



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von der Bühne auf die Leinwand:  
Der katalanische Regisseur Ventura Pons  
im Medienwechsel“

Verfasserin

Verena Koppatz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen



# INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG .....	1
2	LITERATURVERFILMUNG – Der Medienwechsel vom Text zum Film.....	4
2.1	Theorie der Literaturverfilmung.....	4
2.1.1	Geschichtlicher Abriss der Auffassung von Literaturverfilmung.....	4
2.1.2	Zur Problematik des Begriffes der ‚Literaturverfilmung‘.....	7
2.1.3	Literaturverfilmung als eine mögliche Form der Adaption .....	9
2.1.3.1	Arten der Adaption.....	10
2.1.3.2	Der Begriff des Medienwechsels nach Rajewsky.....	12
2.2	Von der Bühne auf die Leinwand: Die Verfilmung dramatischer Texte.....	15
2.2.1	Die Beziehung zwischen Theater und Film.....	16
2.2.1.1	Exkurs: Wechselseitige Beeinflussung der beiden Medien.....	18
2.2.2	Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Theater und Film/Kino .....	19
2.2.2.1	Blickwinkel und Wahrnehmung.....	21
2.2.2.2	Raumgestaltungs- und Dekorationsmöglichkeiten.....	22
2.2.2.3	Schauspielerische Performanz – Sprache vs. Gestik & Mimik .....	23
2.2.2.4	Direkte und indirekte Kommunikation.....	24
2.2.2.5	Das Theaterpublikum als Kollektiv und die Privatheit im Kino .....	25
2.2.2.6	Die Narrativität des Films.....	25
2.2.3	Die medienwissenschaftliche Analyse bei Verfilmungen dramatischer Werke – Anmerkungen zur methodischen Vorgehensweise .....	26
2.3	Zum Film – Gestaltungsmittel und Codes .....	28
3	DER REGISSEUR VENTURA PONS – Biographie und Filmographie .....	33
3.1	Kindheit und Jugend.....	33
3.2	Der Theaterregisseur Ventura Pons .....	34
3.3	Der Filmregisseur Ventura Pons – 1978 bis 1993.....	35
3.4	Der Filmregisseur Ventura Pons – 1994 bis 2008: Literaturverfilmungen.....	40
3.5	Die AutorInnen der literarischen Vorlagen .....	45
3.5.1	Josep M. Benet i Jornet.....	45
3.5.2	Sergi Belbel.....	47
3.5.3	Lluïsa Cunillé.....	48
3.6	Carles Cases – Der Verantwortliche für die Filmmusik .....	49
4	ACTRIUS.....	52
4.1	Die filmische Gestaltung – vom Theaterstück zum theatralischen Film.....	53
4.1.1	Der Titel – von <i>E.R.</i> zu <i>ACTRIUS</i> .....	54
4.1.2	Die Welt des Theaters und des Schauspiels.....	55
4.1.2.1	Rollenbesetzung .....	55
4.1.2.2	Zitierte Theaterstücke im Film – inter/intramediale Bezugnahmen ...	57
4.1.2.3	Das <i>teatrito</i> .....	58
4.1.2.4	Vier Sprechrollen – theatralische Sprechweise und Kameraführung	61
4.1.3	Raumgestaltung im Film vs. Raumgestaltung im Theaterstück.....	64
4.2	Abschließende Bemerkungen zu <i>ACTRIUS</i> .....	68
5	CARÍCIES.....	70
5.1	Die filmische Gestaltung - ausgewählte medienwissenschaftliche Aspekte... 72	
5.1.1	Die zehn Episoden des Films .....	72
5.1.1.1	Ventura Pons' Manipulation der Zeit .....	75
5.1.1.2	Verlinkung der einzelnen Episoden.....	76
5.1.1.3	Die Raumgestaltung .....	79
5.1.1.4	Rückblenden – Die Einführung einer zweiten Erzählebene.....	82
5.1.2	Die Zwischenszenen im Film - Bewegung, Action und Dynamik.....	83
5.1.2.1	Allgemeine Anmerkungen zur Kameraführung.....	83

5.1.2.2	Das Spiel der Gegensätze mit der Kamera .....	85
5.1.3	Die Filmmusik.....	87
5.1.3.1	Rock 'n' Roll & Tango – zwei Frauen schwelgen in Erinnerungen....	88
5.1.3.2	Maria del Mar Bonet : <i>Jo em donaria a qui em volgués</i> .....	89
5.2	Abschließende Bemerkungen zu <i>CARÍCIES</i> .....	91
6	AMIC/AMAT.....	92
6.1	Die filmische Gestaltung – Verfilmung und Vorlage im Vergleich .....	93
6.1.1	Der Titel – von <i>Testament</i> zu <i>AMIC/AMAT</i> .....	94
6.1.2	Die Figurenkonstellation bei <i>AMIC/AMAT</i> und in <i>Testament</i> .....	95
6.1.3	Die Szenen im Vergleich .....	97
6.1.3.1	<i>Entrada</i> der literarischer Vorlage und Einstieg in den Film .....	98
6.1.3.2	Szene I .....	100
6.1.3.3	Exkurs: Der zweite Handlungsstrang - Fanny und Alba .....	102
6.1.3.4	Szene II .....	104
6.1.3.5	Szene III .....	106
6.1.3.6	Die Szenen IV, V und VI .....	108
6.1.3.7	Szene VII.....	110
6.2	Abschließende Bemerkungen zu <i>AMIC/AMAT</i> .....	113
7	MORIR (O NO) .....	114
7.1	Inhaltsangabe .....	114
7.2	Interpretation – Die Themen des Films .....	120
7.3	Medienwissenschaftliche Analyse.....	123
7.3.1	Analyse des Visuellen.....	124
7.3.1.1	Kameraführung .....	124
7.3.1.2	Lichtgestaltung - Spiel mit den Farben .....	127
7.3.1.3	Titel und Untertitel bei <i>MORIR (O NO)</i> .....	128
7.3.1.4	Der Ort des Geschehens - Barcelona .....	129
7.3.1.5	Handlungsraum der Figuren - Die Ausgestaltung des Raumes.....	130
7.3.2	Analyse des Auditiven .....	130
7.3.2.1	Die Filmmusik .....	130
7.3.2.2	Die verbale Ebene - (gesprochene) Sprache .....	132
7.3.3	Analyse des Narrativen.....	132
7.4	Der Film im Vergleich zum Theaterstück .....	133
8	BARCELONA [UN MAPA] .....	138
8.1	Beibehaltene Theatralität und Innovationen der Verfilmung .....	139
8.1.1	Der Aufbau von Theaterstück und Film.....	140
8.1.2	Filmische Gestaltungsmittel – Innovationen des Regisseurs.....	143
8.2	Die Stadt Barcelona im Film <i>BARCELONA [UN MAPA]</i> .....	145
8.2.1	Vorspann und letzte Filmszene.....	146
8.2.2	Das Verhältnis der ProtagonistInnen zur Stadt .....	152
8.2.3	Barcelona - Die Stadt der Schatten.....	155
9	CONCLUSIO .....	156
10	RESUMEN EN ESPAÑOL .....	161
10.1	Adaptaciones fieles a las obras literarias y la teatralidad de las películas...	166
10.2	Los temas.....	167
10.3	Barcelona: el escenario de las películas .....	168
10.4	Rasgos fílmicos y estilísticos e innovaciones de Ventura Pons.....	168
	BIBLIOGRAPHIE .....	170
	ANHANG .....	176
	Chronologie der Filme von Ventura Pons .....	176
	Interview mit Ventura Pons.....	177
	Abstract.....	196
	Lebenslauf .....	197

# 1 EINLEITUNG

Ventura Pons gehört zu den international wohl bekanntesten katalanischen Regisseuren der Gegenwart. In den letzten drei Jahrzehnten realisierte er 20 Filme in Spielfilmlänge, von denen zwölf Verfilmungen literarischer Texte darstellen. Unter diesen zahlreichen Literaturverfilmungen finden sich einige Werke, die in Theaterstücken katalanischer DramaturgInnen ihre literarische Basis fanden. Diese filmischen Adaptionen theatralischer<sup>1</sup> Texte bilden den Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit, wobei der Schwerpunkt auf der analytischen Auseinandersetzung mit diesen Filmen von Ventura Pons liegt. Die Filmanalysen dienen dazu, herauszufinden, wodurch sich die einzelnen Filme auszeichnen und welchen speziellen filmischen Gestaltungsmitteln sich Ventura Pons in seinen Filmen bedient. Auch der Frage, ob sich in den Filmen bestimmte wiederkehrende Themen und andere markante Ähnlichkeiten feststellen lassen, wird nachgegangen.

Da es sich bei all den ausgewählten Werken um filmische Adaptionen literarischer, genauer gesagt dramatischer, Werke handelt, halte ich es für unumgänglich, die jeweiligen literarischen Vorlagen ebenfalls in die Analyse einfließen zu lassen. D. h., die methodische Vorgangsweise konzentriert sich einerseits darauf, die Filme „werkimmanent als eigenständige künstlerische Produkte“<sup>2</sup> zu analysieren und andererseits werden die Filme auch in Bezug auf ihre literarischen Vorlagen untersucht. Da es sich bei den literarischen Vorlagen um Theaterstücke handelt, wird beim Vergleich zwischen Film und literarischer Vorlage das Augenmerk im Besonderen darauf gerichtet, in welchem Ausmaß die Theatralität des Ausgangswerkes (wie z.B. theatralische Struktur, Sprache, Erzählweise des Bühnenstücks u.ä.) im Transformationsprozess zum Film übernommen bzw. modifiziert und abgeändert wird. Ganz allgemein ausgedrückt zielt der Vergleich zwischen den Filmen von Ventura Pons und den entsprechenden literarischen Vorlagen darauf ab, herauszuarbeiten, wie sich der Medienwechsel in den filmischen Adaptionen literarischer Werke bei Ventura Pons vollzieht und wie der Regisseur den Theaterstücken, welche die literarischen Vorlagen seiner Filme bilden, gegenüber steht.

---

<sup>1</sup> Theatralisch bzw. Theatralität: Die beiden Begriffe werden im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit nicht in der umgangssprachlich verwendeten Bedeutung von in etwa ‚schauspielerisch übertrieben‘ oder ‚gekünstelt‘ verstanden, sondern sind der Theaterästhetik entlehnt und meinen somit eine theater- bzw. bühnengerechte Schauspielkunst. (Vgl. <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html>, letzter Zugriff: 09.07.2009)

<sup>2</sup> Vossen, 2002, S.16.

Nicht außer Acht gelassen werden darf die Tatsache, dass es sich bei allen Filmen um die Arbeiten ein und desselben Regisseurs handelt. Deshalb wird versucht aufzuzeigen, welche Merkmale und Eigenschaften Ventura Pons als Regisseur auszeichnen und ob immer wiederkehrende Besonderheiten festgestellt werden können, die als charakteristisch für das Schaffen des Regisseurs bezeichnet werden können. Der Begriff des Autorenkinos, zu dem diese Filme von Ventura Pons zu zählen sind, stellt hierbei eine zentrale Rolle dar.

Der Einstieg in das Thema der Diplomarbeit erfolgt über eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Feld der Literaturverfilmung und der Adaptionproblematik. Vor allem zwei Begriffe bedürfen diesbezüglich einer näheren Betrachtung. Es handelt sich einerseits um den heutzutage aus verschiedenen Gründen kontrovers betrachteten Terminus der *Literaturverfilmung*. Andererseits darf der Begriff des *Medienwechsels* im Zusammenhang mit dem in dieser Arbeit behandelten Thema nicht ohne nähere Erklärung bleiben, wobei hierfür den Ausführungen RAJEWSKYS zur *Intermedialität* besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.<sup>3</sup> Einen weiteren Schwerpunkt des theoretischen Kapitels stellt die Beschäftigung mit den Medien Theater und Film dar, wobei das besondere Augenmerk auf die Unterschiede dieser beiden Medien gerichtet ist, um die speziellen Charakteristika des Transformationsprozesses vom Bühnenstück zum Film, die auch für die in der Arbeit behandelten Filme von Ventura Pons äußerst relevant sind, aufzeigen zu können. Den Abschluss dieses Kapitels stellt die Ausarbeitung der speziellen Gestaltungsmöglichkeiten des Filmes dar, um eine Basis für die medienwissenschaftliche Analyse der Filme von Ventura Pons zu schaffen. Bevor diese genaue Beschäftigung mit den Verfilmungen dramatischer Werke von Ventura Pons erfolgt, wird der Regisseur mittels ausführlicher Bio- und Filmographie vorgestellt.

Zunächst werden die Filme des Regisseurs getrennt voneinander einer werkspezifischen Auseinandersetzung unterzogen, um die den einzelnen Verfilmungen eigenen Merkmale und Besonderheiten herauskristallisieren und den jeweiligen Grad ihrer Theatralität bestimmen zu können. In einem abschließenden Kapitel werden die Erkenntnisse der werkspezifischen Analysen zusammengefasst. Alle fünf Filme fließen in dieses Kapitel ein und werden miteinander in Verbindung gesetzt, um so generelle Charakteristika der Arbeit und Leistung von Ventura Pons als Regisseur von Verfilmungen dramatischer Werke zu bestimmen und zu formulieren.

---

<sup>3</sup> Vgl. Rajewsky, 2002.

Im Zuge von Recherchetätigkeiten für die vorliegende Arbeit in Barcelona fand unter anderem auch ein Interview mit Ventura Pons am 25. Oktober 2008 statt. Auszüge des Gesprächs, das sich sowohl allgemein auf seine Tätigkeit als Regisseur und auf seine Filme sowie im Speziellen auch auf die in dieser Arbeit besprochenen Filme bezog, finden sich in der Arbeit wieder. Das gesamte Interview kann im Anhang der Arbeit nachgelesen werden und als Vertiefung für weiterführende Studien dienen.

## **2 LITERATURVERFILMUNG – DER MEDIENWECHSEL VOM TEXT ZUM FILM**

Das einleitende Kapitel dient zur genauen Betrachtung und Beschäftigung mit jenen theoretischen Begriffen und Themenbereichen, die im Titel der vorliegenden Arbeit enthalten sind und einer detaillierten Erklärung bedürfen, um sich so dem Kern der Arbeit, der Analyse ausgewählter Verfilmungen von Ventura Pons, anzunähern. Zunächst gilt es, den Begriff der ‚Literaturverfilmung‘ mit all seinen Synonymen und unterschiedlichen Auffassungen, näher zu definieren, bevor im Anschluss im Speziellen auf die Verfilmung von Theaterstücken eingegangen wird. Einige Anmerkungen zum Medium ‚Film‘ bilden den Abschluss des Kapitels.

### **2.1 Theorie der Literaturverfilmung**

#### **2.1.1 Geschichtlicher Abriss der Auffassung von Literaturverfilmung**

„Seit die Bilder laufen lernten, haben sich die beiden Medien [Anm.: Literatur und Film] gegenseitig beeinflusst und befruchtet.“<sup>4</sup> Literaturverfilmungen sind beinahe so alt wie der Film oder das Kino selbst<sup>5</sup> und machten seit jeher einen großen Anteil der Gesamtproduktion an Filmen aus.<sup>6</sup> Die Beziehung zwischen Literatur und dem neueren Medium des Films charakterisierte sich seit ihren Anfängen durch Koexistenz, Interdependenz und Konkurrenz.<sup>7</sup> Denn auch wenn es heutzutage eine medienwissenschaftliche Selbstverständlichkeit ist oder sein sollte, „dass Adaptationen als prinzipiell dem literarischen Text ebenbürtig akzeptiert und dementsprechend behandelt werden“<sup>8</sup>, war dem nicht immer so. Lange wurde die Umsetzung von literarischen Vorlagen in das Medium Film umstritten und sehr unterschiedlich bewertet.<sup>9</sup> Sowohl seitens der Literaturwissenschaft aber auch seitens der Filmkritik und Filmwissenschaft wurde der Literaturverfilmung, oder besser gesagt ihren Resultaten gegenüber, häufig ein negativer Standpunkt eingenommen und das Genre musste mit den Vorurteilen kämpfen, der Literatur nicht ebenbürtig und untergeordnet zu sein. Als ein Hauptgrund für die, vor allem in der älteren Forschungsliteratur vorzufindenden, negativen Bewertungen von Literaturverfilmungen muss auf das

---

<sup>4</sup> Kargl, 2006, S. 5.

<sup>5</sup> Die Anfänge des Kinos sind von ca. 1895 bis 1915 anzusiedeln.

<sup>6</sup> Vgl. Albersmeier/Roloff, 1989, S. 11.

<sup>7</sup> Albersmeier, 1980, S. 2.

<sup>8</sup> Vossen, 2002, S. 15.

<sup>9</sup> Vgl. Kargl, 2006, S. 5.

traditionelle Wissenschaftsverständnis verwiesen werden, welches die Überzeugung vertrat, „daß [sic!] das ‚alte‘ Medium Literatur dem ‚neuen‘ Medium Film als etwas qualitativ anderes, Besseres gegenüberstehe, daß [sic!] folglich die Verfilmung von Literatur nur eine Degradierung des literarischen Originals nach sich ziehen könnte“<sup>10</sup>. So standen lange Zeit „Fragen der Wertung und das Urteil über das Gelingen bzw. Misslingen der Umsetzung“<sup>11</sup> und weniger der Film und seine speziellen Gestaltungsmittel und –möglichkeiten selbst im Mittelpunkt der Bewertung von Verfilmungen literarischer Werke. ALBERSMEIER weist darauf hin, dass es lange Zeit nicht selbstverständlich war, dass „Literaturverfilmung (qua Film) eine eigenständige medien spezifische Ausformung der literarischen Fiktion sein könnte“<sup>12</sup>, denn vielfach überwiegte die Meinung, wie BOHNENKAMP sie zusammenfasst, „dass das literarische Original in der Verfilmung nur verlieren könne, da sie das Original zwangsläufig trivialisiere und seinen spezifischen Qualitäten nicht gerecht zu werden in der Lage sei“<sup>13</sup>. So schnitt in zahlreichen wertenden Vergleichen dieser Art der Film in den meisten Fällen schlechter ab als die literarische Vorlage. Im Mittelpunkt dieser wertenden Vergleiche stand oft das Prinzip der Werktreue<sup>14</sup>, wonach eine Verfilmung als umso gelungener bewertet wird, desto genauer sie sich an das literarische Ausgangswert hält. Im „Werktreue-Axiom traditionellen Zuschnitts“<sup>15</sup>, so die Formulierung bei ALBERSMEIER, verrät sich die Abwertung des Films gegenüber der nobleren Institution Literatur. Die Forderung nach möglichst werktreuer Verfilmung implizierte also eine Abwertung des Films gegenüber der Literatur, was dazu führte, dass der Begriff der Werktreue (und auch der Literaturverfilmung) heutzutage sehr kontrovers beurteilt wird.<sup>16</sup>

Einer der ersten, der sich gegen diesen engen Blickwinkel bei der Beurteilung von filmischen Literaturadaptionen lediglich nach dem Grad der Werktreue stellte, war BAZIN. Er beschreibt das Prinzip der Werktreue als paradoxes Konzept und wirft ein, dass man gerade und vor allem die „Unterschiede in den ästhetischen Strukturen“<sup>17</sup> der Medien Literatur und Film berücksichtigen müsse. Richtig verstandene Werktreue dürfe nicht die Versklavung durch das Original bedeuten, „sondern mediale

---

<sup>10</sup> Albersmeier, 1989, S. 15.

<sup>11</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 17.

<sup>12</sup> Albersmeier, 1989, S. 15.

<sup>13</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 9.

<sup>14</sup> Werktreue: Der Begriff der Werktreue stammt aus dem Theater, wo er für Inszenierungen verwendet wurde und wird, die vorgeben, so gut wie möglich der literarischen Vorlage zu dienen. (Vgl. Beicken, 2004, S. 174.)

<sup>15</sup> Albersmeier, 1989, S. 18.

<sup>16</sup> Vgl. Ruckriegl/Koebner, 2007, S. 407.

<sup>17</sup> Beicken, 2004, S. 174, (zit. nach: Bazin, 1975, S. 45ff.).

Transformation in Entsprechung der Vorlage“<sup>18</sup>. Er vergleicht die Adaptionen mit der Übersetzungsarbeit, bei der sowohl Wort-für-Wort als auch zu freie Übersetzungen zu verurteilen sind. Wie eine gute Übersetzung, muss auch eine gelungene literarische Adaption es schaffen, „das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist“<sup>19</sup> wiederherzustellen. ALBERSMEIER lehnt den Begriff der Werktreue nicht prinzipiell ab, stellt aber die Frage, ob Werktreue als aussagekräftiges Beurteilungskriterium für die Bewertung einer Verfilmung ausreicht und gibt die Antwort darauf selbst, indem er, ähnlich wie BAZIN, feststellt, dass sich die Kategorie der Werktreue für die Charakterisierung des spezifisch Filmischen nicht eignet, dafür nicht ausreicht und im Grunde untauglich ist.<sup>20</sup> FAULKNER sieht die Ursache der negativen Konnotation des Begriffes der Werktreue ebenfalls in der Vielzahl an Untersuchungen von Literaturverfilmungen (und vor allem auch solcher, die auf Werken des literarischen Kanons basieren), die von einer unbestreitbaren Überlegenheit des literarischen Werks gegenüber dem Film ausgingen und bei denen der Vergleich zwischen Text und Film lediglich dazu diente, diese vorausgesetzte Überlegenheit zu bestätigen.<sup>21</sup> Somit sieht sie als Problem des Begriffes der Werktreue, oder wie sie es nennt des *Fidelity Criticism*, „that it is ideologically compromised because it assumes the superiority of literature, and thus a hierarchy between the arts“<sup>22</sup>. FAULKNER räumt aber ein, dass man den Begriff dennoch nicht völlig aus einer vergleichenden Analyse ausschließen muss und kommt zu folgender Schlussfolgerung:

„But the ideological doubtfulness of Fidelity Criticism should not make us banish the word fidelity from the vocabulary of adaptation studies altogether. (...) What must be avoided is the elitist assumption of a hierarchy between the arts. (...) Fidelity is therefore implicit of my comparisons of texts and their adaptations, but never is the superiority of one or the other assumed.“<sup>23</sup>

Auch RAJEWSKY stellt in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Veränderung im wissenschaftlichen Umgang mit Verfilmungen fest.<sup>24</sup> Standen zuvor, und hierbei zitiert sie BOGNER, „Fragen der Wertung, d. h. des vorgeblichen >Gelingens< oder >Mißlingens< [sic!] der filmischen Adaption“<sup>25</sup> im Vordergrund der Bewertung von Literaturverfilmungen, „wurde die Verfilmung narrativer Texte in den letzten Jahren ‚als produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen

---

<sup>18</sup> Beicken, 2004, S. 174, (zit. nach: Bazin, 1975, S. 45ff.).

<sup>19</sup> Bazin, 1993, S. 38.

<sup>20</sup> Vgl. Albersmeier, 1989, S. 18.

<sup>21</sup> Vgl. Faulkner, 2004, S. 3.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>24</sup> Vgl. Rajewsky, 2002, S. 23f.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 24, (zit. nach: Bogner, 1998, k.A.).

erkannt und ohne normative Vorbehalte differenziert beschrieben<sup>26</sup>. Die veränderte Auffassung und Bewertung von Literaturverfilmungen brachte auch eine Veränderung in der Sichtweise der Relation zwischen Film und Literatur mit sich. In der neueren Fachliteratur wird demnach die Eigenständigkeit des Films als Kunstwerk über das Konzept der Werktreue gestellt.<sup>27</sup> Diese Einstellung findet man u.a. bei Ingeborg und Werner FAULSTICH wieder, bei denen die Verfilmung „nicht gewissermaßen als Abpausvorgang aus dem Medium des literarischen Wortes in das des bewegten Bildes bzw. als mehr oder weniger schlechte Verdoppelung aufgefasst [wird], sondern vielmehr als eigenständige Werkgegenständlichkeit (...)“<sup>28</sup>.

Bei der Beschäftigung mit den Filmen von Ventura Pons wird der Grad der Werktreue im Vergleich der Verfilmung mit ihrer literarischen Vorlage durchaus Beachtung finden. Die Kategorie der Werktreue wird dabei aber nicht wertend verstanden, da sie, wie bereits erwähnt, für eine angemessene Beurteilung eines Films nicht aussagekräftig genug ist. Sie wird nur einen Punkt unter zahlreichen Kriterien in der vergleichenden Analyse darstellen.

### **2.1.2 Zur Problematik des Begriffes der ‚Literaturverfilmung‘**

Auch wenn „der Verdacht, ein Vergleich von Buch und Film ziele zwangsläufig auf die Darlegung der höheren Würde des Printmediums, heute wohl als erledigt gelten [kann], so ist der Begriff Literaturverfilmung doch nach wie vor keineswegs unproblematisch.“<sup>29</sup>, wie z.B. BOHNENKAMP die Lage zusammenfasst. Den Grund für das Unbehagen bei der Verwendung des Begriffes der Literaturverfilmung führen RUCKRIEGL/KOEBNER, auf die, bereits erwähnte und vor allem in der älteren Forschungsliteratur vertretene Auffassung von Literaturverfilmung zurück, die mit der Forderung nach möglichst werktreuer Verfilmung verbunden war und somit „eine Abwertung des Films gegenüber der Literatur implizierte“<sup>30</sup>. Auch HICKETHIER beschäftigt sich mit der Begriffsproblematik des Wortes der Literaturverfilmung und stellt fest: „Von Literaturverfilmung zu reden, heißt, den ersten Schritt in die falsche Richtung tun: denn im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene Verformung des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität verliert.“<sup>31</sup> Somit könne

---

<sup>26</sup> Rajewsky, 2002, S. 24 (zit. nach: Bogner, 1998, k.A.).

<sup>27</sup> Vgl. Ruckriegl/Koebner, 2007, S. 407.

<sup>28</sup> Faulstich, 1977, S. 10.

<sup>29</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 11.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Hickethier, 1989, S. 183.

der Film „als zweitgeborener und der erstgeborenen Literatur nur nachgeahmt, für sich keine Originalität, keinen Kunstcharakter beanspruchen“<sup>32</sup>. BOHNENKAMP weist in Anlehnung an die Ausführungen HICKETHIERS darauf hin, dass „schon das Wort, so wird argumentiert, (...) Ausdruck des alten bildungsbürgerlichen Vorurteils, ein literarisches Werk könne in seiner filmischen Version nur verfälscht oder verstümmelt erscheinen“<sup>33</sup>, sei. Somit trägt auch die Terminologie dazu bei, „dass die ‚Literaturverfilmung‘ leichtfertig a priori abgewertet wird“<sup>34</sup>.

Obwohl ALBERSMEIER einräumt, dass es sich bei dem Terminus Literaturverfilmung um einen „zugegebenermaßen wenig erfreulichen Begriff“<sup>35</sup> handelt, vertritt er dennoch die Meinung, dass es „eine seit langem unüberschaubar gewordene Anzahl an Filmen, welche die Genrebezeichnung ‚Literaturverfilmung‘ rechtfertigen“<sup>36</sup> gibt und hält seine Verwendung für durchaus legitim. Er betont, dass die Verwendung des Terminus der Verfilmung seiner Auffassung nach „keinerlei Abwertung des Films gegenüber dem literarischen Text“<sup>37</sup> bedeutet. Generell schreibt er den terminologischen Problemen keine all zu hohe Bedeutung zu. Als alternative Begriffsmöglichkeiten nennt er die Termini der Adaptation<sup>38</sup> bzw. Adaption<sup>39</sup>, Transposition bzw. Transformation und als präzisierendere Bestimmung die Formulierung „filmische Adaption literarischer Texte“<sup>40</sup>, unter Anbetracht der Tatsache, dass „alle Künste untereinander adaptierfähig sind“<sup>41</sup>.

Dieser Ansicht von ALBERSMEIER stellt sich VOSSEN klar entgegen. Sie lehnt den Begriff der Literaturverfilmung aufgrund der bereits im Wort selbst mitschwingenden negativen Konnotation grundsätzlich ab und sieht auch in den als alternativ gebrauchten Begriffen wie Adaption, Adaptation, Transformation oder Transposition lediglich Zuflüchte, „die letztlich in dem terminologischen Sinne unpräzise sind, dass sie nur einen Sonderfall der Beziehung zwischen Film und Literatur darstellen“<sup>42</sup>. Auch der von ALBERSMEIER vorgeschlagenen Paraphrase der *filmischen Adaptation literarischer Texte* steht sie skeptisch gegenüber und erkennt darin wiederum nur eine

---

<sup>32</sup> Hickethier, 1989, S. 183.

<sup>33</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 9.

<sup>34</sup> Vossen, 2002, S. 18.

<sup>35</sup> Albersmeier, 1989, S. 36.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>38</sup> Adaptation: Den Begriff der Adaptation definiert ALBERSMEIER als „Oberbegriff für Transformation von einem Medium ins andere, für mediale Flexibilität“. (Albersmeier, 1989, S. 17.)

<sup>39</sup> Adaption vs. Adaptation: ALBERSMEIER erwähnt zwar beide Begriffe, distanziert sich aber „mit Rücksicht auf internationale Gepflogenheiten“ vom Begriff der Adaption. (Albersmeier, 1989, S. 17.)

<sup>40</sup> Albersmeier, 1989, S. 35f.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>42</sup> Vossen, 2002, S. 18.

Notlösung, da es sich, wenn auch um eine korrekte, dennoch sehr umständliche Formulierung handelt, bei der man schnell geneigt ist, als Verkürzung auf den Terminus der Adaptation zurückzugreifen.<sup>43</sup> VOSSEN plädiert aus diesem Grund dafür, mit einer dem heutigen Stand der Forschung und dem geänderten Bewusstsein entsprechenden Terminologie zu arbeiten und schlägt den Begriff „Literaturfilm“<sup>44</sup> vor. Unter dem Begriff des Literaturfilms versteht VOSSEN „einen Film, der sich von einem literarischen Text als Material, Vorlage, Anreiz zur Produktion inspirieren lässt und eine von ihm generierte ‚Komplementärgeschichte‘<sup>45</sup> in Szene setzt, ebenso wie ein Opernfilm eine Oper oder ein Musicalfilm ein Musical“<sup>46</sup>. Dabei sind weder dem Film Grenzen bezüglich der Genres gesetzt noch existieren Gattung- bzw. Genre Grenzen für die literarische Vorlage.<sup>47</sup>

In Anlehnung an die Ausführungen von ALBERSMEIER werden die Begriffe (Literatur-) Verfilmung samt Synonyme wie Adaption oder Transformation in der vorliegenden Arbeit unter der Voraussetzung verwendet, dass sie weder bei der Verfasserin noch bei RezipientInnen der Arbeit irgendeine Art von Abwertung des Films gegenüber dem literarischen Text implizieren.

### 2.1.3 Literaturverfilmung als eine mögliche Form der Adaption

„Unter filmischer Literaturadaption versteht man gemeinhin eine Verfilmung, die einen narrativen fiktionalen Text in ein anderes Medium (das des Tonfilms) transferiert. Weil dadurch natürlich auch einige Anpassungen nötig sind, hat sich dafür der Begriff ‚Adaption‘ (von lat. adaptare = anpassen) eingebürgert. Dieser Begriff ist nicht nur für den Film sondern generell für die Transformation eines Kunstwerkes in ein anderes Medium geprägt worden.“<sup>48</sup>

Aus der Definition des Begriffs der Literaturverfilmung von KARGL geht hervor, dass Literaturverfilmungen nur eine mögliche Form von Adaptionen darstellen. Die

---

<sup>43</sup> Vgl. Vossen, 2002, S. 18.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> Komplementärgeschichte: Als Komplementärgeschichte wird jene Vorstellung jeder einzelnen Leserin und jedes einzelnen Lesers verstanden, die sich im Laufe der Lektüre im Kopf der RezipientInnen entwickelt. ALBERSMEIER spricht hierbei von ‚inneren Filmen‘, welche die LeserInnen während der Lektüre erstellen. (Vgl. Albersmeier, 1989, S. 12) Die Verfilmung einer literarischen Vorlage ist im Grunde die Umsetzung einer bestimmten von unzähligen möglichen Komplementärgeschichten, nämlich die der Regisseurin / des Regisseurs. Dies erklärt einerseits, warum völlig unterschiedliche und zahlreiche verschiedene Filmversionen ein und derselben literarischen Vorlage möglich sind und andererseits, warum es häufig zu Konflikten zwischen, sowohl Drehbuchautor/in und Regisseur/in als auch Autor/in und Regisseur/in kommen kann, wenn sich ihre individuellen Komplementärgeschichten oder Visionen, wie sie gerne genannt werden, zu sehr von einander unterscheiden und nicht kompatibel sind. (Vgl. Vossen, 2002, S. 20f.)

<sup>46</sup> Vossen, 2002, S. 18.

<sup>47</sup> Vgl. ebenda.

<sup>48</sup> Kargl, 2006, S. 15.

nachfolgend kurz skizzierten Typologisierungen von Adaptionen, in denen der Literaturverfilmung jeweils eine bestimmte Unterkategorie zugeschrieben wird, dienen dazu, einen Überblick darüber zu geben, wo Literaturverfilmungen innerhalb der Adaptionstheorie eingeordnet werden und welche Eigenschaften sie als diese bestimmte Form von Adaption auszeichnen.

### 2.1.3.1 Arten der Adaption

ESTERMANN unterscheidet drei grundlegende Formen der Adaption.<sup>49</sup> Zu diesen drei Möglichkeiten, wie ein Film nach einer literarischen Vorlage umgesetzt werden kann, zählt er erstens die *Dokumentation* als die unveränderte Aufnahme einer Theateraufführung, zweitens das *Filmkunstwerk*, bei dem sich der Regisseur eines bestimmten literarischen Stoffes bedient, um daraus etwas völlig Neues zu schaffen und drittens die Verfilmung. Die Vorgehensweise der Verfilmung ist das Zerlegen und Umformen der literarischen Vorlage in ein, wie ESTERMANN es ausdrückt, „Film-Erzählerisches“<sup>50</sup>. Er betont in diesem Zusammenhang die bedeutsamere Rolle der Verfilmung gegenüber der in den Hintergrund tretenden literarischen Vorlage, indem er meint, dass diese nicht maßgebend ist. Denn „Teile und Figuren entfallen, andere werden hinzuersonnen, umgedeutet und umcharakterisiert, Handlungen und Momente werden kaschiert und frisiert, Akzente werden gesetzt und übergangen.“<sup>51</sup> Er räumt aber auch ein, dass man sich, auch wenn sich die Verfilmung von seiner literarischen Vorlage stark distanzieren kann, gleichzeitig an der Aussage der Vorlage orientiert.

Auf die aus dem Jahr 1981 stammende Typologie der verschiedenen Adaptionsformen von KREUZER<sup>52</sup> wird in der Fachliteratur immer wieder verwiesen.<sup>53</sup> Bei der Kreuzer'schen Typologie werden vier verschiedene Arten der Literaturadaption unterschieden: Erstens die Adaption als *Aneignung von literarischem Rohstoff*, in der KREUZER die uneigentlichste Form sieht. Handlungselemente oder Figuren werden übernommen und in einen autonomen Filmkontext gestellt.<sup>54</sup> Sinnvollerweise werden diese Werke nur als Filme und nicht als Adaptionen bewertet, da das Urteil davon abhängt, „was sie aus dem Rohstoff und den Bruchsteinen literarischer Herkunft

---

<sup>49</sup> Vgl. Estermann, 1965, S. 204-206.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 205.

<sup>51</sup> Ebenda.

<sup>52</sup> Vgl. Kreuzer, 1993, S. 27-31.

<sup>53</sup> Vgl. u.a. Kargl, 2006, S. 17f. ; Albersmeier, 1989, S. 22. ; Bohnenkamp, 2005, S. 35. ; Beicken, 2004, S. 174f.

<sup>54</sup> Vgl. Kargl, 2006, S. 17.

filmisch machen“<sup>55</sup>. Die zweite Adaptionstyp ist die Adaption als *Illustration*, die bebilderte Literatur. Hierbei hält sich der Film so gut und treu wie möglich an die literarische Vorlage. Handlung, Figuren und auch Dialoge der Vorlage werden möglichst genau übernommen. Während KREUZER diese Form kritisiert, da es sich in seinen Augen „um eine gutgemeinte, aber verfehlte Adaption“ handle und darin eine falsch interpretierte Auslegung von Werktreue sieht, weist KARGL in Bezug auf die kreuzersche Typologie darauf hin, dass es auch durchaus möglich sein kann, dass „eine Verfilmung bewusst ‚nur‘ auf die Illustration von Literatur abzielt“<sup>56</sup>. Als *interpretierende Transformation* bezeichnet KREUZER die dritte Art in seiner Typologie. Er versteht darunter den Versuch, ein analoges Werk zu schaffen und zu gestalten, bei dem „nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird“<sup>57</sup>, sondern vielmehr die medien-spezifischen Bedingungen den Einsatz der Verfahren und die Veränderungen in der Vorlage leiten.<sup>58</sup> D.h., nicht nur das Was (also die Inhaltsebene) sondern auch das Wie (also die Form-Inhaltsbeziehung) wird in der Verfilmung berücksichtigt.<sup>59</sup> Interpretierend deshalb, weil zwar die Bezeichnung der Transformation den Terminus der Werktreue aus der Beurteilung ausschließt, die Interpretation aber einen Werkbezug impliziert, da sich die Interpretation auf das ursprüngliche Werk bezieht, da „zuerst der Sinn des Werk-ganzen erfasst werden muß [sic!], bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen sei“<sup>60</sup>, ohne es ersetzen zu können.<sup>61</sup> Die interpretierende Transformation misst sich in der Angemessenheit und nicht in der Werktreue, denn, so urteilt KARGL, „so wie es keine absolute Interpretation eines literarischen Werkes gibt, existiert auch keine solche Verfilmung“<sup>62</sup>. Im Mittelpunkt steht bei diesem Typ „eine möglichst adäquate Transformation“<sup>63</sup>. Als vierten Typ nennt KREUZER die *Dokumentation*, unter der er, ähnlich wie ESTERMANN, sowohl die Aufzeichnungen von Theateraufführungen, die so, sei es als Fernsehfilm oder durch die Übertragung ins Medium des Kinos, einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden können, wie auch speziell für den Film umgesetzte Neuinszenierungen.<sup>64</sup>

---

<sup>55</sup> Kreuzer, 1993, S. 27.

<sup>56</sup> Karl, 2006, S. 17.

<sup>57</sup> Kreuzer, 1993, S. 28.

<sup>58</sup> Vgl. Beicken, 2004, S. 175.

<sup>59</sup> Vgl. Kargl, 2006, S. 17.

<sup>60</sup> Kreuzer, 1993, S. 28.

<sup>61</sup> Vgl. ebenda.

<sup>62</sup> Kargl, 2006, S. 18.

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> Vgl. Kreuzer, 1993, S. 30 und Kargl, 2006, S. 18.

Die Filme von Ventura Pons sind in der Typologie von KREUZER der Kategorie der *interpretierenden Transformation* zuzuordnen, denn im Mittelpunkt der vergleichenden Analyse steht die Art und Weise, wie Ventura Pons ausgehend von einer literarischen Vorlage als Basis seine ganz persönliche Interpretation eben dieses Werkes für die Leinwand inszeniert und umsetzt.

### 2.1.3.2 Der Begriff des Medienwechsels nach Rajewsky

In ihrer umfassenden Abhandlung<sup>65</sup> zu dem in den letzten Jahren immer stärker aufkommenden Thema der Intermedialität<sup>66</sup> befasst sich RAJEWSKY auch mit dem Genre der Literaturverfilmung. Im weitesten Sinne definiert sie Intermedialität als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“<sup>67</sup>. Wie der Name bereits andeutet, handelt es sich hierbei also um Phänomene, die „in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind.“<sup>68</sup> D.h., spricht man von Intermedialität, sind, so die Autorin zusammenfassend, „Mediengrenzen überschreitende Phänomene [gemeint], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“<sup>69</sup>. RAJEWSKY trennt die *Intermedialität* sowohl bewusst von der *Intramedialität*, als „Bezeichnung jener Phänomene (...), die, dem Präfix entsprechend, innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht“<sup>70</sup> ab, als auch von der *Transmedialität*, RAJEWSKYS Ansatz zufolge zu verstehen als Bereich der „medienunspezifische[n] Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß [sic!] hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“<sup>71</sup>.

Innerhalb des Intermedialen unterscheidet RAJEWSKY wiederum drei Phänomenbereiche oder Subkategorien, die sie als *Medienkombination*, *Medienwechsel* und *intermediale Bezüge* bezeichnet. Während bei der *Medienkombination*, welche die „punktuellen oder durchgehenden Kombination

---

<sup>65</sup> Vgl. Rajewsky, 2002.

<sup>66</sup> Intermedialitätsdebatte: Die wissenschaftliche Diskussion rund um den Begriff der Intermedialität begann in den 1980er Jahren. Zunächst auf die Wechselbeziehung von Text und Bild bezogen, konzentrierte und konzentriert sich die Diskussion heutzutage vor allem auf die Beziehung von Literatur und Film. (Vgl. Balme, 2008, S. 162.)

<sup>67</sup> Rajewsky, 2002, S. 12.

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 206.

mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien<sup>72</sup> meint, alle beteiligten Medien „im entstehenden Produkt materiell präsent sind und mit ihren je eigenen Mitteln zur (Bedeutungs-)Konstitution desselben beitragen“<sup>73</sup>, ist bei den beiden anderen genannten Subkategorien jeweils nur eines der involvierten Medien materiell präsent. Der Terminus der *intermedialen Bezüge* zielt auf die „Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System [„Systemreferenz“<sup>74</sup>] bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehörigen Produkt [„Einzelreferenz“<sup>75</sup>]“<sup>76</sup> ab. Die Bezüge werden mit den dem kontaktnehmenden Medium, also dem Objektmedium, eigenen Mitteln hergestellt.<sup>77</sup> Das Phänomen des *Medienwechsels*, dem innerhalb der Intermedialitätsdebatte unterschiedliche Auffassungen bzgl. seiner genauen Bedeutung zukommen,<sup>78</sup> definiert RAJEWSKY als „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“<sup>79</sup>, wobei nur letzteres materiell präsent ist. Im Mittelpunkt des intermedialen Interesses steht hierbei der Produktionsprozess des medialen Produkts, also, wie es RAJEWSKY formuliert, der „Prozeß [sic!] der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen Produkt in ein anderes.“<sup>80</sup> Somit wird die Intermedialität in diesem Kontext zu einem „produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff“<sup>81</sup>. Als Quelle des neu entstehenden medialen Produkts, das durch einen medienspezifischen und obligatorischen Transformationsprozess mit intermedialen Charakter entsteht, dient der ‚Ursprungs>text<‘.<sup>82</sup> In dieser Unterkategorie der Intermedialität siedelt RAJEWSKY die Literaturverfilmung bzw. –adaption aufgrund ihrer Eigenschaft als Verfilmung an.

Die in dieser Arbeit behandelten Verfilmungen von Ventura Pons sind der Kategorie des Medienwechsels zuzuordnen. Wie RAJEWSKY zusammenfasst, zielt das Erkenntnisinteresse beim Medienwechsel primär darauf ab, die Kontinuitäten aber speziell auch die Veränderungen zu entdecken, „die sich infolge des Transfers eines

---

<sup>72</sup> Rajewsky, 2002, S. 19.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>74</sup> Systemreferenz definiert RAJEWSKY als „Bezugnahme eines Textes oder anderen medialen Produkts (...) auf ein semiotisches System.“ (Rajewsky, 2002, S. 205.)

<sup>75</sup> Mit Einzelreferenz meint RAJEWSKY allgemein die „Bezugnahme eines medialen Produkts auf ein einzelnes mediales Produkt, also z.B. die Bezugnahme eines Textes auf einen bestimmten real oder fiktiv existierenden Einzeltext, auf einen bestimmten Film, ein bestimmtes Musikstück usw.“ (Rajewsky, 2002, S. 195f.)

