



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Fernando León de Aranoa und „die Rückkehr des Sozialen“ im spanischen Gegenwartskino

Verfasserin

Amal-Teresa Al-Shaban

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

DANK

Hiermit möchte ich mich zunächst ganz herzlich bei meinem Betreuer Prof. Ramón Reichert bedanken, der mir neben seiner wissenschaftlichen Unterstützung durch positive Anmerkungen immer wieder Mut und Motivation für das Verfassen dieser Arbeit mitgegeben hat und mir durch seine Flexibilität stets entgegengekommen ist.

Des Weiteren möchte ich mich bei Javier Herrera, dem Bibliotheksdirektor der Filmoteca Española für die anregenden Gespräche und Diskussionen über das spanische Kino während meines Forschungsaufenthalts in Madrid bedanken.

Ein großes Dankeschön möchte ich an dieser Stelle auch an Elisabeth Jelesitz für die sorgfältige Korrektur meiner Arbeit aussprechen.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meinen Freunden, die mich vor allem bei der Fertigstellung der Arbeit mit unglaublichem Engagement unterstützt haben. Ich möchte an dieser Stelle im Besonderen Barbara, Alexander, Valentina, Kristina und Antonio von ganzem Herzen danken. Sie alle haben einen großen Beitrag zur rechtzeitigen Fertigstellung dieser Arbeit geleistet.

Zum Schluss möchte ich ein spezielles Dankeschön an meine Eltern richten, die mich im Laufe meines Studiums in jeder erdenklichen Form unterstützt haben.

Ein Dank, der alle Worte übersteigt, gebührt meiner Mutter. Ihr soll diese Arbeit gewidmet sein.

Inhalt

| | | |
|-----------------|--|------------------|
| <u>1</u> | <u>EINLEITUNG</u> | <u>1</u> |
| <u>2</u> | <u>KINO UND NATIONALE IDENTITÄT IN SPANIEN</u> | <u>5</u> |
| <u>3</u> | <u>DARSTELLUNG VON MARGINALISIERUNG UND SOZIALE KRITIK IM SPANISCHEN KINO</u> | <u>10</u> |
| 3.1 | <i>LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA</i> UND DER EINZUG DES NEOREALISMUS INS FRANQUISTISCHE SPANIEN | 11 |
| 3.1.1 | ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! | 13 |
| 3.1.2 | MUERTE DE UN CICLISTA | 15 |
| 3.1.3 | SURCOS | 18 |
| 3.2 | DIE DARSTELLUNG VON MARGINALISIERUNG IM POSTFRANQUISTISCHEN FILM | 22 |
| 3.2.1 | CINE QUINQUI | 25 |
| 3.3 | DIE 1990ER JAHRE UND DAS KINO DER GEGENWART: AUFKOMMEN EINER NEUEN AUTOREN-GENERATION UND ENTSTEHUNG DES <i>CINE SOCIAL</i> | 27 |
| 3.3.1 | DIE DARSTELLUNG VON HÄUSLICHER GEWALT IM SPANISCHEN KINO | 29 |
| 3.3.2 | MIGRATIONSKINO | 29 |
| 3.3.3 | CINE SOCIAL | 33 |
| <u>4</u> | <u>DAS SOZIALKRITISCHE KINO FERNANDO LEÓN DE ARANOAS</u> | <u>44</u> |
| 4.1 | THEMATIK DER FILME – ANALYSE UND INTERPRETATION | 46 |
| 4.1.1 | JUGEND UND MARGINALISIERUNG | 46 |
| 4.1.1.1 | Die Darstellung von Jugendlichen im Film | 46 |
| 4.1.1.2 | Die Darstellung von Jugend in BARRIO | 50 |
| 4.1.2 | ARBEIT UND ARBEITSLOSIGKEIT | 56 |
| 4.1.2.1 | Zur Darstellung von Arbeit im Film | 56 |
| 4.1.2.2 | Die Thematisierung von Arbeit in LOS LUNES AL SOL | 59 |
| 4.1.3 | PROSTITUTION | 65 |
| 4.1.3.1 | Prostitution im Spielfilm | 65 |
| 4.1.3.2 | Die Darstellung von Prostitution in PRINCESAS | 68 |
| 4.1.4 | IMMIGRATION | 82 |
| 4.2 | FIGURENKONSTELLATIONEN UND DRAMATURGIE | 93 |
| 4.2.1 | FIGURENANALYSE | 93 |
| 4.2.1.1 | Einführung der Figuren in den Plot | 94 |
| 4.2.1.2 | Fiktionale Charaktersistierung der Figuren | 95 |
| 4.2.1.3 | Fokalisierung bzw. Wissensverteilung in der Dramaturgie von PRINCESAS | 100 |
| 4.2.2 | MARGRIT TRÖHLERS KONZEPT DES FIGURENENSEMBLES | 103 |
| 4.2.2.1 | Ensembletypen | 105 |
| 4.2.2.2 | Zentrale Handlungsorte des Ensembles | 109 |
| 4.2.2.3 | Verbindung von Haupt- und Nebenschauplätzen | 110 |

| | |
|---|-------------------|
| 4.2.2.4 Alibihauptfigur | 113 |
| 4.2.2.5 Schicksalsschläge und der dramaturgische Tod | 114 |
| 4.3 DOKUMENTARISCHE ELEMENTE IN DEN SPIELFILMEN BARRIO, LOS LUNES AL SOL UND PRINCESAS | 116 |
| <u>FAZIT</u> | <u>122</u> |
| <u>RESUMEN</u> | <u>125</u> |
| <u>LITERATURVERZEICHNIS</u> | <u>135</u> |
| <u>FILMOGRAPHIE</u> | <u>142</u> |
| <u>ABSTRACT</u> | <u>145</u> |

1 EINLEITUNG

*Uno se va a morir,
mañana,
un año,
un mes sin pétalos dormidos;
disperso va a quedar bajo la tierra
y vendrán nuevos hombres
pidiendo panoramas.*

*Preguntarán qué fuimos,
quiénes con llamas puras les antecedieron,
a quiénes maldecir con el recuerdo.*

*Bien.
Eso hacemos:
custodiamos para ellos el tiempo que nos toca.*

ROQUE DALTON, Por qué escribimos, 1961

Seit Beginn der 1990er Jahre lässt sich im europäischen Kino eine verstärkte Tendenz zur Behandlung zeitgenössischer gesellschaftlicher Themen und Problematiken erkennen. Diese „Rückkehr des Sozialen im Film“ (Seeßlen 2000) kann jedoch nicht als Genre oder einheitlicher filmischer Stil verstanden werden. Die sozialkritischen Filme der 1990er Jahre und der Gegenwart zeichnen sich vielmehr durch ihre heterogenen ästhetischen Ansätze aus. Im Aufsatzband der Arnoldshainer Filmgespräche aus dem Jahr 2000 beschäftigen sich verschiedene Autoren mit dem „Verhältnis von sozialen Gegenwartserfahrungen und filmischer Imagination“ (Seeßlen 2000: 7) im europäischen Kino der 1990er Jahre.

Georg Seeßlen vertritt in der Einleitung des Bandes die These, dass die filmische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen in den einzelnen europäischen Ländern sehr unterschiedlich ausfällt, da „das Soziale“ in jedem Land einen „anderen visuellen und dramatischen Schlüssel“ findet (ebd.: 18).

Ausgehend von dieser These kommt es in den Aufsätzen des Sammelbandes zu einer Reflexion über einen sozialkritischen Filmkorpus in verschiedenen europäischen Ländern.

Das spanische Kino, das in den letzten zwanzig Jahren zahlreiche Filme über gesellschaftliche Phänomene wie z.B. Migration, häusliche Gewalt, Arbeitslosigkeit und Prostitution hervorbrachte, wird in diesem sehr aufschlussreichen Band über Gesellschaftskritik im europäischen Kino jedoch nicht erwähnt.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich daher das sozialkritische spanische Kino der 1990er Jahre und der Gegenwart, das in der spanischen Literatur häufig als *cine social* bezeichnet wird, genauer untersuchen.

Die Wahl dieses Themas begründet sich zum einen durch mein Interesse am sozialkritischen Kino und zum anderen durch seine besondere Eignung meine beiden Studienfächer Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Romanistik in einer interdisziplinären Arbeit zu verbinden.

Außerdem handelt es sich beim spanischen *cine social* um einen Filmkorpus, der in der deutschsprachigen Literatur bisher kaum Beachtung gefunden hat.

Innerhalb der englisch-, spanisch- und französischsprachigen Literatur beschäftigten sich vor allem Ángel Quintana, Isolina Ballesteros, Verena Berger, Gérald Collas, Román Gubern, Isabel Santaolalla, Pietsie Feenstra, Pascale Thibaudeau, Núria Triana und Pablo Echart mit verschiedenen Tendenzen und Thematiken des spanischen *cine social*.

Ich gehe in meiner Arbeit von der Annahme aus, dass Spanien in Bezug auf die filmische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen innerhalb Europas eine besondere Stellung einnimmt. Schließlich kam es im Zuge der fast vierzig Jahre andauernden Diktatur unter Francisco Franco zu einer starken Einschränkung der Meinungsfreiheit spanischer Filmemacher. Dennoch entstanden bereits während des Franquismus trotz des Zensursystems einige spanische Filme, in denen soziale Missstände aufgezeigt wurden und durch die eine indirekte Kritik am franquistischen System erfolgte.

Im Zuge eines filmhistorischen Überblicks beschreibe ich im ersten Teil meiner Arbeit drei wesentliche Epochen der spanischen Filmgeschichte, in denen es auf unterschiedliche Art zu einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Phänomenen kam. Es handelt sich dabei um die gesellschaftskritischen Filme der 1950er Jahre, das spanische Kino der Transition und um das Kino der 1990er Jahre, welches letztendlich

das *cine social* hervorbrachte. Das Ziel dieser Überlegungen ist, das *cine social* der 1990er Jahre und der Gegenwart in einen filmhistorischen Kontext zu setzen, in dessen Zusammenhang sich folgende Frage stellt:

Wie hat sich die filmische Auseinandersetzung mit sozialen und gesellschaftlichen Themen im Laufe der spanischen Filmgeschichte von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart verändert und entwickelt?

Das Hauptaugenmerk meiner Arbeit richtet sich schließlich auf jene Filme, die ab den 1990er Jahren eine „Rückkehr des Sozialen“ im spanischen Kino ausgelöst haben. Es handelt sich dabei um eine Tendenz, die sich bis in das spanische Gegenwartskino fortsetzt.

Der zweite Teil der Arbeit besteht infolge aus der Filmanalyse der Spielfilme BARRIO (1998), LOS LUNES AL SOL (2002) und PRINCESAS (2005) des spanischen Regisseurs und Drehbuchautors Fernando León de Aranoa, der als bedeutendster Vertreter des *cine social*s gilt.

Die Grundlage meiner Analyse bildet folgende Forschungsfrage:

Durch welche inhaltlichen und formalen filmischen Gestaltungsmittel wird in León de Aranoas Spielfilmen eine Verbindung zwischen der Diegese und Phänomenen der Gegenwartsgesellschaft hergestellt?

Hypothesen:

In Leon de Aranoas Spielfilmen kommt es einerseits zu einem Bruch mit dem klassischen dramaturgischen Schema, indem es in seinen Filmen keine einzelnen Hauptpersonen oder Helden gibt und andererseits bringen die Filme keine geschlossene Handlungsform hervor, sondern stellen episodenhaft den Alltag der Filmfiguren dar.

- Beides hat zur Folge, dass die Diegese der Filme sich stärker an den Erfahrungshorizont des zeitgenössischen Zusehers anlehnt.
- Der Einsatz dokumentarischer Elemente, wie Archivbilder, Originalschauplätze sowie Einsatz von Handkamera verstärkt zusätzlich den Authentizitätsanspruch der in den Filmen dargestellten sozialen Phänomene.

Im Gegensatz zu den sozialkritischen Filmen anderer europäischer Länder, die in der Regel keine großen kommerziellen Erfolge verzeichnen konnten, erreichten León de Aranoas Spielfilme vor allem in Spanien ein breites Publikum.

Aus dieser Tatsache leitet sich eine weitere Forschungsfrage für meine Analyse ab:

Welche Strategien haben, neben der Besetzung mit bekannten spanischen Schauspielern, zu den kommerziellen Erfolgen der Spielfilme BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS beigetragen?

Hypothese:

- In den Filmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS werden in Zusammenhang mit den behandelten Thematiken Jugend, Arbeitslosigkeit, Prostitution und Immigration verschiedene filmische Sujets aufgegriffen, die einen Wiedererkennungswert haben, und auf diese Weise einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Die formulierten Hypothesen sollen im zweiten Teil der Arbeit durch folgende Methoden überprüft werden:

Durch eine sequenzübergreifende Analyse mit Schwerpunkt auf die Thematiken Jugend und Marginalisierung, Arbeitslosigkeit, Prostitution und Immigration werde ich im Kontext thematisch angrenzender Filmkorpora untersuchen, welche filmische Sujets sich bei der Darstellung der jeweiligen Problematiken bzw. Thematiken in León de Aranoas Spielfilmen wiederfinden. In Form von Feinanalysen sollen dabei die relevantesten Sequenzen und Szenen der Filme hervorgehoben werden.

In weiterer Folge stütze ich mich auf Margrit Tröhlers Modelle zur Analyse pluraler Figurenkonstellationen und dramaturgischer Konzepte, die mit einer dezentrierten Erzählform einhergehen.

Der letzte Teil der Filmanalyse untersucht in Anlehnung an Roger Odins „Charakterisierung einer dokumentarisierenden Filmlektüre“ die dokumentarischen Elemente in BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS.

Um dem Leser die Lektüre meiner Arbeit, die auf einer transdisziplinären Forschung beruht, zu erleichtern, führe ich vor jedem Kapitel noch einmal die wichtigsten Fragestellungen und Methoden an, die den jeweiligen Analysen zugrunde liegen.

2 KINO UND NATIONALE IDENTITÄT IN SPANIEN

Die Frage nach der Beziehung zwischen dem Kino und der nationalen Identität eines Landes ist seit der Entstehung des Kinos häufig diskutiert worden (vgl. Luckett 2001: 307). Siegfried Kracauer war der Meinung, über das Kino den Charakter und die soziale Struktur einer Gesellschaft erfahren zu können, da das Kino als kollektives Produkt die Mentalität einer Gesellschaft unvermittelter reflektiere als andere Künste (vgl. Kappelhoff 2008: 60). Kracaueers Theorie, die teilweise stark kritisiert und in Frage gestellt wurde, hatte einen großen Einfluss auf den Diskurs der modernen Filmwissenschaft (ebd.: 59). Javier Herrera lehnt sich an Kracauer, wenn er in der Einleitung zu *Hispanismo y Cine* (2007) betont, das Kino werde einerseits durch die Gesellschaft und die Geschichte seiner Nation beeinflusst, andererseits trage es auch selbst zur Konstruktion von nationalen Identitäten bei (vgl. Herrera 2007: 9). Moya Luckett macht jedoch darauf aufmerksam, dass das Bild einer Nation, das über das Kino ins Ausland transportiert wird, häufig mit gewissen Marketingstrategien zusammenhängt und spezifische nationale Charakteristiken oft dazu dienen, sich am internationalen Markt von anderen Filmproduktionen abzugrenzen:

„When these national characteristics are most pronounced, they are often used as forms of product differentiation, their ‚differences‘ highlighted and used in marketing the films. As this suggests in a global market dominated by Hollywood conglomerates, the national is often ultimately dependent on the economic. The images of nations that persist are the ones that sell globally (particularly in the American market), causing most nations to fashion their cinematic (and, increasingly televisual) representation in response to dominant Hollywood paradigms.” (Luckett 2001: 307)

Der Zusammenhang zwischen gewissen nationalen Images, die ins Ausland übertagen werden, und deren wirtschaftlichen Hintergründen, ist in der spanischen Filmproduktion zu verschiedenen Zeitpunkten sehr deutlich sichtbar. So war Franco etwa in den 1950er Jahren darum bemüht, den Tourismus in Spanien anzukurbeln, woraufhin das Land mit dem Slogan „España es diferente“ als Urlaubsdestination im Ausland beworben wurde (vgl. Moser 2009: 89). Gleichzeitig kam es zu einer Förderung von folkloristischen Filmen, die sich den klassischen Stereotypen über Spanien bedienten, um dadurch das Interesse an Spanien im Ausland zu wecken (vgl. ebd.: 88). Luis García Berlanga karikiert in seiner Komödie *¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!* genau diese Vermarktung von Stereotypen, worauf ich jedoch an einer anderen Stelle noch näher

eingehen werde. Das über das Kino transportierte Image Spaniens im Ausland änderte sich nach Francos Tod radikal. In der Zeit nach der Transition von der Diktatur zur Demokratie versuchte man das spanische Kino aus seiner internationalen Isolierung zu befreien, was zu einer großen Zahl an Filmproduktionen führte, in denen ein starker Fokus auf erotische und tabubehaftete Inhalte gelegt wurde, unter anderem um ein neues Bild eines liberalen Spaniens im Ausland zu erzeugen. Die Filme und die darin behandelten Themen werde ich im Kapitel über das postfranquistische Kino näher beschreiben.

Neben diesen kommerziellen Entwicklungen hat das spanische Kino heutzutage auch im wissenschaftlichen Bereich einen wichtigen Platz innerhalb der Hispanistik eingenommen. Herrera betont den besonderen Stellenwert, der dem spanischen Kino heutzutage als kultureller Apparat zukommt und bezeichnet es als „una de las disciplinas de mayor impacto dentro del hispanismo.“ (*„eine der Disziplinen mit der größten Wirkung innerhalb des Hispanismus.“* Eigenübersetzung) (ebd.: 9).

Betrachtet man die Entwicklung des Kinos in Spanien, ist festzustellen, dass dem Kino erst relativ spät eine derart große Bedeutung innerhalb der Hispanistik zugeschrieben wurde und es, im Gegensatz zu den meisten europäischen Kinematographien, lange Zeit zu keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der spanischen Filmgeschichte kam (Gubern 2009: 9). Eine der Ursachen für das mangelnde akademische Interesse am spanischen Film ist das langjährige Vorurteil von Seiten spanischer Intellektueller, das spanische Kino sei irrelevant und damit auch keines genaueren Studiums würdig. Diese negative Haltung gegenüber dem spanischen Kino wurde vor allem während des Franquismus von Seiten der Linken eingenommen. Einige Franquisten, so etwa José María García Escudero, der während zwei Perioden (1951 – 1952 und 1962 – 1967) das Amt des „Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo“ (*„Generaldirektor der Kinematographie und des Theaters im Ministerium für Information und Tourismus“*) innehatte, bezeichneten das spanische Kino vor dem Bürgerkrieg als bedeutungslos (ebd.: 10).

Tatsächlich wurde mit dem Sieg des Franquismus 1939 der republikanische Tonfilm sowie auch der Film während des Bürgerkriegs¹ aus dem historischen Gedächtnis verdrängt.

Ein weiterer Grund für die Annahme, das spanische Kino vor der Ära des Franquismus wäre unbedeutend oder gar nicht vorhanden ist die Tatsache, dass ein großer Teil des filmischen Erbes der ersten fünf Jahrzehnte, vor allem bei Bränden in Labors, zerstört wurde. Laut Gubern geht man davon aus, dass von der Produktion vor dem Bürgerkrieg nur 10% des Materials enthalten geblieben ist (ebd.: 11).

Die Unterschätzung des historischen und kulturellen Wertes des frühen spanischen Kinos und die politischen Umstände während des Franquismus reduzierten sein nationales und internationales Ansehen wesentlich. Erst mit dem Ende des Franquismus schaffte das spanische Kino den endgültigen Einzug in die internationale Filmlandschaft und gewann durch zahlreiche Oscars für den besten ausländischen Film², neben vielen anderen Auszeichnungen auf europäischen Filmfestivals, schließlich an internationalem Ansehen.

In Folge wesentlicher Veränderungen in der Produktion und in der Rezeption kam es parallel dazu auch zur Ausweitung der Recherche und Publikation über das spanische Kino (ebd.: 17).

Das Kino in Spanien wurde stets von politischen Diskontinuitäten geprägt und hatte es nicht leicht, sich künstlerisch zu etablieren. Die fast vierzig Jahre andauernde Diktatur Francisco Francos beschnitt die Meinungsfreiheit der Künstler, behinderte das Kino in seiner kreativen Entwicklung und zwang zahlreiche bedeutende Figuren des spanischen Kinos ins Exil: Darunter sind unter anderem die Autoren Max Aub und Alejandro Casona und die Regisseure Luis Alcoriza, Carlos Velo und vor allem Luis Buñuel zu erwähnen (Herrera 2005: 345).

¹ Spanischer Bürgerkrieg: 1936-39. Auseinandersetzung als Folge des Aufstands nationalistischer, autoritärer Kräfte und konservativ-traditionalistischer Kräfte unter der Führung des spanischen Militärs gegen die Zweite Republik (Brockhaus Enzyklopädie 1993: 6009).

² Spanische Filme, die den Oscar für den besten fremdsprachigen Film gewonnen haben:
1982: José Luis Gacri: VOLVER A EMPEZAR
1992: Fernando Trueba: BELLE ÉPOQUE
1999: Pedro Almodóvar: TODO SOBRE MI MADRE
2004: Alejandro Amenábar: MAR ADENTRO

Paco Ignacio Taibo beschreibt die Schwierigkeiten, mit denen das Kino während des Franquismus zu kämpfen hatte:

„Contar la historia del cine español producido durante la dictadura franquista, es hacer la crónica del desempeño cinematográfico de una nación que, en cuestión de tres años de guerra civil, vio reducido su espacio de creación a lo políticamente permitido por el Régimen, a lo moralmente aceptable a los ojos de la jerarquía católica y a lo económicamente rentable para los comerciantes de la cultura.” (Taibo 2002: 17)

„Die Geschichte des Spanischen Kinos, das im Franquismus entstand, zu erzählen, bedeutet, die Chronik des kinematographischen Ausübens einer Nation zu erstellen, die im Zuge eines dreijährigen Bürgerkriegs ihren Schaffungsraum gegenüber dem von der Regierung politisch Erlaubten, von der katholischen Führung moralisch Akzeptierten und für das Kulturgeschäft ökonomisch Rentablen, stark reduziert sah.“
(Eigenübersetzung)

Ähnlich wie unter der Herrschaft der Nationalsozialisten verstand man es auch im Franquismus von Beginn an, das Kino zu Propagandazwecken einzusetzen und zielte darauf ab, mit Hilfe von Filmen die Massen zu erziehen. Die am stärksten vertretenen Filmgenres während des Franquismus waren der historische und der religiöse Film, der Heldenfilm, der folkloristische Film in andalusischem Ambiente und der Dokumentarfilm (Pelaéz Ropero 1989: 380).

Das wesentliche Motiv der historischen Filme und der Heldenfilme war die Glorifizierung der imperialen spanischen Vergangenheit und des franquistischen Regimes. Franco und sein General Luis Carrero Blanco sahen den Einsatz von historischen Filmen in den 1940er Jahren als effektivsten Weg, Spaniens ideologische Ziele zu popularisieren. Diese Strategie zeigte sich als besonders erfolgreich in dem Spielfilm RAZA (1942), einer fiktiven Autobiographie unter der Regie von José Luis Sáenz de Heredia, basierend auf einem Roman, den Franco selbst unter einem Pseudonym verfasste und der die Schicksalsschläge einer spanischen Familie vom Ende des Unabhängigkeitskrieges gegen Kuba 1898 bis zum Sieg des Franquismus 1939 skizziert. RAZA reflektiert die Ideologie des spanischen Franquismus und stellt die Tapferkeit ihrer Protagonisten als rein spanische Tugend dar. Neben dem Hervorheben der Heldentaten und der ruhmreichen spanischen Geschichte sollte das Kino während der Zeit des Franquismus vor allem auch moralische Werte vermitteln.

Die folkloristischen Filme, deren Schauplatz meist Andalusien ist, thematisierten die idealisierten Stereotypen der Diktatur und vermittelten eine harmonische Lebensweise, bei der mögliche Probleme sich stets durch Tanz und Gesang in Wohlgefallen auflösten (vgl. Taibo 2002: 95).

Die Funktion des zu dieser Zeit sehr populären folkloristischen Kinos bestand vor allem darin, dem Publikum eine Ablenkung von der Realität des Alltags zu bieten. Taibo beschreibt in diesem Zusammenhang das Ergebnis einer Publikumsbefragung aus dem Jahr 1946:

„En una encuesta hecha en 1946 más del 80 por ciento de los consultados afirmaron que iban al cine a divertirse y muchos señalaron como otra razón de su asistencia la de «no pensar».” (Taibo 2002: 97).

„In einer Umfrage aus dem Jahr 1946 bestätigten mehr als 80% der Befragten, dass sie ins Kino gingen um sich zu vergnügen und viele nannten als weiteren Grund für ihren Besuch die Tatsache «nicht zu denken».“ (Eigenübersetzung)

Neben diesen Filmen, die im Dienste der franquistischen Ideologie standen, entstanden ab den 1950er Jahren, beeinflusst durch den italienischen Neorealismus, der mit einiger Verspätung in Spanien ankam, trotz Zensur einige Werke, die explizit soziale und gesellschaftliche Missstände aufzeigten und indirekt das franquistische System kritisierten. Einige dieser Filme haben zu einer wesentlichen Erneuerung des spanischen Kinos beigetragen, da sie im Gegensatz zu den propagandistischen Heldenfilmen und den folkloristischen Komödien Bezug auf die soziale Realität des Landes nach dem Bürgerkrieg nahmen.

3 DARSTELLUNG VON MARGINALISIERUNG UND SOZIALE KRITIK IM SPANISCHEN KINO

Dieses Kapitel soll drei wichtige Epochen des spanischen Kinos reflektieren, in denen es zu einer Erneuerung in der Ästhetik einiger Filme kam und unter anderem ein besonderer Fokus auf gesellschaftliche Kritik, soziale Probleme und Marginalisierung gelegt wurde. Es handelt sich dabei zunächst um die gesellschaftskritischen Filme der 1950er Jahre, die von linken Filmemachern wie Juan Antonio Bardem und Luis García Berlanga, aber auch von regimetreuen Regisseuren wie Nieves Conde realisiert wurden. In weiterer Folge skizziere ich die Auswirkungen der spanischen Transition, des Übergangs der Diktatur zur Demokratie, auf das Kino und das damit zusammenhängende Aufgreifen von vormaligen Tabuthemen und die Darstellung von Protagonisten mit marginalem sozialem Status. Abschließend beleuchte ich verschiedene Tendenzen im spanischen Kino der 1990er Jahre bis in die Gegenwart, allen voran das sogenannte *cine social*, dessen bedeutendster Vertreter Fernando León de Aranoa ist. Die Analyse seiner Spielfilme BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS wird dann den zweiten Teil meiner Arbeit ausmachen. Die vermehrte Auseinandersetzung mit sozialen Themen im zeitgenössischen Kino, häufig auch als sozialer Realismus bezeichnet, ist ein gesamteuropäisches Phänomen und wie auch in einigen anderen Ländern werden die Filme des spanischen *cine social* bei den Kritikern oft als „legitimste Form“ des spanischen Kinos gesehen (vgl. Triana 2003: 155). Die Annahme, das spanische Kino hätte eine Verpflichtung sich der Realität des Landes anzunähern, geht auf die *Conversaciones de Salamanca* im Jahre 1955 zurück, bei denen Antonio Bardem und andere Filmemacher das spanische Kino als „sozial falsch“ verurteilten (vgl. ebd.: 156). Die in dieser Zeit entstandenen gesellschaftskritischen Filme gelten, trotz ihrer ästhetischen Unterschiede, als Vorbilder für zeitgenössische spanische Filmemacher, die sich ab den 1990er Jahren in ihren Filmen wieder stärker auf die soziale Realität des Landes beziehen (vgl. Thibaudeau 2007: 233f). Das vorliegende Kapitel soll „das Soziale“ im spanischen Film im Kontext der erwähnten Epochen und in Bezug auf die damit zusammenhängenden gesellschaftspolitischen Hintergründe untersuchen. Anhand von einzelnen Filmbeispielen möchte ich die unterschiedlichen ästhetischen Ansätze der sozialkritischen Filme näher erläutern.

3.1 *Las conversaciones de Salamanca* und der Einzug des Neorealismus ins franquistische Spanien

Die erste italienische Filmwoche, die von 15. bis 21. November 1951 in Madrid stattfand und bei der zum ersten Mal neorealistische Filme wie *LADRI DI BICICLETTA* (1948) in Spanien gezeigt wurden, war ein wichtiger Impulsgeber für einige spanische Filmemacher und löste den Wunsch nach Veränderung des konformistischen und eskapistischen Kinos des Franquismus aus (vgl. Kinder 1993: 18).

Die in diesem Zusammenhang entscheidende Veranstaltung war der viel diskutierte erste nationale Filmkongress in Salamanca (*Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*) im Mai 1955. Bei diesem viertägigen Kongress, den hauptsächlich politisch links stehende Filmemacher organisierten, der aber vom Erziehungsministerium der Regierung finanziert wurde, kam es zu einer Repräsentation des gesamten ideologischen Spektrums durch seine Teilnehmer: Mitglieder der kommunistischen Partei (PCE – *Partido Comunista de España*) waren ebenso vertreten wie Mitglieder der Falange. Alle politischen Seiten waren sich einig darüber, dass das spanische Kino einer Erneuerung unterzogen werden müsse (vgl. ebd.: 27). Juan Antonio Bardem, der unmittelbar vor dem Kongress in Cannes den internationalen Kritikerpreis für seinen gesellschaftskritischen Film *MUERTE DE UN CICLISTA* gewonnen hatte, gilt als einer der schärfsten Kritiker des franquistischen Kinos. In folgender bekannt gewordener Aussage erklärte er die in seinen Augen bestehende Nichtigkeit des spanischen Kinos:

„El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.“ (nach: Lera 2007: 85)

„Das spanische Kino ist politisch ineffizient, sozial falsch, intellektuell minderwertig, ästhetisch wertlos und industriell verkümmert.“ (Eigenübersetzung)

Bardem zog das neorealistische Kino Italiens als positives Beispiel heran und erklärte, dass das spanische Kino nicht nur von der Welt, sondern auch von seiner eigenen Realität isoliert sei:

„El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Ninguna ocasión mejor que ésta, ofrecida por la Universidad de Salamanca, alma de cultura española, para lanzar desde ella nuestra voz de alarma [...]“ (nach: Lera 2007: 85).

„Das spanische Kino lebt isoliert. Nicht nur von der Welt isoliert, sondern von unserer eigenen Realität. Es gibt keine bessere Gelegenheit als diese, angeboten von der Universität von Salamanca, Seele der spanischen Kultur, um von ihr aus unseren Alarmschrei auszustoßen [...]“ (Eigenübersetzung)

Bardems Rede endete schließlich in folgendem Satz, der zum Slogan des Kongresses und der Erneuerung des spanischen Kinos wurde: „El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!“ (*„Das spanische Kino ist tot! Es lebe das spanische Kino!“* Eigenübersetzung) (nach: Lera 2007: 85). Dieser Ausruf ist eine Abwandlung des berühmten Satzes „Der König ist tot. Lang lebe der König“, der seinen Ursprung in der französischen Erbmonarchie hat und für die sofortige Nachfolge der Krone nach dem Tode des Königs steht. Heute wird der Satz als Redewendung gebraucht um Kontinuität auszudrücken (vgl. Brockhaus 2000: 241). In diesem Zusammenhang erscheint Bardems Schlachtruf zur Erneuerung des spanischen Kinos ein wenig widersprüchlich und auch das Hervorheben des „Nationalen“ steht im Gegensatz zu Bardems antifranquistischer Einstellung. Die linken Filmemacher sahen während des Kongresses von ihren ideologischen Differenzen zu den Franquisten ab und dadurch kam es zu einer Einigung über die Notwendigkeit einer Erneuerung des spanischen Kinos (vgl. Kinder 1993: 31). Doch nicht nur für die Dauer des Kongresses, sondern auch in ihrem Filmschaffen mussten Regisseure wie Berlanga oder Bardem einen Kompromiss mit den ideologischen Vorstellungen des Franquismus eingehen, um ihre Filme gegenüber der Zensur durchsetzen zu können. Schließlich kommt es etwa in Bardems Spielfilm MUERTE DE UN CICLISTA zwar zu einer Kritik an der franquistischen Gesellschaft, dennoch wurde der Film von der Regierung subventioniert (Cerón Gómez 1998: 126). Die Darstellung von sozialen Ungleichheiten und gesellschaftlichen Problemen fiel in den einzelnen Filmen zum Teil sehr unterschiedlich aus. Auch wenn der italienische Neorealismus als Vorbild für die meisten gesellschaftskritischen Filme der 1950er Jahre galt, setzte sich dieser nicht als dominante ästhetische Form durch. Neben den formalen Elementen des Neorealismus (u.a. Drehen an Originalschauplätzen und Einsatz von Schärfentiefe), die in einigen Filmen eingesetzt wurden, um die sozioökonomische Realität Spaniens zu dokumentieren, kam es in Zusammenhang mit der Behandlung sozialkritischer Themen nicht selten zum Einsatz von Elementen des Gangsterfilms, des Psychothrillers oder des Film noirs. Einige spanische Filmemacher der 1950er Jahre vereinten in ihren Filmen diese Genres, wodurch eine spezifische Art von Kino entstand, das eine Dialektik zwischen Neorealismus, Hollywood und entsprechend

spanischen Elementen (z.B. Flamenco Musik) beinhaltete. Die Dramaturgie amerikanischer Gangsterfilme diente in diesem Zusammenhang oft dazu, eine zu offensichtliche politische Kritik zu verstecken (vgl. Kinder 1993: 39). Eine filmische Annäherung an die soziale Realität des Landes fand aber auch in Form von Komödien statt, so wie in *¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!* (1952) von Luis García Berlanga. In Folge werde ich daher näher auf drei Filme der 1950er Jahre eingehen, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit dem „Sozialen“ auseinandersetzen.

3.1.1 *¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!*

Die 1952 unter der Regie von Luis García Berlanga entstandene Komödie *¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!* erweist sich mit ihrem satirisch-kritischen Ton gegenüber der politischen und ökonomischen Situation Spaniens nach dem Bürgerkrieg als ‚wahrer Schlag ins Gesicht‘ (Herrera 2005: 355). Die Synopsis des Filmes, dessen Drehbuch Berlanga gemeinsam mit Juan Antonio Bardem und Miguel Mihura schrieb, besteht aus den Vorbereitungen der Bewohner eines fiktiven kleinen spanischen Dorfes namens Villar del Río, in der Provinz Madrid gelegen, auf den angekündigten Besuch amerikanischer Diplomaten, in der Hoffnung finanzielle Unterstützung durch den Marshallplan zu bekommen. Den Hintergrund des Filmes bildet das 1948 verabschiedete European Recovery Program, bekannt unter dem Namen Marshallplan, das nach dem zweiten Weltkrieg Westeuropa beim wirtschaftlichen Wiederaufbau unterstützte. Spanien blieb aufgrund des Franco-Regimes vom Marshallplan ausgeschlossen. Zwischen 1950 und 1953 kam es dennoch zu einer Annäherung zwischen Franco und den USA. Nachdem der Franquismus eine Garantie für die Abwehr sowjetischer Einflüsse darstellte, erhielt Spanien schließlich finanzielle Unterstützung durch die USA (vgl. Lera 2007: 78).

In *¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!* setzen die Bewohner von Villar del Río all ihre Hoffnungen in die finanzielle Hilfe der Amerikaner. In diesem Zusammenhang wird auf sarkastische Weise die Rückständigkeit des Dorfes, die Inkompetenz und die damit einhergehende Überforderung der Autoritäten und letztendlich das Spektakel, mit dem die Sympathie der Amerikaner gewonnen werden soll, karikierend dargestellt.

Villar del Río wird in Folge in ein andalusisches Dorf umgewandelt, die Bewohner verkleiden sich als traditionelle Andalusier und studieren Flamenco-Tanz ein, um dem

spanischen Klischee im Ausland zu entsprechen. Die Hoffnung, einen guten Eindruck bei den Amerikanern zu hinterlassen, wird zum wichtigsten Anliegen der einfachen Leute in Villar del Río. Dennoch gibt es einige Bewohner des Dorfes, die dem Besuch der Amerikaner skeptisch gegenüberstehen und darin sogar eine Gefahr für das Dorf sehen. In den Träumen der verschiedenen Protagonisten werden die Sehnsüchte und Ängste der Spanier gegenüber den USA parodiert. Während der Bürgermeister in der Nacht vor der geplanten Ankunft der Amerikaner in seinem Traum die Dorfkneipe in einen Westernsaloon verwandelt sieht und selbst als Sheriff auftritt, träumt der Pfarrer von einer Prozession der Semana Santa³, in der er plötzlich von Mitgliedern des Ku-Klux-Klans umgeben ist, die ihn aufgrund seiner anti-amerikanischen Einstellung schließlich zum Tode verurteilen. Das Dorf Villar del Río symbolisiert das Spanien der Nachkriegszeit, dessen Rückständigkeit und mangelnder Fortschritt durch verschiedene Metaphern dargestellt werden, wie etwa durch die stehengebliebene Rathausuhr oder die Weltkarte der Dorfschule, die so alt ist, dass darauf noch die Österreichisch-Ungarische Monarchie eingetragen ist.

Der Film endet schließlich mit der Ankunft der Amerikaner, die jedoch durch das Dorf rasen ohne anzuhalten und damit die Bevölkerung von Villar del Río abrupt aus ihrem Traum reißen. All die Mühe und das Geld, das in die Vorbereitungen investiert wurde, haben schließlich keinen Gewinn gebracht und die Dorfbewohner entledigen sich enttäuscht ihrer „falschen Kleidung“, in der sie als „falsche Andalusier“ auftraten (Perales 1997: 206).

¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! nimmt Bezug auf die in den 1950er Jahren einsetzenden Bemühungen des spanischen *Ministerio de Información y Turismo*, Spanien als Urlaubsdestination im Ausland zu bewerben. Dabei sollte einerseits ein offeneres, modernes Bild des Landes vermittelt werden, andererseits bestand das Image, das man ins Ausland trug, vor allem aus den stereotypen Bildern der *Españolada*⁴. Dieser Gegensatz spiegelt sich in Berlangas Film auf ironische Weise wider (vgl. Kinder 1993: 20ff). Andererseits kann ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! als

³ Semana Santa (wörtl. „heilige Woche“) ist die Woche von Palmsonntag bis Ostersonntag (vgl. Diccionario Enciclopédico Espasa 1995: 1530).

⁴ Def.: Española: „Acción, espectáculo u obra literaria que exagera y falsea el carácter español.“ („Handlung, Show oder literarisches Werk, das den spanischen Charakter übertreibt und verfälscht.“) (Diccionario Enciclopédico Espasa 1992: 4835)

Parodie der *Españolada* an sich verstanden werden. Das Sujet der *Españolada*, die ihren Ursprung in Frankreich hat und literarische Werke wie *Carmen* (1845) von Prosper Mérimée hervorbrachten, in denen die ländlichen Traditionen in den unterentwickelten Teilen Südeuropas als exotische Realität dargestellt wurden, war in den folkloristischen Filmen während des Franquismus überaus beliebt (vgl. Gubern 1986: 34f). ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! entlarvt schließlich die Artifizialität der *Españoladas* als Mittel, um die Armut und die sozialen Probleme der spanischen Landbevölkerung zu verbergen.

3.1.2 MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem bedient sich in seinem Film MUERTE DE UN CICLISTA aus dem Jahr 1955, dessen Synopsis Parallelen zu Antonionis CRONACA DI UN AMORE (1950) aufweist, rhetorische Mittel des „cine de intriga“ (Thriller) (Cerón Gómez 1998: 128) und der Ästhetik von Hitchcock Thrillern.

María José, Ehefrau eines reichen Industriellen, unterhält eine heimliche Affäre mit ihrer Jugendliebe Juan, einem Universitätsprofessor, der im Bürgerkrieg für Franco kämpfte. In der ersten Szene des Films fahren María José und Juan gemeinsam mit dem Auto über eine leere Landstraße, wo sie versehentlich einen Radfahrer überfahren. Da das Paar vermeiden möchte, dass ihre Beziehung entdeckt wird, leistet es dem Radfahrer keine Hilfe, flüchtet und macht sich damit für den Tod des Radfahrers verantwortlich. Der Radfahrer, der, wie sich später herausstellt, ein Mann aus sehr einfachen sozialen Verhältnissen war, repräsentiert die gesellschaftliche Rolle der Arbeiterklasse und sein Gesicht bleibt für den Zuseher unsichtbar, während das bourgeoise Paar María José und Juan gleich zu Beginn in einer Großaufnahme zu sehen ist. Im Laufe des Filmes kommt es zu zahlreichen, zum Teil extremen, Großaufnahmen der beiden Protagonisten „to such a degree that it exposes their implicit ideological endorsement of the destructive egotism of the haute bourgeoisie“ (Kinder 1993: 74). Der Gegensatz zwischen der sozialen Klasse der Protagonisten, die von Reichtum und Opulenz bestimmt ist, zur Misere der Arbeiterklasse ist eines der Hauptmotive in MUERTE DE UN CICLISTA und die Gegenüberstellung dieser beiden sozialen Realitäten wird immer wieder durch die Montage hervorgehoben.

Juan Francisco Cerón Gómez beschreibt in diesem Zusammenhang die Nähe von

Bardems Ästhetik zum sowjetischen Kino der 20er Jahre:

„Herederero del cine soviético, este montaje estaba al servicio de unos fines ideológicos, uniendo mundos y ambientes enfrentados entre sí, mostrando que el entramado social se sustenta sobre la lucha de contrarios. Esta concepción formal hace que, más allá del contenido de la cinta, ésta sea su película más propiamente marxista” (Cerón Gómez 1998: 129).

„Als Erbe des sowjetischen Kinos stand diese Montage im Dienst ideologischer Absichten, indem Welten und Umgebungen vereint werden, die einander gegenüber stehen, und gezeigt wird, dass das soziale Geflecht auf dem Kampf der Gegensätze beruht. Diese formale Gestaltung bewirkt, dass, abgesehen von seinem Inhalt, dieser sein marxistischster Film ist“ (Eigenübersetzung).

Ausgelöst durch die Erpressungen („chantaje“)⁵ des Kunstkritikers Rafa, der als Pianist und Unterhalter stets auf den Festen der Reichen präsent ist, diese jedoch beneidet und daher hasst, entwickeln María José und Juan eine immer stärkere Paranoia, für den Tod des Radfahrers verantwortlich gemacht zu werden und gleichzeitig ihre Affäre ans Licht zu bringen. In Juan löst der Tod des Radfahrers eine moralische Krise aus (vgl. Cerón Gómez 1998: 131): er besucht das ärmliche und überfüllte Wohnhaus, in dem der Radfahrer lebte und wird sich dadurch der Armut der spanischen Arbeiterklasse bewusst. In weiterer Folge entsteht an Juans Universität eine Protestaktion unter den Studenten, die für eine Kündigung Juans plädieren, da dieser eine Studentin ungerechtfertigt suspendiert hat. Während einer mündlichen Prüfung entdeckt Juan in der Zeitung mit Entsetzen die Nachricht über den Tod des Radfahrers, ignoriert folglich die zu prüfende Studentin und suspendiert sie. Die Studenten werfen Juan nicht nur die ungerechte Behandlung der Studentin vor, sondern auch die Tatsache, dass er seine Position als Universitätsprofessor lediglich seinen familiären Beziehungen zu verdanken hat. Diese Vorwürfe verstärken abermals Juans Schuldgefühle und Zweifel. Juans persönliche Krise kann gleichzeitig als ideologische Krise verstanden werden: Juan macht demnach einen ideologischen Wandel von rechts nach links durch (vgl. Kinder 1993: 85). Er stellt seinen Job als Universitätsprofessor in Frage und entlarvt

⁵ Dem im Film verwendeten Wort „chantaje“ (dt. Erpressung), das seinen Ursprung im Französischen („chantage“) hat, kommen mehrere Bedeutungen zu. In der Party Sequenz, die der Eröffnungssequenz des Unfalls mit dem Radfahrer folgt, spielt Rafa auf dem Klavier ein Stück namens „Chantaje“, da er María José und Juan gemeinsam in Miguels Auto gesehen hat und die beiden daraufhin erpressen möchte. In einer weiteren Sequenz, in einer Kunstgalerie, erklärt Rafa María José, dass „chantaje“ ein hässliches Wort sei, und nicht einmal kastilisch. Die Aussage Rafas bezieht sich auf die Norm des spanischen Kinos unter Franco, nur kastilisch sprechen zu dürfen. Als weiteren Bezug nennt Marsha Kinder den Thriller BLACKMAIL von Alfred Hitchcock aus dem Jahr 1929, in dem ebenfalls ein Paar versucht einen Mord zu vertuschen und von einem gehässigen kleinen Mann erpresst wird (vgl. Kinder 1993: 77).

damit die Korruption des franquistischen Regimes.

Juan kommt schließlich zu der Erkenntnis, sich der Polizei stellen zu müssen, um seine Schuld am Tod des Radfahrers zu büßen, während María José an den leeren Ritualen der katholischen Kirche festhält, indem sie ihre Schuld durch Ablasszahlungen in der Kirche und ein anonymes Geschenk an die Frau des verstorbenen Radfahrers zu begleichen vermeint. María José beschließt, mit ihrem Ehemann Miguel die Stadt zu verlassen, trifft sich jedoch noch ein letztes Mal mit Juan, der sich mit ihr gemeinsam der Polizei stellen möchte. Abermals fährt das Paar mit dem Auto über die Landstraße, an der sie zu Beginn des Filmes den Radfahrer überfahren haben. Juan steigt an der Unfallstelle aus dem Wagen, woraufhin María José ihn überfährt. Auf der Flucht trifft sie wieder auf einen Radfahrer, dem sie versucht auszuweichen, verliert dabei jedoch die Kontrolle über den Wagen und fährt in einen Graben. Der Radfahrer, wiederum ein Mann aus einfachen Verhältnissen, blickt um sich, entdeckt ein Wohnhaus, in dem Licht brennt und macht sich rasch auf den Weg. Die meisten Interpretationen über die Schlusszene Films weisen darauf hin, dass der Radfahrer, im Gegensatz zu Juan und María José, nicht flüchtet, sondern versucht Hilfe zu holen.

Juan Antonio Bardem erklärte im Nachhinein, dass der Tod der beiden Protagonisten am Ende des Films eine Methode war, der Zensur zu entgehen, die vor allem aufgrund des moralischen Standpunktes des Filmes zum Problem wurde. Der tragische Tod der beiden Liebhaber sollte in diesem Zusammenhang nicht nur als Strafe für den Mord an dem Radfahrer gelten, sondern ebenso für die heimliche außereheliche Affäre zwischen Juan und María José, die um nichts weniger verwerflich dargestellt werden sollte (vgl. Cerón Gómez 1998: 124f).

Die Kritik an der Gesellschaft des Franquismus in *MUERTE DE UN CICLISTA* manifestiert sich deutlich in der Darstellung der Leere und der Hypokrisie der religiösen Rituale und der Gleichgültigkeit der Bourgeoise gegenüber der sozialen Realität des Landes. Die Bourgeoise, die als Unterstützer eines autoritären und antisozialen Regimes gilt (vgl. ebd.:127), wird außerdem in ihrem Fehlen an moralischen Werten, nicht nur gegenüber den ärmeren Gesellschaftsschichten, sondern auch in ihren eigenen Kreisen und an in ihrem bloßen Interesse an Materialität, Ansehen und Macht kritisiert. Cerón Gómez sieht die Aufnahmen der menschenleeren Landschaften und das kalte Ambiente, das dadurch vermittelt wird, als Ausdruck der bitteren Lebensbedingungen der Mehrheit

der Spanier in den 1950er Jahren (vgl. ebd.: 127f).

