

FRIDAS SOMMER (ESTIU 1993)

Spanien 2016
Drama, ca. 96 Min.
Originalsprache: Spanisch

Premiere: Berlinale 2017
Kinostart: 26. Juli 2018

Regie, Drehbuch: Carla Simón
Produktion: Valérie Delpierre

Co-Produzenten: Stefan Schmitz, Maria Zamora
Ausführende Produzenten: Valérie Delpierre, Maria Zamora
Produktionsdesign: Mireia Graell
Kamera: Santiago Racaj
Schnitt: Didac Palou, Ana Pfaff
Musik: Pau Boïgues, Ernest Pipo

Darsteller:
Laia Artigas : Frida
Paula Robles: Anna
Bruna Cusí: Marga
David Verdager: Esteve
Fermi Reixacha: Avi
Isabel Rocatti: Ávia
Montse Sanz: Lola
u.a.

FSK: ohne Altersbeschränkung

Kurzbeschreibung des Filmverleihs

„Spanien 1993: Es ist Sommer in Barcelona, doch für die sechsjährige Frida sind es traurige Tage. Schweigend sieht sie zu, wie die letzten Gegenstände aus der Wohnung ihrer kürzlich verstorbenen Mutter verpackt werden. Zum Abschied laufen Freunde winkend hinter dem Auto her, das sie zu Verwandten aufs Land bringt. Und obgleich sie von der Familie ihres Onkels liebevoll aufgenommen wird, lebt sich Frida fernab ihrer Heimatstadt nur zögerlich in die neue Umgebung ein. Sie tollt mit ihrer Cousine Anna durch den Garten und erkundet die Hänge und den nahegelegenen Wald, aber trotz des strahlenden Sommers macht sich immer wieder Traurigkeit bei Frida breit. Das im Grunde lebensfrohe Mädchen verhält sich unvorhersehbar und launisch, was ihre Tante Marga und ihren Onkel Esteve vor echte Herausforderungen stellt. Wird Frida sich an ihr neues Zuhause gewöhnen?“

Ein berührendes Coming of Age-Drama über Krankheit und Tod – und das Leben danach.“

Quelle: <https://grandfilm.de/fridas-sommer/>



Verleih: Grandfilm

Auszeichnungen

- 67. Berlinale – Großer Preis der internationalen Jury Generation KPlus
- 67. Berlinale – Preis für den besten Erstlingsfilm
- Filmfestival Málaga 2017 – Bester Spielfilm
- BAFICI 2017 – Beste Regie
- 36. Filmfestival Istanbul 2017 – Spezialpreis der Jury
- Goya – Spanischer Filmpreis 2018 – Beste Regienewcomerin, Bester Nebendarsteller, Beste Nachwuchsdarstellerin
- Mumbai Film Festival 2017 – Bester Spielfilm
- Odessa International Film Festival 2017 – Bester Spielfilm
- Offizieller spanischer Beitrag für die Oscars 2018
- Internationales Frauenfilmfestival Dortmund/Köln – Debüt-Spielfilmwettbewerb Award 2018

Quelle: <https://grandfilm.de/fridas-sommer/>

Über die Regisseurin

Regisseurin und Drehbuchautorin Carla Simón (*1986 in Barcelona) hat mit ihrem Langfilmdebüt „Fridas Sommer“ Publikum und Filmjurys begeistert. Mit dem Film, der im Jahr 2017 Premiere feierte, verarbeitet die spanische Regisseurin Erlebnisse aus ihrer eigenen Kindheit als Aids-Waise.

Bis Mitte der 1990er-Jahre infizierten sich rund 50 000 Menschen in Spanien mit HIV, die meisten überlebten die Krankheit nicht. Spanien ist damit bis heute das in Europa am stärksten von der HIV-Epidemie betroffene Land. Im Film muss sich die sechsjährige Protagonistin, „Frida“, immer wieder Bluttests unterziehen, weil man befürchtet, sie hätte dieselbe Krankheit wie ihre Eltern; als sie sich einmal auf einem Spielplatz verletzt, geraten die anderen Kinder und deren Mütter in Panik, jemand könne mit Fridas Blut in Kontakt gekommen sein. In solchen Szenen deutet Simón die Aids-Krise in Spanien an, der auch ihre Eltern zum Opfer fielen.