<sup>76</sup> Rajewsky, 2002, S. 25.

<sup>77</sup> Vgl. ebenda, S. 19. und S. 200.

<sup>78</sup> Vgl. ebenda, S. 201.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>82</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

bestimmten Ausgangsprodukts bzw. Produktsubstrats ‚von einem Medium in ein anderes mit seinem je spezifischen Code, seinen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen‘ ergeben.<sup>83</sup> Die vorliegende Diplomarbeit hat sich eine bestimmte Auswahl der Filme des katalanischen Regisseurs Ventura Pons zum Thema und Untersuchungsgegenstand gemacht. Bei der Analyse wird ein primär medienwissenschaftlicher Zugang gewählt und die Arbeit folgt den neueren wissenschaftlichen Ansichten, wie sie etwa HICKETHIER postuliert, wenn er betont, dass Film immer zuerst Film ist und demnach ‚der Film auch als ‚Verfilmung‘ zunächst und vor allem ein Film ist‘<sup>84</sup>. Ein Vergleich zwischen Film und seiner literarischen Vorlage bietet sich zwar grundsätzlich an, vor allem auch gerade dann, wenn sich der Film augenscheinlich auf seine literarische Basis bezieht. Auch kann die Lektüre des Textes im Vorfeld des Filmschauens den Genuss aber auch die Enttäuschung gegenüber dem Film verstärken, dennoch darf und soll der Vergleich des Films mit seiner literarischen Vorlage nicht dazu führen, eine zu stark literarische und weniger medienwissenschaftliche Betrachtungsweise einzunehmen, ‚die zwangsläufig das Erzählen in den Vordergrund stellt und darüber die präsentativen Aspekte des Films vernachlässigt.‘<sup>85</sup>

Werden die literarischen Vorlagen zu den Filmen von Ventura Pons im Folgenden zu einem Vergleich mit dem Film herangezogen, so geschieht dies, wie es auch ALBERSMEIER/ROLOFF betonen, um

„die komplexen Zusammenhänge von literarischem Ausgangstext und filmischer Bearbeitung aufzuzeigen, d.h. die Besonderheiten jenes Transformationsprozesses, der die Ablösung des Zeichensystems ‚literarischer Text‘ durch das neue Zeichensystem ‚Film‘ charakterisiert und so zu einer neuen Verbindung von Literatur und Film führt.“<sup>86</sup>

Die vorliegende Arbeit möchte somit einen zweifachen Zugang zu den Filmen von Ventura Pons herstellen. Einerseits werden sie ‚werkimmanent als eigenständige künstlerische Produkte analysiert‘<sup>87</sup> und ‚zweitens hinsichtlich ihrer Verhältnisse zur Vorlage und des Adaptationsprozesses‘<sup>88</sup>.

Wurde in diesem Abschnitt also die Auffassung der Literaturverfilmung als ein Transformationsprozess von dem Ausgangsmedium Literatur in das Medium des Films

---

<sup>83</sup> Rajewsky, 2002, S.23, (zit. nach: Bogner, 1998, k.A.).

<sup>84</sup> Hickethier, 1989, S. 186.

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Albersmeier, 1989, S. 12.

<sup>87</sup> Vossen, 2002, S. 16.

<sup>88</sup> Ebenda.

definiert, muss nun auch das zweite entscheidende Merkmal des Themas der Arbeit näher betrachtet werden. Die Arbeit konzentriert sich im Besonderen auf die Verfilmung von dramatischen Werken, also von Theater- bzw. Bühnenstücken. Deswegen setzt sich das nun folgende Unterkapitel ganz speziell mit dem Medienwechsel zwischen Theaterstück und Film auseinander, da betont werden muss, dass auch innerhalb der verschiedenen Textgattungen, die verfilmt werden können, große Unterschiede im jeweiligen Transformationsprozess festzustellen sind. Schon alleine die Häufigkeit, mit der die einzelnen literarischen Genera verfilmt werden, variiert von Gattung zu Gattung stark. So stellt ALBERSMEIER fest, dass erzählende Gattungen (und hierbei vor allem Roman und Novelle) mit Abstand am häufigsten verfilmt werden. An zweiter Stelle, aber mit beträchtlichem Abstand, finden sich die dramatischen Gattungen, wobei Komödie und Tragödie hierbei dominieren. Verfilmungen lyrischer Texte nehmen den letzten Platz ein.<sup>89</sup>

## **2.2 Von der Bühne auf die Leinwand: Die Verfilmung dramatischer Texte**

Beschäftigt man sich mit den Verfilmungen von Theaterstücken, stellt GÓMEZ zu Recht fest, dass man mit einem Problem der Begriffsbestimmung konfrontiert wird, welches ihrer Meinung nach gleichzeitig auch das methodische Hauptproblem darstellt. Spricht man von einem Theater- bzw. Bühnenstück, so bedeutet dies, dass man eigentlich nicht von jenem, dem Theaterstück zugrundeliegendem Text spricht und auch nicht, dass man auf eine bestimmte Interpretation des Stückes anspielt. Das Theaterstück bezieht sich auf alle und auf jede einzelne der Interpretationen des Stückes. So wertet im Gegensatz zum Kinofilm die negative Kritik einer Bühneninszenierung nicht automatisch auch das Theaterstück selbst ab, da in diesem Fall Werk und Inszenierung nicht Hand in Hand gehen. Die positive oder negative Kritik eines Kinofilms bezieht sich aber rein auf den Film selbst.<sup>90</sup>

In der folgenden vergleichenden Analyse der literarischen Vorlagen mit den Filmen von Ventura Pons kann nur auf den zugrunde liegenden Text des Theaterstückes Bezug genommen werden. Denn, wie GÓMEZ richtig bemerkt, ist es ein Ding der Unmöglichkeit, die Filme mit den unzähligen Inszenierungen der jeweiligen

---

<sup>89</sup> Vgl. Albersmeier, 1980, S. 16.

<sup>90</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 49.

Theaterstücke zu vergleichen.<sup>91</sup> Wenn in der vorliegenden Arbeit der Begriff Bühnenstück oder Theaterstück verwendet wird, so bezieht sich der Terminus auf den zum Vergleich mit den Filmen herangezogenen dramatischen Text, aber nicht auf bestimmte Inszenierungen des Stückes.

### 2.2.1 Die Beziehung zwischen Theater und Film

Im Film sah man in seinen Anfängen vor allem eine technische Möglichkeit, Theater photographisch zu fixieren, um es so einem breiteren Publikum zugänglich machen zu können. Eine Filmkunst im heutigen Sinne gab es damals noch nicht.<sup>92</sup> Auch PORTILLO stellt hierzu fest, dass das Kino „en sus inicios se limitó, primero a copiar, y luego adaptar, los usos y costumbres del teatro“<sup>93</sup>. Nicht weiter verwunderlich, dass sich dadurch in früheren Jahren die Meinung manifestierte, dass die Verfilmung von Theaterstücken nichts weiter sei als eine „technologische Reproduktion eines plurimedialen dramatischen Textes, wobei im Prozeß [sic!] der technologischen Reproduktion die reale, dreidimensionale Präsenz der Darstellung durch eine virtuelle, zweidimensionale ersetzt wird“<sup>94</sup>. PFISTER nimmt an dieser Stelle bereits einen grundlegenden Unterschied zwischen Theater und Film vorweg, wenn er die Zweidimensionalität des audiovisuellen Bilds anspricht. D.h., „die Mehrzahl der audiovisuellen Bilder ist fotografischer Natur. Das fotografische Abbilden von vorfilmischer Realität erzeugt jedoch die Illusion eines dreidimensionalen Raumes.“<sup>95</sup> Doch „trotz seiner Bindung an die Zweidimensionalität lässt der Film es zu, dass der Rezipient das Dargestellte wirklich als räumlich wahrnimmt. Einen großen Teil dieser Wirkung macht die Bewegung des Filmbildes aus. Sowohl die sich bewegenden Objekt bzw. Personen im Film als auch die real oder nur zum Schein (z.B. Zoom) bewegte Kamera erzeugen die Illusion von Raum. So wird ein Manko des Films ausgeglichen, denn im Gegensatz zum Theater ist der Film mit seinem zweidimensionalen Filmbild nicht in der Lage, wirklichen dreidimensionalen Raum zu präsentieren.“<sup>96</sup>

Die Problematik bestand in den Anfängen des Films/Kinos des Weiteren darin, dass sich weder RegisseurInnen noch SchauspielerInnen über die unterschiedlichen formalen, ästhetischen und soziologischen Codes der beiden Medien Theater und Kino

---

<sup>91</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 48f.

<sup>92</sup> Vgl. Kattenbelt, 1992, S. 360.

<sup>93</sup> Portillo, 2003, S. 13.

<sup>94</sup> Pfister, 2001, S. 47.

<sup>95</sup> Hicketier, 2007, S.37.

<sup>96</sup> Kargl, 2006, S.103.

bewusst waren und so angefangen von Sprache, Gestik, Mimik, über Performanz/Auftritt bis hin zur Dekoration im Film alles sehr und zu stark vom Theater übernommen wurde, daran angelehnt war und somit nicht den Gestaltungsmitteln des Films entsprach.<sup>97</sup> Erst als der Filmindustrie bewusst wurde, dass „die Anlehnung des neuen Mediums an Literatur und Theater beim Publikum nicht ankam, suchte die Filmindustrie die Zusammenarbeit mit filminteressierten Literaten und Theaterleuten zwecks Anfertigung von eigens auf die spezifischen Bedürfnisse des Films abgestimmten Filmszenarien“<sup>98</sup>, so ALBERSMEIER.

Das nunmehr veraltete Vorurteil, bei Verfilmungen von Theaterstücken würde es sich um keine wirklichen Adaptionen, sondern lediglich um eine mit wenigen oder gar keinen Veränderungen stattfindende Transformation von einem Medium in ein anderes Medium handeln, findet sich in der neueren Fachliteratur zu diesem Thema kaum noch wieder. Denn heute ist man sich größtenteils bewusst, dass hinter der Verfilmung eines Theaterstückes mehr steckt als die simple Reproduktion des Stückes für die Leinwand, so wie dies, wie GÓMEZ feststellt, in den Anfängen des Kinos der Fall war. Im Gegenteil,

„se ha de aprovechar al máximo la riqueza de posibilidades del medio cinematográfico para sugerir relaciones originales a través del montaje, enfocar la atención del espectador resaltando detalles mediante primeros y primerísimos planos, y explotar de forma creativa las ilimitadas posibilidades espaciotemporales que hacen posible la expansión de la acción de la obra original“<sup>99</sup>.

GÓMEZ geht in ihren Ausführungen sogar so weit, dass sie behauptet, dass es sich bei Verfilmungen von Theaterstücken um eine sehr schwierige und aufwendige Arbeit und Bearbeitung handelt, die sich sogar als schwieriger herausstellen kann als die Verfilmung von erzählender Literatur. Denn, betrachtet man den Prozess der Verfilmung aus strukturellen Sicht, kann es einen größeren Aufwand bedeuten, die dramatische Handlung des Stückes in eine dem Film entsprechende Erzählung umzugestalten, als dies bei einer Romanverfilmung der Fall ist, bei der ‚lediglich‘ eine verbale Erzählung in eine visuelle Erzählung umgewandelt werden muss.<sup>100</sup>

Ventura Pons, im Interview nach den Unterschieden zwischen Verfilmungen von Romanen (erzählenden Texten) und Theaterstücken (dramatischen Texten) aus kinematographischer Sicht gefragt, erkennt für seine Arbeit selbst keine speziellen

---

<sup>97</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 54f.

<sup>98</sup> Albersmeier, 2001, S. 92.

<sup>99</sup> Gómez, 2000, S. 51.

<sup>100</sup> Vgl. ebenda.

Unterschiede in der Herangehensweise der Verfilmung der verschiedenen Textgattungen. Seine Antwort fiel wie folgt aus: „No. Es dependiente del día en que le encuentres el sentido cinematográfico a una historia que está contada en una disciplina distinta.“<sup>101</sup>

#### 2.2.1.1 Exkurs: Wechselseitige Beeinflussung der beiden Medien

Außer Acht gelassen werden darf in diesem Kontext aber keinesfalls, dass die Aneignung der spezifischen Merkmale des Theaters für den Film im Laufe der Zeit kein einseitiger Prozess bleiben sollte und sich auch das Theater in weiterer Folge den besonderen Eigenschaften und Gestaltungsmöglichkeiten des Kinos nähern und annehmen sollte. In der neuesten Fachliteratur<sup>102</sup> wird man sich dieser Tatsache zunehmend bewusster und mehr und mehr beschäftigen sich neuere Studien mit diesem gegenseitigen Beeinflussungsprozess der beiden Medien,<sup>103</sup> so auch PORTILLO. Die Krisen des Theaters aber auch des neueren Mediums Film hatten und haben, so der Autor, eine gegenseitige Aneignung der Codes der beiden Medien und in Folge eine Symbiose von Theater und Film zur Folge. Er stellt fest: „De un lado el cine, envidioso de la tercera dimensión, se acerca a las tablas para probar fortuna en un nuevo medio; el teatro, por su parte, consciente de su naturaleza efímera, intenta emular la forma definida del film y su depurada técnica.“<sup>104</sup> Während für PORTILLO die Anlehnung des Films an das Theater, und hierbei unterstreicht er vor allem den Gebrauch der theatralischen Sprache, nichts Neues darstellt, sieht er im Versuch des Theaters sich an die Technik des Mediums Film/Kino anzulehnen, eine neue, für ihn durchaus überraschende Entwicklung, hält man sich vor Augen, dass die Beziehung zwischen Theater und Kino lange Zeit fast ausschließlich von einem Konkurrenzverhalten geprägt war.<sup>105</sup>

MONACO sieht den Grund für die starke gegenseitige Beeinflussung von Theater und Film in ihrer engen strukturellen Verwandtschaft.<sup>106</sup> Auch ALBERSMEIER spricht von einem gegenseitigen Beeinflussungsprozess zwischen den ‚alten‘ Medien, zu denen er das Theater und die Literatur zählt, und den ‚neuen‘ (Rundfunk, Film, Fernsehen,

---

<sup>101</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 185.

<sup>102</sup> Vgl. u.a. Morales Astola, 2003 ; Albersmeier, 2001.

<sup>103</sup> Während des gesamten 20. Jahrhunderts, also seit dem Aufkommen des Films, blieben die zahlreichen Vergleichsstudien fast ausschließlich auf die Aneignung des Theaters im Film beschränkt.

<sup>104</sup> Portillo, 2003, S. 13.

<sup>105</sup> Vgl. ebenda.

<sup>106</sup> Vgl. Monaco, 2000, S. 52.

Video) sowie ‚neuesten‘ Medien wie Multimedia und Internet.<sup>107</sup> Während die ‚alten‘ Medien von den ‚neueren‘ aufgrund moderner Entwicklungen immer stärker zurückgedrängt wurden und werden, sind andererseits, so ALBERSMEIER, „die ‚neuen‘ und ‚neuesten‘ Medien zunehmend auf das Erfahrungspotential und die Textsubstanz der ‚alten‘ Medien angewiesen“<sup>108</sup>. So kommt es mehr und mehr zu einer Vernetzung aller Medien.

Da sich die vorliegende Arbeit aber auf die Verfilmungen von dramatischen Werken, und nicht umgekehrt auf den Einfluss des Films auf das Theater konzentriert, fehlt der Platz für eine ausführliche Beschäftigung mit diesem gegenseitigen Beeinflussungsprozesses zwischen den beiden Medien. Unerwähnt sollte dieser aber dennoch nicht bleiben, denn, wie ALBERSMEIER feststellt, haben „weder die Theater- noch die Filmgeschichten den Wechselbeziehungen zwischen szenischem und elektronischem Medium bislang die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gewidmet“<sup>109</sup>. Wir haben es hierbei mit einem noch relativ unerforschten wissenschaftlichen Bereich zu tun, der auf weiterführende und vertiefende zukünftige Studien hoffen lässt.

### **2.2.2 Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Theater und Film/Kino**

Der direkte Vergleich zwischen Theateraufführung und Verfilmung desselben dramatischen Textes bildet, wie bei der Begriffsbestimmung bereits erläutert wurde, zwar nicht den Mittelpunkt der vorliegenden medienwissenschaftlichen Analyse, dennoch scheint es mir der Vollständigkeit halber und Gesamtheit des Themas betreffend notwendig, auch die vordergründigen Unterschiede zwischen Theateraufführung und Film/Kino zu erwähnen. Denn bezieht sich der Vergleich zwischen den Theaterstücken und den Verfilmungen von Ventura Pons zwar rein auf die dramatischen Texte und nicht auf die Inszenierungen der Stücke fürs Theater, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dramatische Texte auch mit der Absicht verfasst werden, für die Bühne inszeniert zu werden.

Drama und Film weisen zwar zweifelsohne eine enge strukturelle Verwandtschaft auf, in etwa aufgrund gemeinsamer Eigenschaften wie Plurimedialität oder Kollektivität von Produktion und Rezeption<sup>110</sup> und, wie MONACO feststellt, scheinen Theaterfilme noch am ehesten mit dem Bühnendrama vergleichbar zu sein, aber nichtsdestotrotz

---

<sup>107</sup> Vgl. Albersmeier, 2001, S. 11.

<sup>108</sup> Ebenda.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>110</sup> Vgl. Pfister, 2001, S. 47.

unterscheidet sich der Film in mehrerer Hinsicht vom Drama.<sup>111</sup> SEGER stellt in diesem Zusammenhang fest, dass, obwohl es auf den ersten Blick den Anschein hat, dass dramatische Werke dem Medium Film am ähnlichsten seien und daher wie geschaffen sein müssten für filmische Adaptionen, gerade aber bei Verfilmungen von Bühnenstücken misslungene Produktionen bei weitem überwiegen und erfolgreiche Transformationen seltener als Misserfolge zustande kommen.<sup>112</sup> Ventura Pons hat im Interview interessanterweise auch das gegenteilige Phänomen angesprochen, dass es auch genauso gut passieren kann, wie dies bei einigen seiner Verfilmungen dramatischer Werke der Fall war, dass Theaterstücke erfolgreich verfilmt werden und bestimmte Inszenierungen derselbigen für die Bühne scheitern und negative Kritik ernten. Dies war zum Teil bei seinen bisherigen Verfilmungen *ACTRIUS*, *CARÍCIAS*, *MORIR (O NO)* und auch seinem aktuellen Film *FORASTERS* der Fall:

“Muchas de las obras teatrales, que yo ya he adaptado, son obras que no han ido bien en teatro. *Caricias* fue un desastre en teatro. (...)El estreno en Cataluña, cuando lo dirigió Belbel, fue un desastre. Belbel estuvo a punto de retirarse. Yo la vi y no me gustó nada. (...) *Morir (o no)* la hizo [Anm.: Belbel] en teatro y tampoco le funcionó. Como *Forasters*, la que he hecho ahora, que duraba tres horas y cuarto en teatro y no funcionó. Aquello no funcionó porque era muy complicado y tal y cual. (...) Curioso.”<sup>113</sup>

D.h., nicht nur Adaptionen eines dramatischen Werkes für die Leinwand bergen gewisse Risiken und können zu Misserfolgen führen, sondern auch, was nicht vergessen werden sollte, Inszenierungen desselbigen für die Bühne sind vor einem Scheitern nicht gefeit.

In diesem Kapitel wird versucht, jene Unterschiede (und Ähnlichkeiten) zwischen Theater und Film zusammenzufassen, denen auch in der Fachliteratur immer wieder Aufmerksamkeit geschenkt wird, wodurch sich herauskristallisieren wird, worin sich die beiden Medien voneinander differenzieren. Einleitend kann als die grundlegende Gemeinsamkeit von Theater und Kino festgehalten werden, dass wir es bei Theater und Kino/Film mit einer Vorführung einer Gruppe von SchauspielerInnen vor einem Publikum zu tun haben.<sup>114</sup> Die Unterschiede gestalten sich hier schon etwas breitgefächerter.

---

<sup>111</sup> Vgl. Monaco, 2000, S. 49.

<sup>112</sup> Vgl. Seger, 1992, S. 43.

<sup>113</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 190.

<sup>114</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 55.

### 2.2.2.1 Blickwinkel und Wahrnehmung

„Wir sehen ein Bühnenstück so, wie wir wollen; wir sehen einen Film nur so, wie der Filmemacher will, daß [sic!] wir ihn sehen.“<sup>115</sup> MONACO sieht in den unterschiedlichen Blickwinkel in Theater und Film den auffallendsten Unterschied zwischen den beiden Medien. Auch in anderen wissenschaftlichen Artikel diese Thematik betreffend werden die unterschiedlichen Blickwinkel der Rezeption eines Films und der eines Theaterstückes immer wieder angesprochen. So stellt z.B. GÓMEZ diesbezüglich fest: „La mirada del espectador no tiene la libertad de fijarse en cualquiera de los elementos de la obra en el orden apetecido y durante el tiempo apetecido. La presencia de la cámara y el montaje, tropo cinematográfico por excelencia, mediatizan y dirigen la percepción del espectador.“<sup>116</sup> Das heißt, während TheaterbesucherInnen das Geschehen aus konstanter Entfernung und Perspektive wahrnehmen, können „diese Relationen im Film durch Veränderungen der Kameraposition und –einstellung variiert werden“<sup>117</sup>. Wir haben es bei der Theateraufführung und dem Kinobesuch mit zwei stark unterschiedlichen räumlichen Beziehungen zwischen den ZuschauerInnen und der vorgeführten Handlung zu tun.<sup>118</sup> KATTENBELT, der sich in seinem Artikel auf den systematischen Vergleich von Theater und Film der russischen Formalisten der 1920er Jahren bezieht, erkennt ebenfalls einen großen Unterschied in der raumzeitlichen Immobilität des Theaters und der Flexibilität des Films, die sich „in der Beweglichkeit der Kamera und den Montagemöglichkeiten des fotografischen Materials“ äußert.<sup>119</sup> Die Filmhandlung wird durch die „Kamera als vermittelnde Erzähldistanz rezipiert“<sup>120</sup>, während im Theater „die dramatischen Handlungen und Geschehnisse direkt wahrgenommen“<sup>121</sup> werden, also ohne, dass ein mediales System dazwischengeschaltet ist. Auch PFISTER beschäftigt sich eingehend mit diesem Unterschied:

„So wird in dramatischen Texten ein Handlungsablauf innerhalb einer geschlossenen szenischen Einheit in einem raum-zeitlichen Kontinuum präsentiert (...), während er im Film in eine Sequenz nicht-kontinuierlicher Einstellungen aufgelöst werden kann und in der Regel auch wird. Während im Drama innerhalb eines gewählten szenischen Ausschnittes die raum-zeitliche Kontinuität und Homogenität durch das Medium festgelegt ist, kann im Film jede einzelne Einstellung in bezug [sic!] auf Einstellungsgröße,

---

<sup>115</sup> Monaco, 2000, S. 49.

<sup>116</sup> Gómez, 2000, S. 59.

<sup>117</sup> Pfister, 2001, S. 48.

<sup>118</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 59.

<sup>119</sup> Kattenbelt, 1992, S. 363.

<sup>120</sup> Ebenda.

<sup>121</sup> Ebenda.

Einstellungsperspektive, Einstellungskonjunktion (...), Belichtung und Kamerabewegung variiert werden.<sup>122</sup>

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass beim Film die Wahrnehmung der Zuseherin / des Zusehers durch Kamera, Montage, etc. gelenkt wird. Der Film kontrolliert was wir als ZuseherInnen wahrnehmen und sehen sollen, während durch den statischen Raum im Theater die Entfernung zum Geschehen und der Blickwinkel während der gesamten Vorführung gleich bleiben. BERGER/MARTÍNEZ BLANCO/SAUMELL drücken dies wie folgt aus:

„La diferencia básica entre el teatro y el cine es que en el primero el proceso de percepción tiene lugar en el mismo espacio/tiempo, mientras que en el segundo se recibe en diferido (...). El paso de un texto dramático a guión cinematográfico requerirá entonces ciertas estrategias narrativas y comunicativas diferentes: desde lo verbal pasa a la recepción audiovisual.“<sup>123</sup>

#### 2.2.2.2 Raumgestaltungs- und Dekorationsmöglichkeiten

Mit der unterschiedlichen Raum-/Zeitwahrnehmung im Theater und beim Film geht ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den beiden Medien einher, nämlich die unterschiedlichen Raumgestaltungs- und Dekorationsmöglichkeiten, denn „film adaptations of plays open the action up to realistic space“<sup>124</sup>. TheaterbesucherInnen akzeptieren die Kunst (oder das Künstliche) im Theater, sie suchen nicht nach einer Illusion der Wirklichkeit, denn das Theater kann schon alleine aufgrund seiner Gestaltungsmöglichkeiten die außertextliche Realität nicht wiedergeben. Im Gegensatz dazu steht der Film, dem es aufgrund seiner photographischen Natur möglich ist, realistisch zu sein.<sup>125</sup> BAZIN beschreibt den vom Film geforderten Realismus folgendermaßen:

„The realism of the cinema follows directly from its photographic nature. (...) Illusion in the cinema is not based as it is in the theatre on convention tacitly accepted by the general public; rather, contrariwise, it is based on the inalienable realism of that which is shown. All trick work must be perfect in all material respects on the screen.“<sup>126</sup>

Auch SEGER beschäftigt sich ausführlich mit diesem Unterschied zwischen Theater und Film:

„Theatre doesn't need realism to work. (...) All that is necessary in theatre is a space for dramatic interaction. (...) When we enter the theatre we know that we have entered an artificial, symbolic space. The three walls clearly are not a

---

<sup>122</sup> Pfister, 2001, S. 47f.

<sup>123</sup> <http://homepage.univie.ac.at/verena.berger/> [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>124</sup> Zatlín, 2007, k.A.

<sup>125</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 61f.

<sup>126</sup> Bazin, 1992, S. 383.

house, the two flags represent the whole army, and the three boxes only suggest a carriage. (...) In theatre, actors move easily from space to space. On one corner of the stage, we accept that they're in a field, at the other, that they're in a castle. Theatre has no need for the realism of film."<sup>127</sup>

Im Gegensatz zum Theater muss die Handlung im Film an realen oder zumindest realistisch erscheinenden (vgl. z.B. nachgestellte Schauplätze in künstlich errichteten Filmstudios) Handlungsorten angesiedelt werden, um den ZuseherInnen glaubhaft zu erscheinen. Wie HICKETHIER feststellt, „bedeutet die Verlagerung des Spiels in außerfilmische Räume eine Verstärkung des Realismuseindrucks“<sup>128</sup> bei der Filmwahrnehmung. Während Szenen- bzw. Schauplatzwechsel im Theater eher in kleinerer Menge inszeniert werden, kann und muss sich der Film aufgrund seiner wie bereits erwähnten fotografischen Natur einer weitaus größeren Vielfalt an unterschiedlichen realistischen Schauplätzen bedienen. Denn wie ZATLIN dazu richtig folgert: „The sea on stage can be represented by a blue cloth but the sea in movies must be the real sea.“<sup>129</sup>

### 2.2.2.3 Schauspielerische Performanz – Sprache vs. Gestik & Mimik

Auch wenn MONACO die Feststellung, dass „der Bühnenschauspieler mit seiner Stimme arbeitet, während der Filmschauspieler sein Gesicht einsetzt“<sup>130</sup>, als Binsenweisheit bezeichnet, so müssen die unterschiedlichen Arten auf der Bühne und im Film zu spielen als ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Medien erwähnt werden. MONACO verdeutlicht dies mit der englischen Bezeichnung für das Theaterpublikum als ‚audience‘, also ZuhörerInnen und nicht ZuschauerInnen. Während TheaterbesucherInnen sich häufig auf das Verstehen der eindeutigsten Gesten beschränken müssen, also die sprachlichen Äußerungen der SchauspielerInnen demnach die größere Rolle einnehmen, muss die FilmschauspielerIn / der Filmschauspieler im Besonderen auf ihre / seine Gestik und Mimik achten, hält man sich vor Augen, dass zum Beispiel das Gesicht der ActeurInnen in Großaufnahme um ein Vielfaches (bis zu tausendmal) von der Kamera vergrößert werden kann.<sup>131</sup> SEGER teilt diese Auffassung und meint: „Film is a medium of images. It doesn't need a great deal of dialogue to move the story or to reveal character. In theatre, however, language is a key element, a means to explore

---

<sup>127</sup> Seger, 1992, S. 37f.

<sup>128</sup> Hickethier, 2007, S. 72.

<sup>129</sup> Zatin, 2007, k.A.

<sup>130</sup> Monaco, 2000, S. 49.

<sup>131</sup> Vgl. Monaco, 2000, S. 49.

ideas.”<sup>132</sup> Das bedeutet somit für die SchauspielerInnen im Theater und beim Film: „In a movie you can say much less and show much more. A good actor in a movie has to say about a third of what a good actor has to say on the stage.”<sup>133</sup>

#### 2.2.2.4 Direkte und indirekte Kommunikation

Ein weiterer Unterschied manifestiert sich in der Form der stattfindenden Kommunikation im Theater und beim Film. Die Theatervorführung gehört dem Genre des Spektakels an, d.h., keine Vorführung gleicht der anderen, jede Vorführung wird vom Publikum anders wahrgenommen.<sup>134</sup> Oder, wie es MONACO kurz und knapp ausdrückt: „Das Theater hat dem Film gegenüber einen sehr großen Vorteil: Das Theater ist ‚live‘.“<sup>135</sup> Dem gegenüber stehen die FilmschauspielerInnen, die mit ihrem Publikum in keinem direkten Kontakt stehen. Dadurch, dass die SchauspielerInnen und das Publikum im Theater gleichzeitig im selben Raum anwesend sind<sup>136</sup>, besteht im Theater eine sehr starke Wechselbeziehung zwischen SchauspielerInnen und Publikum und es kann eine direkte Kommunikation zwischen AkteurInnen und RezipientInnen stattfinden.<sup>137</sup> Der Kinofilm hingegen ist ein unveränderbares, einmaliges, von seinen Gestaltern fertig gestelltes und im Sinne ihrer Auffassung perfektioniertes Produkt. Die Kommunikation verläuft beim Film dementsprechend einseitig.<sup>138</sup> Somit ist die Vorführung eines Films ein indirekter Kommunikationsprozess, bei dem es keine unmittelbare Rückkoppelungsmöglichkeit gibt.<sup>139</sup> Diese ganz spezielle Dynamik, die im Theater zwischen den SchauspielerInnen und dem Publikum entsteht, kann, so SEGER, von keinem anderen Medium übernommen werden.<sup>140</sup> Gefilmtes Theater, so die Autorin weiter, ist somit auch nicht länger Theater sondern Film.<sup>141</sup> Das Erlebnis einer Theateraufführung kann deshalb ausschließlich in der Erinnerung der im Theater anwesenden Personen weiterleben. „It is impossible to preserve anything more than the experience itself“<sup>142</sup>, so das Resümee von SEGER.

---

<sup>132</sup> Seger, 1992, S. 39.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>134</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 55.

<sup>135</sup> Monaco, 2000, S. 50.

<sup>136</sup> Vgl. Kattenbelt, 1992, S. 362.

<sup>137</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 55.

<sup>138</sup> Vgl. ebenda.

<sup>139</sup> Vgl. Kattenbelt, 1992, S. 362.

<sup>140</sup> Vgl. Seger, 1992, S. 35.

<sup>141</sup> Der Typologisierung KREUZERS oder ESTERMANNs folgend würde es sich beim gefilmten Theater um die Adaptionkategorie der *Dokumentation* handeln (vgl. Kap.2.1.3.1).

<sup>142</sup> Seger, 1992, S. 35.

Interessant in diesem Zusammenhang erscheint mir, was Ventura Pons, der sowohl Erfahrung als Theater- als auch Kinoregisseur hat, aus Sicht des Arbeits- und Entstehungsprozesses zum Vergleich zwischen Kinofilmen und Theaterinszenierungen sagt:

„El cine es un arte mucho más histórico, porque cada día tienes que hacer tres o cuatro minutos de creación que quedarán para toda la vida. En cambio el teatro es más tranquilo, porque el espectáculo va creciendo cada día y es rectificable.“<sup>143</sup>

#### 2.2.2.5 Das Theaterpublikum als Kollektiv und die Privatheit im Kino

Betrachtet man den Film als ein Produkt, von dem man annimmt, dass es im Kino gesehen wird, so gelangt Gómez zu der Feststellung, dass es sich beim Kinobesuch um eine privatere Angelegenheit handelt als bei einer Theatervorführung, da das Kino dem Publikum ermöglicht zu beobachten, ohne beobachtet zu werden. Die (dunkle und sehr private) Atmosphäre und die nicht greifbaren, sondern nur auf der Leinwand agierenden SchauspielerInnen, erleichtern der Kinobesucherin / dem Kinobesucher „la identificación con los personajes y la historia sin que sea necesario adoptar una postura crítica“<sup>144</sup>. Die Theaterbesucherin / Der Theaterbesucher ist sich der sozialen Umgebung (die anderen BesucherInnen, die agierenden SchauspielerInnen, etc.) bei der Aufführung bewusster als die Kinobesucherin / der Kinobesucher. Dieses stärkere Bewusstsein der unmittelbaren Umgebung im Raum macht die Identifizierung mit den auftretenden Personen der Handlung im Theater schwieriger als dies beim Film der Fall ist.<sup>145</sup> Auch bilden die ZuschauerInnen im Theater ein Kollektiv, während die ZuschauerInnen im Kino Einzelbetrachter sind.<sup>146</sup> Dieser Unterschied ergibt sich aus der Vorführungsbedingung des Kinos, den Film im Dunkeln abzuspielen, wohingegen die Dunkelheit im Theater nicht zwingend notwendig ist.

#### 2.2.2.6 Die Narrativität des Films

Als weiteres Unterscheidungsmerkmal der beiden Medien sei erwähnt, dass wir es beim Film, obwohl man ihm gewisse dramatische Eigenschaften nicht absprechen kann, mit einem Medium zu tun haben, das verhältnismäßig mehr narrative als dramatische Charakteristika aufweist. D.h., der Film braucht vor allem eine gute

---

<sup>143</sup> Campo Vidal, 2004, S. 21.

<sup>144</sup> Gómez, 2000, S. 57.

<sup>145</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 58f.

<sup>146</sup> Vgl. Kattenbelt, 1992, S. 363.

Geschichte, wohingegen im Theater eher das Thema vordergründig zu sein scheint.<sup>147</sup> ZATLIN drückt dies folgendermaßen aus: „In movies what counts is the action; in theatre what underlies the action may be more important. (...) After a movie, spectators tend to talk about what happened while theatregoers are more likely to question what the play meant.“<sup>148</sup>

Die in diesem Kapitel grob umrissenen Unterschiede zwischen Theater und Film/Kino werden in der anschließenden Analyse der Verfilmungen von Ventura Pons immer wieder zum Vorschein kommen und an konkreten Filmbeispielen veranschaulicht. Auch werden sich bei der vergleichenden Betrachtung von Film und dramatischer Vorlage womöglich zusätzliche, noch nicht explizit erwähnte, Unterschiede zwischen den beiden Medien feststellen lassen, die an den entsprechenden Stellen noch detailliert herausgearbeitet werden.

### **2.2.3 Die medienwissenschaftliche Analyse bei Verfilmungen dramatischer Werke – Anmerkungen zur methodischen Vorgehensweise**

Einleitend zu seinem Studium von *adaptaciones cinematográficas de textos teatrales españoles del siglo XX* geht RÍOS CARRATALÁ in Bezug auf die Vorgehensweise bei der Analyse von Bühnenstückverfilmungen von folgender Grundannahme aus: Es gibt keine fixe Regel die Analyse betreffend, außer der, dass jedes Werk eine eigene und spezifische Auseinandersetzung verlangt und diese auf den jeweiligen und besonderen Charakteristika des Werkes beruhen muss. Denn es gibt, so der Autor, seitens des Drehbuchautors oder Regisseurs vielfältige Möglichkeiten, die literarische Vorlage (in dem Fall von dramatischen Texten) zu verändern. Das heißt, „el guionista puede modificar la acción dramática, alterar los diálogos, suprimir o desdoblar los personajes, desarrollar lo que en el original está sólo narrado, etc.“<sup>149</sup> In diesem Zusammenhang spricht er auch die Thematik der Werktreue an. Geht man davon aus, dass eine Verfilmung eines dramatischen Textes eine unzählige Breite an verschiedenen Möglichkeiten bietet, so kann das Kriterium oder der Grad der Werktreue, so die Ansicht von RÍOS CARRATALÁ, kein Index dafür sein, ob man es mit einer guten oder schlechten filmischen Adaption zu tun hat. Je nach Werk oder Interpretation muss die mehr oder minder vorhandene Werktreue in Zusammenhang mit dem jeweiligen Text gesehen werden. So kann (strikte) Werktreue einerseits eine „muestra de respeto a

---

<sup>147</sup> Vgl. Gómez, 2000, S. 59f.

<sup>148</sup> Zatlín, 2007, k.A.

<sup>149</sup> Ríos Carratalá, 2000, S. 125.

una obra que no requiere apenas modificaciones para ser trasladada al cine<sup>150</sup> sein, aber andererseits auch, so die Meinung des Autors, von fehlender Kreativität oder unzureichender Arbeit zeugen. Analog dazu die Werkuntreue, die entweder als Kreativität oder als Besserwisserei des Drehbuchschreibers/Regisseurs gedeutet werden könnte.<sup>151</sup> Zusammenfassend kommt er zu dem Ergebnis: „La fidelidad entre la obra original y la adaptación debe entenderse como una relación de coherencia. El guionista puede introducir cuantas variantes considere oportunas en todos los elementos para crear lo que, no lo olvidemos, tan sólo es una película. Pero las mismas siempre deben ser coherentes con la obra en que se basa.“<sup>152</sup>

GÓMEZ fasst kompakt zusammen, worauf es bei der Verfilmung eines dramatischen Werkes ankommt, worauf bei der Adaption für die Leinwand eines Bühnenstückes das Augenmerk gelegt werden sollte:

„La clave está en reestructurar la acción dramática en forma de narración con una consiguiente transformación de los diálogos, de forma que éstos suenen naturales sin que se pierda toda la carga significativa que tenían en la pieza teatral. Así, una acción y un diálogo que funcionan a la perfección en el escenario pueden resultar en el cine artificiales o recargados, sonar falsos o ridículos.“<sup>153</sup>

Im folgenden Abschnitt der vorliegenden Arbeit werden fünf Verfilmungen dramatischer Werke von Ventura Pons analysiert. Der Akzent wird dabei auf die Filme des Regisseurs gesetzt, doch wird auch der Vergleich zwischen Theaterstück und filmischer Adaption in die medienwissenschaftliche Analyse mit einfließen, um den Transformationsprozess vom Bühnenstück zum Film besser veranschaulichen und herausarbeiten zu können. Wie dies auch von RÍOS CARRATALÁ gefordert wird, werden bei der Analyse alle Filme des Regisseurs getrennt voneinander einer werkspezifischen Auseinandersetzung unterzogen, um die den jeweiligen Verfilmungen eigenen Merkmale und Besonderheiten herauskristallisieren zu können und auch den jeweiligen Grad der Theatralität bestimmen zu können. In einem abschließenden Kapitel werden die Erkenntnisse der werkspezifischen Analysen zusammengefasst, wobei alle fünf Filme einfließen und miteinander in Verbindung gesetzt werden, um so generelle und wichtige Charakteristika der Arbeit und Leistung von Ventura Pons als Regisseur von Verfilmungen dramatischer Werke zu bestimmen und zu formulieren.

---

<sup>150</sup> Ríos Carratalá, 2000, S. 125.

<sup>151</sup> Vgl. ebenda.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 235.

<sup>153</sup> Gómez, 2000, S. 66.

Als abschließende Bemerkung und als kleinen Vorgeschmack darauf, was uns bei den Filmen von Ventura Pons und seiner Arbeitsweise erwarten wird, speziell auch im Bezug auf die theatralischen Elemente seiner Verfilmungen, scheint mir ein Zitat von RÍOS CARRATALÁ passend:

“Lo teatral no es necesariamente anticinematográfico. Cuando el guionista se encuentra ante un rasgo eminentemente teatral, la opción fácil es esquivarlo o prescindir de él. Mucho más interesante es plantearse una solución creativa que permita su traslación a la pantalla, casi siempre posible si media un adaptador que no actúa con prisas y posee el suficiente talento.”<sup>154</sup>

## 2.3 Zum Film – Gestaltungsmittel und Codes

Da sich die vorliegende Arbeit nicht als filmtheoretische Abhandlung versteht, sondern die medienwissenschaftliche Analyse und Interpretation der Filme von Ventura Pons im Vordergrund steht, wird auf eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Film‘ größtenteils verzichtet. Seit Entstehen der Filmwissenschaft sind erschienen und erscheinen noch immer eine lange Liste an theoretischen Abhandlungen, die sich eingehend mit diversen Modellen und Theorien über die Filmanalyse auseinandersetzen und von denen eine bestimmte Auswahl auch als Vorbereitung für die vorliegende Arbeit diente. Vor allem die umfassenden Arbeiten von BEICKEN, FAULSTICH, HICKETHIER, KARGL, KUCHENBUCH und MONACO<sup>155</sup> dienen für die Aneignung des Basiswissens und als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit den Filmen von Ventura Pons. Auf die Struktur einer medienwissenschaftlichen Filmanalyse, so wie diese von HICKETHIER vorgestellt wird, wird bei einem der Filme von Ventura Pons (*MORIR (O NO)*, Kap. 7) noch ausführlicher eingegangen. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den medienwissenschaftlichen Fachbegriffen die Filmanalyse betreffend würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Für das Verständnis der im Anschluss folgenden medienwissenschaftlichen Analyse der Filme von Ventura Pons wird ein fachliches Grundwissen vorausgesetzt, welches die Autorin der vorliegenden Arbeit größtenteils aus der soeben aufgelisteten Fachliteratur bezogen hat. Wird eine Erklärung bestimmter Fachbegriffe für das Verständnis als notwendig empfunden, so wird an entsprechender Stelle darauf hingewiesen und zusätzliche Informationen werden in Form von Fußnotentexten oder im Lauftext gegeben.

---

<sup>154</sup> Ríos Carratalá, 2000, S. 235f.

<sup>155</sup> Vgl. Beicken, 2004; Faulstich, 2002; Hickethier, 2007; Kargl, 2006; Kuchenbuch, 2005; Monaco, 2000.

Dennoch soll an dieser Stelle nicht gänzlich darauf verzichtet werden, kurz auf die spezifischen Charakteristika des Medium ‚Film‘ einzugehen, da diese für die anschließend folgende Analyse von großer Bedeutung sein werden. Der Film ist ein audiovisuelles Medium. Das heißt, im Vergleich zum literarischen Text, der ‚lediglich‘ ein Zeichensystem, nämlich das der geschriebenen Sprache, aufweist, verbindet er eine Vielzahl von Zeichensystemen. Neben der geschriebenen Sprache gehören zu den Zeichensystemen des Films u.a., wie KUCHENBUCH sie aufzählt: die gesprochene Sprache, Geräusche, Musik und Zeichensysteme, die durch den Bildtrakt transportiert werden, wie zum Beispiel Gestik und Mimik der ProtagonistInnen, etc..<sup>156</sup> Er sieht als zentralen Kern der filmischen Struktur oder als Organisationsprinzip die Tatsache, „dass der Film mit den Mitteln diskursiver Bildlichkeit darstellt, argumentiert oder erzählt, also mit visuell wahrnehmbaren Bewegungen, ‚kinetischen‘ Phänomenen und ihrer Informationskraft und Ausdrucksvalenz, mit der Bewegung von Objekten, der Bewegung der Kamera und der Aneinanderfügung von Wirklichkeitsaspekten.“<sup>157</sup> „Der Film als audiovisuelles Medium ‚spielt‘ sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene.“<sup>158</sup> D. h., während wir es bei literarischen Texten mit einem einschichtigen Code- und Zeichensystem, dem der geschriebenen Sprache, zu tun haben, formt sich der Film durch eine Vielfalt verschiedener Codes und Darstellungsmittel.