Die verwendeten Kameraeinstellungen und die Schärfentiefe einiger Szene erinnern an das Kino Orson Welles, das André Bazin als revolutionäre Erneuerung sah. Durch die Schärfentiefe wird der gesamte visuelle Raum zum dramatischen Raum, nicht der Kamera/Bild-Fokus verleiht durch seine Auswahl der Sache a priori Bedeutung, sondern der Zuschauer selbst entscheidet (vgl. Bazin 2004: 310). Diesem, an den Realismus gebundenen Einsatz von Schärfentiefe, der bereits in der ersten Sequenz des Filmes zu sehen ist, wird eine ideologischen Zielen unterlegene Montage entgegengesetzt.

MUERTE DE UN CICLISTA provozierte zunächst Probleme mit der Zensur und durfte bis zur Teilnahme am Filmfestival in Cannes (1955) in Spanien nicht gezeigt werden. Nach einigen Änderungen des Drehbuchs wurde der Film schließlich genehmigt und von der Regierung subventioniert (vgl. Cerón Gómez 1998: 126).

3.1.3 SURCOS

Nicht nur regimekritische Filmemacher versuchten sich in den 1950er Jahren stärker der sozialen Realität anzunähern, auch der bereits erwähnte „Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo“ José María García Escudero sprach sich in seinem 1958 publiziertem Werk *Cine Social* für eine realistische Ästhetik und eine Behandlung der aktuellen Probleme der Bevölkerung im Film aus (Kinder 1993: 39)

Das als erster neorealistischer Film Spaniens geltende „falangist thesis-drama“ (ebd.: 39) SURCOS, 1951 unter der Regie des regimetreuen José Antonio Nieves Conde erschienen, liefert ein interessantes Beispiel für die Verbindung einer neorealistischen Ästhetik mit der franquistischen Ideologie. Im Zentrum des Films steht das Schicksal der Familie Pérez, die vom Land nach Madrid migriert, in der Hoffnung ihre Lebensumstände zu verbessern, sich jedoch in der harten Alltagsrealität der Hauptstadt nicht zurechtfindet und schließlich nach zahlreichen Schicksalsschlägen, unter anderem dem Tod des ältesten Sohnes, wieder zurück in ihr Dorf geht. Die Synopsis des Filmes weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit Viscontis Film ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960) auf, in beiden Fällen führt das Leben in der Großstadt zum Zerfall der Familie (vgl. ebd.: 44). Außerdem enthält SURCOS Parallelen zu Florián Reys Film LA

ALDEA MALDITA von 1930, der als Meisterwerk des spanischen Stummfilms gilt und ebenfalls das Thema der Landflucht behandelt.

Surcos weist mit zahlreichen Aufnahmen an Originalschauplätzen, die das Alltagsleben der Nachkriegszeit in verschiedenen Bezirken Madrids sichtbar machen, einen dokumentarischen Stil auf. Durch die Innenaufnahmen werden die ärmlichen Wohnverhältnisse der Arbeiterklasse aufgezeigt, die auf engstem Raum, gemeinsam mit vielen anderen Familien, in speziellen Residenzen (*Corralas*) lebt.

Außerdem behandelt der Film ein aktuelles Problem seiner Zeit, nämlich die massive Landflucht in die Hauptstadt auf Grund eines wirtschaftlichen Wandels. Der Überschuss an nicht spezialisierten Arbeitskräften, der schließlich zur Arbeitslosigkeit der Migranten und in weiterer Folge zum Absturz in die Kriminalität führt, wird in *SURCOS* in ungeschminkten Bildern skizziert. Neben der Darstellung der Lebensverhältnisse in Madrid und der Armut der Arbeiterklasse wird in *Surcos* vor allem auf den Verlust der Moral, den das Stadtleben mit sich bringt, verwiesen. Der ältere Sohn Pepe und die Tochter Tonia lassen sich vom modernen Stadtleben sogleich beeindrucken. Pepe stürzt sich in eine Beziehung mit der Femme Fatal Pili, verliert jeglichen Respekt vor seinem Vater und wird unter Pilis Einfluss in illegale Geschäfte verwickelt, die am Ende des Filmes seine Ermordung zur Folge haben. Tonia dagegen träumt davon, als Sängerin berühmt zu werden und gerät in die Hände des Betrügers Chamberlain, der verspricht sie berühmt zu machen und ihr schließlich ihre Würde und Unschuld nimmt. Die urbane Migration der Arbeiterklasse wird somit mit der Korruption der Frauen verbunden und erweist sich als Bedrohung der rigiden Moral und des spanischen Patriarchats (vgl. Kinder 1993: 44).

Außerdem wird immer wieder Bezug auf das Kino, vor allem auf Hollywood genommen und die Glorifizierung von Hollywoodschauspielerinnen wird mit dem Verderben junger Mädchen gleichgesetzt. Tonia ist im Laufe des Filmes in mehreren Einstellungen zusammen mit Postern von Hollywoodschauspielerinnen zu sehen. Als der Vater gegen Ende des Filmes seine gefallene Tochter aus der Wohnung Chamberlains holt, ist diese in einer Großaufnahme unter einem Foto von Rita Hayworth kauern zu sehen. Als Tonia das Zimmer verlässt, um ihre Sachen zu holen, schwenkt die Kamera auf den Vater, der unter demselben Foto in Tränen ausbricht. Marsha Kinder bemerkt dazu:

„The film suggests that the desire for silk stockings and other glamorous paraphernalia featured in Hollywood movies lead women to imitate actresses and to become whores (two terms that were almost synonymous in Francoist Spain).“ (Kinder 1993: 51)

Ähnliche Parallelen sind zwar auch im italienischen Neorealismus (ROMA, CITTÀ APERTA; BELLISSIMA; RISO AMARO) zu finden, jedoch betont Kinder, dass in diesen eher die Armut Motiv für die Empfänglichkeit der Frauen gegenüber den Verlockungen des Ruhms und des Reichtums ist, während SURCOS den Frauen auf Grund ihres Geschlechtes eine natürliche Verführbarkeit zuschreibt (ebd.:52).

Das Hollywoodkino wird in SURCOS offensichtlich kritisiert und verantwortlich für den Verlust von Moral, dem Streben nach Luxus und der Ignoranz gegenüber der sozialen Realität des Landes gemacht. In diesem Zusammenhang wird an einer Stelle des Filmes Bezug auf das neorealistische Kino genommen, das gerade „in Mode“ ist. Nachdem Chamberlain mit seiner Liebhaberin einen neorealistischen Film im Kino gesehen hat, beschwert sich die junge Dame:

„¡Menudo tostón la película esta! ¿Cómo dices que se llama? (Chamberlain: „Neorealista.”) No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria con lo bonita que es la vida de los millonarios”. (Surcos 00:42:33 – 00:42:56)

„Was für ein öder Film! Wie heißt er nochmal? (Chamberlain: Neorealistisch.) Ich weiß nicht welchen Gefallen sie daran finden die Misere ans Licht zu bringen, wo doch das Leben der Millionäre so schön ist. “ (Eigenübersetzung)

SURCOS porträtiert die harten Lebensumstände der Arbeiterklasse während der Nachkriegszeit und bedient sich dabei formalen Elementen des Neorealismus wie Aufnahmen an Originalschauplätzen und dem Einsatz von Laiendarstellern. Auch die Dramaturgie ist teilweise an die Prinzipien des Neorealismus angelehnt. Im Laufe der Handlung werden immer wieder Zwischenfälle dargestellt, die an sich keinen besonderen dramatischen Wert haben und ihre Bedeutung erst in Hinblick auf die soziale Situation des Opfers entwickeln⁶ (Bazin 2004: 338f). Die Darstellung der prekären Situation seiner Protagonisten ist jedoch einer ideologischen moralistischen These untergeordnet und steht daher dem Propagandafilm näher. Laut André Bazin unterscheidet sich der Propagandafilm von der Ästhetik des neorealistischen Films dadurch, dass ein bestimmtes ideologisches Ziel verfolgt wird und alle Ereignisse einer

⁶ Bazin führt in diesem Zusammenhang den Verlust des Fahrrads in LADRI DI BICICLETTA (1948) an. In SURCOS wird z.B. der jüngere Sohn Manolo bei seinem Job als Warenausträger von Kindern bestohlen und verliert dadurch seine Arbeit.

Zwangsläufigkeit unterliegen, während es im neorealistischen Film um das Schicksalhafte geht (ebd.: 340). In SURCOS müssen die Ereignisse einer Zwangsläufigkeit unterliegen, da sie als Beleg für eine gesellschaftliche These fungieren, die Marsha Kinder sehr treffend beschreibt:

„By displacing all political issues onto the family, this melodramatic system implies that if an individual peasant family can preserve its traditional values, then the state, no matter how severe its socioeconomic problems, will survive. Thus, the moral restoration of the patriarchal family (rather than the political solution of urban problems in the barrio) becomes the primary „popular objective“ (Kinder 1993: 42).

Escudero reihte SURCOS in die Kategorie *Película con interés nacional* („Film von nationalem Interesse“) ein, da er der Meinung war, es handle sich bei dem Film um ein Modell für neues falangistisches Kino, und verlor als Folge dieser Entscheidung seinen Posten als Generaldirektor der Kinematographie. Dies lag zum einen daran, dass *Surcos* von der Zensur als „gravemente peligroso“ („sehr gefährlich“) verurteilt wurde, zum anderen fiel Escudero wohl in Missgunst bei der Regierung, da er SURCOS die Kategorie *Película de interés nacional* verlieh, während er diese dem von Franco persönlich gesponserten Big-Budget Historienfilm ALBA DE AMERICA, der im selben Jahr erschien, verweigerte (vgl. ebd.: 29).

Auch wenn die Auseinandersetzung mit sozialen Problemen in SURCOS letztendlich Missfallen bei der Zensur erregte, waren einige regimetreue Filmemacher wie Escudero und Conde dennoch überzeugt, dass der Nachkriegs-Neorealismus ein effektives Mittel sei, um den populistischen Kern des Faschismus zu unterstützen (ebd.: 30) und so liefert SURCOS das Ergebnis der ungewöhnlichen Verbindung von gesellschaftskritischem und regimetreuem Kino.

3.2 Die Darstellung von Marginalisierung im Postfranquistischen Film

Nach Francos Tod im November 1975 kam es langsam zu einer Rückgewinnung der demokratischen Freiheiten. Es folgte die Zeit der *transición democrática*⁷, die zunächst in die Annahme der Verfassung von 1978, die Spanien zu einer parlamentarischen Monarchie machte, mündete. Die Zeit der Transition endet einigen Autoren nach jedoch erst im Jahr 1982, mit dem Wahlsieg der während des Franquismus verbotenen sozialistischen Partei PSOE, der nach dem gescheiterten Militärputsch von Seiten Armeeingehöriger Franco- Anhänger stattfand (Herrera 2005: 365).

Für das spanische Kino bedeutete das Ende des Franquismus die Aufhebung der Zensur und die Errichtung spezieller Kinosäle „para ver las películas más fuertes y escabrosas [...]“ („um die heftigsten und schlüpfrigsten Filme zu sehen.“) (ebd.: 365). Tatsächlich wurden in den Jahren der Transition eine große Zahl an Erotikfilmen produziert, die mit dem Buchstaben S (porno *soft*) versehen wurden, um darauf aufmerksam zu machen, dass deren Inhalte die Sensibilität des Zuschauers verletzen könnten (vgl. Puigdoménech 2007: 278). Der franquistische Apparat der Zensur wurde am 11. November 1977 durch das *Decreto 3071* aufgelassen (ebd.: 27), wodurch nach fast 40 Jahren künstlerischer Unfreiheit endlich der Startschuss für eine neue Entfaltung des spanischen Kinos gegeben wurde. In Folge konnten spanische Produktionen, die während des Franquismus aufgrund ihrer Thematiken verboten waren, in den Kinos gezeigt werden und auch ausländische Filme, die von der franquistischen Zensur verboten wurden, wie BRONENOSSEZ POTJOMKIN (1925) von S.M.Eisenstein oder THE GREAT DICTATOR (1940) von Charles Chaplin kamen erstmals in die spanischen Kinos (vgl.ebd.: 40).

Neben der Aufarbeitung der Vergangenheit und der Förderung von Literaturverfilmungen in den 1980er Jahren zeichnete sich das Kino des Postfranquismus durch eine massive Darstellung von Tabuthemen wie Sex, Gewalt, Drogen und Homosexualität aus.

⁷ Die Transition zur Demokratie

Marsha Kinder verweist darauf, dass das Hervorheben der Randkulturen (Drogenmilieu, Homosexualität etc.) und die grafische Repräsentation von Gewalt im spanischen Kino des Übergangs mit einer antifranquistischen Perspektive zusammenhängt.

„During the Francoist era, the depiction of violence was repressed, as was the depiction of sex, sacrilege, and politics; this repression helps explain why eroticized violence could be used so effectively by the anti-Francoist opposition to speak a political discourse, that is, to expose the legacy of brutality and torture that lay behind the surface beauty of the Fascist and neo-Catholic aesthetics.” (Kinder 1993: 138)

Die Darstellung von Gewalt und Erotik hatte in der Zeit des Postfranquismus vor allem auch kommerzielle Gründe (vgl. ebd.: 138). Das alte Bild Spaniens, das aus der Glorifizierung des Franquismus und den folkloristischen Stereotypen bestand, sollte durch ein neues Bild ersetzt werden und so wurde die *Españolada* abgelöst durch Bilder der Erotik, die vor allem für das ausländische Publikum zu neuen Stereotypen Spaniens wurden (vgl. ebd.: 432). Isolina Ballesteros betont, dass Spanien in den 1980er Jahren durch seine kinematographische Darstellung zu dem Image gelangte, eines der sexuell freizügigsten Länder Europas zu sein (vgl. Ballesteros 2001: 179).

Interessanterweise führte gerade der Fokus auf Marginalisierung in den postfranquistischen Filmen das spanische Kino aus seiner internationalen Isolierung heraus (ebd.: 13f).

Allen voran die Filme von Eloy de la Iglesia, Bigas Luna und Pedro Almodóvar trugen maßgeblich dazu bei, das neue Image eines liberalen Spaniens ins Ausland zu transportieren.

Eloy de la Iglesia gilt als „realizador de la marginalidad franquista durante la transición democrática” („*Régisseur der Marginalisierung im Franquismus während der Transition*“) (Feenstra 2007: 206) und war während der 1970er Jahre sehr erfolgreich mit seinen Filmen über Drogen, Homosexualität und illegale Abtreibungen. Er bedient sich in seinen Filmen einer pamphletischen Sprache und bezieht sich stets auf die Tabuthemen während der Diktatur (diese werden zum Teil in Off Stimmen beschrieben). Die Neugierde gegenüber dem Verbotenen zog das Interesse des spanischen Publikums an Eloy de la Iglesias Filmen an, während die Kritiken seiner Filme oft negativ ausfielen und starke Gegenreaktionen auslösten:

„Lo único que le importa es vender su producto y poner en él aquello que, hoy por hoy, vende: sexo y política. Eloy de la Iglesia no es buen director; en su extensa filmografía no encontramos una sola buena película, pero, además, ni siquiera es un buen tramposo.”(*El País* 1979nach: Feenstra 2007: 206)

„Das einzige, was ihn interessiert, ist sein Produkt zu verkaufen und darin das zu setzen, was sich heutzutage verkauft: Sex und Politik. Eloy de la Iglesia ist kein guter Regisseur; in seiner umfangreichen Filmographie ist kein einziger guter Film zu finden, aber noch dazu ist er nicht einmal ein guter Schwindler.“(Eigenübersetzung)

Auch Pedro Almodóvar beschäftigt sich in den 1980er Jahren in seinen Filmen massiv mit den Marginalisierten des Franquismus. Seine Protagonisten sind häufig Homosexuelle, Transsexuelle, Prostituierte und Drogensüchtige. Tabus rücken in Almodóvars Filmen ins Zentrum der Erzählung und werden als normal dargestellt. Auch wenn seine Filme aus den 1980er Jahren keine direkte Kritik am Franquismus aufweisen, so kommt es doch zu einer Auseinandersetzung mit der Zeit der Diktatur, durch die Behandlung von Tabuthemen und über die Körper der Protagonisten, die mit den traditionellen Codes brechen (vgl. ebd.:207f).

Außerdem haben die Filme Almodóvars stark zur Repräsentation und Prominenz der Frauen in der postfranquistischen Gesellschaft beigetragen. Erstmals kam es in Spanien zu einem akademischen Interesse an der neuen sozialen Rolle der Frauen und der feministischen Theorien. Neue Frauenrollen, die sich gegen das franquistische Patriarchat wenden, nehmen im Kino des Übergangs stetig zu, außerdem tauchen zahlreiche Frauenrollen auf, die eine Marginalisierung, eine gesellschaftliche Unsichtbarkeit repräsentieren, darunter fallen z.B. kriminelle Frauen, Prostituierte, Lesben, Drogensüchtige, misshandelte Frauen, Zigeunerinnen, illegale Einwanderinnen, Terroristinnen etc (vgl. Ballesteros 2001: 13f).

Das Bedürfnis des postfranquistischen Kinos, sich mit Tabuthemen und marginalen Gesellschaftsschichten auseinanderzusetzen, spiegelt sich in einem weiteren populären Themenbereich wider, nämlich in den Filmen über Straßengewalt und Jugendkriminalität.

3.2.1 *Cine quinqu*

Im Kino der Übergangszeit halten jugendliche Außenseiter als Protagonisten in den spanischen Film Einzug, nach dem diese während des Franquismus überhaupt nicht repräsentiert wurden. Filme wie *PERROS CALLEJEROS I&II* (1976/ 1979) von José Antonio de la Loma, *NAVAJEROS* (1980), *COLEGAS* (1982) und *EL PICO Y EL PICO II* (1983/1984) von Eloy de la Iglesia, *DEPRISA, DEPRISA* (1981) von Carlos Saura und *MARAVILLAS* (1980) von Manuel Guitérrez Aragón zeigen eine unbequeme soziale Realität, die den großen Hoffnungen für die Zukunft während der Zeit der Übergangs entgegengesetzt ist (vgl. ebd.: S.235).

Im Subgenre *cine quinqu*⁸ werden, häufig in biographischer Form und mit Referenzen auf reale Verbrechen, kriminelle Jugendliche bei ihren Delikten gezeigt und es kommt dabei meist zum Einsatz von Laiendarstellern aus den dargestellten sozialen Schichten (vgl. ebd.: S.235f). 2009 fand im CCB (Centre de Cultura Contemporania de Barcelona) eine Ausstellung über das *cine quinqu* statt (*Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle*), bei der vor allem auch auf die gesellschaftlichen Hintergründe der Stereotypen des *quinquis* eingegangen wird. Einerseits konnten die spanischen Jugendlichen nach dem Ende des Franquismus erstmals an einer Jugendkultur teilhaben, die Aspekte wie Rebellion gegen die Erwachsenen und die Gesellschaft, Marginalisierung, sexuelle Freizügigkeit und auch den Konsum von Drogen miteinschließt. Außerdem waren die 1970er Jahre in Spanien von Arbeitslosigkeit und sozialen Problemen bestimmt. In den Wohnvierteln der Arbeiterklasse, die auf Grund einer Knappheit an günstigen Wohnungen in den 1960er Jahren errichtet wurden, verschlechterte sich die Lebensqualität durch die Wirtschaftskrise in den 70er Jahren wesentlich. Viele Jugendliche waren aus dem Schulsystem ausgeschlossen und das Einstiegsalter ins Berufsleben lag im Schnitt bei 16 Jahren. Mit dem gleichzeitigen Aufkommen des Heroinkonsums verfielen viele junge Menschen den Drogen.

(vgl. http://www.cccb.org/en/exposicioquinquis_de_los_80_cine_prensa_y_calle-25705).

In diesen Jahren einer sozialen Krise wurden einige kriminelle Jugendliche zu „kleinen urbanen Mythen“ (ebd.). Der Sensationsjournalismus lieferte einen gehörigen Beitrag

⁸ „Quinqu“= Verbrecher, Penner

zur Mystifizierung des *quinquis* und stigmatisierte den jugendlichen Verbrecher zum „enemigo público número uno“ („Staatsfeind Nummer Eins“) (ebd.). Schließlich handelte es sich um eine Zeit einer allgemeinen gesellschaftlichen Beunruhigung, die sich aufgrund der neu gewonnen Freiheiten ergab:

„Son los tiempos en que los sectores más conservadores de la sociedad se escandalizaban con todas esas cosas que no pasaban en la época de Franco [...]“ (Cueto 1998: 12)

„Es ist die Zeit, in der die konservativeren Gesellschaftskreise von all den Dingen schockiert waren, die in der Epoche Francos nicht vorkamen [...].“ (Eigenübersetzung)

Das gleichzeitig Aufkommen einer neuen Jugendkultur, verstärkten Drogenkonsums (vgl. Ramoneda 2009) und einer Wirtschaftskrise, die zu einer starken sozialen Marginalisierung der unteren Gesellschaftsschichten führte, kombiniert mit der Neugierde der Medien gegenüber den Jugendlichen, die am Rande der Gesellschaft lebten, rief schließlich ein eigenes filmisches Subgenre hervor. Die Regisseure des *cine quinquis*, die weder der Altersklasse noch der sozialen Schicht ihrer Protagonisten angehören, stellen diese mit einer Mischung aus Furcht gegenüber ihren animalischen Aspekten und Attraktion gegenüber einer exotischen Realität dar (vgl. Cueto 1998: S.13). Carlos Saura beleuchtet das Leben der jugendlichen Verbrecherbande in seinem Spielfilm *DEPRISA DEPRISA* auf eine stark romantisierende Weise. Marginalisierung wird in seinem Film mit einem Leben in Freiheit gleichgesetzt. So wie in den meisten Filmen des *cine quinquis* dokumentiert *DEPRISA DEPRISA* die Delikte seiner jugendlichen Protagonisten, dazu zählt vor allem Autodiebstahl, und deren Konsum von Drogen. Außerdem enthält der Film eine Liebesgeschichte, was keineswegs eine Ausnahme innerhalb des Subgenres darstellt. Die Musik, die im *cine quinquis* stets eine grundlegende Rolle spielt, trägt zusätzlich zur Romantisierung der dargestellten Gesellschaftsschicht bei. Die Gruppen „Los Chunguitos“ und „Los Chichos“, deren Musik für den Film verwendet wurde, sind Romas und zählen zu den wichtigsten Musikern der spanischen Rumba. In ihren Liedern, in denen Elemente der Roma Musik mit spanischen Melodien vermischt sind, geht es meist um Marginalisierung und Armut in den urbanen Vierteln des Proletariats. Die Musik beider Gruppen wurde daher in unterschiedlichen Filmen des *cine quinquis* eingesetzt. Der Filmtitel *DEPRISA DEPRISA* ist dem Titel eines Liedes der „Chunguitos“ entnommen.

3.3 Die 1990er Jahre und das Kino der Gegenwart: Aufkommen einer neuen Autoren-Generation und Entstehung des *cine social*

Das spanische Kino der 1990er Jahre zeichnet sich neben zahlreichen Veränderungen in der Filmproduktion vor allem durch die große Anzahl an neuen Filmemachern aus (vgl. Heredero 2007: 9f). In der Periode von 1990 - 1996 befanden sich unter 414 produzierten Filmen 103 Erstlingswerke, was 24,87 % der Gesamtproduktion ausmacht (vgl. Heredero 1997: 31). Diese Zahlen, die in Carlos Herederos 1997 herausgegebenen Werk *Espejo de Miradas – Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa* publiziert wurden, bestätigen die entscheidende Erneuerung, die unter den Regisseuren des spanischen Kinos seit Beginn der 1990er Jahre stattgefunden hat. Die 1990er Jahre gelten daher in Spanien als Epoche der Wiedergeburt der Filmindustrie, der Wiederkehr des Genre-Kinos und des Auftauchens einer neuen Generation junger Autoren, die eine eigene Stimme suchen (vgl. Ballesteros 2001: 19). Die neuen Filmemacher kommen aus keiner offiziellen Schule, einige von ihnen sind Drehbuchautoren, die auf Grund der Umstände schließlich Regie führen, um ihre eigenen Drehbücher umzusetzen (darunter fällt León de Aranoa). In diesem Zusammenhang entsteht eine Diskussion um den Autorenfilm, der von einigen der jungen Filmemacher, die ihre Drehbücher selbst schreiben und daher als Autorenfilmer gelten, aufgrund des damit verbundenden Elitismus abgelehnt wird. Im spanischen Kino der 1990er Jahre ist man grundsätzlich bemüht, ein großes Publikum zu erreichen und es kommt daher zu einer Abkehr vom Elitismus (vgl. Heredero 1997: 70).

Viele der neuen Regisseure präsentieren ihre Werke auf großen Filmfestivals und der spanische Film wird international erfolgreich. Die Mehrheit der spanischen Spielfilme der 1990er Jahre situiert ihre Handlungen in der Gegenwart, ein Phänomen das laut Heredero damit zusammenhängt, dass (im Erscheinungsjahr seines Werkes 1997) der Großteil der neuen Filmemacher unter 31 Jahre alt ist und somit die erste Generation in der spanischen Filmindustrie ausmacht, die weder den Bürgerkrieg erlebt, noch die Diktatur bewusst miterlebt hat. Es handelt sich somit um „la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas“ („der erste biologische Jahrgang strikt postfranquistischer Spanier“) (ebd.: 64).

Thematisch gesehen setzt sich der in den 1980er Jahren begonnene Trend, Tabuthemen der Franco-Zeit zu behandeln, dennoch in vielen spanischen Filmen fort. Somit kommt es in den 1990er Jahren zu einer starken Visualisierung von Erotik, die nun gesellschaftlich akzeptiert wird und zu einem Konsumprodukt geworden ist. Ballesteros bezeichnet Filme wie AMANTES von Vicente Aranda, LAS EDADES DE LULU, JAMÓN JAMÓN, HUEVOS DE ORO, LA TETA Y LA LUNA von Bigas Luna und DÍAS CONTADOS von Imanol Uribe als „metapornographisch“, da sie sich mit ihren expliziten Sexszenen der Ikonographie der heterosexuellen Pornographie bedienen (Ballesteros 2001: 180). Die Frau wird im spanischen Kino nicht länger als sexuell passiv dargestellt, so wie es während des Franquismus der Fall war, und es kommt erstmals zu einer Thematisierung der weiblichen Sexualität, die Ballesteros jedoch in Frage stellt:

„[...] y yo me pregunto si la espectacularidad del cuerpo femenino, presente en el cine español de los 90, conduce a una mejor representación del placer femenino, o simplemente opera como medio para „hacer visible“ el cuerpo femenino, exponiéndolo y entregándolo al servicio exclusivo del espectador heterosexual.” (ebd.: 182)

„[...] und ich frage mich, ob das Spektakel um den weiblichen Körper, wie es im Kino der 90er Jahre präsent ist, tatsächlich zu einer stärkeren Repräsentanz der weiblichen Lust führt, oder ob es ganz einfach ein Mittel ist, den weiblichen Körper „sichtbar zu machen“, ihn auszustellen und ihn exklusiv im Dienst des heterosexuellen Zusehers hinzugeben.“ (Eigenübersetzung)

Ballesteros Zweifel an dieser neuen Repräsentation der Frau rührt daher, dass es sich bei den meisten spanischen Filmen der 1990er Jahre, in denen die weibliche Sexualität thematisiert wird, um eine artifizielle Darstellung für ein Massenpublikum handelt, bei der keine sexuelle Subjektivität der Protagonistinnen gezeigt wird und es auch zu keiner visuellen Identifikation für die Zuseherinnen kommt (vgl. Ballesteros 2001: 20).

Erst allmählich und in Zusammenhang mit dem Anstieg der Zahl an weiblichen Regisseurinnen, werden Themen im Kino aus einer weiblichen Perspektive behandelt. Die weiblichen Filmemacherinnen setzten sich jedoch eher mit gesellschaftlichen und sozialen Themen auseinander, als mit der Darstellung von Erotik. So findet etwa im neuen Jahrtausend erstmals das in der spanischen Gesellschaft lange als Tabuthema behandelte Phänomen der häuslichen Gewalt seinen Weg ins spanische Kino.

3.3.1 Die Darstellung von häuslicher Gewalt im spanischen Kino

In *TE DOY MIS OJOS* (wörtlich übersetzt: ich gebe dir meine Augen) aus dem Jahr 2003 behandelt die Regisseurin Iciar Bollaín erstmals dieses im heutigen Spanien nach wie vor präsente Thema⁹. Es wird die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die von ihrem frustrierten und unter Minderwertigkeitskomplexen leidenden Mann geschlagen wird, es letztendlich jedoch schafft, ihn zu verlassen. Der Film reflektiert sowohl die Perspektive der ihrem Mann gegenüber ängstlichen und sich unterwerfenden Frau, als auch die psychologischen Hintergründe für die Gewalttätigkeit des Ehemanns und stellt beide Protagonisten als Opfer einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung dar, die es zu überwinden gilt. Bollaín versucht mit ihrem Film ein neues historisches Bewusstsein, in dem sich Auswege aus der Gewalt und dem Missbrauch anbieten, zu vermitteln. Ähnlich wie in *SOLAS*¹⁰ (Benito Zambrano 1999), werden Parallelen zwischen der Rolle der Protagonistin und ihrer Mutter gezeigt. Die Mutter, die ebenso von ihrem Ehemann geschlagen wurde, gehörte einer anderen Generation an und konnte sich daher nicht gegen die Misshandlungen wehren. Der Mythos der sich aufopfernden Frau soll in beiden Filmen als aus einer anderen Zeit kommend gezeigt werden und die Protagonistinnen unterwerfen sich ihren gewalttätigen Männern, im Gegensatz zu ihren Müttern, letztendlich nicht länger.

3.3.2 Migrationskino

Einhergehend mit dem Anstieg der Immigration in Spanien, setzt sich auch das spanische Kino in den 1990er Jahre vermehrt mit dem Thema der Migration auseinander. Den Anfang einer Reihe zahlreicher Filme über Probleme und Folgen der Immigration bildet *LAS CARTAS DE ALOU* von Montxo Armendáriz aus dem Jahr 1990. Sechs Jahre später folgen die Filme *BWANA* von Imanol Uribe, *TAXI* von

⁹ Nach den Statistiken des „Instituto de Mujer“, des spanischen Ministeriums für Gleichberechtigung, wurden 1999 54 Frauen durch ihren Partner oder Ex-Partner getötet. Die Zahlen stiegen seitdem an und erreichten 2008 ihren Höhepunkt mit 75 getöteten Frauen. Siehe http://www.inmujer.migualdad.es/mujer/mujeres/cifras/violencia/muertes_tablas.htm (aufgerufen am 13.10.2010)

¹⁰ *SOLAS* (1999) ist der erste Langfilm des andalusischen Regisseurs Benito Zambrano und lässt sich in die Linie des *cine social*, die ab den 90er Jahren in Spanien aufkommt und auf die ich in Folge genauer eingehen werde, einordnen. Der Film behandelt die Geschichte zweier Frauen, Mutter und Tochter, in einem Bezirk der Arbeiterklasse in Sevilla. Themen des Filmes sind unter anderem Gewalt gegen Frauen, Einsamkeit und Generationskonflikte. *SOLAS* wurde zu einem Kassenschlager in Spanien und gewann zahlreiche Preise auf nationalen und internationalen Filmfestivals.

Carlos Saura, MENOS QUE CERO von Ernesto Tellería und in weiterer Folge COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA (1997) von Manuel Gutiérrez Aragón, SAID (1998) von Llorenç Soler, FLORES DE OTRO MUNDO (1999) von Icíar Bollaín und PONIENTE (2002) von Chus Gutiérrez.

Das große Interesse an diesem Thema im spanischen Kino der 1990er Jahre und im Gegenwartskino hängt mit seiner gesellschaftlichen Brisanz zusammen. Isabel Santaolalla bezieht sich in ihrem Artikel über das spanische Migrationskino auf Statistiken, die besagen, dass die Immigration das Phänomen ist, das die spanische Bevölkerung, nach dem Terrorismus, am meisten beunruhigt (vgl. Santaolalla 2007: 463). Dies liegt zu einem großen Teil daran, dass die Immigration in Spanien ab Mitte der 1980er Jahre (vgl. www.focus-migration.de) sehr plötzlich aufgetreten ist und das Land, das historisch immer eher Ausgangs- als Zielpunkt war, unvorbereitet getroffen hat. Im spanischen Kino waren Ausländer im Laufe des 20. Jahrhunderts entweder überhaupt nicht repräsentiert oder von Stereotypen bestimmt. Erst ab den 1990er Jahren kommt es zu einer ernsthaften Repräsentation der größten Migrationsgruppen in Spanien, die folglich am meisten unter gesellschaftlicher Diskriminierung leiden. Es handelt sich dabei um Afrikaner, vor allem Marokkaner, und Lateinamerikaner (vgl. Ballesteros 2001: 214).

Der hispanoamerikanische Immigrant nimmt in der spanischen Gesellschaft und auch in seiner filmischen Darstellung eine besondere Position ein, da er aufgrund seiner Herkunft und Kultur etwas Fremdes, durch die gemeinsame Sprache jedoch gleichzeitig etwas Vertrautes repräsentiert (vgl. Santaolalla 2007: 474). Dieses Paradoxon zeigt sich besonders stark in dem Film FLORES DE OTRO MUNDO (1999), dessen Schauplatz ein kleines Dorf in Kastilien mit dem fiktiven Namen Santa Eulalia ist. Aufgrund eines Mangels an jungen Frauen laden die ledigen Dorfbewohner einmal jährlich Frauen aus anderen Orten Spaniens sowie Immigrantinnen ein. Im Zuge dieses vom Bürgermeister organisierten Treffens kommt die junge Dominikanerin Patricia nach Santa Eulalia, wo sie Damian kennenlernt und sich schließlich mit ihren beiden Kindern niederlässt. FLORES DE OTRO MUNDO porträtiert sowohl den Blick der Spanier auf die Immigrantinnen, als auch den Eindruck der karibischen Frauen über die spanische Gesellschaft. Als zu Beginn des Filmes ein Bus mit den eingeladenen Frauen in Santa Eulalia ankommt, nimmt die Kamera den Blickwinkel der Immigrantinnen ein und lässt

den Zuseher dadurch die ersten Impressionen über das spanische Dorf und seine Bewohner aus der Sicht der karibischen Frauen wahrnehmen.

Nicht alle Filme im spanischen Migrationskino nehmen den Blickwinkel der Immigranten ein. In einigen Filmen werden die ausländischen Protagonisten lediglich aus der Perspektive der Spanier gezeigt, was trotz der Bemühung der Filme um Bewusstseinsbildung zum Teil zu einer Wiedergabe derselben kulturellen Strickmuster führt, die in der Gesellschaft verankert sind (vgl. Ballesteros 2001: 20). Eine Wiedergabe solcher gesellschaftlicher Stereotypen erfolgt in BWANA(1996), dessen Drehbuch eine Adaption des Theaterstückes LA MIRADA DEL HOMBRE OSCURO von Ignacio del Moral ist. Der Film, in dem eine spanische Familie der Arbeiterklasse auf dem Rückweg von einer Exkursion im Nationalpark Cabo de Gata in Almería (Andalusien) auf einen schwarzafrikanischen Flüchtling, der einen Bootsuntergang überlebt hat, trifft, nimmt stets Bezug auf existierende Vorurteile, um diese zu parodieren und in Frage zu stellen. Die grotesken Kommentare der spanischen Familie stehen im Gegensatz zur naiven Reaktion des afrikanischen Protagonisten, dem es nicht möglich ist sich mitzuteilen, da er keine Spanischkenntnisse besitzt. Die Sprache des afrikanischen Protagonisten bleibt für den Zuseher unverständlich, sein Name und seine Identität unbekannt und er kann daher vom Publikum immer nur aus der abwertenden Perspektive der spanischen Familie wahrgenommen werden. Die Begegnung der spanischen Familie mit dem Afrikaner ist von zahlreichen Binarismen (weiß/schwarz; autochthon/ fremd; ledig/Familie; Stille/Stimme, unzivilisiert/zivilisiert) bestimmt, wodurch eine Annäherung unmöglich gemacht wird (vgl. ebd.: 224). Trotz der Parodie auf die Vorurteile und Reaktionen der spanischen Familie gegenüber dem afrikanischen Protagonisten werden sowohl die Spanier der proletarischen Klasse, als auch der Afrikaner stereotypisiert und mythifiziert (vgl. dazu Ballesteros Kapitel *Xenofobia y Racismo en España*, 205- 230).

Im Gegensatz zu BWANA wurde LAS CARTAS DE ALOU, dessen Hauptfigur erstmals im spanischen Kino ein Schwarzafrikaner darstellt, von der Kritik und vom Publikum sehr positiv aufgenommen. Die Intention des Filmes LAS CARTAS DE ALOU ist es, als Werkzeug des Bewusstseins und der sozialen Veränderung zu agieren, was dazu führte, dass der Film häufig als pädagogischer antirassistischer Rekurs verwendet wurde (vgl. Santaolalla 2007: 469). Strukturiert wie eine Dokumentation,

wird der Protagonist Alou von seiner Bootsreise über die Meerenge von Gibraltar an, bei seinen Erfahrungen an verschiedenen Orten in Spanien begleitet. Dabei wird ein besonderer Fokus auf das Zirkuläre und die Bewegung des Protagonisten gesetzt. Alou befindet sich ständig auf der Reise, seine häufigen Ortswechsel unterstreichen die Instabilität seines Lebens in Spanien. Der Film beginnt und endet mit der Bootsreise Alous nach Spanien. Nachdem Alou in Spanien von der Polizei aufgegriffen und deportiert wird, kehrt er abermals nach Spanien zurück. Die Wiederholung der Bootszene am Ende des Films gilt als ausdrückliche Definition seiner zirkulären Struktur, außerdem kann Alous Rückkehr nach Spanien als Symbol für die Unvermeidbarkeit der afrikanischen Migrationswelle interpretiert werden (vgl. Ballesteros 2001: 217). Im Gegensatz zu BWANA wird der senegalesische Protagonist in LAS CARTAS DE ALOU nicht nur aus der Perspektive der Spanier dargestellt, sondern der Zuseher nimmt die Ereignisse vor allem aus der Perspektive Alous wahr. Die persönliche Entwicklung Alous und seine Identitätskonstruktion als Immigrant (das Erlernen der spanischen Sprache, die Anpassung an die Gesellschaft etc.) werden in den Briefen reflektiert, die er an seine Eltern schreibt. Die Briefe unterstützen die Selbstbeobachtung des Protagonisten und verstärken den narrativen Protagonismus Alous. Alou bekommt dadurch nicht nur eine eigene Stimme und Sichtweise im Hinblick auf seine Situation als illegaler Immigrant, sondern auch eine Handschrift, wodurch es zu einem Bruch mit dem Stereotypen des Analphabetismus unter den Afrikanern kommt (vgl. Ballesteros 2001: 219). Alous Briefe an seine Eltern werden in der Originalsprache aus dem Off vorgelesen und Untertitelt, während die Gespräche zwischen Alou und anderen Senegalesen weder übersetzt noch Untertitelt sind. Der Kontext der Gespräche ist durch Gestik und die Verwendung einzelner spanischer Worte jedoch verständlich. Die fehlende Übersetzung und Untertitelung der Dialoge unter den Senegalesen verleiht der Handlung nicht nur Authentizität, sondern nimmt dem Zuseher auch die Überlegenheit gegenüber dem Protagonisten. Wie Alou kann auch der Zuseher nicht alles verstehen, auch wenn durch die Übersetzung der wichtigsten Worte auf Spanisch das Verständnis der Situation garantiert ist.

Obwohl die Kamera und die Erzählung, hervorgehoben durch die Briefe, sich auf der Seite des Protagonisten positionieren, bewahrt der Film dennoch seinen dokumentarischen Charakter, indem versucht wird, eine Mythifizierung oder die

Einnahme einer Opferrolle seitens Alous zu vermeiden. Dazu tragen unter anderem die verwendeten Kameraeinstellungen bei, die hauptsächlich aus Totalen und Halbtotale, jedoch nur aus wenigen Großaufnahmen bestehen. Es kommt außerdem zu keiner Dramatisierung der diegetischen Vergangenheit, etwa in Form von Rückblenden, in denen die Entscheidung Alous zur Migration gerechtfertigt oder erklärt wird. Die Handlung des Films bezieht sich ausschließlich auf die Gegenwart. Isolina Ballesteros bemerkt, dass sich LAS CARTAS DE ALOU jeglicher Anspielungen auf eine sexuelle Überlegenheit des Afrikaners, wie sie etwa in BWANA vorkommen, enthält. Es kommt zwar zu einer Liebesgeschichte, es werden jedoch keine intimen Szenen zwischen Alou und seiner spanischen Freundin Carmen gezeigt. In einer Szene tanzen Carmen und Alou in einer Bar gemeinsam zu afrikanischer Musik. Die Kamera nimmt dabei lediglich die Gesichter des Paares auf und lässt ihre tanzenden Körper für den Zuseher unsichtbar.

In LAS CARTAS DE ALOU werden diverse Probleme der afrikanischen Immigration in Spanien beschrieben, dennoch werden auch die positiven Erfahrungen Alous auf seinem Weg durch Spanien nicht außer Acht gelassen und es überwiegt schließlich der optimistische Tonfall des Films. Dies manifestiert sich vor allem in der Schlusszene, in der Alou abermals mit dem Boot nach Spanien kommt. Im Gegensatz zur Anfangssequenz findet Alous Bootsreise am Ende des Films bei Tageslicht statt und das Gefühl der Angst, das durch die Darstellung der ersten Reise im Zuseher erzeugt werden soll, wird in der Schlusszene durch ein Gefühl der Zuversicht ersetzt.

3.3.3 *Cine social*

Ab den 1990er Jahren ist in zahlreichen spanischen Spielfilmen ein massives Interesse an der sozialen Situation des Landes festzustellen. Neben dem bereits beschriebenen Migrationskino und dem Thema der häuslichen Gewalt bilden diverse andere gesellschaftsspezifische Themen wie Jugendkriminalität (z.B. in BARRIO von Fernando León de Aranoa 1998 und 7 VÍRGENES von A.Rodríguez 2005), Kindesmisshandlung (z.B. in EL BOLA von Acheró Mañas 2000), Arbeitslosigkeit (z.B. in LOS LUNES AL SOL 2002) und Prostitution (z.B. in PRINCESAS 2005 von Fernando León de Aranoa) den Handlungsstoff oder fungieren als Handlungshintergrund einiger, auf Filmfestivals zum Teil sehr erfolgreicher, spanischer

Filmproduktionen der 1990er Jahre und der Gegenwart. Es handelt sich dabei vor allem um Themen, die ab den 1990er Jahren auch in den Kommunikationsmedien immer stärkere Beachtung fanden und im Kino anhand von fiktiven Handlungen reflektiert werden.

Die einzelnen Filme lassen sich zu einem Filmkorpus zusammenfassen, der sich durch den zeitgenössischen Kontext der Spielfilmhandlungen und durch Protagonisten, die in irgendeiner Form in Marginalisierung oder Unterdrückung leben, charakterisiert. Zunächst definierte man diesen Filmkorpus unter dem Begriff *realismo social* (vgl. Thibaudeau 2007: 233). Dieser Begriff ist heute jedoch nicht mehr üblich und die spanischen Filme, die sich mit sozialen und gesellschaftspolitischen Themen des Landes auseinandersetzen, werden nun als *cine social* bezeichnet (vgl. Berger 2008: 166; vgl. Triana Toribio 2003: 156).

Einigen Autoren nach ist das *cine social* außerdem eine Reaktion auf die soziale Krise, die sich in den 1990er in Spanien, vor allem während der zweiten Legislaturperiode des *Partido Popular*, entwickelte (vgl. Quintana 2008: 252; vgl. Thibaudeau 2007: 233). Thibaudeau bemerkt, dass der Großteil des spanischen *cine social* nach 1996 entstanden ist, zu dem Zeitpunkt als das PP in die Regierung kam, und sieht daher einen direkten Bezug zwischen der Politik der konservativen spanischen Volkspartei und der Sozialkritik im *cine social*:

„Casi todas las películas del corpus son posteriores a la llegada del Partido Popular al mando del país en 1996, lo cual permite inferir una relación directa entre una gestión de asuntos públicos por la derecha y una reacción de ciertos cineastas españoles deseosos de contrarrestar el lenguaje triunfalista cristalizado en el eslogan «España va bien ».” (ebd.: 233)

„Fast alle Filme des Korpus entstanden nach der Regierungsübernahme des Partido Popular im Jahr 1996, daraus lässt sich auf eine direkte Beziehung zwischen der Führung öffentlicher Angelegenheiten durch die Rechte und einer Reaktion bestimmter spanischer Cineasten schließen, die der triumphalen Sprache, die sich in dem Slogan «España va bien» manifestiert, entgegen wirken möchten.“ (Eigenübersetzung)

Das politische Engagement von Seiten einiger spanischer Filmemacher äußerte sich zunächst im Protest gegen den Irakkrieg („No a la guerra“) und der Kritik an der Politik des Ministerpräsidenten José Maria Aznar bei der Verleihung des Goyas im Jahr 2003 (vgl. Puigdomènech 2007: 80) und bildete zweifellos seinen Höhepunkt durch das im selben Jahr entstandene Projekt ¡HAY MOTIVO!.

Exkurs: ¡HAY MOTIVO!