Nach dem Tod ihrer Mutter 1993 – dem Jahr, in dem auch der Film spielt (Originaltitel: „Sommer 1993“) – ist Carla Simón bei einer neuen Familie groß geworden. Die Erinnerung an ihre Trauer, an ihre Orientierungslosigkeit und an die Schwierigkeiten mit der Eingewöhnung in die veränderten Lebensumstände hat die Filmemacherin in diesem bewegenden Drama verarbeitet. Den Film „Fridas Sommer“ hat Carla Simón ihrer Mutter Neus gewidmet.

Neben den Dreharbeiten zu weiteren Spielfilmen engagiert sich Carla Simón zurzeit bei „Cinema en curs“, einem internationalen Filmbildungsprogramm für Schulen.

Quellen:

<https://www.epd-film.de/filmkritiken/fridas-sommer>

<https://www.programmkino.de/filmkritiken/fridas-sommer/>

<https://www.carla-simon.com/>

Erzählweise des Films und thematische Impulse

Kindliche Unbefangenheit endet, wenn man über den Tod nicht mehr spotten mag. „Ha! Du bist tot!“ ruft ein Junge zu Beginn des Films. Ein Spiel, ein arglos gerufener Satz, der den Verlierer markiert. Ein Todesurteil, lachend gerufen durch einen Leichtfertigen, der noch nie den Abschiedsschmerz kosten musste, welcher die Endgültigkeit besiegelt. Frida bleibt stumm inmitten der tobenden Kinder, spielt mit und trägt doch ein dunkles Wissen in sich. Es ist ihr noch zu groß, wie ein Kleid, in das sie erst hineinwachsen muss. Die Erfahrung der Endlichkeit überfällt manchen im Leben, bevor er die Worte kennt, mit denen er verstehen lernen und sich verständlich machen kann.

Kindheit und Trauer. Der Film „Fridas Sommer“ führt an dieses Thema heran in berührenden, aber niemals rührseligen Bildern. Die Erzählweise ist reduziert, die Regisseurin setzt eher auf die Sprache der Bilder als auf zu viele Worte. Auf Filmmusik wird weitestgehend verzichtet, die Ausstattung ist schlicht, die Szenen wirken auf eine nüchterne Art lebensnah.

Die Unsichtbare

Dieser Film kommentiert die von ihm erzählte Geschichte vor allem durch zwei Stilmittel. Zum einen fällt eine sorgsame Wahl des Bildausschnitts auf. „Fridas Sommer“ ist thematisch und ästhetisch das Porträt eines Mädchens. Mit konzentrierten Close-Ups der Kamera erzählt die Regisseurin Carla Simón ihre eigene Geschichte als Fridas Geschichte auf Augenhöhe eines sechsjährigen Mädchens und erinnert daran, wie man sich als Kind abmühen muss, weil einem diese Welt noch nicht richtig passt. Alles ist zu groß: der Sessel, auf dem man mit baumelnden Beinen sitzt; der Koffer, den man hinter sich herzerzt; die Regale, an deren obere Böden man einfach nicht heranreicht. Auffallend oft ruht die Kamera zunächst in langen Nahaufnahmen auf dem Gesicht der sechsjährigen Protagonistin Frida, während sich dem Filmpublikum nur aufgrund von Gesprächsfragmenten die das Kind umgebende Szenerie erschließt. Wie aus dem Off erklären Stimmen eine Welt, in der Frida isoliert erscheint, eigentümlich verobjektiviert, sächlich wie im Sprachgebrauch: „das Kind“. Das Kind wird in die Welt gesetzt - ursprünglich, aber auch noch solange, wie es nicht versteht, seine Grundbedürfnisse selbständig zu stillen und sich einen selbstgewählten Platz im Leben zu erstreiten. Wenn die Erwachsenen im Film über Frida reden, die stumme Beobachterin bleibt, ist das Filmpublikum durch die Kameraführung immer nah bei ihr, oft in ihrem Rücken. Diese Identifikationsperspektive kennt man von Bildern der klassisch zu nennenden Kunstgeschichte. Man steht als Betrachter in Fridas Rücken, ohne ihr aber den Rücken stärken zu können. Vielleicht kann man deshalb so intensiv nachempfinden, dass sie sich in ihrer Umgebung wie unsichtbar vorkommen muss. So oft sagt sie: „Siehst du?!“ „Hast du es gesehen?“ „Guck mal!“ Wenn die Haarlocke falsch liegt („Siehst du das nicht?!“), wenn sie klettert, wenn sie schwimmt - vor allem aber, wenn alle anderen murmeln, damit sie nicht so genau hört, was (über sie) gesagt wird.