KUCHENBUCH teilt die filmischen Darstellungs- bzw. Gestaltungsmittel in drei Gruppen. Die erste Gruppe, die „Mittel der Gestaltung vor der Kamera (und dem Mikrophon)“<sup>159</sup> beinhalten einerseits das optische Material wie Dekor (Landschaften, Requisiten, etc.) und die Darsteller (Typen, Mimik, Gestik, Kostüme, etc.). In die zweite Gruppe, der „Mittel der Gestaltung von Kamera- (und Mikrophon-)Aufnahme“<sup>160</sup> fallen die Aufnahme des optischen Materials (Kameraeinstellungsgröße, -perspektive, -länge, -bewegung, -kombinationen, Belichtung, usw.) und die Aufnahme des akustischen Materials wie Sound-Effekte und spezielle Techniken der Tonaufnahme. Die dritte Gruppe bilden die „Gestaltungsmittel nach der Aufnahme“<sup>161</sup>, wie die Bearbeitung des Film-Materials (Filmentwicklung, Spezialeffekte, Bildmontage, etc.), die Bearbeitung des akustischen Materials und die Montage von Bild und Ton.<sup>162</sup>

---

<sup>156</sup> Vgl. Kuchenbuch, 2005, S. 90.

<sup>157</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>158</sup> Faulstich, 2002, S. 113.

<sup>159</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 92.

<sup>160</sup> Ebenda.

<sup>161</sup> Ebenda.

<sup>162</sup> Vgl. ebenda.

Diese Einteilung ermöglicht einen grundlegenden Überblick über die diversen filmischen Gestaltungsmittel, sagt jedoch noch nicht viel über ihre Funktion aus. Bestimmt wird diese erst durch den speziellen Kontext im Film:

„Der Film besteht vor allem aus der Möglichkeit, visuell wahrnehmbare Gegenstände abzubilden, die bereits vorher durch den gesellschaftlichen Zusammenhang Bedeutung erlangt haben (...). Die filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch „codifiziert“ waren.“<sup>163</sup>

Der Film weist ein mehrdimensionales Zeichensystem auf, das aus visuellen, auditiven und verbalen Codes und Zeichen besteht, wir haben es beim Film mit einer Kombination von verschiedenen Zeichensystemen zu tun. Diese Codes und Zeichen gilt es in der medienwissenschaftlichen Analyse eines Films zu kennen, zu erkennen, zu unterteilen, zu analysieren und richtig zu decodieren, um die Aussage und Gestaltung eines Films entsprechend ausarbeiten und verstehen zu können. Denn

„die Struktur des Films wird durch die Codes definiert, mit denen er arbeitet und die in ihm wirksam sind. (...) Das Medium, durch das der Film Bedeutung ausdrückt, ist eine Kombination einer Vielzahl von Codes. Es gibt Codes, die sich aus der Kultur herleiten (...) und die Filmmacher nur einfach reproduzieren (zum Beispiel die Art, wie wir essen). Es gibt eine Anzahl Codes, die der Film mit anderen Künsten gemein hat (die Geste zum Beispiel, die sowohl ein Code des Theaters als auch des Films ist). Und es gibt Codes, die nur im Film vorkommen. (Die Montage ist das wichtigste Beispiel.)“<sup>164</sup>

Dieses Wissen um die (filmspezifischen) Codes und das Erkennen ihrer Bedeutung bildet auch ein Hauptaugenmerk in der im Anschluss folgenden Analyse.

Wie bei KUCHENBUCH zu lesen ist, meint ‚Code‘ in seiner allgemeinsten Bedeutung „hier die Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist. Nach kommunikationswissenschaftlicher Vereinbarung spricht man vor allem da von ‚Codes‘, wo die Verbindlichkeit von Zeichenbedeutungen, die Zuschreibung von Bedeutung zu bestimmten Zeichen, geregelt, eben ‚codifiziert‘ ist (...). Die Besitzer oder Teilnehmer des ‚Codes‘ verständigen sich mühelos.“<sup>165</sup> KARGL räumt zwar ein, dass natürlich auch die kulturellen sowie die Codes anderer Künste für den Film von Bedeutung sind, für den Filmanalytiker aber in erster Linie die, und hierbei lehnt er sich an die Begriffswahl von MONACO an, „dem Film eigenen Codes“<sup>166</sup> von Interesse sind, wobei auch KARGL

---

<sup>163</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 93.

<sup>164</sup> Monaco, 2000, S. 180f.

<sup>165</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 93.

<sup>166</sup> Kargl, 2006, S. 65, (zit. nach: Monaco, 2000, S.163.)

ähnlich wie MONACO<sup>167</sup> darauf hinweist, dass es kaum einen Code gibt, der sich nur im Film finden lässt.<sup>168</sup>

KUCHENBUCH versteht unter filmischen Codes alle Codes, die im Film auftreten. Filmspezifische Codes weisen nach KUCHENBUCH eine besondere Affinität zur Geschichte des Films auf. Als Beispiel nennt er u.a. den Film als Kunstgattung.<sup>169</sup> KARGL zählt zu dieser Kategorie in Anlehnung an das System von KUCHENBUCH bestimmte Aktionsformen, wie etwa Kriminal- oder Westernaktionen.<sup>170</sup> Unter kinematographischen Codes versteht KUCHENBUCH all jene Codes, „die mit den technischen und zugleich wahrnehmungspsychologischen Grundlagen des filmbildlichen Diskurses zusammenhängen“<sup>171</sup>. Sie sind, so KARGL, „die Grundvoraussetzung für die Sichtbarmachung des dargestellten Materials bzw. seiner Organisation“<sup>172</sup>. Des Weiteren unterscheidet KUCHENBUCH zwischen den „Codes der Gegenstände“<sup>173</sup>, unter denen er „den gesamten Bereich der bildlich bzw. akustisch transportierten Motive und ihre Codes“<sup>174</sup> versteht und den „Codes der Darstellung“<sup>175</sup>, zu denen die „Mittel der Gestaltung bei und nach der Aufnahme“<sup>176</sup> zählen. Sie „umfassen alle Darstellungsweisen (also vom Schauspiel bis zum Filmschnitt), die im Film anzutreffen sind“<sup>177</sup>. „Der Spielfilm besteht also schon auf der Ebene des Dargestellten aus einer Vielzahl sich überlagernder Codes: Mimik, Gestik, Kleidung, usw. Alle diese Dinge müssen richtig decodiert werden, will man einen Film vollständig verstehen.“<sup>178</sup> Zusammenfassend hält BOHNENKAMP fest:

„Der kinematographische Code zeichnet sich durch den Einsatz mehrerer unterschiedlicher Zeichensysteme aus: „Der Film ist stets eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d.h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden.“<sup>179</sup>

Diese soeben angesprochenen spezifischen Merkmale des Films werden in der medienwissenschaftlichen Analyse der Filme von Ventura Pons beachtet und an konkreten Filmbeispielen veranschaulicht. Einleitend zur Auseinandersetzung mit den

---

<sup>167</sup> Vgl. Monaco, 2000, S. 163.

<sup>168</sup> Vgl. Kargl, 2006, S. 65.

<sup>169</sup> Vgl. Kuchenbuch, 2005, S. 95.

<sup>170</sup> Vgl. Kargl, 2006, S. 69.

<sup>171</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 96.

<sup>172</sup> Kargl, 2006, S. 70.

<sup>173</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 97.

<sup>174</sup> Kargl, 2006, S. 68.

<sup>175</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 97.

<sup>176</sup> Kargl, 2006, S. 68.

<sup>177</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 96.

<sup>178</sup> Kargl, 2006, S. 68.

<sup>179</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 32, (zit. nach: Kanzog, 1997, S. 22.).

Filmen des katalanischen Regisseurs widmet sich das nun folgende Kapitel zunächst seiner Bio- und Filmografie.

### 3 DER REGISSEUR VENTURA PONS – BIOGRAPHIE UND FILMOGRAPHIE

Ventura Pons (Bonaventura Pons i Sala) gehört zu den national und international bekanntesten katalanischen Regisseuren der Gegenwart.<sup>180</sup> Wie die folgenden Seiten belegen werden, „zählt er zu den wenigen katalanischen Regisseuren, denen seit ihren Anfängen im Kino eine kontinuierliche Karriere gelang“<sup>181</sup>, so die Feststellung von GIMENO UGALDE. „Por su capacidad de estrenar una película al año“<sup>182</sup> wird Ventura Pons gerne als „el Woody Allen catalán“<sup>183</sup> bezeichnet, denn seit vielen Jahren bringt er pro Jahr regelmäßig einen Film in Spielfilmlänge auf den Markt. Auf nicht weniger als 20 gedrehte Kinofilme kann Ventura Pons zum Zeitpunkt des Entstehens der vorliegenden Arbeit zurückblicken, sein neuestes Werk (*FORASTERS*) kam am 28. November 2008 in die Kinos. Dazu kommen des Weiteren zwei Kurzfilme und seine Arbeit als Regisseur zahlreicher Theaterstückinszenierungen. Ausführliche Informationen über den Regisseur findet man auf dessen persönlicher Homepage ([www.venturapons.com](http://www.venturapons.com)) sowie im Buch *La mirada libre*<sup>184</sup> von Anabel CAMPO VIDAL, das sich ausführlichst den Filmen von Ventura Pons von 1978 bis 2004 widmet. Die folgenden Angaben bzgl. der Biographie, des bisherigen beruflichen Werdegangs und künstlerischen Schaffens des Regisseurs sind größtenteils dieser beiden Informationsquellen entnommen. Wird auf andere Quellen zurückgegriffen, wird darauf an entsprechender Stelle verwiesen.

#### 3.1 Kindheit und Jugend

Ventura Pons wurde am 25. Juli 1945 in Barcelona geboren. Gemeinsam mit seinen Eltern (Ventura und Lola) verbrachte er seine Kindheit im Barcelona der Nachkriegszeit, wo sein Vater ein seit Generationen der Familie gehörendes Juweliergeschäft führte. Ventura Pons, der schon früh seine Leidenschaft für den Film entdeckte, stieg, auch wenn dies nicht seiner Affinität für Kino und Theater entsprach, als junger Erwachsener in den Familienbetrieb ein und verließ diesen erst nach dem Tod des Vaters im Jahr 1966.

---

<sup>180</sup> Vgl. Romaguera i Ramió, 1994, S. 209.

<sup>181</sup> Gimeno Ugalde, 2007, S. 216.

<sup>182</sup> Campo Vidal, 2004, S. 9.

<sup>183</sup> Ebenda.

<sup>184</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004 (für die biographischen Angaben über Ventura Pons siehe vor allem S. 15-31.).

Die 40er und 50er Jahre waren für ihn und seine Familie nicht einfach. Einerseits bekam die Familie die allgemein schlechte wirtschaftliche und soziale Situation Spaniens in den ersten Jahrzehnten nach Ende des spanischen Bürgerkrieges stark zu spüren. Ventura Pons beschreibt jene Jahre als „años aburridos y muy deprimentes, de cuaresmas (...) de la España católica y fascista“<sup>185</sup>. Andererseits musste die Familie mit einem harten Schicksalsschlag kämpfen. Venturas Mutter brachte Zwillinge zur Welt, die an einer schweren Krankheit litten. Deshalb reisten die Eltern mit den Zwillingen nach London, wo sie die bestmögliche Behandlung erhielten, doch Ventura und sein älterer Bruder Josep mussten in Barcelona in der Obhut des Großvaters bleiben und litten stark unter der Trennung vom Rest der Familie. An seine Jahre im Internat von El Collell, einer Schule in den Bergen von Girona, wo „una disciplina militarista total“<sup>186</sup> herrschte, denkt Ventura Pons nur mit Schauern zurück. 1959, im Alter von 15 Jahren, verbrachte Ventura Pons seinen ersten Sommer in England. Im Gegensatz zum franquistischen Spanien und dem strengen Leben im Internat, konnte Ventura Pons in London die Atmosphäre der aufkeimenden und von Protestbewegungen begleiteten 60er Jahre spüren und miterleben.

### 3.2 Der Theaterregisseur Ventura Pons

Wie bereits erwähnt, bestand für Ventura Pons' Vater kein Zweifel daran, dass sein zweitgeborener Sohn in das Familiengeschäft einsteigen würde und deshalb besuchte Ventura Pons die Handelsschule. Doch neben seiner Ausbildung ließ Ventura Pons nichts unversucht, um sich seiner Leidenschaft für Theater und Film widmen zu können. Er trat dem *cinclub* der Schule bei und schrieb für diverse Kinozeitschriften. Im Alter von 20 Jahren begann er schließlich im Geschäft seines Vaters zu arbeiten. 1965 absolvierte Ventura Pons den Wehrdienst Militärdienst in Barcelona. Dadurch, dass er für seine Zeit beim Militär in Barcelona blieb, konnte er vormittags den Wehrdienst leisten, nachmittags arbeiten, sich abends dem Theater widmen und Mitglied bei verschiedenen Theatergruppen sein (z.B. *el Teatre de Prop, el Teatro Independiente*).

1967 führte Ventura Pons zum ersten Mal Regie bei der Inszenierung eines Theaterstücks (*Els diàlegs de Ruzante*). Diesem Bühnenstück folgte 1968 das Stück *Nit de Reis* von William Shakespeare.<sup>187</sup> In den darauffolgenden Jahren sollte Ventura

---

<sup>185</sup> Campo Vidal, 2004, S. 18.

<sup>186</sup> Ebenda.

<sup>187</sup> Vgl. Romaguera i Ramió, 2005, S. 483.

Pons noch bei zahlreichen weiteren Theaterstücken (z.B. 1969: *Aquell atractiu que es diu el Knack o que no té grapa no endrapa*, 1972: *Bestiari*, 1974: *El cap i la fi*, 1977: *Mercè dels uns, Mercè dels altres*<sup>188</sup>) Regie führen, bevor er 1978 seinen ersten Kinofilm drehen würde. Aber auch nach seinem erfolgreichen Debüt als Filmregisseur inszenierte Ventura Pons in den folgenden Jahren noch einige Theaterstücke (z.B. 1979: *Lo que vio el mayordomo* oder 1982: *Tres boleros*).<sup>189</sup>

### 3.3 Der Filmregisseur Ventura Pons – 1978 bis 1993

Die Entscheidung, nach zehn Jahren als Theaterregisseur den Schritt zum Film zu wagen, erklärt Ventura Pons mit seiner großen Leidenschaft für das Kino, die ihn seit jeher in seinem Leben begleitete:

„Por aquella época andaba yo preocupado con la sensación de que quizás me estaba apalancando demasiado en un oficio maravilloso, el de levantar textos teatrales, en el que me desenvolví con satisfacción, pero que estaba postergando dedicarme a lo que toda mi vida había tenido ganas de hacer. El cine, desde pequeño, siempre me había sido mi ilusión, mi meca.”<sup>190</sup>

Über Ventura Pons steht des Öfteren zu lesen, dass er über das Theater zum Film gekommen sei. Im Interview darauf angesprochen, stellt er aber klar, dass hierbei ein Missverständnis vorliegt:

„Parece que venga del mundo del teatro al cine, pero yo siempre he tenido el cine en la cabeza. Cuando era pequeño siempre quería hacer cine, tenía cine en la cabeza, por otras circunstancias históricas estuve estudiando en otros campos, pero ya en la universidad dirigía cine-club universitario, escribía en revistas de cine, iba a festivales (...). Pero mientras estaba buscando mi sitio en la vida, ¿no? A mi me parecía una cosa muy difícil acceder a la profesión, no había escuelas de cine en Barcelona Sólo había una escuela oficial de cine en Madrid, y era una cosa que se veía muy lejana. Claro, esto eran los años sesenta, y tal y cual, y esto era casi como un sueño imposible. Por casualidades de la vida entro en contacto con el mundo del teatro en el año 65 y empiezo a trabajar en mi primer espectáculo que dirijo en el 67, y el primero profesional es en el 68, o sea, hace 40 años ahora. Y entonces bueno, como me fue bien, aquello me dejé llevar un poco por el teatro durante muchos años. Pero no es que venga del mundo del teatro, yo vengo del cine, yo siempre he tenido el cine toda la vida en mi cabeza, la gente lo entiende mal. (...) Cuando yo ya llevaba bastante tiempo haciendo teatro, yo ya había trabajado mucho y había hecho varios, bastantes espectáculos y tenía éxito y me ganaba bien la vida, es cuando digo: ‘Qué estoy haciendo aquí si lo que tienes es el cine en la cabeza.’ Y es en ese momento en que con dinero que yo he ganado dirigiendo cosas de teatro, digo: ‘Paro.’ (Esto es una cosa bastante normal en mi vida, hay momentos que yo paro y cambio, punto, no me gusta hacer eso voy a hacer otra cosa) Paro y digo: ‘Voy a hacer una cosa, pero sin actores.’ La gente me preguntaba: ‘¿Por

---

<sup>188</sup> Vgl. Romaguera i Ramió, 2005, S. 483f.

<sup>189</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 324.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 39.

qué no trabajas con actores?’ Yo decía: ‘No, no, yo quiero hacer el documental para ver, quiero ver qué me pasa a mí, con una cámara. Y no quiero actores porque ya sé trabajar con actores, bueno, ya tengo experiencia, he trabajado con actores, quiero ver qué me pasa a mí con la cámara, quiero hacer un documental.’ (...) Pero yo no vengo del teatro, vengo del cine y paso por el teatro.”<sup>191</sup>

Nichtsdestotrotz weiß Ventura Pons aber sehr genau, wovon er aus der Zeit beim Theater für seine heutige Arbeit als Filmregisseur profitiert – einerseits kann er seine Erfahrungen im Theater bei der Arbeit mit den SchauspielerInnen sehr gut einsetzen und andererseits bekam er durch das Theater das Interesse und Gespür für wenig konventionelle Geschichten, die sich von den ‚normalerweise‘ im Kino erzählten Geschichten unterscheiden und abheben:

„El teatro (...) me ha servido fundamentalmente en dos cosas: Una, la más obvia, es el trabajar con los actores – entender. Lo más importante es cuando te llega un actor a un ensayo, un rodaje y tal, mirarlo y meterte en su cabeza y saber lo que le pasa aquel día (...). Lo más obvio, es trabajar con los actores y por eso normalmente los actores están muy bien en mis películas. Hay unas interpretaciones fantásticas. Pero hay otra cosa que es muy importante, que la gente nunca lo habla, y que a mí me parece lo más importante de todo. Es decir, la gente de teatro tiene un interés temático, ético y estético que va muy por delante de la gente del cine. Aportan siempre historias con un contenido de teatro en serio, no tonterías(...). Y este placer por contar historias diferentes, que van más allá de las historias que normalmente se cuentan en cine, esto es muy importante para mí, ha sido muy importante para mí, y es un poco la marca de mi cine. Y yo creo que, digamos, que la renovación estética, temática del cine viene mucho de la gente del teatro. (...) Como el cine está dominado por los americanos, si nosotros como europeos llevamos un placer por historias que van más allá de las que habitualmente cuentas, esto marca nuestra diferencia (...) – el placer por unas historias que no son tan convencionales como las del cine tradicional.”<sup>192</sup>

Ventura Pons fasste also den Entschluss, sich über das Genre des Dokumentarfilms dem Kino anzunähern. Inspiriert wurde er dabei vom britischen *Free Cinema* der späten 1950er Jahre. Das Ergebnis dieses Versuches trägt den Titel *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT* aus dem Jahr 1978. Es handelt sich bei diesem 85-minütigen Film, wie der Name bereits vermuten lässt, um das Porträt von dem aus Andalusien stammenden und in Barcelona lebenden Künstler und Transvestit José Pérez Ocaña (1947-1983<sup>193</sup>), den Ventura Pons in einem Lokal der Ramblas kennen gelernt hatte. Die Intention von Ventura Pons war, „hacer, con toda honestidad, una narración intimista a partir de un personaje extrovertido“<sup>194</sup>. Der Film wurde 1978 auf dem Filmfestival von Cannes vorgeführt und feierte seine Kinopremiere in Barcelona. Es

---

<sup>191</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 177f.

<sup>192</sup> Ebenda, S. 178.

<sup>193</sup> Vgl. Romaguera i Ramió, 2005, S. 445.

<sup>194</sup> Campo Vidal, 2004, S. 41.

folgten zahlreiche Einladungen zu Festivals und Filmfestspielen, z.B. nach Berlin, Chicago, Florenz, Buenos Aires, San Sebastián, um nur einige zu nennen. Des Weiteren wurde der Film mit dem *Premio de Especial Calidad Cinematográfica del Ministerio de Cultura* ausgezeichnet.

Aus dem darauf folgenden Jahr (1979) stammt sein erster Kurzfilm *Informe sobre el FAGC*, ein 12-minütiger Informationsfilm über FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya) und über den Kampf für die Legalisierung der Organisation.<sup>195</sup> 1981 führte er bei seinem zweiten Film in Spielfilmlänge, *EL VICARI D'OLOI*, Regie. *EL VICARI D'OLOI* ist ein Spielfilm, mit dem Ventura Pons ganz bewusst ein Werk schaffen wollte, dass sich von seinem Erstlingswerk *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT* stark unterscheiden würde. Ventura Pons konnte mit dieser Komödie zwar einen großen Erfolg in Katalonien für sich verbuchen, die kastilische Premiere des Films in Madrid flopte aber völlig. Pons führt den Misserfolg außerhalb Kataloniens auf die synchronisierte Fassung des Films zurück.<sup>196</sup>

Immer wieder spricht Ventura Pons das Problem der Synchronisation seiner Filme von der katalanischen Originalversion ins Kastilische an. Ventura Pons lebt und arbeitet in Barcelona, ist Katalane und ist sich, wie in zahlreichen Aussagen von ihm immer wieder herauszuhören ist, seinem kulturellen Hintergrund bewusst und stolz darauf, Katalane zu sein. Die katalanische Kultur und Sprache sind ihm auch in seinen Filmen sehr wichtig. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass er seine Filme bevorzugter Weise auf Katalanisch dreht und seine Filme in Katalonien, genauer gesagt größtenteils in Barcelona, angesiedelt sind.<sup>197</sup> CAMPO VIDAL stellt dazu passender Weise fest: „Si las películas pueden identificarse como propias de un lugar y de una cultura determinados, no hay duda de que el cine de Ventura Pons es culturalmente catalán”<sup>198</sup> Ventura Pons war noch nie ein Freund der Synchronisation von Filmen, denn eine

---

<sup>195</sup> Vgl. <http://venturapons.com/filmografia/eindex.html> [letzter Zugriff: 15.05.2008].

<sup>196</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 51-55.

<sup>197</sup> Die Sprache in den Filmen von Ventura Pons: Der Großteil seiner Filme wurde auf Katalanisch gedreht, des Öfteren synchronisieren die SchauspielerInnen die Übersetzungen ins Kastilische selbst (wie z.B. bei *ACTRIUS*). Es gibt aber auch einige Filme, die bilingual (Katalanisch und Kastilisch) sind (wie z.B. *CARÍCIES*, *BARCELONA*, *[UN MAPA]*, oder auch *AMOR IDIOTA*). D.h., es wird bei diesen Filmen sowohl Katalanisch als auch Kastilisch gesprochen, je nach Situation und handelnde Person. Im völligen Gegensatz zu den restlichen Filmen des Regisseurs steht in sprachlicher Hinsicht *FOOD OF LOVE*, bei dem es sich um einen englischsprachigen Film handelt.

Der Handlungsort in den Filmen von Ventura Pons: Es spielen zwar nicht alle von Ventura Pons inszenierten Filme in Barcelona, doch sind die Ausnahmen sehr begrenzt. Filme, die nicht oder nur zum Teil in Barcelona angesiedelt sind: *LA ROSSA DEL BAR* (wurde in einem Studio in Bulgarien gedreht), *PUTA MISÈRIA!* (Handlungsort ist Valencia), *LA VIDA ABISMAL* (spielt in Valencia und Madrid), *ANIMALS FERITS* (spielt zum Teil in Barcelona und zum Teil an einem Urlaubsort am Meer) und *FOOD OF LOVE* (spielt größtenteils in San Francisco, einige Szenen sind in Barcelona angesiedelt).

<sup>198</sup> Campo Vidal, 2004, S. 26.

synchronisierte Filmversion kann nie dem Original ebenbürtig sein, „la película pierda su integridad“<sup>199</sup>, so die Meinung des Regisseurs. Er ist sich gleichzeitig aber bewusst, dass er sich mit einer Synchronisation seiner Filme abfinden muss, will er ein breites Publikum erreichen. Aber gerade für katalanische Filmemacher, zu denen Ventura Pons zählt, stellt es oft eine Last dar, ihre Filme ins Kastilische synchronisieren lassen zu müssen, um sie auch im Rest von Spanien zeigen zu können.<sup>200</sup> Ventura Pons steht den synchronisierten Versionen seiner Filme mit großem Unbehagen gegenüber, woraus er auch keinen Hehl macht. Er sieht in Synchronisationen einen unnatürlichen Akt der Veränderung, durch welchen die Filme ihrer Kultur beraubt werden und durch den Vollständigkeit und Authentizität der Werke verloren geht. In Bezug auf *EL VICARI D'ÒLOT* schildert er seine Eindrücke bei der synchronisierten Version des Films sehr deprimierend :

„Presenté mi producto doblado, adulterado, con toda la falsedad que implica ese acto contranatura en el que se priva al film de su sonido directo, o sea de una parte importante de su verdad. (...) Entonces me vi venir una larga travesía del desierto hasta que pudiera mostrar las películas tal como son, en versión original. Yo no quería renunciar a mi cultura. Me parecía ridículo y estúpido que me impusieran un doblaje obligado para comunicarme, que no me apetecía y que iba en contra de mi deseo, de mi libertad como director.“<sup>201</sup>

Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Filme wurden in der Originalversion, also auf Katalanisch, gesehen und analysiert. Werden Zitate aus den Filmen angegeben, so werden diese auf Katalanisch zitiert. Beim Vergleich der Verfilmungen mit ihren literarischen Vorlagen wurde auch auf die katalanischen Originaltexte zurückgegriffen.

Nach *EL VICARI D'ÒLOT* folgte eine ca. fünf Jahre andauernde künstlerische Schaffenspause des Regisseurs. Sowohl aufgrund von Finanzierungsproblemen bestimmter Projekte als auch aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit diversen Produzenten, fasste Ventura Pons 1985 den Entschluss, seine eigene Produktionsfirma mit dem Namen *Els Films de la Rambla, S.A.* zu gründen, um sowohl Regisseur als auch Produzent seiner Filme sein zu können. Ein Vorhaben, das gewiss nicht leicht zu verwirklichen war, es ihm seither aber ermöglicht, seine Filme unabhängiger zu verwirklichen. Immer wieder betont Ventura Pons, dass dieser Schritt, seine eigene Produktionsfirma zu gründen, notwendig war, um unabhängiger und freier arbeiten zu können. „El hecho de ser productor-director es la base de la libertad para desarrollar mi obra.“<sup>202</sup>, so Pons. „Entendí que para poder trabajar con libertad e

---

<sup>199</sup> Campo Vidal, 2004, S. 25.

<sup>200</sup> Vgl. Ebenda, S. 24f.

<sup>201</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 27.

independencia y para poder hacer mis proyectos tenía que montar mi propia productora. (...) En octubre de 1985 nació *Els Films de la Rambla* y a partir de ahí intenté hacer un cine más personal.“<sup>203</sup> Als Regisseur und gleichzeitig Produzent seiner Filme genießt Ventura Pons ein dementsprechend großes Selbst –und Mitbestimmungsrecht alle Bereiche und künstlerischen Aspekte seiner Projekte betreffend. Man kann seine Filme demzufolge dem Genre des Autorenfilms zuordnen, unter dem man eine Film- und Produktionsrichtung versteht, „bei dem der Regisseur als Autor eines Films angesehen wird, insofern er dem Film relativ unabhängig von gängigen Thema- und Produktionsstandards einen eigenständigen künstlerischen Ausdruck verleiht“<sup>204</sup>. Ventura Pons ist also Autor seiner Filme und als dieser für alle Bereiche der Verwirklichung selbst verantwortlich.

Der erste Film, bei dem Ventura Pons Regisseur und Produzent zugleich war, war *LA ROSSA DEL BAR*<sup>205</sup> aus dem Jahr 1986. Die Geschichte über ein leidenschaftliches, wenngleich kurzes Liebesabenteuer zwischen einer Prostituierten und einem gewissen Mario in Barcelona bekam gute Kritiken und wurde sowohl vom Publikum in Katalonien als auch im Rest von Spanien begrüßt und mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet. 1989 folgte die Komödie *PUTA MISÈRIA!* über zwei junge Freunde und eine Drogendealerin, die mit einem zum Scheitern verurteilten Plan - sie wollen den reichsten Mann des Ortes entführen - ihrem Elend zu entkommen versuchen.<sup>206</sup> Es ist einer der wenigen Filme von Ventura Pons, die nicht in Barcelona spielen. Handlungsort ist València, obwohl der gesamte Film bis auf eine Szene dennoch in Barcelona gedreht wurde.<sup>207</sup> Obwohl der Film auf zahlreichen Festivals gezeigt wurde (z.B. Kairo, London, Mailand, verschiedene Festivals in Südamerika und Spanien) und mit zwei Preisen ausgezeichnet wurde, hielt sich der Erfolg beim Publikum in Grenzen.

Zwischen 1990 und 1993 verfilmte Ventura Pons drei Geschichten, die auf Drehbüchern des Autors Joan Barbero basieren, oder, wie es ROMAGUERA i RAMIÓ ausdrückt: „(...) inicià una trilogia basada en guions de Joan Barbero“<sup>208</sup>. Den Anfang machte er mit *QUÈ T’HI JUGUES, MARI PILI?* im Jahr 1990. Drei Freundinnen, die sich in Barcelona eine Wohnung teilen, schließen den Pakt, mit dem ersten Mann, der sie nach ihrem Namen fragt, zu schlafen.<sup>209</sup> Danach folgten 1991 *AQUESTA NIT O MAI* – eine

---

<sup>203</sup> Campo Vidal, 2004, S. 55 & S. 63.

<sup>204</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 356.

<sup>205</sup> Vgl. Aguilar, 2007, S. 896.

<sup>206</sup> Vgl. ebenda, S. 853.

<sup>207</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 76.

<sup>208</sup> Romaguera i Ramió, 2005, S. 484.

<sup>209</sup> Vgl. Aguilar, 2007, S. 857.

verworrene Komödie, die in der *Noche de San Juan* ihren Anfang nimmt und inspiriert ist von Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* - und zwei Jahre später *ROSITA, PLEASE!*<sup>210</sup> (1993). Jeder dieser drei Filme wird bei AGUILAR in seiner *Guía del cine español* als „comedia a la catalana“<sup>211</sup> beschrieben. ROMAGUERA i RAMIÓ fasst die drei Filme folgendermaßen zusammen: Es sind „comèdies sobre les relacions de parella en un to desinhibit i un humor gruixut que crearen escola però acabaren per liquidar la fórmula“<sup>212</sup>. Obwohl die Kritiken nicht nur positiv waren, gelang Ventura Pons mit *QUÈ T’HI JUGUES, MARI PILI?* ein Werk, das sowohl in Katalonien als auch im Rest von Spanien Anklang fand und der Erfolg sollte sich bei *AQUESTA NIT O MAI*, wenn auch nicht im gleichen Ausmaß, fortsetzen. Erwähnenswert sei an dieser Stelle noch, dass dieser Film der einzige von Ventura Pons ist, der aufgrund von Vertriebsproblemen nur in Katalonien in die Kinos kam.<sup>213</sup> Der Film wurde mit einigen Preisen ausgezeichnet, u.a. wurde Ventura Pons für seine Arbeit der *Premio de la Generalitat* (mejor director) verliehen. *ROSITA, PLEASE!* hingegen, den Ventura Pons in einem Filmstudio in Bulgarien drehte, wurde ein völliger Misserfolg. Zurückblickend stellt Pons dazu fest: „Dicen, ciertamente, que aprendes mucho más de una película que no funciona, y Rosita fue una buena lección para mí.“<sup>214</sup> *ROSITA, PLEASE!* markiert in der Filmographie von Ventura Pons auch jenen Zeitpunkt, an dem sich eine klare Wende im künstlerischen Schaffen des Regisseurs erkennen lässt. Es sollte bis heute der letzte Spielfilm von Ventura Pons sein, der nicht auf einer literarischen Vorlage basiert.

### 3.4 Der Filmregisseur Ventura Pons – 1994 bis 2008:

#### Literaturverfilmungen<sup>215</sup>

Feierte Ventura Pons bereits 1978 sein Debüt als Filmregisseur mit dem dokumentarischen Spielfilm *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT*, so waren es in den vergangenen rund 15 Jahren vor allem seine filmischen Adaptionen größtenteils katalanischer Literatur, die ihn zu einen der namhaftesten katalanischen Regisseuren der Gegenwart avancieren ließen. Auf nicht weniger als zwölf Literaturverfilmungen kann Ventura Pons zum Zeitpunkt des Entstehens der vorliegenden Arbeit zurückblicken. Hiermit sind wir bei jenen Filmen angekommen, mit denen sich auch die

---

<sup>210</sup> *ROSITA, PLEASE!* ist die Geschichte der Opernsängerin Rosita, die vor ihrem Produzenten von Hollywood nach Sofia flieht. (Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 107.)

<sup>211</sup> Aguilar, 2007, S. 421, S. 857 und S. 895.

<sup>212</sup> Romaguera i Ramió, 2005, S. 484.

<sup>213</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 98.

<sup>214</sup> Ebenda, S. 109.

<sup>215</sup> Die chronologische Auflistung der Filmographie von Ventura Pons kann im Anhang der Arbeit nachgeschlagen werden.

vorliegende Arbeit befasst. Denn bei diesen zwölf Werken handelt es sich einerseits um die Verfilmung verschiedenster Romane (*ANITA NO PERD EL TREN*, 2000 / *FOOD OF LOVE*, 2001 / *AMOR IDIOTA*, 2004 / *ANIMALS FERITS*, 2005 / *LA VIDA ABISMAL*, 2006) und andererseits um jene Verfilmungen diverser Theaterstücke (*ACTRIUS*, 1996 / *CARÍCIES*, 1997 / *AMIC/AMAT*, 1998 / *MORIR (O NO)*, 1999 / *BARCELONA [UN MAPA]*, 2007), die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen.<sup>216</sup> Den Anfang nahm seine Karriere als Regisseur von Literaturverfilmungen 1994 allerdings mit der Adaption fürs Kino von 15 Kurzgeschichten des katalanischen Autors Quim Monzó (*EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT*).

Was Ventura Pons an Literaturverfilmungen so besonders reizt, ist, dass er in ihnen wunderbare Geschichten findet, die ihm sehr aktuell erscheinen und nah an seiner Art, die Welt zu sehen und zu verstehen, sind.<sup>217</sup>, erklärt er im Interview mit GIMENO UGALDE. Warum er sich bei seinen Verfilmungen bislang fast ausschließlich katalanischer Texte bedient hat, begründet er in unserem Interview folgendermaßen:

„Verena Koppatz: *Usted suele adaptar al cine obras de la literatura catalana contemporánea. ¿Puede explicar un poco esta afición por la literatura catalana como la base literaria de sus películas?*

Ventura Pons: Yo creo que hay una capacidad fabuladora, una fabulación, una imaginación estupenda en la literatura contemporánea catalana, porque yo prácticamente todo lo he hecho en catalán, menos *Food of Love*, que lo hice de una novela de un norteamericano. Pero yo creo que hay una capacidad fabuladora, imaginaria.”<sup>218</sup>

Auf seine Verfilmungen dramatischer Werke wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, da sie im Zuge der Arbeit noch ausführlich behandelt werden. Um die chronologische Übersicht über die Filmographie von Ventura Pons zu vervollständigen, bilden einige Informationen über die weiteren Literaturverfilmungen des Regisseurs den Abschluss des Kapitels.

Wie SMITH feststellt, schlug Ventura Pons nach der filmischen Umsetzung von fünf aufeinanderfolgenden Komödien (angefangen bei *LA ROSSA DEL BAR* bis hin zu *ROSITA, PLEASE!*) einen neuen Weg ein.<sup>219</sup> Seine Umorientierung zum Regisseur von filmischen Adaptionen und das damit einhergehende Produzieren eines, wie SMITH es ausdrückt,

---

<sup>216</sup> Sein neuester Film, *FORASTERS* (2008), der wiederum auf einem Bühnenstück von Sergi Belbel basiert, wurde nicht mehr in die Filmanalyse der vorliegenden Arbeit aufgenommen, da zum Zeitpunkt der Rechercharbeiten und zum Teil auch in der Zeitspanne des Entstehens der Arbeit der Film noch nicht fertig gestellt war und der Film auch im Interview mit Ventura Pons noch nicht besprochen werden konnte.

<sup>217</sup> Vgl. Gimeno Ugalde, 2007, S. 222.

<sup>218</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 183.

<sup>219</sup> Vgl. Smith, 2002, S. 67.

„cine de calidad“<sup>220</sup>, kennzeichnen eine große Wende im künstlerischen Schaffens des Regisseurs und führten zum stetigen Ansteigen seines Ansehens sowohl national als auch international. So wurde er u.a. Vizepräsident der *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España*, erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise (z.B. *Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya*, *Premio Ondas*, *el Premio Ciudad de Huesca*, *la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* oder *la Cruz de Sant Jordi*), und wurde mehrfach für einen Goya nominiert. Auch wurden ihm bereits zahlreiche Retroperspektiven in den verschiedensten Ländern gewidmet.<sup>221</sup> Ventura Pons selbst begründet diesen Genre-Wechsel zur Literaturverfilmung damit, dass er sich mit den Komödien nicht mehr wohl fühlte und das Verlangen verspürte, etwas völlig anderes zu machen.<sup>222</sup>

Als erstes Werk in dieser langen Liste an Literaturverfilmungen entstand *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT*<sup>223</sup>. Der Film besteht aus einer Aneinanderreihung von 15 Episoden über zwischenmenschliche Beziehungen und wurde, obwohl im Vorfeld von vielen Seiten Zweifel an seiner Machbarkeit geäußert wurden, ein gelungenes Projekt. U.a. wurde Ventura Pons dafür mit dem *Premio Nacional de Cultura de la Generalitat* ausgezeichnet.<sup>224</sup> Zwischen 1996 und 1999 folgten die ersten vier Verfilmungen katalanischer Theaterstücke (*ACTRIUS*, 1996 / *CARÍCIES*, 1997 / *AMIC/AMAT*, 1998 / *MORIR (O NO)*, 1999). Im Jahr 2000 wurde der Film *ANITA NO PERD EL TREN*<sup>225</sup> sowohl für Ventura Pons als Regisseur als auch für Rosa Maria Sardà in der Rolle der Anita ein großer Erfolg. Die Geschichte handelt von einer Affäre zwischen der etwa 50-jährigen Anita, die in Frühpension geschickt wird und einem verheirateten Bauarbeiter. Obwohl sie weiß, dass die Affäre ins Nichts führen wird, blüht sie in der zeitlich beschränkten Liebesbeziehung auf, denn sie erfährt durch ihren Liebhaber das Recht zu lieben und Leidenschaft zu verspüren, egal wie alt man ist. Ventura Pons erzählte mir im Interview voller Begeisterung von der Entstehungsgeschichte des Films. Obwohl der Film nicht zu den in der Arbeit ausführlich behandelten Werken zählt, sei kurz darauf hingewiesen, dass diese Anekdote von Ventura Pons über die Entstehungsgeschichte des Films im Interview nachgelesen werden kann.<sup>226</sup>

---

<sup>220</sup> Smith, 2002, S. 67.

<sup>221</sup> Vgl. <http://venturapons.com/ebiografia.html> [letzter Zugriff: 08.05.2008].

<sup>222</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 117.

<sup>223</sup> Die 15 Kurzgeschichten, die Ventura Pons für *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT* verfilmte, sind Erzählungen aus den Werken *El perquè de tot plegat* und *L'illa de Maians* des katalanischen Schriftstellers Quim Monzó.

<sup>224</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 120f.

<sup>225</sup> Als literarische Vorlage für den Film *ANITA NO PERD EL TREN* diente eine unveröffentlichte Erzählung des Autors Lluís-Anton Baulenas.

<sup>226</sup> Vgl. Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 188-190.

Sein Film *FOOD OF LOVE* aus dem Jahr 2001 ist die einzige Literaturverfilmung von Ventura Pons, die nicht auf einem literarischen Text eines katalanischen Autors basiert und es handelt sich um das einzige englischsprachige Projekt des Regisseurs. Er adaptierte für diesen Film das Buch *The Page Turner* des amerikanischen Autors David Leavitt. Es ist die Geschichte des jungen Studenten Pauls, der sich in den berühmten Pianisten Kennington verliebt. Paul muss mit seinem ersten Liebeskummer umzugehen lernen, sich eingestehen, dass sein Talent nicht ausreicht, um jemals ein erstklassiger Klavierspieler zu werden und seiner Mutter gestehen, dass er schwul ist. Obwohl der Film die Kritik begeisterte, kam er nur sehr schwach beim spanischen Publikum an. Ventura Pons sieht eine Erklärung dafür in einer der goldenen Regeln für das spanische Kino, die besagt, dass spanische Filme mit ausländischen SchauspielerInnen beim einheimischen Publikum nicht funktionieren.<sup>227</sup>

In *AMOR IDIOTA*<sup>228</sup> aus dem Jahr 2004 lenkt sich der 30-jährige Pere-Lluc vom plötzlichen Tod seines guten Freundes und von seinem monotonen und langweiligen Leben ab, indem er alles versucht, um das Herz seiner vergebenen Traumfrau Sandra für sich zu erobern. 2005 brachte Ventura Pons den Film *ANIMALS FERITS*<sup>229</sup> in die Kinos. Die sieben ProtagonistInnen des Films stehen entweder in irgendeiner Beziehung (Ehe, Freundschaft, Affären, etc.) zueinander oder ihre Wege kreuzen sich aus welchen Gründen auch immer. Doch noch etwas haben sie gemeinsam: die Unfähigkeit, miteinander zu sprechen, ihre Bedürfnisse und Sehnsüchte auszusprechen, um so der Einsamkeit oder Traurigkeit entfliehen zu können.<sup>230</sup> Aus dem Jahr 2006 stammt die bisher letzte Verfilmung eines Romans von Ventura Pons. *LA VIDA ABISMAL*<sup>231</sup> spielt in Valencia und handelt von dem jungen Ferran, der sich bislang mit Gelegenheitsjobs über Wasser gehalten hat und eines Tages Bekanntschaft mit einem professionellen und stadtbekanntem Kartenspieler namens El Chino schließt. Ferran taucht mit seinem neuen Freund in die (nicht ungefährliche) Welt der illegalen Kartenspielerunden im Valencia und Madrid der 1980er Jahre ein. Seine beiden neuesten Werke, *BARCELONA [UN MAPA]* aus dem Jahr 2007 und *FORASTERS*, welcher im November 2008 seine Premiere feierte, sind beide abermals Verfilmungen katalanischer Theaterstücke.

---

<sup>227</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 194.

<sup>228</sup> Die Geschichte für den Film *AMOR IDIOTA* fand Ventura Pons in dem Roman *Amor d'idiota* von Lluís-Anton Baulenas.

<sup>229</sup> Drei Erzählungen aus dem Erzählband *Animals tristos* (*Icones russes*, *Gos que es llepa les ferides* und *Bombolles*) von Jordi Puntí inspirierten Ventura Pons zu seinem Film *ANIMALS FERITS*.