¡HAY MOTIVO! ist ein Langfilm, der aus 32 Kurzfilmen besteht, in denen verschiedene spanische Regisseure die soziopolitische Situation Spaniens während der zweiten Legislaturperiode (2000 – 2004) der Partei *Partido Popular* unter dem Ministerpräsidenten José María Aznar anklagen. Unter den beteiligten Regisseuren sind bekannte Veteranen des spanischen Kinos wie Vicente Aranda, Alfonso Ungría, Manuel Rivas und José Luis García Sánchez sowie wichtige Vertreter des zeitgenössischen Films wie David Trueba, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Imanol Uribe, Julio Medem, Sigfrid Monleón und Daniel Cebrián zu nennen. Jeder Regisseur behandelt in seinem Kurzfilm ein Thema seiner Wahl, das in Zusammenhang mit der sozialen und politischen Situation Spaniens während der Regierungszeit des *Partido Popular* steht. Der Film sollte einen direkten Einfluss auf die Parlamentswahlen des 14. März 2004 ausüben und wurde daher unmittelbar davor ausgestrahlt (vgl. Seguin 2007: 65). Román Gubern sieht ¡HAY MOTIVO! als ein Beispiel für ‚militantes Kino‘, das seit dem Erfolg Michael Moores politischen Pamphlets FAHRENHEIT 9/11 im Jahr 2004 in der westlichen Filmproduktion wieder populär geworden ist (vgl. Gubern 2008: 213). Im Gegensatz zu den Filmen Michael Moores, stammt ¡HAY MOTIVO! jedoch von einer heterogenen Autorenschaft, wodurch unterschiedliche Blickwinkel auf die politische Situation des Landes geboten werden (vgl. Seguin 2007: 66). Neben der thematischen Heterogenität unterscheiden sich auch Ästhetik und Stil der einzelnen Werke in ¡HAY MOTIVO! zum Teil sehr stark. Unter den Kurzfilmen sind verschiedenste Genres, darunter Fiktion, Reportage, Dokumentation, Dokufiktion, Interview, wissenschaftlicher Diskurs etc., vertreten. Durch die Endmontage wurde schließlich versucht, dem fragmentarischen Charakter des Films eine Kohärenz zu geben, was allerdings nicht durchgehend gelang: Zu Beginn des Films steht ein Epilog, der anhand eines fiktiven Dialogs zwischen einer Taxifahrerin und einem Mitarbeiter des spanischen Fernsehens verschiedene politische und gesellschaftliche Themen des Landes aufwirft und damit die Unzufriedenheit der Bevölkerung widerspiegeln soll. Der Epilog leitet die darauf folgenden Kurzfilme ein, die sich in zwei thematischen Blöcke unterteilen lassen: Die ersten 14 Kurzfilme beinhalten ökologische und gesellschaftliche bzw. soziale Themen, wobei sich einige davon auf konkrete Ereignisse beziehen, wie etwa die Ölkatastrophe im Nationalpark La Doñana, während andere Kurzfilme

allgemein über Themen wie Drogensucht und häusliche Gewalt reflektieren. Der zweite Teil des Filmes bezieht sich explizit auf die politischen Ereignisse der Jahre 2000 – 2004 und bildet auf systematische Weise einen Angriff gegen Aznar und seine Politik (vgl. Seguin 2007: 66). Dabei werden, neben zahlreichen weiteren politischen Ereignissen, das Problem der illegalen Immigration in Spanien, die Reaktion der Regierung auf den Unfall eines Yak-42 im Mai 2003, bei der auf Grund technischer Defizite und Fehler, unter anderem vom Verteidigungsminister, 62 spanische Soldaten ums Leben kamen, das Problem des Terrorismus im Baskenland und der Untergang des Petrolschiffs *Prestige* vor der Küste Galiziens, der durch das Fehlverhalten der Autoritäten eine ökologische Katastrophe auslöste, angeklagt. In den letzten Kurzfilmen wird schließlich auf die bevorstehenden Parlamentswahlen und ihre Vorbereitungen eingegangen, außerdem werden noch einmal die, aus Sicht der Filmemacher, größten politischen Fehltritte, nämlich die Teilnahme Spaniens am Irakkrieg, die eine enorme Protestwelle im gesamten Land auslöste, rekonstruiert. Nachträglich fügte man noch einen Epilog hinzu, der die Wahlniederlage des *Partido Popular* nach dem Attentat der Al-Kaida in der Station Atocha in Madrid am 11. März 2004 darstellt. Die Regierung versuchte, die wahre Autorenschaft des Attentats zu vertuschen und die ETA dafür verantwortlich zu machen, da man aufgrund des Zusammenhangs mit der Teilnahme am Irakkrieg einen Stimmenverlust bei der Wahl befürchtete, der letztendlich aber nicht zu vermeiden war. ¡HAY MOTIVO! wurde in lokalen Fernsehkanälen, in Kulturzentren, Schulen und Universitäten ausgestrahlt. Einige Zeitungen, darunter *El País* stellte den Film auf ihre Homepage. Dennoch kam es zu keiner großen kommerziellen Verbreitung des Films, ¡HAY MOTIVO! besitzt daher in den Augen einiger Kritiker vor allem einen symbolischen Wert, da es sich um ein Projekt handelt, das auf solche Art und Weise in der Geschichte des spanischen Kinos einzigartig ist (vgl. Gubern 2008: 217). Jean – Claude Seguin beendet seinen Artikel über ¡HAY MOTIVO! daher mit folgenden lobenden Worten:

„Para quedarme con una fórmula, diría que si *Fahrenheit 9/11* es la lucha de un solo hombre contra todo un sistema, *Hay Motivo* es la lucha de todo un pueblo contra un gobierno totalmente aislado por su política, su autismo y sus mentiras, mostrando que el cine podía seguir siendo un arma cargada de presente.” (Seguin 2007: S.68)

„Um bei einer Formel zu bleiben, würde ich sagen, wenn *Fahrenheit 9/11* der Kampf eines einzigen Mannes gegen ein ganzes System ist, dann ist *Hay Motivo* der Kampf eines ganzen Volkes gegen eine Regierung, die durch ihre Politik, durch ihren Autismus und ihre Lügen völlig isoliert ist, und beweist damit, dass das Kino weiterhin eine Waffe der Gegenwart sein kann.“ (Eigenübersetzung)

Die Spielfilme des *cine social* beziehen sich zum Teil auf dieselben sozialen und gesellschaftlichen Probleme, die im ersten Teil von ¡HAY MOTIVO! behandelt werden, repräsentierten jedoch keine ideologische Haltung. In den meisten Filmen kommt es zwar zu einer Anklage gewisser (gesellschafts-)politischer Tendenzen, es werden aber eher die sich daraus ergebenden sozialen Folgen dargestellt (z.B. die große Zahl an illegalen Immigranten und deren prekäre Lebens- und Arbeitsbedingungen in Spanien) und nicht die Ursachen (die Asylpolitik der spanischen Regierung). Im Gegensatz zum sozialkritischen Kino während des Franquismus, in dem Filmemacher wie Bardem und Berlanga trotz Zensur die Verantwortung der sozialen Misere auf ironische oder in anderer Form indirekte Weise dem Regime zuordneten, nehmen die Regisseure des zeitgenössischen *cine social* keine klare politische Position ein. Ángel Quintana bezeichnet das *cine social* daher als „realismo tímido“ (schüchternen Realismus):

„La despolitización de los productos, los excesos de dramatismo y el rechazo de lo azaroso han convertido el modelo realista español del nuevo milenio en un realismo tímido.“ (Quintana 2008: 254)

„Die Depolitisierung der Produkte, die Überhäufungen an Dramatik und die Ablehnung alles Riskanten haben das realistische spanische Kino des neuen Millenniums zu einem schüchternen Realismus gemacht.“ (Eigenübersetzung)

Quintana übersieht dabei offensichtlich, dass zeitgenössischen Faktoren wie Arbeitslosigkeit, illegale Immigration oder Jugendkriminalität im spanischen Gegenwartskino nicht mehr auf die Politik einer bestimmten Partei zurückgeführt werden können, sondern vielmehr als allgemeine Phänomene der Gegenwart behandelt werden müssen, die in Folge auch für ein internationales Publikum zugänglich sind, da sie sich kaum von den sozialen Problemen in anderen europäischen Ländern unterscheiden. Fernando León de Aranoa filmte bei den Dreharbeiten von *BARRIO*(1998) in verschiedenen Bezirken Madrids, da er auf keinen Provinzialismus abzielen wollte, weder sollte sich sein Spielfilm auf einen bestimmten *Barrio* Madrids beziehen, noch auf Spanien, denn in jeder europäischen Stadt, so Aranoa, gebe es schließlich eine Peripherie (Ponga 2002: 82). Das spanische *cine social* bewegt sich

damit häufig zwischen nationalen und internationalen Einflüssen (vgl. Thibaudeau 2007: 241).

Wie im europäischen Gegenwartskino allgemein, ist auch im spanischen Kino die Darstellung des „Sozialen“ nicht als einheitliches Genre zu verstehen. Das *cine social* bedient sich verschiedener Genres, wie etwa dem Drama, dem Melodrama und der Komödie und fügt sich dadurch gewissen Genre-Typologien (vgl. ebd.: 254). Auf Grund der Vielzahl der entstanden Filme ab den 1990ern, die sich sozialen Thematiken widmen und ihrer häufigen Zuordnung zu den Begriffen *realismo social*, *crónica social* oder *cine social* spricht Thibaudeau von einem Genreeffekt („efecto de genero“) (Begriff von Marc Vernet: Cinéma et narration.- In: Aumont: et alii, Esthétique du film 1983nach: Thibaudeau 2007: 241). Laut Thibaudeau fügt sich jeder neue Film, der sich ähnlicher Parameter bedient, einem bereits bestehenden Korpus bei und nimmt gleichzeitig Bezug auf diesen.

„La reiteración mediante varias películas de cierto tipo de parámetros (situaciones, contexto, tratamiento, incluso actores) favorece una identificación entre películas y efectos intertextuales [...]“ (ebd.: S.241-242)

„Die Wiederholung durch mehrere Filme, die sich bestimmten Parametern bedienen (Situationen, Kontext, Bearbeitung und sogar Schauspieler), begünstigt eine Identifikation unter den Filmen und den intertextuellen Effekten [...]“ (Eigenübersetzung)

Trotz der zum Teil unterschiedlichen ästhetischen Ansätze, lassen sich tatsächlich einige Gemeinsamkeiten innerhalb des Filmkorpus des spanischen *cine social* feststellen, auf die ich im Folgenden näher eingehe. In Bezug auf den Filmkorpus sind zunächst unterschiedliche Überlegungen zu beachten. Ángel Quintana schließt etwa Filme wie MAR ADENTRO von Alejandro Amenábar (2004) und VOLVER von Pedro Almodóvar (2006), in denen es um eine Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Tod geht, ebenfalls in die Reihe des neuen realistischen spanischen Kinos ein (Quintana 2008: 252). In meinen Überlegungen zum *cine social* lehne ich mich jedoch an Thibaudeau, die jene Filme, die gesellschaftliche Polemiken behandeln, jedoch nicht mit der sozialen Kategorie der Protagonisten zusammenhängen, aus dem Korpus des *cine social* ausschließt (Thibaudeau 2007: 236).

- Die Filme des *cine social* beschäftigen sich also stets mit sozialen Problemen, die in Zusammenhang mit sozioökonomischen Makrostrukturen, wie der Globalisierung oder dem Neoliberalismus, stehen und nehmen dabei die Blickwinkel der betroffenen Personen ein, mit dem Ziel gewisse Reaktionen in den Zusehern hervorzurufen (vgl. ebd.: 236).
- Der Schauplatz vieler Filme sind periphere Stadtteile mit großen, anonymen Wohnblocks, deren Außenaufnahmen sich durch ihre Banalität und Austauschbarkeit kennzeichnen. Die Handlungen spielen sich zu einem großen Teil an öffentlichen Orten wie Parks, Plätzen, Cafés, Geschäften, Schulen, Supermärkten und öffentlichen Verkehrsmitteln ab. Es handelt sich dabei um im Genre-Kino atypische Orte, die jedoch, laut Thibaudeau eine stärkere Identifikation mit dem Publikum zulassen und für eine realistische Darstellung der im Film behandelten Ereignisse stehen:

„Siendo el mundo representado mucho más conforme a la realidad conocida por la mayoría de los espectadores que los chalés de Beverly Hills, este anclaje espacial «afilmico» se constituye de por sí en garantía de realismo que determina en gran parte la recepción del resto de la película.”(ebd.: 237)

„Nachdem die repräsentierte Welt viel stärker einer dem Großteil des Publikums bekannten Realität entspricht als die Chalets von Beverly Hills, konstituiert sich diese «afilmische» räumliche Verankerung per se als Garantie für einen Realismus, der zu einem großen Teil die Rezeption des restliche Films ausmacht.“ (Eigenübersetzung)

- Diese Garantie für Realismus, von der Thibaudeau spricht, manifestiert sich auch durch die dokumentarische Recherche, die von einigen Regisseuren vor Beginn der Dreharbeiten in den jeweiligen Milieus durchgeführt wird und als Basis ihrer Spielfilme dient. Neben Fernando León de Aranoa, auf dessen Recherchearbeiten ich im Laufe meiner Arbeit noch genauer eingehen werde, haben auch Icíar Bollaín für die Filme FLORES DE OTRO MUNDO und TE DOY MIS OJOS und Montxo Armendáriz bei LAS CARTAS DE ALOU dokumentarische Vorarbeit geleistet. Die Bereitschaft von Seiten der Filmemacher, sich persönlich der Realität anzunähern, auf der sich schließlich ihre Fiktionen aufbauen, verleiht den Filmen nicht nur einen Authentizitätsstempel, sondern nährt auch die posterioren erklärenden Diskurse, von denen die Spielfilme (etwa in den DVD Extras) begleitet werden und die ihre Handlungen auf gewisse Weise rechtfertigen (vgl. ebd.: 237).

- Das *cine social* behandelt häufig Themen, über die regelmäßig in den Medien berichtet wird (Immigration, häusliche Gewalt, Arbeitslosigkeit etc.). Es handelt sich daher um gesellschaftliche Phänomene mit starkem Aktualitätsbezug, bei denen aufgrund der medialen Berichterstattungen bei den Zuschauern ein gewisses Vorwissen vorausgesetzt werden kann, was es wiederum erleichtert, das Interesse für die Filme beim Publikum zu wecken. Auch wenn der Zuschauer keine direkten Kenntnisse der in den Filmen gezeigten Milieus oder Problematiken wie etwa der illegalen Immigration besitzt, so sind ihm doch die Gewächshäuser des andalusischen Dorfes El Ejido, in denen viele illegale Immigranten arbeiten, zumindest ein Begriff. Thibaudeau betont in diesem Zusammenhang, dass der Erfolg eines Filmes des *cine social* dann größer ist, wenn die filmische Darstellung bestimmter sozialer Phänomene mit der Vorstellung, die das Publikum darüber hat, übereinstimmt.

„Lo cual significa que la categorización de realismo social aparece cuando la representación fílmica de una situación social dada corresponde a la representación mental que tiene de ella el espectador. Por consiguiente, podemos afirmar del realismo en general y del realismo social en particular que no dependen exclusivamente de la conformidad con una realidad referida sino más bien de una representación común de una realidad dada compartida por una película y sus espectadores.” (ebd.: 238)

„Dies bedeutet, dass die Kategorisierung des sozialen Realismus auftaucht, wenn die filmische Repräsentation einer gegebenen sozialen Situation mit der mentalen Vorstellung der Zuschauer übereinstimmt. Folglich lässt sich über den Realismus generell und über den sozialen Realismus im Speziellen behaupten, dass er nicht ausschließlich von der Konformität mit der Realität, auf die er sich bezieht, abhängt, sondern vielmehr von einer gemeinsamen Vorstellung einer Realität, die vom Film und seinen Zuschauern geteilt wird.“ (Eigenübersetzung)

Von dieser Annahme ausgehend bestätigen die kommerziellen Erfolge dieser Filme in Spanien, dass die soziale Kritik der spanischen Filmemacher die Vision eines großen Teils des Publikums teilt. Gleichzeitig besteht jedoch die Gefahr, dass das *cine social* dadurch zu einem voyeuristischen Massenspektakel wird, bei dem Meinungen und Vorurteile der Medienberichterstattungen kritiklos übernommen und in einen fiktiven Rahmen übertragen werden, anstatt dem Zuschauer einen anderen Blickwinkel auf gewisse Phänomene zu bieten. Im Gegensatz zum Kino des Neorealismus hat das zeitgenössische *cine social* in Spanien keine Realitätsdebatte ausgelöst. Die Spielfilme gehen zwar von einem realistischen Hintergrund aus, es ist jedoch keine erneute Reflexion darüber

entstanden, wie im Kino mit Realität umgegangen werden kann (vgl. Quintana 2008: 253).

- Ein weiteres Charakteristikum des spanischen *cine social* ist sein direkter Bezug auf die Gegenwart. Historische Ereignisse werden im *cine social* meist ausgeklammert, da es sich als kritischer Spiegel der Gegenwart definiert. Die Filme behandeln daher stets die extradiegetische Gegenwart, wodurch auch ein Prozess der Wiedererkennung und der Identifikation mit dem Publikum gefördert wird (vgl. Thibaudeau 2007: 238). Einige der Filme (wie etwa LOS LUNES AL SOL) nehmen Bezug auf spezifische Ereignisse der Gegenwart, die meisten Filme situieren sich jedoch in einem allgemeineren zeitgenössischen Kontext. Fast alle Filme des *cine social* haben eine chronologische Erzählstruktur, in der die Alltagsereignisse der Protagonisten verfolgt werden. Zeitliche Wechsel werden in der Regel vermieden und so, wie sich die Filme auf die extradiegetische Gegenwart beziehen, werden auch in der Diegese lediglich Geschehnisse der Gegenwart beleuchtet. Rückblicke in die Vergangenheit, etwa anhand von Flashbacks, kommen im *cine social* kaum vor. Der Zuseher erfährt meist keine Vorgeschichte der Protagonisten und auch im Hinblick auf die Zukunft werden meist keine klaren Hinweise gegeben.
- Die Filme sind rund um einen Helden oder eine Gruppe von Helden (BARRIO, LOS LUNES AL SOL, FLORES DE OTRO MUNDO), die sich oft in ihren Charaktereigenschaften ergänzen, konstruiert (vgl. ebd.: S.239).

Die filmische Auseinandersetzung mit sozialen Themen schließt im Falle Spaniens konventionelle Aspekte keineswegs aus. Im Bezug auf den Genreeffekt ergibt sich durch die Gemeinsamkeiten der einzelnen Filme und die Wiederholung von „typischen Szenen“ eine gewisse Glaubwürdigkeit innerhalb des Genres (vgl. ebd.: S.242).

So ist etwa eine Liebesgeschichte als Element, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu halten, innerhalb des *cine social* keineswegs ungewöhnlich. Als unglaublich würde sich jedoch ein konventionelles Happy End erweisen. Die meisten der Filme haben ein offenes Ende, das entweder Hoffnung auf einen positiven Ausgang bzw. eine Verbesserung der Situation annehmen lässt (LAS CARTAS DE ALOU, FLORES DE

OTRO MUNDO, EL BOLA, TE DOY MIS OJOS, PRINCESAS) oder keine großen Veränderungen vermuten lässt (LOS LUNES AL SOL). Einige Filme enden auch tragisch mit dem Tod eines Protagonisten (BARRIO, SAID, 7 VÍRGENES) und wenn es zu einem positiven Ausgang kommt, wie es in SOLAS der Fall ist, handelt es sich trotzdem um kein Happy End in einem konventionellen Sinn, sondern es werden alternative Lebensmodelle aufgezeigt, die sich für die Protagonisten letztendlich als positiv erweisen. Das *cine social* enthält in der Regel keine radikalen formalen Experimente und es kommt auch eher selten zum Einsatz von Laiendarstellern oder unbekannten Schauspielern. In den meisten Filmen treten sogar sehr bekannte spanische Schauspieler (z.B. Javier Bardem) auf und einige Schauspieler haben immer wieder Rollen in Filmen des *cine social* (z.B. Lu s Tosar), so dass sie bereits mit dem „Genre“ assoziiert werden. Das spanische *cine social* bricht also nicht mit den Konventionen des Kinos, wie es in anderen europäischen Ländern der Fall ist (z.B. Frankreich). Dies hat dazu geführt, dass die Publikumszahlen der sozialkritischen Filme in Spanien zum Teil mit den großen Erfolgen kommerzieller Filme mithalten können (vgl. ebd.: S.240).  ngel Quintana kritisiert die dramaturgische Konventionalität des spanischen *cine social* und ist der Meinung, dass sich diese vor allem den Regeln der traditionellen klassischen Dramaturgie, nicht aber der Komplexität der Realität anpasst.

„Todas la pel culas realistas parten de una concepci n sacrosanta del gui n, basada en las leyes de la causalidad heredadas de la novela del siglo XIX. Frente a las distinci n baziniana de un cine que cree en la imagen y otro que cree en la realidad, han optado por el primer camino.“ (Quintana 2008: 253)

„Alle realistischen Filme gehen von einer unantastbaren Gestaltung des Drehbuchs aus, die auf den Gesetzen der Kausalität, die vom Roman des 19. Jahrhunderts übernommen wurden, basieren. Im Bezug auf die bazinische Unterscheidung zwischen einem Kino das an das Bild glaubt und einem das an die Realität glaubt, haben sie sich für den ersten Weg entschieden.“ (Eigenübersetzung)

Quintana behauptet, dass das Kino dem Chaos des Realen gegenüber nicht offen ist, wenn es vom Ordnungsprozess im Moment des Drehbuchschreibens aus entsteht. Die Diegese wird schließlich durch die Imagination des Drehbuchautors geformt und der Film fügt sich nicht in die extradiegetische Welt, um die gestrickte Ordnung von der Fiktion aus zu desstabilisieren (vgl. ebd.: S.254).

„Las películas realistas son tímidas porque acaban constituyéndose como mundo autónomos, en el que las leyes del guión parecen regir su devenir y en el que la mirada hacia la realidad nunca es compleja, ya que está simplificada por el relato.” (ebd.: S.254)

„Die realistischen Filme sind schüchtern, weil sie sich als unabhängige Welten konstituieren, in denen die Gesetze des Drehbuchs ihr Werden bestimmen und in denen der Blick auf die Realität niemals komplex ist, da er durch die Erzählung vereinfacht wird.“ (Eigenübersetzung)

Fernando León de Aranoa, der die Drehbücher seiner Filme selbst verfasst und auch als Drehbuchautor zum Kino gekommen ist, stellt für Quintana den repräsentativsten Cineasten des „realismo tímido“ dar (ebd.: S.254).

4 DAS SOZIALKRITISCHE KINO FERNANDO LEÓN DE ARANOAS

Im Zentrum León de Aranoas Spielfilmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS, auf die sich die folgende Filmanalyse bezieht, steht die fiktive Darstellung unterschiedlicher sozialer Milieus bzw. Randgruppen, die alle in gewisser Hinsicht an einer ‚gesellschaftlichen Benachteiligung‘ leiden (in der spanischen Literatur ist im Bezug auf León de Aranoas Figuren immer wieder von „desfavorecidos“= dt. „Benachteiligte“ die Rede) (vgl. Echart 2007: 98).

Innerhalb des im vorigen Kapitel behandelten spanischen *cine social* gilt León de Aranoa mit BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS als einer der bekanntesten und in diesem Zusammenhang meist diskutierten Vertreter. Doch wie manifestieren sich „das Soziale“ und die Reflexion gesellschaftspolitischer Aspekte in diesen Filmen? Wie behandelt Aranoa die Themen seiner Filme, die sich freilich sogleich mit sozialen und gesellschaftlichen Komponenten assoziieren lassen?

In diesem zweiten Teil meiner Arbeit möchte ich versuchen, die Ästhetik „des Sozialen“ in den Filmen León de Aranoas zu untersuchen.

Analyse der Spielfilme BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS

Meine Analyse teilt sich im Folgenden in drei Überkapitel auf:

Im ersten Kapitel werde ich eine sequenzübergreifende Analyse mit Schwerpunkt auf die vier verschiedenen gesellschaftspolitischen Thematiken – Jugend, Arbeitslosigkeit, Prostitution, Immigration – durchführen, bei der ich mich in Form von Feinanalysen auf ausgewählte Sequenzen und Szenen beziehe. Ziel dieser Analyse ist es einerseits Elemente hervorzuheben, die einen Bezug zwischen der Diegese und Phänomenen der Gegenwartsgesellschaft erkennen lassen, und andererseits möchte ich im Kontext eines thematisch angrenzenden Filmkorpus untersuchen, welche filmischen Sujets sich bei der Darstellung der jeweiligen Problematiken bzw. Thematiken erkennen lassen.

Das zweite Kapitel der Filmanalyse stützt sich auf das Analysemodell zu pluralen

Figurenkonstellationen und damit verbundenen dramaturgischen Konzepten von Margrit Tröhler. Bei der Analyse der Figuren geht es mir vor allem darum, die Bedeutung des Kollektivs und der fragmentarischen Aufspaltung der Filmhandlung in den Spielfilmen von León de Aranoa zu erörtern.

Abschließend möchte ich im letzten Kapitel dieser Arbeit untersuchen, inwieweit León de Aranoas Spielfilme, durch Originalschauplätze, Einsatz von Handkamera und Archivbildern, eine „dokumentarisierende Lektüre“ (Odin 1990: 286f) ermöglichen.

Bei der Verwendung von filmanalytischen Fachbegriffen bediene ich mich grundsätzlich der deutschsprachigen Terminologie (ich spreche also von Großaufnahme anstelle von Close-Up), zur Beschreibung einiger Schnitttechniken, zu denen mir keine deutschsprachigen Begriffe bekannt sind (z.B. Point-of-View-Shot), ziehe ich folglich die englischsprachige Terminologie heran.

Da ich Laufe meiner Analyse immer wieder von Szenen und Sequenzen spreche, möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass ich mich bei der Unterscheidung zwischen Sequenzen und Szenen an Christian Metz halte. Bei Sequenzen beziehe ich mich demnach auf dramaturgische Handlungsabschnitte, in denen es zu Zeit- und Raumsprüngen kommen kann, während unter Szenen kontinuierliche narrative Einheiten ohne Raumveränderungen und Zeitsprüngen zu verstehen sind (vgl. Wulff 2006: 637 – 639).

4.1 Thematik der Filme – Analyse und Interpretation

Die vorliegende Filmanalyse ist nach den vier wesentlichen Thematiken (Jugend und Marginalisierung, Arbeitslosigkeit, Prostitution, Immigration), die in den Spielfilmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS behandelt werden, gegliedert. Zunächst soll in Kürze der thematische Kontext der Filme erfasst werden. Dabei möchte ich durch die Auswahl eines thematisch angrenzenden Filmkorpus (Filme über Jugend, Arbeit und Arbeitslosigkeit etc.), bei dem es sich jedoch um keine filmhistorische Abhandlung handelt, bestimmte filmische Sujets und Motive in Zusammenhang mit den jeweiligen Themen erörtern. Bei den angeführten Filmen handelt es sich um eine stark begrenzte Auswahl, da detailliertere Ausführungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Die vorliegenden Korpora haben daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

In der eigentlichen Analyse werde ich schließlich untersuchen, inwiefern sich die beschriebenen filmischen Sujets in León de Aranoas Spielfilmen wiederfinden. Darüber hinaus geht es mir vor allem darum, die „intendierten Wirkungen“ im Bezug auf soziale und gesellschaftliche Phänomene innerhalb der Filme hervorzuheben (Korte 1999: 55).

4.1.1 Jugend und Marginalisierung

4.1.1.1 Die Darstellung von Jugendlichen im Film

Isolina Ballesteros geht in ihrem Kapitel *Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa* (dt. „*Problematische Jugend im Kino der 80er und 90er Jahre*“) von der These aus, dass die Darstellung Jugendlicher im Kino immer problematisch ist (Ballesteros 2001: 233). Die Problematik ergibt sich laut Ballesteros vor allem aus der Reaktion erwachsener Menschen gegenüber jugendlichen Verhaltensweisen wie Rebellion, Protest oder Gleichgültigkeit, welche im Erwachsenen seit jeher Misstrauen hervorrufen und zu dem Wunsch führen, diese als destruktiv angesehenen Komponenten des jugendlichen Verhaltens zu korrigieren (vgl. ebd.: 233). Des Weiteren betont Ballesteros, dass die Jugend von den Erwachsenen als eine Zeit der Störung wahrgenommen wird und oft mit Kriminalität und dem Abkommen vom rechten Weg assoziiert ist (ebd.: 233). An öffentlichen Orten werden die Jugendlichen daher stets von Erwachsenen beobachtet und oft wird versucht ihnen den Zugang zu

diesen zu limitieren. Dies führt wiederum zu einer Abgrenzung der Jugendlichen in Subkulturen, da es ihnen in der Öffentlichkeit an autonomen Räumen fehlt (vgl. ebd.: 234). Diese kurz zusammengefassten soziologischen Phänomene spiegeln sich teilweise auch in der filmischen Darstellung des Jugendlichen wider. In den thematisch angrenzenden Filmen, die ich gewählt habe um einen Vergleich mit der Darstellung von Jugendlichen in BARRIO anzustellen (DEPRISA DEPRISA von C.Saura 1981; SALTO AL VACÍO von D.Calparsoro ; HISTORIAS DEL KRONEN von M.Armendáriz 1995; LA HAINE von Kassovitz 1995; KIDS von Clark 1995; 7 VIRGENES von A.Rodríguez 2005), gehören alle jugendlichen Protagonisten einer Subkultur an und werden entweder von der Gesellschaft ausgegrenzt oder suchen selbst nach Abgrenzung. In allen Filmen fehlt es den Protagonisten an autonomen Räumen oder sie können nur über kriminelle Wege zu einer gesellschaftlichen bzw. sozialen Unabhängigkeit gelangen. Die Hinwendung zur Kriminalität wird vor allem bei der Darstellung jugendlicher Protagonisten aus niedrigeren sozialen Schichten als einziger Ausweg aus ihrer sozialen Misere und der Abhängigkeit ihrer oft gewalttätigen und problembelasteten Familien dargelegt (siehe SALTO AL VACÍO). In Carlos Sauras Film DEPRISA DEPRISA (1981) beschaffen sich die Jugendlichen durch ihre kriminellen Delikte Unabhängigkeit und Autonomie, indem sie sich zum Beispiel mit dem durch Diebstähle erwirtschafteten Geld eine eigene Wohnung und ein Auto zulegen. Der Ausschluss von Jugendlichen aus der Öffentlichkeit wird besonders deutlich in dem französischen Spielfilm LA HAINE (1995), in dem die jugendlichen Filmfiguren aus den Pariser Banlieues nicht nur aufgrund ihres Alters marginalisiert sind, sondern vor allem durch das soziale Milieu, dem sie angehören, und ihren gesellschaftlichen Status als Kinder von Migranten. Als die drei Protagonisten Said, Vincent und Hubert eine Nacht im Stadtzentrum von Paris verbringen und dabei eine öffentlich zugängliche Galerie betreten, in der gerade eine Vernissage stattfindet, wird die Diskrepanz zwischen den anwesenden Gästen und den Jugendlichen aus der Vorstadt verbildlicht. Im Gegensatz zu den dunklen, in schwarz und grau gehaltenen Aufnahmen der Banlieues, sind die Bilder in der Galerie weiß „und alles erstrahlt im Licht“ (Mayrhofer 2007: 84). Indem die jugendlichen Protagonisten aus den Banlieues in die Galerie und damit in die Welt der Reichen und Intellektuellen eindringen, kommt es zu einem Aufeinanderprallen zweier entgegengesetzter sozialer Milieus, wodurch eine Störung der gesellschaftlichen Ordnung hervorgerufen wird. Es dauert daher auch

nicht lange, bis die Protagonisten aus der Galerie hinausgeworfen werden. Auch Monika Mayrhofer bezieht sich in ihrer Dissertation über „(Be)Deutungen politischen Handelns in gegenwärtigen Spielfilmen“, bei der Beschreibung dieser Szene in LA HAINE auf das Fehlen von öffentlichen, institutionalisierten Räumen für die Jugendlichen. Letztendlich steht den Jugendlichen in LA HAINE lediglich die Straße zur Verfügung (vgl. ebd.: 84).

Die Protagonisten in der spanischen Literaturverfilmung HISTORIAS DEL KRONEN (1995) gehören der sozialen Mittelschicht an und ihre gesellschaftliche Ausgrenzung wird von den Jugendlichen selbst gewählt. Die pessimistische Grundhaltung der jugendlichen Protagonisten und ihr selbstzerstörerisches Verhalten, das sich unter anderem in Gewaltverherrlichung und Drogenkonsum manifestiert, hängen nicht mit ihrem sozialen Status zusammen, sondern mit einem allgemeinen Gefühl der Leere bzw. des Nihilismus. Der Nihilismus bildete in den 1990er Jahren das Schlagwort im Hinblick auf die Jugendgeneration, die häufig auch als Generation X¹¹ bezeichnet wurde (vgl. Ballesteros 2001: 239f). Das spanische Kino beschäftigte sich in den 1990er Jahren intensiv mit den Jugendlichen der Generation X und weist dabei Gemeinsamkeiten mit anderen europäischen und amerikanischen Produktionen (z.B. KIDS oder TRAINSPOTTING) auf. Das Leben der jugendlichen Protagonisten ist dabei häufig von ‚Nihilismus, Narzissmus, Hedonismus und der Abwesenheit von politischem Interesse‘ bestimmt (ebd.: 243). Im Gegensatz zum amerikanischen Film KIDS kommt es in den beiden spanischen Filmen HISTORIAS DEL KRONEN und SALTO AL VACÍO am Ende zu einem Einsehen von Seiten der jugendlichen Protagonisten und damit zu einer ‚Katharsis und einer moralischen Befreiung‘ (ebd.: 264). Jesús Palacios bezeichnet HISTORIAS DEL KRONEN als ‚moralistische Parabel‘ und bedauert, dass das Genre der ‚jugendlichen Rebellion‘ in Spanien meist zu einer offensichtlichen Moralität degradiert (Palacios 1998: 120f). Laut Palacios stellen Filme wie HISTORIAS DEL KRONEN die Zeit der Jugend als etwas dar, wofür man sich schämen muss, als unangenehmes Zwischenstadium zum Erwachsenwerden, das letztendlich Weisheit mit sich bringt:

¹¹ Der Buchstabe X, der häufig für Unbekanntes steht, bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den undefinierten sozialen, ideologischen und politischen Status einer Generation, die sich nicht kategorisieren lässt. Diese Unbestimmtheit, die als Charakteristik der Generation X gilt, steht im Gegensatz zu der ‚ideologischen Überidentifizierung‘ der Vorgängergeneration (Ballesteros 2001: 240).

„Historias del Kronen es la crónica de un joven que se avergüenza de serlo, un aficionado al Heavy Metal y al gore que espera el día de mañana madurar y descubrir a Mozart y a Kieslowski. Aunque, de momento, se haya vuelto punk.“ (ebd.: 121)

„Historias del Kronen ist die Chronik eines Jugendlichen, der sich davor schämt jung zu sein, ein Fan von Heavy Metal und Gore der darauf wartet am nächsten Tag Erwachsen zu werden und Mozart und Kieslowski zu entdecken. Auch wenn er momentan gerade Punk geworden ist.“ (Eigenübersetzung)

Der Grund für die vorurteilsbehaftete Darstellung der Jugendlichen im spanischen Kino, die oft aus moralischen Vorwürfen besteht, ist laut Roberto Cueto, dass die Filme über Jugendliche in Spanien oft von älteren Filmemachern realisiert werden (vgl. Cueto 1998: 8). Er bestätigt damit die zu Beginn erwähnte These Ballesteros, die Darstellung der jugendlichen Idiosynkrasie sei problematisch, da der Erwachsene dem Verhalten Jugendlicher meist misstrauisch gegenübersteht und fügt ihr hinzu, dass es zu einem umso stärkeren Moralismus in den Filmen über Jugendliche kommt, je mehr sich der Autor des Films altersmäßig von seinen Filmfiguren unterscheidet. Jesús Palacios sieht den Moralismus einiger spanischer Filme über Jugendliche weniger durch das Alter ihrer Regisseure begründet, sondern durch die katholische Tradition des Landes und die daraus resultierende Scham vor dem Körperlichen. Laut Palacios wurde der Katholizismus während des Franquismus im Postfranquismus durch ein ‚pseudopolitisches und moralistisches Gewissen‘ ersetzt (Palacios 1998:139). Während Palacios den didaktischen Charakter einiger spanischer Filme über Jugendliche anklagt und bedauert, dass ihre Darstellung von Jugend keine Identifikation mit einem jugendlichen Publikum zulässt, kritisiert Henry Giroux die moralische Verantwortungslosigkeit von Filmemachern wie Larry Clark, dessen Darstellung der Jugendlichen in KIDS seiner Meinung nach in ein voyeuristisches Spektakel ausartet, in dem das ‚gewalttätige und narzisstische Verhalten‘ der jugendlichen Protagonisten kritiklos wiedergegeben wird (Giroux 1997 nach: Ballesteros 2001: 264f). Diese Debatte über die moralische bzw. didaktische Komponente in der Darstellung ‚problematischer Jugendlicher‘ (Ballesteros 2001: 233) zeigt wiederum, dass es einigen erwachsenen Filmemachern und Kritikern schwer fällt, negativ konnotierte Verhaltensweisen von Jugendlichen lediglich zu dokumentieren ohne auf kritische Art und Weise dazu Stellung zu beziehen.

Außerdem wird das jugendliche Publikum, an das diese Filme gerichtet sind und mit dem eine Identifikation hergestellt werden soll, wohl zum Teil nicht für fähig gehalten,

die fiktiven Handlungen der Protagonisten eigenständig zu reflektieren ohne dabei auf didaktische Weise auf den vorgesehenen Weg geleitet zu werden.

4.1.1.2 Die Darstellung von Jugend in BARRIO

Fernando León de Aranoas Spielfilm BARRIO lässt sich zwar in keines der erwähnten Subgenres (*cine quinqué*, Jugendfilme der 1990er Jahre über die Generation X) einordnen, es lassen sich jedoch für die Analyse interessante Parallelen und Abgrenzungen feststellen, die ich im Folgenden näher erläutern werde.

Die doppelte Marginalisierung der Jugendlichen der Arbeiterklasse

So wie den Jugendlichen in den im vorigen Punkt genannten Filmen, fehlt es auch den 15-jährigen Filmfiguren Rai, Manu und Javi an gesellschaftlicher Integration und Perspektiven für die Zukunft. BARRIO skizziert das Alltagsleben der drei in einem Stadtteil an der Peripherie Madrids lebenden Freunde während der Sommermonate. Javi, Manu und Rai haben in der erzählten Zeit des Plots gerade Schulferien. Da ihren Familien die finanziellen Mittel fehlen um Unternehmungen außerhalb des *Barrios*¹² anzustellen, geschweige denn auf Urlaub zu fahren, beschränken sich die Schauplätze, an denen die Filmfiguren in ihrer Freizeit gemeinsam agieren, auf die Straßen zwischen den grauen Wohnblocks ihres Stadtviertels. Ihre Möglichkeiten Aktivitäten nachzugehen ist stark eingeschränkt und so beschäftigt sich das Figurentrio etwa mit Anrufen bei Sex-Hotlines und kleinen Diebstählen. Die Protagonisten in BARRIO sind jedoch keineswegs gewalttätig, noch steht hinter ihren Aktivitäten ein rein destruktives Verhalten. Der wesentliche Unterschied zwischen den Jugendlichen in BARRIO und den Jugendlichen in den Filmen über die Generation X und dem *cine quinqué* besteht darin, dass letztere zwar eine gesellschaftliche Marginalisierung erfahren, ein konventionelles gesellschaftliches Lebensmodell in Folge jedoch auch aktiv ablehnen und gegen dieses rebellieren. Javi, Manu und Rai dagegen wünschen sich am gesellschaftlichen Leben der Mittelklasse teilhaben zu können. Die Figuren stoßen in ihrem Alltagsleben stets auf gewisse Reizmittel und Köder, die für sie einerseits aufgrund der sozialen Situation ihrer Familien und andererseits aufgrund ihres Alters

¹² Mit *Barrio* (dt. Stadtteil, Nachbarschaft) beziehe ich mich auf das Wohnviertel der Jugendlichen, welches das soziale Milieu des Filmes bildet. Den Filmtitel BARRIO schreibe ich dagegen in Großbuchstaben.

unerreichbar bleiben. Das Motiv der doppelten gesellschaftlichen Ausgrenzung der Jugendlichen der Arbeiterklasse wird im Laufe des Plots wiederholt aufgegriffen und in unterschiedlichen Szenen des Films auf jeweils sehr ähnliche Art und Weise visualisiert. Bei der Einführung der Figuren in den Plot sind diese in einer Totalen vor dem Schaufenster eines Reisebüros zu sehen. Die Fantasien über einen Strandurlaub, bei den jugendlichen Protagonisten hervorgerufen durch die Urlaubsangebote und einer Mulattin im Bikini als Pappfigur, werden in weiterer Folge in den Dialogen der Szene deutlich. Die Bilder der grauen Wohnblocks und Straßen des *Barrios*, die in der Eröffnungssequenz collagenhaft zusammengeschnitten sind, stehen im deutlichen Gegensatz zu den Urlaubsträumen, die das Schaufenster des Reisebüros in den drei Figuren auslöst. Die Nachrichtensendungen im Fernsehen, die in den Familienszenen der Protagonisten immer wieder in die Diegese integriert werden und in denen stets über die überfüllten Urlaubsdestinationen an der spanischen Küste berichtet wird, wecken in den Protagonisten den Wunsch eines Tages auch auf Urlaub fahren zu können. Die mediale Berichterstattung, die in BARRIO zu sehen ist, stellt den Urlaub als ein Konsumgut dar, das dem Großteil der Gesellschaft zur Verfügung steht und löst in den drei jugendlichen Figuren des Films den Wunsch aus, diesem Teil der Gesellschaft anzugehören. Ein Urlaub am Strand ist jedoch nicht der einzige Köder, der den Jugendlichen in BARRIO vor Augen gehalten wird und den sie nicht greifen können. Zahlreiche Wünsche und Vorstellungen präsentierten sich den Protagonisten in Form von Bildern, sei es im Fernsehen, oder auf dem Monitor einer Überwachungskamera, über den sie in einer Szene des Films Rais Bruder beim Sex mit seiner Freundin beobachten. Javi, Rai und Manu sind im Kontakt mit Mädchen noch sehr unerfahren und suchen daher Rais Bruder, der als Sicherheitsbeamter arbeitet auf, um den Sex, den sie selbst nicht praktizieren, auf visueller Ebene konsumieren zu können.

Die Auslage eines Trophäengeschäfts, auf das sie in einer späteren Szene des Plots stoßen, weckt erneut Fantasien bei den jugendlichen Protagonisten. Die Trophäen symbolisieren für die am Rande der Gesellschaft lebenden Jugendlichen im Film Triumph und Erfolg, also Werte, die in ihrem Alltagsleben keinen Platz finden. Durch einen nächtlichen Einbruch in den Laden, stehlen sie schließlich einige der Trophäen. Die Einbrüche, die von den Jugendlichen in BARRIO begangen werden, stellen sich im Gegensatz zu den kriminellen Delikten der jugendlichen Protagonisten im *cine quinqu*

und in einigen Jugendfilmen über die Generation X (z.B.: SALTO AL VACÍO) als harmlos dar, da es sich bei den Waren, die Javi, Manu und Rai stehlen, niemals um tatsächliche Wertgegenstände oder Geld handelt. Das Diebsgut der Jugendlichen ist für diese lediglich von symbolischem Wert, wodurch die Kriminalität bei den Figuren von BARRIO in einem anderen Licht erscheint. Wenn die soziale Realität, in der sie leben, ihnen Anerkennung und Triumph verwehrt, verschaffen sie sich selbst Zugang zu den Objekten, die mit diesen Werten in Verbindung stehen. Da die finanzielle Situation ihrer Familien ihnen den Strandurlaub, von dem in den Medien ständig berichtet wird, nicht ermöglicht, stehlen sie im Supermarkt eine größere Anzahl Joghurt-Deckel, um über ein Gewinnspiel zu ihrem ersehnten Urlaub zu kommen.

Kindliche Unschuld und Opferstatus

Häufige Gespräche über Sex stehen wie in vielen Jugendfilmen (z.B. KIDS, HISTORIAS DEL KRONEN) auch bei BARRIO im Zentrum der Dialoge zwischen den jugendlichen Filmfiguren. Im Gegensatz zu den Figuren in KIDS oder HISTORIAS DEL KRONEN können Javi, Manu und Rai ihre Fantasien jedoch nicht ausleben. Sex ist für die Jugendlichen in BARRIO etwas genauso Unerreichbares wie ein Strandurlaub. Dass Manu, Rai und Javi nur in ihrer Wunschvorstellung oder höchstens durch einen Anruf bei einer Erotikhotline aus einer Zeitungsanzeige Zugang zu Mädchen und Sex haben, liegt vor allem daran, dass sie sich gerade in einem Stadium zwischen Kindheit und Erwachsenwerden befinden. Im Vergleich mit anderen Filmen wie KIDS, in dem die dargestellten Protagonisten kaum älter sind, fällt die sexuelle Unerfahrenheit der Jugendlichen in BARRIO besonders stark auf. Der kindliche Charakter der Protagonisten trägt jedoch zu einer sozialen These bei, die sich im Laufe des Films erkennen lässt: Indem die jugendlichen Protagonisten als naiv und unerfahren dargestellt werden, können sie noch stärker als Opfer ihrer sozialen Situation stilisiert werden. Auch die Protagonisten im *cine quinqué* oder in Filmen wie KIDS, SALTO AL VACÍO und LA HAINE, deren sozialer Status zum Teil noch prekärer ist, sind Opfer ihrer sozialen Umstände, doch durch ihr gewalttätiges und narzisstisches Verhalten, das vor allem auf Grund ihres jugendlichen Alters bei den Zuschauern eine gewisse Schockiertheit auslöst, verlieren sie ihre bloße Opferrolle und werden zugleich zu Tätern. In BARRIO wird an diese Thematik ganz anders herangegangen. Bei den

Protagonisten schlagen sich Gewalt und Sex lediglich in der vulgären Sprache, der sie sich bedienen, nieder. Ihre Handlungen unterstreichen jedoch stets ihre Unerfahrenheit und Unschuld. Die Gegensätze zwischen Sprache und Handlungen der Jugendlichen sorgen daher im Lauf des Plots immer wieder für ironische Kontraste.

Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit und der Verlust der kindlichen Unschuld

Eines der Hauptmotive in BARRIO, das auch in den anderen Spielfilmen von Fernando León de Aranoa immer wieder vorkommt, liegt in der Diskrepanz zwischen den Träumen und dem Alltagsleben der Protagonisten. Der Wellenreiter, den Rai bei einem Gewinnspiel anstelle eines Strandurlaubs erhält und für den es in seinem Alltag im urbanen Raum klarerweise keine Verwendung gibt, wird in BARRIO zu einem zentralen symbolischen Objekt, das stark in Verbindung mit den Träumen der Protagonisten steht. Denn so wie die Sehnsüchte und Wunschvorstellungen der Jugendlichen ist auch der Wellenreiter im *Barrio* völlig fehl am Platz. Das absurde Bild des Wellenreiters, der an einer Laterne vor Rais Wohnhaus angehängt ist, wird in einer Szene des Films mehrmals in derselben Bildkomposition, jedoch in unterschiedlichen Einstellungsgrößen, zunächst in einer Halbtotale und dann nach einer Überblendung in einer Totalen dargestellt. León de Aranoa erklärt in einem Interview, dass das Bild des Wellenreiters den Konflikt zwischen Traum und Realität, von dem das Leben der Filmfiguren bestimmt ist, repräsentiert: „[...] la fantasía y los sueños, encadenados a la farola, al barrio.“ („die Fantasie und die Träume, angekettet an die Laterne, an den Barrio“ Eigenübersetzung) (León de Aranoa nach Ponga 2002: 80)

Die Filmfiguren machen im Laufe des Plots eine mentale Transformation vom Kindheitsstadium zum Erwachsensein durch. Dieser Reifungsprozess geht damit einher, dass ihre Träume immer stärker von ihrer Lebensrealität eingeholt werden. Dramaturgisch wird die Entwicklung der Protagonisten einerseits auf einer symbolischen Ebene und andererseits durch konkrete Ereignisse angedeutet. Der Wellenreiter, dem in der Handlung von BARRIO eine besondere Bedeutung im Bezug auf die Träume der Jugendlichen zukommt, wird Rai in einer späteren Sequenz des Films gestohlen. Außerdem kommt es zu einer weiteren dramaturgischen Kernszene, die in der Mitte des Plots angesiedelt ist, und die auf metaphorischer Ebene das Ende

des Kindheitsstadiums der Protagonisten symbolisiert. In dieser Szene entdecken Javi, Manu und Rai die „estación fantasma“ (dt. „Geisterstation“), eine stillgelegte U-Bahn Station, in der eine Gruppe von Immigranten, in vollkommener Marginalisierung, im unterirdischen Bereich des *Barrios* lebt. In der ersten Hälfte des Plots sprechen die Filmfiguren immer wieder von der „estación fantasma“ und einem Mythos, der besagt, dass man stirbt, wenn man diese sieht. Die Entdeckung der stillgelegten Station und der Immigranten, die darin leben, kann schließlich als symbolischer Tod der Kindheit der Protagonisten gesehen werden.