Wenn sie sichtbar wird, stört sie das Gefüge. Manchmal unbeabsichtigt, indem sie Fehler macht. Manchmal ganz entschieden, wenn sie ein Geschenk brüsk zurückweist, den Kamm ihrer Ziehmutter aus dem Autofenster wirft oder ihre kleine Stiefschwester zu Unfug



anstiftet. Die Menschen in Fridas Umgebung sehen sie als Kind, das überall aneckt. Der Zuschauer sieht das Kind, das einsam ist. Jede Verbindung in eine heile Welt scheint gekappt: Fridas Mutter hat sich ihr durch den Tod endgültig entzogen; die Familie, in welche die Waise gebracht wird und die sie oft aus einiger Distanz beobachtet, wirkt bereits komplett - eine Harmonie, die durch Fridas Anwesenheit nur aus dem Gleichgewicht geraten kann. Alles scheint vor Frida zu weichen: Sie läuft dem Auto ihrer Großeltern vergeblich hinterher, als diese nach einem Besuch wieder in die Stadt fahren, die einmal Fridas Zuhause war; in ihrem Elternhaus werden jetzt Menschen wohnen, die sie nicht kennt; und als sie schließlich ihre Sachen packt, um auszureißen und in ihr altes Leben zurückzukehren, muss sie feststellen, dass es zu dunkel ist, um voranzukommen. Das ist die ins filmische Bild übersetzte Gefühlslage des (trauernden) Kindes: ein Tappen im Dunkeln, Orientierungslosigkeit, kein Weg zurück. Eine unergründliche Finsternis hat diesen Weg für alle Zeit verschlungen.

Die Betende

Das zweite Stilmittel, das die Regisseurin durchgängig und gezielt einsetzt, ist die Lichtgebung: Starke Hell-Dunkel-Gegensätze prägen die Leinwandbilder. Insgesamt gibt es viele finstere Szenen für einen Film, der doch im Sommer spielt. Der Aufbruch in diesen Sommer etwa ist eine nächtliche Autofahrt, vom Fest der Sommernachtswende im vibrierenden Barcelona zum schlichten Haus auf dem Land. Eigentlich ist es die kürzeste Nacht im Jahr. Für Frida aber bringt sie eine Fahrt ins Ungewisse mit sich, auf der Leinwand entsprechend eine Fahrt ins Dunkle. Die Lichtgebung der filmischen Inszenierung mutet wie eine atmosphärische Widerspiegelung des Seelenlebens Fridas an. In einer Szene knipst sie beständig eine Lampe ein und aus, ein und aus. Der Wechsel von Licht zu Dunkel setzt die Kontraste ihrer Gefühle ins Bild, deren größter wohl der zwischen ihrer kindlichen Lebenslust und der keine Worte findenden Trauer ist.