<sup>230</sup> Vgl. <http://venturapons.com/filmografia/eanimalsferits.html> [letzter Zugriff: 13.11.2008].

<sup>231</sup> Für den Film *LA VIDA ABISMAL* nützte er den Roman *La vida en l'abisme* des Autors Ferran Torrent als Vorlage.

Nicht unerwähnt an dieser Stelle seien zwei weitere Produktionen von Ventura Pons, die ebenfalls in diesen Zeitraum seines Schaffens fallen. Einerseits ist hierbei die Rede von einem Kurzfilm, den er im Zuge eines Projektes drehte, das sich *Autor por autor* nannte und bei dem 15 ‚cantautores‘ von 15 verschiedenen Regisseuren vorgestellt wurden (*MMB: QUADERN DE MEMÒRIA*, 1996). Im Zuge des Projektes schlug die Sängerin Maria del Mar Bonet selbst Ventura Pons als ‚ihren‘ Regisseur vor. Andererseits muss auf seinen musikalischen Dokumentarfilm *EL GRAN GATO* aus dem Jahr 2002 hingewiesen werden. Wie bei seinem Erstlingswerk *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT* rückt er erneut einen Künstler, der in Barcelona lebte, in den Mittelpunkt seines Films. Dieses Mal handelte es sich um den Sänger, Komponisten und Liederschreiber Javier Patricio ‚Gato‘ Pérez, besser bekannt unter seinem Künstlernamen ‚Gato Pérez‘.

Wirft man einen Blick auf die Personen, die in den Filmen von Ventura Pons mitarbeiten (angefangen bei den DarstellerInnen über das gesamte Filmteam inklusive Technik, etc.), so fällt auf, dass viele von ihnen den Regisseur schon seit Jahren begleiten (z.B. Carles Cases als Komponist und Verantwortlicher der Filmmusik, Mario Montero für die Fotografie oder der Verantwortliche für Montage Pere Abadal).<sup>232</sup> Ventura Pons ist ein Regisseur, der im Laufe der Jahre ein Team um sich versammelt hat, mit dem er gerne zusammenarbeitet, dem er große Wertschätzung entgegenbringt und auf das er sich verlassen kann. Wie wichtig ihm dieses konstante Team um ihn herum ist, drückt Ventura Pons folgendermaßen aus:

„Tengo también la suerte de contar desde hace años con un equipo fiel, muy compenetrado, sin el cual mi ritmo de trabajo no se entendería. Son profesionales y creadores de larga trayectoria que se compenetran con mis variadas apuestas y se convierten en mis cómplices imprescindibles.“<sup>233</sup>

Er sieht in diesem konstanten Team auch eine typische Eigenschaft von RegisseurInnen: „Yo creo que los directores tenemos tendencia a trabajar con la gente que nos gusta y que tenemos al lado.“<sup>234</sup> Auch arbeitet er immer wieder gern mit denselben namhaften SchauspielerInnen zusammen, wie z.B. Rosa Maria Sardà, Núria Espert, Anna Lizaran, Josep Maria Pou, Mario Gas, um nur einige von ihnen zu

---

<sup>232</sup> In Kap. 3.3 wurden die Filme von Ventura Pons dem Genre des Autorenkinos zugeordnet. Die Literaturverfilmungen von Ventura Pons können nicht im klassischen Sinne als ‚*cine de autor*‘ verstanden werden, da er für seine Filme auf literarische Vorlagen zurückgreift und die wenigsten RegisseurInnen des ‚*joven cine español de autores*‘ wählen, wie SCHOLZ feststellt, „die Unterstützung literarischer Vorlagen, um ihrem künstlerischen Interesse Ausdruck zu verleihen“. (Scholz, 2005, S. 270) Doch einige Aspekte der Arbeitsweise von Ventura Pons entsprechen dennoch dem Autorenkino, wie eben seine Vorliebe mit einem gleichbleibenden und konstanten Team zu arbeiten, sowohl die Wahl seiner SchauspielerInnen als auch sein gesamtes Filmteam betreffend.

<sup>233</sup> <http://www.venturapons.com/miradalibre/animalsferits-esp.doc> [letzter Zugriff: 12.11.2008].

<sup>234</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 184.

nennen. Ventura Pons dazu im Interview: „Yo llamo por teléfono a un actor o una actriz, y nunca me dicen que no. Me dirán que no porque no podrán hacer la película porque tienen otro trabajo. Pero, entonces cuando yo pienso en el reparto, cuál es el reparto número uno, pues normalmente tengo el reparto número uno.“<sup>235</sup>

Auch mit den Autoren der literarischen Vorlagen seiner Verfilmungen arbeitet er äußerst eng zusammen. Auffällig dabei ist, dass seine mittlerweile sechs Verfilmungen dramatischer Stücke auf Werken von insgesamt nur drei verschiedenen AutorInnen basieren. Zweimal griff er für eine Verfilmung auf ein Theaterstück von Josep M. Benet i Jornet zurück, dreimal diente ein Stück von Sergi Belbel als Basistext für seine Filme und einmal verfilmte er ein Stück von Lluïsa Cunillé. Ventura Pons bringt ‚seinen‘ AutorInnen größten Respekt entgegen, indem er sagt:

„Yo les admiro mucho a estos autores, les admiro y les agradezco que me hayan prestado sus historias para que yo haya hecho otra cosa. Y tengo muy buena relación con los autores porque siempre hay una fidelidad a ellos, pero por encima de todo, una fidelidad hacia mí mismo.“<sup>236</sup>

### 3.5 Die AutorInnen der literarischen Vorlagen

Da die AutorInnen der literarischen Vorlagen auch in den Filmanalysen des Öfteren vorkommen werden, werden sie an dieser Stelle kurz vorgestellt.

#### 3.5.1 Josep M. Benet i Jornet

Josep Maria Benet i Jornet<sup>237</sup> wurde 1940 in Barcelona geboren. Er studierte Philosophie und Literatur<sup>238</sup> und gehört zu den bekanntesten Autoren des katalanischen Theaters der Gegenwartszeit.<sup>239</sup> Neben seinen zahlreichen dramatischen Werken (bis zum heutigen Tag wurden mehr als 30 Bühnenstücke von Benet i Jornet publiziert), ist er des Weiteren sowohl für seine Arbeiten für das Kinder- und Jugendtheater als auch als Drehbuchautor diverser Fernsehserien bekannt. Durch

---

<sup>235</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 184.

<sup>236</sup> Ebenda.

<sup>237</sup> Josep M. Benet i Jornet ist Mitglied der AELC (*Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*) und ist auf deren Homepage ([www.escriptors.cat](http://www.escriptors.cat)), wie zahlreiche andere katalanische AutorInnen, mit einer persönlichen Seite vertreten. Alle Angaben über seinen beruflichen Werdegang und seine Werke sind dieser Internetseite (<http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet> [letzter Zugriff: 10.07.2008] ) entnommen. Wird auf andere Quellen Bezug genommen, wird an entsprechender Stelle explizit darauf hingewiesen.

<sup>238</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1995, Klappentext.

<sup>239</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1994, Buchrücken.

seine Tätigkeit für das spanische Fernsehen (TVE, TV3) seit den 70er Jahren gelang es ihm, ein noch breiteres Publikum auf ihn aufmerksam zu machen.<sup>240</sup>

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Inhalten und Themen des vielschichtigen Werkes von Benet i Jornet würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Nur soviel sei an dieser Stelle erwähnt: Vor allem seine früheren Arbeiten werden als realistisches Theater charakterisiert, eine Beschreibung, die aber auch für viele seiner späteren Werke durchaus zutreffend scheint. Auch von formalen Experimenten und Umbrüchen ist immer wieder die Rede. Seine Werke können in zwei Gruppen eingeteilt werden. Einerseits verfasst Benet i Jornet „works that are inward looking, a gaze into the human psyche, as a way of confronting fears and insecurity“<sup>241</sup> (wie z.B. in *Desig*, *Testament* oder *Olor*s). Andererseits finden sich unter den Stücken des Dramaturgen auch einige politisch ambitionierte Arbeiten, „in which Benet i Jornet aims to give expression to his views on the reality that surrounds him, often with devastating pessimism“<sup>242</sup>. Zusammenfassend kann gesagt werden, ist das literarische Schaffen des Autors auch sehr vielschichtig, so scheinen dennoch all seine Werke von einem Thema durchzogen zu sein: „la reflexió sobre l'individu i la societat que l'envolta“<sup>243</sup>.

Bekannt wurde Josep M. Benet i Jornet mit dem Bühnenstück *Una vella, coneguda olor* (1964). Zu seinen bekanntesten Theaterstücken zählen des Weiteren *La desaparició de Wendy* (1974), *Descripció d'un paisatge* (1979) oder auch *Ai, carai!* (1989) und *El manuscrit d'Alí Bei* (1985). Die für die vorliegende Arbeit besonders relevanten Texte *E.R.* (1994) und *Testament* (1996) bilden gemeinsam mit den Theaterstücken *Desig* (1989) und *Fugaç* (1994) eine Werkreihe, in denen sich der Autor vor allem mit den Themen Liebe und Leidenschaft sowie mit dem unerreichbaren Zustand völliger Glückseligkeit auseinandersetzt. Von seinen Arbeiten für das Kinder- und Jugendtheater seien an dieser Stelle beispielhaft *Supertot* (1975), *Helena a l'illa del baró Zodíac* (1975) und *El somni de Bagdad* (1977) angeführt. Übersetzungen (u.a. ins Kastilische, Baskische, Englische, Italienische, Portugiesische, Deutsche und Französische) einer Vielzahl seiner Stücke liegen vor. Vielen ist sein Name aufgrund seiner Tätigkeit als Drehbuchautor von Telenovelas<sup>244</sup> ein Begriff, zu denen u.a. *Poble Nou* (1993-94), *Rosa* (1995-96), *Nissaga de Poder* (1996-98), *Laberint d'ombres* (1998-2000), *El cor de la ciutat* (2000), *Ventdelplà* (2005) und *Amar en tiempos*

---

<sup>240</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1995, Klappentext und

[http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id\\_sec=1486](http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id_sec=1486) [letzter Zugriff: 14.07.2008].

<sup>241</sup> <http://www.lletra.net/noms/jmbenetjornet/index.html> [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>242</sup> Ebenda.

<sup>243</sup> [http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id\\_sec=1486](http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id_sec=1486) [letzter Zugriff: 14.07.2008].

<sup>244</sup> Die Fernsehserien wurden und werden von dem autonomen katalanischen Fernsehsender *Televisió de Catalunya* (TV3) produziert.

*revueltos* (2005-2006) zählen.<sup>245</sup> Sein künstlerisches Schaffen wurde im Laufe der vergangenen Jahrzehnte bereits mit mehreren Preisen ausgezeichnet. So erhielt er für sein Erstlingswerk (*Una vella, coneguda olor*) den *Josep M. de Segarra* Preis. Des Weiteren wurden ihm der *Premi Nacional de les Arts Escèniques* (1991), der *Premi Nacional a la millor obra teatral feta entre 1988 i 1990* der Generalitat de Catalunya und der *Premio Nacional de la Literatura Dramática 1995* des Kulturministeriums für sein Werk *E.R.* verliehen.<sup>246</sup>

### 3.5.2 Sergi Belbel

Der am 29. Mai 1963 in Terrassa geborene Sergi Belbel<sup>247</sup> studierte romanische und französische Philologie an der *Universitat Autònoma de Barcelona* und ist seit den 80er Jahren als Autor, Regisseur und Übersetzer von Theaterstücken tätig. Seit 1988 arbeitet er als Professor für dramatische Literatur am *Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona*<sup>248</sup>, 2005 wurde er zum Direktor des *Teatre Nacional de Catalunya* ernannt<sup>249</sup>. Er inszenierte bereits mehr als 20 Werke u.a. von Benet i Jornet, Beckett, Shakespeare, Goldoni oder Molière, ist für die Übersetzung von Werken ins Katalanische von Autoren wie Beckett, Racine, Perce, Koltés oder Molière verantwortlich und schreibt Drehbücher für *Televisió de Catalunya* (z.B. *Nissaga: l'herència*, 1999).<sup>250</sup>

Seine Theaterstücke finden sowohl innerhalb als auch außerhalb Kataloniens großen Anklang und werden auf den verschiedensten europäischen Bühnen aufgeführt, unter anderem auch am Burgtheater in Wien (z.B.: *Die Zeit der Plancks* (katalanischer Originaltitel: *Els Temps de Planck*) 2003 unter der Regie von Philip Tiedemann).<sup>251</sup> Der internationale Durchbruch gelang ihm 1992 mit dem Stück *Carícies*. Dieses Werk ist auch das bisher am häufigsten inszenierte Werk des Katalanen.<sup>252</sup> Sergi Belbel kann auf eine immer länger werdende Liste an Auszeichnungen zurückblicken, u.a. erhielt er für *Morir (o un instant abans de morir)* 1995 den *Premio Born de Teatre*, 2005 den

---

<sup>245</sup> Vgl. [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0009103](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0009103) [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>246</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1994, Buchrücken.

<sup>247</sup> Sergi Belbel ist wie Benet i Jornet Mitglied der AELC. Alle Angaben über seinen beruflichen Werdegang und seine Werke sind dieser Internetseite (<http://www.escriptors.cat/autors/belbels> [letzter Zugriff: 10.07.2008]) entnommen. Wird auf andere Quellen Bezug genommen, wird an entsprechender Stelle explizit darauf hingewiesen.

<sup>248</sup> Vgl. Belbel, 1996, S. 2.

<sup>249</sup> Vgl. [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243169](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243169) [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>250</sup> Vgl. Belbel, 1996, S. 2.

<sup>251</sup> Vgl. [http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/Vorspiel\\_20.pdf](http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/Vorspiel_20.pdf) [letzter Zugriff: 09.07.2009].

<sup>252</sup> Vgl. ebenda.

*Premio Butaca* für *Forasters* und auch der *Premio Nacional de Literatura Dramática de la Generalitat de Catalunya 1993-95* wurde ihm verliehen. Seine erste Auszeichnung (*Premio Marqués de Bradomín*) bekam er bereits 1985 für das Werk *Calidoscopis i fars d'avui: André Gide, Virgínia Woolf*.<sup>253</sup>

Als immer wiederkehrende Themen in seinen Geschichten stehen die Beschäftigung mit der Zeit und mit der zwischenmenschlichen Kommunikation hervor. Ventura Pons beschreibt Sergi Belbel als „monstruo de la narrativa, del invento, de la estructura“<sup>254</sup> und zählt ihn zu den wichtigsten europäischen Dramaturgen der Gegenwartszeit. Neben seiner in dieser Arbeit erwähnten Stücke *Carícies* (1992), *Morir (o un instant abans de morir)* (1995) und *Forasters* (2004), die Ventura Pons als literarische Vorlagen für Verfilmungen dienten, seien ergänzend die Werke *Elsa Schneider* (1988), *Després de la pluja* (1993), *Mòbil* (2006) und *A la Toscana* (2007) angeführt.

### 3.5.3 Lluïsa Cunillé

Die katalanische Autorin Lluïsa Cunillé i Salgado<sup>255</sup> wurde am 20. Oktober 1961 in Badalona (Barcelona) geboren.<sup>256</sup> Cunillé gehört heute zu den wichtigsten Autorinnen und Dramaturginnen der katalanischen Gegenwartsliteratur. Sie verfasst ihre Texte sowohl auf Katalanisch als auch auf Kastilisch. Genauso wie für ihre zahlreichen dramatischen Werke, ist sie auch für ihre kabarettistischen Arbeiten für das katalanische Theater bekannt, die zu den besten ihrer Generation zählen, so das Urteil der Kritik.<sup>257</sup>

Ihr Handwerk, das Verfassen dramatischer Texte, erlernte sie in den Seminaren von José Sanchis Sinisterra, Autor, Dramaturg und Regisseur, sowie Gründer des *Sala Beckett* in Barcelona.<sup>258</sup> Gemeinsam mit Lola López und Paco Zarzoso gründete Cunillé 1995 die *Companyia Hongaresa de Teatre*.<sup>259</sup> Das Bestreben dieser Theatergruppe war es vor allem, Stücke, sowohl von Cunillé und des valenzianischen

---

<sup>253</sup> Vgl. Gallén, 1991, S. 9.

<sup>254</sup> Campo Vidal, 2004, S. 168.

<sup>255</sup> Vgl.

<http://cultura.gencat.net/ilc/peq/fitxaAutorsuk.asp?nom1=Cunill%E9&cercauk2=Search&quiform=form1&NRegistre=1&idregistre=8497> [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>256</sup> Vgl. [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243343](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243343) [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>257</sup> Vgl. <http://www.lletra.net/noms/lluiscunille/index.html> [letzter Zugriff: 05.10.2008].

<sup>258</sup> Das *Sala Beckett* wurde 1989 von José Sanchis Sinisterra in Barcelona gegründet. Es versteht sich als experimentierfreudiges Theater, das sich vor allem neuen Formen des zeitgenössischen Theaters widmet und gleichzeitig Raum bietet für diverse Theaterworkshops, Kurse und Seminare sowohl für AutorInnen als auch für SchauspielerInnen. (für nähere Informationen siehe [www.salabeckett.com](http://www.salabeckett.com))

<sup>259</sup> Vgl. Cunillé, 2007, Buchumschlag.

Autors Paco Zarzoso als auch anderer DramaturgInnen, die dieselbe Richtung verfolgten wie Cunillé und Zarzoso, auf der Bühne umzusetzen.<sup>260</sup> Auf [www.lletra.net](http://www.lletra.net), einer Internetplattform, die sich ausschließlich der katalanischen Literatur widmet, wird Cunillés Theater wie folgt beschrieben:

„Lluïsa Cunillé es una de las voces más singulares de la dramaturgia catalana actual. Los protagonistas de sus obras se encuentran y entablan relaciones de un modo totalmente casual. Sus piezas rehúyen los grandes momentos dramáticos para centrarse, en cambio, en pequeñas situaciones cotidianas que, de hecho, constituyen los momentos más verdaderos de los personajes.“<sup>261</sup>

Ähnliche Ansichten finden sich auf der virtuellen katalanischen Enzyklopädie [www.enciclopedia.cat](http://www.enciclopedia.cat) über Lluïsa Cunillé und ihr Werk:

„És una figura representativa de la dramàturgia catalana contemporània, amb un teatre poc interessat en el discurs ideològic i més abocat a la funció pragmàtica del llenguatge. Es tracta d'un teatre d'investigació, que capgira les categories dramàturgiques usuals: suspèn les referències de situació i renuncia a un diàleg que faci progressar l'acció. En la seva vasta producció, ha sabut crear un autèntic univers paral·lel, un món banal i tràgic que no debades ha estat batejat com a Cunillelàndia.“<sup>262</sup>

Mittlerweile umfasst Lluïsa Cunillés Liste an Werken mehr als 20 Stücke. Aufmerksam wurde man auf sie durch ihr Werk *Rodeo* (1991), für das sie den *Premio Calderón de la Barca* (1992) erhielt. Sie ist die Autorin von Stücken wie *Libración* (1994), *Accident* (1996), *La venda* (1997), *Privado* (1998), *Passatge Gutenberg* (2000), *Occisió* (2005) und *La cantant calva al McDonald's* (2006). Ihre Leistungen wurden bereits mit mehreren Auszeichnungen und Preisen honoriert, wie z.B. mit dem *Premi Ciutat de Barcelona* (2004), dem *Premi de la Institució de les Lletres Catalanes* (1996), dem *Premi Born* (1999), oder auch dem *Premi Nacional de Teatre 2006 de la Generalitat de Catalunya*.<sup>263</sup> Ihr Stück *Barcelona, mapa de sombras*, das als literarische Vorlage des Filmes *BARCELONA [UN MAPA]* von Ventura Pons diente, wurde am 3. März 2004 im *Sala Beckett de Barcelona* uraufgeführt. Das Buch zum Stück erschien 2007 erstmals in einer kastilischen Version.

### 3.6 Carles Cases – Der Verantwortliche für die Filmmusik

Obwohl die Filmmusik bei der medienwissenschaftlichen Analyse der einzelnen Filme nicht außer Acht gelassen wird, soll bereits vorab an dieser Stelle kurz auf die

---

<sup>260</sup> Vgl. <http://teatres.gva.es/compania.php?lald=29> [letzter Zugriff: 05.11.2008].

<sup>261</sup> <http://www.lletra.com/noms/lluiscunille/> [letzter Zugriff: 05.11.2008].

<sup>262</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243343](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243343) [letzter Zugriff: 05.11.2008].

<sup>263</sup> Vgl. Cunillé, 2007, Buchumschlag.

Filmmusik bei den Verfilmungen von Ventura Pons eingegangen werden. Bei allen in dieser Arbeit analysierten Filmen ist nämlich ein und derselbe Komponist für die musikalische Gestaltung verantwortlich. Die Rede ist von dem katalanischen Komponisten und Musiker Carles Cases<sup>264</sup>, dessen Zusammenarbeit mit Ventura Pons bei dem Film *AQUESTA NIT O MAI* (1992) begann und der seit mehr als 15 Jahren die Musik für die Filme von Ventura Pons komponiert. Einzige Ausnahme in dieser ungebrochenen Zusammenarbeit bildet der Dokumentarfilm *EL GRAN GATO* (2002) über den Musiker Javier Patricio ‚Gato‘ Pérez, in dem dessen eigene Musik im Mittelpunkt steht.

Der 1958 in Sallent (Barcelona) geborene Carles Cases studierte neben Piano und Violoncello (am *Conservatori Superior de Música de Barcelona*) sowohl Harmonielehre und Piano-Jazz (an der Akademie für zeitgenössische Kunst in Hastad/Norwegen) als auch Orchestrierung und Komposition (am *Instituto Superior de Arte de La Habana* auf Kuba bei Alfredo Gómez). Des Weiteren war und ist er Mitglied verschiedenster musikalischer Formationen, wie z.B. *Big Band de Lluís Rovira*, *Carles Cases Quartet* oder *Blaumarí*. Außerdem trat er 1988 dem Verein *Yehudi Menuhin Live Music Now* bei, der Gratskonzerte für Menschen organisiert, die in sozialen Einrichtungen wie Krankenhäusern, Altersheimen, Waisenhäusern, Gefängnissen oder Heimen leben<sup>265</sup> und gründete 1994 die *Big Band de Vic*, für die er als Dirigent und Komponist fungierte.

Seit 1988 ist er als Komponist für Film und Fernsehen tätig. Seine Arbeiten wurden bereits mit mehreren Preisen ausgezeichnet. So wurde er u.a. 2006 für den Soundtrack zu *AMOR IDIOTA* für den *Premio de la música española al mejor álbum* nominiert, sein Soundtrack zu *FOOD OF LOVE* wurde bei den *Premios Barcelona 2002 otorgados por el ‚Col·legi de Directors de Catalunya‘* ausgezeichnet, die Filmmusik von *ANITA NO PERD EL TREN* erhielt den *Premio Calabuch* und der von ihm stammende Originalsoundtrack zu *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT* schaffte eine Nominierung für die Goyas 1996. Im Jahr 2001 wurde die *Film Music Band* gegründet, die sich ausschließlich der Umsetzung und Aufnahme von Carles Cases' komponierter Filmmusik widmet. Neben seiner Arbeit als Musiker, Komponist und Dirigent ist Carles Cases auch an verschiedenen Hochschulen als Dozent tätig.

---

<sup>264</sup> Die meisten Informationen über Carles Cases stammen von dessen persönlicher Homepage: <http://www.carlescases.com> [letzter Zugriff:10.07.2008]. Wird auf andere Quellen zurückgegriffen, wird im Text explizit darauf hingewiesen.

<sup>265</sup> Vgl. <http://www.livemusicnow.de/organisation.html> [letzter Zugriff:11.07.2008].

Beschäftigt man sich mit den Filmen von Ventura Pons, so zeigt sich bald, warum Ventura Pons nicht ohne Grund seit mittlerweile bereits vierzehn Filmen nicht mehr auf die Zusammenarbeit mit Carles Cases verzichten möchte. Seine Musik wirkt wie ein fester Bestandteil der Werke von Ventura Pons, wie ein Charakteristikum, ohne dem ein wesentlicher Bestandteil im Film fehlen würde. Es scheint ein ungemeines Verständnis zwischen Regisseur und Komponisten zu herrschen. Konzentriert man sich besonders auf die Musik im Film, entsteht der Eindruck, als würde Carles Cases die Geschichten, die uns Ventura Pons in seinen Filmen zeigt, durch seine Musik gleichermaßen erzählen. Anders ausgedrückt, was Ventura Pons in seinen Filmen mit den ihm als Regisseur zur Verfügung stehenden Gestaltungsmittel darstellt, wird durch die Musik von Carles Cases wunderbar ergänzt und zusätzlich betont. Ventura Pons drückt seine Wertschätzung für Carles Cases aus, indem er dessen Musik als „música variada, creativa, inspiradísima, siempre tan ajustada al sentido y a la estética de las distintas historias“<sup>266</sup> beschreibt und von seiner Arbeit als “uno de los trabajos más serios de composición musical en el cine de nuestro país”<sup>267</sup> spricht.

Wird bei den Filmanalysen auf die Musik von Carles Cases eingegangen, kann dies nur mit der bestmöglichen Absicht geschehen, die Eindrücke und Empfindungen beim Hören der Musik so gut wie möglich zu beschreiben, um so die Funktion und Wirkung der Musik im Film herauszuarbeiten. Denn, wie KARGL betont, stellt die Filmmusik

„wohl einen jener Bereiche dar, bei dem das Dilemma der Filminterpretation in Bezug auf die Notwendigkeit einer interdisziplinären Betrachtungsweise besonders deutlich zu Tage tritt. (...) Obwohl nun der musikalischen Gestaltung in sehr vielen Filmen eine zentrale Rolle zukommt (...) wird die Filmmusik in den wenigsten Publikationen, die sich mit Filminterpretation beschäftigen, auch nur erwähnt.“<sup>268</sup>

Die Filmmusik wird in der vorliegenden Arbeit zwar durchaus beachtet und erwähnt, doch, wie KARGL zusammenfassend feststellt, ist der Filminterpret in den seltensten Fällen „auch ein Musikwissenschaftler und somit in der Lage, das musikalische Geschehen auch adäquat zu beschreiben bzw. zu analysieren“<sup>269</sup>, eine Feststellung, die auch auf die Verfasserin der vorliegenden Arbeit zutrifft.

---

<sup>266</sup> Campo Vidal, 2004, S. 98.

<sup>267</sup> Ebenda.

<sup>268</sup> Kargl, 2006, S. 161f.

<sup>269</sup> Ebenda, S. 162.

## 4 ACTRIUS

Bei *ACTRIUS* handelt es sich um die Verfilmung des Theaterstücks *E.R.* von Josep M. Benet i Jornet, welches am 26. Oktober 1994 im *Teatre Lluire de Barcelona* uraufgeführt wurde.<sup>270</sup> Ventura Pons sagt selbst, dass es ihm bei diesem Film wichtig war, dem literarischen Text so gut wie möglich treu zu bleiben: „Me apeteció conservar la estructura de los actos teatrales, evidentemente condensando el texto original, para potenciar la esencia de la obra.“<sup>271</sup> Der Regisseur und der Autor haben für die Verfilmung eng zusammengearbeitet, sie haben das Drehbuch für den Film gemeinsam geschrieben.<sup>272</sup> Ventura Pons drückt seine Begeisterung für das Werk und dessen Autor folgendermaßen aus: „La base literaria era excepcional, ya que Benet es un maestro en la construcción de personajes densos y maravillosos“<sup>273</sup>.

In *ACTRIUS* dreht sich alles ums Theater. Ventura Pons fasst das Thema und den Inhalt kurz und prägnant zusammen: „Me sirvió [Anm.: der Film] para introducirme en un mundo que estimo y adoro: el teatro y la profesión del actor, en este caso el del las actrices. La película iba a hablar del teatro y del teatro como metáfora de la vida.“<sup>274</sup> Wie der Titel bereits vermuten lässt, bilden Schauspielerinnen den Mittelpunkt der Handlung. Eine junge Schauspielstudentin ist eine von vier Anwärtinnen für die Hauptrolle in einem Bühnenstück über das Leben der legendären und bereits verstorbenen ‚Grand Dame‘ des katalanischen Theaters Empar Ribera. Um sich noch besser auf ihre Rolle vorbereiten zu können und um bei den Vorsprechen zu überzeugen, sucht sie drei bereits etwas ältere Schauspielerinnen auf, um von ihnen mehr über ‚La Ribera‘ zu erfahren. Diese drei Schauspielerinnen (Glòria Marc, Assumpta Roca und María Caminal) erhielten vor Jahren, als sie selbst noch in ihrer Schauspielausbildung waren, Unterricht von Empar Ribera. Alle drei erklären sich zu einem Interview bereit. So erhält die Studentin drei sehr unterschiedliche Versionen von den Ereignissen der damaligen Zeit. Den Mittelpunkt der Handlung bilden die Schilderungen der damaligen Zeit aus den verschiedenen Blickwinkel von Glòria Marc, Assumpta Roca und María Caminal. Die Struktur des Films wird des Öfteren mit den Filmen *All about Eve* von Joseph Mankiewicz und *Rasho-mon* von Akira Kurosawa verglichen.<sup>275</sup> Nach der Reihe werden wir in die subjektiven Erinnerungen der

---

<sup>270</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1994, S. 8.

<sup>271</sup> Campo Vidal, 2004, S. 129.

<sup>272</sup> Vgl. <http://venturapons.com/filmografia/actrices.html> [letzter Zugriff: 21.07.2008].

<sup>273</sup> Campo Vidal, 2004, S. 130.

<sup>274</sup> Ebenda, S. 129.

<sup>275</sup> Vgl. u.a. Romaguera, 2005, S. 49.; Smith, 2002, S. 75.; Benet i Jornet, 1994, S. 101.

Schauspielerinnen eingeführt. Die Studentin wird durch die Interviews zur Zeugin der damaligen Zeit. Genau wie sie, ist auch die Zuseherin / der Zuschauer verleitet, zuerst die Version von Glòria Marc als wahr zu empfinden, danach der Schilderung von Assumpta Roca Glauben zu schenken und ein weiteres Mal von der völlig anderen Version von María Caminal überrascht zu werden, bis schlussendlich sowohl bei der Studentin wie auch bei den RezipientInnen die Glaubwürdigkeit der einzelnen Geschichten allgemeiner Skepsis gegenüber den Schilderungen weichen muss. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Sein und Schein verschwimmen immer mehr. Fest steht, dass die drei Damen damals gemeinsam mit einer vierten Studentin (Anna, die zu jener Zeit plötzlich auf mysteriöse Weise ums Leben kam) die vielversprechensten Talente und bevorzugten Studentinnen im Kurs von Empar Ribera waren. Die vier waren in ihren jungen Jahren unzertrennliche Freundinnen, aber der Kampf um die Rolle der Iphigenie im Stück *Iphigenie in Aulide*, das Empar Ribera als ihren Abschied aus der Welt des Theaters inszenieren wollte, sollte alles verändern. Stimmen die Schilderungen bis zu diesem Punkt auch überein, unterscheiden sich die Einzelheiten über die damaligen Vorfälle in der Erinnerung der drei Schauspielerinnen doch sehr stark.

#### **4.1 Die filmische Gestaltung – vom Theaterstück zum theatralischen Film**

Ventura Pons filmte *ACTRIUS*, nachdem er *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT* gedreht hatte. Im Gegensatz zum vorangegangenen Projekt beschränkt sich *ACTRIUS* auf vier Hauptdarstellerinnen und eine in sich geschlossene Geschichte und steht somit in einem starken Kontrast zu *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT*, in dem 15 verschiedene Kurzgeschichten 15 verschiedene Konzepte und Schauspielteams forderten. Ventura Pons beschreibt sein Filmprojekt *ACTRIUS* im Interview wie folgt:

„Ventura Pons: Después de hacer esta cosa [Anm.: er spricht dabei von dem Film *El perquè de tot plegat*] que rodé en cinco semanas –que fue una cosa de cabeza muy fuerte porque son quince repartos distintos, quince conceptos distintos, rodando de día y ensayando de noche - decía: ‘¿Ahora que voy a hacer?’ Una película íntima, con cuatro actores, con cuatro actrices, o sea justo al revés, es decir, decía: ‘No, ya no puedo más, ahora no quiero tanta movida en mi cuerpo y tal.’

*Verena Koppatz: Y nació Actrius, ¿no?*

Ventura Pons: Correcto. En aquel momento me surgió la idea de adaptar *Actrices*. (...) Y bueno, hablé con Pepito Jornet, con Benet i Jornet, le expliqué la idea, hice el guión -lo firmamos los dos pero lo hice yo, y me puse a rodarla. Y la verdad es que me lo pasé muy bien, porque después de todo el ajeteo del *Perquè de tot plegat* fue muy bien. Y además me gustaba porque hablaba del teatro, aunque el teatro es una metáfora en la película, es una metáfora de la

vida. Habla realmente de dos conceptos antagónicos - si tu trabajo es para servir a la sociedad o para servirte de la sociedad, esto es de lo que habla la película. Y me sentí muy bien con este texto, me lo pasé muy bien, y además, es que las actrices eran, es que eran... a tener la Sardà, la Espert, y la Alicia Aranda, y la Pons juntas en la película."<sup>276</sup>

Bevor nun die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung folgt und einige Aspekte der filmischen Gestaltung von *ACTRIUS* behandelt und analysiert werden, soll ein Auszug aus dem Interview mit Ventura Pons bereits vorab einen kleinen Vorgeschmack darüber geben, was uns bei *ACTRIUS* in medienwissenschaftlicher Hinsicht erwarten wird:

„Ésta es la película, de todas las adaptaciones que he hecho de teatro, más fiel respecto al teatro. La primera vez que hago una adaptación del teatro al cine, yo conservo los actos - que hay mucha gente que lo ha hecho, desde Mankiewicz, yo qué sé, hay tanta gente que ha hecho adaptaciones del teatro al cine, en todo el mundo se han hecho muchas, ¿no? Y una forma de hacerlo es coger la pieza y hacerla igual. Lo que pasa es que ya no es igual, porque hay una cosa por el medio que es la cámara, que es el ojo del director."<sup>277</sup>

Wir werden sehen, dass die Verfilmung des Bühnenstücks von Benet i Jornet einen stark theatralischen Charakter beibehalten hat und sich in diesem Film von Ventura Pons das dramatische Ausgangswerk sehr stark widerspiegelt und wiedergefunden werden kann. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Frage, ob und wie Ventura Pons die Inszenierung des Theaterstücks für die Leinwand mit dem Einsatz filmischer Gestaltungsmittel verändert, bereichert und ‚seinem‘ Medium entsprechend umsetzt.

#### 4.1.1 Der Titel – von *E.R.* zu *ACTRIUS*

Rollt man den Vergleich von literarischer Vorlage und Verfilmung chronologisch auf, fallen zunächst die unterschiedlichen Titel - *E.R.* im Buch, *ACTRIUS* für den Film - auf. Josep M. Benet i Jornet erklärt im Vorwort zu der katalanischen Ausgabe seines Theaterstücks, dass er für die Figuren der Geschwister Ribera (Empar und ihr Bruder Enric) auf die Figur des Enric Ribera im Werk *Plany en la mort d'Enric Ribera* des valenzianischen Schriftstellers Rodolf Sirera, dessen Werk Benet i Jornet sehr bewundert, zurückgegriffen hat.<sup>278</sup> Sowohl bei SMITH<sup>279</sup> als auch in einer Kritik von M. TORREIRO in *El País*<sup>280</sup> ist zu lesen, dass die Figur der Empar Ribera an die berühmte Schauspielerin Margarida Xirgu erinnert. Dass Ventura Pons den Titel in *ACTRIUS*

---

<sup>276</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 186.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 187.

<sup>278</sup> Benet i Jornet, 1994, Nota inicial.

<sup>279</sup> Vgl. Smith, 2002, S. 75.

<sup>280</sup> Vgl. <http://venturapons.com/filmografia/actricesp.html> [letzter Zugriff: 22.07.2008].

(Schauspielerinnen) umänderte, scheint für das Medium des Films sehr passend, drückt der Titel somit doch kurz und präzise aus, worum es im Film geht, nämlich um das Leben verschiedener Schauspielerinnen. Im Gegensatz zu dem Titel *E.R.*, bei dem Benet i Jornet im Vorwort des Stückes die Anspielung und Bedeutung erklärt, wirkt das Wort ‚actrius‘ für den Film doch eindeutiger und greifbarer und ermöglicht bereits vor dem Filmschauen gewisse Assoziationen, Bilder, Vorstellungen und konkretere Erwartungen beim Publikum, was mit dem Titel *E.R.* nicht zwingend gegeben ist.

#### 4.1.2 Die Welt des Theaters und des Schauspiels

Wie gesagt dreht sich in *Actrius* alles rund um das Thema des Theaters und der Schauspielerei. Welche Bereiche hier im Besonderen angesprochen werden, wird im Folgenden herausgearbeitet.

##### 4.1.2.1 Rollenbesetzung

Mit Ausnahme von Mercè Pons, welche die junge Schauspielstudentin im Film verkörpert und im Vergleich zu den anderen drei Schauspielerinnen noch eher am Anfang ihrer Karriere steht, haben wir es bei *ACTRIUS* mit drei äußerst erfahrenen Schauspielerinnen (Núria Espert, Rosa Maria Sardà und Anna Lizaran) zu tun, die ihrerseits im Film wiederum drei erfahrene Schauspielerinnen spielen.<sup>281</sup> Dass sich hier die Grenzen zwischen den Figuren im Film und der realen Schauspielerinnen leicht zu verwischen scheinen, ist nicht verwunderlich, handelt es sich bei den drei Schauspielerinnen in Wirklichkeit um sehr routinierte (Theater-) Schauspielerinnen und Regisseurinnen, die nur zu gut wissen, worauf es bei der Darstellung der Figuren in *ACTRIUS* ankommt. Wirft man einen Blick auf die Filmographien und die beruflichen Werdegänge von Espert, Sardà und Lizaran, so liegt ein Vergleich zwischen den Charakteren des Films und den Schauspielerinnen doch nahe. SMITH merkt in einer Retrospektive der Filme von Ventura Pons des *ICA London* dazu an: „El argumento juega (...) con el conocimiento que el público español tiene de los actrices.“<sup>282</sup> Vor allem bei Espert und Sardà spiegeln die Charaktere von *ACTRIUS* ihre eigene Karriere

---

<sup>281</sup> Rollenbesetzung bei *ACTRIUS*:  
Glòria Marc: Núria Espert  
Assumpta Roca: Rosa Maria Sardà  
Maria Caminal: Anna Lizaran  
Schauspielstudentin: Mercè Pons

<sup>282</sup> <http://venturapons.com/filmografia/morironop.html> [letzter Zugriff: 14.07.2008].

bis zu einem gewissen Punkt wider.<sup>283</sup> Beide genießen nationales und internationales Ansehen, Espert, die in *ACTRIUS* die divenhafte, durch ihre Rollen in Tragödien zu nationalem und internationalem Ruhm gelangte Glòria Marc verkörpert, ist im wahren Leben vor allem durch ihre Rollen als Theaterschauspielerin berühmt geworden. Sardà, die im Film die durch Komödien im Fernsehen bekannt gewordene Schauspielerin Assumpta Roca darstellt, kann neben ihren Rollen für Film und Theater auch auf eine lange Liste an Auftritten in Fernsehserien zurückblicken. SMITH weist auf Interviews von Sardà hin, in denen sie dieselbe Abneigung gegen das Fernsehen ausdrückt, die auch ihre Figur im Film durchklingen lässt.<sup>284</sup>

Josep M. Benet i Jornet hat in *E.R.* die Charaktere von Glòria Marc, Assumpta Roca und María Caminal erschaffen und sie mit präzisen Beschreibungen der Vorstellung der RezipientInnen zugänglich und in dieser lebhaft gemacht. Im medialen Wechsel vom Theaterstück zum Film musste der Regisseur diese so speziellen Figuren durch Schauspielerinnen verkörpern und er hat diese in seiner Interpretation des Werkes mit den Schauspielerinnen Espert, Sardà, Lizarán und Pons besetzt. Die Auswahl der Schauspielerinnen für diese Rollen, bei denen es sogar ermöglicht wird, die dargestellte Person mit der Schauspielerin, die diese verkörpert, zu vergleichen und der fiktive Charakter bis zu einem gewissen Punkt mit der realen Person verschmilzt, zeugt für mich von einem Regisseur, der sein Handwerk ausgezeichnet versteht und beherrscht. Ventura Pons hat meines Erachtens nach ein außerordentlich gutes Händchen bei der Besetzung der Rollen bewiesen, eine gelungene Auswahl seiner Schauspielerinnen getroffen und Benet i Jornets Figuren mit ausgezeichneten Schauspielerinnen verkörpert. Generell muss festgehalten werden, dass alle vier Darstellerinnen in *ACTRIUS* eine außergewöhnlich gute und bemerkenswerte Leistung erbringen. Ihre Arbeit wird auch in den Kritiken zum Film dementsprechend gewürdigt, Beschreibung wie „cuatro actrices impresionantes“<sup>285</sup>, „cuatro lecciones de interpretación de primerísima categoría“<sup>286</sup> oder „cuatro interpretaciones superlativas“<sup>287</sup> zeugen von dem enormen Eindruck, den die vier Schauspielerinnen mit ihren Darbietungen bei Kritik und Publikum hinterlassen haben.

---

<sup>283</sup> Anna Lizaran muss bei diesem Vergleich ausgeklammert werden. Ihr fällt in *ACTRIUS* im Gegensatz zu ihrem wahren Leben die Rolle der gescheiterten Schauspielerin zu. Sie schaffte es nie zu Ruhm und internationaler Anerkennung wie ihre beiden Kolleginnen und verdient ihr Geld als Synchronsprecherin.

<sup>284</sup> Vgl. Smith, 2002, S. 77, (zit. nach: Coral Chamorro, 1997, S. 82.).

<sup>285</sup> Campo Vidal, 2004, S. 130.

<sup>286</sup> Ebenda.

<sup>287</sup> Ebenda, S. 241.

#### 4.1.2.2 Zitierte Theaterstücke im Film – inter/intramediale Bezugnahmen

Den für die Handlung wichtigsten inter/intramedialen<sup>288</sup> Bezug stellt, sowohl in der literarischen Vorlage als auch im Film, der Verweis auf die Tragödie *Iphigenie in Aulide* (von Euripides) dar. Es war die Rolle der Iphigenie, die eine der jungen Schauspielerinnen damals erhalten sollte. Genauso unterschiedlich, wie sich die Ereignisse in der Erinnerung der drei Schauspielerinnen abspielen, legen sie auch die Figur der Iphigenie aus. In den Augen von Glòria Marc opferte sich Iphigenie für ihr Volk, für Assumpta Roca wurde sie zum Opfer ihres habgierigen Vaters, eine junge Frau, die das Leben liebte, aber vom Vater in den Tod geschickt wurde. María Caminal vertritt die Meinung, dass Iphigenie nicht starb, sondern im Moment der Opferung von einem Wesen („Gott“) auf die Insel Tauris gebracht wurde, wo sie sich in eine blutrünstige Priesterin verwandelte, die Fremde, welche an die Küste von Tauris gelangten, tötete. Sowohl Marc als auch Roca fordern die Studentin während des Interviews auf, eine bestimmte Stelle des Werkes vorzulesen. Doch nach den ersten Sätzen können beide Schauspielerinnen nicht umhin, selbst die Zeilen vorzutragen, die ihnen nach so langer Zeit noch so stark im Gedächtnis verankert sind. So unterschiedlich die Auffassungen der Figur der Iphigenie ausfallen, so unterschiedlich gestaltet sich auf die jeweilige Darbietung der Iphigenie von Marc und Roca. Die verschiedenen Auffassungen über die Figur der Iphigenie spiegeln auch die unterschiedlichen Ansichten vom Beruf des Schauspielens und ihrer Lebenseinstellungen wider. Obwohl sie beide unterschiedliche Textpassagen auswählen, so kommt doch in beiden Szenen derselbe Satz vor. Es ist jener Satz, den Iphigenie kurz vor ihrem Tod ausstößt: „Adéu, l'lum que jo estimava!“<sup>289</sup> Es handelt sich um jenen Satz, der sich den beiden anscheinend besonders eingepägt hat und den sie in der Schlusszene des Films gemeinsam laut sagen, wenn sie das Theater verlassen. Sie wollen, dass dieser Satz jener Satz ist, mit dem sie sich, wenn die Zeit gekommen ist, vom Leben auf der Bühne verabschieden. Ein weiteres Bühnenstück, über das im Film gesprochen wird, ist *John Gabriel Borkman* von Henrik Ibsen. Es ist jenes Werk, mit dem Glòria Marc und Assumpta Roca gemeinsam auf die Bühne zurückkehren wollen. Das Werk wird sowohl beim gemeinsamen Abendessen der drei Schauspielerinnen als auch in der Schlusszene zwischen Glòria Marc und Assumpta Roca besprochen.