„[...] descubrir esa estación con los inmigrantes es el principio de su muerte como niños, y de la asunción de su edad adulta: es el comienzo de la imposición de la realidad, el final de la inocencia“ (ebd.: 94)

„[...] diese Station mit den Immigranten zu entdecken, bedeutet [für die Protagonisten] den Beginn ihres Todes als Kinder und ihren Antritt des Erwachsenenalters: es ist der Beginn der Überhandnahme der Realität, das Ende der Unschuld.“ (Eigenübersetzung)

In den folgenden Sequenzen, von denen die letzte Hälfte des Plots bestimmt ist, kommt jeder einzelne der Protagonisten zu Erkenntnissen, durch die er seine kindliche Naivität verliert und ihm seine Lebensrealität vor Augen geführt wird. Manu findet heraus, dass sein älterer Bruder drogensüchtig ist, Javis Eltern trennen sich, da sein Vater die Mutter offenbar schon über Jahre hinweg geschlagen hat und Rai, der rebellischste der drei Protagonisten, wird von der Polizei aufgegriffen, als er für einen Bekannten Drogen verkauft. Diese Ereignisse markieren für die Jugendlichen das Ende ihrer Kindheit und im Fall Rais seiner Unschuld. Das zeigt sich deutlich in einem Dialog zwischen Javi und Rai:

Javi: „No era colega de tu hermano, ¿verdad?“

Rai: (niega con la cabeza)

Javi: „¿La droga era suya?“

Rai: „De unos amigos suyos.“

Javi: „¿Y el dinero?“

Rai: „Por decir que era mía. Como soy menor me caen menos que a ellos. Además yo no tengo antecedentes.“

Javi: „Ahora ya sí.“

Rai: „Ahora sí.“ (Sonríe) “Ya no soy virgen.” (Barrio 01:19:37)

Javi: „Das war kein Kollege deines Bruders, stimmt’s?“

Rai: (schüttelt den Kopf)

Javi: „Waren das seine Drogen?“

Rai: „Die sind von seinen Freunden.“

Javi: „Und das Geld?“

Rai: „Weil ich gesagt hab die Drogen gehören mir. Als Minderjähriger krieg ich

weniger ab. Außerdem hab ich keine Vorstrafen. “

Javi: „Jetzt schon. “

Rai: „Jetzt schon. “ (lächelt) „Jetzt bin ich keine Jungfrau mehr. “ (Eigenübersetzung)

Am Ende des Films wird Rai schließlich bei dem Versuch ein Auto zu klauen erschossen. Obwohl Rai als der draufgängerischste der drei Jugendlichen am Ende des Plots stirbt, enthält BARRIO keinen moralischen Charakter im Bezug auf seine jugendlichen Protagonisten. Rais Verhalten wird in keiner Form angeklagt und sein Tod ist auch nicht als Strafe für seine begangenen Fehler zu verstehen. Vielmehr ist Rai Opfer seiner sozialen Lage. Denn Jugend wird in BARRIO mit einer doppelten Marginalisierung verbunden. Einerseits erfahren die Protagonisten als Kinder der Arbeiterklasse einen Ausschluss aus der Wohlstandsgesellschaft, deren Lebensstil ihnen durch die Medien vermittelt wird, andererseits wird ihnen auf Grund ihres Alters der Zugang zu diversen Dingen verwehrt. Aus dieser zweifachen Ausgrenzung, die im Laufe des Films immer wieder angedeutet wird, resultiert auch ihre Perspektivlosigkeit. Auch wenn sich Javi, Manu und Rai ein besseres Leben wünschen, wissen sie nicht, was sie von der Zukunft erwarten sollen. Dies wird in der letzten Szene des Films, einer Rückblende, in der die drei Protagonisten noch einmal gemeinsam auftreten, deutlich. Die Protagonisten, die im Laufe des Films immer wieder über ihre Träume sprechen, werden am Ende neben anderen Ereignissen, vor allem durch den Tod Rais von der sie umgebenden sozialen Realität eingeholt. Dies spiegelt sich in Javis Antwort wider, die das Ende der kindlichen Träume und Hoffnungen der Protagonisten markiert und mit der der Plot von BARRIO endet:

Rai: „¿Nunca habéis soñando que llovía dinero?”

Manu: „Yo sí muchas veces.”

Rai: „Yo sobre todo de pequeño. Y que de los grifos salía Coca Cola.”

(a Javi) „¿Y tú, que soñabas? “

Javi: (Pausa) „Es que no me acuerdo.” (Barrio 01:31:31)

Rai: „Habt ihr nie davon geträumt, dass es Geld regnet?“

Manu: „Ich schon, sehr oft sogar. “

Rai: „Ich vor allem als Kind. Und dass Cola aus den Wasserhähnen kommt. “

(zu Javi) „Und du, was hast du geträumt?“

Javi: (Pause) „Ich kann mich nicht mehr erinnern. “ (Eigenübersetzung)

In BARRIO kommt es im Gegensatz zu anderen Filmen über Jugendliche der 1990er Jahre zu keiner negativen Konnotation in der Darstellung jugendlicher Verhaltensweisen. Durch interne Fokalisierungen und Point-of-View-Shots wird immer

wieder die Perspektive der einzelnen Filmfiguren eingenommen und es kommt somit in gewisser Weise zu einer Komplizenschaft mit den Protagonisten. Gleichzeitig nehmen die jugendlichen Protagonisten in BARRIO eine Opferrolle ein. Diese wird durch die Erfahrungen, die sie in der zweiten Hälfte des Plots durchleben, vor allem durch die vermehrten Großaufnahmen ihrer verzweifelten Gesichter in den letzten Sequenzen des Films hervorgehoben. Die Konfrontation zwischen den Träumen und der Realität der Filmfiguren geht in der Dramaturgie des Films mit alternierenden humorvollen und tragischen Sequenzen einher. Am Ende des Plots überwiegen jedoch die tragischen Ereignisse, um letztendlich die Anklage der sozialen Umstände der Protagonisten zu betonen.

4.1.2 Arbeit und Arbeitslosigkeit

4.1.2.1 Zur Darstellung von Arbeit im Film

Auch wenn Arbeit in den meisten Filmen auf irgendeine Art und Weise präsent ist, kommt es, vor allem in kommerziellen Filmen, kaum zu einer Darstellung von Arbeitsabläufen oder zu einer Auseinandersetzung mit der Bedeutung, die Arbeit für das Individuum und in der Gesellschaft einnimmt. Laut Seeßlen ist Arbeit im Gegenwartskino, auf Grund seiner Unterrepräsentierung, „zum leeren Zentrum geworden“ (Seeßlen 2007: 35).

Betrachtet man die kritische Auseinandersetzung mit Arbeit im Laufe der Filmgeschichte, fällt auf, dass in vielen Filmen vor allem Veränderungen in der Arbeitswelt thematisiert werden. Arbeit ist im Kino seit seiner Entstehung präsent: Die Gebrüder Lumiere filmten in ihrem als Geburtsstunde des Kinos geltenden Film Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik. Uli Jung betont jedoch, dass Arbeiter zur Anfangszeit des Kinos weniger aus politischem Interesse gefilmt wurden, sondern aufgrund ihrer Exotik für das bürgerliche Publikum (vgl. Jung 2000: 41). Harun Farocki reflektiert daher in seinem Film ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (1995) über die „Abwesenheit der Kamera in der Fabrik“ (Reichert 2000: 7):

„Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet, aber nach hundert Jahren läßt sich sagen, daß die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. [...]“ (Farocki 1995 nach: Reichert 2000: 7).

Ab den 1920er Jahren kam es in Filmen wie *STACKA* (1924) von Sergei Eisenstein und *METROPOLIS* (1927) von Fritz Lang zur Reflexion über Rationalisierungsprozesse, Technisierungsmaßnahmen und daraus resultierende soziale Ungleichheiten. Charles Chaplin bezieht sich in seinem Stummfilm *MODERN TIMES* (1936) auf Auswirkungen des Fordismus¹³ (vgl. Nowak 2000: 23).

In Österreich entstanden in den 1930er Jahren Propagandafilme von Seiten der Kunststelle der Sozialdemokratischen Partei, die explizit an die Arbeiterschaft gerichtet waren (vgl. Reichert 2000: 4). In Deutschland bildet *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT* (1932) unter der Regie von Sláta Dudow und dem Drehbuch von Berthold Brecht und Ernst Ottwald den einzigen „Ton-Spielfilm der deutschen Arbeiterbewegung“ (Jung 2000: 53). *KUHLE WAMPE* skizziert die Weltwirtschaftskrise und deren Folgen für die Arbeiterklasse. Aufgrund der kommunistischen Tendenzen, die dem Film nachgesagt wurden, kam es zu großen Problemen mit der Zensur (vgl. ebd.: 53f). Auch die Nationalsozialisten griffen in den 1930er Jahren sehr häufig Themen wie Arbeitslosigkeit auf und benutzten die Darstellung der sozialen Lage als Propagandamittel (vgl. ebd.: 57).

In Italien entstand noch während des Faschismus der erst später so benannte *Neorealismo* (vgl. Vincke 2000: 119.) Bei dieser Erneuerungsbewegung des europäischen Kinos in den 1940er Jahren rückten gesellschaftliche Außenseiter und die soziale Unterschicht in den Mittelpunkt der Betrachtung. Die Filme des italienischen Neorealismus beschäftigten sich mit dem Alltagsleben der Arbeiterklasse und behandelten häufig Themen wie Armut und auch Arbeitslosigkeit. In *LADRI DI BICICLETTA* (1949), eines der wichtigsten Werke des Neorealismus kommt es zu einer Thematisierung von Arbeitslosigkeit. Als dem arbeitslosen Familienvater Antonio Ricci ein Job als Plakatkleber angeboten wird, den er jedoch nur annehmen kann, wenn er im Besitz eines Fahrrads ist, muss er seine Bettwäsche pfänden um sein Fahrrad, das er einst verkauft hatte wieder zurück zu erwerben. Gleich an seinem ersten Arbeitstag wird ihm jedoch das Fahrrad gestohlen. Daraufhin macht Antonio sich zusammen mit seinem Sohn Bruno auf die Suche nach dem Fahrraddieb. *LADRI DI BICICLETTA*

¹³ Der Fordismus kam so wie der Taylorismus während der Wende zum 20. Jahrhundert zunächst in den fortgeschrittenen Industriestaaten auf und kennzeichnet sich vor allem durch die Rationalisierung der Produktion und der damit einhergehenden Disziplinierung des arbeitenden Körpers mit dem Ziel der Produktivitäts- und Leistungssteigerung (vgl. Nowak 2000: 19).

skizziert die Verzweiflung und die Hilflosigkeit Antonios im Hinblick auf seine soziale Situation. Es wird immer wieder deutlich gemacht, welche Notwendigkeit es für Antonio darstellt eine Arbeit zu haben. Nachdem Antonio sein gestohlenes Fahrrad nicht auffinden kann, wird er am Ende des Films schließlich selbst zum Fahrraddieb. Er wird jedoch vor den Augen seines Sohnes sofort von der Polizei gestellt. In *LADRI DI BICICLETTA* entfacht sich aus dem simplen Sujet eines Fahrraddiebstahls eine soziale Tragödie. Das Fahrrad, das für Antonio die Sicherung seiner Existenz bedeutet, wird zum „dramatischen Schlüsselobjekt“ (Bazin 2004: 338) des Films, in dem anhand eines tragischen Einzelschicksals, die prekäre Situation der Arbeiterklasse im Italien der Nachkriegszeit beleuchtet wird.

Ab Beginn der 1990er Jahre kommt es, verbunden mit dem Neoliberalismus und den damit zusammenhängenden „Verschärfungen der sozialen Gegensätze“ (Seeßlen 2000: 11), wieder zu einer vermehrten Thematisierung von Arbeit und Arbeitslosigkeit im europäischen Kino. In verschiedenen europäischen Ländern sind in den letzten zwanzig Jahren Filme entstanden, die sich mit dem Verhältnis von Arbeit und Gesellschaft und Arbeit und Individuum beschäftigen. Im österreichischen Kino kam es in den letzten Jahren im Bereich des Dokumentarfilms zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema Arbeit und Globalisierung (z.B. *DARWIN'S NIGHTMARE* 2004; *WORKINGMAN'S DEATH* 2005; *WE FEED THE WORLD* 2005; *LET'S MAKE MONEY* 2008). Bei den Spielfilmen zum Thema Arbeit galt England in Europa lange Zeit als Vorreiter. In den 1980er Jahre war das britische Working-Class-Kino sehr populär und Mitte der 1990er Jahre kam es abermals zu kommerziellen Erfolgen von britischen Filmen über Arbeitslosigkeit und Veränderungen in der Arbeitswelt (vgl. Leweke 2000: 73). Komödien wie *THE FULL MONTY* (1997), in denen es um eine Gruppe arbeitsloser Männer geht, die sich schließlich durch einen Strip etwas Geld dazu verdienen können, übten Einfluss auf andere europäische Mainstream-Produktionen, mit sozialkritischem Charakter aus (vgl. ebd.: 73), zwei Jahre später erscheint etwa die spanische Version *SE BUSCAN FULMONTIS* (dt. „Fullmonties gesucht“). *THE FULL MONTY* beschäftigt sich mit dem Problem der Arbeitslosigkeit und ihrer Folgen auf das Privatleben der Protagonisten, bietet jedoch am Ende des Films eine Möglichkeit der Veränderung, wodurch die soziale Kritik des Films, in gewisser Weise verloren geht. Es handelt sich also um einen an ein Massenpublikum gerichteten Film, in dem auf humorvolle Weise mit einem sozialen Problem umgegangen wird, das sich schließlich in einer Utopie

auflöst. Gilles Deleuze definiert das moderne politische Kino jedoch gerade durch „Abwesenheit einer Utopie“ (ebd.: 74):

„Es hat den Anschein, als lebe das moderne politische Kino nicht mehr wie das klassische von der Möglichkeit von Evolution und Revolution, sondern von Unmöglichkeiten, oder wie bei Kafka vom *Unerträglichen*.“ (Deleuze 1991: 282).

Ken Loachs Sozialdrama *THE NAVIGATORS* (2001), ein weiterer britischer Spielfilm, in dem Arbeit explizit thematisiert wird, stellt diese Unmöglichkeiten eines Ausweges für die Arbeiterklasse innerhalb des Neoliberalismus dar. *THE NAVIGATORS* skizziert die Auswirkungen der Privatisierung der *British Railway* auf das Privatleben der Mitarbeiter und auf die Veränderungen ihrer Arbeitsverhältnisse, die sich unter anderem durch erhöhte Sicherheitsrisiken manifestieren (vgl. ebd.: 74). Als gegen Ende des Films einer der Arbeiter aufgrund eines Fehlers im Arbeitsablauf von einem Zug angefahren wird, rufen seine Kollegen aus Angst ihren Arbeitsplatz zu verlieren und um die Unfallursachen zu vertuschen nicht sofort die Rettung und machen sich dadurch indirekt für den Tod des Mannes verantwortlich.

Die Aufgabe von moralischen Werten aufgrund der sozialen Situation der Menschen wurde bereits in *LADRI DI BICICLETTA* dargestellt, und kommt in *THE NAVIGATORS* noch stärker zur Geltung. Bei *LADRI DI BICICLETTA* handelt es sich immerhin nur um Diebstahl, während in Ken Loachs Film ein Menschenleben aufs Spiel gesetzt wird.

4.1.2.2 Die Thematisierung von Arbeit in *LOS LUNES AL SOL*

Auch wenn es in *LOS LUNES AL SOL* um die Abwesenheit von Arbeit und das Alltagsleben arbeitsloser Männer geht, kommt es gleichzeitig zu einer Reflexion über den Status, den Arbeit in der gegenwärtigen Gesellschaft einnimmt. Im Zentrum des Films steht eine Gruppe von männlichen Figuren, die in der diegetischen Vergangenheit gemeinsam bei einer Werft in der nordspanischen Stadt Vigo arbeiteten. Die Werft wurde jedoch geschlossen, da die Konkurrenz aus dem Ausland zu groß wurde, woraufhin die Protagonisten des Films ihre Arbeit verloren. Der Plot des Films skizziert die radikalen Veränderungen ihrer Lebensumstände, mit denen sich die Filmfiguren, die alle zwischen vierzig und fünfzig Jahre alt sind, durch ihre Arbeitslosigkeit konfrontiert sehen. Fernando León de Aranoa betont in einem Interview, dass es in *LOS LUNES AL*

SOL nicht um Langzeitarbeitslose geht, sondern um Menschen, die seit einem halben Jahr oder einem Jahr ihre Arbeit verloren haben und deren Situation noch sehr undefinierbar ist.

„[...] el umbral en el que todo puede ir bien o fatal. Es el umbral en el que el parado empieza a verle los dientes al lobo.” (León de Aranoa 2002 in: Ponga 2002: 161)

„[...] die Schwelle, an der noch alles gut oder eben schlecht ausgehen kann. Es ist der Zeitpunkt, an dem der Arbeitslose der Gefahr ins Auge sieht.“ (Eigenübersetzung)

LOS LUNES AL SOL stellt nicht nur die finanziellen Auswirkungen der Arbeitslosigkeit dar, sondern hebt außerdem den großen Einfluss, den die Arbeitslosigkeit auf das Privatleben und die persönlichen Beziehungen der Protagonisten hat, hervor. Folglich stehen alle Ereignisse und Konflikte der Figuren in Zusammenhang mit ihrer Arbeitslosigkeit und LOS LUNES AL SOL entspricht damit Gilles Deleuze Definition eines modernen politischen Kinos, in dem „gesellschaftliche Widersprüche und Probleme“ im Bereich des Privaten (der Familie, des Paares, des Individuums) ausgetragen werden, wodurch sich private Angelegenheiten „mit dem unmittelbar Sozialen oder Politischen“ vermischen (Deleuze 1991: 280 - 281).

Die Situation der Arbeitslosigkeit manifestiert sich in LOS LUNES AL SOL durch verschiedene Kriterien:

Prekäre finanzielle Situation

Die Protagonisten Santa, José und Lino leiden durch den Verlust ihrer Erwerbstätigkeit unter finanziellen Problemen. Die Anzahl der Schauplätze, an denen die Figuren in ihrem Alltag auftreten, sind daher auch relativ begrenzt. Einen zentralen Schauplatz des Films stellt die Bar ihres Freundes und ehemaligen Arbeitskollegen Rico dar. Rico, der somit eine weitere, wenn auch nicht zentrale Figur des Films ist, lädt seine arbeitslosen Freunde Santa, José, Lino und Amador häufig ein, da diese nicht immer Geld haben um ihr Bier zu bezahlen. Die prekäre finanzielle Lage der Protagonisten zeigt sich unter anderem bei einer Szene in einem Supermarkt, in der Santa aus einer Packung Chips isst und die geöffnete Packung einige Sekunden später wieder zurück ins Regal legt. Durch die Montage und Kameraeinstellungen der Szene wird die Tatsache, dass Santa Lebensmittel im Supermarkt isst ohne diese zu bezahlen, zusätzlich stark hervorgehoben. Zunächst wird Santa in einer Nahaufnahme dabei gezeigt wie er durch

den Gang des Supermarkts schlendert und aus der Chips-Packung isst, die Kamera bewegt sich dabei im Tempo der Filmfigur mit. Als Santa um die Ecke biegt und die Packung dabei in ein Regal legt, erfolgt ein Schnitt und die darauffolgende Einstellung zeigt die geöffnete Chips-Packung einige Sekunden lang in einer Großaufnahme. Diese Art von analytischer Montage, durch die der Blick des Zuschauers auf die dramatischen Schwerpunkte der Handlung gelenkt wird (vgl. Bazin 1995: 260) ist in LOS LUNES AL SOL sehr häufig zu beobachten.

Amador, der Älteste der Protagonisten, der im Gegensatz zu den anderen Figuren das Phänomen der Langzeitarbeitslosigkeit repräsentiert, hält vor seinen Freunden nicht nur geheim, dass seine Frau ihn verlassen hat, sondern er verschweigt ihnen auch die finanzielle Misere, in der er sich befindet. Als Santa den völlig betrunkenen Amador eines Nachts in seine Wohnung bringt, nimmt die Kamera aus Santas Perspektive, der einen Streifzug durch die Wohnung macht, in Form von Point-of-View-Shots die fürchterlichen Zustände auf, in denen Amador lebt. Seine Wohnung ist völlig verschmutzt, die Einrichtung zum Teil kaputt, der Kühlschrank leer und es fehlt im sogar fließendes Wasser, das man ihm vermutlich abgedreht hat, weil er die Rechnungen nicht bezahlen konnte. Amador befindet sich im Vergleich mit den anderen Figuren des Films in einer weitaus prekäreren Lage. Ihm kommt daher in gewisser Weise eine Funktion als warnendes Beispiel für die anderen Figuren zu, allen voran für José, der ähnlich wie Amador als Folge seiner Arbeitslosigkeit zu verstärktem Alkoholkonsum neigt.

Ausschluss aus der Gesellschaft

León de Aranoa erklärt in einem Interview, dass die Protagonisten seines Films LOS LUNES AL SOL aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit nur ‚zur Hälfte‘ am gesellschaftlichen Leben teilhaben können („ven la vida a medias“ León de Aranoa nach: Ponga 2002: 165). Im ersten Drittel des Plots kommt es zu einer Szene in einem Fußballstadion, die dieses Phänomen deutlich veranschaulicht. Santa, José, Lino, Sergei und Reina sitzen auf dem Dach eines sich im Bau befindlichen Gebäudes, um von dort aus das Fußballspiel im danebengelegenen Stadion live anzusehen. Die Szene ist kameratechnisch sehr geschickt umgesetzt, da man zu Beginn nicht sieht, dass die Protagonisten sich gar nicht im Stadion befinden. Erst als der Ball sich dem Tor nähert

und durch ein Schuss-Gegenschuss Verfahren abwechselnd die Protagonisten und das Fußballspiel aus deren Perspektive gefilmt zu sehen sind, bemerkt der Zuseher, dass die Protagonisten außerhalb des Stadions sind, denn es ist ihnen die Sicht auf das Tor von ihrem Standpunkt aus verdeckt. Der Zuseher nimmt dabei den Blickwinkel der Figuren ein, da sich auch für ihn das Tor im räumlichen Off befindet.

Diese Szene, in der die räumliche Ausgrenzung der Filmfiguren vom Stadion, dem Ort des Geschehens, visualisiert ist, verweist gleichzeitig auf ihre soziale und gesellschaftliche Ausgrenzung, und hat damit einen stark metaphorischen Wert.

Das Ende der Solidarität

Die Eröffnungssequenz des Films besteht aus Archivbildern eines tatsächlich stattgefundenen Streiks nach dem Schließen einer Werft in Gijón.¹⁴ Es handelt sich um Szenen von Straßenschlachten und Ausschreitungen, die durch intensiven Polizeieinsatz abgewehrt werden. Diese Bilder des Protests werden jedoch von einer langsamen, melancholisch klingenden extradiegetischen Musik begleitet, die einen völligen Bruch mit dem zu sehenden Kampf der Arbeiter gegen die Polizei darstellt.

Die Eröffnungssequenz soll die diegetische Vergangenheit der Protagonisten verbildlichen, in der sie gemeinsam für ihre Arbeit kämpften. Der Plot des Spielfilms skizziert schließlich die gegenwärtige Situation der Protagonisten, die diesen Kampf verloren haben. Zwei der Protagonisten, Reina und Rico, haben es geschafft, einen neuen Job zu finden. Rico hat mit der Abfertigung, welche die Arbeiter bei ihrer Kündigung erhalten haben, seine Bar aufgemacht und Reina ist über familiäre Kontakte zu einer Anstellung bei einer Sicherheitsfirma gekommen. Der Umstand, dass Reina und Rico wieder ins Berufsleben einsteigen konnten, während die anderen Protagonisten arbeitslos sind, sorgt immer wieder für Spannungen und Konfrontationen in der Gruppe, die gegen Ende des Plots sogar zu zerfallen droht.

Reina: „Trabajo hay. Si hay para los de fuera, hay para los de aquí. Y para los de fuera hay, ¿no?“

Rico: „Vale, Reina.“

Reina: „No, no vale. Que a mí me sacan todos los meses una pasta de la seguridad social para mantener una banda de vagos. Es muy bonito poner la mano todos los meses.“

(Los lunes al sol 01:15:58 – 01:21:53)

¹⁴ Auf den dokumentarischen Charakter des Films gehe ich in einem späteren Kapitel noch genauer ein.

Reina: „Es gibt Arbeit. Wenn es Arbeit für die aus dem Ausland gibt, dann auch für uns.“

Rico: „Ist ja gut, Reina.“

Reina: „Nein, nichts ist gut. Ich zahl jeden Monat einen Haufen Sozialversicherung um eine Bande fauler Säcke auszuhalten. Ist doch toll jeden Monat nur die Hand aufzuhalten.“ (deutsche Fassung)

León de Aranoa spart nicht mit Stereotypen wie Reina, der lediglich aufgrund seiner familiären Beziehungen einen Job bekommen hat (ein Motiv, das bereits in MUERTE DE UN CICLISTA als Form der Ideologiekritik eingesetzt wurde) und bietet letztendlich keine Lösung für das Problem. In León de Aranoas Spielfilmen scheint es prinzipiell nicht um Lösungsvorschläge zu gehen, weder in politischer Hinsicht (wie zum Beispiel in MUERTE DE UN CICLISTA), noch in moralischer (wie in HISTORIAS DEL KRONEN). Auch die dargestellten Probleme der Arbeitslosigkeit sind für den Zuseher wohl keineswegs unbekannt. Der angeführte Dialog dient daher weniger als Aufklärung der Zuseher, sondern vielmehr als eine fiktive Wiedergabe gesellschaftlicher Phänomene, oder mit den Worten Seeßlens:

„Die soziale Ungerechtigkeit muß man weder entdecken noch entlarven, die Frage ist nur: Wie darin leben?“ (Seeßlen 2000: 21)

Arbeitslosigkeit als Identitätskrise

Ihre Arbeitslosigkeit stellt für die Protagonisten neben ihren finanziellen und sozialen Auswirkungen vor allem ein persönliches Problem dar. Für José bedeutet der Verlust seiner Arbeit in gewisser Weise eine Bedrohung seiner kulturellen Männlichkeit. Es stellt für ihn eine große Belastung dar, dass er arbeitslos ist, während seine Frau arbeitet und somit alleine das Geld für den Unterhalt verdient. In den Sequenzen, die José in seinem privaten Umfeld mit seiner Frau Ana zeigen, kommt es immer wieder zu einer Darstellung des Beziehungskonflikts, den Josés Arbeitslosigkeit mit sich bringt. Denn die Arbeitslosigkeit bedeutet für die Beziehung zwischen Ana und José eine Umkehrung der klassischen Geschlechterrollen und einen Bruch mit der patriarchalen Paarbeziehung. José kommt mit dieser Werteumkehrung, durch die er sich als Mann neu definieren muss, jedoch nicht zu Recht und ertränkt seine Ängste und Unsicherheiten daher in Alkohol. Die Darstellung von Josés Identitätskrise erreicht ihren dramaturgischen Höhepunkt in einer Szene, in der José und Ana bei der Bank um einen Kredit ansuchen. Während des Gesprächs mit dem Bankangestellten, kommt es

durch Zwischenschnitte immer wieder zu Detailaufnahmen von einem Stapel von Formularen, der auf dem Schreibtisch des Angestellten liegt. Nachdem Ana das Formular für das Kreditansuchen, auf dem José als Erwerbsloser nicht unterschreiben kann, ausgefüllt hat, verwahrt der Bankangestellte dieses auf seinem Schreibtisch. Durch eine weitere Detailaufnahme der Formulare wird sichtbar, dass das Ansuchen des Paares nicht auf demselben Stapel liegt wie die anderen Formulare, die davor schon mehrmals in Detailaufnahmen gezeigt wurden, woraufhin José vollkommen ausrastet und den Angestellten beschimpft.

José hat als Arbeitsloser kein Recht einen Kredit zu beantragen. Sowohl seine Unterschrift, als auch seine Bürgschaft sind im Verfahren um das Kreditansuchen völlig wertlos. Nach Verlassen der Bank entfacht sich ein Streit zwischen José und Ana, in dem er seinen verletzten Stolz und sein Gefühl der gesellschaftlichen Zurückweisung ausdrückt.

José: „¿Pero tú has visto cómo me miraba? ¡Si se estaba riendo de mí!”

Ana: „No se estaba riendo de ti. No se estaba riendo de nadie, estaba haciendo su trabajo, punto.”

José: „¡Que se meta su mierda de trabajo por el culo! ¿Qué era eso? ¿Un juicio?”

Ana: „Pues sí, José, era un juicio. Funciona así, que le voy a hacer. Si les gustas, te dan su dinero. Si no, no. No te gusta, te jodes, es lo que hay.”

José: „¡No, te jodes, no! Se joden ellos. A mí no me juzga nadie, por un millón ni por doce. No me gusta su dinero, no lo quiero.”

Ana: „Perdona, pero era yo, la que estaba pidiendo un crédito. Déjame decidir a mí si me gusta o no me gusta su dinero.”

José: „Claro, es que yo no soy el sujeto activo. Total, ¿yo quién soy? Nadie, un gilipollas, que no vale para nada. Si acaso para que se rían de él en su puta cara.”

Ana: „Lo sabía. Tenía que haber ido sola.”

José: „¡Di que sí, cojonudo, tú sola, tú todo solita, tu trabajas, tú pides los créditos, cojonudo!, ¿y yo qué? ¿Yo que cojones pinto aquí?” (Los lunes al sol 00:46:42 – 00:47:23)

José: „Du hast es doch gesehen. Der hat mich ausgelacht.“

Ana: „Der hat dich nicht ausgelacht, der hat niemanden ausgelacht, der hat bloß seine Arbeit gemacht.“

José: „Der kann mich am Arsch lecken mit seiner Arbeit. Das war ja wie ein Verhör.“

Ana: „Na schön, dann war es eben ein Verhör. So läuft das nun mal, wenn du ihnen gefällst, kriegst du das Geld und wenn nicht, kannst du es auch nicht ändern. So ist das halt!“

José: „Nein, da haben die sich aber geschnitten. Ich lass mich nicht verhören, ich scheiß auf ihr Geld! Ich will ihr Geld gar nicht haben.“

Ana: „Oh bitte entschuldige, aber den Kredit habe ich beantragt, also lass mich entscheiden, ob ich das Geld haben will oder nicht.“

José: „Natürlich. Ich bin ja nicht die erwerbstätige Person. Wer bin ich den schon? Ein Arschloch, das zu nichts nütze ist. Über das man sich lustig macht.“

Ana: „Ich wusste es, ich hätte allein hingehen sollen.“

José: „Na wunderbar, du machst alles allein. Du gehst arbeiten, du beantragst die Kredite. Und ich? Wozu bin ich überhaupt noch gut?“ (Deutsche Fassung)

Dieser Streit zwischen José und Ana in Zusammenhang mit dem Kreditansuchen veranschaulicht wie „unpersönliche Verfahren tief ins Persönliche hineinschneiden“ (Worthmann 2004). Worthmann bemerkt in seiner Filmkritik über *LOS LUNES AL SOL*, dass sich die Handlung des Films durch die Darstellung der privaten Krise der Protagonisten allmählich vom eigentlichen Thema der Arbeitslosigkeit entfernt (vgl. ebd.). Dieser Behauptung kann ich jedoch nicht zustimmen, da das Thema der Arbeit und somit das Soziale und Politische in allen privaten Konflikten der Protagonisten stark präsent ist. Es erweckt vielmehr den Anschein, dass die Arbeitslosigkeit, als Ursprung aller im Laufe des Plots dargestellten Konflikte, stets überdeutlich hervorgehoben wird. Das Streitgespräch zwischen Ana und José endet daher auch folgendermaßen:

Ana: „Mira como estamos. No tenemos nada, ni casa, ni hijos, ni crédito, nada. Y siempre por lo mismo, por el puto trabajo.“ (Los lunes al sol 00:48:02- 00:48:08)

Ana: „Sieh uns doch nur mal an. Wir haben nichts. Kein Haus, keine Kinder, keinen Kredit. Nichts. Und immer nur wegen der verdammten Arbeit.“ (deutsche Fassung)

4.1.3 Prostitution

4.1.3.1 Prostitution im Spielfilm

Bei der Betrachtung der fiktiven Darstellung von Prostitution im Kino lassen sich im Laufe der Filmgeschichte verschiedene Sujets erkennen. Georg Seeßlen bemerkt, dass Prostitution vor allem im Bereich des Melodramas ein häufig behandeltes Thema ist:

„Das Kino, dieses Kino des Melodramas, hat sich, mehr oder weniger explizit, mehr oder weniger wahrhaftig, immer wieder mit dem Schicksal der „gefallenen Frau“, der von der Gesellschaft ausgestoßenen, von den Männern heimlich begehrten Prostituierten beschäftigt [...]“ (Seeßlen 1996: 252)

Seeßlen zufolge wird Prostitution im Melodrama häufig als Schicksal der Protagonistinnen dargestellt. Es handelt sich dabei um die Figur des unschuldigen Mädchens, die durch äußere Umstände in das Gewerbe der Prostitution einsteigt und sich eine Rettung durch Liebe erhofft. Seeßlen bezeichnet dieses Prostitutionsbild, das

sich sowohl in Filmklassikern über das Thema Prostitution als auch in amerikanischen Mainstream-Filmen finden lässt, als „Hure mit Herz“ (ebd.: 254). Diese Figur findet sich etwa in Fellinis Film *LE NOTTE DI CABIRIA* (1957), in dem die sensible Protagonistin Cabiria von der großen Liebe und dem Ausstieg aus der Prostitution träumt. Was in dem Hollywoodfilm *PRETTY WOMAN* (1990) für die Straßen-Prostituierte Vivian Wirklichkeit wird, bleibt für Cabiria jedoch ein unerfüllbarer Traum. Sie kann sich nicht in die Gesellschaft integrieren und wird von den Männern lediglich betrogen und getäuscht. In *PRETTY WOMAN* wird durch die Errettung der Prostituierten und ihrem damit verbundenden sozialen Aufstieg auf das romantische „Aschenputtel -Motiv“ (ebd.: 255) zurückgegriffen. Weil dieses Motiv dem kollektiven Gedächtnis zuzurechnen ist, versuchen Filme wie *PRETTY WOMAN* mit Wiedererkennungswerten die Nachfrage nach ihrem Produkt zu stärken. Durch diese Strategie wurde *PRETTY WOMAN* schließlich zu einem Kassenschlager.

Ein weiteres Sujet, das sich vor allem in den Prostitutionsfilmen der Gegenwart wiederfindet, stellt der Aspekt der Ausbeutung und der Gewalt gegenüber den Frauen im Prostitutionsmilieu im Sinne einer sozialen Anklage dar (vgl. ebd.: 265). In *LILJA 4-EVER* (2002), einem Sozialdrama des schwedischen Regisseurs Lukas Moodysson, kommt es zur Thematisierung von Zwangsprostitution und Ausbeutung. Den Großteil der Filmhandlung nimmt die Darstellung der trostlosen Lebensumstände der 16-jährigen Russin Lilja ein, die sie schließlich dazu bewegen, sich von einem fremden jungen Mann überreden zu lassen nach Schweden zu gehen, um dort für seinen Freund zu arbeiten. Es kommt dabei auch zur Darstellung der Methoden, welche die Mafia, die hinter der illegalen Prostitution von Immigrantinnen steckt, anwendet, um junge Mädchen zunächst zu überzeugen mit gefälschten Papieren ins Ausland zu gehen, wo sie in weiterer Folge wie Sklavinnen festgehalten werden. Liljas Geschichte wird in einem höchst pessimistischen Ton erzählt und endet schließlich mit dem Selbstmord der Protagonistin.

Neben dem Bild der Prostituierten als Opfer, das vor allem auf Aufklärung und Mitleid der Zuseher abzielt und laut Seeßlen den „modernen Diskurs“¹⁵(ebd.: 266) der Prostitution ausmacht, entscheiden sich die Figuren in einigen Filmen, unabhängig von ihrer sozialen Lage, auch freiwillig zur Prostitution und brechen damit mit den klassischen Motiven für die Prostitution, bei denen es sich häufig um finanzielle Not oder „Milieubedingungen“ handelt (vgl. Wagner 2007: 161). In Luis Buñuels *BELLE DE JOUR* (1967) und in Robert von Ackerens *DIE FLAMBIERTE FRAU* (1983) arbeiten die weiblichen Protagonistinnen als Prostituierte, um ihre sexuellen Fantasien auszuleben. Die von Catherine Deneuve dargestellte Ärztégattin in *BELLE DE JOUR* nimmt somit eine doppelte Identität an: tagsüber, wenn ihr Ehemann außer Haus ist, arbeitet sie heimlich in einem Bordell, während sie am Abend zu ihrer Rolle als bürgerliche Ehefrau zurückkehrt. In Buñuels Film kommt es, wie in vielen seiner Werke, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Bourgeoisie und zu einer Reflexion über die Beziehung von sexueller Begierde, Sünde und Freiheit. Bei Eva, der Protagonistin des Films *DIE FLAMBIERTE FRAU*, die als Prostituierte arbeitet, lässt sich durch die Divergenz zwischen ihrer beruflichen, männlich konnotierten Rolle als Domina und ihrer ‚weiblichen Gender-Prägung‘ in ihrer privaten Beziehung mit dem Call-Boy Chris (ebd.: 162) eine doppelte Identität feststellen.

Der österreichische Spielfilm *TAG UND NACHT* (2010) stellt ein weiteres, aktuelles, Beispiel für eine filmische Auseinandersetzung mit dem Thema der Prostitution abseits der Klischees von Ausbeutung und finanzieller Not dar. Die beiden Studentinnen Lea und Hanna melden sich zwar vordergründig wegen des Geldes bei einem Escort-Service an, tun dies jedoch aus freien Stücken, da man dabei besser verdient als bei anderen Studentenjobs, und außerdem weckt das für sie unbekannte Milieu der Sexarbeit ihre Neugierde.

Die Filme, in denen die Protagonistinnen sich freiwillig für die Arbeit als Prostituierte entscheiden, brechen außerdem mit dem Heiligenbild, das laut Seeßlen immer in

¹⁵ Zu den verschiedenen Diskursen der Prostitution äußert sich Seeßlen folgendermaßen: „Der klassische Diskurs der Prostitution, der sie als Ausdruck sozialer und kultureller Ordnung und in der Hure nur das dienstleistende Objekt sieht, der romantische Diskurs, der den Blick spaltet in das Begehren und das Mitleid, Lust und Schwärmerei, der moderne Diskurs, der die Bedingungen von Ausbeutung und Unterdrückung beschreibt, und der postmoderne Diskurs, der von der Prostitution als kalter Kunst, als nostalgischer Imitation und als weibliches Karrieremittel zugleich träumt, ohne von den romantischen Phantasien und von der modernen Kritik vollkommen Abstand zu nehmen, findet sich in den Filmen der achtziger und neunziger Jahre, ohne eine einheitliche Linie zu bilden.“ (Seeßlen 1996: 266)

Verbindung mit dem filmischen Bild der Prostituierten steht:

„Doch im Grunde entsteht eine von einem Vorbild in der Wirklichkeit fast unabhängige, virtuelle und magische Gestalt, die sündig und unschuldig zugleich ist, und die es nur so in den Träumen des Kinos gibt. [...] die Leinwand-Hure blieb auf eine merkwürdige Weise unberührt, und ganz und gar hat sie diesen seltsamen Heiligenschein nie verloren.“ (Seeßlen 1996: 254)

Der Eindruck der Unberührtheit steht wohl auch in Zusammenhang mit der oft nicht vorhandenen Darstellung des Sexualakts in vielen Filmen über Prostitution.

In *PRETTY WOMAN* etwa geht es vor allem darum, wie Vivian und Edward sich ineinander verlieben, der Sex rückt in der Beziehung zwischen den beiden jedoch stark in den Hintergrund (vgl.ebd: 256), schließlich wird das sexuelle Begehren im Film durch die Liebe „überformt“ (Wagner 2007: 30). Die österreichische Regisseurin Sabine Derflinger betont in Zusammenhang mit ihrem Spielfilm *TAG UND NACHT*, dass viele Prostitutionsfilme „das Davor und das Danach“, nicht aber den Akt an sich zeigen und es dadurch zu einer Mythifizierung der Prostitution durch das Kino komme (Derflinger in: Langsgesell 10/10: 13). Mit der Prostitution verhält es sich somit im Kino ähnlich wie mit der Darstellung von jeglicher anderer Arbeit, sie ist zwar in vielen Filmen präsent, jedoch nicht explizit sichtbar. Derflinger, die in *TAG UND NACHT* die sexuellen Handlungen intensiv visualisiert, erklärt daher auch, dass es ihr wichtig war den Arbeitsprozess bei der Prostitution darzustellen (vgl.ebd.: 13). Es entsteht dadurch eine unkonventionelle Auseinandersetzung mit dem Thema der Prostitution, bei der jedoch klassische Sujets wie die doppelte Identität der Protagonistinnen, Kontrollverlust und Missbrauch nicht vollkommen ausgespart werden.

4.1.3.2 Die Darstellung von Prostitution in PRINCESAS

PRINCESAS vereint verschiedene der im vorigen Punkt ausgeführten Sujets des Prostitutionsfilms. Die Protagonistinnen Zulema und Caye arbeiten beide in Madrid als Prostituierte und lernen einander zu Beginn des Films kennen. Die Freundschaft, die sich allmählich zwischen den beiden Frauen entwickelt, bildet dramaturgisch den zentralen Punkt des Films. Es geht vor allem um die Skizzierung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Alltagsleben der spanischen Protagonistin Caye und der Dominikanerin Zulema, die sich illegal in Spanien aufhält. Auf den Aspekt der illegalen Immigration in *PRINCESAS* werde ich im darauffolgenden Punkt genauer eingehen.

An dieser Stelle möchte ich lediglich vorwegnehmen, dass es durch das Schicksal der Immigrantin Zulema zu einer Thematisierung von Ausbeutung und Gewalt und dadurch zu einer sozialen Anklage kommt. Neben diesem Phänomen tauchen in PRINCESAS jedoch noch andere Mythen um die Prostitution auf, nämlich die doppelte Identität der Protagonistinnen, das Hervorheben der Wünsche und Sehnsüchte der Prostituierten (nach Seeßlen der „Hure mit Herz Mythos“ Seeßlen 1996: 254) und der Traum vom Ausstieg aus der Prostitution. In den folgenden Punkten werde ich diese Sujets in PRINCESAS näher erläutern.

Doppelte Identität

Sowohl Caye als auch Zulema halten ihre Erwerbstätigkeit als Prostituierte vor ihren Familien geheim. Zulema erzählt ihren Eltern und ihrem kleinen Sohn in der dominikanischen Republik, dass sie in Spanien als Kellnerin arbeitet, und auch die Familie der Spanierin Caye weiß nichts von ihrer Arbeit als Prostituierte. Da Caye ihre Tätigkeit als Prostituierte in ihrem privaten Umfeld verheimlicht, führt sie ein Doppelleben, darüber hinaus verleiht León de Aranoa seiner Figur zwei unterschiedliche Identitäten: Zum Einen agiert sie in der Rolle der Prostituierten, die unter dem Pseudonym Lima arbeitet und die sie sich im Umgang mit ihren männlichen Klienten sehr bestimmend und selbstbewusst verhält, und zum Anderen verbirgt sich hinter dieser Rolle die sehr sensible und etwas naive Frau Caye, die von einer besseren Zukunft und der großen Liebe träumt. In ihren privaten Beziehungen (in ihrer Familie und in ihren Männernbeziehungen) führt Cayes doppelte Identität stets zu einem Konflikt, der vor allem daraus resultiert, dass sie ihre Identität als Prostituierte nie vollkommen ausklammern kann. Dies wird zunächst bei den Szenen, in denen sich Caye im Haus ihrer Mutter beim Familienessen befindet, deutlich. Caye irritiert dabei nicht nur durch ihr Aussehen, das in deutlichem Gegensatz zum bürgerlichen Mobiliar und den Requisiten der Wohnung ihrer Mutter und der ordentlichen Aufmachung der anderen Filmfiguren, allen voran ihres Bruders und dessen Frau, die Direktorin einer Schule ist, steht. Die häufigen Anrufe auf Cayes pinkfarbenem Mobiltelefon, die sie jedoch aus Angst, es könne sich um Freier handeln, nie entgegen nimmt, sorgen außerdem für eine Störung während des Familienessens. Ángel Quintana ist der Meinung, dass das Handyläuten beim Familienessen lediglich für einen gewissen

Einsatz von *Suspense* sorgt, Cayes Tätigkeit als Prostituierte jedoch in großem Widerspruch zu ihrer familiären Herkunft steht (Quintana 2008: 260). Abgesehen von der Spannung, die sich für den Zuseher, der gegenüber Cayes Familienmitgliedern einen Wissensvorsprung hat, aus der Möglichkeit ergibt, dass Cayes Doppelleben von ihrer Familie entdeckt werden könnte, hat das Handyläuten, das nicht nur während des Familienessens zu hören ist, sondern das sich leitmotivisch durch den ganzen Film zieht, wohl noch eine andere dramaturgische Funktion: Cayes Handy läutet immer dann, wenn sie gerade als Privatperson agiert und macht dadurch auf ihre zweite Identität als Prostituierte aufmerksam. Bei der Figur Caye kommt es stets zu einem Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Identitäten, die sich nicht miteinander vereinen lassen (Tochter vs. Prostituierte; Liebhaberin vs. Prostituierte).

Dies wird auch in der Beziehung zwischen Caye und Manuel, eine der wenigen männlichen Figuren des Films, deutlich. Caye und Manuel lernen sich eines Abends vor einer Diskothek kennen. Obwohl die beiden Charaktere kaum unterschiedlicher sein könnten (Manuel ist Informatiker und repräsentiert auf gewisse Weise eine gesellschaftliche Integration, die Cayes Leben vollkommen entgegengesetzt ist: er ist in seinem Beruf erfolgreich, hat ein gutes Einkommen und geht am Wochenende mit seinen Freunden in die Disko oder zum Fußballmatch), hofft Caye in Manuel „den Richtigen“ gefunden zu haben. Bei ihrem ersten Gespräch versucht Caye ihren Beruf vor Manuel nicht geheim zu halten. Doch so wie ihre Familie, möchte auch Manuel lieber die Augen vor der Realität verschließen.

Manuel: „Y tú, ¿qué haces?“

Caye: „Yo soy puta.“

Manuel: (Se ríe) „¡Qué gracia!, puta dice...“ (Se ríe)

Caye: (En voz baja) „Graciosísimo.“ (Princesas 00:34:16 – 00:34:42)

Manuel: „Und was machst du?“

Caye: „Ich bin Hure.“

Manuel: (Lacht) „Sehr witzig! Hure, sagt sie...“ (Lacht)

Caye: (Leise) „Das ist wirklich witzig.“ (Princesas deutsche Fassung)

Caye scheint sich zu Beginn nicht sicher zu sein, ob sie für Manuel die Rolle der Prostituierten Lima oder der Privatperson Caye einnehmen soll. Bei ihrem ersten Gespräch mit Manuel scheint sie eher in der Rolle der Prostituierten zu agieren, und macht dem naiven Manuel durch ihr dominantes und kaltes Auftreten ein wenig Angst, weckt aber gleichzeitig sein Interesse.