Mit der Lichtmetapher wird zugleich die Dimension der Religion in die Story des Films eingeführt. Oft sitzt Frida im Dunkeln allein. Dann sind die Umrisse nicht mehr zu erkennen, die ihre Welt und die Welt, in der sie sich nicht zurechtfinden kann, trennen. Ein Moment der Transzendenz. Die Dunkelheit gibt auch Raum für das Gebet, das Vaterunser. Frida erlernt es von ihrer Großmutter, die ihre Enkeltochter ermahnt: „Denk daran, du musst das Vaterunser jeden Abend beten.“ Das Beten - es ist ein Nachsprechen, ein Einüben von Worten, die nicht die eigenen sind und sich doch aneignen lassen wollen. Solches tu zum Gedächtnis: Die Großmutter gibt ihrer Enkelin ein Erinnerungsstück von der Kommunion der verstorbenen Mutter mit. Religion fungiert hier als Ritual, das uns mit den Toten verbindet. Die Menschen vergehen, die Rituale bleiben. Sie sind die Brücke zwischen dem augenscheinlich Unvereinbaren: Fremdheit und Verbundenheit, Trauer und Freude, Leben und Tod. Religiöse Praxis wird vorgeführt als Suche nach dem Tor zur Ewigkeit, in die aufgenommen die Toten von den Heiligen - vom Göttlichen gar - kaum zu unterscheiden sind. Als Frida im Wald nahe beim Haus eine kleine Madonnenstatue entdeckt, beginnt sie, „Opfergaben“ bei dieser Statue zu deponieren. Die Heilige Mutter, die ihren Sohn in den Armen hält wie Frida ihre Puppe, soll diese Geschenke der verstorbenen Mutter mit Grüßen überbringen. Ein geheimes Fenster ins Jenseits? Jedenfalls funktioniert es nicht so gegenständlich, wie das Kind es sich vorstellt. Konfrontiert mit dieser Realität kehrt Frida dem ihr ehemals heiligen Ort den Rücken.

Die kleine Diva

Vor der Reflexion auf den Begriff stehen kultischer und künstlerischer Umgang mit dem, was unbedingt thematisch wird. Frida versteht Vieles, auch wenn sie nicht alles begreift in dem Sinne, dass sie es auf einen Begriff bringen könnte. Stattdessen inszeniert sie. Geschminkt und kostümiert schlüpft Frida einmal in die Rolle einer Mutter, einer Dame von Welt, die sich aus Schmerz ermattet, wiederholt von ihrer Tochter (diese Rolle übernimmt Fridas kleine Stiefschwester Anna) fragen lässt, ob sie nicht mit ihr spielen wolle. Tragisch und komisch zugleich wirkt Fridas Darstellung einer mondänen Leidenden, in der sie ihrer Mutter ein Denkmal zu setzen scheint. Im Spiel ist es schließlich die Liebe zur Tochter, welche die Mutter den Schmerz (zumindest zeitweise) überwinden und sich ihrer Tochter zuwenden lässt. Der Zuschauer ahnt, dass Frida ihre Erfahrungen und ihre Sehnsüchte in dieser beinahe Parodie zu nennenden Imitation ihrer Mutter verarbeitet.

Das Kind aus Atlantis

Die (schmerzende) Präsenz des Versunkenen ist ein weiteres inhaltliches wie ästhetisches Motiv dieses Films. Gezielt konterkariert er sein vorrangiges Genremerkmal – etwas vor Augen zu stellen –, indem er vieles nicht sehen lässt und eben dadurch auf die Unbestimmtheit aufmerksam macht, die das Verhältnis des erwachsenen Menschen zum Kind, das Verhältnis des Kindes zum Erwachsenen und auch das Verhältnis des Kindes zu sich selbst charakterisiert: das beständige Ausloten der Grenze zwischen Abhängigkeit und Freiheit, zwischen Schutzbedürfnis und Selbständigkeit.