---

<sup>288</sup> Da Ventura Pons darauf abzielte einen Film zu verwirklichen, der sowohl im Aufbau als auch im Inhalt stark dem ihm als Vorlage dienenden Theaterstück ähnelt, ist man fast geneigt, in diesem Fall bei den literarischen Bezugnahmen nicht von intermedialen sondern eher von intramedialen Bezugnahmen zu sprechen.

<sup>289</sup> Actrius (DVD), 1996, 0:40:22 / 0:54:45 / 1:20:28.

Diese inter/intramedialen Bezugnahmen und die zum Teil sehr intensive Beschäftigung mit der Figur der Iphigenie tragen ein großes Stück dazu bei, das Thema Theater im Film zu verdichten und vermitteln das Gefühl, zumindest für die Dauer des Films, sehr nah und persönlich an der Welt des Theaters teilzunehmen.

#### 4.1.2.3 Das *teatrito*

Das wichtigste Symbol des Filmes ist ein kleines Spieltheater aus Karton. Zu sehen ist besagtes Theater lediglich in der Anfangs- und Schlusszene des Films.<sup>290</sup> Während im Theaterstück von Benet i Jornet die junge Studentin einleitend erklärt, dass sie als Kind ein Spieltheater (das *teatrito*) geschenkt bekam, wird dieser Monolog der Studentin im Film von Ventura Pons visuell dargestellt. Diese Rückblende (*flashback*) zu Beginn des Films ist die einzige Szene im Film, in der Ventura Pons sich relativ stark von der literarischen Vorlage entfernt. Während er, wie wir im Laufe der Analyse noch sehen werden, den für Verfilmungen typischen Transformationsprozess vom Textlichen zum eher Bildlichen bei *ACTRIUS* nicht einschlägt, visualisiert er die bei Benet i Jornet einleitend zu findenden Worte der jungen Studentin<sup>291</sup> im Film.

Der Film beginnt mit dem Blick auf ein schlafendes Mädchen, das von seinen Eltern mit einem Geschenk geweckt wird. Das Kind packt das Geschenk aus und das *teatrito* kommt zum Vorschein. In diesem Moment beginnt die Stimme der Studentin im ‚OFF‘ von diesem Tag und diesem Geschenk zu sprechen. Sie spielte Tag und Nacht mit ihrem *teatrito*, doch als sie es eines Tages mit in die Schule nahm, verloren die anderen Kinder die kleinen Spielfiguren des Theaters. Ohne Figuren machte ihm das Spielen mit dem *teatrito* keinen Spaß mehr und das kleine Mädchen spielte nie wieder damit. Wir erfahren aus der Erzählung der Studentin, dass es sich um ein sehr altes Spieltheater aus zweiter Hand handelte. Dank der Kameraeinstellungen (viele Großaufnahmen und eine sehr schöne Vogelperspektive auf das *teatrito* sowie auf das spielende Mädchen mit ihren Eltern) können wir erkennen, dass es sich um ein rot und gold bemaltes Kartontheater handelt, das, wie eine echte Theaterbühne, auch einen Vorhang hat, auf dem die Buchstaben *E* und *R* in goldener Schrift zu lesen sind. Dass es sich bei diesem ‚Kartonhaus‘ um ein Spieltheater handelt, wird auch durch die

---

<sup>290</sup> Vgl. *Actrius* (DVD), 1996, 0:00:13 – 0:01:44 & 1:17:20 – 1:21:31.

<sup>291</sup> Bei Benet i Jornet ist zu lesen: „NOIA: Quan era petita em van regalar un teatret antic, de segona mà, de cartó, amb els seus decorats i amb unes figuretes que eren els personatges. Hi jugava sense cansar-me'n. Un dia el vaig dur a l'escola i, no sé com, els nens van perdre les figuretes. No hi vaig tornar a jugar.“ (Benet i Jornet, 1994, S. 9.)

verwendete Musik betont. Die zu Szenenbeginn erklingende Klaviermusik wird in dem Moment, als das Mädchen sein Geschenk auspackt, beschwingter und schneller und erinnert an die Musik eines Puppentheaters oder Zierkastens. Die Erzählung der Studentin endet mit dem Satz „No hi vaig tornar a jugar“<sup>292</sup>. und der erste Szenenwechsel bringt uns in die Gegenwart der Filmhandlung. Schon bald stellt sich heraus, dass dem *teatrito* während des Films noch eine große Bedeutung zukommt.

Bereits im ersten Interview, das die Studentin mit Glòria Marc führt, wird von der Schauspielerin kurz ein ‚teatret antic‘<sup>293</sup> in den Farben Purpur und Gold, das Empar Ribera in ihrem Haus stehen hatte, erwähnt. Die Studentin wirkt kurz etwas verwundert, weil es sie anscheinend an ihr eigenes altes *teatrito* erinnert. Die Studentin spricht daraufhin Assumpta Roca auf das *teatrito* von Empar Ribera an. Roca erzählt ihr, dass dieses *teatrito* ein Geschenk ihres Bruders, Enric Ribera, an seine Schwester als Erinnerung an ihre innige Liebe war. Ihr Bruder Enric war ebenfalls Schauspieler. Assumpta Roca erinnert sich auch noch an die aufgemalten Initialen *E* und *R*, die für die beiden Namen der Geschwister standen. So weit Roca noch weiß, sollte sie nach dem Tod von Empar Ribera dieses *teatrito* vererbt bekommen, sie weiß aber bis heute nicht, wo es verblieben ist. Auf das *teatrito* und seinen Verbleib angesprochen, bekommt das Spieltheater in der Erinnerung von María Caminal eine noch weitaus bedeutendere Rolle zugeschrieben. Laut Caminal sollte diejenige der vier jungen Schauspielerinnen das *teatrito* erhalten, die letztendlich die Rolle der Iphigenie bekommen würde. Empar Ribera entschied sich nach einer für alle vier Studentinnen schrecklichen Zeit des Wartens für Anna in der Rolle der Iphigenie. Nachdem Anna danach plötzlich ums Leben kam und für die Rolle der Iphigenie eine neue Besetzung gefunden werden musste, trug Empar Ribera ihnen auf, selbst zu entscheiden, wer von den dreien nun Annas Rolle übernehmen sollte. Die, für die sie sich entscheiden würden, sollte auch ihr *teatrito* erhalten. Da keine von ihnen freiwillig auf die Rolle und die Chance ihres Lebens verzichten wollte, entschieden sie auszulosen, wer die Rolle bekommen sollte. María weigerte sich, um die Rolle in Form eines ‚Glücksspiels‘ zu kämpfen und trat freiwillig zurück. Die beiden anderen spielten und Glòria gewann letztendlich. In jener Nacht, als die beiden anderen um die Rolle spielten, stahl María das *teatrito*. Doch das schlechte Gewissen plagte sie zu sehr, um es behalten zu können. An die rechtmäßige Besitzerin (Glòria Marc) wollte sie es aber ebenso wenig zurückgeben. So entschied sie, das *teatrito* zu verkaufen und wie sich herausstellte, sollten die Eltern der Studentin die Käufer sein.

---

<sup>292</sup> Actrius (DVD), 1996, 0:01:34.

<sup>293</sup> Vgl. ebenda, 0:34:29-0:34:39.

Die Studentin beschließt daraufhin, das *teatrìto* an Glòria Marc zurückzugeben. Sie trifft Glòria Marc gemeinsam mit Assumpta Roca in der Schlusszene des Films im Theater an. Wenn sich die beiden Schauspielerinnen im Theater treffen, ist María bereits tot. Sie erlag einem Krebsleiden, das sie ihren beiden Kolleginnen verschwiegen hatte. Als sie das *teatrìto* sehen, können sie ihren Augen kaum trauen, doch beiden weigern sich, das Geschenk der Studentin anzunehmen. Nachdem Assumpta Roca die fehlenden Figuren bemerkt hat, kommt es zu einer sehr interessanten Bemerkung von ihr: „De què serveix un teatret sense els figuretes?“<sup>294</sup> – Was wäre das Theater ohne Figuren, also ohne SchauspielerInnen? Das *teatrìto* kann einerseits als Metapher für das Theater gesehen werden, andererseits steht es aber auch für den größten Traum der damals noch so jungen Schauspielerinnen. Diejenige, die die Rolle der Iphigenie bekommen sollte, sollte als Geschenk auch das von Empar Ribera so geliebte Spieltheater erhalten. Glòria Marc bekam die Rolle und ist heute noch auf den größten und schönsten Bühnen der Welt zu Hause.

Zurück bleibt die Studentin auf der Bühne, die das *teatrìto* anzündet und ihm langsam beim Verbrennen zusieht. – „Sense figuretes. Per això vaig deixar de jugar-hi. Per això l'he cremat.“<sup>295</sup> – so ist das Kommentar der Studentin als voice-over zu hören. Mit dem *teatrìto* verschmelzen die Realität des Schauspielers und der Fiktion gekonnt. In der Schlusszene gelingt es Ventura Pons diese verschwommenen Grenzen zwischen ‚Fiktion und Realität‘ mit Hilfe einer geschickten Kameraperspektive gekonnt umzusetzen. Das in Flammen stehende *teatrìto* in Groß/Detail-Aufnahme nimmt den gesamten Bildinhalt ein und wirkt wie eine reale Theaterbühne. Danach wechseln sich für ein paar Sekunden Halbnah-Kameraeinstellungen mit der Großaufnahme des *teatrìto* ab. Während der Halbnah-Einstellungen sieht man die Studentin neben dem verbrennenden *teatrìto* nachdenklich knien. Sie hat die Rolle im Stück letztendlich nicht bekommen – löst sich mit dem in Flammen stehenden *teatrìto* auch ihr Traum von einer Karriere als Schauspielerin in Rauch auf? Das *teatrìto* war der Grund, warum sie Schauspielerin werden wollte und sowohl der Traum vom Schauspielern als auch das *teatrìto* begleiteten sie von Kindheit an. Nun hat sie es selbst verbrannt, denn was ist ein Theater ohne SchauspielerInnen? Langsam verlässt sie die Bühne und zurück bleibt das kleine, lodernde *teatrìto* auf der großen Theaterbühne. Bis der Vorhang (der großen Theaterbühne) fällt und die Initialen *E* und *R* am Vorhang erscheinen. Diese

---

<sup>294</sup> Actrius (DVD), 1996, 1:17:57.

<sup>295</sup> Ebenda, 1:20:48 – 1:20:53.

Schlussaufnahme der großen rot-goldenen Theaterbühne ist identisch mit jener Aufnahme des *teatrito* in der Anfangsszene des Films.

#### 4.1.2.4 Vier Sprechrollen – theatralische Sprechweise und Kameraführung

Ventura Pons verzichtet, doch eher unüblich für Verfilmungen literarischer Vorlagen, gänzlich auf die Einführung zusätzlicher Charaktere im Film. Die Anzahl der im Theaterstück vorhandenen Sprechrollen bleibt im Film unverändert, die Handlung bleibt auf vier Protagonistinnen beschränkt. Der einzige Unterschied zwischen Buch und Film manifestiert sich in diesem Punkt darin, dass wir im Film StatistInnen und KomparInnen zu Gesicht bekommen. Betrachtet man den Film genauer, fällt hierbei ein interessantes Detail auf. Bei *ACTRIUS* sind ausschließlich Frauen zu sehen. Das soll heißen, sowohl die vier Hauptdarstellerinnen als auch alle im Film auftretenden StatistInnen und KomparInnen werden von weiblichen Personen verkörpert. Egal ob es sich dabei um das applaudierende Publikum beim Auftritt von Glòria Marc, um die Arbeiterinnen im TV- sowie Tonstudio oder um alle Menschen, die sich in den Straßen, am *Plaça Real* oder am Bahnsteig befinden handelt, es findet sich unter ihnen keine einzige männliche Person. Doch denkt man an die Anfangsszene im Film, in der das Mädchen von seinen Eltern das *teatrito* geschenkt bekommt, könnte man meinen, die soeben getätigte Behauptung sei falsch. Bei genauerer Betrachtung der Szene fällt aber auf, dass der Vater nie ganz im Bild zu sehen ist und man als Zuseher/in im Grunde nur selbstverständlich davon ausgeht, dass es sich um ihren Vater, also eine männliche Person, handelt. Doch in Wahrheit ist diese ‚männliche‘ Person nie ganz zu sehen. Einmal erscheint nur ein männlich anmutender Unterkörper im Bild, ein anderes Mal lediglich die Hand des vermeintlichen Vaters und auch wenn das Mädchen spielend mit seinen Eltern gezeigt wird, wird der Kopf des Vaters verdeckt. Im Interview auf dieses Detail angesprochen, äußert sich Ventura Pons dazu folgendermaßen:

„Me inventé un mundo que sólo salían actrices, si tú ves la película sale el padre al principio pero no se le ve la cara, sólo se ven los pies y tal, pero sólo salen mujeres. También en los pocos exteriores que hay, sólo hay mujeres. Esto son tonterías que vamos añadiendo los directores.“<sup>296</sup>

Wie die Anzahl der Sprechrollen von Buch und Film, bleibt auch der Text des Bühnenstückes im Film auffällig gleich und wird kaum verändert. Natürlich kommt es an einigen Stellen zu Kürzungen oder Textkomprimierungen, doch die theatralische Sprechweise und auch die für den Film eher untypischen langen und ohne Unterbrechungen stattfindenden Monologe (und Dialoge) des Theaterstücks bleiben

---

<sup>296</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 186f.

beim medialen Wechsel zwischen Bühnenstück und Interpretation von Ventura Pons größtenteils erhalten. D.h., mit einer einzigen Ausnahme zu Beginn des Filmes (die bereits analysierte Rückblende) verzichtet Ventura Pons auf weiten Strecken auf die dem Medium Film typische Visualisierung textlichen Inhalts, die Dialoge bzw. Monologe und Gespräche der Protagonistinnen bilden die filmische Handlung. Wie SEGER feststellt, kann dies für eine Verfilmung unter Umständen fatale Folgen haben:

„In theatre it's not unusual to see a long speech of a page or more. Many of the most memorable lines in theatre come from long monologues. In film, that can be deadly. It can slow down the movement, interrupt relationships, and misplace the emphasis of a scene.“<sup>297</sup>

Dass dies bei der Verfilmung von Ventura Pons nicht der Fall ist, liegt, wie Ventura Pons im Interview ebenfalls betont hat, zu einem großen Teil an der Kameraführung des Films, denn der Kamera wird in *ACTRIUS* eine ganz spezielle Rolle zuteil. Die Kamera konzentriert sich in jeder Szene völlig auf die Gespräche bzw. Monologe der einzelnen Schauspielerinnen. Im Film wird hauptsächlich mit Halbnah bis Groß-Aufnahmen, allesamt Kameraeinstellungsgrößen, die sich im Bezug auf Darstellung von Menschen auf den Körper von der Hüfte an aufwärts konzentrieren, gearbeitet. Ventura Pons hat mit Hilfe dieser Kameraeinstellung den Akzent auf die Gespräche und den Ausdruck seiner ProtagonistInnen gesetzt. Obwohl sich die Kamera stets auf die soeben sprechende Schauspielerin konzentriert, ist sie dennoch ständig leicht in Bewegung, schwenkt und ändert so den Blickwinkel kontinuierlich, so dass man sich stets bewusst bleibt, dass sich neben der sprechenden Person auch noch andere Personen (entweder die Studentin oder die anderen beiden Schauspielerinnen) in der Nähe befinden. Doch verliert die Kamera die sprechende Person nie gänzlich aus den Augen, so dass jede Veränderung in Gestik und Mimik für die ZuseherInnen sichtbar bleibt. Für diese nahen Kameraeinstellungen finden sich im Film zahlreiche Beispiele. Die exzellenten Schauspielerinnen haben allesamt die Gabe, Gestik und Mimik äußerst gekonnt der jeweiligen Situation und dem jeweiligen Gefühlszustand ihrer Figur anzupassen. Es ist z.B. erstaunlich, wie stark sich die Gestik und Mimik von Rosa Maria Sardà während des Interviews<sup>298</sup> verändert. Während sie von Empar Ribera erzählt, wirkt sie entspannt, wenn gleich auch ihrem fast spitzbübisch anmutenden Charakter entsprechend. Doch in dem Moment, als sie gemeinsam mit der Studentin eine Textpassage der Iphigenie rezitiert, ändert sich der Gesichtsausdruck schlagartig. Sie geht völlig in der Rolle auf, leidet mit jedem von Iphigenie gesprochenen Wort mit

---

<sup>297</sup> Seger, 1992, S. 39f.

<sup>298</sup> Vgl. *Actrius* (DVD), 1996, 0:42:51 – 0:57:30.

und scheint, ähnlich wie Glòria Marc, für einen kurzen Moment in Trance und in der Erinnerung an damals gefangen.

Immer wiederkehrende kurze Kameraschwenks oder -schnitte auf die Gesprächspartnerinnen lassen die Reaktion dieser auf das Gesagte auch für die RezipientInnen sichtbar werden. So fängt die Kamera z.B. für kurze Momente immer wieder den besonders beeindruckenden Gesichtsausdruck von Anna Lizaran (María Caminal) ein, während ihre beiden Freundinnen gegenseitig schlecht über das Leben und die Karriere der anderen reden und im Anschluss daran jede der beiden eine Art Plädoyer zur Verteidigung ihrer Karriere und Lebenseinstellung führt. María Caminal enthält sich während dieses Streitgesprächs jeglicher Meinung, immer wieder ist ihr schweigender, beobachtender und doch so vielsagender Gesichtsausdruck kurz im Bild zu sehen. Man spürt förmlich wie ihre innere Anspannung und Wut steigen bis es, nachdem die beiden anderen das Gespräch für beendet erklären, aus ihr herausbricht und sie die beiden auffordert, nun ihr zuzuhören.<sup>299</sup>

Wenngleich die Konzentration der Kamera vor allem abwechselnd auf eine der Schauspielerinnen gerichtet ist, sind es aber auch die immer wiederkehrenden ‚two-shot‘<sup>300</sup> und ‚three-shot‘-Aufnahmen<sup>301</sup>, die den RezipientInnen viel Aufschluss darüber geben, wie sich die agierenden Personen einander gegenüber verhalten und wie sie zueinander in Verbindung stehen. So finden wir z.B. in der Szene mit dem Gespräch zwischen Glòria Marc und der Studentin einige ‚two-shot‘-Aufnahmen vor, die eine unglaubliche Aussagekraft besitzen.<sup>302</sup> Obwohl Glòria Marc die Studentin auffordert, die Rolle der Iphigenie aus dem Buch zu rezitieren, ist es wohl eher sie selbst, durch die von der Studentin vorgetragene Zeilen an ihre damalige Rolle erinnert, die in diesen Momenten ihren glorreichen Auftritt noch einmal zu erleben scheint. Wie in Trance spricht sie den Text von damals, erinnert sich an die Worte von Empar Ribera und an den Moment, in dem sie das erste Mal vor einem Publikum stand und dessen Applaus genoss. Im Anschluss daran will die Studentin wissen, ob sie ihre Sache gut gemacht hat. Sie nähert sich Glòria Marc von hinten an, sie stehen eng beieinander, doch obwohl die Studentin ihre Frage viermal wiederholt, scheint Glòria Marc sie nicht einmal wahrzunehmen – sie schwelgt noch immer in ihren Erinnerungen und scheint die Anwesenheit der Studentin völlig vergessen zu haben. SMITH drückt den Eindruck,

---

<sup>299</sup> Vgl. Actrius (DVD), 1996, 0:23:40 – 0:29:30.

<sup>300</sup> Vgl. Hickethier, 2007, S. 56. (Zwei Personen sind gleichzeitig im Bild zu sehen.)

<sup>301</sup> Vgl. ebenda. (Drei Personen sind gleichzeitig im Bild zu sehen.)

<sup>302</sup> Vgl. Actrius (DVD), 1996, ab 0:38:50.

den diese Einstellung vermittelt, wie folgt aus. Diese 'two-shot'-Aufnahme verstärkt: "la proximidad objetiva y la distancia subjetiva de los dos personajes"<sup>303</sup>.

Wie bereits im theoretischen Kapitel über die Verfilmung von Theaterstücken zu lesen war, liegt ein markanter Unterschied zwischen Theaterstücken und Filmen darin, dass beim Theater eher das Thema wichtig ist, wohingegen im Film die Geschichte vordergründig ist. SEGER dazu: „Theatre tends to be more thematic than film. It does not need a strong story line to work.“<sup>304</sup> Dieses Unterscheidungsmerkmal trifft bei der Verfilmung von *E.R.* zu *ACTRIUS* nicht zu. Denn wie ZATLIN richtig feststellt, ist *ACTRIUS* „far removed from the action mode of movies“<sup>305</sup>. Ventura Pons sieht davon ab, den Inhalt stark zu visualisieren. Wie bereits besprochen wurde, dominieren sprachliche Äußerungen den Film. Die ‚action‘ ist bei *ACTRIUS* hintergründig, Gespräche (Dialoge sowie Monologe) bestimmen den Film. Wir können bei *ACTRIUS* von keiner allzu ereignisreichen oder dynamischen Handlung sprechen, die Geschichte steht im Hintergrund, das Thema im Vordergrund. So kommt auch ZATLIN zu dem Entschluss, dass „Pons’s spectators will no doubt be led to discuss the underlying meaning, not what happened“<sup>306</sup>. Wir werden in die Welt des Theaters, des Schauspiels entführt, Sein und Schein werden diskutiert. In den Augen von SMITH, dessen Auffassung ich mich nur anschließen kann, steht sowohl im Bühnenstück von Benet i Jornet sowie bei der Verfilmung von Ventura Pons eine zentrale Frage im Raum, nämlich die nach der künstlerischen Unabhängigkeit: „¿Es posible que el arte sea estéticamente autónomo o se deja contaminar forzosamente por las condiciones sociales y económicas?“<sup>307</sup> Auch wirft der Film Fragen rund um den Generationskonflikt, das Abfinden mit dem Älterwerden, Freundschaft und der Einsamkeit auf, sowie die Konfrontation mit dem Tod und thematisiert den Konkurrenzkampf zwischen FreundenInnen/KollegenInnen und fehlende zwischenmenschliche Kommunikation.

#### 4.1.3 Raumgestaltung im Film vs. Raumgestaltung im Theaterstück

Es gibt einen Aspekt, in dem sich Buch und Film aufgrund der unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten zwischen den Medien Film und Theater doch stark unterscheiden. Obwohl man spürt, dass es Ventura Pons sehr wichtig war, die literarische Vorlage sehr werktreu für die Leinwand zu inszenieren, ermöglicht ihm die

---

<sup>303</sup> Smith, 2002, S. 76.

<sup>304</sup> Seger, 1992, S. 36.

<sup>305</sup> Zatin, 2007, k.A.

<sup>306</sup> Ebenda.

<sup>307</sup> Smith, 2002, S. 75.

unterschiedliche Raumgestaltung in Film und Theater, dem Werk, wie von ihm angestrebt, mit seinem stark theatralischen Charakter zwar treu zu bleiben, gleichzeitig aber zusätzliche Handlungsorte in den Film einzubringen. So gelingt es ihm einerseits, die von Benet i Jornet beschriebene und vorgeschlagene Ausstattung des Bühnenraums zu beachten und in den Film einfließen zu lassen und andererseits auch, seine Interpretation von *E.R.* mit Hilfe von filmischen Gestaltungsmöglichkeiten dem Medium des Films angepasst zu gestalten. Im Gegensatz zum Theaterstück, dem stärkere Grenzen bzgl. der Raumgestaltung gesteckt sind, siedelt Ventura Pons die Handlung an Schauplätzen an, die passender nicht sein könnten und dem Werk einen noch stärker realitätsnahen Charakter verleihen.

Das Theaterstück *E.R.* von Benet i Jornet besteht aus sechs Szenen. In der ersten Szene stellt sich die junge Schauspielstudentin dem Publikum vor und schließt der Reihe nach Bekanntschaft mit den drei Schauspielerinnen, um sie um ein Interview zu bitten. Szene 2 besteht aus einem gemeinsamen Abendessen der drei Schauspielerinnen und ehemaligen besten Freundinnen. In den darauffolgenden drei Szenen (Szene 3 bis 5) führt die Studentin jeweils ein Interview mit den Schauspielerinnen. Die abschließende Szene (Szene 6) findet nach dem Tod von María statt. Glòria und Assumpta treffen im Theater aufeinander, die junge Schauspielstudentin stößt nach einer Weile ebenfalls zu ihnen. Am Ende des Stückes bleibt die junge Studentin alleine auf der Bühne zurück.

Die Szeneneinteilung des Bühnenstückes von Benet i Jornet wurde von Ventura Pons in seinen Film *ACTRIUS* übertragen, wenngleich sich vor allem zu Beginn des Stückes kleine Abänderungen feststellen lassen. Zu diesen zählen u.a. die ‚Rückblende‘ (*flashback*) in die Kindheit der Studentin, die im Gegensatz zu *E.R.* auch visuell präsentiert wird (siehe Kap. 4.1.2.3). Den ersten Handlungsort im Film stellt ein Schlafzimmer dar, das auch von seiner Einrichtung her stark an ein ‚typisches‘ Zimmer eines kleinen Mädchens erinnert. Dieser Schauplatz ist in der literarischen Vorlage nicht vorhanden. Ein kleines Mädchen spielt die Studentin als Kind, auch die Eltern sind in dieser Anfangsszene präsent. Erst nach diesem kurzen ‚Vorspann‘ beginnt die eigentliche Handlung. Beim Übergang zur ersten Szene werden wir mit dem Titel, dem Namen des Regisseurs und der Information, dass es sich um einen Film „basada en l’obra *E.R.* de J.M. Benet i Jornet“<sup>308</sup> handelt, in Form von Inserts<sup>309</sup> bekanntgemacht.

---

<sup>308</sup> *Actrius* (DVD), 1996, 0:01:40.

Des Weiteren kommt es im Film zu drei kürzeren, aufeinanderfolgenden Szenen, in denen die Studentin Bekanntschaft mit den drei Schauspielerinnen macht und diesen ihr Anliegen erklärt. Im Buch bilden diese drei Begegnungen gemeinsam mit dem Monolog der Studentin über das Geschenk ihrer Eltern, wie bereits erwähnt, eine gemeinsame Szene (Szene1). Ansonsten lassen sich bei der Szeneneinteilung keinerlei markanten Unterschiede zwischen dem Theaterstück *E.R.* und dem Film *ACTRIUS* feststellen.

Generell ähneln die Handlungsorte des Buches zwar den Schauplätzen im Film, es werden aber im Film zusätzliche Schauplätze eingeführt. Während beim Theaterstück der Wechsel eines Schauplatzes lediglich mit einem Szenenwechsel im Form z.B. der Verdunkelung des Raums oder dem Fall des Vorhangs und mit der Abänderung der Requisiten möglich ist, begleiten wir die Studentin im Film in kurzen Zwischenszenen auf ihrem Weg zu den verschiedenen Schauplätzen der Handlung. Das heißt, Ventura Pons verlagert die Handlung an bestimmten Stellen nach außen und bringt so eine gewisse Dynamik und Bewegung in den Film, oder wie ZATLIN es formuliert: „Another common strategy is to shift dialogue to an exterior locale to create a sense of movement. (...) Film adaptations of plays open the action up to realistic space“<sup>310</sup>. So wird die Studentin von der Kamera, bevor sie z.B. auf der Theaterbühne mit Glòria Marc spricht, bereits auf den Weg ins Theater und durch die Eingangshalle bis hin zur Bühne begleitet. Man sieht die glamouröse Aufschrift vor dem Theater, das prachtvolle Theaterfoyer, sowie auch das begeistert dem Auftritt von Glòria Marc lauschende Publikum. Wenn sich die Studentin in einer späteren Szene auf den Weg in die Wohnung von Glòria Marc macht, kann man erkennen, dass sich ihre Wohnung am berühmten *Plaça Real* von Barcelona befindet. Diese direkte Ortsangabe ist die einzige im Film, die explizit auf Barcelona verweist. Auch die Schauplätze, an denen die Studentin das erste Mal auf Assumpta Roca und María Caminal trifft, können im Film detaillierter umgesetzt werden. Es handelt sich um die jeweiligen Arbeitsplätze der beiden, ein Fernsehstudio und ein Tonstudio. Während sich das Bühnenstück mit Beschreibungen wie „(...) apareix, en canvi, alguna màquina de les que poblen els estudis televisius“<sup>311</sup> für das Fernsehstudio oder „Se'n va. [Anm.: Assumpta Roca] La NOiA la veu marxar mentre desapareix l'element televisiu i apareix un faristol amb

---

<sup>309</sup> Inserts: „Fotos, Grafiken oder auch Texte, die in einen Film eingeschnitten werden oder mit Hilfe von einer Insert-Kamera in ein Bild bzw. in eine Einstellung eingefügt werden.“ (Bohnenkamp, 2005, S. 357.)

<sup>310</sup> Zatin, 2007, k.A.,

<sup>311</sup> Benet i Jornet, 1994, S. 12.

papers; potser també un feix de llum horitzontal, intermitent. (...)“<sup>312</sup> für die Umwandlung der Bühne in ein Tonstudio beschränken muss, sind die entsprechenden Szenen im Film von Ventura Pons tatsächlich in einem Fernseh- und Tonstudio angesiedelt. Im Fernsehstudio kommt als zusätzlicher Handlungsraum die Künstlergarderobe von Assumpta Roca hinzu – die (bewegliche) Kamera begleitet die beiden auf ihrem Weg vom Aufnahmeraum in die Garderobe. María Caminal und die Studentin beginnen ihr Gespräch im Tonstudio, das Gespräch setzt sich aber auf der Straße fort. Die Kamera begleitet die beiden auf ihrem Spaziergang auf der Straße bis sich María Caminal von der Studentin verabschiedet.

Interessant ist, dass es in der Version von Benet i Jornet im Bezug auf die Einrichtung der Wohnung von Glòria Marc heißt: „Elements d’un interior caòtic.(...)“<sup>313</sup> Die Wohnungseinrichtung und Dekoration im Film hat nur sehr wenig mit der Beschreibung ‚chaotisch‘ zu tun. Die Wohnung ist sehr geschmackvoll eingerichtet, zeugt von Eleganz und Wohlhaben und spiegelt sehr treffend die divenhafte Erscheinung, die Lebenseinstellung und den Erfolg von Glòria Marc wider. In der Wohnung deutet alles auf eine sehr stilvolle und künstlerische Person hin. Es gibt eine Vielzahl an Büchern, auch ein Klavier und Notenständer dekorieren die Wohnung. Die Beschreibung der Bühnendekoration, die Assumpta Rocas Wohnung als „un interior càlid“<sup>314</sup> darstellt, findet sich auch in der Gestaltung der Wohnung im Film wieder. Das Landhaus, in dem die Studentin die Schauspielerin besucht, strahlt eine sehr warme und gemütliche Atmosphäre aus. Auch ihre Wohnung ist mit viel Stil eingerichtet und mit zahlreichen Büchern und weiterer Dekoration ausgestattet. Im Theaterstück von Benet i Jornet findet das Treffen von der Studentin mit María Caminal wiederum in einer Wohnung statt, deren Dekoration als „elements d’un interior anodí“<sup>315</sup> beschrieben wird. Die Ausstattung im Film von Ventura Pons kann nicht als ‚nichtssagend‘ beschrieben werden. Ihr Haus ist zwar dezenter und schlichter wenn gleich aber nicht weniger stilvoll eingerichtet als die Wohnungen der beiden anderen Schauspielerinnen. Dass sich die Wohnung von María Caminal nicht im Zentrum der Stadt befindet, erfahren wir dadurch, dass die Studentin mit einem Regionalzug fährt, um sich mit Caminal zu treffen. Die Handlung der Szene spielt sich größtenteils außerhalb des Wohnraumes im Garten von María Caminal ab. Das gemeinsame Abendessen der drei Schauspielerinnen findet auf der Terrasse und im Garten von María Caminal statt. Während im Buch nur davon die Rede ist, dass die drei Frauen gemeinsam an einem

---

<sup>312</sup> Benet i Jornet, 1994, S. 16.

<sup>313</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>314</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>315</sup> Ebenda, S. 58.

Tisch sitzen<sup>316</sup>, wechseln die Frauen im Film im Laufe des Gesprächs ihren Platz von der Terrasse zu einem kleinen Tischchen im Garten des Hauses. Erwähnt werden muss an dieser Stelle der in meinen Augen besonders beeindruckende Szenenwechsel, der Ventura Pons am Ende dieser Szene gelingt. María verstummt nach ihrem Monolog und blickt nachdenklich seitlich zu Boden. Ihr Kopf wird in Großaufnahme gezeigt. Mit dieser Einstellung endet die Szene und die erste Einstellung der darauffolgenden Szene zeigt die Studentin aus dem selben Kamerablickwinkel, in genau derselben Groß-Einstellung und mit demselben leicht zur Seite geneigten Kopf mit zu Boden gerichtetem Blick – exakt wie María Caminal zuvor.<sup>317</sup>

Wenngleich die Handlungsorte in literarischer Vorlage und filmischer Umsetzung doch Unterschiede aufweisen, so deutet Ventura Pons am Ende jeder Szene mit einer gekonnten Kameratechnik wiederum den stark theatralischen Charakter seines Werkes und die stark ans Theater erinnernde Einteilung in Szenen an. Das Ende jeder Szene geschieht mit Hilfe eines „fade out“<sup>318</sup>. Das Dunkelwerden des Filmbildes bis zum Schwarz mit Hilfe dieser Abblende<sup>319</sup> erinnert stark an den Szenenwechsel im Theater, der durch das Verdunkeln des Raumes oder den Fall des Vorhangs eingeleitet wird. Ventura Pons übernimmt mit dieser Kameratechnik auf der visuellen Ebene raffiniert die Ankündigung jedes Szenenwechsels im Werk von Benet i Jornet durch das kurze und prägnante Wort „fosc.“<sup>320</sup>

Man könnte meinen, diese Abweichung in Bezug auf die Schauplätze stünde im Kontrast zu der von Ventura Pons selbst bestätigten Absicht, Benet i Jornets Theaterstück äußerst werktreu zu interpretieren. Doch meiner Ansicht nach ist das Gegenteil der Fall. Es zeugt von der Arbeit eines Regisseurs, der sich über die Möglichkeiten ‚seines‘ Mediums völlig im Klaren ist und es versteht, sein Werk mit den bestmöglichen filmischen Gestaltungsmöglichkeiten auszustatten.

## 4.2 Abschließende Bemerkungen zu *ACTRIUS*

Für mich zeigt sich die Leistung des Regisseurs bei *ACTRIUS* im Besonderen darin, dass er einen Weg gefunden hat, dem Werk von Benet i Jornet stark treu zu bleiben,

---

<sup>316</sup> Die Szenenbeschreibung im Buch lautet: „Llum. Glòria, Assumpta i María assegudes davant la taula, que exhibeix restes d'un sopar. Darrere s'entreveuen les parets nues de l'escenari.“ (Benet i Jornet, 1994, S. 20.)

<sup>317</sup> Vgl. *Actrius* (DVD), 1996, 0:29:30 – 0:29:35.

<sup>318</sup> Beiken, 2004, S. 191.

<sup>319</sup> Vgl. ebenda.

<sup>320</sup> Benet i Jornet, 1994, z.B. S. 44.

aber gleichzeitig durch den Einsatz filmspezifischer Gestaltungsmittel eine eigenständige Interpretation, die dem Medium Film angepasst ist aber dennoch den theatralischen Charakter des Bühnenstücks bewahren konnte, zu erschaffen. Es sind gerade diese zusätzlich von Ventura Pons eingeführten Schauplätze und die exzellente Kameraführung, die diese Leistung zur Geltung bringen.

*ACTRIUS* ist ein sehr intimer Film, Ventura Pons entführt uns in die Welt des Theaters, lässt uns ganz nah teilhaben am Leben der Schauspielerinnen, an ihren Problemen, ihren persönlichen Schicksalen und Lastern. Die seitens der Kritik des Öfteren angeprangerte zu theatralische Sprechweise und die zu starke Anlehnung an die Sprache des Ausgangstextes von Benet i Jornet und die äußerst treue Übernahme der Strukturen des Theaterstückes, sollten meiner Meinung nach aber nicht negativ bewertet werden. Im Gegenteil, diese stark theatralisch-filmische Interpretation von Ventura Pons passt meines Erachtens nach ausgesprochen gut zum Thema, zum Inhalt und zum Kontext des Films. Ventura Pons setzt kinematographische Gestaltungsmittel bei *ACTRIUS* sehr zurückhaltend und minimalistisch ein, doch die Kameraführung und die Schaffung zusätzlicher im Buch nicht vorhandener Schauplätze verleihen dem Film ausreichend Bewegung, Dynamik und ‚action‘, um ihn zu einem kurzweiligen Vergnügen zu machen. Auch die herausragende Leistung der vier Schauspielerinnen kann nicht oft genug betont werden.

## 5 CARÍCIES

Bei *CARÍCIES* handelt es sich um die Verfilmung des gleichnamigen Theaterstücks von Sergi Belbel, welches 1992 im *Teatre Romea* in Barcelona unter der Regie des Autors Uraufführung feierte.<sup>321</sup> Wenngleich auch der romantisch anmutende Titel *CARÍCIES* etwas anderes versprechen mag, auf Liebkosungen und Zärtlichkeiten stößt man im Film am allerwenigsten. *CARÍCIES* besteht aus einer Aneinanderreihung zwischenmenschlicher Begegnungen, die gefühlskälter und unnahbarer nicht sein könnten. Nach der Reihe stoßen wir auf Menschen, die nicht in der Lage sind, Zärtlichkeiten oder Gefühle auszutauschen, obwohl es gerade das wäre, was sie in ihrer derzeitigen Lage brauchen würden. Sie werden von ihrem Gegenüber abgewiesen, zurückgestoßen, abgelehnt und verletzt. Allen gemein ist die Unfähigkeit, Gefühle zuzulassen, zu zeigen und ihrerseits Liebe und Zuneigung zu geben. *CARÍCIES* besteht aus zehn Episoden, in denen es zu jeweils einer Begegnung zwischen zwei Menschen kommt. Die zehn Szenen sind in sich abgeschlossene, von einander unabhängige Geschichten, stehen aber dennoch in gewisser Weise miteinander in Beziehung. Sie greifen ineinander über, da eine oder einer der beiden ProtagonistInnen in der jeweils darauffolgenden Szene wieder Teil der neuen Zweier-Beziehung ist. Zurecht wird die Erzählweise des Films (und auch des Theaterstücks von Sergi Belbel) immer wieder mit Arthur Schnitzlers *Reigen* verglichen. Wie auch bei Schnitzler schließt sich der Kreis der Erzählungen bei *CARÍCIES* in der letzten Szene, wenn der Mann der ersten Szene erneut in Erscheinung tritt.

Wir treffen im Laufe des Films auf die verschiedensten Beziehungskonstellationen.<sup>322</sup> Egal ob es sich um Mutter/Vater-Kind-Beziehungen, die Beziehung zwischen Geschwistern oder um jegliche Art von Liebesbeziehung (sowohl hetero- als auch homosexuell) handelt, den ProtagonistInnen ist allen gemein, dass sie ihrem Gegenüber sehr nahe stehen aber es gerade diese Nähe ist, die sie in den Momenten der Gespräche so stark von einander entfernt. Erst in der letzten Szene des Films

---

<sup>321</sup> Vgl. George, 2002, S. 92.

<sup>322</sup> Rollenbesetzung bei *CARÍCIES*:  
Liebespaar Szene 1: David Selvas, Laura Conejero  
Mutter Szene 2: Julieta Serrano  
Zweite Frau im Altersheim (Szene 3): Montserrat Salvador  
Obdachloser: Agustín González  
Jugendlicher: Naím Thomas  
Vater des Jugendlichen: Sergi López  
Geliebte: Mercè Pons  
Vater der Geliebten: Jordi Dauder  
Liebhaber des Vaters: Roger Coma  
Mutter des jungen Liebhabers: Rosa Maria Sardà

finden zwei Menschen zu einander, die fähig sind, sich gegenseitig Nähe, Zuneigung und ein wenig Wärme zu spenden. Paradoxaerweise sind sich diese beiden Menschen im Grunde völlig fremd, treffen nur durch einen Zufall aufeinander, sind aber ausgerechnet die einzigen, die sich, obwohl sie keine persönliche Beziehung zueinander haben, in dieser für beide Beteiligten einsamen und traurigen Situation ein wenig Nächstenliebe und Wärme schenken können.

*CARÍCIES* ist ein Film über die menschliche Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren, auf die Gefühle anderer einzugehen, aber auch ein Film über die Schwierigkeit, die eigenen Gefühle auszudrücken und sich gegenseitig Liebe und Zärtlichkeit zu geben. Der Film zeigt auf, dass es uns gerade bei Menschen, die uns besonders nahe stehen, oft schwer fällt, uns auch tatsächlich nahe zu sein und wirklich aufeinander einzugehen. Alle Personen im Film haben eins gemeinsam: sie sind im Moment der Begegnung unglücklich, unzufrieden, befinden sich in einer schwierigen Lage und vor allem sind sie einsam und fühlen sich allein gelassen. Die Dialoge des Films sind gekennzeichnet von der Unfähigkeit aber auch des Unwillens, seinem Gegenüber zuzuhören, auf das einzugehen, worüber das Gegenüber spricht und von einem Weigern, sich den (oft anklagenden) Worten der/des anderen zu stellen. Auf der Suche nach zärtlichen Worten und Gesten, Verständnis und/oder Trost stoßen sie auf Kälte, Zurückweisung und Vorwürfe. Das, was sie in ihrer derzeitigen Situation am dringendsten bräuchten, nämlich eine(n) aufmerksame(n) Zuhörer(in), Liebe, Zuwendung, Trost und Verständnis, bleibt ihnen verwehrt. Es gibt keine Lösung für die Probleme, Konflikte bleiben ungelöst und unausgesprochen im Raum stehen. Nur zwei völlig fremden Menschen gelingt es, sich im Moment vollkommener Traurigkeit, Einsamkeit und Verzweiflung gegenseitig Trost und Zärtlichkeit zu schenken. Diese Unfähigkeit, auf die Mitmenschen einzugehen, die fehlende Bereitschaft anderen zuzuhören und dieses ‚Aneinander-Vorbeireden‘, spiegelt die Oberflächlichkeit wider, mit der wir in der heutigen Zeit oft durchs Leben gehen. Es scheint, als fehle es in unserer hektischen Gesellschaft zunehmend an Zeit und Raum für Gefühle und an Bereitschaft, uns für die uns nahe stehenden Menschen Zeit zu nehmen und für sie da zu sein.