Als Manuel sie nach ihrem Namen fragt, legt sie ihre doppelte Identität offen:

Manuel: „¿Cómo te llamas?“

Caye: „Depende.“

Manuel: „¿De qué?“

Caye: „Del día. Tengo dos nombres ¿cuál prefieres?“

Manuel: „¿A ti cuál te gusta más?“

Caye: „Caye, Cayetana, Caye.“ (Princesas 00:32:34 – 00:33:00)

Manuel: „Wie heißt du?“

Caye: „Kommt drauf an.“

Manuel: „Worauf?“

Caye: „Auf den Tag. Ich hab zwei Namen. Welchen willst du?“

Manuel: „Welcher gefällt dir besser?“

Caye: „Caye, Cayetana, Caye.“ (Princesas deutsche Fassung)

Caye lässt sich schließlich als Privatperson auf Manuel ein. Bei ihrer ersten Verabredung zum Abendessen muss sie jedoch auf schmerzhaft Weise erfahren, dass ihre Identität als Prostituierte sie in jedem Moment verfolgt. Im Restaurant, in dem sich Caye mit Manuel trifft, befindet sich durch Zufall ein Kunde Cayes, der in einer Gruppe von Männern an ihrem Nebentisch sitzt. Der Kunde stört zunächst Cayes und Manuels Verabredung, in dem er sie anruft (wieder ist es das Klingeln des Handys, das für eine Störung in Cayes Privatleben, in diesem Fall der romantischen Stimmung zwischen Manuel und Caye, sorgt) und ihr dann auf die Toilette folgt und sie solange bedrängt, bis sie ihn schließlich gegen Bezahlung durch Oralsex befriedigt. Obwohl die Männer am Nebentisch sich immerzu nach Caye umdrehen und auffällige Bemerkungen machen und Caye schließlich vollkommen aufgelöst von der Toilette zurückkehrt, bemerkt Manuel nicht was vor sich geht. Manuel kennzeichnet sich dadurch, so wie zahlreiche andere Figuren in León de Aranoas Werk, als Verdränger. Die Tatsache, dass einzelne Figuren die Realität, die sie umgibt nicht wahrhaben möchten, ist ein sehr häufig vorkommendes Motiv in den Filmen León de Aranoas und lässt sich zu folgender These resümieren: Wenn die soziale Realität, welche die Figuren umgibt, für diese nicht erträglich ist, erfinden sie diese durch die Flucht in eine Traumwelt neu.

Durch Manuels vermeintliche Blindheit gegenüber Cayes Tätigkeit als Prostituierte ergibt sich ein poetisches Spiel mit Cayes doppelter Identität:

Manuel: „¿Y tu otro nombre? Tenías dos.“

Caye: „No te lo puedo decir.“

Manuel: „¿Por qué?“

Caye: „Porque es mi personalidad secreta, no puede saberlo nadie.“

Manuel: „¿Como Superman?“
 Caye: „Parecido.“
 Manuel: „¿Eres un superhéroe?“
 Caye: „Superheroína.“
 Manuel: „¿Cuál?“
 Caye: „Es muy peligroso en serio, nadie puede saber quiénes somos de verdad, porque nos harían daño, a ti también, en realidad te estoy protegiendo.“
 Manuel: (Se ríe) „Muchas gracias.“
 Caye: „Es mi trabajo.“
 Manuel: (Se ríe) „¿Y te cambias en las cabinas, como Superman?“
 Caye: „A veces.“
 Manuel: „¿Tienes superpoderes?“
 Caye: (afirma con la cabeza)
 Manuel: „¿Vuelas?“
 Caye: „Mejor. Hago volar.“ (Princesas 00:46:07 – 00:47:16)

Manuel: „Und der andere Name? Du hattest zwei.“
Caye: „Den darf ich nicht sagen.“
Manuel: „Wieso nicht?“
Caye: „Das ist meine geheime Identität, die darf niemand kennen.“
Manuel: „So wie Superman?“
Caye: „So ungefähr, ja.“
Manuel: „Bist du ein Superheld?“
Caye: „Eine Superheldin.“
Manuel: „Welche?“
Caye: „Das ist wirklich sehr gefährlich. Niemand darf wissen wer wir wirklich sind, weil man uns schaden würde. Die auch.“ (auf die Männer am Nebentisch bezogen) „In Wirklichkeit beschütze ich dich nur.“
Manuel: „Vielen Dank, Caye.“
Caye: „Das ist mein Job.“
Manuel: „Und ziehst du dich in Telefonzellen um, so wie Superman?“
Caye: „Manchmal.“
Manuel: „Hast du geheime Fähigkeiten?“
Caye: (Nickt mit dem Kopf)
Manuel: „Kannst du fliegen?“
Caye: „Noch besser. Ich bring andere zum Fliegen.“ (Princesas deutsche Fassung)

Durch Dialoge dieser Art kommt es immer wieder zu einer Hervorhebung der Ambiguität, die hinter Cayes doppelter Identität steckt. Cayes Tätigkeit als Prostituierte wird dadurch von einem Job auf einen Lebensbereich erhöht, der, ähnlich wie die Arbeitslosigkeit bei den Protagonisten in LOS LUNES AL SOL, auf alle ihre sozialen Beziehungen großen Einfluss nimmt. Gleichzeitig wird die Prostitution dadurch stark mythifiziert. Sowohl der Titel des Films als auch die Geschichte der beiden Prostituierten Caye und Zulema, die Prinzessinnen sein möchten und vom sozialen Aufstieg (Zulema) oder von der wahren Liebe (Caye) träumen, enthalten Parallelen zum Aschenputtel Märchen (vgl. Echart 2007: 100). PRINCESAS bedient sich damit dem von Seeßlen diskutiertem Sujet der Vereinigung von Sünde und Unschuld (vgl. Seeßlen

1996: 254). Als Caye in der Restaurantszene von der Toilette zu Manuel zurückkehrt, setzt dieser den in der vorherigen Szene dargestellten Ereignissen ein märchenhaftes Bild entgegen und stilisiert Caye, die soeben noch beim Oralsex mit einem Kunden zu sehen war, zu einer Heldin:

Manuel: „Lo sé todo. No has ido al baño, a que no. Has ido a salvar el mundo. A parar un tren que iba a descarrilar, a que sí. Has ido has salvado a todos y has vuelto. A que sí.” (Princesas 00:49:29 – 00:49:47)

Manuel: „Ich weiß alles. Du warst gar nicht auf dem Klo. Du hast die Welt retten müssen. Einen Zug aufhalten, der am Entgleisen war, stimmt's? Du warst da, hast alle gerettet, und bist zurückgekommen, oder?“ (Princesas deutsche Fassung)

In der beschriebenen Szene kommt es außerdem zu einer Darstellung der verschwimmenden Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Im Bezug auf diese beiden Begriffe ist zunächst zu sagen, dass es in der Neuzeit immer wieder zu einer Auseinandersetzung mit deren Bedeutung, Wandel und Veränderungen gekommen ist. Demnach lässt sich in der heutigen Zeit keine klare Abgrenzung und Definition von Öffentlichkeit und Privatheit herstellen (vgl. Felges 2007: 21f). Während Hannah Arendt die „Sphäre der Intimität“ dem Privaten zuordnet (nach: Wagner 2007: 195), wird Sexualität in den heutigen Cultural und Gender Studies aufgrund ihrer vielfältigen medialen Repräsentation und den „gesellschaftlichen Vorurteilen und Diskriminierung sexueller Verhaltensweisen“ nicht mehr als privater, sondern als öffentlicher und politischer Bereich gehandelt (Lutter 1999: 116). In meiner Analyse der Restaurantszene unterscheide ich zwischen der sexuellen Beziehung zwischen Manuel und Caye, die ich dem Privaten zuordne, und Cayes Tätigkeit als Prostituierte, bei der sie ihren Körper in einem öffentlichen Umfeld gegen Bezahlung anbietet und ihre Sexualität dadurch öffentlich macht. Manuel und Caye befinden sich bei ihrer Verabredung in einem öffentlichen Raum (einem Restaurant), in dem Cayes sexuelle Identität plötzlich unterschiedlich wahrgenommen wird. Während Manuel Cayes Sexualität als ihren privaten Bereich ansieht und respektiert, sieht Cayes Freier, der ihr auf die Toilette folgt, ihren Körper als öffentliche Ware an und glaubt daher, er hätte ein Recht darauf diesen zu kaufen. Sowohl das Verhalten des Freiers, als auch Cayes Reaktion, die sich in völliger Ohnmacht ausdrückt, spiegeln außerdem ein patriarchales Machtverhältnis wider, in dem der Freier Befriedigung darin empfindet Caye zum Sexualakt zu zwingen, während sie ihm völlig wehrlos gegenüber steht.

Der Konflikt zwischen Öffentlichkeit und Privatheit spitzt sich schließlich auf Extremste zu, als Caye in einer anderen Szene, an einem anderen öffentlichen Schauplatz, einer Cafeteria, in der sie mit einem Kunden verabredet ist, zufällig auf Manuel trifft. Manuel findet in dieser Szene nicht nur heraus, dass Caye tatsächlich Prostituierte ist, sondern es stellt sich außerdem heraus, dass Manuels Kollegen Caye engagiert haben. Manuel und Caye stehen sich gerade gegenüber, als ihm sein Kollege durch ein Zeichen verständlich macht, dass er vor die Türe geht um zu telefonieren. Abwechselnd folgen Einstellungen von Manuels Kollegen, der mit seinem Mobiltelefon vor dem Lokal steht, jedoch für Manuel und Caye durch ein Glasfenster sichtbar ist, und Großaufnahmen von Cayes entsetztem Gesichtsausdruck, mit dem sie Manuel gegenübersteht. Auch wenn es sich bei dem einige Sekunden später einsetzenden Handyläuten um einen diegetischen Off-Ton handelt, da das Handy, also die Geräuschquelle im Handlungsraum nicht sichtbar ist, können sowohl die Filmfiguren als auch der Zuseher aufgrund des wiederholten Einsatzes des Geräusches im bisherigen Verlauf des Plots den Ursprung des Handyläutens eindeutig zuordnen. Durch die Wechselmontage zwischen den halbnahen Einstellungen von Manuels Kollegen, der vor dem Lokal durch seinen ratlosen Gesichtsausdruck darauf hinweist, dass bei der Nummer, die er gewählt hat, keiner abhebt und den Großaufnahmen von Manuel und Caye, kommt es zu einer logischen Verbindung zwischen dem Anrufer und der Angerufenen und damit zwischen Prostituierte und Freier. Es handelt sich bei dieser Szene um eine dramaturgische Schlüsselszene des Plots, da sie eine endgültige Aufhebung Cayes doppelter Identität und einen Bruch mit der Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit hervorbringt. Caye betritt die Cafeteria mit dem Vorhaben ihren Körper gegen Bezahlung fremden Männern hinzugeben und sieht ihre Sexualität in diesem Kontext als etwas Öffentliches an. Als sie dabei jedoch auf Manuel trifft, mit dem sie ihre Sexualität im Privaten auslebt, kommt es zu einem Aufeinanderprallen dieser beiden Bereiche und schließlich zu einer Auflösung ihrer privaten Beziehung mit Manuel.

Das Ende des Plots bildet die Szene eines Familienessens bei Cayes Mutter. Während des Essens erzählt Caye, dass ihre Freundin Zulema zurück in die Dominikanische Republik gegangen ist und in Spanien als Prostituierte gearbeitet hat. In dem Caye Zulemas Geschichte erzählt, verrät sie auch beinahe ihr eigenes Geheimnis. Als nach

dem Essen abermals ihr Mobiltelefon klingelt, fordert sie ihre Mutter auf für sie abzuheben. Bevor der Film schließt, hört der Zuseher aus dem Off, wie diese den Anruf entgegennimmt. Die Reaktion der Mutter bleibt schließlich offen und es geht auch nicht eindeutig hervor, ob Caye aus der Prostitution aussteigt. Die Aufforderung an ihre Mutter den Anruf, bei dem es sich vermutlich um einen Freier handelt, entgegenzunehmen, weist jedoch darauf hin, dass Caye am Ende des Films ihre doppelte Identität ablegt.

Motiv für die Prostitution und der Traum vom Ausstieg

Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft unterhalten sich Caye und Zulema über die Umstände, die sie zur Prostitution geführt haben. Beide Protagonistinnen sehen die Prostitution nur als vorübergehende Tätigkeit an. Zulemas Motiv sich zu prostituieren hängt mit ihrer sozialen Situation als illegale Immigrantin zusammen. Sie wartet darauf, ihre Papiere zu bekommen um ihren Sohn nach Spanien holen zu können. Cayes Motiv dagegen ist höchst widersprüchlich und fragwürdig (vgl.Carty 2009: 132): Ihr Ziel ist es, durch die Prostitution Geld für eine Brustvergrößerung zu sparen, da man, so führt sie weiter aus, mit größeren Brüsten besser arbeite. Dieser wohl mit Absicht angeführte Widerspruch soll möglicherweise auf das Schicksal einiger Mädchen hinweisen, die den Ausstieg aus dem Milieu, das sie zunächst nur als vorübergehende Einnahmequelle gesehen haben, nicht schaffen. Sowohl Zulema als auch Caye werden aufgrund ihrer Tätigkeit als Prostituierte als Opfer dargestellt.¹⁶ Während Zulemas Motiv jedoch dem „traditionellen Prostitutionsklischee“¹⁷ entspricht, wird durch Caye, deren Motiv für die Prostitution nicht deutlich ist und für die Filmhandlung auch keine große Bedeutung zu haben scheint, genau mit diesem Klischee gebrochen. Die Vereinigung zweier unterschiedlicher Prostitutionssujets durch die Figur der Caye (nämlich die bürgerliche Frau, die sich freiwillig prostituiert und die Prostituierte als Opfer) ergibt einen weiteren Widerspruch und sorgte immer wieder für negative Kritik an PRINCESAS (vgl.Quintana 2008: 260).

¹⁶ Caye erscheint vor allem bei ihrer Verabredung mit Manuel, bei der sie immer wieder in Tränen ausbricht, als Opfer aufgrund ihrer Tätigkeit als Prostituierte. Zulema wird durch ihren gewalttätigen Freier und ihre HIV-Infizierung zum Opfer.

¹⁷ Dieses besteht laut Wagner aus den Motiven Not, Milieubedingungen und nymphomanischer und psychopathischer Begierde (Wagner 2007: 161).

Beide Protagonistinnen träumen also vom Ausstieg und in gewisser Weise von einer Rettung: Zulema braucht dazu eine Aufenthaltsgenehmigung in Spanien und Caye wartet auf einen Mann, der sich in sie verliebt. Pablo Echart bemerkt in diesem Zusammenhang, dass den Protagonistinnen dann besonders großes Leid widerfährt, wenn die Erfüllung ihrer Träume am nächsten zu sein scheint (vgl. Echart 2007: 100). Als Zulema sich in der Hoffnung endlich ihre Papiere zu bekommen mit ihrem Freier, einem spanischen Beamten, trifft, wird sie von diesem übel zusammengeschlagen, während Caye bei ihrer Verabredung mit Manuel durch einen Kunden erniedrigt wird und letztendlich als Prostituierte auf ihn trifft, weil seine Arbeitskollegen sie engagiert haben. Die Geschichte der beiden Protagonistinnen scheint mit ihrem Ausstieg aus der Prostitution zu enden, dieser wird am Ende des Plots jedoch nur angedeutet. Zulema geht, nachdem sich bei einem HIV-Test herausstellt, dass sie sich infiziert hat, freiwillig in ihr Land zurück. Bevor Zulema Spanien verlässt, gibt Caye ihr das Geld, das sie für ihre Brustvergrößerung gespart hat, und steigt daraufhin allem Anschein nach ebenfalls aus der Prostitution aus. Für Caye stellt die Prostitution eine Barriere in ihrer vergeblichen Suche nach dem privaten Glück dar. Als Prostituierte ist ihr die „wahre Liebe“ und eine gesellschaftliche Integration (ihr größter Wunsch ist es, von einem Mann von der Arbeit abgeholt zu werden) verwehrt. In diesem Zusammenhang lassen sich Parallelen zwischen Caye und dem Schicksal Federico Fellinis Prostitutionsfigur in *LE NOTTI DI CABRIRA* ziehen.

Hedwig Wagner untersucht in ihrer Abhandlung zur Prostituierten im Film das Verhältnis von „Liebescode“ (=wahre Liebe) und „Prostitutionscode“ (=Sex als Ware) (Wagner 2007: 147). Sie kommt dabei zu der Erkenntnis, dass sich Liebescode und Prostitutionscode traditionell ausschließen, bzw. dass eine Beziehung zwischen Freier und Prostituierte nur durch einen Codewechsel (vom Prostitutionscode zum Liebescode) funktionieren kann, was folglich den Ausstieg der Prostituierten aus dem Milieu voraussetzt. Dieser Ausschluss des einen Codes durch den anderen hebt sich jedoch laut Wagner in gegenwärtigen Prostitutionsfilmen auf, in denen es um die Möglichkeit geht beide Codes miteinander zu vereinen (ebd.: 147). Caye und Manuel lernen sich zwar nicht in der Beziehung Prostituierte – Freier kennen, dennoch geht aus *PRINCESAS* hervor, dass sich Prostitution mit privaten Liebesbeziehungen prinzipiell nicht vereinen lässt. Dies zeigt sich in einem Gespräch zwischen Caye und Zulema,

deren kurze Affäre mit einem Sozialarbeiter ebenfalls scheitert:

Zulema: „¿Qué tal Manuel?“

Caye: „Normal. Es que a veces me acelero un poco. Vamos a darnos un tiempo. Luego ya veremos. ¿Tu voluntario?“

Zulema: „Fatal también.“

(Ambas se ríen) (Princesas 01:28:12 – 01:28:36)

Zulema: „Wie geht's mit Manuel?“

Caye: „Normal. Ich bin manchmal etwas voreilig. Wir lassen uns ein bisschen Zeit, dann sehen wir weiter. Und dein Freiwilliger?“

Zulema: „Genauso beschissen.“

(Beide lachen) (Princesas deutsche Fassung)

„Hure mit Herz“

Ein weiterer wesentlicher Aspekt in der Darstellung der Prostituierten in PRINCESAS ist der Fokus auf ihre menschliche Seite. Dieser wird vor allem durch die Dialogszenen, in denen die Protagonistinnen über ihre Gefühle und Sehnsüchte sprechen, aber auch durch die Mise en scène gesetzt. In der ersten Szene des Films ist Caye bei ihrer Tätigkeit als Prostituierte zu sehen. Sie fährt mit dem Taxi in ein Krankenhaus, in dem sie von einer Gruppe Jugendlicher als Geburtstagsgeschenk für deren bettlägerigen Freund erwartet wird. Nach einer kurzen Szene im Krankenzimmer, bei der Caye die Jugendlichen über Preis und Regeln informiert, setzt die extradiegetische Filmmusik von Manu Chao ein. Nach einem harten Schnitt folgt eine Unterbrechung der Diegese, bei der sich vor schwarzem Hintergrund der Filmtitel PRINCESAS präsentiert. Ein weiterer Schnitt führt den Zuseher wieder in die Diegese ein und zwar durch eine Großaufnahme eines sich drehenden pink-blauen Mobiles, das sich, so stellt sich in der darauffolgenden Einstellung heraus, in Cayes Wohnung befindet. Die einige Sekunden andauernde Großaufnahme des Mobiles steht im Gegensatz zur Eröffnungssequenz, bei der Caye als anonyme Prostituierte zu sehen ist. Auch der Titel des Films bricht einerseits mit den Bildern im Spital, andererseits trennt er den öffentlichen Raum, in dem Caye als Prostituierte auftritt, vom privaten Raum, in dem die Protagonistin mit nacktem Unterleib zunächst schlafend in ihrem Bett aufgenommen ist. Die Szene in Cayes Wohnung fasst bereits die grundlegenden Aspekte in Bezug auf Cayes doppelte Identität und ihren Seelenzustand zusammen. Sämtliche Requisiten, wie das Mobile, das pinkfarbene Mobiltelefon und die Teddybären auf der Couch, alle in Groß- und

Detailaufnahmen sichtbar, verweisen auf Cayes sensiblen Charakter.(vgl.Berger 2006: 129) Außerdem wird bereits in dieser Szene das Läuten des Mobiltelefons, das immer wieder leitmotivartig auf Cayes Identität als Prostituierte verweist, in die Handlung eingeführt. Das Motiv, das hinter Cayes Arbeit als Prostituierte steht, wird durch eine Detailaufnahme von den Geldscheinen, die sie in ihren Händen hält und zählt, verbildlicht. Die Prostitution wird also auch in Cayes privatem Raum nicht ausgeklammert, jedoch kommt es vor allem durch die Auswahl und Inszenierung der Requisiten und durch die Musik, die Manu Chao eigens für PRINCESAS komponierte, zu einer deutlichen Hervorhebung von Emotionen und Sensibilität. Die Texte der beiden Lieder „5 Razones“ und „Me llaman calle“ kommentieren die Situation der Protagonistinnen auf poetische Art und Weise. Der Titel des Liedes „Me llaman calle“ (dt. *sie nennen mich Straße*) fällt zunächst aufgrund der phonetischen Nähe des Wortes „calle“ zu dem Namen der Protagonistin Caye auf. Außerdem verweist der Text auf Cayes Sehnsucht nach wahrer Liebe und auf ihren Schmerz, der daraus resultiert, dass sie die Träume in ihrem Leben nicht verwirklichen kann.

Manu Chao reflektiert in seinen Liedern immer wieder über Politik und soziale Ungleichheiten (in einem seiner bekanntesten Songs „Clandestino“ geht es um die Situation illegaler Immigranten und damit um die zweite wichtige Thematik in PRINCESAS) und grenzt daher thematisch gesehen an León de Aranoas Filme an. Auch die Mischung aus Freude und Leid (Manu Chao hat dafür im Spanischen das Wort „malegría“, eine Mischung aus „alegría“ (=Freude) und „mal“ (=schlecht) kreiert), die sich in Manu Chao Musik widerspiegelt, trifft auf die Dramaturgie in León de Aranoas Filme zu. Die einfache, aus zahlreichen Wiederholungen bestehende, aber dennoch sehr poetische Sprache Manu Chao, findet sich auf ähnliche Weise in den Dialogen zwischen Caye und Zulema wieder, wobei es stets die Figur der Caye ist, die ihre Träume und Gedanken zum Ausdruck bringt. Die Nähe zur literarischen Sprache, die sich in den Dialogen der Protagonistinnen in Form von Metaphern und Aphorismen niederschlägt (vgl. Echart 2007: 105) und sich keineswegs auf PRINCESAS beschränkt, kann als „marca de autoría“ (dt. „Markenzeichen“) (ebd.: 100) León de Aranoas in der Darstellung sozial benachteiligter Milieus gesehen werden. Gleichzeitig kommt es dadurch zu einer Hervorhebung der Menschlichkeit der Figuren und in weiterer Folge zu einer Identifikationsmöglichkeit für den Zuseher. Cayes Träume beziehen sich auf

ganz alltägliche Dinge, wie etwa den Wunsch von der Arbeit abgeholt zu werden und rufen dadurch im Zuschauer Empathie mit der Protagonistin hervor.

Caye: „¿Se podrá tener nostalgia de algo que aún no te ha pasado? Porque a mí a veces me pasa. Me pasa que me imagino cómo van a ser las cosas, con los chicos, por ejemplo, o con la vida en general. Y luego me da pena cuando me acuerdo de lo bonitas que iban a ser, porque iban a ser preciosas, en serio, preciosas. Y luego cuando lo pienso me da nostalgia, porque iban a ser tan bonitas, que cuando me doy cuenta de que aún no han pasado y de que a lo mejor no pasan nunca me pongo supertriste, supertriste, tía. Pero es como una tristeza a cuenta, como la fianza de cuando alquilas una casa, pero con tristeza. Que la pones por delante porque total sabes que la vas a acabar utilizando igual.” (Princesas 00:28:49 – 00:29:44)

Caye: „Kann man Sehnsucht nach etwas haben, das man noch nie erlebt hat? Mir geht es nämlich manchmal so. Weißt du, dann stell’ ich mir vor, wie die Dinge sein würden, ja, mit den Männern zum Beispiel, oder dem Leben ganz generell. Und dann tut es mir weh, wenn ich daran denke, wie wundervoll alles sein könnte. Es wäre nämlich alles total schön, wunderschön, wirklich. Und wenn ich daran denke, bekomme ich Sehnsucht. Weil alles so wunderschön wäre. Und wenn mir dann klar wird, dass nichts davon passiert ist und wohl auch nie passieren wird, dann werde ich super traurig, super traurig, echt. Aber es ist wie Traurigkeit auf Vorschuss, wie die Kautions, wenn du eine Wohnung mietest. Bloß mit Traurigkeit. Du bezahlst sie im Voraus, aber letzten Endes weißt du, dass du sie irgendwann brauchst.“ (Princesas deutsche Fassung)

Auch wenn die poetischen Reflexionen, denen sich Caye bedient, an die gesprochene Sprache angepasst und durch eine simple Wortwahl gekennzeichnet sind, stehen sie durch ihre Symbolhaftigkeit in gewisser Weise im Gegensatz zu ihrem sozialen Umfeld als Prostituierte. Es ist jedoch genau dieser Gegensatz, der León de Aranoas Filme auszeichnet, indem er eine Art Poetik der Ausgeschlossenen hervorbringt. In Bezug auf PRINCESAS gab León de Aranoa an, dass es ihm ein besonderes Anliegen war, den Prostituierten, die er als „mujeres invisibles“ (dt. „*unsichtbare Frauen*“) bezeichnet, eine Stimme zu geben (nach Carty 2009: 129). In PRINCESAS wird daher vor allem auf die Menschen aufmerksam gemacht, die sich hinter den anonymen Körpern, die auf dem Straßenstrich zu sehen sind, verbergen. Dies steht in Einklang mit der sich stetig wiederholenden Aussage Cayes, mit der sie ihre Mutter zitiert: „Existimos porque alguien piensa en nosotras y no al revés.” (Princesas 01:38:02 – 01:38:08) („*Wie existieren nur, weil jemand an uns denkt und nicht umgekehrt.*“ Princesas deutsche Fassung)

Darstellung des Milieus und (Nicht-)Visualisierung des Sexualakts

In PRINCESAS werden sowohl Sex- als auch Gewaltszenen (Zulema wird von einem gewalttätigen Freien mehrmals zusammengeschlagen) sehr spärlich dargestellt, in manchen Szenen auch nur angedeutet und in weiterer Folge durch den Einsatz von Ellipsen übersprungen. In den Dialogen äußern die Protagonistinnen sich zwar sehr offen über ihre Erfahrungen als Prostituierte, diese werden jedoch im Laufe des Films kaum visualisiert. Es kommt dabei weder zu einer expliziten Darstellung des Sexualakts der Protagonistinnen mit ihren Freiern noch in ihren privaten Beziehungen. Bei Caye und Manuel wird der gemeinsame Sex lediglich durch eine Szene, die den Morgen danach darstellt, angedeutet und bei Zulemas Date mit dem Sozialarbeiter bleibt es unklar, ob es überhaupt zum Sex kommt, es geht lediglich aus der Szene hervor, dass es Zulema Überwindung kostet im „Privaten“ Sex zu haben. Dieser sehr vorsichtige Umgang mit der Visualisierung von Sex führt dazu, dass die Darstellung der Protagonistinnen (verstärkt durch die Hervorhebung ihrer Sensibilität) sich stärker dem Prinzessinnenbild (wie es durch den Titel gegeben ist) als dem Bild von Prostituierten annähert. Da es in PRINCESAS darum geht, die Prostituierte nicht auf ihre Erwerbstätigkeit zu reduzieren, sondern ihre Menschlichkeit hervorzuheben, wird deren Arbeitspraxis, die in Sabine Derflingers Film TAG UND NACHT sehr explizit dargestellt ist, nahezu ausgeklammert. PRINCESAS beschäftigt sich dadurch weniger mit der Arbeit Prostitution selbst, als mit deren Auswirkungen auf die Psyche und die sozialen Beziehungen der Prostituierten. In der einzigen Sexszene, die im Film zu sehen ist, nämlich zwischen Zulema und ihrem gewalttätigen Freier, mit dem sie nach ihrer HIV Diagnose mit der Intention ihn zu infizieren freiwillig schläft, ist die Kamera daher auch hauptsächlich auf Zulemas Gesicht gerichtet. In mehreren Großaufnahmen kommt es zu einer Darstellung ihrer Verzweiflung und ihres Ekels gegenüber dem Freier.

Das Ausklammern der Sexszenen in PRINCESAS führt zu keiner Entmythisierung der Prostitution, wozu es in TAG UND NACHT durch das Aufzeigen der Banalität und der Routine im Sexgeschäft kommt. In PRINCESAS jedoch bleibt der Sex mit einer Prostituierten ein Mythos, der sich aufrechterhält, indem dem Zuseher lediglich in einigen Szenen durch die Auswahl des Einstellungsraums ein limitierter voyeuristischer Blick auf den Sexualakt geboten wird. Dies ist etwa in der ersten Sequenz der Fall, an deren Ende der Zuseher aus der Sicht des Jungen, der am Gang Schmiere steht, durch

einen Point of View Shot Caye beim Oralsex im Krankenzimmer durch den Türspalt beobachtet. Der Zuseher sieht gerade so viel, dass er erkennen kann, was im Krankenzimmer vor sich geht. Das Krankenzimmer, in dem der Sexualakt stattfindet, stellt somit zwar den diegetischen Raum, jedoch aufgrund der nahezu geschlossenen Türe nur sehr begrenzt den Einstellungsraum dar. Eine ähnliche Raumsituation ergibt sich in der bereits beschriebenen Szene zwischen Caye und ihrem Freier auf der Restauranttoilette. Bei dieser Szene nimmt der Zuseher im Gegensatz zur Krankenzimmerszene nicht den Blickwinkel eines diegetischen Voyeurs ein, sondern wird zum alleinigen Beobachter der Fellatio, deren Reflexion im Spiegel von der Kamera aufgenommen wird. Da es sich jedoch um die Reflexion aus zwei separaten Spiegeln handelt, macht der Abstand zwischen den beiden Spiegeln die Genitalien des Freiers für den Zuseher unsichtbar und es kommt dadurch zu keiner expliziten Darstellung des Aktes. Wieder entspricht der diegetische Raum nicht dem Einstellungsraum und der Zuseher wird durch die Beobachtung des für ihn begrenzt sichtbaren Akts zum Voyeur. Das Prostitutionsmilieu wird in PRINCESAS tagsüber durch den Platz vor dem Friseursalon, an dem sich vor allem ausländische Prostituierte aufhalten, und nachts in der Casa de Campo¹⁸ dargestellt. Die Prostituierten auf dem Platz vor dem Schönheitssalon sind aus einiger Distanz, in Totalen, vom Friseursalon aus zu sehen. Während der Zuseher die spärlich bekleideten Mädchen aus der Perspektive der Spanierinnen beim Warten auf Freier und beim Plausch untereinander sieht, hört er aus dem diegetischen Off die rassistischen Äußerungen der Spanierinnen. Die bei Tageslicht aufgenommen Bilder der Prostituierten vermitteln, hervorgehoben durch die häufige Präsenz von Polizei und Sozialdienst, den Alltag auf dem Straßenstich. Die beschwingt fröhliche Melodie der extradiegetischen Musik nimmt dem gefilmten Milieu negative Konnotationen wie Ausbeutung und Kriminalität. Gleichzeitig kommt es durch die Musik jedoch auch zu einer Ästhetisierung der Bilder, die sich bei der nächtlichen Szene an der Casa de Campo noch um ein Vielfaches steigert. Bei der extradiegetischen Musik, welche die Szene an der Casa de Campo begleitet, handelt es sich um das melodisch und textlich gesehen sehr melancholische Lied „Mi Vida“, das sich mit der Liebe und dem Leben beschäftigt. In Totalen und Halbtotale werden dabei die zum Teil vollkommen nackten Mädchen gezeigt, wie sie

¹⁸ Casa de Campo ist der größte öffentliche Park Madrids, in dem sich unter anderem der Hauptumschlagplatz der Madrider Prostitutionsszene befindet.

in Scharen den vorbeifahrenden Autos ihre Körper präsentierten. Einige der Prostituierten jubeln und klatschen, während eines der Mädchen, mit einem Tanga und weißen Plateaustiefeln, die im Scheinwerferlicht der Autos leuchten, bekleidet, anmutig über eine Straßenmarkierung balanciert. Das Prostitutionsmilieu präsentiert sich in dieser Szene als exotisches, reizvolles Geschehen im Dunkel der Nacht. Inmitten des dunklen Parks erscheint der Platz, an dem sich die Prostituierten um die vorbeifahrenden Autos tummeln, wie eine geheimnisvolle Oase. Von Ausbeutung und sozialem Elend ist zumindest in dieser Szene nichts zu sehen.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Prostitution in PRINCESAS vor allem den strukturellen Rahmen des Plots bildet, um in weiterer Folge die Situation zweier individueller Figuren zu erzählen, die eine gesellschaftliche Ausgrenzung erfahren. León de Aranoas Spielfilme beschäftigen sich stets mit dem Phänomen der Marginalisierung und dem Lebensalltag marginalisierter Figuren. Im Bezug auf die Prostitution bringt PRINCESAS keine getreue Milieustudie hervor. Gewerbliche Hintergründe wie Zuhälterei werden in der Filmhandlung vollkommen ausgeschlossen, das Hauptaugenmerk liegt deutlich auf der Darstellung der inneren Konflikte, welche die Prostitution für die Figuren des Films mit sich bringen.

4.1.4 *Immigration*

Da der erste Teil meiner Arbeit bereits ein ausführliches Kapitel über das in den 1990er Jahren aufgekommene spanische Migrationskino enthält, beziehe ich mich im Folgenden ausschließlich auf die Auseinandersetzung mit dem Thema der Immigration in PRINCESAS.

Im vorigen Abschnitt habe ich mich mit der Darstellung von Prostitution, dem zentralen Thema in PRINCESAS, beschäftigt. Vor allem im Zusammenhang mit der Protagonistin Zulema, einer illegalen Immigrantin aus der Dominikanischen Republik, behandelt der Film ein weiteres soziales Thema, nämlich das Problem der Immigration.

Die Immigration stellt in PRINCESAS jedoch nicht nur eine weitere, nicht unwesentliche Facette der Prostitution dar - laut einem Artikel in der spanischen Zeitung *ABC* aus dem Jahr 2008 handelt es sich bei der Mehrheit der Prostituierten in Spanien um Immigrantinnen (*ABC* de Madrid 08/2008 nach: Carty 2009: 132-133) –

sondern es kommt auch zu einer generellen Auseinandersetzung mit der Situation illegaler Immigranten in Spanien. Dabei kommen mehrere Komponenten zum Vorschein, die in Zusammenhang mit dem Thema der Immigration stehen:

Die prekäre Situation der illegalen Immigrantin

Durch die Erfahrungen und Situationen, die Zulema im Laufe des Plots durchlebt, kommt es anhand des individuellen Schicksals einer fiktiven Figur zu einer Darlegung der prekären Lebensumstände illegaler Immigranten im Spanien der Gegenwart. Zulemas Tätigkeit als Prostituierte steht in Zusammenhang damit, dass ihre Möglichkeiten einer Erwerbstätigkeit in Spanien nachzugehen für sie als illegale Einwanderin stark begrenzt sind. Die dominikanische Protagonistin erhofft sich über die Prostitution zu einer Aufenthaltsgenehmigung zu kommen, um unter legalen Umständen arbeiten und ihrer Familie, allen voran ihrem kleinen Sohn in Santo Domingo, Geld schicken zu können. Sie pflegt daher Kontakt zu einem Freier, von dem man ihr gesagt hat, er sei Polizist und der ihr verspricht, die notwendigen Papiere zu besorgen, wenn sie ihm als Gegenleistung ihre Dienste gratis zur Verfügung stellt. Der Mann, über den weder die Filmfigur noch der Zuseher erfährt, ob er tatsächlich Polizist ist, hält Zulema immer wieder aufs Neue hin und misshandelt sie, als sie sich letztendlich weigert mit ihm zu schlafen. Zulema ist ihrem gewalttätigen Freier gegenüber völlig ausgeliefert, da sie als illegale Immigrantin keine Anzeige gegen ihn erstatten kann. Die Aussichtslosigkeit Zulemas Situation wird in der Dramaturgie des Films immer wieder hervorgehoben. Obwohl der Freier Zulema bereits mehrmals misshandelt hat, pflegt sie weiterhin Kontakt zu ihm, da sie ihre ganze Hoffnung darauf setzt, auf diesem Weg zu einer Aufenthaltsgenehmigung zu kommen. In einem Dialog zwischen Zulema und Caye wird die prekäre Situation der dominikanischen Immigrantin deutlich dargelegt:

Caye: „¡Zulema, lo que no puede ser es que te den diez ostias y tú vuelvas corriendo por otras diez a la primera que te llaman!”

Zulema: „¡Lo que no puede ser es que no pueda salir a la calle, eso es lo que no puede ser! ¡O ir a ver a mi hijo, porque si sales no entras! ¡Esto es lo que no puede ser!”

Caye: „Tu hijo necesita antes una madre sin papeles que una madre muerta.”

Zulema: „No me digas lo que necesita mi hijo. No me digas eso, porque no tienes ni idea.” (Princesas 00:55:14 – 00:60:00)

Caye: „Zulema, es kann doch nicht sein, dass der dich windelweich schlägt und beim ersten Anruf rennst du hin und holst dir nochmal Prügel ab!“

Zulema: „Nein es kann nicht sein, dass ich nicht auf die Straße kann. Das kann nicht sein! Oder dass ich meinen Sohn nicht sehen darf, weil wenn du ausreist kommst du nicht wieder rein. Das kann nicht sein!“

Caye: „Dein Sohn braucht dich, ja. Aber eine Mutter ohne Papiere ist besser als eine tote Mutter!“

Zulema: „Mir musst du nicht erzählen was mein Sohn braucht. Davon hast du nicht die leiseste Ahnung!“ (Princesas deutsche Fassung)

Zulema ist sich zwar der Gefahr bewusst, die ein weiteres Treffen mit dem Freier mit sich bringt, andererseits ist sie der Ansicht keine andere Wahl zu haben. Der innere Konflikt der Figur zeigt sich deutlich in einer Szene, in der sich Zulema abends allein auf der Straße befindet und offensichtlich überlegt, ob sie die erneute Verabredung mit dem Freier wahrnehmen soll. Die Bilder dieser Szene sind mit Handkamera aufgenommen und daher sehr stark bewegt. In verschiedenen Einstellungen ist Zulemas Gesicht in Großaufnahmen zu sehen, in denen die Zweifel und der Zwiespalt, in dem sich die Figur befindet, durch ihre Mimik ausgedrückt werden. Die Kamera nimmt Zulema, die sich immer wieder besorgt umdreht, aus verschiedenen Perspektiven auf. Die letzte Einstellung der Szene zeigt schließlich ein vorbeifahrendes Polizeiauto, das an den illegalen Status Zulemas erinnert, die dem Polizeiauto dem Rücken zuwendet, um nicht gesehen zu werden. Das Polizeiauto symbolisiert Zulemas Motiv, sich in der darauffolgenden Szene mit dem Freier zu treffen.

Zulema stößt aufgrund der Tatsache, dass sie sich mit dem Freier in einer Cafeteria trifft, nichts zu, doch der Freier weigert sich, ihr in an einem öffentlichen Ort die Papiere zu geben. Die Machtverhältnisse zwischen Zulema und ihrem Freier und ihre Abhängigkeit von ihm werden bei dem Treffen in der Cafeteria deutlich. Als Zulema ihn fragt, wie sie denn wissen könne, dass er ihre Aufenthaltsgenehmigung tatsächlich besorgt hat, antwortet ihr dieser: „Porque no tienes otra.“ („Weil du gar keine andere Wahl hast.“) (Princesas 00:59:51 – 00:59:58)

Zulema wird im Laufe des Plots immer wieder als Opfer dargestellt. Im Gegensatz zu Caye tritt sie als Figur erst in einer späteren Sequenz, in Folge eines tragischen dramaturgischen Ereignisses in den Plot ein. Die Einführung von Zulema in den Plot geht mit dem Kennenlernen der beiden Protagonistinnen Caye und Zulema einher, die im selben Wohnhaus leben und zwischen denen sich in weiterer Folge eine tiefe Freundschaft entwickelt. Irritiert durch die laute Salsa-Musik, die aus dem oberen

Stockwerk ihres Wohnhauses zu hören ist, betritt Caye in einer Szene Zulemas offenstehende Wohnung, in der sie die Dominikanerin schließlich zusammengeschlagen und nackt in ihrer Dusche kauern vorfindet. Durch einen Point-of-view-shot nimmt der Zuseher Zulema aus Cayes Perspektive in einer Aufsicht wahr. Zulema erscheint in dieser Einstellung als schutzloses Opfer. Wie sich später herausstellt, wurde Zulema von dem gewalttätigen Freier, der ihr verspricht Papiere zu besorgen, in ihrer Wohnung misshandelt. In der darauffolgenden Einstellung befinden sich Caye und Zulema bereits im Wartezimmer eines Spitals. Zulema kommt in dieser Szene, in der neunzehnten Minute des Films, erstmals zu Wort kommt. Dabei wird neben ihrem von Cayes Spanisch stark abweichendem Akzent, vor allem ihre große Beunruhigung hinsichtlich ihres Status als illegale Immigrantin hervorgehoben.

Zulema: „No tengo papeles.”

Caye: „No te los piden. Si te los piden, te los has dejado en casa, pero no te los piden. Están acostumbrados.”

Zulema: „Me van a cobrar.”

Caye: „Es gratis.”(Princesas 00:19:08 – 00:19:30)

Zulema: „Ich hab keine Papiere.“

Caye: „Die fragen nicht danach. Und wenn doch, sagst du, du hast sie vergessen. Aber ich glaubs nicht, die sind an sowas gewöhnt.“

Zulema: „Muss ich was bezahlen?“

Caye: „Nein, es kostet nichts.“ (Princesas deutsche Fassung)

Die Begegnung zwischen Zulema und Caye stellt ein wichtiges dramaturgisches Ereignis in PRINCESAS dar, da sich die Handlung von da an vor allem auf die Beziehung zwischen den beiden Figuren stützt. In den Gesprächen zwischen Caye und Zulema wird der Zuseher gemeinsam mit Caye über die harten Lebensbedingungen aufgeklärt, die Zulemas illegaler Aufenthalt in Spanien mit sich bringt (vgl. Carty 2009: 131). Zulema ist als Immigrantin ohne Papiere nicht nur zahlreichen Gefahren ausgesetzt, ihre prekäre Situation zeigt sich auch durch ihre beschränkte Verfügung über einen privaten Wohnraum. Aufgrund ihrer ökonomischen Lage teilt sie ihre Wohnung mit einer Familie aus der Dominikanischen Republik und kann sich daher nur am Tag darin aufhalten. Diese Art eine Wohnung zu teilen nennt man, so erklärt Zulema ihrer Freundin Caye in einem Dialog zwischen den beiden Figuren, „la cama caliente“ (dt. *das warme Bett*) (vgl. Princesas 00:35:33 – 00:35:54).

Zulemas Opferrolle, die sie bereits bei ihrem Eintritt in den Plot einnimmt, kann auch im Lauf der Handlung nicht abgelegt werden und ihre Situation verbessert sich keineswegs. Im letzten Drittel des Plots wird sie erneut Opfer tragischer Ereignisse. Sie wird nicht nur abermals von ihrem Freier misshandelt und muss daraufhin einige Tage im Spital verbringen, sondern es stellt sich bei einem Test letztendlich auch heraus, dass sie sich mit HIV infiziert hat. Am Ende des Plots kehrt Zulema schließlich zu ihrer Familie in die Dominikanische Republik zurück. Auch wenn sich Zulema am Ende freiwillig dafür entscheidet Spanien zu verlassen, bleibt sie aufgrund der Umstände ihrer Rückkehr ein Opfer. Dies stellt auch Carty in ihrer Analyse fest: „De esta forma, se la representa como una víctima – bella, dulce y sumisa [...]“ (*„Auf diese Art repräsentiert sie sich als Opfer – schön, süß und untertänig.“* Eigenübersetzung) (Carty 2009: 132) Wie ich im Bezug auf das Bild der Prostituierten in PRINCESAS bereits ausgeführt habe, wird bei der Darstellung der beiden Figuren Zulema und Caye ein besonderer Fokus auf ihre Sensibilität gesetzt. Die Immigrantin Zulema erscheint jedoch im Laufe des Plots als besonders verletzlich. Dies bestärken auch die poetischen Reflexionen Cayes über die Sensibilität der Prinzessinnen.

Caye: „Como las Princesas, que son tan sensibles que notan la rotación de la tierra. Por eso se marean tanto. ¿Lo sabías? Dicen que son tan sensibles que si están lejos de su reino se enferman y hasta se pueden morir de la tristeza.“ (Princesas 00:42:40 – 00:42:58)

Caye: „Genau wie die Prinzessinnen, die sind so sensibel, dass sie spüren, wie die Erde sich dreht. Deshalb wird ihnen dauernd schwindlig. Hast du das gewusst? Man sagt, sie sind so sensibel, dass sie krank werden wenn sie fern von ihrem Königreich sind. Sie können sogar sterben vor lauter Traurigkeit.“ (Princesas deutsche Fassung)

Diese durch die träumerische Filmfigur Caye artikulierte Metapher erweist sich für Zulema am Ende des Films als tragische Realität. Neben den Parallelen zur Märchenwelt, die sich in den Dialogen des Films niederschlagen, deutet der Ausgang des Plots auch auf die gescheiterte Beziehung Zulemas mit dem spanischen Staat hin. Carty stellt in diesem Zusammenhang fest, dass einzelne Figuren im Laufe des Plots zwar ihre Vorurteile gegenüber Zulema ablegen (allen voran Caye, aber in weiterer Folge auch ihre Kolleginnen im Salon und ihre Familie) und sie gleichberechtigt behandeln, jedoch ihre Beziehung zum spanischen Staat, die durch die Misshandlungen und Vergewaltigungen des korrupten Polizisten symbolisiert wird, derart negativ ausfällt, dass Zulema trotz all ihrem Bemühungen und Hoffnungen eine

Aufenthaltsbestätigung zu bekommen, sich letztendlich dazu gezwungen sieht, Spanien zu verlassen.(vgl.ebd.: 134) Das individuelle Schicksal der Filmfigur kann daher als generelle Anklage der Situation der Immigranten in Spanien gesehen werden. Die Prostitution der Immigrantinnen in PRINCEAS stellt für Carty eine weitere Metapher für die Beziehungen zwischen der westlichen Welt und den Entwicklungsländern dar:

„Desde esta perspectiva, la prostitución sirve como metáfora de las relaciones económicas explotadores entre el mundo en vías de desarrollo y el desarrollado y de la explotación dentro de la economía española.” (ebd.: 133)

„Aus dieser Perspektive dient die Prostitution einerseits als Metapher für die ausbeuterischen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Entwicklungsländern und den Industriestaaten und andererseits für die Ausbeuterei innerhalb der spanischen Wirtschaft.“ (Eigenübersetzung)

Der Versuch Zulemas ihren Peiniger am Ende des Films mit dem HI-Virus zu infizieren, stellt daher für Carty nicht nur einen persönlichen Racheakt der Figur dar, sondern sie sieht darin auch eine symbolische Bedeutung: „[...] tarde o temprano la explotación también tendrá consecuencias para los países ricos“ (*„früher oder später wird die Ausbeutung auch für die reichen Länder Konsequenzen haben.“* Eigenübersetzung) (ebd.: 133).