Das Mädchen Frida beherrscht in Nah- und Einzelaufnahmen die Leinwand. Dadurch, dass sie oft das zentrale, nah vor Augen stehende Motiv ist, wie herausgeschnitten aus der sie umgebenden Szenerie, wirkt sie allerdings weniger exponiert als vielmehr vereinsamt. In vielen Szenen taucht sie buchstäblich ab – im Schwimmbad, in der Badewanne, im Badesee. Sie erzählt ihrer Stiefschwester verschwörerisch, sie sei ein Wesen aus Atlantis, der versunkenen Stadt: „Ich kann schwimmen ..., ohne den Boden zu berühren. Du weißt gar nicht, wie kalt das Wasser hier ist!“ Der Mythos von Atlantis beschreibt die Szenerie von Leben, in der Frida schwimmt. Sie ist ein Wesen aus einer untergegangenen Welt, elternlos, heimatlos, ein Mädchen aus einer turbulenten Stadt, das nun in einem ländlichen Idyll wie „angespült“ wirkt. Ihre Tante Lola hat Frida das Märchen von Atlantis erzählt, dem sagenumwobenen Ort, der Stadt, die unterging und doch nicht verloren war, sondern nur: unter dem Meeresspiegel, den Augen der Menschen entzogen. Um dort, unter Wasser, zu leben, müsse man Kiemen haben und atmen können wie Fische. „Wo ist diese versunkene Stadt jetzt?“ fragt Frida ihre Tante. „Das weiß niemand,“ antwortet Lola. „Sie ist verschollen.“ Frida zeigt, wie sehr sie ihrer verschollenen Welt – der Stadt, dem Elternhaus, dem Zuhause, dem Leben mit ihren Eltern – noch anhängt; sie sagt: „Ich kann auch wie ein Fisch atmen, weißt du ...“ Und ihre Tante bestätigt das Anderssein der Nichte; sie stellt mehr fest, als sie fragt: „Dann bist du also einer von denen?“ Und Frida nickt. Es fällt auf in diesem Film, wie oft sich ein Mensch in dessen jungen Jahren sagen lassen muss, was er oder sie sei – ganz die Mutter, ganz der Opa, ein Wildfang, ein Sonnenschein ... Die Stiefmutter Marga sagt zu Frida: „Du bist eine Katastrophe.“ Und Frida nickt.

Die Prinzessin

Auf der Leinwand ist eine Liebe zu sehen, die strauchelt. Alle wollen dem Mädchen helfen, aber wie nach dem Einsturz des Turms zu Babel scheint jeder eine eigene, für andere unverständliche Sprache zu sprechen. Die cineastische Inszenierung macht das Filmpublikum zu Fridas Verbündetem, ihm scheint sie näher als den Personen der Story, deren Hauptrolle sie spielt und in der sie zugleich ihre Rolle nicht findet – sie agiert, als wäre sie im falschen Film. Mittendrin und zugleich außen vor. Nie scheint den im Film auftretenden Erwachsenen die Frage in den Sinn zu kommen, was das Kind schon weiß und erfahren hat. Aber immer wieder geht es im Film um die Frage, was das Kind schon kann. Und diese Frage wird aus Sicht des Kindes stets anders beantwortet als von der Warte der Erwachsenen aus. Das Binden der Schnürsenkel ist ein wiederkehrendes Motiv, mithilfe dessen verdeutlicht wird, dass ein und dieselbe Handlung verschiedene Bedeutungen haben kann: Während die Stiefmutter das Binden der Schnürsenkel als erlernte Fähigkeit betrachtet, äußert das Mädchen ein Bedürfnis, wenn es fragt, ob ihm jemand die Schuhe schnüren könne. Es ist das Bedürfnis, etwas abgeben zu dürfen – zumal in einer Situation, in der das Kind zum ersten Mal erlebt, dass man sich in manchen Dingen des Lebens nicht stellvertreten lassen kann. Frida muss dies sehr schmerzhaft in der Erfahrung von Trauer lernen.

Die Schnürsenkelfrage birgt Konfliktpotential, weil sowohl die Erwachsene als auch das Kind dabei etwas voneinander verlangen, was die jeweils andere zu geben nicht in der Lage ist. Beiden gemeinsam ist in dem Moment des Konflikts das Stellen einer Forderung: Die Stiefmutter fordert von Frida ein gewisses Maß an Selbständigkeit, Frida fordert Aufmerksamkeit und Fürsorge. Für ihren Opa immerhin ist die Kleine eine „Prinzessin“. Aber in der Gemeinschaft ihrer Mitmenschen lebt Frida wie in einer Blase, mitten drin und doch nicht dabei; wenn sie eine Prinzessin ist, dann eine verwunschene.