## 5.1 Die filmische Gestaltung - ausgewählte medienwissenschaftliche Aspekte

Zieht man die literarische Vorlage von Sergi Belbel zu einem Vergleich mit der filmischen Interpretation von Ventura Pons heran, so spürt man, ähnlich wie wir dies bereits bei *ACTRIUS* gesehen haben, ein weiteres Mal den großen Respekt, den Ventura Pons dem Werk von Sergi Belbel entgegenbringt. Der Vergleich der Dialoge von Bühnenstück und Film ergibt eine quasi eins zu eins Übertragung der Gespräche in den Film, wodurch die Dialoge im Film den sehr dramatischen Charakter (an manchen Stellen sogar etwas zu dominant) beibehalten. Auch GEORGE kommt zu diesem Schluss: „Verbally, however, the film script is almost identical to the play text. Pons changes some words – ‚asil’ becomes ‚residència’, for instance – but such examples are few.“<sup>323</sup> Abgesehen davon ist Ventura Pons in meinen Augen aber ein weiteres Mal eine äußerst gelungene und mit interessanten, gut ausgewählten und kreativen filmischen Gestaltungsmittel versehene Interpretation des Theaterstücks gelungen. Man spürt, dass ihm das Thema des Stückes von Sergi Belbel sehr wichtig war, er seinem Film gleichzeitig einen stark innovativen Charakter verliehen hat, indem er ganz spezielle Effekte und Techniken eingesetzt hat, die von großer Kreativität und gutem Verständnis für seine Möglichkeiten als Regisseur und für das Thema des Films zeugen. Wie ZATLIN richtig feststellt, stellt dies einen großen Unterschied zum Vorgängerkfilm *ACTRIUS* da, denn „to a far greater degree than *Actresses*, in *Caresses* Pons introduces visual, cinematic effects“<sup>324</sup>. Eine Auswahl dieser in *CARÍCIÉS* angewandten filmischen Gestaltungsmittel werden in diesem Kapitel präsentiert und analysiert.

### 5.1.1 Die zehn Episoden des Films

*CARÍCIÉS* beginnt mit einer Szene in der gemeinsamen Wohnung eines Pärchen. Der Mann ist der Meinung, dass sich die beiden nichts mehr zu sagen hätten. Seine Freundin widerspricht seinen Ansichten und es beginnt ein Streit, infolge dessen der Mann beginnt, seine Partnerin zu schlagen. Daraufhin begibt sich die Frau in die Küche und fängt mit der Zubereitung des Abendessens an, als ob nichts gewesen wäre. Sie fragt ihn, was er gerne zu essen hätte, aber als er sich bereit erklärt, ihr in der Küche zu helfen, beginnt nun plötzlich die Frau, auf ihren Partner einzuprügeln. Das Blatt hat

---

<sup>323</sup> George, 2002, S. 98.

<sup>324</sup> Zatlín, 2007, k.A.

sich gewendet, nun hat sie die Oberhand über ihn gewonnen. Es scheint, als wären sie nicht mehr fähig, sich mit Worten auszudrücken und müssten deshalb auf körperliche Gewalt zurückgreifen, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

In der nächsten Szene führt diese Frau eine Unterhaltung mit ihrer Mutter. Man spürt deutlich die Kälte, die vor allem die Tochter ihrer Mutter entgegen bringt und die große Distanz, die zwischen ihnen besteht. Wenn die Tochter gegen Ende des Gesprächs zur Mutter sagt, dass es wohl besser gewesen wäre, wenn die Mutter sie damals abgetrieben hätte, spürt man deutlich, dass sich die Tochter von ihrer eigenen Mutter nie wirklich geliebt gefühlt hat. Ihr Gespräch im Park dreht sich vor allem darum, dass es wohl das Beste für die Mutter wäre, wenn sie in ein Pflegeheim gehen würde. Im Pflegeheim muss die Mutter in der darauffolgenden Szene schmerzlich erkennen, dass ihre Freundin, mit der sie sich im Heim ein Zimmer teilt, sich nicht mehr an ihre gemeinsame Zeit erinnern kann, als sie eine Affäre miteinander hatten. Ihre Freundin weiß plötzlich nicht mehr, wer da vor ihr steht. In der darauffolgenden Szene begibt sich diese Freundin auf die Suche nach ihrem Bruder, der seit Jahren auf der Straße lebt. Er gibt vor, sie nicht zu erkennen, denn er kann ihr noch immer nicht verzeihen, dass seine Frau, als sie noch verheiratet waren, ihn mit seiner eigenen Schwester betrogen hat. Sie will ihn überreden, auch ins Heim zu gehen, doch er reagiert nicht auf ihre Worte.

Als der obdachlose Mann vor einer geschlossenen Bar ein wenig Schlaf finden will, kommt ein Jugendlicher an ihm vorbei. Zuerst fordert er von dem Obdachlosen Geld, doch dann bietet er ihm eine Zigarette an und während sie rauchen, erzählt ihm der Junge von seiner aufregenden Nacht. Als das Gespräch endet und der Obdachlose den Jugendlichen mit einer Bemerkung über dessen verstorbenen Bruder wütend macht, stiehlt der Jugendliche dem Obdachlosen das einzig Wertvolle, was dieser noch besitzt – seinen Ehering. Der Jugendliche nimmt in der darauffolgenden Szene gerade ein Vollbad im Haus seiner Eltern, als sein Vater ebenfalls ins Badezimmer kommt. Sie unterhalten sich über Bart- und Haarwuchs, Penisgrößen, Frauen und das Auto, das der Vater seinem Sohn als Überraschung gekauft hat. Der Junge befindet sich gerade im Übergang vom Kind-Sein zum Erwachsen-Werden und es kann ihm gar nicht schnell genug gehen, endlich wie ein richtiger Mann auszuschaun und vergleicht seinen Körper mit dem des Vaters. Er lädt seinen Vater ein, mit ihm gemeinsam ein Bad zu nehmen, so wie sie es früher immer gemacht haben. Nach anfänglichem Zögern steigt der Vater zu seinem Jungen in die Badewanne. Es scheint, als wäre der Sohn gerade in diesem Übergang zwischen Kind und Mann gefangen. Einerseits will er

bereits aussehen und behandelt werden wie ein Mann, andererseits will er noch nicht vollkommen auf die Rituale verzichten, die ihn in seiner Kindheit mit dem Vater verbunden haben.

Sein Vater trifft sich in der anschließenden Szene mit seiner Geliebten am Bahnhof. Er beendet die Beziehung mit ihr, weil ihm seine Frau auf die Schliche gekommen ist. Jetzt, da sie sich getrennt haben, so meint er, könne er ihr die Wahrheit über alles sagen und beginnt sich lauthals und ungeniert über den furchtbaren Gestank ihrer Vagina zu beschweren. Seine Ex-Affäre lässt die Beschimpfungen ihres ehemaligen Liebhabers schweigend über sich ergehen, erst nachdem er seinen Monolog beendet, kontert sie und trifft ihn hart mit ihren Worten. Er, der meine im Leben vom Pech verfolgt zu sein, sei laut ihr an allem schuld – sogar am Tod seines ältesten Sohnes. Völlig aufgelöst und deprimiert lässt sie ihren Exliebhaber am Bahnsteig stehen. Die junge Frau schaut in der nächsten Szene ihrem Vater wütend und genervt beim Kochen zu. Sie wirft ihm vor, dass er in ihr immer nur eine Enttäuschung gesehen hat, aber der Vater geht auf ihre anklagenden Worte überhaupt nicht ein, er ignoriert sie einfach und konzentriert sich völlig auf das Vorbereiten des Essens. Ihr Konflikt bleibt unausgesprochen im Raum stehen. In der darauffolgenden Szenen lässt sich ihr Vater von seinem deutlich jüngeren Liebhaber befriedigen, während er sich dabei selbst im Spiegel beobachtet.

Danach sieht man den jungen Prostituierten beim gemeinsamen Abendessen mit seiner Mutter. Sie ist eine einsame, arme, alte Frau, die sich aber nicht eingestehen will, alt zu sein. Sie wirft ihrem Sohn vor, ausgezogen zu sein und sie allein gelassen zu haben und zeigt keinerlei Dankbarkeit dafür, dass ihr Sohn sie regelmäßig besucht und ihr finanziell unter die Arme greift. Sie reden völlig aneinander vorbei, unfähig, auf die Gefühle der/des anderen einzugehen. Nachdem der Sohn ihre Wohnung verlassen hat, schaut sie ihm nachdenklich nach, als es plötzlich an der Tür läutet. Es ist ihr Nachbar von oben, jener junge Mann, der von seiner Frau niedergeschlagen wurde und mit noch blutverschmiertem Hemd und blutenden Wunden vor ihr steht und um Olivenöl bittet. Sie lässt ihn herein und beginnt seine Wunden zu reinigen. Und plötzlich geschieht das, was man nicht mehr für möglich gehalten hat – zwei sich im Grunde völlig fremde Menschen, die nur zufällig Nachbarn sind, schaffen das, was in all den vorangegangenen Begegnungen nicht gelungen ist – sie behandeln sich zärtlich, respektvoll und schenken einander Nähe, Aufmerksamkeit und – Liebkosungen.

### 5.1.1.1 Ventura Pons' Manipulation der Zeit

Die Anzahl, die Reihenfolge und der Inhalt der zehn Szenen des Theaterstücks von Sergi Belbel werden im Film von Ventura Pons ein zu eins übernommen.<sup>325</sup> Die Reihenfolge der einzelnen Szenen könnte auch anders sein, sie stehen in keiner direkten Beziehung zueinander, der zeitliche Ablauf der einzelnen Episoden oder Szenen ist nebensächlich, einheitlich ist ihnen, dass die Handlung aller Episoden bei Nacht stattfindet. Bezüglich des Ablaufs der Handlung stechen Anfangs- und Schlusszene des Films hervor. Die Handlung kehrt in einer kurzen Verbindungssequenz<sup>326</sup> zwischen vorletzter und letzter Szene<sup>327</sup> wieder an ihren Ausgangspunkt zurück, d.h., wir befinden uns wieder am Anfang des Films. Ventura Pons bedient sich zur Veranschaulichung dieser Manipulation der Zeit vor allem der des Öfteren eingeblendeten riesigen Uhr auf dem Dach eines Gebäudes, das sich direkt am *Plaça Catalunya* von Barcelona befindet. Zu Beginn des Films wird die sich drehende Uhr in Detail-Aufnahme<sup>328</sup> gefilmt, sie zeigt fünf nach zehn Uhr abends an. Während des Films wird die Uhr weitere Male kurz eingeblendet.<sup>329</sup> So wie auch der Verkehr in der Verbindungssequenz zur letzten Szene<sup>330</sup> rückwärts läuft, drehen sich auch die Zeiger der Uhr und die Uhr selbst in die entgegengesetzte Richtung, also gegen den Uhrzeigersinn, bis die Zeiger wieder bei 22 Uhr 5 zu stehen kommen.<sup>331</sup> Der Anfang der ersten Filmszene wiederholt sich, wir sehen, genau wie zu Beginn der ersten Szene, die beiden jungen Männer im Treppenhaus eines Wohnhauses, wie in der ersten Szene gehen sie hintereinander die Stiegen hoch. Doch im Gegensatz zum Anfang des Films folgt die Kamera in der Schlusszene nicht jenem Mann in dessen Wohnung, der daraufhin mit seiner Freundin einen Streit beginnt, sondern dem anderen in die Wohnung seiner Mutter, wo er gemeinsam mit ihr zu Abend isst.

Wie wir im weiteren Verlauf der Arbeit noch sehen werden, wird sich Ventura Pons bei einem späteren Film ebenfalls der Manipulation der Zeit bedienen. Doch im Gegensatz zu *MORIR (O NO)*, bei dem das Zurückdrehen der Zeit dafür dienen wird, dem Schicksal

---

<sup>325</sup> Die zehn Episoden von *CARÍCIES*: Szene 1: 0:01:13 – 0:07:55, Szene 2: 0:08:15 – 0:14:18, Szene 3: 0:14:56 – 0:23:02, Szene 4: 0:23:46 – 0:30:38, Szene 5: 0:31:03 – 0:39:46, Szene 6: 0:40:03 – 0:46:36, Szene 7: 0:46:59 – 0:53:37, Szene 8: 0:53:57 – 1:00:21, Szene 9: 1:00:52 – 1:10:17, Szene 10: 1:10:57 – 1:26:35.

<sup>326</sup> Für nähere Informationen zu den Verbindungssequenzen siehe Kap. 5.1.2.

<sup>327</sup> Vgl. *Caricies* (DVD), 1997, 1:10:18 – 1:10:56.

<sup>328</sup> Vgl. ebenda, 0:01:07 – 0:01:12.

<sup>329</sup> Vgl. ebenda, z.B. 0:39:51 oder 0:53:38.

<sup>330</sup> Vgl. ebenda, 1:10:18 – 1:10:56.

<sup>331</sup> Vgl. ebenda, 1:10:42 – 1:10:54.

eine zweite Chance zu geben<sup>332</sup>, dient das Zurücksetzen der Zeit zum Beginn der Handlung bei *CARÍCIES* nicht dazu, der Handlung eine andere Richtung zu geben, sondern den selben Zeitpunkt aus einer anderen Perspektive zu erzählen. Denn wie wir in der letzten Szene hören können, kommt es erneut zum Streit zwischen dem Pärchen. Nur werden wir dieses Mal nicht direkte Zeuginnen davon, sondern können nur die lauten Stimmen der beiden durch die Wände in der Wohnung der Mutter des jungen Mannes hören, das Streitgespräch der ersten Szene wiederholt sich aber wortgetreu. Die letzte Szene stellt in gewisser Weise auch die Fortsetzung der ersten Szene dar. Man sieht, wie der von seiner Freundin verprügelte junge Mann an die Wohnungstür der Mutter des anderen jungen Mannes anklopft. Er ist gekennzeichnet von den Schlägen seiner Freundin, der Streit scheint soeben erst zu Ende gegangen zu sein. Mit dem Zusammentreffen der Mutter und des verprügelten jungen Mannes schließt sich auch der Kreis der involvierten Personen, die in jeweils zwei Episoden eine Rolle einnehmen.

Aus der literarischen Vorlage von Sergi Belbel geht im Unterschied zur Verfilmung von Ventura Pons nicht hervor, dass sich Szene 1 und Szene 10 zeitlich überschneiden, sich quasi parallel ereignen. Auch wird das Streitgespräch von Szene 1 in Szene 10 des Bühnenstücks nicht aufgegriffen, so wie dies im Film aufgrund des Hörens der beiden streitenden Stimmen im ‚OFF‘ der Fall ist. Wir haben es hierbei mit völlig freien Interpretationen des Regisseurs zu tun. Dass die Szenen 1 und 10 auch im Bühnenstück relativ zeitgleich von Statten gehen, wird der Leserin / dem Leser erst bewusst, wenn es nach Szene 10 zum Zusammentreffen der Mutter mit dem verprügelten jungen Mannes kommt. Im Theaterstück von Sergi Belbel stellt diese Begegnung den Epilog dar. Im Film von Ventura Pons ist hierbei keine deutliche Abgrenzung sichtbar. Nachdem der Sohn die Wohnung der Mutter verlassen hat und sie ihm auf der Straße nachschaut, läutet der verprügelte Mann, ohne, dass im Film ein merkbarer Szenenwechsel stattfinden würde, an ihrer Tür.

#### 5.1.1.2 Verlinkung der einzelnen Episoden

Wie bereits erwähnt, stellen die einzelnen Episoden in sich abgeschlossene Handlungen dar und stehen in keinem direkten Zusammenhang zueinander. Verlinkt sind sie - wie dies auch beim Bühnenstück von Sergi Belbel der Fall ist - dadurch, dass eine der beteiligten Personen immer auch in der darauffolgenden Episode eine der

---

<sup>332</sup> Für nähere Informationen siehe Kap. 7.

beiden Hauptrollen spielt. Ventura Pons bedient sich im Gegensatz zum Bühnenstück aber eines zusätzlichen, geschickt ausgearbeiteten Details im Film, um die Episoden nicht völlig isoliert voneinander erscheinen zu lassen und ihnen einen stärker zusammenhängenden, verstrickten Charakter zu verleihen. Und dies, ohne dass es der Zuseherin / dem Zuseher zunächst bewusst ist: Im Hintergrund auftretende Personen, die man als Zuseher/in vorerst für StatistInnen oder KomparsInnen in den jeweiligen Episoden hält, entpuppen sich in späteren Filmszenen plötzlich als Hauptfiguren.

So ist z.B. in der Szene des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter ( Szene 2) zweimal eine Gruppe Jugendlicher im Bild zu sehen.<sup>333</sup> Das erste Mal sieht man sie im Vordergrund des Bildes an der Parkbank vorbeigehen, auf der Mutter und Tochter sitzen. Das Erscheinen der Jugendlichen wird mit plötzlich erklingender Rockmusik begleitet. Wenn Mutter und Tochter das Gespräch auf der Parkbank beenden, wechselt die Kameraeinstellung von Nah auf Halbtotale und während die beiden Frauen im Hintergrund von der Parkbank aufstehen, sieht man die Jugendlichen erneut im Vordergrund am Spielplatz des Parks sitzen, rauchen und Alkohol trinken. Wenn in einer späteren Episode zwischen einem Jugendlichen und einem Obdachlosen (Szene 5) der Jugendliche dem Obdachlosen von seiner durchzechten Nacht erzählt, stellt sich heraus, dass er einer der Jugendlichen war, die zuvor an den beiden Frauen im Park vorbeigegangen sind. In der Erzählung des Jugendlichen ist die Aufmerksamkeit nun aber auf die Handlung der Jugendlichen gerichtet und man erkennt die beiden Frauen im Hintergrund auf der Parkbank sitzen<sup>334</sup>, während sie an ihnen vorbeigehen, um sich beim Spielplatz mit ein paar Freunden zu treffen. D.h., wir haben es in den beiden Episoden (Szene 2 und Szene 5) mit ein und demselben Schauplatz zu tun, die Handlungen finden quasi parallel statt (vergleichbar mit der zeitlichen Überschneidung von Szene 1 und Szene 10), nur die Blickwinkel, also die Erzählperspektiven, ändern sich. Im Theaterstück von Sergi Belbel findet Szene 2 ebenfalls auf einer Parkbank statt („ESCENA 2. Un parc. Un banc de pedra. DONA JOVE i DONA GRAN.“<sup>335</sup>), auch erfahren wir in Szene 5 des Theaterstücks im Gespräch zwischen Jugendliche und Obdachlosem, das der Junge mit Freunden in einem Park war („NEN: (...) I amb les mil peles ens vam jalar una quatre estacions a un parc que estava ple de pijos repugnants.“<sup>336</sup>). Dass es sich hierbei um genau jenen Park handelt, in dem sich auch Mutter und Tochter von Szene 2 zeitgleich auf einer Parkbank unterhalten, kann unter Umständen vielleicht assoziiert werden, ist aber keinesfalls dezidiert von Sergi Belbel

---

<sup>333</sup> Vgl. Carícies (DVD), 1997, 0:08:45 – 0:08:50 & 0:12:30 - 0:12:36.

<sup>334</sup> Vgl. ebenda, 0:37:05 – 0:37:10.

<sup>335</sup> Belbel, 1992, S. 21.

<sup>336</sup> Ebenda, S. 40.

formuliert und somit die individuelle Interpretation des Regisseurs, mit der er die einzelnen Episoden des Films auf gewisse Weise kreativ miteinander verbindet. Denn auch wenn die zeitlichen Abläufe, oder die zeitliche Reihenfolge, der Episoden für das Verständnis der Handlung keine Rolle spielen, ist es doch ein sehr interessantes und gekonnt durchgeführtes filmisches Mittel, diese beiden Handlungen so dezent und doch so gut durchdacht und umgesetzt miteinander in Verbindung zu setzen.

Ein weiteres Beispiel dafür findet sich in Szene 4, in der sich eine ältere Frau mit ihrem obdachlosen Bruder vor einem Müllcontainer unterhält. Plötzlich fährt ein Auto an ihnen vorbei, bleibt vor dem Container stehen und die beiden sich im Auto befindenden Personen beobachten die Geschwister.<sup>337</sup> Es handelt sich dabei um eine Frau am Steuer, am Beifahrersitz sitzt ein Mann. Die Gesichter der beiden sind aufgrund einer Kamera-Nah-Einstellung deutlich zu erkennen, zu diesem Zeitpunkt des Films ist es den ZuseherInnen aber noch nicht möglich, den Gesichtern eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben, denn sie wirken zunächst vollkommen nebensächlich und treten beide erst einige Szenen später in Aktion. Es wird sich herausstellen, dass es sich bei den Personen im Auto um den Vater des Jugendlichen (Szene 6) und dessen Geliebte (Szene 7), handelt. Beim Streitgespräch zwischen dem Vater des Jugendlichen und seiner Geliebten im Zeitungskiosk am Bahnhof können wir jene Frau im Hintergrund erkennen<sup>338</sup>, die in Szene 1 die brutale Auseinandersetzung mit ihrem Partner führt. Dieses gleichzeitige Auftreten der beiden Frauen, denen, obwohl sie nichts miteinander zu tun haben, gemein ist, dass sie sich mit masochistischen und (sowohl physisch als auch psychisch) gewalttätigen Männern auseinandersetzen müssen und sich gegen diese wehren, „helps“<sup>339</sup>, so GEORGE, „to strengthen the parallel between them as physical or verbal destroyers of their aggressive male partners.“<sup>340</sup> Diese Verlinkung zwischen Hauptfiguren in unterschiedlichen Episoden begleitet den Film von Beginn an, denn bereits in der Anfangsszene sehen wir zwei Männer ein Haus betreten. Während der eine bereits in Szene 1 eine Rolle einnimmt (er streitet mit seiner Freundin) und zum Schluss des Films ein weiteres Mal in Erscheinung tritt, handelt es sich bei dem anderen um jenen jungen Mann, der zunächst als Prostituirter mit seinem um einiges älteren Liebhaber zu sehen ist (Szene 9) und in der letzten Szene seine Mutter besucht. Ventura Pons merkt im Interview dazu Folgendes an:

„En *Caricias* (...) empiezo a cruzar los personajes, personajes que evidentemente en teatro no salían, empiezan a pulular por ahí, personajes que

---

<sup>337</sup> *Caricias* (DVD), 1997, 0:25:15 – 0:25:21.

<sup>338</sup> Vgl. ebenda, 0:49:50.

<sup>339</sup> George, 2002, S. 101.

<sup>340</sup> Ebenda.

están en un sitio y en otro, y luego dejo muy claro una cosa que está implícita en el texto, que el final está en el principio. Hay un tipo de películas más que me gusta mucho, digamos, la base de la deconstrucción narrativa.”<sup>341</sup>

Durch diese Einführung von Personen im Hintergrund, denen im weiteren Verlauf des Films noch eine wichtige Rolle zukommen wird, verleiht der Regisseur seinem Film eine stärker dynamische Wirkung, lässt den im Bühnenstück deutlich stärker vorhandenen episodischen Charakter etwas in den Hintergrund treten und schafft so eine Interpretation, die einen stärker kontinuierlichen, zusammenhängenden und komplexen Charakter aufweist.

### 5.1.1.3 Die Raumgestaltung

Wie wir bereits bei *ACTRIUS* gesehen haben, lässt Ventura Pons die Schauplatzbeschreibungen des Theaterstücks von Sergi Belbel auch bei *CARÍCIÉS* einfließen, gleichzeitig gelingt es ihm ein weiteres Mal, gewisse Feinheiten oder Besonderheiten bei seiner Szenenausstattung zu realisieren, die ihm aufgrund des Mediums Films ermöglicht werden und die ein weiteres Mal von der Kreativität und der Ideenvielfalt des Regisseurs zeugen. Auch zeichnet sich die filmische Adaption wiederum durch die Einführung zahlreicher zusätzlicher Schauplätze aus.

Vergleicht man Theaterstück und Film, so findet man in jeder Szene des Films zusätzliche Schauplätze. Als Beispiele seien erwähnt: Tochter und Mutter, die sich im Theaterstück von Belbel auf einer Parkbank unterhalten, treffen sich im Film zuerst in einer Bar, erst danach sieht man sie im Park sitzen und im späteren Verlauf der Szene setzen sie ihr Gespräch bei einem Spaziergang auf den Straßen fort. Die Verwendung der *Estació de Sants* als einen Handlungsort seines Films, ermöglicht Ventura Pons neben den „seients de plàstic“<sup>342</sup>, wie die Ausstattung der „estació central“<sup>343</sup> bei Sergi Belbel beschrieben wird, auch einen typischen Zeitungskiosk auf einem Bahnhof und den Bahnsteig mit dem Zug, den die Protagonistin betreten wird, als zusätzliche Handlungsorte in der Szene einzuführen. Die ältere Frau findet ihren obdachlosen Bruder auch im Film auf der Straße bei einem „contenedor“<sup>344</sup>, doch führen sie ihr Gespräch im Foyer einer Bank zu Ende. Auch diesen Schauplatz finde ich sehr gut gewählt, da er die authentische Alltagssituation in einer Großstadt widerspiegelt, da Bankfoyers auch in der Realität unserer Gesellschaft beliebte Übernachtungsstätten für

---

<sup>341</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 187.

<sup>342</sup> Belbel, 1992, S. 49.

<sup>343</sup> Ebenda.

<sup>344</sup> Ebenda, S. 31.

obdachlose Menschen darstellen. Der ältere Mann und sein junger Liebhaber unterhalten sich sowohl in der literarischen Vorlage wie auch im Film in einem „petit estudi-mansarda cèntric“<sup>345</sup>. Im Film begegnen sie sich aber zuvor auf der Straße, usw..

Während Sergi Belbel sein Theaterstück keiner bestimmten Stadt zuordnet<sup>346</sup>, haben wir es bei der Verfilmung von Ventura Pons eindeutig mit Barcelona als Schauplatz der Handlung zu tun. In diesem Punkt manifestiert sich ein weiterer Unterschied zwischen Bühnenstück und Film und auch ein weiteres Indiz für die dem Medium des Films angepasste Interpretation von Ventura Pons. FAULKNER merkt dazu Folgendes an: „(...) his [Anm.: Ventura Pons] representation of urban space in *Carícies* is entirely cinematic. In terms of the representation of space, *Carícies* exemplifies the difference between the media of literature and film. Notwithstanding its use of the Catalan language, Bebel's play eschews all references to location.“<sup>347</sup> Obwohl Ventura Pons Barcelona als Kulisse für seinen Film gewählt hat, erweckt die Präsentation der Stadt im Film dennoch nicht den Eindruck, als wäre es von allzu großer Bedeutung für das Thema des Films, dass die Handlung ausgerechnet in Barcelona spielt. Das soll heißen, dass es Ventura Pons vor allem wichtig war, seinen Film in einer Großstadt anzusiedeln. Denn, wie er selbst meint, wäre die Geschichte in einer ländlichen Umgebung so nicht möglich gewesen. Es handelt sich um das Portrait von Menschen, die in der Einsamkeit und Anonymität einer Großstadt vergebens auf der Suche nach menschlicher Nähe sind. Es sind Charaktere, die, wie Ventura Pons sie beschreibt, „del asfalto ciudadano“<sup>348</sup> sind und niemals am Land leben könnten. Der Film, so Ventura Pons weiter, „refleja la dificultad de comunicarse y darse amor en las grandes ciudades occidentales en los años del cambio de milenio“<sup>349</sup>. Am Land, wo die Beziehung zwischen den Menschen und die Mentalität anders sind als in der Stadt, wäre das Portrait dieser Menschen so nicht möglich gewesen. Dass er beispielhaft die katalanische Metropole als die ‚ciudad occidental‘ seines Films gewählt hat, ist nicht weiter verwunderlich, weiß man über die große Verbundenheit des Regisseurs mit seiner Heimatstadt Bescheid. Auch darf ein äußerst wichtiger Unterschied zwischen den Medien Literatur und Film hierbei nicht außer Acht gelassen werden, denn, wie FAULKNER betont, besteht ein Unterschied zwischen den beiden Medien in Bezug auf die Raumgestaltung darin, dass es der Literatur aufgrund ihres Mediums leichter fällt,

---

<sup>345</sup> Belbel, 1992, S. 61.

<sup>346</sup> Im Theaterstück ist zu lesen: „Llocs: Diferents espais d'una ciutat.“ (Belbel, 1992, S. 13.).

<sup>347</sup> Faulkner, 2004, S. 73.

<sup>348</sup> Campo Vidal, 2004, S. 147.

<sup>349</sup> Ebenda.

anonyme Orte zu verwenden - im Gegensatz zum Film, der aufgrund seiner fotografischen Natur größere Schwierigkeiten hat, anonyme Räume zu erschaffen: „While in a literary text a space may remain unnamed, this is far more difficult in cinema as the filmed image, unlike the written word, bears the mechanical imprint of place in the very essence of its form.“<sup>350</sup>

Interessant bei seiner Repräsentation von Barcelona in *CARÍCIES* ist, dass Ventura Pons auf viele typische, der Stadt eindeutig zuordbare Plätze, Gebäude und Sehenswürdigkeiten verzichtet und man Barcelona entweder besser kennen muss oder vor allem die Verbindungssequenzen zwischen den einzelnen Episoden sehr genau analysieren muss, um in diesen zahlreichen Zeitraffer-Aufnahmen das Stadtbild der katalanischen Metropole herauslesen zu können. In der Analyse der Verbindungssequenzen wird auf diese im Film vorkommenden Orte und Gebäude noch näher eingegangen. Vorab sei gesagt, dass es, obwohl Ventura Pons die bekanntesten Sehenswürdigkeiten von Barcelona in *CARÍCIES* ausspart, dennoch zwei Schauplätze gibt, die eindeutig der Hauptstadt Kataloniens zugeordnet werden können. Es handelt sich hierbei erstens um die *Estació de Sants*, den größten und wichtigsten Bahnhof Barcelonas, dessen Name im Film an der Eingangshalle des Bahnhofsgebäudes zu lesen ist. Es ist jener Schauplatz, der bei Sergi Belbel als „estació central“<sup>351</sup> beschrieben wird und an dem der verheiratete Familienvater sich von seiner Geliebten trennt (Szene 7). Mit der Einblende des Namens des Bahnhofes, auf der explizit Barcelona zu lesen ist (*Barcelona Sants*)<sup>352</sup>, finden wir die einzige eindeutige Ortsangabe im Film. Beim zweiten Schauplatz mit hohem Wiedererkennungswert handelt es sich um den des Öfteren gezeigten *Plaça Catalunya*, der wohl zentralste Platz und einer der wichtigsten Verkehrsknotenpunkte in der Innenstadt Barcelonas. Ventura Pons im Interview über Barcelona als Kulisse seines Filmes *CARÍCIES*:

„Sí, es que va realmente a los sitios de la ciudad, o sea, está filmada de dónde se rodaba a dónde se rodaba la próxima vez. En una secuencia puse una cámara en una moto - me divertí como loco - a casi en el Tibidabo, puse cámara rodando a seis imágenes por segundo, en lugar de 24, y bajé toda la calle Muntaner, giré por Consejo de Ciento, bajé y llegué hasta aquí debajo de casa, que es donde rodaba la secuencia. Entonces, va exactamente de lugar físico a lugar físico. Lo que pasa es que como todo va tan rápido, hay este bombardeo visual. Si eres de la ciudad lo reconoces. Pero digamos, era este concepto del viaje que hace el personaje a buscar a otro. Por ejemplo, hay uno que pasa en el metro, que es exactamente el sitio desde donde va una, a un hospicio fuera, y dices: ¿cómo podía ir una persona a un hospicio? Pues, cogiendo el metro - ¡vamos a rodar en el metro! Por ejemplo, cuando la escena que hace Sergi

---

<sup>350</sup> Faulkner, 2004, S. 73.

<sup>351</sup> Belbel, 1992, S. 49.

<sup>352</sup> *Carícies* (DVD), 1997, 0:46:49 & 0:46:58.

López en la estación de tren, de la RENFE, la cámara va como loca y llega clarísimamente a la estación de la RENFE. La escena del viejo, del padre, que va a buscar al chapero a las Ramblas, pues está rodada en la Rambla. Es una cuestión de traslado físico, pero manipulando el espacio y el tiempo.<sup>353</sup>

Wie gesagt, ist es jedoch nicht von allzu großer Bedeutung für den Inhalt des Films, ob man Barcelona im Film als Handlungsort erkennt oder nicht, die ganz spezielle Atmosphäre der Großstadt in unserer heutigen westlichen Gesellschaft ist für die Interpretation des Films wichtig. Im Interview auf den Barcelona-Bezug in *CARÍCIES* angesprochen, schwächt Ventura Pons auch selbst die Bedeutung von Barcelona als die Stadt, in der der Film spielt ab. Seine Erklärung, warum der Film an bestimmten Schauplätzen der Stadt angesiedelt ist: „Porque la acción pasa ahí y punto.“<sup>354</sup>

#### 5.1.1.4 Rückblenden – Die Einführung einer zweiten Erzählebene

Ähnlich wie bei *ACTRIUS*, aber in einem etwas größeren Ausmaß, arbeitet Ventura Pons bei *CARÍCIES* in Szene 5, in der es zum Zusammentreffen zwischen dem Jugendlichen und dem Obdachlosen kommt, mit dem filmischen Gestaltungsmittel des *flashback*. Der Jugendliche erzählt von einer durchzechten und ereignisreichen Nacht. Während es sich im Bühnenstück von Sergi Belbel hierbei um einen sehr ausführlichen Monolog des Jugendlichen handelt, der nur sporadisch von kurzen Zwischenbemerkungen oder Ausrufen des Obdachlosen unterbrochen wird<sup>355</sup>, führt Ventura Pons mit Hilfe der Rückblende eine zweite Erzählebene in dieser Filmszene ein. Er visualisiert die Erzählungen des Jungen in Scharz-Weiß-Sequenzen, wodurch ein starker ‚Erinnerungscharakter‘ entsteht. Zunächst beginnt der Jugendliche seine Erzählung in der Gegenwart, danach wechseln sich die *flashbacks*<sup>356</sup> in schwarz-weiß mit Auszügen des Gesprächs zwischen den beiden ab. Die Rückblenden werden von rockiger, sehr dominanter Musik begleitet, die Stimme des Jugendlichen ist dabei durchgehend im ‚OFF‘ zu hören. D. h., während er dem Obdachlosen seine Erlebnisse schildert, hören wir von diesen durch die ‚OFF‘-Stimme des Jugendlichen und sehen sie gleichzeitig im Bild visualisiert. In den *flashback*-Sequenzen sind neben der Stimme des Jugendlichen im ‚OFF‘ ebenfalls die Stimmen der in den Rückblenden auftretenden Personen zu hören. Sobald der Obdachlose die Schilderungen des Jugendlichen kommentiert, wechselt die Bildebene für kurze Momente wieder in die Gegenwart zur Unterhaltung der beiden auf der Straße. In einer dieser *flashback*-Szenen kommt es auch zu jener

---

<sup>353</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 194.

<sup>354</sup> Ebenda.

<sup>355</sup> Vgl. Belbel, 1992, S. 38-41.

<sup>356</sup> Vgl. Carícies (DVD), 1997, 0:34:02 – 0:35:36 / 0:35:47 – 0:36:16 / 0:37:06 – 0:37:56.

bereits erwähnten Überschneidung der Filmfiguren. Es handelt sich hierbei um jene Verlinkung, in der die Gruppe Jugendlicher im Vordergrund im Park zu sehen ist und die Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter auf einer Parkbank im Hintergrund ausgemacht werden kann.

### **5.1.2 Die Zwischenszenen im Film - Bewegung, Action und Dynamik**

Ein großer Unterschied zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage und gleichzeitig ein sehr markantes Charakteristikum des Films manifestiert sich in der Gestaltung der ‚Zwischenszenen‘ oder ‚Verbindungssequenzen‘, also der filmischen Gestaltung jener kurzen Sequenzen, die zusätzlich im Film eingeführt wurden und dazu dienen, die Episodengrenzen zu markieren. Diese Verbindungssequenzen sind in dieser Form im Theaterstück nicht vorhanden. Sie finden sich zwischen jeder der zehn Szenen des Films - im Gegensatz zum Bühnenstück, in dem das Ende einer Szene gleichzeitig auch den Anfang der nächsten Szene bedeutet.

#### **5.1.2.1 Allgemeine Anmerkungen zur Kameraführung**

Ventura Pons hat sich bei *CARÍCIÉS* für eine ganz besondere Kameraführung entschieden, um seiner Geschichte eine sehr spezielle Erzählperspektive zu verleihen. Die Kamera wirkt wie der subjektive Erzähler des Films. Das Auge der Kamera führt uns an die jeweiligen Schauplätze der Geschichte, es scheint, als würde uns die Kamera die Geschichte erzählen, oder zumindest die Personen suchen, deren Geschichten im Film dargestellt werden. Bei diesen Zwischensequenzen handelt es sich größtenteils (auf die einzige Ausnahme wird im Laufe des Kapitels noch näher eingegangen werden) um Zeitraffer-Aufnahmen (*fast motion*)<sup>357</sup> durch die Straßen der Stadt während der Nacht. Diese Zeitraffer-Aufnahmen in Kombination mit zahlreichen sehr schnellen Kameraschwenks und stark bewegter Musik suggerieren eine sehr hektische und angespannte Atmosphäre. Die Kamera bewegt sich äußerst unruhig und liefert dementsprechend unscharfe, verwackelte Bilder. So wie auch der Verkehr oder allgemein die Fortbewegung in einer Großstadt sehr hektisch, nervenaufreibend und nervös sein kann, zeigt sich auch die Kamera dem Verkehr der Stadt angepasst.

Im Vorspann des Films werden wir von der Kamera in die Stadt geführt. Der Kamerablickwinkel richtet sich vom Auto auf die Straße. D.h., die Kamera filmt vom

---

<sup>357</sup> Vgl. Hickethier, 2007, S. 129.

Auto hinaus und es wirkt, als säßen wir selbst im Auto. Die Kamera nähert sich langsam der Innenstadt, wir fahren durch Tunnel und auf Straßen, die den Anschein haben, als wären sie Verbindungsstraßen von außerhalb der Stadt ins Zentrum hinein. Während die Kamera (wie der Rest des Verkehrs) an einer roten Ampel hält, ist der *Plaça Catalunya* zu erkennen. Ein abrupter Schnitt auf die sich drehende riesige Uhr am Dach eines Gebäudes am *Plaça Catalunya* in Detail-Aufnahme lässt die Uhrzeit (22 Uhr 5) erkennen. Der nächste Schnitt leitet die erste Szene des Films ein – die Kamera hat die ersten Personen für die Erzählung gefunden. Ventura Pons beschreibt die Zielsetzung seiner Kameraführung wie folgt: „La cámara agitada, nerviosa, desasosegada, inquieta, llega a la ciudad en busca de personajes.“<sup>358</sup>

Eine Totale auf den *Plaça Catalunya*<sup>359</sup> zu Beginn der Verbindungssequenz zwischen Szene 1 und 2 deutet darauf hin, dass wir uns nun von dort aus weiter auf die Reise durch die Straßen und Viertel von Barcelona begeben. Mir erscheint der *Plaça Catalunya* als Schauplatz der ersten Szene, quasi als Beginn der (Entdeckungs-)Fahrt durch Barcelona sehr gut gewählt. Er ist der bekannteste und wohl auch einer der zentralst gelegenen Plätze der Stadt, von dem aus die großen Rondas, Ramblas und Avingudas in alle Richtung ihren Anfang nehmen. Auch wenn es auf den ersten Blick vielleicht nicht den Anschein erweckt, kann man speziell in der Verbindungsszene zwischen erster und zweiter Szene<sup>360</sup>, die wiederum aus „fast forward shots of traffic speeding through a night-time city“<sup>361</sup> besteht, bei genauerer Betrachtung der gefilmten Gebäude eine relativ präzise Ortsangabe in Barcelona herauslesen. Dies bedarf allerdings einer sehr genauen und verlangsamten Betrachtung der Filmsequenz in Zeitlupe. Aber auch ohne Zeitlupe ist es möglich, z.B. das (ehemalige) *Teatre Arnau* sowie ein Fabriksgebäude, in Barcelona wegen seiner drei hervorragenden Türme unter dem Namen *Les tres xemeneies* bekannt und heute Eigentum der FECSA (*Fuerzas Eléctricas de Cataluña, S.A.*), zu erkennen. Beide Gebäude befinden sich auf der *Avinguda del Paral·lel* im Zentrum Barcelonas. Nachdem das *Teatre Arnau* gezeigt wird, folgt der Kameraschnitt, der das Ende der Zwischenszene markiert und man sieht die Protagonistin eine Bar betreten. Versucht man aus diesen *fast motion*-Aufnahmen noch mehr herauszulesen und verlangsamt das Abspieltempo des Films, so ist ein weiteres Theater, das sich auf der *Avinguda del Paral·lel* befindet, deutlich zu erkennen. Es handelt sich hierbei um das *Teatre Condal*.

---

<sup>358</sup> Campo Vidal, 2004, S. 146.

<sup>359</sup> Vgl. Carícies (DVD), 1997, 0:07:56.

<sup>360</sup> Vgl. ebenda, 0:07:56 – 0:08:14.

<sup>361</sup> Faulkner, 2004, S. 74.

Die meisten Zwischensequenzen sind aus Sicht des Straßenverkehrs gefilmt. Es gibt jedoch auch eine Verbindungsszene, die zwar ebenfalls auf die Fortbewegung in der Stadt konzentriert ist, aber im Gegensatz zum Straßenverkehr wird an jener Stelle die U-Bahn verwendet, um die RezipientInnen an einen neuen Schauplatz zu führen.<sup>362</sup> Dabei wechselt der Blickwinkel abwechselnd von der Sicht der Lokführerin / des Lokführers zur Sicht der Passagiere. Die U-Bahn hält an mehrere Stationen, man sieht die Fahrgäste aus und einsteigen, im *fast-forward*-Tempo bewegt sich der Zug durch das U-Bahn-Netz der Stadt. Interessant ist, dass an der zweiten Station der Blick der Kamera vom Wagoninneren auf den Bahnsteig auf einen jungen Mann gerichtet ist, der an einer Säule gelehnt auf jemanden zu warten scheint. Es handelt sich um jenen jungen Mann, der in der Anfangsszene das Wohnhaus betritt und an dem anderen Mann, der kurze Zeit später den heftigen Streit mit seiner Freundin in der Wohnung beginnt, vorbei geht. Man kann an dieser Stelle bereits vermuten, dass dem wartenden jungen Mann eine Bedeutung im Laufe des Films zukommen wird. Die Fahrt im Untergrund von Barcelona endet abrupt mit einem Schnitt auf einen U-Bahn- Ausgang. Es handelt sich hierbei um die U-Bahnstation am *Plaça Catalunya*. Danach setzt die Handlung des Film am nächsten Schauplatz, dem Heim, indem sich zwei ältere Frauen miteinander unterhalten, fort (Szene 3).

Sehr humorvoll gestaltet sich auch die Zwischenszene zwischen Episode 4 und 5.<sup>363</sup> In dieser Zwischenszene begleiten wir den obdachlosen Mann zu seinem Schlafplatz vor einer geschlossenen Bar auf der Straße. Dabei sehen wir ihn auf seinem großen Einkaufswagen, in und auf dem sich Müll stapelt, durch die Straßen der Stadt fahren. GEORGE sieht darin einen weiteren Unterschied zwischen literarischer Vorlage und Verfilmung, denn „the incongruity of this sequence adds an extra dimension of humour to the original text“<sup>364</sup>.

#### 5.1.2.2 Das Spiel der Gegensätze mit der Kamera

Ähnlich, wie wir dies in einem seiner späteren Filme, bei *MORIR (O NO)*, wiederfinden werden, bedient sich Ventura Pons bei *CARÍCIES* eines, wie ich es nennen würde, ‚Spiels der Gegensätze‘ mit der Kamera. Die Kameraführung am Ende der letzten Szene und beim Übergang in den Abspann des Films steht in völligem Gegensatz zu der hektischen und unruhigen Kamera in den restlichen Szenen. Die Kamera wirkt, als

---

<sup>362</sup> Vgl. *Carícies* (DVD), 1997, 0:14:19 – 0:14:55.