Rassismus und Marginalisierung

In den Gesprächen zwischen den spanischen Prostituierten im Friseursalon kommt es zu einer Rekonstruktion der Stereotypen und Vorurteile von Seiten der spanischen Bevölkerung gegenüber den afrikanischen und hispanoamerikanischen Einwanderern. Caye und ihre Kolleginnen beobachten mit Missgunst die Immigrantinnen, die vor dem Friseursalon auf ihre Freier warten. In den Augen der Spanierinnen stellen die ausländischen Prostituierten eine große Konkurrenz für sie dar, da diese auf Grund ihrer Exotik einen stärkeren Reiz auf die spanischen Kunden ausüben und weil sie für weniger Geld arbeiten. Im Friseursalon fallen daher immerzu gehässige Bemerkungen, vor allem über die Mädchen mit schwarzer Hautfarbe. Eine der Spanierinnen behauptet, dass diese sich aus religiösen Gründen nicht waschen oder dass man den Mädchen als Kinder etwas in die Schuhe stecke, damit sie lernen sich aufreizender zu bewegen, „para que caminen con el culo hacia atras.“ (*„damit sie mit herausgestrecktem Hintern gehen.“*) (Princesas 00:12:43) Carty bemerkt, dass die Dialoge im Friseursalon eine in

Einwanderungsländern wie Spanien häufige Reaktion der Gesellschaft gegenüber dem Phänomen der Immigration widerspiegeln: Die spanischen Figuren im Film sehen durch die Immigrantinnen ihren Job und ihre kulturellen Gewohnheiten gefährdet (vgl. Carty 2009: 130). Die Sorge, dass die Immigrantinnen eine Bedrohung in ihrem Arbeitssektor darstellen, zeigt sich auf sehr überspitzte und ironisierte Art und Weise in der Aussage einer der Prostituierten im Friseursalon:

Caren: „No es un problema de racismo, corazón, es un problema de mercado. De la leyes y de las cosas de mercado. Pero no del de ahí de la esquina que tú conoces, del otro, del de la demanda y la competencia. Y lo que pasa es que no hay demandas para todo ni competencia. Lo dijo el ministro de economía el otro día en la tele. Aquí todo dios llega y se cree que puede hacer lo que le salga de los huevos, y mira, no.”

Caye: „¿El ministro de economía dijo eso?”

Caren: „Lo de los huevos no lo dijo, eso lo digo yo, ¿pero que lo pensaba?, vamos. Ese señor es ministro. Un poco sabrá de lo que está hablando, me parece a mí.” (Princesas 00:10:52 -00:11:20)

Caren: „Hier geht's überhaupt nicht um Rassismus, Süße. Hier geht's um den Markt, mit seinen Gesetzen und Marktsachen. Aber nicht der Markt an der Ecke, den du kennst, sondern der andere, der mit Angebot und Nachfrage. Es gibt nicht genug Nachfrage für alle und Wettbewerb auch nicht. Das hat der Wirtschaftsminister im Fernsehen gesagt. Dass alle herkommen und glauben sie könnten tun worauf sie Bock haben, aber so läuft das nicht.“

Caye: „Der Wirtschaftsminister hat das gesagt?“

Caren: „Das mit dem Bock nicht, das sage ich, aber dabei gedacht hat er sich's bestimmt. Und er ist immerhin Minister, der wird wissen wovon er spricht, glaub ich jedenfalls.“ (Princesas deutsche Fassung)

Kommentare dieser Art, die sich in den Dialogen der spanischen Figuren immer wieder finden, heben auf ironische Weise die Absurdität des Rassismus und der Vorurteile gegenüber den Einwanderern hervor (vgl. Varela-Zapata 2009: 81). In den von Stereotypen bestimmten Aussagen der Spanierinnen, kommt es häufig zu einem Verweis auf die Kommunikationsmedien. Caye behauptet etwa in einem Dokumentarfilm gesehen zu haben, dass es zwischen schwarzen und weißen Menschen Unterschiede in der Pigmentierung und Bewegung gibt und sie daher weiße Männer bevorzugt. Eine ihrer Kolleginnen im Friseursalon erklärt, dass die Mädchen mit schwarzer Hautfarbe auf Grund eines Hormons anders riechen und so die Männer anziehen. Ihr Wissen habe sie aus einem Programm der BBC. Diese Aussagen, die den Zuseher aufgrund ihrer Überspitzung zum Lachen bringen, können jedoch gleichzeitig als Kritik an den Massenmedien verstanden werden, durch die diverse Stereotype vermittelt werden. Die spanischen Protagonistinnen scheinen sich durch

Medienberichterstattungen ein bestimmtes Bild über die Immigration zu machen, ohne jedoch wirklich informiert zu sein. Durch die Naivität der spanischen Figuren kommt es außerdem zu einer Aufdeckung der Unwissenheit und Ignoranz der Spanier, vor allem gegenüber der hispanoamerikanischen Kultur. Als Caye ihre Freundin Zulema in einer Szene des Films zu ihrer Familie zum Essen mitnimmt, erklärt Cayes Mutter, dass Santo Domingo für sie genauso unbekannt ist wie der Mars („Para mí Santo Domingo y el Marte es casi lo mismo.“ Princesas 00:38:09 – 00: 38:11). Sie ist daher auch überrascht, als sie von Zulema erfährt, dass es in der Dominikanischen Republik Kinos und Einkaufszentren gibt, dass man Hühnerfleisch isst und man nach Spanien ‚nur‘ zehn Stunden mit dem Flugzeug fliegt. In Zusammenhang mit der regelmäßigen Berichterstattung über nach Spanien kommende Bootsflüchtlinge (vgl. Berger 2006: 126) fragt Caren Zulema in einer anderen Szene des Films: „¿Se pasa mucho miedo en la patera?“ („Sag mal hattest du Angst in dem Boot, Zule?“ Princesas 01:22:55) Caren gestikuliert dabei sehr stark mit den Händen, in der Annahme Zulema könne sie vielleicht nicht verstehen. Die naive Frage der Spanierin zeugt von ihrer völligen Ahnungslosigkeit über die hispanoamerikanischen Länder.

Zulema stößt jedoch nicht nur bei manchen Spaniern auf Vorurteile und Misstrauen, sondern sie erfährt aufgrund ihrer Erwerbstätigkeit auch Ablehnung von ihren eigenen Landsleuten. In einer Szene des Films fordert der Vater der dominikanischen Familie, mit der Zulema ihre Wohnung teilt, sie dazu auf, das Haus bereits vor ihrer Ankunft zu verlassen, damit ihr kleiner Sohn sie nicht sehen muss. Außerdem verlange seine Frau, sie möge das Bettlaken täglich wechseln. Als Zulema ihn fragt, warum seine Frau dies nicht selbst tut, antwortet ihr dieser zynisch: „Porque no es ella quién se coge a diez machos cada día“ („Weil sie es nicht jeden Tag mit zehn Männern treibt.“) (Princesas 00:51:26). Zulema erfährt daher als Immigrantin und als Prostituierte eine doppelte gesellschaftliche Ausgrenzung.

Die karibische Frau als sexueller Fetisch

Isabel Santaolalla beschreibt in ihrer Studie über die Darstellung von Ethnizität im spanischen Kino den Status als sexueller Fetisch, welcher der karibischen Frau in zahlreichen spanischen und internationalen Filmen, vor allem in Komödien, aber auch in der Populärkultur im Allgemeinen zukommt. So hat sich die Identifikation der

Karibik mit Sonne, Strand, Vergnügen und Sex beispielsweise in vielen Fernsehwerbungen niedergeschlagen (vgl. Santaolalla 2005: 175). Eine Auseinandersetzung mit diesem Klischee findet sich bereits in der zweiten Szene von BARRIO wieder, in der Rai seinen Freunden über die besonderen sexuellen Fähigkeiten der karibischen Frauen berichtet. Doch auch in PRINCESAS entsprechen die körperlichen Eigenschaften der dominikanischen Figur Zulema dem Stereotypen der karibischen Frau. Durch Halbnahe- und Nahaufnahmen rückt die sinnliche Schönheit ihres Körpers immer wieder ins Blickfeld. In einer Szene ist Zulemas nackter Körper zu sehen, als sie in ihrer Wohnung gerade aus der Dusche kommt. Auch wenn es bei der Einstellung zum Einsatz eines engen Schärfenbereichs kommt, der Zulemas Handy im Vordergrund scharf und ihren Körper im Hintergrund und unscharf präsentiert, werden in Zusammenhang mit der sexuell konnotierten Reaggetonmusik, die aus dem Off erklingt, jedoch Teil der Diegese zu sein scheint, da sich Zulema im Takt der Musik bewegt, ihre körperlichen Reize stark hervorgehoben. Auch Caye ist von der Attraktivität Zulemas fasziniert und erzählt Zulema bereits bei ihrem ersten längeren Dialog in einer Cafeteria, dass sie davon träumt sich mit ihrem erspartem Geld eines Tages solche Brüste zu kaufen, wie Zulema sie hat („Para comprarme unas tetas como las tuyas“ Princesas 00:22:18). Außerdem findet Zulemas aufreizender Kleidungsstil bei Caye großen Anklang. Zulema nimmt sie daraufhin in den *Barrio Latino* von Madrid mit und führt sie dadurch in ihren kulturellen Raum ein, in dem die beiden Filmfiguren, begleitet von extradiegtischen Bachata-Rhythmen, gemeinsam Kleidung und Unterwäsche kaufen. Zulemas karibische Herkunft und Kultur wird in der Szene am Markt, die aufgrund der verwendeten Handkamera sehr dynamisch wirkt und viel Bewegung beinhaltet, mit Lebenslust und abermals mit Sex assoziiert.

Fremdheit und Vertrautheit

Im Kapitel über das spanische Migrationskino habe ich bereits den besonderen Status erwähnt, den der hispanoamerikanische Immigrant gegenüber anderen Migrationsgruppen in Spanien einnimmt. „Para la sociedad española, lo hispanoamericano [...] representa lo familiar dentro de lo diferente.“ („Für die spanische Gesellschaft repräsentiert das Hispanoamerikanische das Vertraute innerhalb des Fremden.“ Eigenübersetzung) (Santaolalla 2005: 214) Die Ambivalenz

der Beziehung zwischen der spanischen und der hispanoamerikanischen Kultur, die gleichzeitig von Vertrautheit und Fremdheit bestimmt ist, kommt in PRINCESAS sehr stark zur Geltung. Neben kulturellen und ethnischen Aspekten wie Hautfarbe, Akzent, Essgewohnheiten und Musik, die Zulema von den spanischen Figuren des Films unterscheiden, gibt es zwischen Caye und Zulema doch zahlreiche Anknüpfungspunkte, die letztendlich zu einer tiefen Freundschaft zwischen den beiden Protagonistinnen führen. Zulema und Caye verbinden neben ihrem Job Probleme, aber auch Sehnsüchte, die sie miteinander teilen. Die Möglichkeit für die Interaktion zwischen den beiden Figuren, durch die sich herausstellt, dass sie gar nicht so viel voneinander trennt, wie Caye zu Beginn des Plots denkt, ist die gemeinsame Sprache. Spräche Zulema nicht spanisch, wären eine so rasche Annäherung und ein derart intimer Austausch zwischen Caye und Zulema kaum möglich. Bei einem Vergleich verschiedener spanischer Filme, die sich mit dem Thema Immigration auseinandersetzen, fällt auf, dass die lateinamerikanischen Protagonisten (wie in PRINCESAS, FLORES DE OTRO MUNDO, AGUA CON SAL) intensiveren und leichteren Kontakt zu den Einheimischen schließen, als etwa afrikanische Protagonisten (LAS CARTAS DE ALOU, BWANA) (vgl. Varela-Zapata 2009: 83f).

Das Verhältnis von innen und außen

Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt, beobachtet die Gruppe der spanischen Prostituierten im Friseursalon die Immigrantinnen, die sich auf dem Platz vor dem Salon aufhalten. Die Kamera nimmt dabei den Blickwinkel der spanischen Filmfiguren ein, wodurch die anonym bleibenden ausländischen Prostituierten durch das Fenster des Salons gefilmt werden. In den Szenen im Friseursalon und auf dem Platz kommt es daher zu einer Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Welten. Die spanischen Prostituierten befinden sich in einem geschlossenen Raum und treten mit ihren Kunden über Telefonanrufe in Kontakt, während den Immigrantinnen kein eigener Raum zur Verfügung steht und sie daher einerseits unter prekäreren Bedingungen arbeiten und andererseits für jedermann sichtbar sind und so zur Zielscheibe von Spott und Verachtung werden. Die spanischen Prostituierten stellen selbst eine gesellschaftliche Randgruppe dar und blicken daher auf jene Figuren herab, die ihnen in der sozialen Hierarchie unterlegen sind. Die beiden unterschiedlichen Räume der Prostitution, die

diese Art von Hierarchisierung verbildlichen, sind durch das Schaufenster des Friseursalons getrennt, welches für die Figuren im Salon die Funktion eines Bildschirms einnimmt, durch den sie die Immigrantinnen auf dem Platz beobachten können. Der Kontrast der beiden Räume wird durch Einstellungswechsel, die abwechselnd die Bilder von innen und außen zeigen, hervorgehoben. Der Einstellungsraum, in dem die Immigrantinnen zu sehen sind, ist mit keinem diegetischen On-Ton verbunden, in Verbindung mit den Bildern von außen sind lediglich extradiegetische Musik und die abwertenden Kommentare der Figuren im Salon als diegetischer Off-Ton zu vernehmen. Bild- und Tonebene werden daher lediglich aus der Perspektive der spanischen Figuren eingenommen.

In Bezug auf die Auseinandersetzung der Immigration in *PRINCESAS* ist festzustellen, dass diese vor allem aus einer spanischen Perspektive erfolgt. Dies mag an den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Films liegen. Bei *PRINCESAS* handelt es sich um eine spanische Filmproduktion, die an breites Publikum gerichtet ist (vgl. Carty 2009: 129) und daher auf eine Identifikation mit dem spanischen bzw. europäischen Publikum abzielt. Die Kritik an Rassismus und Vorurteilen, die der Plot des Films zum Teil hervorbringt, erfolgt durch starke Ironisierungen auf abgeschwächte Art, wodurch es keinem direkten Angriff auf die spanische Gesellschaft kommt. Das Aufgreifen bestimmter Klischees im Bezug auf die Darstellung Zulemas, wie zum Beispiel die extradiegetische Salsa- und Reggaetonmusik, die in Verbindung mit ihrer Figur häufig zu hören ist, zielt auf einen Wiedererkennungswert für das europäische Publikum ab, der in Zusammenhang mit Elementen aus der Populärkultur steht. Eine authentische Darstellung Zulemas kultureller Hintergründe scheint in *PRINCESAS* nicht so stark im Vordergrund zu stehen. Dies zeigt sich bereits durch die Tatsache, dass die Schauspielerin Micaela Nevárez, die die Figur der Zulema darstellt, keine Dominikanerin, sondern Puerto-Ricanerin ist.

4.2 Figurenkonstellationen und Dramaturgie

Im folgenden Kapitel möchte ich mich mit den Figurenkonstellationen in León de Aranoas Spielfilmen befassen. Diese kennzeichnen sich vor allem dadurch, dass sie entgegen dem klassischen dramaturgischen Schema keine einzelne Hauptfigur bzw. keinen Helden hervorbringen, der einen Konflikt zu lösen hat. In *LOS LUNES AL SOL* und in *BARRIO* stehen mehrere Figuren auf gleichberechtigte Art und Weise im Zentrum der Handlung. Die Figuren in León de Aranoas Filme sind allesamt „Nicht-Helden“, sie zeichnen sich weder durch besondere Fähigkeiten aus, noch lösen sie im Laufe des Plots einen Konflikt oder ein Problem.

Margrit Tröhler bezeichnet diese Art von Figurendarstellungen als „dezentrierte“ und „plurale Figurenkonstellationen“ (Tröhler 2007: 11ff). Sie geht in ihrer detailreichen Studie *Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen im Film* davon aus, dass plurale Figurenkonstellationen, im Gegensatz zum klassischen Erzählkino, ein verändertes Erzählmuster hervorbringen, welches sich stärker an alltäglichen Erfahrungen und „sozialen Dynamiken“ orientiert (ebd.: 16). Außerdem schreibt Tröhler den Filmen mit kollektiven Protagonisten aufgrund ihrer Dramaturgien eine größere Nähe „zur sozialen Wirklichkeit des Produktionskontextes sowie zum angenommenen Erfahrungshorizont der (zeitgenössischen) ZuschauerInnen“ zu (ebd.: 112). Ausgehend von diesen Thesen werde ich nun die Figurenkonstellationen und die Dramaturgie in *BARRIO*, *LOS LUNES AL SOL* und *PRINCESAS* untersuchen. Mein Fokus liegt dabei vor allem darin, die Bedeutung dieser Art von Figurenkonstellationen und die Dramaturgie, die sie hervorbringen, für die Auseinandersetzung mit „dem Sozialen“ in den analysierten Spielfilmen zu ermitteln.

4.2.1 Figurenanalyse

Bevor ich genauer auf Tröhlers Modell des Figurenensembles eingehe, möchte ich eine kurze Analyse der Figuren im Spielfilm vornehmen, bei der ich mich in Anlehnung an Tröhler auf folgende Fragen stütze: Zu welchem Zeitpunkt werden die jeweiligen Figuren in den Plot eingeführt? Um welche Art von Charakteren handelt es sich? Kommt es zu einer typenhaften oder einer komplexen Charaktersierung? Wie viel

erfährt der Zuseher über die einzelnen Figuren? Wie steht es um die Fokalisierung?¹⁹ Diese Überlegungen sollen in weiterer Folge dazu verhelfen, die Figurenkonstellationen der von mir behandelten Spielfilme im Kontext von Tröhlers Figurenmodellen und den damit verbunden Spielformen, zu analysieren.

4.2.1.1 Einführung der Figuren in den Plot

Durch den Zeitpunkt des Auftretens der einzelnen Figuren lassen sich bei allen drei behandelten Filmen Schlüsse auf deren Bedeutung und Präsenz innerhalb der Geschichte ziehen. Der Einstieg der Figuren in die Diegese erfolgt nämlich bei allen drei Filmen auf sehr ähnliche Art und Weise. Der Zuseher wird über dargestellte Aktivitäten (im Fall von PRINCESAS) oder Situationen und Dialoge direkt in die Thematik des jeweiligen Films eingeführt. In LOS LUNES AL SOL handelt der erste Dialog zwischen den Protagonisten Santa, José und Lino unmittelbar von Linos Jobsuche. BARRIO zeigt die drei jugendlichen Protagonisten Rai, Javi und Manu in der ersten Sequenz des Films vor der Auslage eines Reisebüros stehend. Sie träumen von einem Strandurlaub, der ihnen jedoch aufgrund ihrer sozialen Lage verwehrt bleibt. PRINCESAS eröffnet mit Travelingshots der Madrider Peripherie, die von einem Taxi aus gefilmt werden, in dem sich Caye befindet, die, so stellt sich in der darauffolgenden Szene heraus, in ein Krankenhaus fährt, wo sie von mehreren Jugendlichen erwartet wird, um deren bettlägerigen Freund gegen Bezahlung durch Oralsex zu befriedigen. Diese drei hiermit kurz skizzierten Szenen klären den Zuseher über die Initialsituation der Protagonisten auf (Santa, José und Lino sind arbeitslos; Javi, Manu und Rai gehören einer niedrigen sozialen Schicht an und träumen von einer Abwechslung zu ihrem Alltag im *Barrio*; Caye verdient ihr Geld mit Prostitution). Es kommt dabei nicht nur zu einer direkten Einführung in die Thematiken Jugend und Marginalisierung, Arbeitslosigkeit und Prostitution, die den Filmhandlungen zugrunde liegen, sondern darüber hinaus werden auch die Grundcharaktereigenschaften der Filmfiguren hervorgehoben, die den Mittelpunkt der Narration bilden. So wie Santa in LOS LUNES AL SOL, der sein Fährenticket nicht bezahlt, kristallisiert sich auch Rai in BARRIO als die rebellischste Figur in der Gruppe heraus, die stets ihre persönlichen Ansichten vertritt. Auch zwischen den anderen Figuren der beiden Filme lassen sich bereits durch

¹⁹ Vgl. zu diesen Fragen Tröhlers Überlegungen zur Gruppenfigur, 52ff.

die erste Sequenz gewisse Parallelen erkennen. In BARRIO zeigt sich Javi als der rationalste Charakter, der Rais Träume und Vorstellungen von einem Urlaub in der Karibik immer wieder unterbricht und kritisch kommentiert. Ähnlich verhält sich auch José in LOS LUNES AL SOL, indem er skeptisch auf Linos bevorstehendes Vorstellungsgespräch reagiert und Lino darauf aufmerksam macht, dass er dem Anforderungsprofil keineswegs entspricht. Lino und Manu stellen hingegen die naivsten Figuren des jeweiligen Films dar.

Bei PRINCESAS kommt es in der zweiten Szene des Plots zu einer Demonstration von Cayes Sensibilität durch die visuelle Hervorhebung bestimmter Objekte in ihrer Wohnung.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass alle wichtigen Problematiken und Protagonisten gleich zu Beginn in ihren grundlegenden Merkmalen angeführt werden. Im Fall von BARRIO bedeutet dies, dass die Jugendlichen Javi, Manu und Rai die drei zentralen Filmfiguren sind. In LOS LUNES AL SOL handelt es sich ebenfalls um eine Dreierkonstellation, die aus den drei arbeitslosen Männern Santa, Lino und José besteht, denen sich, wie man in den darauffolgenden Szenen sieht, noch weitere Figuren zu einem Kollektiv hinzufügen. Jedoch sind es die in der ersten Szene des Films gezeigten Protagonisten, die in der Erzählung am stärksten hervorgehoben werden. Bei PRINCESAS hebt sich die Figurenkonstellation von den beiden anderen Filmen ab, da Caye, trotz der verschiedenen Figuren-Gruppen, die im Lauf des Plots sichtbar werden, als zentrale Figur des Filmes bezeichnet werden kann. Dennoch erscheint mir die Einbeziehung von PRINCESAS in meine Überlegungen zu pluralen Figurenkonstellationen keineswegs fehl am Platz, da der Formatierung von Gruppen bzw. Paaren zwischen Caye und den Nebenfiguren in der Dramaturgie des Filmes eine große Bedeutung zukommt.

4.2.1.2 Fiktionale Charaktersistierung der Figuren

Bei der Analyse fiktiver Figuren unterscheidet man zwischen dem „Charakter“, der individueller und komplexer Natur ist, und dem „Typus“, der exemplarisch für eine größere Gruppierung steht und eine geringere Individualität ausweist (vgl. Hickethier 2007: 121f). Tröhler bemerkt, dass die Figuren im Gruppenfilm, der ein geschlossenes Kollektiv hervorbringt (vgl. Tröhler 2007: 41), häufig dem Typus entsprechen, da sie

einem größeren „sozialen Prozess“ untergeordnet sind (ebd.: 99). Im Figurenensemble dagegen, in welches sich BARRIO und LOS LUNES AL SOL einordnen lassen, können einzelne Figuren in ihren Charaktereigenschaften stärker ausdifferenziert sein (vgl.ebd.: 106). Auf das Konzept des Figurenensembles in Zusammenhang mit den von mir behandelten Spielfilmen werde ich noch genauer eingehen. An dieser Stelle versuche ich die Figuren der Filme einerseits den Modellen „Charakter“ und „Typus“ zuzuordnen und andererseits herauszuarbeiten, welchen Figuren innerhalb des Plots eine größere dramaturgische Bedeutung zukommt. Bei diesen Überlegungen beziehe ich mich vor allem auf das Figurenmodell in LOS LUNES AL SOL, da dieses eine deutliche Verbindung zur sozialen These des Films aufweist. Bei den anderen beiden Filmen werde ich die Charakterisierung der Figuren nur kurz beleuchten.

Die Figurengruppe in LOS LUNES AL SOL besteht aus den ehemaligen Arbeitskollegen und Freunden Santa, José, Lino, Amador, Rico und Reina, wobei die ersten drei Figuren, wie bereits erwähnt, gleich zu Beginn in den Plot eingeführt werden, während Amador und Rico in der darauffolgenden Sequenz und Reina erst in der achten Filmsequenz beim Fußballspiel in die Handlung eintreten. Über die drei Figuren José, Santa und Lino erhält der Zuseher mehr Information, als über die anderen Figuren, da sie nicht nur häufiger im Plot präsent sind, sondern, im Gegensatz zu Amador, Reina und Rico, auch alleine an Nebenschauplätzen in Beziehung mit anderen Figuren zu sehen sind. Es wird daher im Film ein stärkerer Fokus auf die privaten Konflikte dieser drei Figuren gesetzt. Ihre Wohnungen fungieren als Nebenschauplätze und ihre Familien als Nebenfiguren, wodurch der Zuseher etwas über das Privatleben der Protagonisten erfährt: Santa ist alleinstehend und wohnt in einer Pension. Die Tatsache, dass er ungebunden ist, erklärt auch seinen unangepassten und sehr eigensinnigen Charakter. Lino ist verheiratet und hat einen Sohn, womit er als einziger der drei Figuren in einem klassischen Familienmodell lebt. Dies steht auch in Einklang mit Linos Bemühungen, sich den Anforderungen des Arbeitsmarktes anzupassen, um so schnell wie möglich wieder ins Berufs- und damit auch ins gesellschaftliche Leben einsteigen zu können. Linos Familie erscheint jedoch nur im Hintergrund, und die einzelnen Figuren, seine Frau und sein Sohn, haben weder eine große Leinwandpräsenz, noch äußern sie sich oft in Form von Dialogen. Es handelt sich daher um passive Figuren, die psychologisch kaum ausgearbeitet sind. Ihnen kommt lediglich die

Funktion zu, Lino in einen bestimmten sozialen und gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Josés Wohnraum und seine private Beziehung mit seiner Freundin Ana sind dagegen stärker präsent. Ana ist im Gegensatz zu Linos Frau, deren Name auch nie genannt wird (Lino spricht sie in einer Szene lediglich mit „Mujer“, dt. „*Frau*“ an), in Einstellungen ohne José zu sehen. Ihre Figur ist psychologisch ausdifferenzierter und ihre Körpersprache und Mimik, die in Nah- und Großaufnahmen zu sehen sind, verraten viel über ihr Innenleben. Der Beziehung zwischen José und Ana kommt damit eine größere dramaturgische Bedeutung zu, da diese Beziehung für Josés persönlichen Konflikt, angesichts seiner Arbeitslosigkeit, steht. José, Santa und Lino tragen jeweils individuelle Konflikte aus, die nicht in Zusammenhang mit den anderen Figuren stehen, jedoch in weiterer Folge in der Gruppe besprochen und diskutiert werden. Während José seinen Konflikt im Privatleben austrägt, ist Linos Konflikt mit seiner Arbeitssuche verbunden, wodurch weitere Nebenschauplätze, nämlich sämtliche Wartehallen in Firmengebäuden, in den Plot eingeführt werden. Santas Konflikt stellt als einziger eine Verbindung zu der diegetischen Vergangenheit der Figuren her. Er muss eine Laterne bezahlen, die er ihm Zuge der Proteste gegen die Werftschließung zerstört hat. Die Nebenschauplätze, die in Zusammenhang mit seiner Figur stehen, sind daher ein Gerichtssaal und die geschlossene Werft, an der er sich immer wieder aufhält. Diese drei Konflikte spielen eine wesentliche Rolle in der Dramaturgie von LOS LUNES AL SOL, denn sie stellen neben Amadors Tod, auf den ich noch näher eingehen werde, die einzigen Ereignisse im Film dar. Lino, José und Santas Wesenszüge erscheinen während der Szenen, in denen sie sich von der Gruppe abgrenzen um ihre persönlichen Konflikte auszutragen, komplexer und vielschichtiger, als die der anderen Figuren. Die bereits erwähnten Blicke in den Spiegel, die in verschiedenen Einstellungen von jeder der drei Figuren eingenommen werden, verweisen zusätzlich auf deren Innenleben und innere Prozesse. José, Santa und Lino können folglich eindeutig als Charaktere bezeichnet werden. Interessant ist dabei die Tatsache, dass sich die drei Figuren in ihren Eigenschaften, auch wenn diese komplex und nicht typenhaft sind, in gewisser Weise ergänzen. Santa möchte als die rebellischste der Figuren die Tatsache, dass man ihm seine Arbeit genommen hat, nicht akzeptieren, während Lino aufgrund seiner Arbeitslosigkeit sehr besorgt ist und alles versucht, um einen Job zu finden. José entpuppt sich dagegen als die passivste Figur und begibt sich daher weder auf Arbeitssuche, noch rebelliert er gegen die äußeren Umstände. Seine Frustration

gegenüber seiner Situation äußert sich jedoch in verstärktem Alkoholkonsum und Auseinandersetzungen mit seiner Freundin Ana.

Trotz ihrer charakterlichen Ausdifferenzierung repräsentiert jede einzelne Figur einen bestimmten Aspekt der Arbeitslosigkeit und alle drei Charaktere sind daher „durch ihre Rollen in ihrem sozialen und narrativen Geflecht bestimmt“ (Tröhler 2007:106)²⁰.

In den Gruppenszenen stellt Santa, aufgrund seiner Partizipation in den Dialogen die dominanteste Figur dar. Er ist in gewisser Weise der Wortführer der Gruppe, die diskutierten Themen werden meist durch ihn eingeführt und er bildet auch stets den Mittelpunkt der Gespräche. Innerhalb der Gruppe ist Santa daher zweifellos die präsenteste Figur. Dies impliziert jedoch nicht, dass der Zuseher mehr über seine Wesenszüge erfährt als über José und Lino. Es lässt sich lediglich ein Unterschied in der Annäherung an die einzelnen Figuren feststellen, die bei Santa über die Dialoge erfolgt, während bei Lino, der sich verbal weniger äußert, die Annäherung stärker über die Kamera und damit visuell erfolgt. Seine Befindlichkeiten drücken sich stärker auf körperlicher Ebene aus, so läuft ihm zum Beispiel beim Warten auf ein Vorstellungsgespräch der Schweiß den Nacken hinunter. Lino ist daher auch die einzige Figur, die immer wieder in Großaufnahmen zu sehen ist. Bereits bei der Darstellung der grundlegenden Eigenschaften der drei Figuren in der ersten Sequenz, werden Linos verschwitzte Hände in einer Großaufnahme gezeigt, um so seine Nervosität vor seinem Vorstellungsgespräch hervorzuheben.

Auch bei den Figuren Amador, Reina und Rico kristallisieren sich im Laufe der Handlung bestimmte Wesenszüge heraus. Aufgrund ihrer geringeren Leinwandpräsenz allgemein und der Tatsache, dass diese immer nur im Kollektiv auftreten, erscheint ihre Psychologisierung jedoch weniger komplex und oberflächlicher und die genannten Figuren erscheinen damit typenhafter als die anderen. Dies liegt vor allem daran, dass sie keinerlei Entwicklung oder Wandlung durchmachen. Auch wenn keine der Figuren in *LOS LUNES AL SOL* am Ende des Plots eine wesentliche Veränderung durchlebt hat, so kommt es bei Santa, Lino und José dennoch zu kleinen Entwicklungen. Lino verlässt zum Beispiel bei seinem letzten Vorstellungsgespräch freiwillig die Wartehalle und wird dadurch erstmals nicht abgelehnt, sondern verzichtet selbst auf den Job. Die

²⁰ Vgl. dazu Tröhlers Ausführungen zur „Zerstreuung und Dezentrierung“ in den „Variationen vom Kollektiv zum Ensemble“: 104 – 107.

Figuren Rico und Reina verkörpern beide die Rolle des ehemaligen Arbeitslosen, der es geschafft hat wieder ins Berufsleben einzusteigen, wobei Ricos Rolle positiv und Reinas negativ behaftet ist. Rico ist seinen arbeitslosen Freunden gegenüber großzügig und nachsichtig, während Reina ihnen vorhält, Steuergelder für eine Bande fauler Säcke auszugeben, die in Wirklichkeit nicht arbeiten wollen. Reina stellt somit einen Gegenpol in der Gruppe dar, wodurch es zu Konfrontationen kommt, die schließlich dazu führen, dass Reina sich von der Gruppe abspaltet. Bezogen auf das Figurenensemble bemerkt Tröhler, dass dieses sich „über Ähnlichkeiten und Kontraste“ organisiert, eine „absolute Opposition im Inneren“ jedoch nicht lange bestehen kann und es daher früher oder später zum Ausschluss der „antagonistisch polarisierenden Figur“ kommen muss (ebd.: 105 – 106). Reinas Verlassen der Gruppe stellt demnach kein überraschendes Ereignis dar, sondern eher eine logische Schlussfolgerung. Das gilt auch für Amadors Selbstmord, der eine Folge seiner Langzeitarbeitslosigkeit und seines damit verbundenen Alkoholismus und seiner Einsamkeit ist.

In Bezug auf die fiktionale Charakterisierung der Figuren in BARRIO ist festzustellen, dass es sich bei den drei jugendlichen Protagonisten Javi, Manu und Rai um Charaktere handelt, da sie viele Wesenszüge kombinieren und es in den Szenen, in denen sie über ihre Träume und Wünsche sprechen, zu einer Darlegung ihrer subjektiven Empfindungen kommt. Ähnlich wie in LOS LUNES AL SOL ergänzen sich die drei Figuren in ihren Charaktereigenschaften und es lassen sich sogar Parallelen zwischen den Figuren der beiden Filme ziehen.

Javi, Manu und Rai treten neben ihrer Dreierkonstellation auch unabhängig voneinander mit ihren jeweiligen Familien auf, durch die sich Untergruppierungen ergeben. Auf die Familienkonstellationen als Untergruppierung werde ich jedoch an einer anderen Stelle genauer eingehen. Zulema, deren Wesenszüge im Gegensatz zu Caye zwar weniger vielschichtig sind, lässt sich dem Charakter zuordnen, da sie im Laufe des Plots psychische und emotionale Veränderungen durchmacht, die sie schließlich zu der Entscheidung bewegen, Spanien zu verlassen. Neben der Wandelbarkeit der Figur, durch die sich der Charakter vom Typus unterscheidet, werden auch Zulemas Emotionen, vor allem durch die zahlreichen Großaufnahmen ihres Gesichts, in denen sie in einigen Szenen lachend, in anderen weinend zu sehen ist, stark demonstriert. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass in PRINCESAS, dem einzigen Film der

„Trilogie“, in dessen Zentrum weibliche Figuren stehen, ein viel stärkerer Fokus auf die Emotionen der Protagonistinnen gesetzt wird. Weder in BARRIO noch in LOS LUNES AL SOL kommt es zu einer derartigen Vielzahl von Großaufnahmen und Darstellungen von Gefühlsausbrüchen (ausgelassenes Lachen; Weinen) der Figuren. In Bezug auf die pluralen Figurenkonstellationen interessiert mich in PRINCESAS vor allem das Figurenkollektiv im Friseursalon. Über die Mädchen im Friseursalon, die bis auf die drogenabhängige Prostituierte Blanca ausschließlich im Kollektiv auftreten, erfährt der Zuseher, bis auf ihre persönlichen Einstellungen gegenüber den ausländischen Prostituierten, die sich auf dem Platz vor dem Salon befinden und ihre Tätigkeit als Prostituierte, kaum etwas. Tröhler bemerkt, dass es in der Dramaturgie des Figurenensembles meist zur Darstellung alltäglicher Szenarien kommt, innerhalb derer die Figuren eines bestimmten „Mikrokosmos“²¹ häufig auf Phänomene bzw. Gruppierungen von außen reagieren (vgl. ebd.: 298 – 299). Genau das geschieht bei dem Figurenensemble im Friseursalon. Innerhalb dieser heterogenen Figurengruppe kommt es bei der Inszenierung ihrer alltäglichen Zusammenkunft stets zu einer Problematisierung urbaner gesellschaftlicher Aspekte, allen voran dem alltäglichen Rassismus, der sich durch die Äußerungen der einzelnen Figuren manifestiert. In Hinblick auf die Fassetten der Prostitution kommt es durch Figuren wie die heroinabhängige Prostituierte Blanca und die Edelprostituierte Rosa zu einer Repräsentation bestimmter Rollen und Klischees.

4.2.1.3 Fokalisierung bzw. Wissensverteilung in der Dramaturgie von PRINCESAS

In diesem Punkt möchte ich mich mit der Wissensverteilung bzw. der Fokalisierung in PRINCESAS beschäftigen. Bei der Fokalisierung handelt es sich um einen Begriff aus der Erzähltheorie, mit dem sich vor allem Gérard Genette auseinandergesetzt hat. Es geht dabei um die Wissensverteilung bei einer Erzählung, abhängig vom Verhältnis zwischen den Figuren und einer Erzählinstanz. Genette unterscheidet zwischen der „Nullfokalisierung“, bei der der Leser mehr Information als die Figuren erhält, da die erzählten Ereignisse nicht aus der Perspektive der Figur wahrgenommen werden, der „internen Fokalisierung“, bei der der Blickwinkel einer diegetischen Figur

²¹ Tröhler bezeichnet das soziale Umfeld bzw. den zentralen Ort, an dem sich das Figurenensemble konzentriert, als Mikrokosmos.

eingenommen wird, wodurch die Informationsmenge zwischen dem Leser und der Figur ident ist, und der „externen Fokalisierung“, welche dem Leser lediglich die Handlungen, nicht aber das Innenleben bzw. die persönlichen Handlungsmotive einer Figur vermittelt, womit die Figur mehr Informationen hat als der Leser (G  nette 2010: 121). Auf das Kino bezogen sprechen Bordwell und Thompson im Bezug auf die Wissensverteilung von „Depth of Story Information“ (Bordwell; Thompson 2008: 90f). Je nachdem, wie viel Aufschluss der Plot über das Innenleben einer Figur gibt, unterscheiden sie zwischen „Objectivity“ und „Subjectivity“ (ebd.: 90f). Laut Bordwell und Thompson werden in den meisten Filmplots subjektive Momente in einen allgemein objektiven Erzählstil integriert: „Most film insert *subjective* moments into a overall framework of *objectivity*.“ (ebd.: 91)

Meine Analyse gilt zunächst der Fokalisierung im Spielfilm PRINCESAS, bei dem ich grundsätzlich davon ausgehe, dass Caye die Haupt- und Zulema die wichtigste Nebenfigur bildet, während die anderen Figurengruppen (die Frauen im Friseursalon und Cayes Familie) Cayes soziales Umfeld definieren. Ausgehend von dieser Annahme konzentriere ich mich im Folgenden auf die Fokalisierung in der Beziehung zwischen Caye und Zulema. Wie ich bereits ausgeführt habe, wird Caye bereits in der ersten Szene des Films in den Plot eingeführt. Auf diese Szene, in der Caye bei der Arbeit zu sehen ist, folgt eine Szene in Cayes privatem Umfeld, ihrer Wohnung. Beide Szenen wurden bereits ausführlich analysiert. An dieser Stelle möchte ich das Ende der zweiten Szene beschreiben, da es einen wichtigen Moment in der Dramaturgie des Films und in Bezug auf die Beziehung zwischen Caye und Zulema darstellt. In der bereits beschriebenen zweiten Szene befindet sich Caye in ihrer Wohnung. Als sie ihre gewaschene Wäsche an der Wäscheleine, die in einen Innenhof f  hrt, aufhängen möchte, entdeckt sie an der Wäscheleine, die zu einer um einen Stock höher gelegenen Wohnung gehört, aufreizende Unterwäsche und ein schwarzes T-Shirt mit der goldenen Aufschrift *Sexy Girl 69* . Bevor der Zuseher die Unterwäsche und das T-Shirt sieht, wird zunächst nur Cayes Blick in den Innenhof in einer Großaufnahme gezeigt. In derselben Einstellung zoomt die Kamera noch näher an Caye heran, und der Zuseher wird dadurch auf eine innere Reaktion Cayes auf ein Objekt, das sich außerhalb des Einstellungsraums befindet und damit für den Zuseher noch nicht sichtbar ist, aufmerksam gemacht. In Folge eines Eyeline-Match wird in der folgenden Einstellung

aus Cayes Perspektive die Wäscheleine mit der Reizwäsche und dem schwarzen T-Shirt sichtbar. Der besondere Fokus auf das T-Shirt, das alternierend mit Großaufnahmen von Cayes irritiertem Gesichtsausdruck, in einer weiteren Einstellung durch einen Cut-In Shot in einer Nahaufnahme zu sehen ist, lässt bereits auf eine mit dem T-Shirt zusammenhängende Veränderung der Initialsituation des Plots schließen. Cayes Entdeckung des T-Shirts impliziert eine Veränderung ihrer gewohnten Umgebung. Ihre erste Begegnung mit Zulema findet schließlich in der fünften Szene des Filmes in einer Bar statt, die ebenfalls zu Cayes gewohnten Umfeld zählt (das erfährt der Zuseher, indem der Kellner sie beim Eintreten in die Bar namentlich begrüßt). Caye ist mit einem Freier verabredet, doch sie findet diesen mit einer anderen Frau, Zulema, vor. Cayes Blick auf Zulema und den Freier, die gemeinsam an einem Tisch sitzen, wird dem Zuseher wiederum durch einen Point-of-View-Shot, der die beiden in leichter Aufsicht zeigt, vermittelt. Als Zulema mit dem Kunden die Bar verlässt, nimmt die Kamera abermals Cayes Blickwinkel ein und nimmt die beiden aus der Rückansicht auf, bei der sich Zulema als die Besitzerin des schwarzen T-Shirts mit der Aufschrift *Sex Girl 69* herausstellt. Bevor Caye und Zulema sich richtig kennenlernen, tritt Zulema noch auf dem Platz vor dem Friseursalon, von dem aus sie von Caye beobachtet wird auf. Erst ein besonderes tragisches Ereignis, nämlich Zulemas Misshandlung durch ihren Freier, führt Caye und Zulema zusammen. Zulema wird also über die Begegnung mit Caye als Protagonistin in die Handlung eingeführt. Außerdem kommt es zu einer inneren Fokalisierung der Figur Caye, da alles was der Zuseher über Zulema erfährt, aus Cayes Perspektive gezeigt wird. Auf bildlicher Ebene wird dies zusätzlich durch den häufigen Einsatz von Point-of-View-Shots verstärkt. Der Zuseher weiß über Zulema zunächst nur so viel, wie auch Caye über sie weiß. Zulema, die für Caye zu Beginn lediglich einen fremden Eindringling in ihr gewohntes Umfeld repräsentiert, entwickelt sich schnell zu ihrer Vertrauten und Freundin. In den gemeinsamen Gesprächen erfährt der Zuseher gemeinsam mit Caye die Probleme, von denen Zulemas Leben als Immigrantin in Spanien bestimmt ist. Zulema führt Caye in ihren kulturellen Raum, das Latino-Viertel von Madrid, ein und auch Caye nimmt Zulema in ihr berufliches und privates Umfeld, den Friseursalon und zum Familienessen bei ihrer Mutter mit. Caye kommt daher eine Funktion als ‚Mediatorin‘ (vgl. Carty 2009: 128) zu, da sie dem Publikum und den anderen Spaniern im Film (ihrer Familie und ihren Kolleginnen) einen Zugang zu Zulema ermöglicht, die für diese zunächst lediglich das „Fremde“ und Unbekannte

repräsentiert. Zulema ist daher erst im letzten Drittel des Films, als der Vorgang der Aufklärung der anderen Filmfiguren abgeschlossen zu sein scheint, alleine und in Beziehung mit anderen Figuren zu sehen. Die Fokalisierung in PRINCESAS hängt stark mit dem Zugang des Films zum Thema der Immigration zusammen. Es kommt dabei im Gegensatz zu anderen Produktionen innerhalb des spanischen Migrationskinos, bei denen versucht wird, alternierend die Sichtweise der Spanier auf das Phänomen der Einwanderung in ihrem Land und die Perspektive der Immigrantinnen auf die spanische Gesellschaft zu reflektieren (siehe FLORES DE OTRO MUNDO oder LAS CARTAS DE ALOU), vor allem zu einer Auseinandersetzung mit diesem Thema aus spanischer Sicht. Eine interne Fokalisierung erfolgt daher immer nur von Caye aus, aus deren Perspektive Zulemas Situation für den Zuseher sichtbar wird. Umgekehrt kommt es jedoch nie zu einer Beobachtung Cayes aus der Perspektive Zulemas. Caye führt Zulema zwar in ihre private Umgebung und damit in die spanische Gesellschaft ein, doch auch an diesen mit Caye und somit mit Spanien in Verbindung stehenden sozialen Orten (Friseursalon und die Wohnung von Cayes Mutter), wird Zulema stets von den anderen Figuren über ihre Herkunft und Kultur befragt und es wird somit immer der spanische Blick auf das „Fremde“ bzw. „von außen kommende“ thematisiert. Auch die Immigrantinnen auf dem Platz vor dem Friseursalon werden durch Blicke nach außen von den spanischen Prostituierten im Salon beobachtet und damit für den Zuseher lediglich aus der von Stereotypen dominierten Perspektive der Spanierinnen wahrgenommen. Es kommt jedoch niemals zu einem Blick der Immigrantinnen von außen nach innen, zu den spanischen Prostituierten im Salon. Denn die Immigrantinnen bleiben bis auf Zulema anonym und bekommen keine eigene Stimme.