Ein trauriges Mädchen

„Was ist? Wieso weinst du nicht?“ hatte der Junge zu Beginn des Films Frida gefragt. Sie stand im bunten Geflimmer des großen Feuerwerks zur Johannisnacht¹: Mit ihr begann der Sommer, „Fridas Sommer“. Sommersonnenwende, Lebenswende. Frida wie erstarrt, die Arme erhoben, beinahe ein Gebetsgestus. Die Trauer mochte in ihr kämpfen, zu Gesicht stand sie ihr noch nicht. Jedenfalls nicht in einer Art und Weise, in der sie und ihre Mitmenschen sie hätten erkennen können. Darum vermochte es niemand, an Frida heranzukommen. Sie war selbst noch nicht zu sich gekommen.

Der Sommer geht vorbei, das Ferienende kündigt den Alltag an: Die Schule wird wieder beginnen. Der Film endet mit dem letzten Ferientag. Und mit einer Erlösungsszene. Mitten in einem unauffälligen Alltagsmoment – die Eltern bringen die Kinder zu Bett –, löst sich

¹ Zumindest ist es naheliegend, die Szene auf dieses Datum hin zu deuten. „Sant Joan“, der Tag des Heiligen Johannes, wird jährlich am 24. Juni gefeiert und gilt als einer der wichtigsten Feiertage in Barcelona. Gefeierte werden der Gedenktag Johannes des Täufer, der auch als Schutzheiliger von Katalonien verehrt wird, sowie die Sommersonnenwende als kürzeste Nacht des Jahres und kalendarischer Sommerbeginn. Damit beginnt dann „Fridas Sommer“ bzw. der „Sommer 1993“ (so der spanische Originaltitel: „Estiu 1993“).

der gordische Knoten, zu dem sich das verletzte Herz der kleinen Frida zusammengezogen hatte. In einem Moment der Ausgelassenheit ist sie einfach wieder Kind, hüpfte auf dem Bett, tobt, kreischt, lacht und gibt sich dem Moment und den Menschen, die bei ihr sind, hin. Sie schmeckt noch einmal die Süße der träumenden kindlichen Unschuld und begreift dann – zumindest emotional – ihren wahren Verlust. Und kann ihn betrauern.

Als sie sich wie zuhause fühlt, kommen ihr endlich die Tränen.

Als die Tränen kommen, ist sie endlich zuhause.

Sequenzen und Zitate fürs Filmgespräch – Anregungen zur weiterführenden Diskussion

00:15:32 – 00:17:04 Puppenmutter

Vor allem in den Anfangszenen des Films hält Frida ihre Puppe im Arm - wie eine Mutter ihr Kind, wie die von ihr besuchte Madonna den Christus.

Als „Puppenmutter“ hat sie jedes einzelne ihrer Puppenkinder sorgsam im Auge. Zum Einrichten im neuen Zuhause gehört als wesentlicher Teil das sorgsame Platzieren der Puppen auf einem Regal. Jede von ihnen – so erklärt sie der jüngeren Anna – sei eine Liebesgabe eines der Menschen aus Fridas Leben.