<sup>363</sup> Vgl. ebenda, 0:30:39 – 0:31:02.

<sup>364</sup> George, 2002, S. 97f.

hätte sie nachdem es letztendlich zwei Menschen gelungen ist, sich gegenseitig Liebkosungen zu schenken, endlich das gefunden, wonach sie während des gesamten Films gesucht hat und was auch der Titel des Films versprochen hat – ‚caricies‘ (Liebkosungen). Die Kamera ruht zunächst völlig ruhig, still, ja fast ‚zufrieden‘ auf den zärtlichen Gesten der älteren Dame und des jungen Mannes, bevor sie ganz langsam und behutsam auf die Straße vor dem Wohnhaus schwenkt. Auf der zuerst völlig leeren Straße sieht man mit der Zeit ein Auto, ein Fahrrad und einige Fußgänger. Doch im Gegensatz zu den anderen Verbindungssequenzen geschehen ihre Bewegungen nun im Zeitlupentempo, ganz langsam, ruhig und ausgeglichen. Diese Verlangsamung (*slow motion*)<sup>365</sup> steht in völligem Kontrast zur hektischen Kameraführung der Zeitraffer-Aufnahmen. Mit Hilfe dieser stark konträren Kameraführung gelingt es dem Regisseur, den starken Unterschied zwischen dem Rest des Films und der Schlusszene perfekt zu unterstreichen. Die Aussage des Films wird mit Hilfe dieses, in meinen Augen sehr kreativen, Einfalls perfekt hervorgehoben. Oft hindern uns verworrene, komplizierte oder spannungsgeladene Beziehungen mit Menschen, die uns sehr nahe stehen, daran, uns gegenseitig Wärme und Geborgenheit zu schenken. Zwei Menschen, die in keinerlei Beziehung zueinander stehen aber sich in einem schwierigen Moment zufällig begegnen sind im Gegensatz dazu fähig, sich ein wenig Trost und Zuneigung zu geben. Diese so konträre Szene wird von sehr sanfter und dem Thema des Films ausgezeichnet entsprechender Musik unterstrichen, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Ventura Pons beschreibt seine so spezielle Kameraführung bei der Verfilmung von *CARÍCIES* im Interview wie folgt:

„Esto también es una cosa bastante conceptual. Es decir, la historia va: Personajes que se encuentran físicamente, pero se desencuentran interiormente y van buscando. Al principio tenemos esta pareja que se pega. Entonces, segundo es la chica esta con su madre. O sea, primero, no se entienden, ella va a ver a su madre y no se entienden. La madre va a ver a tal y no se entienden, hasta que al final la mujer del final se encuentre al primero, que son los únicos que no tienen una relación entre ellos afectiva, que no se conocen de nada, pero son capaces de darse una caricia. Y entonces pensé que sería muy bien que la cámara entra en la ciudad a toda velocidad – ‘prrrrrr,’ - y se para en unos personajes. Pero como no se encuentran ellos interiormente, con ese personaje – ‘roooooorrrt’ - vamos a buscar a otro. Como no se encuentran, etc, etc. Este juego se crea en toda la película, hasta que al final, vayamos a buscar a alguien que se entienda. Y al final, cuando los dos son capaces de entenderse, la cámara hace el juego al revés. Se va por la ventana y se queda plácidamente y todo lo hace tranquilo y tal – ‘bufff’ - finalmente hemos encontrado a alguien que se entienda y ya ves la ciudad de una forma diferente. Ésta era un poco la idea.“<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> Vgl. Beicken, 2004, S. 196f.

<sup>366</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 193.

Durch diese ganz spezielle Kameraführung bei *CARÍCIES* bringt der Regisseur mehr Action, Bewegung und Dynamik in seine Verfilmung, als dies bei der literarischen Vorlage von Sergi Belbel der Fall ist. Die einzelnen Episoden reihen sich nicht mehr völlig isoliert aneinander und gehen nicht mehr lediglich durch abrupte Szenenwechsel von einer zur nächsten über, sondern auch zwischen den einzelnen Geschichten finden wir eine gewisse Handlung und Spannungsmomente vor.

### 5.1.3 Die Filmmusik

Die Musik im Film ist sehr gut zur Untermalung der jeweiligen Stimmung eingesetzt. Während der Episoden, also während der Gespräche zwischen den Personen, wird Musik meistens ausgespart, wenn sie zu hören ist, dann nur sehr dezent im Hintergrund. In den Verbindungssequenzen hingegen ist die Musik sehr dominant. Es handelt sich dabei vor allem um sehr hektisch, schnell und nervös klingende Musik. Diese wechselt sich ab und zu mit eher entspannten und harmonischeren Tönen ab, wie z.B. im Vorspann und zwischen vorletzter und letzter Szene oder auch während der Verbindungsszene im U-Bahn-Schacht. Die Musik des Vorspanns (Schlagzeug und Saxophon), die uns bis zum ersten Handlungsort begleitet, wiederholt sich in der Zwischenszene von vorletzter zu letzter Szene. Die Wiederholung derselben Musik dient zusätzlich dazu, den RezipientInnen zu verdeutlichen, wohin der Film gegen Ende zurückkehrt – nämlich an den Anfang der Handlung, wo dieselbe Musik zu hören war.

Im Folgenden werden einige Besonderheiten bzgl. der Gestaltung der Filmmusik von *CARÍCIES* herausgearbeitet, die von einer großen Kreativität und einem Händchen für ausgefallene Gestaltungsvarianten des Regisseurs (in Zusammenarbeit mit dem Verantwortlichen der Filmmusik, Carles Cases) zeugen. Ventura Pons zeigt auch bei den im Folgenden aufgezeigten Beispielen, dass er es wirklich versteht - handelt es sich dabei manchmal auch nur um kleine Details - die Möglichkeiten der ‚*Mise en scene*‘ des Medium Films mit all seinen Facetten sehr geistreich, raffiniert und kreativ zu verwirklichen. Bei diesen Beispielen wird ein weiteres Mal deutlich, dass dem Medium Film im Vergleich zum Theater unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen und Ventura Pons ein Filmregisseur ist, der sich dessen vollkommen bewusst ist. Denn auch wenn sein Film stark an die literarische Vorlage angelehnt bleibt, ist es gerade diese Fülle an raffinierten Details, die seinem Werk diesen ganz spezifischen und unverkennbaren Charakter verleihen.

### 5.1.3.1 Rock 'n' Roll & Tango – zwei Frauen schwelgen in Erinnerungen

Ventura Pons hat die Szene der beiden alten Frauen im Heim (Szene 3) in meinen Augen einer perfekten filmischen Interpretation unterzogen. Ein Auszug aus dem Vergleich von literarischer Vorlage und kinematographischer Gestaltung im Film macht die kreative Idee von Ventura Pons an dieser Stelle besonders deutlich. Wir befinden uns an jener Stelle im Film, an der die beiden älteren Damen am Rande der Tanzfläche auf einer Bank sitzen und den tanzenden Pärchen im Saal zusehen.<sup>367</sup> Von den vorangegangenen Gesprächen der beiden im Speisesaal und im Schlafzimmer wissen wir bereits, dass eine der beiden (die Mutter, die sich in der vorangegangenen Szene mit ihrer Tochter auf der Parkbank unterhält) in ihrer Jugend und auch heute noch den Rock ‚n‘ Roll liebte und die andere (jene Frau, die in der darauffolgenden Szene ihren obdachlosen Bruder aufsuchen wird) schon immer dem Tango verfallen war. In der literarischen Vorlage von Sergi Belbel ist an dieser Stelle Folgendes zu lesen:

„(Pausa. LA DONA GRAN mira fixament la DONA VELLA, li agafa la mà i se li acosta. Es fan un petó a la boca, llarg. Soltadament, sona una música melodiosa, carrinclona. So lleugerament defectuós. )

DONA VELLA: Ballem?

DONA GRAN: Intentem-ho.

(S´aixequen. S´afferren. Ballen.)

DONA VELLA: És insuportable.

DONA GRAN: És horrible.

DONA VELLA: Oh, prou.

(Deixen de ballar.)<sup>368</sup>

In der analogen Filmszene ist diese harmonische, vielleicht sogar als etwas altmodisch zu beschreibende, Tanzmusik (sie tanzen einen langsamen Walzer) schon während der gesamten Szene, wenn sie am Rand der Tanzfläche sitzen, zu hören. Es scheint, als stamme die Musik von einem im Bild nicht sichtbaren Plattenspieler. Die Tanzpaare im Raum versuchen sich im Takt der Musik zu bewegen. Wie in der literarischen Vorlage kommt es zu einem innigen Kuss der beiden Frauen und sie beschließen, gemeinsam zu tanzen. Einige Takte lang drehen sie sich gemeinsam zur Musik aus dem Plattenspieler, das Lächeln der ‚Dona Gran‘ wird immer breiter, sie haben beide die Augen geschlossen. Plötzlich scheint sie nicht mehr im Takt der Musik zu sein, sie

---

<sup>367</sup> Vgl. Carícies (DVD), 1997, ab 0:19:18.

<sup>368</sup> Belbel, 1992, S. 27.

löst sich von ihrer Tanzpartnerin und beginnt alleine zu tanzen, in einem völlig anderen Tanzstil. Sie ist nun alleine in Nah-Einstellung im Bild zu sehen und plötzlich hören wir Rock ,n' Roll Musik. Sie bewegt sich lebhaft dazu, spricht die Wörter ,Rock and Roll' im Takt der Musik einige Male aus und scheint völlig der Musik verfallen zu sein. Natürlich existiert die Musik im Grunde nur in ihrer eigenen Vorstellung, sie ist aber auch für die RezipientInnen hörbar. Im Hintergrund erkennt man die anderen Tanzpaare, die sich weiterhin zur ,ursprünglichen' Walzermusik, die nun aber auch für die ZuseherInnen für kurze Zeit nicht hörbar ist, bewegen. Ein Schnitt auf ihre vorherige Tanzpartnerin, die ,Dona Vella' zeigt diese plötzlich Tango tanzen. Auch ihre imaginäre Musik ist für die RezipientInnen für die Dauer ihres Tanzes hörbar. Sie bewegt sich passend zu dieser Musik. Abwechselnd sind die tanzenden Frauen, die völlig in ihren Erinnerungen und an ihre bevorzugte Musik gefangen zu sein scheinen, im Bild zu sehen. Plötzlich beenden beide - wie auch in der literarischen Vorlage – ihren Tanz, die Walzermusik im Saal ist wieder zu hören und die beiden beschweren sich über die schreckliche Musik des Plattenspielers. D.h., für einige Augenblicke schwelgen die beiden älteren Damen in ihren Erinnerungen an vergangene (bessere) Zeiten. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage kann Ventura Pons dieses Schwelgen in Erinnerungen auch audiovisuell darstellen, indem er die jeweilige Musik, an die die beiden Frauen denken, auditiv in den Film integriert.

#### 5.1.3.2 Maria del Mar Bonet : *Jo em donaria a qui em volgués*

Auf den auffälligen Gegensatz zwischen der letzten Filmszene im Vergleich mit den anderen Szenen des Films wurde bereits bei der Analyse der Zwischensequenzen hingewiesen. Diesen starken Kontrast verwirklicht Ventura Pons vor allem durch die äußerst konträre Kameraführung. Dieser markante Unterschied wird aber ebenfalls durch die in der Szene hörbare Filmmusik unterstrichen. Das einzige Mal wird anstelle rein instrumentaler Musik ein Lied mit Text verwendet. Es handelt sich dabei um *Jo em donaria a qui em volgués* gesungen von Maria del Mar Bonet.<sup>369</sup> Der Liedtext ist ein Gedicht des 2008 verstorbenen katalanischen Schriftstellers Josep Palau i Fabre.<sup>370</sup>

Wirft man einen Blick auf die Verse des Gedichtes, auf den Liedtext,

„Jo em donaria a qui em volgués  
com si ni jo me n'adonés  
d'aquest donar-me: com si ho fes  
un jo de mi que m'ignorés.

---

<sup>369</sup> Vgl. Carícies (DVD), 1997, ab 1:25:12.

<sup>370</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 147.

Jo em donaria a qui es donés  
a canvi meu per sempre més:  
que res de meu no me'n quedés  
en el no meu que jo en rebés.

Jo em donaria per un bes,  
per un de sol, prô que besés  
i del besat em desbesés.  
Jo em donaria a qui em volgués  
com si ni jo me n'adonés:  
com una almoina que se'm fes.<sup>371</sup>

und hält sich dabei vor Augen, dass der Film mit diesem Lied ausklingt, so stellt das Lied aufgrund seines Textes und ebenfalls aufgrund der großartigen Stimme von Maria del Mar Bonet ein äußerst gut gewähltes und gelungenes filmisches Stilmittel dar. Das Lied fasst am Ende des Films die Einsamkeit und Traurigkeit, die sich durch den gesamten Film zieht und die nur am Ende von den Zärtlichkeiten der sich eigentlich fremden Personen unterbrochen wird, noch einmal zusammen. Es unterstreicht die Stimmung des Films äußerst wirkungsvoll, die melancholischen Klänge und die einprägsamen Verse hinterlassen auch bei den ZuschauerInnen einen nachdenklichen und stark berührenden Eindruck, oder wie FAULKNER die Stimmung zusammenfasst: „(...) the song's lyrics finally articulate the solitude which racks all but the final two characters in the film.“<sup>372</sup>

In meinen Augen hat Ventura Pons für das Ende seines Films eine äußerst passende musikalische Untermalung gewählt, der Gesang von Maria del Mar Bonet rundet den Film ab und betont auf der musikalischen Ebene ein weiteres Mal das Thema des Films – einsame, traurige und verlassene Menschen auf der Suche nach ein wenig Zärtlichkeit und Liebe. Auch GEORGE kommt zu dem Resümee, dass sowohl das Theaterstück von Sergi Belbel als auch die Verfilmung desselbigen von Ventura Pons am Ende mit einer Überraschung aufwarten, die plötzliche Zuneigung und Zärtlichkeit zwischen den beiden Personen ist für die ZuseherInnen völlig unerwartet. Vergleicht man Bühnenstück und Film, so muss festgehalten werden, dass „Pons has used captured the essence of the original play text in a way that would be impossible to achieve in the theatre“<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> <http://www.uoc.edu/lletra/especials/folch/palauFab.htm> [letzter Zugriff: 31.07.2008].

<sup>372</sup> Faulkner, 2004, S. 75.

<sup>373</sup> George, 2002, S. 102.

## 5.2 Abschließende Bemerkungen zu *CARÍCIES*

Wie wir dies bereits bei *ACTRIUS* gesehen haben, bleibt der Regisseur auf der textlichen Ebene der literarischen Vorlage von Sergi Belbel äußerst treu. Auch die Szeneneinteilung wird werktreu vom Bühnenstück in den Film übertragen, bis auf die kleine Ausnahme gegen Ende des Films, wo Ventura Pons im Gegensatz zu Sergi Belbel, dessen Ende aus letzter Szene und Epilog besteht, bei seiner filmischen Umsetzung keine eindeutige Grenze zwischen analoger Buchszene und Epilog zieht. Wie bereits erwähnt, gibt es auf der textuellen Ebene zwischen den beiden Vergleichsobjekten kaum Unterschiede festzustellen, die Monologe bzw. Dialoge des Theaterstücks finden sich beinahe wortwörtlich in der Verfilmung wieder. Dies stört aber kaum, da Sergi Belbel in seinem Theaterstück einerseits an vielen Stellen mit sehr kurz gehaltenen, zum Teil auch unvollständigen Sätzen und Aussagen arbeitet und sich andererseits (wie zum Beispiel in den Szenen mit dem Jugendlichen) einer eher umgangssprachlichen, realitätsnahen und weniger dramatisch- theatralischen Sprache bedient und die Dialoge des Films dadurch keineswegs unnatürlich, theatralisch oder langatmig erscheinen.

Die Verfilmung von Ventura Pons zeichnet sich u.a. durch einen exzellenten Kameraeinsatz aus. Durch die Kombination der einzelnen Szenen mit zwischen jeder Episode vorhandenen Verbindungssequenzen schafft es Ventura Pons, dem Werk von Sergi Belbel äußerst treu zu bleiben und gleichzeitig durch die stark bewegte Kamera und die Dynamik der Verbindungsszenen die Spannung des Films zu erhöhen, mehr Bewegung und Action in die Verfilmung zu bringen. Die Raumgestaltung von *CARÍCIES* ist äußerst filmisch, also dem Medium des Films besonders gut angepasst. Sowohl in den einzelnen Episoden als auch in den diversen Verbindungssequenzen werden uns Großstadtimpressionen präsentiert, die uns das Bild einer hektischen, brutalen, unsicheren und modernen Stadt suggerieren, genauso wie es dem Inhalt und der Aussage des Werkes entspricht. Bei *CARÍCIES* muss des Weiteren die detailreiche Ideenvielfalt des Regisseurs hervorgehoben werden, wie z. B. die äußerst kreative musikalische Untermalung gewisser Szenen, die so konträre Gestaltung der letzten Szene im Vergleich zum Rest des Films oder auch die Uhr als Symbol für die Manipulation der Zeit und die Verlinkung von Hintergrundpersonen und Hauptdarstellern in den verschiedenen Episoden.

## 6 AMIC/AMAT

Für den Film *AMIC/AMAT* diente das Bühnenstück *Testament* von Josep M. Benet i Jornet als literarische Vorlage. Für Ventura Pons ist diese Verfilmung nach *ACTRIUS* die zweite Adaption eines Stückes von Benet i Jornet. Obwohl das Theaterstück auf Katalanisch verfasst wurde, feierte es seine Premiere 1996 zunächst in der kastilischen Version im *Teatro María Guerrero* in Madrid. Unter der Regie von Sergi Belbel wurde das katalanische Original im darauffolgenden Jahr in Barcelonas *Teatre Romea* erstmals gespielt.<sup>374</sup>

Im Mittelpunkt der Handlung von *AMIC/AMAT* steht Jaume, ein angesehener, älterer Professor für Literatur, der weiß, dass er bald sterben muss. Bereits zu Beginn der Handlung bittet er einen befreundeten Arzt für den Fall, dass er nicht mehr länger leiden möchte, um Euthanasie. Zögernd willigt dieser ein, im Ernstfall für seinen Freund da zu sein und ihm zu helfen. Ohne dass wir dies als ZuseherInnen und auch ohne, dass Jaume sich dessen bereits zu Beginn des Tages bewusst zu sein scheint, werden wir zu BeobachterInnen des vermutlich letzten Tages in Jaumes Leben, da der Film damit endet, dass Jaume am Ende des Tages erneut jenen Freund anruft und ihn bittet, nun sein gegebenes Versprechen einzulösen. Zwischen diesen beiden Gesprächen liegt für Jaume ein ereignisreicher und aufwühlender Tag voller (Ein-) Geständnisse, Erkenntnisse und aufwühlender Gespräche.

Die Handlung des Films konzentriert sich auf eine kleine Anzahl an ProtagonistInnen.<sup>375</sup> Der homosexuelle Literaturprofessor Jaume gesteht am letzten Tag seines Lebens sowohl seinem bereits aus Studienzeiten befreundeten und glücklich mit Fanny verheirateten Kollegen Pere, dass dieser die große Liebe seines Lebens war als auch einem seiner Studenten, David, dass er sich in ihn verliebt hat und ihm seinen Essay über das Buch *Llibre d'amic i amat* von Ramon Llull als sein intellektuelles Erbe hinterlassen will, was dieser (genauso wie die Liebeserklärung) aber entschieden ablehnt. Alba, die Tochter von Pere und Fanny, erfährt, dass sie von David schwanger ist. David, der sich sein luxuriöses Leben als Student durch seine Nebentätigkeit als Prostituirter leisten kann, will nichts von dem Kind wissen. Alba

---

<sup>374</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1998, Vorwort.

<sup>375</sup> Rollenbesetzung bei *AMIC/AMAT*:

Jaume Clarà: Josep Maria Pou

David Vila: David Selvas

Fanny: Rosa Maria Sardà

Alba: Irene Montalà

Pere Roure: Mario Gas

verbringt den Tag mit ihrer Mutter Fanny, die, je länger sie sich unterhalten, immer mehr versucht, Alba von einer Abtreibung zu überzeugen.

Im Laufe des Films werden verschiedene Themen angesprochen, von denen die Frage, was wir nach unserem Tod zurücklassen, besonders hervorsticht. Die Frage nach unserem Vermächtnis auf Erden bekommt in *AMIC/AMAT* einen besonderen Stellenwert, da es sich um einen homosexuellen Mann handelt, der sich die Frage nach seiner Hinterlassenschaft auf Erden stellt. Seit Jaume von seiner (unheilbaren) Krankheit weiß, stellt er sich die Frage, was nach seinem Tod von ihm auf Erden weiterexistieren wird. Was lässt er zurück, was bleibt von ihm? Aufgrund seiner Homosexualität wird es keine direkten Nachkommen von ihm geben und so betrachtet er seine wissenschaftlichen Schriften als sein Vermächtnis auf Erden. Genauer gesagt, sieht Jaume sein ‚intellektuelles‘ Erbe in seinem gerade erst vollendeten Aufsatz über das Werk *Llibre d'amic i amat* von Ramon Llull an, welchen er zu schreiben begann, als er bereits von seiner Krankheit wusste. Ventura Pons formuliert die Fragen, welchen der Film nachgeht folgendermaßen: „¿Qué es lo que dejamos? (...) ¿Existe una herencia homosexual? ¿Puede conseguirse a través de un legado inseminado intelectualmente?“<sup>376</sup>

## 6.1 Die filmische Gestaltung – Verfilmung und Vorlage im Vergleich

Wie wir im Laufe der Analyse noch des Öfteren sehen werden, handelt es sich bei *AMIC/AMAT*, ruft man sich die beiden vorangegangenen Filme *ACTRIUS* und *CARÍCIÉS* ins Gedächtnis zurück, um jene Verfilmung von Ventura Pons, welche die bisher größte Eigendynamik aufweist. Wir werden sehen, dass der Regisseur bei dieser filmischen Adaption in gewissen Punkten stärker von der literarischen Vorlage abweicht, als er dies bei den bisherigen Verfilmungen dramatischer Werke getan hat. Um die Unterschiede, die sich durch die stark innovative Arbeit von Ventura Pons ergeben, aber auch um jene Details aufzuzeigen, in denen sich der Regisseur wiederum stark an das literarische Original anlehnt, besser veranschaulichen und analysieren zu können, wird *AMIC/AMAT* während der gesamten Analyse einem Vergleich mit *Testament* von Benet i Jornet unterzogen und die literarische Vorlage wird stärker als bei den bisherigen Filmanalysen in das Kapitel einfließen.

---

<sup>376</sup> Campo Vidal, 2004, S. 158.

### 6.1.1 Der Titel – von *Testament* zu *AMIC/AMAT*

Rollt man den Vergleich chronologisch auf, so fällt zunächst auf, dass sich, wie dies bereits bei *ACTRIUS (E.R.)* der Fall war, die Titel von literarischer Vorlage und Film unterscheiden. Das Theaterstück mit dem Titel *Testament* wird in der filmischen Adaption von Ventura Pons zu *AMIC/AMAT*. Der Regisseur begründet diese Entscheidung damit, Angst davor gehabt zu haben, der Originaltitel könnte beim Publikum Assoziationen mit dem Thema Tod auslösen und somit auf Ablehnung stoßen. Den Titel *AMIC/AMAT* wählte er einerseits an Anlehnung an das Thema des Filmes und andererseits als Hommage an Ramon Llull,<sup>377</sup> genauer gesagt an dessen Werk *Llibre d'amic i amat*. Dieses Werk des berühmten katalanischen Philosophen des Mittelalters spielt eine große Rolle im Film (sowie auch in der literarischen Vorlage). Wir können also sagen, handelt es sich in der literarischen Vorlage hierbei um einen intertextuellen Bezug, kommt das Werk Ramon Lulls im Film als intermedialer Verweis ebenfalls zur Geltung. Jaumes intellektuelles Vermächtnis, jener Aufsatz, den er David hinterlassen möchte, behandelt dieses Werk von Llull. In der Szene, in der David vor lauter Wut zunächst den Aufsatz von der Festplatte löscht und darauf hin den Computer zerstört, ist für einen kurzen Augenblick besagtes Dokument (also der Essay von Jaume) am Bildschirm des Computers sichtbar. Wir sehen, wie David das Dokument in den Papierkorb verschiebt und endgültig löscht und können somit auch den Namen des Dokuments – „AMIC AMAT“<sup>378</sup> erkennen. Das heißt, Jaumes Aufsatz trägt die selbe Überschrift wie der Film. Auch die Arbeit, über die Jaume seinen Studenten lobt, handelt von Ramon Llull.

An anderer Stelle des Films zitiert Jaume aus dem Werk von Llull. Mit seinem Zitat provoziert er David so sehr, dass dieser kurze Zeit später die Diskette mit dem Essay zerstört. Jaume rezitiert aus dem Gedächtnis: „Tant amava l'amant el seu amat que creia tot el que li deia. I tant desitjava entendre'l que. Després, l'amor de l'amic estava entre la creença i la intel·ligència.“<sup>379</sup> Danach fragt er David: “Creure d'una manera irracional o creure des de la intel·ligència. No sé què prefereixo. I tu?”<sup>380</sup> Jaumes vorgetragene Zeilen stammen aus Lulls Werk *Llibre d'amic i amat*.<sup>381</sup> An dieser Stelle

---

<sup>377</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 170.

<sup>378</sup> *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:52:13.

<sup>379</sup> Ebenda, 0:19:24 – 0:19:40.

<sup>380</sup> Ebenda, 0:19:42 – 0:19:51.

<sup>381</sup> Es handelt sich bei Jaumes zitierten Worten um den Aphorismus 198. Im kastilischen Original lautet er wie folgt: „Tanto amaba el amigo a su amado que lo creía en todo cuanto le decía, y tanto anhelaba entenderlo que todo cuanto oía de él quería entenderlo por razones necesarias. Y por esto el amor del

arbeitet Ventura Pons sehr schön mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren<sup>382</sup>, auch dann, wenn nur Jaume spricht und rezitiert. Durch diese Kameraführung können wir als ZuseherInnen Davids Gesichtsausdruck detailliert erkennen, der immer wütender, ungeduldiger und genervter von Jaumes nicht ablassenden Gerede zu werden scheint.

### 6.1.2 Die Figurenkonstellation bei *AMIC/AMAT* und in *Testament*

Zwei wesentliche Unterschiede fallen auf, vergleicht man die auftretenden Personen der literarischen Vorlage mit denen des Filmes. Während die Figuren im Theaterstück von Benet i Jornet eher anonym gehalten sind und lediglich mit den Beschreibungen *Noi*, *Professor* und *Amic* differenziert werden<sup>383</sup>, so erhalten die Personen in der Verfilmung von Ventura Pons Namen und wirken dadurch realistischer, nahbarer und greifbarer. Der *Noi* wird zu David Vila, der *Professor* ist uns unter dem Namen Jaume Clarà geläufig und den *Amic* kennen wir unter dem Namen Pere Roure. Der zweite markante Unterschied zwischen Film und Buch besteht darin, dass im Film zusätzliche ProtagonistInnen eingeführt werden. Die Figuren von Fanny und Alba bilden hierbei die auffälligste Veränderung im Transformationsprozesses von der literarischen Vorlage zur filmischen Umsetzung. Während im Theaterstück von Benet i Jornet lediglich drei männliche Sprechrollen agieren, werden im Film von Ventura Pons diese beiden weiblichen Figuren zusätzlich als Hauptdarstellerinnen eingeführt. Der Regisseur wollte bei seiner Verfilmung zunächst jene Stimmen des Theaterstückes, die immer wieder im ‚OFF‘ zu hören sind und von Benet i Jornet kurz als ‚veus‘ bezeichnet werden, im Film visuell darstellen, entschied sich letztendlich aber gegen dieses Konzept und beschloss, zusätzliche Charaktere zu schaffen. So wurden die Figuren von Fanny und Alba zu detailliert charakterisierten Personen der filmischen Handlung.

In jeder Szene des Theaterstücks sind Dialoge diverser Stimmen zu hören, die sich am Telefon miteinander unterhalten. Die Gespräche stehen in keiner direkten Verbindung mit der Handlung des Stückes, auch sind die Sprechenden Personen nicht auf der Bühne zu sehen, lediglich die Stimmen werden vernommen. Es handelt sich um

---

amigo se hallaba entre creencia e inteligencia.” ([http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/r\\_llul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/r_llul.html) [letzter Zugriff: 29.09.2008])

<sup>382</sup> Schuss-Gegenschuss-Verfahren: auch ‘over-the-shoulder’, ‘shot-counter shot’, ‘reverse angle’ oder ‘Achsensprung’ genannt. „Zwei einander gegenüberstehenden Personen erscheinen (vor allem in Dialogszenen) alternierend im Bild, wobei die Kamera jeweils auf einer Seite einer vorgestellten Achse aufnimmt.“ (Beicken, 2004, S. 196.) Oder wie dieses Verfahren bei BOHNENKAMP beschrieben wird: „Zwei direkt hintereinander folgende Einstellungen, wobei der zweite Schuss (zweite Einstellung) genau aus der Position erfolgt, die die erste Einstellung gezeigt hat. Dieses Verfahren wird vor allem in Dialogszenen eingesetzt.“ (Bohnenkamp, 2005, S. 358.)

<sup>383</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1996, S. 13.

unterschiedliche weibliche und männliche SprecherInnen, beschrieben werden sie uns von Benet i Jornet mit Charakterisierungen wie *veu masculina / femenina / (molt) jove / madura / envellida / de mitjana edat / usw..* Die Inhalte dieser fragmentarischen Gesprächsauszüge drehen sich allesamt um Themen und Gefühle wie Einsamkeit, (unerfüllte, unerwiderte oder zu Ende gegangene) Liebe, Frust, Wut, Traurigkeit und Schmerz. Die Stimmen durchbrechen im Theaterstück immer wieder die Welt der drei Protagonisten, ZATLIN beschreibt diese anonymen Stimmen wie folgt:

„Variously expanding the men’s world or serving a metaphorical function are numerous offstage voices: telephone calls from the married man’s wife and daughter, answering machine messages, and conversations, heard during the scene changes, of anonymous characters whose crises relate to the play’s underlying themes: loneliness, love, pain and fear.“<sup>384</sup>

In der Inhaltsübersicht zur deutschen Ausgabe des Theaterstücks werden die Stimmen und ihre Wirkung im Stück sehr passend zusammengefasst: „Ein Drei-Männer-Stück vor einem Gespensterwald von Telefonstimmen, die alle von Liebestäuschungen, Lebensfrust und vagen Hoffnungen tönen.“<sup>385</sup> Wie gesagt, wurde dieses Meer aus anonymen Stimmen zwar nicht in den Film übertragen, es finden sich aber Themen, die von den Telefonstimmen angesprochen werden, in gewisser Weise im Film wieder. So erinnert z.B. eines dieser anonymen Telefonate, bei dem sich zwei ältere Frauen über die Eintönigkeit des Lebens unterhalten<sup>386</sup>, stark an Fannys einfältiges und unspektakuläres Leben an der Seite ihres Mannes.

Hinsichtlich der Figurenkonstellation bei *AMIC/AMAT* ist noch zu ergänzen, dass abgesehen von Fanny und Alba auch der befreundete Arzt von Jaume zu Beginn des Filmes kurz in Erscheinung tritt. Jaume und er unterhalten sich in Jaumes Büro über dessen Bitte, von seinem Freund Sterbehilfe zu bekommen.<sup>387</sup> Des Weiteren treten in Nebenrollen auf: zwei Studienkolleginnen von Alba, die sie fragt, ob sie David an diesem Tag bereits an der Universität gesehen haben<sup>388</sup>, der Hausmeister des Instituts<sup>389</sup>, bei dem sich Jaume nach dem Verbleib von Pere erkundigt, die Mitbewohner<sup>390</sup> und die Mitbewohnerin (Cristina)<sup>391</sup> von Alba, mit der sie ein Gespräch über ihre Schwangerschaft führt, sowie ein unbekannter Passant<sup>392</sup> auf der Straße, der

---

<sup>384</sup> Zatin, 2007, k.A.

<sup>385</sup> [http://www.theatertexte.de/data/henschel\\_schauspiel/1919142663/show](http://www.theatertexte.de/data/henschel_schauspiel/1919142663/show) [letzter Zugriff: 12.10.2008].

<sup>386</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1996, S. 76f.

<sup>387</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:02:50 – 0:04:03.

<sup>388</sup> Vgl. ebenda, 0:02:31 – 0:02:39.

<sup>389</sup> Vgl. ebenda, 0:04:58 – 0:05:06.

<sup>390</sup> Vgl. ebenda, 0:34:41 – 0:35:00 & 0:35:28 – 0:35:37.

<sup>391</sup> Vgl. ebenda, 0:35:49 – 0:36:05 & 1:11:16 – 1:11:43.

<sup>392</sup> Vgl. ebenda, 1:04:40 – 1:04:48.

Fanny seine Hilfe anbietet, nachdem diese beinahe von einem Auto angefahren worden wäre.

Wie der Regisseur diese größere Anzahl von Figuren in den Film integriert hat, ohne dabei von der wesentlichen Struktur der literarischen Vorlage abzuweichen, soll im nächsten Kapitel dargestellt werden. Dabei wird das Augenmerk auch stark auf die beiden zusätzlichen Rollen von Fanny und Alba gelegt, da diese neben dem der Geschichte von Jaume und David, die unbestreitbar den Mittelpunkt der Filmhandlung darstellt, einen zweiten Handlungsstrang bilden, der den gesamten Verlauf des Films durchzieht. Aber auch wenn Fanny und Alba neben der Geschichte rund um Jaume wichtige Rollen bei *AMIC/AMAT* einnehmen, dominieren die Frage nach unserem Vermächtnis auf Erden sowie die Homosexualität Jaumes den Film und stehen im Zentrum der Handlung. Genauso wie die literarische Vorlage von Benet i Jornet auf diese Themen konzentriert ist, verliert auch die Verfilmung von Ventura Pons diese Thematik nicht aus den Augen und lässt sie, obwohl zusätzliche Handlungsstränge hinzugefügt werden, nicht in den Hintergrund rücken.

### **6.1.3 Die Szenen im Vergleich**

Die nun folgende vergleichende Analyse zwischen den Szenen des Bühnenstückes und den damit korrespondierenden Sequenzen und Szenen des Films soll veranschaulichen, für welche Art von Adaption sich Ventura Pons bei der Verfilmung von *Testament* entschlossen hat. Wir werden sehen, dass er bei seiner Verfilmung im Gegensatz zu den bisherigen Adaptionen von Theaterstücken noch innovativer vorgeht und seinem Werk eine größere Eigendynamik verleiht als dies bisher der Fall war. Der theatralische Charakter des literarischen Originals wird etwas verringert und modifiziert, dem Medium des Films stärker angepasst. Dies erreicht Ventura Pons erstens durch die größere Anzahl an auftretenden Personen im Vergleich zum Theaterstück. Zweitens ist die Handlung, wie wir dies bereits von *ACTRIUS* und *CARÍCIÉS* kennen, an vielen unterschiedlichen Schauplätzen angesiedelt. Während das Theaterstück von Benet i Jornet auf drei Schauplätze mit äußerst spärlich eingesetzten Requisiten beschränkt ist, nämlich auf die drei Wohnungen der auftretenden Protagonisten, führt der Regisseur im Film eine Vielzahl zusätzlicher Handlungsorte ein. Die Wohnungen der drei Protagonisten stellen aber auch im Film von Ventura Pons wichtige Schauplätze dar, dem Medium Film entsprechend sind sie im Vergleich zu den Beschreibungen bei Benet i Jornet aber realistischer, detailgetreuer und individuell den drei Figuren entsprechend ausgestattet. Häufig verlagert Ventura Pons

die Handlung nach außen, wodurch die Dialoge vor einem bewegtem Hintergrund stattfinden können. Wie wir sehen werden, stellt ein weiteres Mal Barcelona den ‚realen‘ Ort der Handlung dar. Eine starke Dynamik und Bewegung erreicht die Verfilmungen drittens durch den Einsatz des filmischen Gestaltungsmittels der Parallelmontage, dem sich der Regisseur den ganzen Film hindurch immer wieder bedient. Im Folgenden werden all diese soeben angesprochenen Merkmale der Verfilmung von Ventura Pons bei einem direkten Vergleich verschiedener Buch- bzw. Filmszenen herausgearbeitet und veranschaulicht.

Das Theaterstück *Testament* von Benet i Jornet besteht aus sieben Szenen zuzüglich einer Einleitung, die mit ‚*Entrada*‘ betitelt ist. Auf der DVD zu *AMIC/AMAT* findet man eine Szenenauswahl von 15 Szenen vor. Ventura Pons hat diese Szeneneinteilung sehr bedacht gewählt, jede der 15 Szenen verfügt über einen eigenen Titel.<sup>393</sup> Diese fünfzehn Titel spiegeln gleichzeitig auch den Inhalt der jeweiligen Szene wider. Vergleicht man die Titel der Szene mit dem Inhalt der entsprechenden Szene, so erkennt man, dass diese den Inhalt und die Aussage der jeweiligen Szene sehr gut widerspiegeln. Um dies zu verdeutlichen, werden einige der Titel explizit erwähnt, wenn die entsprechenden Szenen im Verlauf der Analyse gesondert behandelt werden. Vorab sei gesagt, dass die Reihenfolge der Szenen des Bühnenstücks in den Film werktreu übernommen wird, die bei Benet i Jornet stattfindenden Dialoge zwischen *Professor*, *Amic* und *Noi* finden sich in dieser Form und Reihenfolge abgesehen von, wie wir dies von den anderen Filmen von Ventura Pons bereits kennen, kleineren Abänderungen und Kürzungen, auch bei *AMIC/AMAT* wieder. Durch die Einführung des zweiten Handlungsstrangs von Fanny und Alba wird die Reihenfolge der Szenen des Theaterstücks zwar nicht durcheinander gebracht, aber immer wieder unterbrochen.

#### 6.1.3.1 *Entrada* der literarischer Vorlage und Einstieg in den Film

Die *Entrada* des Theaterstückes findet sich in der Form im Film von Ventura Pons nicht wieder. Sie besteht aus jeweils zwei Dialogen am Telefon sowie zwei Monologen. Es handelt sich hierbei um die ersten auftretenden ‚anonymen‘ Stimmen, von denen bereits an früherer Stelle die Rede war. Als LeserInnen müssen wir uns mit Bezeichnungen wie z.B. „veu femenina/masculina, veu masculina madura, veu

---

<sup>393</sup> Die Szenentitel von *AMIC/AMAT*: 1: crèdits, 2: conflicte, 3: intromissió, 4: complicitat, 5: amistat, 6: sexualitat, 7: confidència, 8: dolor, 9: necessitat, 10: compassió, 11: desafiament, 12: transcendència, 13: decisió, 14: finale, 15: salvació.

femenina de mitjana edat“<sup>394</sup>, etc. begnügen. Der Einstieg in den Film erfolgt auf andere Art und Weise. Als Einstieg können, nimmt man Schauplatzwechsel oder Figurenkonstellationswechsel als Einteilungskriterien zur Hand, der Vorspann und die erste Szene des Films gelten. Der Film beginnt mit Bildern, die Teile eines männlichen Körper in Groß-Aufnahme zeigen, es handelt sich um einen nackten Mann, der sich zuerst mit einem Körperöl eincremt, bevor er seinen Unterkörper mit SM-Kleidung bedeckt. Während wir ‚close-ups‘<sup>395</sup> von dem Mann sehen (sein Gesicht wird dabei aber nicht gezeigt), werden die Inserts wie Titel, Regisseur, SchauspielerInnen, etc. und auch der Hinweis, dass es sich um eine *adaptació de Testament de Josep M. Benet i Jornet* handelt, im Bild eingeblendet. Begleitet werden diese Bilder von pompöser, lauter, eindringlicher und auch etwas bedrohlich wirkender Orchestermusik. Der Vorspann endet mit einer Groß-Aufnahme des Hinterkopfes des Mannes, wenn er sich gerade eine schwarze SM-Maske zuschnürt, mit dem ‚fade out‘<sup>396</sup> enden sowohl Musik als auch Vorspann.

Daraufhin führt uns die Kamera langsam in den Schauplatz der ersten Filmszene ein. Zunächst sieht man StudentInnen vor einer Universität im Gras sitzen, danach schwenkt die Kamera begleitet von ruhiger Streichinstrumentmusik langsam nach oben, um uns einen Panoramablick in Form einer Totalen auf ein Universitätsgebäude zu liefern, vor dessen Eingangstüren ein reges Menschentreiben herrscht. Dann befinden wir uns im Inneren der Universität. Wichtige Personen des Films werden bereits in dieser Anfangsszene vorgestellt. Zunächst die Studentin Alba, die auf der Suche nach David das Gespräch zwischen Jaume und seinem befreundeten Arzt im Büro Jaumes unterbricht, wodurch wir bereits zu Beginn des Films von Jaumes schwerer Krankheit erfahren. Dann werden wir in David und Albas Beziehung eingeführt, indem wir ihr Gespräch über ihre ungewollte Schwangerschaft verfolgen. ZATLIN fasst die Stimmung der Anfangsszene sehr treffend zusammen, indem sie festhält: „Through these images, with far greater economy of action than in the play, *Beloved/Friend* establishes the relationship between David and Alba; we may not yet realize that he is the sexy male figure from the sequence behind the titles, but we are prepared for that revelation.“<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 15-17.

<sup>395</sup> Close up: Unter einem ‚close-up‘ versteht man die Kameraeinstellung ‚Groß‘, bei der eine Person von „Kopf mit Hals und enger“ gezeigt wird. (Kuchenbuch, 2005, S. 45)

<sup>396</sup> Fade out: wird als englisches Synonym für den Begriff der ‚Abblende‘ verwendet, unter der man das „Dunkelwerden des Filmbildes bis zum Schwarz“ versteht. „Die Abblende wird als Beendigung einer Sequenz eingesetzt, wobei die nächste Sequenz wieder mit einem Aufblende beginnt, um einen abrupten Helligkeitssprung zu vermeiden. Gegenbegriff: Aufblende.“ (Bohnenkamp, 2005, S. 356.)

<sup>397</sup> Zatlín, 2007, k.A.

### 6.1.3.2 Szene I

Die erste Szene des Theaterstücks besteht aus dem ersten Gespräch zwischen *Professor* und *Noi*. Die von Benet i Jornet verfasste Schauplatzbeschreibung schlägt folgende Bühnendekoration für die erste Szene vor: „(...) Ja hi ha la llum plena i davant nostre trobem l'àmbit del personatge que anomenarem <NOI>. Hi són el NOI i el PROFESSOR, quiets, com acabats d'arribar.“<sup>398</sup> Jaume, der zuerst Davids Seminararbeit über Lull lobt, lenkt das Gespräch bald auf seinen eigenen Essay, den er über Ramon Lull verfasst hat. Er möchte dessen Meinung zu seinem Aufsatz hören, den er ihm vor einiger Zeit auf Diskette gegeben hat. David kann nicht nachvollziehen, warum sein Professor ausgerechnet auf die Meinung eines unerfahrenen, jungen Studenten und nicht etwa auf die Meinung angesehener Kollegen so großen Wert legt und weigert sich, seine Meinung preiszugeben. David, dem die Anwesenheit des Professors in seiner Wohnung offensichtlich nicht besonders behagt, gerät immer mehr in Rage, die Stimmung erhitzt sich zusätzlich als Jaume beginnt über Davids Vater zu reden, der sich nach einem gescheiterten Leben im Gefängnis das Leben genommen hat. Erneut nach seiner Meinung gefragt, zerstört David die Diskette. Jaume verlässt daraufhin Davids Wohnung.