4.2.2 *Margrit Tröhlers Konzept des Figurenensembles*

Zunächst möchte ich kurz die grundlegendsten Elemente des Figurenensembles vorstellen um in weiterer Folge León de Aranoas Spielfilme in Zusammenhang mit diesem Modell und seinen dramaturgischen Spielarten, die Tröhler eingehend beschreibt, zu analysieren. Grundsätzlich unterscheidet sich das Figurenensemble von den anderen beiden Modellen der pluralen Figurenkonstellationen, nämlich der Figurengruppe und dem Figurenmosaik, die Tröhler entwirft, durch die Individualisierung der Figuren, die im Gegensatz zur kollektiven Figur im Gruppenfilm

steht, und der Tatsache, dass das Figurenensemble sich entgegen den Figuren im Mosaik, selbst als Gruppe wahrnimmt (vgl. Tröhler 2007: 317). Das Ensemble kann aus unterschiedlichen Beziehungen wie zum Beispiel Familien, Paaren, Freundschaften, Arbeitskollegen oder Nachbarn bestehen (vgl. ebd.: 209). Die einzelnen Figuren des Ensembles kommen in der Regel an einem „zentralen Ort“ (ebd.: 211) zusammen, an dem sich ein großer Teil der Handlung abspielt. Neben diesem zentralen Ort können einzelne Figuren oder Gruppen jedoch an Nebenschauplätzen unabhängig vom Ensemble agieren (vgl. ebd.: 211). In Bezug auf die Charakterisierung der Ensemblefiguren weisen Tröhlers Ausführungen grundlegende Parallelen zu den Ergebnissen meiner Analyse der Figurencharakterisierung in LOS LUNES AL SOL auf:

„Die einzelnen Figuren sind in ihrer Konzeption und Gestaltung meist in dichten Charakteren angelegt: Sie erscheinen eingebettet in ein vielfältiges Beziehungsgeflecht, das sie vor allem über ihre soziale Verhaltensweise kennzeichnet und sie im kulturellen, je nach dem auch direkt politisch verankerten Kontext der Diegese situiert, in einem historisch und geographisch lokalisierbaren, meist städtischen Raum. In ihren unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die jedoch weder erzähltechnisch noch wertmäßig eine eindeutige Hierarchisierung zur Folge haben, vertreten sie einen Lebensstil oder eine Lebenshaltung. Sind aber – zumindest was die Kerngruppe angeht – individuell gestaltet und lassen sich nicht einfach verallgemeinern und als Typen eindeutig einer sozialen Klasse oder Idee zuordnen.“ (ebd.: 212)

Tröhlers Thesen treffen stark auf die bereits beschriebene Figurenkonstellation in LOS LUNES AL SOL zu, doch auch in BARRIO kommt es, wenn auch im Gegensatz zu LOS LUNES AL SOL in keinem politischen Kontext²², zu einer Repräsentation verschiedener sozialer Verhaltensweisen und Lebenseinstellungen durch die einzelnen Protagonisten, die jedoch in ihren charakterlichen Eigenschaften komplexen und individuell ausdifferenzierten Figuren entsprechen. In weiterer Folge werde ich die beiden Spielfilme daher in Zusammenhang mit einigen von Tröhler angeführten Elementen und Spielarten des Figurenensembles analysieren. PRINCESAS lässt sich im Gegensatz zu den anderen beiden Filmen nicht vollständig dem Modell des Ensembles zuordnen, da die Handlung um eine Hauptfigur (Caye) konstruiert ist. Dennoch lassen sich gewisse Spielarten und Merkmale des Ensembles in PRINCESAS wiederfinden, weshalb ich alle drei Spielfilme in meine Analyse mit einbeziehen werde.

²² Auch wenn es in LOS LUNES AL SOL zu keiner direkten politischen Stellungnahme kommt, so stehen die Thematisierung der Arbeiterproteste und die Bedeutung von Solidarität und dem gemeinsamen Kampf um die Rechte des Einzelnen, die durch die Filmfigur Santa immer wieder hervorgehoben werden, meiner Meinung nach dennoch in einem politischen Zusammenhang.

4.2.2.1 Ensembledtypen

Tröhler unterteilt das Figurenensemble, abhängig von seinem dramaturgischen Muster, in verschiedene Gruppentypen (vgl.ebd.: 318). Sie unterscheidet dabei zwischen „Schicksalsgemeinschaften“, zu denen sie neben Figurenkonstellationen, die sich aufgrund äußerer Ereignisse (z.B. Naturkatastrophen, Krieg) zusammenfinden, allen voran Familien und sämtliche Verwandtschaftsverhältnisse zählt (vgl. ebd.: 320f). In *BARRIO* und *PRINCESAS* spielt die Darstellung der Familienstrukturen eine große Rolle, auch wenn die Familie in beiden Filmen nicht das Hauptensemble bildet, sondern Nebenschauplatz und Nebenhandlung der wichtigsten Figuren ausmacht.

Familienstruktur in BARRIO und PRINCESAS

Familienstrukturen sind Tröhler zur Folge ein häufig vorkommendes Modell des Figurenensembles. Einhergehend mit der Dezentrierung der narrativen Konstellationen komme es dabei in den Filmen ab den 1990er Jahren auch häufig zu einem Bruch mit dem patriarchalen Familienkonzept (vgl. ebd.: 318f). Auch in *BARRIO* und *PRINCESAS* werden ‚instabile, unvollständige und veränderliche Familienformationen‘ (ebd.: 320) dargestellt. In *BARRIO* lebt zunächst nur Manu in einem unvollständigen Familienmodell.

Er lebt allein mit seinem alkoholkranken Vater, der in der Vergangenheit als U-Bahn Fahrer gearbeitet hat und frühpensioniert wurde. Über die Mutter erhält der Zuseher während der gesamten Plots keine genaueren Informationen, Manu geht davon aus, dass sie gestorben ist, doch eigentlich weiß er es nicht. Für Rai und Javi stellt Manus Familienformation eine Abweichung der gesellschaftlichen Norm dar. Dies zeigt sich in den ständigen Scherzen, die sie über Manus vermeintliche tote bzw. abwesende Mutter machen. Manus älterer Bruder stellt ein weiteres abwesendes Mitglied seiner Familie dar. In seiner Naivität glaubt Manu den Erzählungen seines Vaters, demnach Rafa, der ältere Bruder, den *Barrio* verlassen hat, und einen gut bezahlten Job in Barcelona hat. Erst im letzten Drittel des Plots findet Manu heraus, dass sein Bruder eigentlich heroinabhängig ist und den *Barrio* nie verlassen hat. Javis Familie, welche in *BARRIO* die präsenteste und dramaturgisch ausgefeilteste Familie darstellt, fällt im letzten Drittel des Plots auseinander. Zunächst präsentiert sich Javis Familie noch vollständig und dem patriarchalen Modell entsprechend, nach dem die Mutter den Haushalt übernimmt und

dem Vater, Javi, seiner älteren Schwester und dem Großvater, der im selben Haus wohnt, das Essen serviert. Bereits in der ersten Familienszene zu Beginn des Plots, kommt es jedoch durch einen mit leiser Stimme geäußerten Kommentar (der dem Zuseher gerade deshalb besonders stark auffällt) durch Javis Schwester zu einer Andeutung auf Gewalt innerhalb der Familie. Während dem Familienessen erzählt Javi seinen Eltern, dass seine Schwester sich im Schwimmbad oben ohne sonnt:

Madre: „¿Qué quieres, que te vean los vecinos?“

Susana: „Me la sudan los vecinos.“

Madre: „¿Pero tú te imaginas a tu madre haciendo topless en la piscina?“

Susana: „¡Mamá, no compares!“

Madre: „¿Cómo que no compare? Me vea a mí tu padre así y me parte la boca.“

Susana: (en voz muy baja) „Y si no te viera, también.“ (Barrio 00:04:36 – 00:04:50)

Mutter: „Willst du etwa, dass dich die Nachbarn sehen?“

Susana: „Ich scheiß auf die Nachbarn.“

Mutter: „Stell dir mal vor, ich würde oben ohne ins Schwimmbad gehen.“

Susana: „Mama, das kann man nicht vergleichen!“

Mutter: „Wieso kann man das nicht vergleichen? Wenn dein Vater mich so sieht, schlägt er mich grün und blau.“

Susana: (sehr leise) „Das tut er sowieso.“ (Eigenübersetzung)

Javi scheint den Kommentar seiner Schwester zu überhören und der Zuseher erhält dadurch einen Wissensvorsprung gegenüber der Figur. Ihm werden die Probleme in seiner Familie erst endgültig bewusst, als diese im letzten Drittel des Plots auseinanderfällt. Als Javi in einer späteren Szene des Films nach einem Treffen mit seinen Freunden nachhause kommt, erfährt er, und damit auch der Zuseher, von seiner Schwester, dass die Mutter die Polizei gerufen hat und der Vater die Wohnung nicht mehr betreten darf. Der Vater wohnt von da an in einem auf einem Parkplatz des *Barrios* abgestellten VW-Bus, da er nicht genug Geld aufbringen kann, um sich in einer Pension einzumieten. Weitere mögliche Entwicklungen und Veränderungen in Javis Familie werden im Plot nicht weiter ausgeführt bzw. aufgelöst. Das entscheidende dramaturgische Ereignis stellt der Ausschluss des Vaters aus der Familie dar.

Weder Manus alkoholkranker Vater, der seinem Sohn Lügen über die abwesenden Familienmitglieder erzählt, noch der gewalttätige Vater Javis, der am Ende des Films auf einem Parkplatz haust, weil er von der Polizei aus seiner eigenen Wohnung geworfen wurde, erfüllen für die jugendlichen Figuren eine Vorbildwirkung, noch können sie ihnen eine mentale Stütze auf dem Weg zum Erwachsenwerden sein. Das klassische Familienmodell erscheint in *BARRIO* als gescheitert, wobei vor allem die

Vaterfiguren mit einer sehr negativen Konnotation versehen sind. Sowohl in Javis als auch in Manus Familie fehlt es an Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern. Die männlichen Figuren erscheinen zum Teil als vollkommen passiv, so wie Javis tauber Großvater, der die Probleme in der Familie nicht mitbekommt und sich den ganzen Tag Telenovelas im Fernsehen ansieht, bei denen er die Dialoge selbst erfindet. Auch Manus Vater erfindet die deprimierende Realität, die ihn umgibt für sich neu, anstatt aktiv seine Situation zu verändern. Manus Familiensituation findet sich auf ähnliche Weise in PRINCESAS in Cayes Familie wieder. Hier ist jedoch nicht die Mutter abwesend, sondern der Vater. Die Familienszenen in PRINCESAS eröffnen häufig mit einer Detailaufnahme eines Blumenstraußes, der symbolisch für den Eskapismus der Mutter steht. Cayes Mutter, die den Tod ihres Mannes nicht wahrhaben möchte, lässt sich selbst Blumen zuschicken, um sich in weiterer Folge vorzustellen, dass sie diese von ihrem Mann, der in ihrer Fantasie noch am Leben ist, bekommen hat. Caye ist die einzige Figur der Familie, die immer wieder versucht, die Mutter mit ihrer Realität zu konfrontieren, doch auch sie verschweigt ihrer Familie ihre Tätigkeit als Prostituierte. Sowohl in PRINCESAS als auch in BARRIO kommt es zu einer Darstellung von Kommunikationsproblemen innerhalb der Familien. In den unvollständigen Familien der drei Spielfilme versuchen die Familienmitglieder allesamt eine gewisse Normalität zu repräsentieren, indem sie eine soziale Rolle einnehmen. Manus Vater nimmt die Rolle des stolzen Vaters auf seinen älteren Sohn ein, der in Wirklichkeit ein Junkie ist. Cayes Mutter spielt die Rolle einer Frau, die von ihrem Mann begehrt und beschenkt wird, obwohl dieser vor Jahren gestorben ist und Caye repräsentiert die gutbürgerliche Tochter und verheimlicht ihrer Familie daher, dass sie sich prostituiert. Für die Figuren in León de Aranoas Spielfilmen stellt ihr familiäres Umfeld einen Raum der sozialen Repräsentation dar. Aufgrund von Problematiken und Konflikten innerhalb der Familien, der Abwesenheit von Familienmitgliedern, inneren Konflikten einzelner Figuren und finanziellen Schwierigkeiten erscheinen die Bemühungen der Figuren, trotz allem einem klassischen, patriarchalen Familienbild zu entsprechen, vollkommen absurd. Das Modell der traditionellen Familie wird dadurch in León de Aranoas Filmen zu einer Farce.

„Wahlverwandtschaften“ und „Zweckgruppen“

Als Folge der zerrütteten Familienverhältnisse der Figuren finden diese in außerfamiliären Beziehungen zu neuen Konstellationen zusammen, innerhalb derer sie Zusammenhalt, Solidarität und Verständnis erfahren. Das Figurenensemble in LOS LUNES AL SOL lässt sich Tröhlers Modell der „Wahlverwandtschaften“, die aus bereits etablierten Freundschaftsbeziehungen bestehen, unterordnen (Tröhler 2007: 327). Die Figuren haben sich in der Vergangenheit durch ihre gemeinsame Arbeitsstätte als „Zweckgruppe“ (ebd.: 323) und im Zuge der Proteste gegen die Werftschließung, bei denen sie sich für ein gemeinsames Ziel einsetzten, als „Aktionsgruppe“ (ebd.: 323) zusammengefunden. Diese Ereignisse beziehen sich jedoch auf die diegetische Vergangenheit, die im Plot nur noch durch Gespräche der Figuren präsent ist. Die Figuren in LOS LUNES AL SOL befinden sich in der diegetischen Gegenwart des Plots durch ihre Arbeitslosigkeit in einer Lebenskrise, die sie miteinander teilen. Eine Lebenskrise stellt laut Tröhler ein häufiges Motiv für die Zusammenfindung einer Gruppe dar (vgl. ebd.: 327). In LOS LUNES AL SOL kommt es am Ende des Films zu keiner Auflösung der Krise bzw. einer Veränderung der Situation für die Figuren des Ensembles, wie dies etwa in THE FULL MONTY der Fall ist. Der Zweck der Darstellung ist es lediglich zu zeigen, wie die Figuren diese Krise einerseits gemeinsam durchleben und andererseits, wie die einzelnen Figuren auf individuelle Weise mit ihrer Situation umgehen. Die Gruppe bietet den Figuren vor allem Rückhalt und die Möglichkeit des Austausches, zur Darstellung einer gemeinsamen Lösung kommt es jedoch nicht.

„Wahlverwandtschaften“ beziehen sich Tröhler zufolge auch häufig auf Figuren einer bestimmten Generation oder eines gemeinsamen Lebensabschnitts (vgl. ebd.: 327). So teilt die jugendliche Dreiergruppe in BARRIO denselben Wohnort, aber vor allem auch das Alter, wodurch sich gemeinsame Interessen, Träume und Sehnsüchte ergeben. Die Figurengruppe im Friseursalon in PRINCESAS fällt hingegen eher in das Modell der „Zweckgemeinschaft“, da sie als „Arbeitsgemeinschaft“ zufällig entstanden ist (vgl. ebd.: 323). Innerhalb der Zweckgemeinschaft der Prostituierten kommt es zu einem weniger persönlichen Austausch zwischen den einzelnen Figuren. In den Dialogen der Prostituierten schlagen sich daher vor allem alltägliche Themen und allgemeinen Wertanschauungen nieder. Caye wohnt dieser Gruppe vor allem aus Gewohnheit bei,

grenzt sich von dieser im Laufe des Plots jedoch immer stärker ab. Nach ihren ersten Begegnungen mit Zulema bringt sie sich immer weniger in die Gespräche der anderen ein. Ihr Blick führt stets nach außen an den Platz, an dem sie Zulema beobachtet. Als in einer Szene des Films eine der Prostituierten die Polizei anruft, um den Immigrantinnen auf dem Platz ‚einen Schrecken einzujagen‘ („vamos a darlas un susto a esas“ Princecas 01:02:57), verlässt Caye unter einem Vorwand den Salon und schickt die drogenabhängige Blanca vor, um Zulema zu warnen. Caye ist zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch fester Bestandteil der Gruppe im Salon und möchte daher nicht mit Zulema gesehen werden. Im Laufe des Plots macht Caye jedoch eine persönliche Entwicklung durch, und positioniert sich allmählich an Zulemas Seite. In den letzten Szenen des Film widerspricht sie daher ihren Kolleginnen in Bezug auf deren rassistische Bemerkungen und nimmt Zulema letztendlich auch in den Salon mit. Die Beziehung zwischen Caye und Zulema stellt für beide ein familiäres Ersatzmodell dar, da beide Figuren in gewisser Weise von ihren Familien getrennt sind. Zwischen Caye und ihrer Familie besteht zwar keine örtliche Trennung wie bei Zulema, in emotionaler Hinsicht ist ihre Familie jedoch auch für sie abwesend.

4.2.2.2 Zentrale Handlungsorte des Ensembles

Figurengruppe und Ensemble, so bemerkt Tröhler, konzentrieren sich meist an einem zentralen Ort, an dem sich das Kollektiv zusammenfindet. Diese Orte gelten als „zentrierende Momente“, in denen es zu einer „Verdichtung der Beziehungen und Interaktionen“ kommt (Tröhler 2007: 355). In LOS LUNES AL SOL stellt der zentrale Ort die bereits erwähnte Bar dar. Es handelt sich dabei nicht nur um den häufigsten Schauplatz des Films, sondern auch um den einzigen diegetischen Raum, an dem alle Figuren gemeinsam auftreten. Die Kerngruppe José, Lino und Santa ist, zum Teil in Begleitung von weiteren Figuren des Kollektivs, an verschiedenen Nebenschauplätzen gemeinsam zu sehen, doch das gesamte Figurenkollektiv (Santa, José, Lino, Rico, Amador, Reina, Sergej, Nata) trifft in seiner vollständigen Konstellation nur in der Bar zusammen.

Der Friseursalon in PRINCESAS repräsentiert Cayes Raum der Arbeit. So wie bei der Bar in LOS LUNES AL SOL handelt es sich auch beim Friseursalon um einen Ort des Kollektivs, an dem sich die Interaktionen und Dialoge zwischen den Figuren vor allem

durch ihre humorvolle Darstellung auszeichnen. Tragische Ereignisse finden meist an anderen Schauplätzen und außerhalb des Kollektivs statt. Dies gilt auch für LOS LUNES AL SOL und BARRIO. Jegliche Schicksalsschläge, Unfälle oder tragische Entdeckungen durchleben die Figuren in der Regel alleine und außerhalb des zentralen Orts. So findet Manu seinen drogensüchtigen Bruder zum Beispiel alleine auf, und auch Santa geht alleine zu Amadors Wohnhaus, wo er schließlich die Leiche seines Freundes entdeckt. Kommen die Figuren nach einem tragischen Ereignis wieder am zentralen Ort zusammen, schlägt sich die traurige Stimmung schnell wieder in Humor um. Dies zeigt sich besonders deutlich nach der Beerdigung von Amador, als sich die Figuren in der darauffolgenden Szene in der Bar vereinen und einen letzten Toast auf Amador aussprechen. Amadors Urne steht dabei auf seinem früheren Platz in der Bar und Santa schüttet schließlich einen letzten Schnaps für Amador in die Urne. Im Gegensatz zu PRINCESAS und LOS LUNES AL SOL steht den Jugendlichen in BARRIO kein zentraler Ort zur Verfügung. Ihre Treffpunkte finden daher an verschiedenen Schauplätzen des *Barrios* statt. Während die Prostituierten in PRINCESAS und die arbeitslosen Männer in LOS LUNES AL SOL an halböffentlichen Orten aufeinandertreffen, steht den Jugendlichen in BARRIO lediglich die Straße zur Verfügung. Durch den Einsatz von öffentlichen Schauplätzen auf den Straßen und Plätzen des *Barrios*, kommt es jedoch gleichzeitig zu einer intensiveren Beschreibung der soziopolitischen Umstände, von denen die Figuren des Films umgeben sind. Darstellungen der Straße, in Zusammenhang mit einem dokumentarischen oder fiktionalen Gesellschaftsportrait, finden sich laut Tröhler in zahlreichen Dokumentarfilmen, aber auch in Fernsehserien wieder (vgl.ebd.: 356). BARRIO enthält durch die zahlreichen Aufnahmen verschiedener Wohnblocks, Plätze, aber auch abgeschiedener Ort der Stadtperipherie wie stillgelegte U-Bahn Tunnels, in denen Immigranten leben, und Zugbrücken, unter denen sich die Drogensüchtigen des *Barrios* aufhalten, einen ‚ethnografischen Aspekt‘ (ebd.: 356), durch den es auch zur Darstellung unterschiedlicher zum Teil stark marginalisierter sozialer Gruppen des *Barrios* kommt.

4.2.2.3 Verbindung von Haupt- und Nebenschauplätzen

Die häufigen Wechsel zwischen Haupt- und Nebenschauplätzen und unterschiedlichen

Handlungssträngen, durch die sich die einzelnen Figuren vom Kollektiv abgrenzen, situieren die behandelten Spielfilme zwischen dem Figurenensemble und dem Figurenmosaik, dessen Dramaturgie stärker auf dem Episodischen basiert (vgl. ebd.: 365). Durch die Verbindung zwischen den verschiedenen Szenen, in denen jeweils nur eine Figur agiert, wird häufig der Eindruck von Parallelität erzeugt. Es handelt sich dabei jedoch um keine ‚strenge Parallelität‘ im Sinne eines Splitscreen-Verfahrens, sondern es wird durch alternierende Bilder das Gefühl von Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ereignisse erzeugt (vgl. Kuchenbuch 2005: 71f). Die individuellen Geschichten der einzelnen Figuren werden in BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS miteinander in Beziehung gesetzt. Wie auch Tröhler in Bezug auf das Figurenensemble und Mosaik argumentiert, deutet die Wechselmontage etwa zwischen den Familienszenen in BARRIO auf ‚unterschiedliche, aber vergleichbare Lebenssituationen‘ der verschiedenen Figuren hin (ebd.: 381). Die Gleichzeitigkeit der Familienszenen der drei Filmfiguren wird dabei zu Beginn des Films durch eine Nachrichtensendung im Fernsehen, in der darüber berichtet wird, dass ein großer Teil der spanischen Bevölkerung in den Sommermonaten einen Urlaub an der spanischen Küste verbringt, und die jeweils die erste Einstellung jeder Familienszene ausmacht, impliziert. In PRINCESAS werden die individuellen Ereignisse, die den beiden Protagonistinnen zeitgleich wiederfahren, durch eine alternierende Montage kontrastiert. Nachdem Caye und Zulema im Zuge einer Auseinandersetzung auf dem Platz vor dem Friseursalon auseinandergehen, stellen zwei aufeinanderfolgende Sequenzen, die zur selben Zeit stattfindenden, unterschiedlichen Erlebnisse der beiden Filmfiguren dar. Die erste Sequenz zeigt zunächst Caye, die sich in einer Parfümerie auf eine Verabredung vorzubereiten scheint. In der Anschlusszene steht sie wartend an einer Straßenkreuzung. Es erweckt den Anschein, dass sie mit einem Kunden verabredet ist, der sie mit dem Auto abholen soll, doch letztendlich erweist sich Manuel als der Fahrer des Autos, in das Caye einsteigt. Von der extradiegetischen Musik Manu Chaos begleitet, befinden sich Manuel und Caye in einer weiteren Szene gemeinsam im Fußballstadion bei einem Spiel. Nach der kurzen Szene im Stadion, die für Caye einen besonders glücklichen Moment skizziert, folgt ein Wechsel von Cayes Sequenz zu Zulema, die sich ebenfalls auf dem Weg zu einer Verabredung zu befinden scheint. Zulemas Sequenz, die dramaturgisch sehr ähnlich gestaltet ist wie Cayes, setzt sich in einem Hotelzimmer fort, in dem Zulema auf jemanden wartet. Im Gegensatz zu Cayes

Verabredung entpuppt sich der Mann, der schließlich aus dem Badezimmer des Hotelzimmers kommt, jedoch als keine erfreuliche Überraschung für Zulema. Es handelt sich dabei um den Freier, der Zulema schon mehrmals misshandelt hat. Die weiteren Ereignisse im Hotelzimmer sind für den Zuseher nicht sichtbar. Die Kamera ist in Folge außerhalb des Zimmers situiert und zeigt nur noch, wie der Freier von innen die Türe schließt. Nach einer Abblende setzt der Plot durch eine Aufblende mit der Darstellung von Caye fort, die sich, nach einer Ellipse, bereits bei Tageslicht im Bett neben Manuel befindet. Weder Zulemas Misshandlung, noch Cayes gemeinsame Nacht mit Manuel, werden daher im Plot sichtbar. Die kurze Szene in Manuels Schlafzimmer am Morgen skizziert, dass Caye sich unwohl dabei fühlt, bei Manuel zu bleiben, und endet mit einer Großaufnahme von Cayes Gesicht, das durch die ihre Mimik plötzlich große Besorgnis ausdrückt. Als gelte Cayes Besorgnis Zulema zeigt die nächste Einstellung die Außenansicht des Hotels, das Zulema am Vorabend betreten hat und in dem sie, wie sich in den folgenden Einstellungen herausstellt, erneut Opfer einer Misshandlung geworden ist.

Neben diesen Sequenzen, in denen die Erlebnisse der Figuren durch alternierende Montage miteinander in Beziehung gebracht werden, kommt es in den Spielfilmen auch häufig zu assoziativen Anschlüssen zwischen den Szenen. Die assoziative Montage kommt in *LOS LUNES AL SOL* in einer Sequenz zum Einsatz, in der sich die Kerngruppe José, Santa und Lino zunächst am Arbeitsamt befinden. Lino beobachtet in dieser Szene am Arbeitsamt eine Situation, in der ein Mann im Gespräch mit seiner Beraterin in Tränen ausbricht, da sein Anspruch auf Arbeitslosengeld abgelaufen ist. Der Mann äußert dabei immer wieder aufs Neue, dass er nicht weiß, wie er seiner Frau beibringen soll, dass er kein Geld mehr bekommt. Die Szene endet mit einem abrupten Schnitt. In der darauffolgenden Einstellung sind die Hände von Linos Frau in einer Großaufnahme beim Gemüseschneiden zu sehen. Die Assoziation zwischen dem Schicksal des Mannes auf dem Arbeitsamt und Linos Situation setzt Linos Bemühungen in Gang sich um jeden Preis den Anforderungen des Arbeitsmarktes anzupassen. In der Folgeszene, die in einem Supermarkt stattfindet, kauft Lino sich ein Haarfärbemittel um seine bereits ergrauten Haare vor dem nächsten Vorstellungsgespräch Schwarz zu färben.

Die drei Spielfilme León de Aranoas enthalten noch zahlreiche weitere assoziierende,

vergleichende und kontrastierende Verbindungen zwischen den einzelnen Handlungssträngen und Schauplätzen, die ich hier nicht weiter ausführen werde, da dies wohl den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die angeführten Beispiele sollen vor allem auf die sozialen Thesen hinweisen, die aus Verbindungen der einzelnen Handlungsstränge hervorgehen. Den Jugendlichen und ihren Familien in BARRIO wird durch die mediale Berichterstattung ein Lebensstil, der für sie unerschwinglich ist, als Normalität vermittelt. In PRINCESAS kommt es zu einer Gegenüberstellung zwischen den Problemen der spanischen und der ausländischen Prostituierten. Cayes Sorgen, die damit verbunden sind, das private Glück in der Liebe nicht finden zu können, wird Zulemas äußerst prekäre und gefährliche Situation als Prostituierte ohne Aufenthaltsgenehmigung und Schutz entgegengesetzt. Die Verknüpfung der beschriebenen Szenen in LOS LUNES AL SOL skizziert letztendlich die kollektive Angst, die ein möglicher Arbeitsverlust in der heutigen Gesellschaft auslöst.

4.2.2.4 Alibihauptfigur

Margrit Tröhler bemerkt, dass es in einigen Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen zu keiner vollkommenen Auflösung der Hauptfigur kommt, diese jedoch in den alternativen Erzählformen, im Gegensatz zum klassischen Helden, in ihrem Status nicht mehr klar definierbar ist (vgl. ebd.: 315). Somit können einzelne Figuren etwa „als Leitfaden durch die Erzählung führen“ (ebd.: 349) oder durch interne Fokalisierung als „emotionale Verbindungsfigur“ (ebd.: 350) agieren. Caye, der in PRINCESAS ein solcher Status zukommt, kann nach Tröhler daher als „Alibihauptfigur“ (ebd.: 349) gesehen werden, da in der Erzählung häufig ihre Perspektive eingenommen wird, und sie außerdem unterschiedliche Figuren und Schauplätze miteinander in Verbindung bringt. Trotz allem entspricht Caye keiner Hauptfigur im klassischen Sinn, da sich die Erzählung, vor allem im letzten Drittel, stark auf das individuelle Schicksal Zulemas konzentriert. Bei BARRIO und LOS LUNES AL SOL lassen sich höchstens schwache „Alibihauptfiguren“ erkennen, da sich individuelle Handlungsräume, Ereignisse und Fokalisierung auf die verschiedenen Figuren aufteilen. Dennoch stechen Rai in BARRIO und Santa in LOS LUNES AL SOL durch ihre Dominanz in den Dialogen und ihre provokatives Verhalten auf gewisse Art und Weise als Gruppenmittelpunkt heraus. In ihrer räumlichen Situierung befinden sich beide Figuren oft in einer zentralen

Position, um die sich die anderen Figuren des Ensembles gruppieren. Außerdem kommt ihnen innerhalb der Gruppe eine handlungsanstiftende Funktion zu. Aufgrund der Tatsache, dass sie die anderen Gruppenmitglieder keineswegs in jeder Situation von ihren Vorschlägen überzeugen können, fungieren Rai und Santa nicht eindeutig als Anführer. Rais Tendenzen zu kriminellen Handlungen stoßen etwa bei Javi und Manu häufig auf Widerspruch, was dazu führt, dass er seine Delikte zum Teil alleine und ohne Miteinbeziehung der anderen durchführt. In einer Szene werden zwar alle drei Jugendlichen von der Polizei brutal festgehalten und durchsucht, doch es handelt sich einzig um Rai, der Drogen in seiner Hosentasche versteckt. Auch am Ende des Films ist Rai alleine, als er versucht ein Auto zu stehlen um mit Susi, Javis Schwester, eine Rundfahrt zu machen. Die Handlung endet daher auch nur für ihn tragisch, indem er von dem Besitzer des Autos erschossen wird. Diese Ereignisse heben Rai in der Dramaturgie des Films wiederum gegenüber den anderen Figuren hervor. Trotz allem sticht er durch keine größere Leinwandpräsenz heraus, denn seine individuellen Handlungen übertreffen die der anderen Figuren zumindest nicht in ihrer Häufigkeit. Rai kann daher, so wie Santa, nur als schwache Alibihauptfigur gesehen werden.

4.2.2.5 *Schicksalsschläge und der dramaturgische Tod*

Bei Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen kann es, so Tröhler, im Laufe der Handlung etwa durch den Tod einer oder mehrere Filmfiguren zu einer Reduktion der Gruppe kommen (vgl. ebd.: 334). In *BARRIO* bildet Rais Tod den dramaturgischen Höhepunkt des Plots, der gleichzeitig auf das schwierige Überleben im sozialen Raum des Films und damit auch auf die These des Films verweist. In diesem Zusammenhang stellt Rais Tod keineswegs eine dramaturgische Überraschung dar, denn er wird im Laufe des Plots durch verschiedene Metaphern angedeutet. Die deutlichste dieser Metaphern stellt das Vorbeifahren einer Ambulanz dar, die auf Rais Tod am Ende des Plots verweist. Die drei Filmfiguren beobachten in einer Szene die vorbeifahrenden Autos, in dem sie durch ein Brückengeländer auf die Autobahn, die an ihrem *Barrio* vorbeiführt, hinunterblicken. Jeder von ihnen wünscht sich ein Auto in einer bestimmten Farbe. Rai wählt die Farbe Weiß, doch nachdem nach längerer Zeit kein weißes Auto vorbeikommt, verlassen die Jugendlichen den Einstellungsraum, der nach wie vor die Autobahn hinter dem Brückengeländer erfasst. Wenige Sekunden später

fährt Jarvis Auto, eine weiße Ambulanz mit eingeschalteter Sirene über die Autobahn.

Diese und weitere Metaphern weisen sukzessive auf Rais Tod am Ende des Plots hin. Auch in LOS LUNES AL SOL wird Amadors Selbstmord in einer Szene, in der Amador völlig betrunken in der Bar hinfällt, durch seine darauffolgende Aussage, „No me caído, me he tirado yo“ (dt. *„ich bin nicht gefallen, ich habe mich fallen lassen.“* Los lunes al sol 00:58:48), angedeutet. Amadors Tod stellt jedoch im Gegensatz zu Rais Tod in BARRIO keinen dramaturgischen Höhepunkt des Plots dar, sondern hat eher eine zentrierende Wirkung auf die Figurengruppe. Bei seiner Beerdigung finden schließlich wieder alle ehemaligen Gruppenmitglieder, darunter auch Reina, der sich in einer früheren Szene von der Gruppe abgespalten hat, zusammen. Zulemas HIV-Diagnose in PRINCESAS führt zu einem Wendepunkt der Handlung, die eine Trennung des Figurenpaars Caye und Zulema mit sich bringt und damit auch das Handlungsende nach sich zieht.

4.3 Dokumentarische Elemente in den Spielfilmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS

In Fernando León de Aranoas Spielfilmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS kommt es auf fiktiver Ebene zu einer Auseinandersetzung mit sozialen und gesellschaftspolitischen Themen. Alle drei Spielfilme beruhen jedoch auf dokumentarischen Recherchen von Seiten des Regisseurs, und in LOS LUNES AL SOL wird ein direkter Bezug auf ‚reale‘ Ereignisse, nämlich die Schließung einer Werft in der nordspanischen Stadt Gijón und die damit verbundenen Streiks und Proteste der Arbeiter, genommen. Dieser dokumentarische Rahmen, der die fiktive Filmhandlung umschließt, findet sich im Spielfilm durch die Eröffnungssequenz, die aus Aufnahmen der Demonstrationen und Ausschreitungen in Gijón bestehen, wieder. Auch in BARRIO und in PRINCESAS weisen einige Szenen, die an Originalschauplätzen und mit Handkamera gedreht wurden, einen dokumentarischen Stil auf. Inwiefern diese Szenen jedoch tatsächlich eine „dokumentarisierende Lektüre“ (Odin 1990: 286f) zulassen, möchte ich im Folgenden anhand Roger Odins Text *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* näher untersuchen.

Versucht man die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion festzumachen, ergeben sich bekanntlich einige Schwierigkeiten, da schließlich jeder fiktive Film auch ein Dokument ist und jeder dokumentarische Film Fiktion beinhaltet. Bei Roger Odin geht es daher nicht um Genreunterscheidungen sondern um die Charakterisierung einer dokumentarisierenden Lektüre (vgl. ebd. 286f). Für die Analyse der Spielfilme BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS ist es zunächst wesentlich, dass sich die dokumentarisierende Lektüre laut Odin auch auf einen fiktionalen Film anwenden lässt (vgl. ebd.: 291).

„Es genügt daher beispielsweise, dass der Leser, indem er sich ganz und gar weigert, einen Enunziator²³ für die erzählte Geschichte zu konstruieren, entscheidet, die Ausstattung, die gezeigt wird (ebenso wie die natürliche Umgebung), für einen realen Enunziator zu halten;“ (ebd.: 291)

Ausstattung und Schauplatz werden lediglich als Beispiele für einen realen Enunziator, den der Leser als solchen annehmen kann genannt. Odin merkt an, dass es hierbei eine

²³ Der im Text verwendete Begriff Enunziator ist dem französischen Wort Énonciateur entnommen und bedeutet im Deutschen so viel wie „Äußerungsinstanz“ oder „Sender“ (ebd.: 302).

Vielfalt an Möglichkeiten gibt. Die Kamera, der Kameramann, der Regisseur, aber auch die Gesellschaft, in der ein Film produziert wird, können als reale Enunziatoren fungieren, um nur einige der angeführten Möglichkeiten zu nennen (vgl.ebd.: 292).

Im Hinblick auf die Spielfilme León de Aranoas ist vor allem der Gedanke, dass der gesellschaftliche Bezug der Filme die Möglichkeit einer dokumentarisierenden Lektüre bietet, interessant. Die Spielfilme BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS enthalten verschiedene Elemente, die es dem Leser (=Rezipient)²⁴ ermöglichen, einen Bezug der fiktiven Filmhandlungen auf die gegenwärtige gesellschaftliche Realität herzustellen, was in weiterer Folge auch zu einer Veränderung der Lektüre (=Rezeption) der Filme führen. Die Lektüre eines Films muss jedoch auch nicht durchgehend fiktivisierend²⁵ oder dokumentarisierend sein, sondern kann sich jeweils „auf einen mehr oder weniger wichtigen Teil des Films beziehen“ (ebd.:293). Folglich kann der Leser seinen ‚Lektüremodus‘ noch während der Lektüre eines Films ändern, was jedoch nur unter bestimmten Voraussetzungen erfolgen kann. So ist es zum Beispiel nicht mehr möglich die Filmfiguren als reale Enunziatoren anzunehmen, wenn im Vorspann Schauspielernamen angeführt werden (ebd.:293f). Unter diesem Gesichtspunkt werde ich nun die Eröffnungssequenz in LOS LUNES AL SOL genauer betrachten.

Wie bereits erwähnt besteht diese Sequenz aus Archivbildern, die León de Aranoa im Zuge seiner Recherchearbeit für LOS LUNES AL SOL bei den Aufständen von Arbeiterbewegungen, die gegen die Entlassung von neunzig Werftangestellten demonstrierten, in Gijón filmte. Auch wenn dem Leser des Films die Ereignisse in Gijón nicht bekannt sind und er auch zunächst nicht weiß, dass die fiktive Spielfilmhandlung, die er zu sehen erwartet²⁶ auf einer dokumentarischen Vorarbeit basiert, so rufen in ihm die Aufnahmen, die er zu Beginn des Films sieht, aufgrund ihres „stilistischen Systems“ (ebd.: 296) aller Wahrscheinlichkeit nach dennoch eine dokumentarisierende Lektüre hervor. Die zum Teil sehr stark bewegten und wackeligen

²⁴ Ich halte mich hierbei an Odins Begriffe der „Lektüre“ und des „Lesers“ anstelle der „Rezeption“ und des „Rezipienten“.

²⁵ In Odins Text ist von fiktivisierend anstelle von fiktionalisierend die Rede, da der Autor die Fiktivisierung dem Prozess der Fiktionalisierung, den er als komplexer ansieht, unterordnet (ebd.: 301f).

²⁶ Ich gehe bei meiner Überlegung davon aus, dass der Leser weiß, dass es sich bei dem Film um einen Spielfilm und keinen Dokumentarfilm handelt.

Aufnahmen, die schnellen Schwenks und die Unschärfe einiger Bilder sind charakteristisch für „das stilistische System des Reportagefilms“ (ebd.: 297). Die gefilmten Personen sind nur im Kollektiv sichtbar. So sieht man etwa in der ersten Einstellung eine Gruppe Arbeiter in ihrer Uniform, die einen Banner mit der Aufschrift „Astilleros Ayuda = Empleo“ („Werft Hilfe = Arbeitsstelle“) tragen. Es wird jedoch kein Fokus auf einzelne Personen gesetzt. Während dieser auf bildlicher Ebene dem Dokumentarfilm zuzuordnenden Szenen, erfolgen die Einblendung der Schauspielernamen und der Einsatz von extradiegetischer Musik, durch die es zu einer starken Ästhetisierung der Bilder kommt. Vor allem durch die Einblendung der Schauspielernamen wird eindeutig darauf verwiesen, dass es sich bei dem folgenden Film um einen Spielfilm handelt. Der Leser kann daher bei der Eröffnungssequenz zwar die bildliche Ebene als realen Enunziator annehmen, muss dabei jedoch annehmen, dass sich sein Lektüremodus früher oder später von einer dokumentarisierenden Lektüre auf eine fiktivisierende Lektüre ändern wird. Dieser Prozess des Umschaltens von einem Lektüremodus auf den anderen wird dem Leser in LOS LUNES AL SOL durch Veränderungen der Bild- und Tonebene, zu denen es in der zweiten Sequenz des Filmes kommt, relativ klar angeleitet. Die erste Sequenz endet durch eine Abblende, wodurch auch das Ende des dokumentarisierenden Stils markiert wird. Die erste Einstellung der darauffolgenden Sequenz bildet eine Großaufnahme eines Megaphons, und gleichzeitig ist erstmals diegetischer Ton aus dem Off zu vernehmen, nämlich eine Lautsprecherdurchsage, in der die Abfahrtszeit einer Fähre bekanntgegeben wird. Um den Bruch mit den dokumentarisierenden Bildern in der Anfangssequenz nicht zu abrupt wirken zu lassen, sind in den ersten Einstellungen verschiedene anonym bleibende Personen, die sich ein Fährenticket kaufen bzw. vor der Kasse in der Schlange stehen, zu sehen. Erst allmählich richtet sich die Kamera auf die ebenfalls vor der Kasse wartenden Protagonisten des Films, die in Folge in den Plot eingeführt werden, was schließlich zu einer endgültigen Ablösung der dokumentarisierenden Lektüre durch eine fiktivisierende führt.

Erhält der Leser nach der Lektüre des Films nähere Informationen durch Interviews oder Kritiken zu León de Aranoas Recherchearbeit, die LOS LUNES AL SOL zugrunde liegt, kann sich die Lektüre des Films auch noch nachträglich ändern (vgl. ebd.: 294). León de Aranoa berichtet in Zusammenhang mit LOS LUNES AL SOL immer wieder

von den Gesprächen, die er mit den Arbeitern in Gijón führte, und wie er diese später in die Dialoge des Films integrierte. In einer Szene hält die Filmfigur Santa einen langen Monolog über die Schließung der Werft, die damit verbundenen Proteste und letztendlich über das Abkommen, das viele der Arbeiter unterschrieben und welches zunächst zur Entlassung von neunzig Werftarbeitern und schließlich zur kompletten Schließung der Werft führte. Santa reflektiert über die Bedeutung dieses Abkommens, nicht nur für den Einzelnen, der seine Arbeit verliert, sondern er spricht auch über die Konsequenzen, welche die Auflassung einer kompletten Industriezone für die nächste Generation haben wird. In dieser Szene, so gab León de Aranoa in einigen Interviews bekannt, bezog er sich direkt auf die Aussagen der Werftarbeiter in Gijón. Die Lektüre von Interviews mit León de Aranoa (dem Regisseur und Drehbuchautor des Films) kann daher zu einer veränderten Lektüre dieser Filmszene führen, vorausgesetzt der Leser schenkt den Aussagen des Filmmachers Glauben und sieht diese nicht nur als Werbestrategie für den Film an.

Gerard Genette bezeichnet diese Art von außerhalb des Werkes befindlichen Anmerkungen oder Interviews mit dem Regisseur als „Epitexte.“ (Genette 2001: 7) „Epitexte“ können in weiterer Folge dem eigentlichen Text beigelegt werden und dessen Lektüre dadurch beeinflussen (ebd.: 10). In LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS geschieht dies etwa durch Interviews in den Extras und durch Audiokommentare des Regisseurs bei einigen DVD-Versionen.

Neben dem Fehlen von Schauspielernamen im Vorspann können auch Filmtitel zu einer dokumentarisierenden Lektüre anleiten. Bei PRINCESAS verweist der Titel eindeutig auf Fiktion und verleiht diesem entgegen der Referenz auf aktuelle gesellschaftliche Phänomene, die man mit León de Aranoas Filmen aufgrund von BARRIO und LOS LUNES AL SOL verbindet, sogar eine märchenhafte Komponente. Weiß der Leser jedoch, dass es in PRINCESAS um Prostitution geht (und bekanntlich weiß der Leser, wenn auch nur oberflächlich, über die grundsätzliche Thematik des Films, den er im Begriff ist sich anzusehen, Bescheid), kann er den Titel auch als ironischen Bruch mit dem im Film behandelten Milieu sehen. Im Fall von LOS LUNES AL SOL handelt es sich tatsächlich um einen dokumentarischen Titel, da er dem Slogan „Les lundi au soleil“ einer französischen Arbeitslosen-Protestbewegung entnommen ist (vgl. León de Aranoa in: Ponga 2002: 151). Doch auch hier setzt die dokumentarisierende Lesart des

Titels voraus, dass der Leser über diese Zusammenhänge informiert ist. Lediglich der Titel BARRIO (dt. „Stadtbezirk“, „Stadtviertel“), der sich allgemein auf ein Wohngebiet und im konkreten Fall auf ein bestimmtes soziales Milieu bezieht, bietet die Möglichkeit einer dokumentarisierenden Lesart.

Auch die erste Szene von BARRIO, in der von extradiegetischer Musik begleitet verschiedene Aufnahmen eines Wohnviertels zu sehen sind, weist einen dokumentarischen Stil auf. Wieder ist die Szene mit einer Handkamera gefilmt, doch in BARRIO zeichnet sich die Bildebene durch noch stärker bewegte Aufnahmen und eine schnellere Schnittfolge als in der Anfangssequenz von LOS LUNES AL SOL aus. Aufgrund der vielen und schnellen Kamerabewegungen (sehr schnelle Fahrten, Reißschwenks), der schnellen Zooms und hektischen Montage handelt es sich um eine sehr dynamische Szene, in der Fassaden von Wohnblocks, Müllhalden, Bahngleise, Straßen und Gehwege, alte Menschen die auf Klappstühlen vor einem Wohnhaus sitzen, Kinder beim Fußballspielen, Bettler, Drogensüchtige und Polizisten in Totalen und Halbtotale zu sehen sind. Durch eine Wischblende und dem Ende der extradiegetischen Musik folgt der Übergang zur nächsten Szene, in der erstmals die drei Hauptfiguren des Films zu sehen sind und in weiterer Folge vorgestellt werden. Der Anfang von BARRIO ist daher sehr ähnlich konstruiert wie der Einstieg in LOS LUNES AL SOL. Während in LOS LUNES AL SOL durch die dokumentarisierende Lektüre in der ersten Sequenz die Vergangenheit der Protagonisten dargestellt wird, kommt es in BARRIO durch die dokumentarisch wirkende Anfangsszene zu einer Situierung der Spielhandlung an einen bestimmten sozialen Ort bzw. ein Milieu. Auch in PRINCESAS weisen einige Außenaufnahmen, zum Beispiel in einer Szene, in der sich die beiden Protagonistinnen Caye und Zulema auf einem Markt in einem Latinoviertel von Madrid befinden, aufgrund des Einsatzes von Handkamera und Direktton einen dokumentarischen Stil auf. Da jedoch in dieser Szene die Schauspielerinnen präsent sind, kommt es lediglich zu einem „Reportageeffekt“ (Odin 1990: 297). Zu diesem kommt es auch in einer anderen Szene, in der das Prostitutionsmilieu in Casa de Campo, der Arbeitsstätte Zulemas, zu sehen ist. Die Protagonistin Zulema gibt in einer Szene des Films bekannt, dass sie im Park arbeitet, woraus wohl die meisten spanischen Leser schließen, dass damit Casa de Campo gemeint ist. Auch in den Kritiken und in der Literatur über PRINCESAS ist stets vom

Prostitutionsmilieu in Casa de Campo die Rede. León de Aranoa erklärt im Audiokommentar einer DVD-Version von PRINCESAS jedoch, dass er das Milieu der Casa de Campo nachgestellt, jedoch nicht dort gedreht hat. Es ist davon auszugehen, dass viele Leser den Schauplatz und (mit Ausnahme der Filmfigur Zulema) möglicherweise auch die anderen „Prostituierten“ in der Szene als reale Enunziatoren annehmen, wodurch es zu einem Reportageeffekt und in gewisser Hinsicht auch zu einer Täuschung des Lesers kommt. Faktoren wie die Verpixelungen der in Nahaufnahmen sichtbaren Autokennzeichen leiten zusätzlich zu einer dokumentarisierenden Lesart an.

Abschließend lässt sich sagen, dass es in León de Aranoas Spielfilmen Elemente gibt, die eine dokumentarisierende Lektüre ermöglichen. Es kommt jedoch in keiner der beschriebenen Szenen zu einer eindeutigen Anweisung dieser Art von Lektüre und somit bleibt es letztendlich dem Leser überlassen, ob er die im Film dargestellten Schauplätze als reale Enunziatoren annimmt und sich durch Bild-Ebenen, die an den Stil von Reportagefilmen erinnern, oder nachträglich durch Anmerkungen des Filmregisseurs zu einer dokumentarisierenden Lektüre verleiten lässt. Grundsätzlich ist im Fall der besprochenen Spielfilme festzustellen, dass der Einsatz dokumentarischer Elemente vor allem die Funktion hat, die fiktive Filmhandlung in einen realistischen Kontext zu situieren, um dadurch die Glaubhaftigkeit der dargestellten Situationen und Ereignisse zu verstärken.