- Wie beurteilen Sie das Motiv der Puppen in diesem Film: Was trägt es zum Erzählen der Geschichte Fridas bei?
- a) Was denken Sie: Warum darf die kleine Anna Fridas Puppen nicht anfassen?
b) Von der Macht der Berührung weiß auch die Bibel zu erzählen. „Berühre mich nicht!“ soll Jesus nach seiner Auferstehung die zu ihm eilende Maria Magdalena von sich ferngehalten haben (Joh 20, 17). Ob nun der Mensch direkt berührt wird oder ein Gegenstand, der ihn stellvertretend anzeigt: Eine Berührung scheint so wirkmächtig zu sein, dass es nötig sein kann, sie zu verbieten. Was denken Sie: Worin liegt die Macht der Berührung?
- Rollenspiele machen Kindern Spaß, vor allem aber helfen sie ihnen zu verstehen, was in der Welt um sie herum geschieht. Durch das Einnehmen einer anderen Rolle als der eigenen – zum Beispiel der Rolle der (Puppen-)Mutter - betrachten Kinder die Welt aus einem anderen Blickwinkel. Dabei schlüpfen sie zunächst und zumeist in die Rolle ihrer Eltern, weil ihnen diese Menschen vertraut sind. In der Imitation pointieren die Kinder nicht selten die Charaktermerkmale der nachgeahmten Person, die sie am meisten lieben oder die sie am meisten irritieren. Im Rollenspiel können Kinder ihren Gefühlen freien Lauf lassen. Als ein anderer können sie laut schimpfen, weinen, ausgelassen sein – sie können sein, was sie sich sonst nicht trauen oder was ihnen verboten ist.
Ob im Rollenspiel oder als „Puppenmutter“: Frida spielt oft Mutter. Wie könnte man das im Zusammenhang der vom Film erzählten Geschichte interpretieren?
- Das Puppenmotiv taucht im Film ebenso auf in der Darstellung der „Gigantes y Cabezudos“ („Riesen und Großköpfe“). Diese Volkstradition ist noch heute fester

Bestandteil vieler spanischer Dorffeierlichkeiten und Festumzüge. Die stilisierten, überdimensionierten Gestalten halten dem Publikum, das sie betrachtet, einen Spiegel vor und fungieren als bissiger Kommentar zu dessen Lebenswelt. Während die Tänze dieser Pappmaschee-Gestalten heute eher folkloristisch wirken, dienten sie ursprünglich wohl auch der psychischen Verarbeitung historischer Ereignisse. Für Kinder müssen die Riesen übrigens oft „versüßt“ werden, weil sie aufgrund ihrer Größe furchteinflößend wirken: So verteilen die Cabezudos meistens großzügig Naschereien.

Auch Erwachsenen wird ihre Welt schnell zu groß: in der Erfahrung des Scheiterns von Lebensplänen etwa oder im Bewusstwerden der (eigenen) Endlichkeit. Kultur als Kontingenzbewältigung: Wie bringt der erwachsene Mensch seine Fragen nach Sinn und Orientierung zur Darstellung? Was unterscheidet seine Bewältigungsformen dabei von denen des Kindes?

00:38:38– 00:42:15 Rituale

Das Gebet vor dem Schlafengehen, das Singen eines bestimmten Liedes vor einer gemeinsamen Mahlzeit, aber auch tägliche Abläufe wie das gemeinsame Frühstück, das Baden und Zubettbringen der Kinder: Rituale strukturieren unser Leben, schaffen Gemeinschaft – oder schließen denjenigen aus, der sich ihnen verweigert.

- Wie wichtig sind Ihrer Meinung nach (religiöse) Rituale für Kinder und Jugendliche einerseits, für Erwachsene andererseits?
Gehen wir in verschiedenen Lebensaltern auch auf unterschiedliche Weise mit Ritualen um?
- Welche Funktion haben Rituale im Lebensalltag?
- Benennen Sie Kriterien, anhand derer Sie einstufen würden, ob ein Ritual lebensförderliche oder lebensfeindliche Auswirkungen hat!
- Während sie mit Frida in der dunklen Kammer sitzt, um ihr das Beten beizubringen, spricht die Großmutter in einem auffallend anderen Tonfall von ihrer verstorbenen Tochter (Fridas Mutter) als beim Tischgespräch über familiäre Angelegenheiten. Nehmen wir im Ritual eine andere Haltung zu den Dingen ein als im Alltag? Inwieweit sind wir im ritualisierten Sprechen und Handeln authentisch? (Wie) können die Haltungen, die wir im Alltagsgeschehen und etwa im Vollzug eines religiösen Rituals jeweils einnehmen, nebeneinander bestehen? Widersprechen sie sich, vielleicht sogar notwendigerweise? Oder ergänzen sie sich?
- Welche Rituale christlicher Lebenspraxis sind heute noch präsent und relevant? Welche sind nicht mehr verständlich? Warum? Welche Rituale wurden abgelöst? Wodurch?