FAZIT

In Zusammenhang mit den Forschungsfragen und Hypothesen, die ich in der Einleitung formuliert habe, lassen sich nach Abschluss meiner ausführlichen Analysen folgende Erkenntnisse und Schlussfolgerungen ableiten:

- Im sozialkritischen spanischen Kino ist es stets zu einer Reflexion der jeweiligen zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Konflikte und Veränderungen gekommen.

Jene Filme, die sich in den 1950er Jahren auf die sozialen Probleme innerhalb der spanischen Gesellschaft bezogen, zeigten vor allem die prekären Lebensverhältnisse der spanischen Arbeiterklasse und der Landbevölkerung, die Rückständigkeit der spanischen Dörfer und die damit einhergehende massive Landflucht auf. Das Problem der Arbeitslosigkeit während der Transition von der franquistischen Diktatur zur Demokratie in den späten 1970er Jahren und die damit verbundene soziale Krise spiegeln sich in den Filmen über marginalisierte Jugendliche und über Jugendkriminalität, dem *cine quinquí* der 1970er und 1980er Jahre wider.

Ab den 1990er Jahren hat neben weiteren gesellschaftspolitischen Phänomenen wie Arbeitslosigkeit und Gewalt in der Familie, allen voran das Thema der Migration Einzug ins spanische Kino gehalten. Das in den 1990er Jahren aufkommende *cine social* setzt sich erstmals nicht mehr mit gesellschaftlichen Themen, die in Zusammenhang mit dem Franquismus stehen, auseinander und wird durch die Behandlung sozialer Phänomene, die sich nicht nur auf die spanische Gesellschaft beziehen, sondern die in einem internationalen Kontext stehen, einem gesamteuropäischen Publikum zugänglich.

- In keinem der im Zuge des filmhistorischen Überblicks beschriebenen Filme kommt es zu einer direkten Kritik an den vorherrschenden politischen Systemen. Während es den Filmemachern im Franquismus nicht möglich war, direkte Regimekritik zu üben, es jedoch in einigen der Filme zu einer versteckten, jedoch aus heutiger Sicht klaren Schuldzuweisung sozialer Missstände an die franquistische Diktatur kam, findet die soziale Kritik in den gegenwärtigen

Filmen Fernando León de Aranoas keine direkte Adressierung mehr an eine politische Partei bzw. Regierung.

- Der Einsatz von Ironie und Übertreibungen, der sich bei der Ausübung gesellschaftlicher Kritik in der Komödie ¡BIENVENIDO MISTER MARSHALL! aus dem Jahr 1952 (im kommerziellen Sinn) als überaus erfolgreich erwiesen hat, setzt sich zum Teil auch in den sozialkritischen spanischen Filmen der Gegenwart fort und entschärft dadurch die Kritik an den Missständen innerhalb der spanischen Gesellschaft. In PRINCESAS kommt es vor allem in den Szenen im Friseursalon zu einer Thematisierung des Rassismus innerhalb der spanischen Gesellschaft. Durch den ironischen Unterton der Dialoge wird die Kritik an den stereotypen und rassistischen Einstellungen der spanischen Bevölkerung gegenüber den Immigranten jedoch stark abgeschwächt.

Die Figuren in León de Aranoas Spielfilmen werden zwar stets als Opfer ihrer sozialen Umstände dargestellt, es kommt jedoch höchstens auf metaphorischer Ebene zu Schuldzuweisungen.

- Obwohl in León de Aranoas Spielfilmen alle dargestellten Konflikte und Erfahrungen, die die Filmfiguren im Lauf des Plots machen, in Zusammenhang mit den jeweiligen gesellschaftspolitischen Themen der Filme stehen und der Blick des Zuschauers durch Kameraeinstellungen und Montage immer wieder auf die spezifischen sozialen Problematiken gelenkt wird, kommt es durch den Einsatz gewisser filmischer Sujets, märchenhafter Elemente und humorvoller Dialoge doch wieder zu einer Entschärfung in der Darstellung der sozialen Probleme.
- Durch die pluralen Figurenkonstellationen der Spielfilme werden die individuellen Konflikte der einzelnen Filmfiguren stets in den Kontext eines allgemeinen, kollektiven Problems gestellt. Die einzelnen Filmfiguren repräsentieren jeweils eine Facette eines gesellschaftlichen Phänomens (wie etwa der Arbeitslosigkeit) und stellen schließlich im Kollektiv eine größere Bandbreite des behandelten Problems dar.
- Die Tatsache, dass es sich bei den Filmfiguren in León de Aranoas Spielfilmen

um keine Helden mit besonderen Fähigkeiten handelt und die Dramaturgie der Filme auf episodenhafte Weise die Alltagserfahrungen der Figuren in den Mittelpunkt der Erzählung rückt, führt zu einer größeren Identifikationsmöglichkeit der Zuseher mit den Figuren der Filme.

- Während im franquistischen Propagandafilm SURCOS der Zusammenhalt der patriarchalen Familie die einzige Möglichkeit darstellt soziale Probleme zu überwinden, kommt es in Fernando León de Aranoas Spielfilmen zu einer Dekonstruktion des klassischen Familienmodells.
- Durch den Einsatz dokumentarischer Elemente, die zum Teil eine dokumentarisierende Lektüre etwa einiger der dargestellten Schauplätze ermöglichen, werden die fiktiven Filmhandlungen in einen realistischen Kontext situiert und rücken dadurch näher an die außerfilmische Realität der Zuseher.
- In León de Aranoas Spielfilmen kommt es zu einer fiktiven Bestandaufnahme zeitgenössischer gesellschaftlicher Phänomene. Durch den häufigen Verweis auf mediale Berichterstattungen bzw. die Integration von Nachrichtensendungen in die Diegese der Filme wird ein aktueller Bezug auf die spanische Gesellschaft hergestellt. Die Plots der Filme bringen jedoch keine Lösungen für die dargestellten sozialen Probleme hervor. Das äußert sich auch durch die offenen Enden der Filme. Die Lebenssituationen der Filmfiguren ändern sich am Ende der Plots entweder gar nicht, es kommt zu einer Verschlechterung oder eine Veränderung wird lediglich angedeutet und bleibt offen.

In León de Aranoas Spielfilmen kommt es weder zur Darstellung der Ursachen der sozialen Probleme, die in den Plots behandelt werden, noch zu Lösungsvorschlägen. Es wird in den Filmen vor allem darauf abgezielt, Empathie und Identifikation mit den Protagonisten herzustellen, um das Publikum auf diese Weise für deren Probleme zu sensibilisieren und Solidarität zu erzeugen.

Möglicherweise stellen León de Aranoas Spielfilme damit auch eine positive Antwort auf Seeblens Frage nach „dem Sozialen“ im Gegenwartskino dar:

„Können wir durch eine bestimmte Form von Bewegungsbildern auf der Leinwand etwas wie Solidarität erzeugen, weder im didaktischen noch im ideologischen, sondern im menschlichen, also sozialen Sinn?“ (Seeblen 2000: 23).

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es analizar el *cine social* que ha aparecido en España a partir de los años 90. Me centraré sobre todo en la obra cinematográfica de Fernando León de Aranoa, director y guionista español, que es uno de los máximos representantes del *cine social* en España.

En la primera parte del trabajo voy a situar el *cine social* de los años 90 y del presente en un contexto histórico. Dado que la libertad de expresión de los cineastas españoles fue oprimida durante casi cuarenta años de franquismo, España tiene un estatus especial en cuanto a la crítica social en el cine.

Como en todos los estados fascistas la propaganda fue un instrumento importante para influir sobre la gente y movilizar a las masas en la España de Franco. En este sentido el cine fue desde el principio del Franquismo un medio de propaganda muy poderoso. Los géneros cinematográficos más importantes eran por lo tanto el cine histórico, en el que se hablaba de un pasado imperial y en el que se mostraba las glorias del estado español del pasado, y el cine costumbrista de ambiente andaluz, en el que aparecían los estereotipos idealizados por la dictadura.

Debido a la censura en los medios de comunicación no era posible criticar en las películas la sociedad franquista. Sin embargo aparecieron en los años 50 algunas películas españolas que mostraban los problemas sociales de aquella época y que criticaban de una manera indirecta la política del régimen franquista. Para investigar cómo se manifiesta esa crítica social en el cine durante el Franquismo, voy a analizar tres películas españolas de los años 50. Cada una trata de una manera muy diferente los problemas de la sociedad española de posguerra.

En la película folclórica ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! de Luis García Berlanga, del año 1952 se realiza una crítica de la mentalidad retrasada y la situación precaria de la gente en los pueblos españoles, a través de la sátira. La película transcurre en un pequeño pueblo ficticio de Madrid que se llama Villar del Río, en el que los habitantes se preparan para una visita de unos diplomáticos americanos, porque esperan recibir de ellos una ayuda económica. El contexto político-histórico de la película es el Plan Marshall que apoyó a la Europa occidental después de la segunda guerra mundial.

A causa del régimen franquista España estaba excluida del Plan Marshall.

Entre 1950 y 1953 hubo acercamientos entre España y los Estados Unidos y al final España recibió financiación estadounidense. En ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! el pueblo de Villar del Río intenta recrear todos los estereotipos de España para gustar a los americanos. En consecuencia decoran todo el pueblo como si fuera un pueblo andaluz y se ponen los trajes folclóricos tradicionales de Andalucía. Al final de la película los americanos pasan por el pueblo sin pararse y resulta que todo el esfuerzo y el dinero que se han gastado los habitantes del pueblo no les han servido para nada. A lo largo de la película aparecen varias metáforas que simbolizan el retraso del pueblo, como por ejemplo el reloj del ayuntamiento que está parado y el mapa mundial en el colegio en el que aparece todavía el imperio austrohúngaro. ¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! se burla además de la imagen de la *españolada* que fue muy popular en las películas costumbristas del Franquismo y que era una manera de ocultar los problemas sociales en los pueblos mostrando una imagen exótica de las zonas rurales del sur de España.

La siguiente película de crítica social en el Franquismo que analizo en mi trabajo es MUERTE DE UN CICLISTA de Juan Antonio Bardem. MUERTE DE UN CICLISTA se estrenó en el festival de cine de Cannes en 1955, donde ganó el premio a la Crítica Internacional. La estética de la película es parecida al cine de intriga de Hitchcock. El argumento de la película cuenta el conflicto individual que se produce en los dos protagonistas María José y Juan, después de haber matado accidentalmente a un ciclista en una carretera. Ambos protagonistas pertenecen a la clase alta de la sociedad franquista. María José está casada con un industrial influyente y rico y Juan es profesor universitario. Los dos mantienen un romance secreto, por lo tanto tienen miedo de ser descubiertos juntos en el coche cuando atropellan a un ciclista al principio de la película. Por esa razón no intentan ayudar al ciclista sino deciden huir y lo dejan morir en la carretera. A través de la historia individual de los dos protagonistas se critica por un lado la hipocresía de los rituales religiosos en el Franquismo (María José expía su pecado pagando indulgencias a la iglesia) y por otro lado la hipocresía de la clase alta y la corrupción dentro del estado franquista (Juan tiene su puesto de profesor universitario gracias a sus contactos familiares). Aparte de eso se enfatiza a través de un montaje analítico las diferencias sociales entre la clase alta y la clase trabajadora.

Desde la primera escena de la película hay muchos primerísimos primeros planos de los rostros de los protagonistas burgueses, mientras que no se ve nunca el rostro del ciclista que pertenece a la clase trabajadora.

En algunas escenas aparece una profundidad de campo que es una característica del cine neorrealista por la que todo el espacio visual es al mismo el espacio dramático. Así ningún objeto y ninguna persona en el plano tienen más valor dramático que lo otro y el espectador puede escoger sólo en qué se quiere fijar. MUERTE DE UN CICLISTA contiene por lo tanto una mezcla de estilos cinematográficos para no hacer una crítica ideológica demasiado directa.

La última película que voy a analizar a este respecto es SURCOS de José Antonio Nieves Conde del año 1951. SURCOS se distingue bastante de las películas que he tratado anteriormente, ya que no es una película antifranquista. En ese sentido se trata de un caso excepcional, porque en SURCOS la crítica social está conectada con la ideología franquista. La película trata el problema del éxodo rural hacia las ciudades en la España de posguerra. El gran número de aldeanos que migraron sobre todo a la capital, causó un problema de desempleo en las ciudades, sobre todo porque la mayoría de los emigrantes solo estaba cualificada para trabajos rurales. SURCOS cuenta la historia de una familia de campo que se va a vivir a Madrid, para mejorar sus condiciones de vida. La película muestra las dificultades que tiene la gente del campo para adaptarse a la vida en la ciudad y también pone de manifiesto la pobreza y las malas condiciones en las que mucha gente vivía en aquel tiempo. A parte de tratar los problemas sociales como la pobreza y el desempleo la película tematiza también la pérdida moral que la vida en la ciudad trae consigo. A este respecto la crítica social en SURCOS está subordinada a una tesis moralista e ideológica. Según el mensaje de la película uno puede superar todo tipo de problemas si se mantiene los valores morales y si se protege el modelo de la familia patriarcal.

A pesar de la ideología franquista, que se puede ver muy claramente en la película, José María García Escudero perdió su puesto de Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo después de calificar SURCOS como película de interés nacional, con que se deja ver que SURCOS expone de una manera demasiado clara la miseria social de muchos españoles durante el Franquismo.

De todos modos hubo en el Franquismo cineastas como Escudero o Nieves Conde que pensaron que la estética neorrealista era una buena manera de reforzar la ideología del Franquismo en el cine.

La censura terminó después de la muerte de Franco y durante la transición democrática del país. A finales de los años 70 y en los primeros años 80 muchas películas españolas mostraron temas tabú del Franquismo, como el sexo, la droga y la violencia. Directores como Eloy de la Iglesia o Pedro Almodóvar trataron de expresar su mentalidad antifranquista haciendo películas provocativas con contenidos violentos y eróticos. Al mismo tiempo se vendió una nueva imagen liberal del país al extranjero. Por lo tanto los estereotipos folclóricos de la *españolada*, que se exportaron al extranjero a partir de los años 50 después de la apertura para promocionar España como un destino turístico exótico, fueron sustituidos en los 80 por una imagen de permisividad sexual.

En ese contexto se introducían protagonistas con estatus marginal a las películas españolas. En los años 70 se creó un subgénero cinematográfico que se llama *cine quinquí* que trata, muchas veces de manera biográfica, historias de jóvenes delincuentes. El *quinquí* es una figura fílmica que sufre de una marginalidad extrema y que rechaza totalmente a la vida social convencional. En las películas del *cine quinquí* se representa a los jóvenes con una mezcla de miedo y fascinación. La marginalidad de esos jóvenes está usada de alguna manera como un motivo romántico de vivir en libertad. Sin embargo los jóvenes delincuentes terminan casi siempre muriendo al final de las películas. En el *cine quinquí* se trata en primer lugar de mostrar unas condiciones de vida ajenas a lo convencional, aprovechando el „peculiar glamour“ (Cueto 1998: 13 – 14) del *quinquí* para entretener así al público. La crítica social tiene un papel secundario en esas películas.

En los años 90 apareció un gran número de directores nuevos en el cine español. Muchos de ellos empezaron a tratar temas actuales de la sociedad española, como por ejemplo la inmigración, el desempleo, la violencia de género, la delincuencia juvenil, la soledad, los conflictos generacionales etc. Ese resurgimiento de un cine comprometido que reflexiona sobre problemas sociales actuales no se limita al cine español. Se trata más bien de un fenómeno que aparece en muchas cinematografías europeas a partir de los años 90. En el caso de España el así llamado *cine social* trata por primera vez asuntos que no tienen que ver sólo y exclusivamente con el franquismo, o con la

situación política y social del país, sino con situaciones que se han producido a causa de fenómenos internacionales como por ejemplo la globalización o el neoliberalismo.

Aunque las películas del *cine social* español muestran una heterogeneidad en cuanto a sus estilos formales y a los contenidos, tienen algunos rasgos comunes que voy a destacar en el siguiente listado:

- Muchas de las películas están basadas en un trabajo de documentación que realizan los directores antes del rodaje, para tratar así de una manera más auténtica los diversos ambientes sociales de sus películas
- Todas las películas se refieren directamente al presente extradiegético y algunas tratan incluso asuntos concretos de la actualidad. Dentro de las películas apenas hay referencias al pasado, ni al pasado de los personajes fílmicos, ni a incidentes históricos extrafílmicos. Por eso la estructura narrativa de las películas es casi siempre lineal y cronológica y no contiene ni flash-backs ni grandes saltos temporales en general. El espectador se sitúa de repente en la vida presente de los protagonistas sin informaciones muy detalladas sobre su vida anterior. También los finales de las películas suelen quedar relativamente abiertos.
- La mayoría de las películas no tiene un solo protagonista, sino que la historia se centra en un grupo de protagonistas. Las figuras de las películas no son héroes como en la dramaturgia clásica, es decir que no resuelven ningún problema o conflicto a lo largo de la historia. En general tampoco experimentan cambios o desarrollos muy importantes durante el argumento.
- Las películas del *cine social* trata temas de los que se habla también mucho en la prensa. En varias películas hay referencias a los medios de comunicación, sobre todo a las informaciones y noticias en la televisión, así se enfatiza la actualidad de los problemas sociales que aparecen en las películas.
- Los lugares principales en los que actúan los protagonistas de las películas suelen ser espacios públicos como calles, plazas, cafés, parques, transportes públicos etc. Son lugares atípicos en el cine, pero que permiten un mayor grado de identificación para el espectador

- A diferencia de la mayoría de las películas de crítica social en otros países europeos, que no suelen tener un público muy amplio, las películas del *cine social* español han tenido un éxito comercial apreciable dentro y fuera de España.
- En las películas españolas de crítica social hay a veces actores conocidos, incluyen historias de amor y otros motivos populares para llegar así a un público más grande.
- En el *cine social* español se muestra diferentes problemas sociales, pero no se trata de una crítica social en un sentido ideológico. Los directores no tratan de buscar responsables para los problemas que plantean y en la mayoría de las películas tampoco se ofrecen soluciones: se trata sobre todo de reproducir fenómenos de la sociedad contemporánea a través de la ficción.

Por todo eso se habla muchas veces de un “realismo tímido” en el *cine social* español.

En la segunda parte del trabajo realizo un análisis de las películas BARRIO, LOS LUNES AL SOL y PRINCESAS de Fernando León de Aranoa. Los protagonistas de las tres películas sufren de alguna manera de una marginación social, así que algunos autores han llamado a esas tres películas “la trilogía de los desfavorecidos”. Cada una de las películas trata de un ambiente social específico: En BARRIO los protagonistas son adolescentes que viven en un barrio periférico de Madrid. LOS LUNES AL SOL trata el problema del desempleo contando la historia de un grupo de hombres que en el pasado filmico trabajaron juntos en una empresa naviera del norte de España y que se quedaron en paro después del cierre de los astilleros. PRINCESAS muestra el entorno de la prostitución y tematiza además el problema de la inmigración ilegal.

Las tres películas incluyen varios motivos fílmicos conocidos acerca de los temas que tratan:

En BARRIO los tres protagonistas adolescentes sufren de una doble marginalización. Por un lado no tienen acceso a varias cosas en la vida por la situación económica de sus familias, por otro lado les faltan lugares autónomos e independencia a causa de su edad. Javi, Manu y Rai, los tres protagonistas centrales de BARRIO tienen quince años, así que se encuentran en un estado entre la infancia y la edad adulta. Como la situación económica de sus padres no les permite irse de vacaciones, pasan el verano en las calles

y plazas de su barrio. A lo largo de la película se muestran en imágenes los deseos de los adolescentes y a las cosas a las que no tienen acceso. En la primera escena de la película los tres protagonistas aparecen en un plano general mirando el escaparate de una agencia de viajes. Ese escaparate, junto a las noticias de la televisión que también aparecen con frecuencia en la diégesis de la película, provoca en los adolescentes el deseo de irse de vacaciones. A través del montaje se contrastan siempre los sueños de los protagonistas con la realidad social en la que viven. Aparte del escaparate de la agencia de viajes los adolescentes se encuentran también con el escaparate de una tienda de trofeos. Los trofeos simbolizan para los protagonistas el éxito y la gloria que les falta en su vida cotidiana. En general se puede decir que todo lo que desean los protagonistas lo ven siempre a través de un cristal, de una pantalla de televisión o de un monitor de una cámara de video. A través del monitor observan en una escena al hermano mayor de Rai, teniendo sexo con su novia. Como los protagonistas todavía no tienen ninguna experiencia sexual visitan al hermano de Rai que trabaja de portero, para consumir el sexo que ellos mismos no pueden tener. A diferencia de otras películas españolas que tratan el problema y la vida de los adolescentes como por ejemplo HISTORIAS DEL KRONEN, BARRIO no tiene un tono moralista al mostrar el comportamiento de sus protagonistas adolescentes. Javi, Manu y Rai están más bien representados como víctimas de las condiciones sociales que les rodean. A lo largo de la película cada uno de ellos se tiene que enfrentar con la cruda realidad en la que vive. Así Manu descubre que su hermano mayor, del que le contaron que había salido del barrio hacía tiempo y que tenía un trabajo en Barcelona con el que ganaba mucho dinero, en realidad es drogadicto. Los padres de Javi se separan, a causa de la violencia doméstica que hay en su familia. Rai, que es el más rebelde de los tres protagonistas es detenido por vender drogas para un amigo de su hermano. La dramaturgia de la película muestra cómo los protagonistas pierden poco a poco su inocencia infantil y también sus sueños. Los acontecimientos graves que suceden en la segunda parte de la película introduce a los protagonistas en una edad adulta en la que la realidad se impone sobre los sueños que se mostraban sobre todo en la primera parte de la película. La moto acuática que Rai gana en un concurso de verano funciona como símbolo de los sueños de los adolescentes. Así como la moto acuática no tiene ninguna utilidad en un barrio lejos de la costa, tampoco los sueños de los protagonistas se pueden cumplir en el entorno en el que viven. Esta metáfora se visualiza a través de un plano general de la moto acuática encadenada a una

farola del barrio. El hecho de que en la parte final de la película le roben a Rai la moto acuática significa también el final simbólico de la infancia de los protagonistas.

La película termina con la muerte de Rai, abatido a disparos al intentar forzar la puerta de un coche. La muerte de Rai marca finalmente la ruptura definitiva con la inocencia de los protagonistas.

Al igual que en BARRIO, tampoco en LOS LUNES AL SOL hay un solo protagonista, sino un grupo colectivo de figuras fílmicas. Cada una de las figuras representa una faceta del desempleo, que es el tema central de la película. LOS LUNES AL SOL muestra sobre todo las consecuencias que tiene el desempleo en la vida personal de los personajes. En el caso de José su falta de trabajo le causa problemas en su matrimonio. Para José la pérdida de su trabajo significa también una ruptura del modelo patriarcal según el cual el hombre trabaja fuera de casa y la mujer se desempeña las faenas domésticas. Como Ana, la esposa de José trabaja en una fábrica mientras José está sin trabajo, los papeles tradicionales de hombre y mujer están invertidos. José sufre mucho por ese cambio, pero tampoco intenta modificar su situación.

En cambio Lino, que es otro personaje principal de la película, trata de hacer todo lo posible para encontrar un trabajo nuevo. A lo largo de toda la película asiste a varias entrevistas de trabajo, pero no tiene éxito en ninguna. Lino se esfuerza mucho en adaptarse a las necesidades del mercado laboral, aprendiendo conocimientos informáticos, tiñéndose el color de su pelo para que no se les vea las canas e incluso poniéndose ropa de su hijo para parecer más joven. A través del conflicto individual de Lino se deja ver cómo la ausencia del trabajo crea la sensación en el desempleado de estar rechazado por la sociedad. Todos los personajes de las películas se encuentran en la misma situación y a través de los conflictos personales se ve cómo cada uno trata su problema de una manera diferente.

En este sentido se usan también diferentes recursos fílmicos para enfocar los conflictos diferentes de cada personaje. Santa, el protagonista más rebelde y provocador del grupo expresa sus preocupaciones sobre todo a través de los diálogos en el bar, que es el lugar central dónde se junta el grupo de los protagonistas. Aunque Lino es más callado y no participa tanto en los diálogos como Santa, se enfatiza su conflicto interior de una manera más visual. Lino es el único personaje en la película que se ve con frecuencia en

primeros planos, sus preocupaciones se muestran a través de su mímica y de las gotas de sudor que le caen por el cuello en la escena en la que está en la sala de espera de una oficina aguardando su turno para una nueva entrevista.

Amador, el personaje mayor del grupo, representa el problema del desempleo a largo plazo. Es alcohólico y se suicida en la parte final de la película. Como personaje tiene un papel menos importante que Santa, Lino y José, pero da de alguna manera un ejemplo a los otros personajes mostrando cómo puede acabar la situación del desempleado en el peor de los casos.

Hay una escena clave en la película que pone en imagen de una manera metafórica la exclusión social de los protagonistas. En las primeras tomas de la escena los protagonistas parecen estar en un estadio de fútbol viendo un partido. En el montaje alternante que muestra a los protagonistas sentados en un banco que parece una tribuna y al partido de fútbol, el espectador no puede ver que los protagonistas en realidad están sentados fuera del estadio, en la azotea de un edificio que está en obras situado al lado del estadio. El espectador no se da cuenta de aquello hasta en una toma de punto de vista (PDV) desde los personajes se ve cómo la pelota se acerca a la portería y de repente una viga de madera tapa la visión de los protagonistas sobre la portería. Desde el Off se escucha el gol, pero igual que los personajes el espectador no lo ve, porque está fuera del encuadre. León de Aranoa explica en varias entrevistas que lo que muestra la escena es que los personajes de *LOS LUNES AL SOL* “ven la vida a medias” por causa de su desempleo.

También en *PRINCESAS* la última película que analizo en mi trabajo se enfatiza la marginalización de las protagonistas, en ese caso de dos mujeres que trabajan como prostitutas. *PRINCESAS* se distingue de las otras dos películas de León de Aranoa por el hecho de que las dos protagonistas se encuentran en situaciones sociales diferentes aunque trabajan en el mismo entorno. Además Caye, una prostituta madrileña, tiene un papel principal en la película, porque casi todo lo que se sucede en la película tiene que ver con ella y además la película abre y cierra también con ella. Hay un segundo personaje importante en la película, que es Zulema, una inmigrante ilegal de la República Dominicana, que trabaja también de prostituta. Zulema es introducida en la película a través de su encuentro con Caye y el desarrollo de la amistad de las dos mujeres marca el punto clave de la historia. *PRINCESAS* es por tanto la única película

de la “trilogía” en la que no hay un grupo de protagonistas colectivo. Aunque la historia personal de Zulema tiene también mucha importancia en la película, se puede decir que Caye es el personaje principal de la película mientras que Zulema es el segundo personaje. La función dramática de Caye es mayor que la de Zulema no sólo porque Caye tiene más presencia en la película, sino también por la focalización interna que se sitúa en Caye en muchas escenas de la película. La focalización tal como aparece en PRINCESAS tiene mucho que ver con el tratamiento del tema de la inmigración, que representa junto a la prostitución el segundo tema social de la película.

La inmigrante Zulema está casi siempre vista desde el punto de vista de Caye. Al principio de la película Zulema es una rival para Caye y representa para ella lo “diferente”. Pero poco a las dos mujeres se van conociendo y se desarrolla una amistad entre ellas. Así que Caye, que al principio de la película tiene una actitud bastante racista, va comprendiendo la situación de Zulema y la introduce también en su entorno social.

Por lo tanto se puede decir que la inmigración en PRINCESAS está vista desde el punto de vista de los españoles, porque Zulema y las otras inmigrantes en la película están vistas siempre por los personajes españoles. En cuanto al tema de la prostitución, PRINCESAS usa de un motivo bastante común en las películas sobre la prostitución, que es enfatizar la sensibilidad y las emociones de las prostitutas. Ya en el título de la película hay referencias a un mundo de cuento que se acentúa a lo largo de la película en las reflexiones poéticas de Caye, en las que habla entre otras cosas de la sensibilidad de las princesas. Como Caye sueña con encontrar el hombre de su vida y salir así del entorno de la prostitución y Zulema espera un ascenso social la película usa el motivo del *cuento de hadas* en la representación de la prostitución.

En el último capítulo del trabajo analizo los elementos documentales en las tres películas. En algunas escenas de las películas aparecen imágenes que tienen un carácter documental, porque están filmadas con cámara de mano y en escenarios originales. Se usan esos elementos sobre todo para dar más autenticidad a las películas y para crear un mayor grado de identificación con el espectador. Sin embargo nunca se rompe totalmente con el carácter ficcional de las películas, de este modo el espectador puede decidir individualmente si quiere hacer una ‘lectura documentaria’ (Odin 1990: 286) de algunos de los elementos en la película.

5 LITERATURVERZEICHNIS

Selbständige Literatur:

- Bazin**, André; **Fischer**, Robert (Hg.) (Übers.): Was ist Film?. Berlin: Alexander-Verl., 2004.
- Ballesteros**, Isolina: Cine (ins)urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Berthier**, Nancy; **Seguin**, Jean-Claude (Hg.): Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- Bordwell**, David; **Thompson**, Kristin: Film art: An introduction. Boston, Mass.: McGraw-Hill, 2008.
- Caparrós Lera**, José María: Historia del cine español. Madrid: T & B Eds., 2007.
- Cerón Gómez**, Juan Francisco: El cine de Juan Antonio Bardem. Murcia: Universidad de Murcia; Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.
- Collas**, Gérald; **Morán**, María Dolores (Übers.): Cine Europeo: El desafío de la realidad. Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine Valladolid, 1997.
- Cueto**, Roberto (Hg.): Los desarraigados en el cine español. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998.
- Deleuze**, Gilles; **Englert**, Klaus (Übers.): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Evans**, Peter William, (Hg.): Spanish cinema: The auteurist tradition. Oxford: Oxford Univ. Press, 2003.
- Feenstra**, Pietsie (Hg.): Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 - 2005). Amsterdam: Rodopi, 2008.
- Feldges**, Uschi: Wenn die U-Bahn den Film trifft oder der Film ins Kino geht: neue und alte Projektionsräume im städtisch-öffentlichen Raum. Diplomarbeit. Universität Wien, 2007.

- Genette, Gérard; Knop, Andreas** (Übers.): Die Erzählung. Paderborn: Fink, 2010
- Gubern, Román**: 1936–1939: La Guerra de España en la pantalla. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- Gubern, Román**: Historia del cine español. Madrid: Eds. Cátedra, 2009.
- Heredero, Carlos F.**: Espejo de Miradas: Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio**: Semillas de Futuro: Cine Español, 1990-2001. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- Herrera, Javier; Martínez-Carazo, Cristina** (Hg.): Hispanismo y cine. [La casa de la riqueza Estudios de cultura de España 11]. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Herrera Navarro, Javier**: El cine en su historia: Manual de recursos bibliográficos e internet. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Hickethier, Knut**: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Kappelhoff, Hermann**: Realismus: Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.
- Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten** (Hg.): Nicht Kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film; [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Marburg: Schüren, 2000.
- Korte, Helmut**: Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch. Berlin: Schmidt, 2000.
- Kuchenbuch, Thomas**: Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik. Wien: Böhlau, 2005.
- Lutter, Christina**: Cultural studies: Eine Einführung. Wien: Turia + Kant, 2001.
- Mayrhofer, Monika**: "Die fetten Jahre sind vorbei": (Be)Deutungen des politischen Handelns in gegenwärtigen Spielfilmen. Dissertation. Universität Wien. 2007.
- Moser, Katharina**: "Bienvenido Mr. Marshall" und "La niña de tus ojos", Stereotype als Teil spanischer Selbst- und Fremdbilder anhand ausgewählter filmischer Beispiele. Diplomarbeit. Universität Wien. 2009.

- Perales**, Francisco: Luis García Berlanga. Madrid: Cátedra, 1997.
- Ponga**, Paula; **Martín**, Miguel Ángel; **Torreiro**, Casimiro: Hipótesis de realidad: El cine de Fernando León de Aranoa. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 2002.
- Puigdomènech López**, Jordi: Treinta años de cine español en democracia, [1977 - 2007]. Madrid: JC Clementine, 2007.
- Reichert**, Ramón (Hg.): Schöne neue Arbeit.[2. Internationale Filmtage Politischer Film ; Filmhaus Kino, Wien 23. März - 6. April 2000 ; Movimiento, Programmkino im Offenen Kulturhaus, Linz 31. März - 16. April 2000]. Linz: Filmhaus Kino, 2000.
- Sanchez Vidal**, Augustin: El cine de Carlos Saura. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragon, 1988.
- Santaolalla**, Isabel: Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo. [1. ed. Humanidades 50]. Zaragoza: Prensas Univ. de Zaragoza, 2005.
- Seeßlen**, Georg: Erotik: Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren, 1996.
- Taibo**, Paco Ignacio: Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco. Madrid: Oberón, 2002.
- Triana Toribio**, Núria: Spanish national cinema. [National cinemas series]. London / New York: Routledge, 2003.
- Tröhler**, Margrit: Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film. [Zürcher Filmstudien 15]. Marburg: Schüren-Verl., 2007.
- Wagner**, Hedwig: Die Prostituierte im Film: Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: Transcript-Verl., 2007.

Unselbständige Literatur:

Berger, Verena: "La soledad a través de la cámara: Solas de Benito Zambrano." In: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 - 2005)*. Feenstra, Pietsie (Hg.). Amsterdam: Rodopi, 2008: 165 - 178.

Echart, Pablo: "Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa." In: *Trazos de cine Español*. Sanderson, John D. (Hg.): Alicante: Univ. de Alicante, 2007: 93–106.

Feenstra, Pietsie: "Fernando León de Aranoa, autor de un género: Cámaras intimistas sobre la marginalidad en el cine español." In: *Miradas Glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Pohl, Burkhard; Türschmann, Jörg.(Hg.) Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2007: 201–17.

Gubern, Román: "¡Hay Motivo! (2004): un macrotexto de cine militante." In: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 - 2005)*. Feenstra, Pietsie (Hg.) Amsterdam: Rodopi, 2008: 213 - 217.

Jung, Uli: "Das Kino engagiert sich: Soziale Themen im deutschen Film vor Hitler." In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 41–58.

Leweke, Anke: "Die entchwundene Utopie: Zu den Filmen von Mike Leigh." In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 73–84.

Middel, Reinhard: ""Die Arbeit, die Liebe, das Geld...": Zu HABEN (ODER NICHT) von Laetitia Masson." In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*; [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 137–48.

Neckel, Sighard: ""Das Ende des Sozialen": Bemerkungen zu einer Fehldiagnose." In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 59–64.

- Nowak, Lars:** "Taylorismus, Fordismus und Film: Ein Überblick." In: *Schöne neue Arbeit*. [2. Internationale Filmtage Politischer Film ; Filmhaus Kino, Wien 23. März - 6. April 2000 ; Movimiento, Programmkino im Offenen Kulturhaus, Linz 31. März - 16. April 2000]. Reichert, Ramón (Hg.). Linz: Filmhaus Kino, 2000: 18–25.
- Odin, Roger:** "Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre." In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hohenberger, Eva (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006: 286–303.
- Palacios, Jesús:** "Ni Rebeldes ni causa: Los años 90." In: *Los desarraigados en el cine español*. Cueto, Roberto (Hg.). Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998: 113 – 139.
- Pelaéz Ropero, José Manuel:** "Mujer, poder y represión: La imagen de las mujeres españolas en la cinematografía franquista." In: *Las mujeres y la Guerra Civil española*. N.N. [actas de las III Jornadas de Estudios monográficos, Salamanca, octubre 1989]. Madrid: Dirección de los Archivos Estatales, 1991: 379–83.
- Quintana, Ángel:** "Fernando León de Aranoa: Princesas (2005) y el realismo tímido en el cine español." In: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 - 2005)*. Feenstra, Pietsie (Hg.). Amsterdam: Rodopi, 2008: 251 - 264.
- Rolph, Wendy:** "¡Bienvenido Mr Mashall! (Berlanga, 1952)." In: *Spanish cinema: The auteurist tradition*. Evans, Peter William (Hg.). Oxford: Oxford Univ. Press, 2003: 8–18.
- Santaolalla, Isabel:** "La "hispanización" del cine español." In: *Miradas Glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Pohl, Burkhard; Türschmann, Jörg (Hg.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2007: 141–54.
- Seeßlen, Georg:** ""Die Rückkehr des Sozialen im Film": Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls." In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 9–24.
- Seeßlen, Georg:** "Überall, wo wir nicht sind." In: *Work in Progress: Kinematografien der Arbeit ; Theorie, Kinopraxis, Filmindex..* Fickinger, Bärbel (Hg.). Berlin: b_books, 2007: 32–6.

Spielmann, Yvonne: "Die Wiederkehr des ganz normalen Lebens im Film - eine Farce?". In: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 25–40.

Thibaudeau, Pascale: "¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?". In: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Berthier, Nancy; Seguin, Jean-Claude (Hg.). Madrid: Casa de Velázquez, 2007: 233 - 246.

Thibaudeau, Pascale: "El cine de denuncia social en España: el caso de Te doy mis ojos de Icíar Bollaín." In: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 - 2005)*. Feenstra, Pietsie (Hg.). Amsterdam: Rodopi, 2008: 231 - 250.

Vincke, Kitty: "Helden des Alltags: Das Soziale im Neuen italienischen Spielfilm am Beispiel von Davide Ferrarios TUTTI GIÚ PER TERRA." In *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film* [Arnoldshainer Filmgespräche 16]. Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.). Marburg: Schüren, 2000: 119–34.

Zeitschriften:

Berger, Verena: "'Clandestinas': Illegale Migration aus der Karibik im spanischen Film der Gegenwart: Princesas 2005 und Agua con sal 2005." *Quo vadis Romania*, 28, 2006: 117–38.

Carty, Gabrielle: La mujer inmigrante indefensa: Princesas, lejos de su reino. *Iberoamericana IX*, 34, 2009: 127–35.

Landsgesell, Gunnar: "Unscharfer Fokus." *Ray Filmmagazin*, 10/2010: 10–4.

Varela-Zapata, Jesús: "Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual." *Iberoamericana IX* 34, 2009: 77–87.

Artikel aus Lexika:

Lucket, Moya: *"national, the."* Critical dictionary of film and television theory. Pearson, Roberta E.; Simpson, Philip (Hg.). London: Routledge, 2001: 303–7.

Wulff, Hans J.: *Sequenz*. Reclams Sachlexikon des Films. Koebner, Thomas (Hg.). Stuttgart: Reclame, 2006: 637 – 639.

Der König ist tot! Lang lebe der König!: Artikel in: Der Brockhaus: Zitate und Redewendungen. Ergänzungsband. Strzysch-Siebeck, Marianne (Hg.). o.O.:2001: 241.

Españolada: Artikel in: Diccionario enciclopédico Espasa. Madrid: Espasa-Calpe, 1992: 4835.

Semana Santa: Artikel in: Diccionario enciclopédico Espasa. Madrid: Espasa-Calpe, 1995: 1530.

Internetquellen:

Kreienbink, Axel. Länderprofil: Spanien. , 2008. <www.focus-migration.de>. Stand: 20. Okt. 2010.

Ministerio de Igualdad:

<http://www.inmujer.migualdad.es/mujer/mujeres/cifras/violencia/muertes_tablas.htm>. Stand: 13. Okt. 2010.

Ramonedá, Josep: Pequeños mitos urbanos. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.

<http://www.cccb.org/es/exposicio-quinquis_de_los_80_cine_prensa_y_calle-25705>. Stand: 25. Jul. 2010.

FILMOGRAPHIE

ALBA DE AMERICA - Juan de Orduña ,1951.

AMANTES - Vicente Aranda, 1991.

ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK - Harun Farocki, 1995.

BARRIO - Fernando León de Aranoa, 1998.

BELLE DE JOUR - Luis Buñuel, 1967.

BELLE ÉPOQUE - Fernando Trueba, 1992.

BELLISSIMA - Luchino Visconti, 1951.

¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL! - Luis García Berlanga, 1952.

BLACKMAIL - Alfred Hitchcock, 1929

BRONENOSSEZ POTJOMKIN - Sergei Eisenstein, 1925.

BWANA - Imanol Uribe, 1996.

COLEGAS - Eloy de la Iglesia, 1982.

COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA - Manuel Gutiérrez Aragón, 1997.

CRONACA DI UN AMORE - Michelangelo Antonioni, 1950.

DARWIN'S NIGHTMARE - Hubert Sauper, 2004.

DEPRISA,DEPRISA - Carlos Saura, 1981.

DÍAS CONTADOS - Imanol Uribe, 1994.

DIE FLAMBIERTE FRAU - Robert von Ackeren, 1983.

EL BOLA - Achero Mañas, 2000.

EL PICO I&II - Eloy de la Iglesia, 1983/1984.

EN AVOIR (OU PAS) - Laetitia Massons, 1995.

FAHRENHEIT 9/11 - Michael Moore, 2004.

FLORES DE OTRO MUNDO - Icíar Bollaín, 1999.

¡HAY MOTIVO! - Álvaro del Amo; Vicente Aranda; et. al., 2003.

HISTORIAS DEL KRONEN - Montxo Armendáriz, 1995.

HUEVOS DE ORO - Bigas Luna, 1993.

JAMÓN JAMÓN - Bigas Luna, 1992.

KIDS - Larry Clark 1995.

KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT - Slátan Dudow, 1932.

LA ALDEA MALDITA - Florián Reys, 1930.

LADRI DI BICICLETTA - Vittorio de Sica, 1948.

LA HAINE - Mathieu Kassovitz, 1995.

LAS CARTAS DE ALOU - Montxo Armendáriz, 1990.

LAS EDADES DE LULU - Bigas Luna, 1990.

LA TETA Y LA LUNA - Bigas Luna, 1994.

LET'S MAKE MONEY- Erwin Wagenhofer, 2008.

LE NOTTE DI CABIRIA - Federico Fellini, 1957.

LOS LUNES AL SOL - Fernando León de Aranoa, 2002.

MAR ADENTRO - Alejandro Amenábar, 2004.

MARAVILLAS - Manuel Guitérrez Aragón, 1980.

MENOS QUE CERO - Ernesto Tellería, 1996.

METROPOLIS - Fritz Lang, 1927.

MODERN TIMES - Charles Chaplin, 1936.

MUERTE DE UN CICLISTA - Juan Antonio Bardem, 1955.

NAVAJEROS - Eloy de la Iglesia, 1980.

PERROS CALLEJEROS I&II - José Antonio de la Loma, 1976/ 1979.

PONIENTE - Chus Gutiérrez, 2002.

PRETTY WOMAN - Garry Marshall, 1990.

PRINCESAS - Fernando León de Aranoa, 2005.

RAZA - José Luis Sáenz de Heredia, 1942.

RISO AMARO - Guiseppe De Santis, 1949.

ROCCO E I SUOI FRATELLI - Luchino Viscontis, 1960.

ROMA, CITTÀ APERTA - Roberto Rossellini, 1945.

SAID - Llorenc Soler, 1998.

SALTO AL VACÍO – Daniel Calparsoro, 1995.

SE BUSCAN FULMONTIS - Alejandro Calvo-Sotelo, 1999.

SOLAS - Benito Zambrano, 1999.

STACKA - Sergei Eisenstein, 1924.

SURCOS - José Antonio Nieves Conde, 1951.

TAG UND NACHT - Sabine Derflinger, 2010.

TAXI - Carlos Saura, 1996.

TE DOY MIS OJOS - Iciar Bollaín, 2003.

THE FULL MONTY- Peter Cattaneo, 1997.

THE GREAT DICTATOR - Charles Chaplin, 1940.

THE NAVIGATORS - Ken Loach, 2001.

TODO SOBRE MI MADRE - Pedro Almodóvar, 1999.

TRAINSPOTTING - Danny Boyle, 1996.

VOLVER - Pedro Almodóvar, 2006.

VOLVER A EMPEZAR - José Luis Gacri, 1982.

WE FEED THE WORLD - Erwin Wagenhofer, 2005.

WORKINGMAN'S DEATH - Michael Glawogger, 2005.

7 VÍRGENES - Alberto Rodríguez, 2005.

ABSTRACT

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die filmische Auseinandersetzung mit sozialen Themen in den Spielfilmen des spanischen Gegenwartsregisseurs Fernando León de Aranoas genauer zu erfassen. Darüber hinaus soll im Kontext der spanischen Filmgeschichte untersucht werden, welche Veränderungen und Entwicklungen das sozialkritische Kino in Spanien von der Zeit des Franquismus bis in die Gegenwart durchlaufen hat.

In den 1950er Jahren entstanden in Spanien einige Filme, die trotz des strengen Zensursystems des franquistischen Regimes auf indirekte Weise Kritik an der spanischen Gesellschaft im Franquismus übten und soziale Ungleichheiten innerhalb der Gesellschaft aufzeigten. Durch drei ausgewählt Filmbeispiele sollen die unterschiedlichen ästhetischen Ansätze zur Auseinandersetzung mit sozialen Themen im spanischen Kino des Franquismus untersucht werden.

Nach dem Ende des Franquismus behandelten zahlreiche spanische Filme vor allem jene Tabuthemen des Franquismus, die bis dahin im spanischen Kino keine Beachtung gefunden hatten. In diesem Zusammenhang möchte ich vor allem die am Ende der 1970er Jahre aufgekommenen Filme des sogenannten *cine quinquí*, in denen es zur Darstellung marginalisierter Jugendlicher aus den niedrigen gesellschaftlichen Schichten kam, näher beleuchten.

Ab den 1990er Jahren beschäftigt sich eine neue Generation von Filmemachern mit zeitgenössischen gesellschaftlichen Phänomenen und stellt dabei in ihren Filmen einen Bezug zur außerfilmischen Realität des Landes her. Den Hauptteil meiner Arbeit bildet schließlich die Filmanalyse von Fernando León de Aranoas Spielfilmen BARRIO, LOS LUNES AL SOL und PRINCESAS. Ich gehe dabei zunächst von der Frage aus, inwieweit sich in Verbindung mit den Thematiken der Filme bestimmte filmische Sujets in den analysierten Spielfilmen wiederfinden. In weiterer Folge sollen die Figurenkonstellationen, die in allen drei Filmen keine einzelnen Helden hervorbringen, und die episodenhafte Dramaturgie der Filme analysiert werden. Im letzten Kapitel der Analyse nehme ich Bezug auf die dokumentarischen Elemente, die sich in den Spielfilmen wiederfinden, um abschließend die Ästhetik „des Sozialen“ in León de Aranoas Spielfilmen in ihrer Gesamtheit definieren zu können.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Amal-Teresa Al-Shaban
geboren am: 17.06.1986 in Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schullaufbahn

1992-1996 VS St.Ursula, 1230 Wien
1996-2004 Gymnasium Neusprachlich St.Ursula, 1230 Wien
2004 Maturaabschluss mit „ausgezeichnetem Erfolg“

Hochschulstudium

2004-2010 Universität Wien „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“
Universität Wien „Diplomstudium Romanistik (Spanisch)“

Studienschwerpunkte: Spanische Film- und Medienwissenschaft

Aug. 2006 Spanisch-Kurs an der Universität Málaga (UMA), Spanien

Okt.2007 – Jun. 2008 Erasmus-Stipendium an der Universität Cádiz (UCA), Spanien

Jul.2010 KWA -Forschungsstipendium in Madrid

Praktika

2005 Praktikum in der Kulturredaktion ORF, Wien
2006 Praktikum „Treffpunkt Kultur“ ORF, Wien

Wissenschaftliche Tätigkeiten

Publikation: Drug Addiction .- In: Social Guidance Movies, 2010. Online im Internet unter
<http://rhizone.at/uebersicht.html> (10.5.2010)