00:45:30 – 00:56:40 *Hänschen klein*

Und führe uns nicht in Versuchung: Frida betet das Vaterunser, wohl vor dem Zubettgehen. Am nächsten Morgen sucht sie die Madonnenstatue im Wald auf und bringt ihr Gaben. Ein Gewitter verdunkelt kurz darauf die Szene, die Stimmung ändert sich. Beim Spiel mit Anna hält diese ihrer Stiefschwester Frida ungewollt den Tod der Mutter vor Augen. Kurz darauf finden sich Frida und Anna beim Spielen draußen im Grünen wieder. Doch im „Paradiesgarten“ lauert die Versuchung, das Ende der kindlichen Unschuld, als Frida mit einem gefährlichen Streich der kleinen Anna für deren Unbedachtheit einen Denkartel verpasst.

- Was sehen wir hier: Bloß ein Kinderspiel oder eine gewagte Szene, die zeigt, wie aus erfahrenem Schmerz das Bedürfnis resultiert, auch andere erfahren zu lassen, wie sich Schmerz anfühlt? Diskutieren Sie!
- Ist das Ende der Unschuld das Ende der Kindheit? Mitten im paradiesischen Grün erlebt Frida eine Art „Sündenfall“, wenn darunter an dieser Stelle verstanden wird, dass sich Frida ihrer eigenen Handlungsmacht bewusst wird. Sie nutzt das Vertrauen ihrer kleinen Stiefschwester aus, um dieser durch ein vorgegaukeltes Spiel eins auszuwischen; ihrer Stiefmutter erzählt Frida Lügen und beobachtet, wie Marga darauf hereinfällt. Es ist wohl deutlich, dass das sechsjährige Mädchen die Konsequenzen seines Handelns nicht im Geringsten einschätzen kann. Frida lässt sich von ihren Emotionen leiten, sucht einen unbeholfenen Weg, ihre Verletztheit und Hilflosigkeit zu kompensieren. Zugleich aber kann diese Szene vor Augen führen, wie komplex die Unterscheidung zwischen Unschuld und Schuld ist. Und dies nicht nur in Bezug auf das kindliche Verhalten: Jede Zuweisung von Schuld beruht *rechtlich* auf der Vermutung, der Mensch, dessen Handeln in Frage steht, hätte hinreichende Einsichts- und Steuerungsfähigkeit, geistige und soziale Reife, um Verantwortung zu übernehmen. Wie aber gehen wir zum Beispiel *theologisch* mit dieser Vermutung um?
- In der deutschen Synchronfassung summt Anna im Spiel ein altes Kinderlied: „Hänschen klein...“

Der heute zumeist bekannte Text lautet:

Hänschen klein ging allein
in die weite Welt hinein.
Stock und Hut steh'n ihm gut,
ist gar wohlgenut.
Aber Mutter weinet sehr,
hat ja nun kein Hänschen mehr.
Da besinnt sich das Kind,
läuft nach Haus geschwind.

Wie kommentiert dieser als Subtext mitlaufende Kinderreim das Geschehen im Film?

01:25:50 – 01:30:30 Am Küchentisch

Lange dauert es, bis sich Stiefmutter Marga bei einem beiläufig beginnenden Gespräch am Küchentisch von Frida interviewen lässt über die Umstände des Todes von Fridas Mutter.

- Welche Fragen stellt Frida zum Tod ihrer Mutter?
- Welche Bedeutungen können die Fragen Fridas und die Antworten Margas hinsichtlich der Trauerarbeit des Mädchens haben?
- (Wie) unterscheidet sich Ihrer Meinung nach Trauer im Kindesalter von Trauer im Erwachsenenalter?
- Wie stehen Sie zu der Teilnahme von Kindern an Trauerfeiern?

Dr. Simone Liedtke