Bevor sich Film und literarische Vorlage das erste Mal inhaltlich überschneiden, also auch im Film der Dialog zwischen Jaume und David in den Mittelpunkt rückt, kommt es im Film noch zur Einführung der weiteren HauptdarstellerInnen. Das Ehepaar Pere und Fanny führt zunächst eine Unterhaltung in ihrem Schlafzimmer, durch einen Anruf Jaumes erfährt man von der Freundschaft zwischen den beiden mit Jaume. Ein Anruf von Alba bei Pere und Fanny, bei dem sie ihre Schwangerschaft gesteht, verrät die Beziehung zwischen den dreien (Alba ist Pere und Fannys Tochter). Dem Telefongespräch folgt ein kurzer Streit zwischen David und Alba noch in der Universität (David geht davon aus, dass Alba ihr gemeinsames Kind abtreiben wird, Alba ist sich da nicht so sicher), und das erste Gespräch zwischen David und seinem Professor Jaume, bei dem Jaume seinem Studenten bittet, sich Zeit für eine Unterhaltung über dessen Aufsatz zu nehmen, beginnt - zunächst vor der Universität, danach in Jaumes Auto. Des Weiteren werden wir in dieser Szene Zeuginnen der Unterhaltung zwischen Alba und ihren Eltern über die vom Vater geforderte Abtreibung des ungeborenen Kindes, worauf Fanny und Alba wütend die elterliche Wohnung verlassen. Auf der DVD sind diese Filmsequenzen unter dem Titel *conflicte* zusammengefasst.

---

<sup>398</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 19.

Wie bereits erwähnt, beginnt das Gespräch zwischen Jaume und David im Film zunächst vor den Türen der Universität, setzt sich in Jaumes Auto fort und wird in Davids Wohnung zu Ende geführt. Im Theaterstück gehen die Gesprächsthemen von Davids Aufsatz zu Jaumes Essay übergangslos ineinander über, ohne dass ein Schauplatzwechsel stattfindet. Den ersten Teil des Gesprächs zwischen Jaume und David in dessen Wohnung verfolgen wir im Film bis Davids Telefon läutet, er aber nicht antwortet und eine männliche Stimme folgende Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlässt: „Ah...Trucaré..., trucaré més tard. És que...he vist...“<sup>399</sup>. (David, der nicht will, dass sein Professor die Nachricht hört, schaltet an dieser Stelle den Anrufbeantworter abrupt aus.) In der literarischen Vorlage findet sich eine andere Anordnung. Dieselbe Nachricht auf dem Anrufbeantworter wird noch bevor *Noi* und *Professor* auf der Bühne sichtbar werden als Einstieg in die erste Szene abgespielt. Der Autor gibt dazu folgende Anweisungen:

„[Tres segons de sobtat silenci total, mentre comença a pujar la llum, lenta. Nítid, el so d’una trucada telefònica. Li respon la veu d’un contestador automàtic.]

CONTESTADOR: Deixeu el vostre missatge en sentir el senyal.

VEU MASCULINA INDECISA: Ah...Trucaré..., trucaré més tard. És que..., he vist...

[La veu calla, abruptament, massa abruptament. Ja hi ha la llum plena i davant nostres trobem l’àmbit del personatge que anomenarem <NOI>. Hi són el NOI i el PROFESSOR, quiets, com acabats d’arribar.“<sup>400</sup>

Der Dialog zwischen Jaume und David, der im Buch die erste Szene dominiert, d.h. es kommen weder andere Charaktere noch andere Situationen oder Schauplätze vor, wird im Film immer wieder von Szenenwechsel unterbrochen, in denen die ZuseherInnen den zweiten Handlungsstrang, also die Gespräche zwischen Fanny und Alba verfolgen. D.h., es kommt zu einem ‚Hin und Her‘ der beiden - so scheint es - zeitlich parallel geführten Handlungen. Ventura Pons bedient sich dabei der Parallelmontage, bei der „ein zeitgleiches Geschehen durch alternierendes Schneiden parallelisiert und für den Zuschauer als zeitgleich ablaufendes Geschehen erkennbar wird“<sup>401</sup>. ZATLIN nennt dieses Verfahren „cross cut“<sup>402</sup> und betont, dass den Dialogen im Film im Gegensatz zum Theaterstück dadurch ein stärker dynamischer Charakter verliehen wird.<sup>403</sup> Die Gespräche zwischen Fanny und Alba werden immer wieder eingeschoben, sie wechseln sich ab mit den parallel dazu stattfindenden Dialogen zwischen Jaume und David, Jaume und Pere sowie Pere und David.

<sup>399</sup> Amic/Amat (DVD), 1998, 0:16:33 – 0:16:37.

<sup>400</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 19.

<sup>401</sup> Bohnenkamp, 2005, S. 358.

<sup>402</sup> Zatlín, 2007, k.A.

<sup>403</sup> Vgl. Zatlín, 2007, k.A.

Mit Ende des Gesprächs zwischen David und Jaume endet auch das Kapitel des Films, welches Ventura Pons als *intromissió* auf DVD bezeichnet. Ein neuerlicher kurzen ‚Abstecher‘ zu Fanny und Alba im *Parc Güell* von Barcelona, in dem sie spazieren gehen, stellt das darauffolgende Kapitel *complicitat* im Film dar. Von dieser relativ kurzen Filmszene muss aus medienwissenschaftlicher Sicht eine spezielle Aufnahme des *Parc Güells* erwähnt werden.<sup>404</sup> Fanny und Alba verlassen den Park durch den Hauptaussgang, die Kamera zeigt den Park und im Speziellen den Eingangsbereich des Parks in einer Totalen. Die beiden Frauen sind klein im Bild inmitten der anderen BesucherInnen beim Verlassen des Parks zu sehen. Langsam verblassen die Menschen mehr und mehr, immer weniger Menschen sind im Bild zu sehen und plötzlich ist auch das Tor des Parks geschlossen. Diese Bildmontage dient symbolisch als Zeitangabe im Film. Wir können daraus schließen, dass der Tag bereits etwas fortgeschritten ist, die Parkanlage ist geschlossen, wir müssten uns zeitlich etwa in den späten Nachmittagsstunden befinden.

Vergleicht man die erste Szene des Theaterstücks mit denen im Film dazu korrespondierenden Sequenzen, wird bereits hier deutlich, was sich durch den gesamten Film ziehen wird: Ventura Pons schafft es mit dem Einsatz bestimmter filmischer Gestaltungsmöglichkeiten und –mittel der Handlung einen dynamischeren Aufbau zu geben. D.h., während es auf der Bühne vermutlich nicht oder nur mit einem sehr großen Aufwand möglich wäre, mit vielen unterschiedlichen Bühnenschauplätzen und -bildern zu arbeiten, kann der Film, und in diesem Fall Ventura Pons, aufgrund der vielschichtigen Gestaltungsmöglichkeiten die in der literarischen Vorlage vorhandenen Schauplätze umgestalten, ausbauen und stark variieren, etc.

#### 6.1.3.3 Exkurs: Der zweite Handlungsstrang - Fanny und Alba

Nachdem Alba ihren Eltern von der Schwangerschaft erzählt hat, kommt es zu einem Streit zwischen Vater und Tochter. Wütend verlässt Alba gemeinsam mit ihrer Mutter die elterliche Wohnung und die beiden verbringen den restlichen Tag gemeinsam. Alba verspricht, Fanny in Bezug auf ihre Entscheidung über das Kind nicht beeinflussen zu wollen, Fanny soll selbst entscheiden, was sie für richtig hält, obwohl doch spürbar ist, dass ihrer Mutter eine Abtreibung lieber wäre, weil sie nicht will, dass ihre 19-jährige Tochter aufgrund der frühen Schwangerschaft im Leben etwas versäumt. Immer mehr weicht im Laufe des Tages das Gespräch von Albas Schwangerschaft ab und Fanny

---

<sup>404</sup> Vgl. Amic/Amat (DVD), 1998, 0:23:17 – 0:23:32.

verliert sich in Erzählungen aus ihrer Jugend. Sie schwelgt in Erinnerungen, scheint gewisse Ereignisse im Gedächtnis noch einmal zu durchleben. Im Laufe des Gesprächs werden wir Zeugen des Generationskonfliktes zwischen Fanny und Alba. Alba, die den enthusiastischen Schilderungen aus Fannys aufregenden und revolutionären Jugendjahren lauscht, stellt ihrer Mutter nach einiger Zeit die Frage, wie sie denn die heutige Jugend beurteilen würde. Fanny weicht der Antwort aus, meint, die Zeiten hätten sich geändert, doch gibt sie ihrer Tochter zu verstehen, dass sie sich für sie wünschen würde, dass sie noch mehr erleben sollte in ihren jungen Jahren.

Obwohl, oder gerade deshalb weil, Fanny immer wieder betont, wie glücklich sie auch mit ihrem jetzigen, zwar etwas eintönigen aber dennoch nicht langweiligen Leben mit Pere ist, merkt man doch deutlich, dass sie ihrer revolutionären, aufregenden und rebellischen Jugendzeit stark nachtrauert und sich für Alba ebenfalls mehr Aufregung wünscht, bevor diese eine eigene Familie gründet. Irgendwann hat Alba genug von den unterschwelligem Bemerkungen und Andeutungen ihrer Mutter und sie öffnet ihr die Augen, indem sie der Mutter klar macht, dass sie nicht durch ihre Tochter wieder jung sein kann. Es scheint, als begreife Fanny in diesem Moment zum ersten Mal, dass ihre Tochter ein eigenständiges Leben mit völlig anderen Wertvorstellungen und Prioritäten wie sie selbst führt. Auch wenn sich Fanny noch so sehr eingeredet hat, glücklich zu sein mit ihrem Leben an der Seite ihres Mannes und den kleinen Freuden des Alltags, so bricht es auf der Dachterrasse von Albas Wohnung aus ihr heraus. Mit Tränen in den Augen muss sie sich eingestehen, dass sie verzweifelt ist und Angst hat, unter anderen auch davor, älter zu werden. Fanny muss sich eingestehen, unglücklich und verzweifelt zu sein. Ihr Leben an der Seite ihres Mannes Pere erfüllt sie nicht so, wie sie sich dies bis jetzt eingeredet hat. Später am Abend kehrt Fanny in ihre Wohnung zurück, wo sie ihrem Mann eine für ihn völlig überraschende Entscheidung mitteilt. Sie wird das Angebot, das sie beim Gespräch im Schlafzimmer am Morgen kurz erwähnt hat, annehmen und für zwei Monate nach Zaire (heutige Demokratische Republik Kongo) gehen und danach nicht mehr zu Pere zurückkehren. Mit den Worten „Se ha acabat.“<sup>405</sup> beendet sie mit Tränen in den Augen die Beziehung zu ihrem Ehemann.

In einer der Szenen zwischen Fanny und Alba kommt es im Film auch zur einzigen direkten Ortsangabe, die wir bei Amic/Amat vorfinden. So wie dies auch bei den vorherigen Filmen der Fall war, werden in den literarischen Vorlagen der Filme keine direkten Ortsangaben gemacht. In Testament von Benet i Jornet ist der einzige kleine

---

<sup>405</sup> Amic/Amat (DVD), 1998, 1:19:44.

Hinweis, wo die Handlung spielen könnte, bei der Szenenbeschreibung der ‚Entrada‘ gegeben. Dort steht neben anderen Angaben zu lesen: „brogit urbà“, aber sogar diese Angabe ist mit einem Fragezeichen versehen, also nicht zwingend notwendig für die Handlung des Stückes. Dass Ventura Pons als Handlungsort seines Films wieder Barcelona gewählt hat, kann zwar an einigen Stellen des Films, an denen bekannte Gebäude der Stadt und bestimmte Straßen Barcelonas im Bild zu sehen sind, vermutet werden, doch Gewissheit bekommen wir einzig und allein in der Dachterrassenszene von Fanny und Alba.<sup>406</sup> Wenn Fanny und Alba die Dachterrasse betreten, lässt Fanny den Blick über die Dächer der Stadt schweifen und stößt wehmütig das Wort „Barcelona!“<sup>407</sup> aus, wodurch sie den ZuseherInnen die definitive Gewissheit gibt, dass als Schauplatz für den Film die katalanische Metropole gewählt wurde. Bei der Kirche, die von der Terrasse aus zu sehen ist und die sich in unmittelbarer Nähe der Wohnung befindet, handelt es sich um die *Iglesia de Santa María del Mar*, eine wichtige Touristenattraktion der Stadt. Aber wir haben es bei dieser Aufnahme der Kirche nicht mit der eher typischen, touristischen Sichtweise der Kathedrale zu tun, sondern Ventura Pons zeigt uns in dieser Sequenz eine ganz andere Seite Barcelonas, nämlich die der Einheimischen, der Hinterhöfe und Terrassen, nicht die normalerweise bekanntere, offizielle Seite, so wie sie von den TouristInnen wahrgenommen wird. Auch andere der Stadt zuordbare Gebäude und Plätze sind im Film zu sehen, wie zum Beispiel der *Parc Güell*.<sup>408</sup> Bei den Aufnahmen des Parks im Film scheint es, als habe Ventura Pons bewusst darauf Wert gelegt, ein äußerst realistisches Bild des Parks zu vermitteln, denn man erkennt bei diesen Aufnahmen, dass, obwohl es sich bei diesem Park um eine touristische Attraktion handelt, auch die EinwohnerInnen der Stadt den Park nutzen, sei es zum Spaziergehen, Joggen, Entspannen, Freunde treffen, etc..

Auch wenn die literarische Vorlage nicht zwingend von einer Großstadtatmosphäre für die Handlung ausgeht, weicht Ventura Pons in gewohnter Manier ein weiteres Mal nicht davon ab, Barcelona zum Schauplatz seines Filmes zu machen.

#### 6.1.3.4 Szene II

Die zweite Szene des Theaterstücks beginnt mit einem Telefonat zwischen dem Freund des Professors (*Amic*) und dessen Frau (*veu de la dona*) und setzt sich fort mit einer langen Unterhaltung zwischen *Amic* und *Professor*. Auch im Film wird das lange

---

<sup>406</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:47:44 – 0:48:17.

<sup>407</sup> Ebenda, 0:47:54.

<sup>408</sup> Vgl. ebenda, 0:16:50 – 0:18:08 & 0:21:07 – 0:23:32.

Gespräch zwischen Jaume und Pere durch keinerlei Zwischenszenen oder Szenenwechsel unterbrochen (auf der DVD wird diese Szene mit dem Titel *amistat* versehen) und es lassen sich inhaltlich keine markanten Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption feststellen. Es stört keineswegs, dass sich der Film für eine relativ lange Zeit (die Szene dauert rund 10 Minuten<sup>409</sup>) ausschließlich auf die Unterhaltung zwischen den beiden Freunden konzentriert. Es wirkt, als wäre sich Jaume zum Zeitpunkt des Gesprächs bereits bewusst, dass ihm nicht mehr allzu viel Zeit bleiben wird, um noch alles zu sagen, was er auf dem Herzen hat und es entfaltet sich ein sehr aufrichtiges und intimes Gespräch zwischen den beiden Männern. Die doch sehr lange Unterhaltung wird im Film dadurch stark belebt, indem erstens der Dialog etwas gekürzt und an die spontaner wirkende Filmsprache angepasst wurde und zweitens sowohl die Kamerabewegungen und -einstellungen als auch die Bewegung der Schauspieler vor der Kamera stark dazu beitragen, der Szene einen lebendigen, kurzweiligen und aktiven Charakter zu verleihen. Jaume und Pere nehmen im Laufe des Gesprächs verschiedene Positionen im Raum ein, wobei ihnen die Kamera in verschiedenen Perspektiven folgt, ebenso geben die verschiedenen Kameraeinstellungsgrößen (von Halbnah bis Groß) ein abwechslungsreiches und detailliertes Bild des Gesprächs wieder.

Erst gegen Ende der Szene kommt es zu einigen kleinen Unterschieden im Vergleich zur literarischen Vorlage. Während Pere im Film seinem Freund am Ende des Gesprächs erklärt (nachdem sie lange über Jaumes innige Liebe zu Pere gesprochen haben), dass er einerseits seine Frau über alles liebt und andererseits Freundschaft etwas ganz anderes bedeutet (Pere: „Estimo a la meva dona. La necessito, saps? L'amistat és una altra cosa.“<sup>410</sup>), richtet der Freund im Theaterstück diese Worte während eines weiteren Telefonats direkt an seine Frau ( „Amic: Em necessitaves. Et necessito. Ens necessitem. Tu i jo. Almenys tu i jo. L'amistat és una altra cosa. L'amistat és... una cosa diferent.“<sup>411</sup>). In der literarischen Vorlage nutzt der *Professor* eine kurze Abwesenheit des *Amic* aus, um den Anruf bei einer Kontaktanzeige in der Zeitung zu tätigen. Im Film hat Jaume bereits die Wohnung von Pere verlassen, wenn er die Nummer der Kontaktanzeige von seinem Auto aus wählt. Er vereinbart ein Treffen mit dem Verfasser der Anzeige mit dem Text „tria entre cardar o fer l'amor“<sup>412</sup> in seiner Wohnung noch für den selbigen Tag.

---

<sup>409</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:23:32 – 0:33:34.

<sup>410</sup> Ebenda, 0:33:27 – 0:33:33.

<sup>411</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 42.

<sup>412</sup> *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:34:18.

### 6.1.3.5 Szene III

Die dritte Szene des Theaterstückes sowie die entsprechende Filmszene (*sexualität*) bestehen aus der zweiten Begegnung des Tages zwischen *Professor* und *Noi* bzw. Jaume und David.<sup>413</sup>

Während sich das Theaterstück auf die erneute Begegnung zwischen Jaume und David beschränkt, denn wie sich herausstellen wird, stammt die Kontaktanzeige in der Zeitung von David, kommt es im Film zunächst noch zu einem neuerlichen Schnitt zur Unterhaltung zwischen Fanny und Alba, die gerade in Albas Wohnung angekommen sind. Danach sehen wir eine Motorradfahrt durch die Straßen der Stadt. Hierbei kommt eine besondere Kameraeinstellung zu tragen. Die Kamera scheint am Motorrad befestigt zu sein. Wir sehen die Fahrt von dem Motorrad aus, die Kamera müsste dem Blickwinkel nach zu beurteilen hinter den Fußpedalen befestigt sein, denn den Mittelpunkt des Bildes nimmt der linke Fuß des Motorradfahrers ein.<sup>414</sup> Dass das Augenmerk hier speziell auf den Fuß des Motorradfahrers, der typische Bikerboots trägt, gerichtet ist, gibt den RezipientInnen bereits eine Vorahnung darüber, dass es sich um denselben Mann handelt, der bereits im Vorspann des Films gezeigt wurde. Im Vorspann kann man für wenige Augenblicke die Schuhe des Mannes erkennen, der sich gerade auszieht, um in SM-Kleidung zu schlüpfen. Die Schuhe im Vorspann ähneln jenen in dieser Szene stark. Wir können des Weiteren bereits ahnen, dass es sich bei dem Motorradfahrer um jenen Mann handelt, mit dem Jaume kurz zuvor am Telefon gesprochen hat. Dass es sich hierbei wiederum gleichzeitig um David handeln könnte, kann ebenfalls aufgrund dieser Stiefel bereits vermutet werden. Während der ersten Unterhaltung zwischen Jaume und David (in Szene 1) kann man des Öfteren Davids Schuhe im Bild erkennen – es handelt sich ebenfalls um schwarze Bikerstiefel. Gewissheit, so scheint es, will der Regisseur aber erst in jenem Moment geben, wenn Jaume in Erwartung des Prostituierten seine Wohnungstür öffnet und völlig überrascht David vor sich stehen sieht. Denn auch während der Motorradfahrer das Haus betritt und in Richtung Jaumes Wohnung geht, bleibt sein Gesicht für die ZuseherInnen zunächst noch verdeckt, denn er behält den Motorradhelm auf, bis er vor Jaumes Türe steht. Dadurch wird eine gewisse Spannungssteigerung geschaffen, denn auch wenn man bereits eine gewisse Vorahnung davon zu haben glaubt, dass es sich bei dem Prostituierten um David handeln könnte, wird das Geheimnis erst in jenem Moment

---

<sup>413</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:33:36 – 0:52:52 und *Benet i Jornet*, 1996, S. 45-53.

<sup>414</sup> Vgl. ebenda, 0:36:40 – 0:36:53.

endgültig gelüftet, in dem auch Jaume mit David als seinem bestellten Prostituierten konfrontiert wird.

Inhaltlich verläuft die Handlung jener Szene im Theaterstück im Vergleich mit dem Handlungsstrang im Film zwischen David und Jaume quasi identisch. Beiden Protagonisten steht der Schrecken ins Gesicht geschrieben, sie sind völlig überrascht, sich durch diesen Zufall ein weiteres Mal an diesem Tag zu begegnen. Doch David wird bald Herr der Lage und macht sich, so scheint es, fast lustig über diese prekäre Situation. Er macht Jaume klar, dass er in ihm nun nicht seinen Professor sondern seinen Kunden sieht und er bereitet sich für seine 'Dienste' vor. Auch Jaume besinnt sich wieder auf das ursprüngliche Ziel seines Hausbesuchs, sein Gesicht drückt aber immer noch völlige Unfassbarkeit aus. Kurz bevor es zu Intimitäten zwischen den beiden kommt, stoppt Jaume David und gesteht ihm, sich in ihn verliebt zu haben. David reagiert zornig, beschimpft den in seinen Augen unattraktiven und alternden Professor und will die Wohnung verlassen. Jaume bittet ihn zu bleiben, weil er ihm einen Pakt vorschlagen möchte. Der Pakt soll folgendermaßen aussehen: David soll mit der Prostitution aufhören und sich völlig auf sein Studium konzentrieren. Um sein Leben weiterhin finanzieren zu können, will Jaume ihm eine Art ‚Stipendium‘ zukommen lassen. Als Gegenleistung dafür soll David Alba überzeugen, dass Kind, das sie von David erwartet, zu bekommen. Jaume ist strikt gegen eine Abtreibung, da er in dem ungeborenen Kind die Möglichkeit sieht, doch noch in gewisser Weise einen Erben auf Erden zu hinterlassen. Da der Vater Albas, Pere, die große Liebe seines Lebens war und er jetzt in David verliebt ist, ist Jaume der Meinung, dass Kind wäre zu einem gewissen Grad auch sein Erbe, da er so stark mit den Personen, die in die Schwangerschaft involviert sind, verbunden ist. Daraufhin kommt es erneut zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Jaume und David. David beginnt auf Jaume einzuprügeln, da seine Vorstellungen vom Leben – lesen, ficken und Selbstmord zu begehen, sobald der Körper alt wird – nicht mit einer Vaterschaft vereinbar sind. In seinem Zorn geht David zu Jaumes Computer, löscht zunächst die Datei mit dem Aufsatz, zerstört danach den Computer und verlässt wütend die Wohnung.

Ähnlich wie bei Fanny und Alba, wird in jener Szene auch der Alters- und Generationsunterschied zwischen den beiden betont. Als David die Situation mit Jaume als seinen Kunde akzeptiert und gerade dabei ist, Jaume auszuziehen, lässt er Jaume seine Überlegenheit spüren und provoziert ihn stark. Er nützt seine körperliche Fitness und seine aufgrund seines jungen Alters attraktive Erscheinung aus, um Jaume mit äußerst sarkastischen Aussagen wie „En què pensaré per animar-me, mentre miro,

mentre abraço la teva carn? Saps que les putes ho tenen millor per fingir. Hauries d'anar al gimnàs. No pateixis! Se m'aixecarà. Podràs pensar que m'interesses. Un magnífic professional sóc, t'ho passaràs de conya."<sup>415</sup> zu erniedrigen. Auf das Geständnis Jaumes hin, dass er ihn David verliebt ist, fährt David fort, ihn zu provozieren. Es wirkt aber, als versuche David mit dieser völlig gehässigen Reaktion auf Jaumes Liebesgeständnis auch seine eigene Unfähigkeit mit zärtlichen Worten und Gesten ihm gegenüber umgehen zu können, zu kompensieren. Auf Jaumes Liebesgeständnis kontert David: „

„Ets un pobre home. Estàs acabat. Mai no aconseguiràs que ningú t'estimi. Mai més. Hauràs de pagar les teves estones de sexe. I si tens sort trobaràs un professional com jo, que t'ho farà passar bé, que t'ho farà passar de conya cada vegada que el cridis. Però afecte? [David schüttelt den Kopf.] Ningú que tremoli quan t'hi acostis, ningú que et digui (...) que t'estima. Tot això, mai mes."<sup>416</sup>

Daraufhin knöpft sich Jaume sein Hemd wieder zu, David weicht von seinem Körper und es steht für beide fest, dass es zu keinen sexuellen Handlungen zwischen ihnen kommen wird. Bedenkt man, dass Jaume stets seinen baldigen Tod vor Augen hat, müssen diese Worte von David für ihn besonders aufwühlend sein, sein Gesichtsausdruck lässt dies ebenfalls vermuten. David nutzt in dieser Situation sein junges Alter aus, er konfrontiert Jaume eiskalt mit der Vergänglichkeit des Lebens und ohne über die Folgen solch schwerwiegender Worte nachzudenken, stellt er klar, dass in seinen Augen Jaumes Leben bereits mehr oder weniger vorbei sei. In dieser Szene trägt auch die Kamerapositionierung stark dazu bei zu unterstreichen, dass David, der junge und arrogante Student, seinem älteren Professor deutlich überlegen ist. Jaume liegt auf der Couch, David kniet über ihm. Während des Gesprächs hält die Kamera im Schuss-Gegenschussverfahren fest, dass Jaume durch seine Position auf der Couch während des Gesprächs zu David aufschauen muss, wohingegen David, während er seine harten Worte spricht, auf Jaume herabblickt, wodurch die Über- bzw. Unterlegenheit der beiden klar unterstrichen wird.

#### 6.1.3.6 Die Szenen IV, V und VI

Die Parallelmontage zwischen der Handlung rund um Jaume und den Gesprächen von Fanny und Alba setzt sich bis zum Ende des Films in gewohnter Manier fort. Sowohl im Bühnenstück als auch bei *AMIC/AMAT* kommt es zu einer neuerlichen Begegnung zwischen Jaume (*Professor*) und Pere (*Amic*) in Szene 4, bei der sich Jaume die letzte

---

<sup>415</sup> *Amic/Amat* (DVD), 1998, 0:41:10 – 0:41:36.

<sup>416</sup> Ebenda, 0:42:49 – 0:43:45.

noch verbliebene Diskette mit seinem Aufsatz von Pere zurückholt. Dieser hat zwar versprochen, den Essay Korrektur zu lesen, hatte bisher aber noch keine Zeit dafür. Auch kommt es im Theaterstück und im Film zu einem Streitgespräch zwischen Pere und David (*Noi*), welches Szene 5 dominiert. Pere tut seiner Abneigung gegen David kund und David wird von Pere über den schlechten Gesundheitszustand Jaumes aufgeklärt.

Worin sich Bühnenstück und Film in diesen Szenen grundlegend unterscheiden sind wiederum die Schnitte zum Handlungsstrang von Fanny und Alba und die Einführung zusätzlicher Schauplätze und Nebenrollen (wie zum Beispiel die Unterhaltung zwischen Alba und ihrer Mitbewohnerin<sup>417</sup>) sowie auch die dem Medium Film im Unterschied zur Theateraufführung mögliche Visualisierung von auch im Bühnenstück vorkommender Telefongespräche. In Szene 4 des Stückes kommt es zu einem Telefonat zwischen *Amic* (Pere) und *Noi* (David).<sup>418</sup> Dabei ist der *Amic* auf der Bühne telefonierend zu sehen, von seinem Gesprächspartner, dem *Noi*, ist nur die Stimme zu hören („veu del noi“<sup>419</sup>). Bei der Übertragung des Gesprächs in den Film sind durch abwechselnde Kameraschnitte von dem einem zum anderen beide Gesprächspartner immer wieder im Bild zu sehen.<sup>420</sup> Wenn Jaumes Anruf in der Wohnung von David das Gespräch zwischen David und Pere kurz unterbricht, wird im Gegensatz zum Theaterstück auch Jaume am anderen Ende der Leitung in seiner Wohnung während des Telefonats gezeigt. Im Buch ist in dieser Szene nur von seiner Stimme, aber nicht von der Person des Professors die Rede. Jaume bittet David bei diesem Telefonat um ein erneutes Treffen am Abend desselben Tages.

In Szene 6, die im Bühnenstück ausschließlich in der Wohnung Jaumes stattfindet (im Film finden sich wie gehabt einige zusätzliche Schauplätze vor), will David das Gespräch mit Jaume nutzen, um sich für sein Verhalten beim vorangegangenen Treffen zu entschuldigen. Er glaubt nämlich, durch das Zerstören des Computers auch Jaumes Aufsatz für immer gelöscht zu haben. Als Jaume ihm die von Pere zurückgeholte Diskette auch noch schenken will, reicht es David endgültig, er zerstört erneut in Rage geraten auch diese letzte noch verbliebene Diskette. David, der nun überzeugt ist, Jaumes ‚Vermächtnis‘ endgültig zerstört und nun endlich nichts mehr damit zu tun zu haben, wird von Jaume aber eines Besseren belehrt. Durch die Zerstörung der Diskette hat David sich selbst zum einzigen Erben des intellektuellen

---

<sup>417</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 1:11:16 – 1:11:49.

<sup>418</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1996, S. 61.

<sup>419</sup> Ebenda.

<sup>420</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 1:03:31 – 1:03:53.

Vermächtnisses von Jaume gemacht, da er der einzige Mensch ist, der Jaumes Aufsatz ‚Amic/Amat‘ jemals gelesen hat. Stirbt Jaume, so ist David der einzige, der außer Jaume jemals diese Zeilen gelesen hat. Denn auch wenn er sich weigert, sein Erbe anzunehmen, werden - auch wenn er dies nicht möchte - zumindest Teile des Aufsatzes wohl für immer in seinem Gedächtnis verankert bleiben. Was er mit diesem Erbe macht, so belehrt Jaume ihn weiter, sei ihm selbst überlassen, doch hat Jaume letztendlich das erreicht, was er wollte: David ist einziger Erbe seines intellektuellen Vermächtnisses. Nachdem Jaume seinem Studenten dies bewusst gemacht hat und David sichtlich ergriffen ist, bittet ihn Jaume mit einem relativ nüchternen ‚Adéu‘ zu gehen, woraufhin David die Wohnung wortlos verlässt.

Danach kommt es im Bühnenstück zu einem letzten Telefongespräch zwischen dem Professor und dem Freund (der *Professor* ist auf der Bühne zu sehen, die Stimme des *Amic* ist zu hören<sup>421</sup>), das aber nicht in den Film übertragen wurde. Im Film kommt es im Anschluss an die letzte Begegnung zwischen Jaume und David zu den letzten Auftritten von Fanny und Alba. U.a. sieht man, dass Alba eine Nachricht auf den Anrufbeantworter von David hinterlässt.<sup>422</sup> Sie teilt ihm mit, dass sie sich zwar noch nicht entschieden hat, ob sie das Kind behalten möchte, aber sie ihm, falls sie das Kind behält, keine Vaterrolle aufdrängen möchte. Fanny offenbart ihrem Gatten den Plan, nach Zaire zu gehen und sich von ihm zu trennen<sup>423</sup>, auf der DVD mit dem Wort *decisió* angekündigt. Das im Vergleich zu den meisten anderen Kapitel relativ kurze Filmkapitel *finale* zeigt Jaume am Telefon seinen Freund um Euthanasie bitten.<sup>424</sup>

#### 6.1.3.7 Szene VII

Das Schlusskapitel des Films trägt den Namen *salvació*. In den letzten Minuten des Films überschneiden sich literarische Vorlage und Film noch ein letztes Mal. Szene 7 im Stück von Benet i Jornet besteht aus einer Aneinanderreihung verschiedener Telefonstimmen. Unterbrochen wird diese Aneinanderreihung nur ein Mal, wenn der *Noi* noch ein letztes Mal auftritt. Er unterhält sich mit einem Kunden am Telefon, genau wie David im Film. Nachdem er seinem Kunden am Telefon prophezeit, dass dieser noch oft zu ihm kommen wird, weil es keinen besseren als ihn für diesen Job gäbe und das auch gut so ist, da er schließlich das Geld dringend braucht, beendet er das

---

<sup>421</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1996, S. 76.

<sup>422</sup> Vgl. *Amic/Amat* (DVD), 1998, 1:17:15 – 1:17:45.

<sup>423</sup> Vgl. ebenda, 1:17:46 – 1:20:01.

<sup>424</sup> Vgl. ebenda, 1:20:02 – 1:21:31.

Telefongespräch mit dem Satz: „He de mantenir un fill.“<sup>425</sup>. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage ist die Stimme („veu masculina càlida“<sup>426</sup>) im Film nicht zu hören. Man kann lediglich von den Worten Davids auf die ungefähren Worte seines ‚stummen‘, unbekanntes Gegenübers am Telefon schließen. Im Film findet dieses Telefonat statt, nachdem David die Nachricht Albas auf seinem Anrufbeantworter abgehört hat. Fast kann er sich schon durchringen, sie zurückzurufen, als er ausgerechnet von diesem Anruf unterbrochen wird. Durch Davids Aussage am Telefon, dass er das Geld seiner Kunden dringend braucht, weil er schließlich ein Kind zu ernähren hat, wird ersichtlich, dass sich, so wie Alba, auch er für das Kind und seine Verantwortung als Vater entschieden hat und es scheint, als würde einer der beiden sehnlichsten Wünsche Jaumes in Erfüllung gehen. Alba wird das Kind, das sie mit David gezeugt hat, behalten, wodurch Jaume in seinen Augen auch in diesem neuen Lebewesen weiterleben wird, meint er doch aufgrund seiner jahrelangen Liebe zu Pere und seiner Verliebtheit in David indirekt auch ein Teil dieses Kindes zu sein.

Wie David mit dem intellektuellen Vermächtnis von Jaume in seinem weiteren Leben umgehen wird, darüber bleiben wir, sowohl im Bühnenstück als auch im Film, im Unklaren, da die Handlung des Films auf diesen einen und wohl auch letzten Tag in Jaumes Leben beschränkt bleibt und die Handlung ein eher offenes Ende aufweist. Die abschließende Filmsequenz lässt aber doch zu der Vermutung verleiten, dass Jaumes Bemühungen um sein intellektuelles Vermächtnis auf Erden an dem nach außen so gefühllos und unnahbar wirkenden David nicht spurlos vorübergegangen sind und er sich Jaumes Worte und Handlungen doch zu Herzen genommen hat. Analog zur Anfangsszene beobachten wir David, wie er sich für seinen nächsten Kunden vorbereitet, der, darauf lässt Davids Outfit schließen, sadomasochistische Vorlieben zu pflegen scheint. Während David sich umkleidet und vorbereitet hören wir eine männliche Stimme im ‚OFF‘ die folgenden Sätze sprechen:

„No ens resignarem.  
Encara hi ha temps.  
Contra qui sigui, ho aconseguirem.  
Un dia algú ho aconseguirà.  
Un dia algú trobarà ho que busquem.  
Arribarà aquell dia i ens haurem salvat.  
Saps, algú haurà inventat la salvació.  
Haurem inventat la salvació.  
Haurem inventat la salvació.“<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Amic/Amat (DVD), 1998, 1:23:26.

<sup>426</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 79f.

<sup>427</sup> Amic/Amat (DVD), 1998, 1:24:23 – 1:24:52.

Wie mir Ventura Pons im Interview bestätigt hat, ist es Jaumes Stimme, die im 'OFF' diese Sätze spricht.<sup>428</sup> Es könnte sich dabei um Auszüge seines Essays handeln. Es scheint, als hätte Jaume tatsächlich das erreicht, was er wollte. David trägt durch die in seinem Kopf verankerten Auszüge den Essay und somit Jaumes intellektuelles Vermächtnis weiter. Es hat den Anschein, als würde David, während er sich auf seinen Kunden vorbereitet, in Gedanken an die Worte von Jaume denken und über sie sinnieren. Jaumes Gedanken und Worte leben in den Gedanken von David fort. Somit erfüllt sich wohl auch Jaumes zweiter sehnlichster Wunsch – sein intellektuelles Erbe lebt weiter im Gedächtnis von David.

Dabei kann noch ein letzter Unterschied zwischen literarischer Vorlage und Verfilmung festgestellt werden. Nachdem der *Noi* in Szene 7 das Telefongespräch mit seinem Kunden geführt hat, tauchen wir noch einmal ein in ein Meer unterschiedlicher Stimmen (veu masculina 1A, 2A, 3A und veu femenina<sup>429</sup>) ein, bei denen es sich jeweils um Telefonate zwischen zwei Personen handelt. Wie auch in der Verfilmung von Ventura Pons beobachten wir im Bühnenstück von Benet i Jornet während die diversen Stimmen zu hören sind den *Noi* (David) bei seinen Vorbereitungen für den nächsten Kunden. Die Anweisungen von Benet i Jornet dazu lauten: Zunächst: „Sentim la primera conversa mentre ell [Anm.: der *Noi*], pausadament, comença a despullar-se.“<sup>430</sup> Nach einer Weile: “El NOI s’ha anat despullat del tot, completament, peça per peça. Mentre, la segona conversa telefònica enllaça amb la primera.“<sup>431</sup> Und schließlich: “Ara que està completament despullat, el NOI es col·loca damunt el cos alguna cosa estrident, obscena, vulgar però segurament efectiva, que no amaga, de fet, la seva nuesa, sinó que la guarneix i la ressalta. Es deu tractar d’un entre altres possibles uniformes professionals.“<sup>432</sup> Wie wir bereits gesehen haben, spricht in der Schlusszene des Films Jaume im ‚OFF‘ über die ‚salvació‘. In der literarischen Vorlage zu *AMIC/AMAT* finden wir ähnliche, inhaltlich betrachtet die selben Sätze vor, aber mit dem Unterschied, dass sie in *Testament* von Benet i Jornet von einer der anonymen Telefonstimmen und dadurch in Form der erster Person gesprochen sind.<sup>433</sup> Diese anonyme Telefonstimme (veu masculina 3A) spricht hierbei mit einer weiblichen,

---

<sup>428</sup> Vgl. Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 194.

<sup>429</sup> Vgl. Benet i Jornet, 1996, S. 80-82.

<sup>430</sup> Benet i Jornet, 1996, S. 80.

<sup>431</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>432</sup> Ebenda.

<sup>433</sup> Auszug aus *Testament*: “VEU MASCULINA 3A: No és el final, no t’equivocois, no m’he mort, encara tinc temps! I se me’n refot la vostra commiseració pietosa! Hi arribaré, ho entens? Sí, hi arribaré! Contra tots vosaltres, finalment, ho aconseguiré! Un dia ho aconseguiré! Un dia..., un dia trobaré el que busco, arribarà un dia que el vostre riure es gelarà, arribarà aquell dia i m’hauré salvat! Jo hauré inventat la salvació! Jo hauré inventat la salvació! Jo hauré inventat la salvació!” (Benet i Jornet, 1996, S. 82.)

anonymen Stimme (veu femenina). D.h., im Vergleich zwischen Testament und *AMIC/AMAT* lässt sich feststellen, dass Ventura Pons bei seiner Verfilmung diese Stimme quasi personifiziert hat. Wir assoziieren Jaume mit den im ‚OFF‘ gesprochenen Sätzen, können leichter darauf schließen, dass es sich bei diesen gesprochenen Sätzen entweder um Auszüge aus dem Werk von Ramon Llull, wenn nicht sogar eher um Auszüge aus dem Essay von Jaume handelt und es entsteht ein eindeutig klarerer Bezug zwischen den gesprochenen Sätzen, David und Jaume.

## **6.2 Abschließende Bemerkungen zu *AMIC/AMAT***

*AMIC/AMAT* zeichnet sich durch eine hohe Eigendynamik in seiner Umsetzung aus. Nicht so stark wie in den beiden vorangegangenen Werken wird der äußerst theatralische Charakter bei der Verfilmung aufrecht erhalten. Im Gegensatz zu *ACTRIUS*, bei dem das literarische Original sehr wenige Figuren aufweist, hat sich Ventura Pons ebenfalls auf die minimale Besetzung von vier Hauptdarstellerinnen beschränkt, erweitert der Regisseur die auftretenden Personen des Stückes in *AMIC/AMAT* um zwei wichtige Hauptfiguren (Fanny und Alba) und um einige Nebenrollen. Der so zusätzlich entstehende, zweite Handlungsstrang wird in den Film integriert, ohne die Handlungschronologie des Originalstückes stark abzuändern. Dafür bedient sich Ventura Pons des Prinzips der Parallelmontage, wodurch Dynamik und Bewegung im Vergleich zum Theaterstück stark erhöht werden.

In gewohnter Manier schafft Ventura Pons zusätzliche Handlungsorte, arbeitet mit einem exzellenten Team an SchauspielerInnen und schafft es ein weiteres Mal, ein dramatisches Werk für das Medium Film zu adaptieren, ohne die Absicht und Aussage des Originaltextes dabei zu stark aus den Augen zu verlieren. Auch wenn es sich bei *AMIC/AMAT* um jenes Werk handelt, bei dem sich die bisher größten Unterschiede zwischen Vorlage und filmischer Interpretation feststellen lassen, so findet man nichtsdestotrotz die zentralen Themen des literarischen Originals in einer spannenden und innovativen Umsetzung für die Leinwand wieder.

## 7 MORIR (O NO)

*MORIR (O NO)* ist für den Regisseur der zweite Film, bei dem er (nach *CARÍCIES*) ein Theaterstück des katalanischen Autors Sergi Belbel verfilmte. Bei dieser filmischen Adaption diente das Bühnenstück *Morir (un moment abans de morir)* als literarische Vorlage. Das Stück feierte 1998 im *Teatre Romea* seine Premiere.<sup>434</sup> Ventura Pons sieht in *MORIR (O NO)* den dritten und abschließenden Teil seiner, wie er es bezeichnet, „trilogía minimalista“<sup>435</sup>, zu der er des Weiteren *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT* und *CARÍCIES* zählt. Diese drei Filme hätten, so Ventura Pons weiter, „un gusto evidente por el fragmento, por el friso, por lo mínimo, por el conocimiento y la presentación de pequeños momentos de los personajes, de los decorados, de los espacios: en fin, de la vida“<sup>436</sup> gemeinsam.

### 7.1 Inhaltsangabe

Diese von ihm angesprochene fragmentarische Erzählweise bezieht sich, wie wir im Laufe der Analyse noch sehen werden, insbesondere auf den ersten Teil von *MORIR (O NO)*. Analog zum Titel des Films ist auch die der Film selbst in zwei große Abschnitte unterteilt. Der erste Teil (*MORIR*) besteht aus sieben voneinander völlig unabhängigen, relativ kurzen Geschichten, die allesamt mit dem Tod einer der Personen enden.<sup>437</sup>

Die erste Geschichte (*Cineasta*<sup>438</sup>) zeigt einen Dialog zwischen einem Ehepaar. Der Mann, ein Regisseur, der seit über einem Jahr unter einer Schaffenskrise leidet, erzählt seiner Frau auf ihr Drängen hin von seiner Idee zu einem neuen Film, an der er in der

---

<sup>434</sup> Vgl. Zatin, 2007, k.A.

<sup>435</sup> Campo Vidal, 2004, S. 167.

<sup>436</sup> Ebenda.

<sup>437</sup> Rollenbesetzung bei *MORIR (O NO)*:  
Regisseur: Lluís Homar  
Frau des Regisseurs: Carme Elías  
Mopedfahrer: Roger Coma  
Drogensüchtiger: Marc Martínez  
Schwester des Drogensüchtigen: Anna Azcona  
Mutter des kleinen Mädchens: Vicky Peña  
Kleines Mädchen: Carlota Bantulà  
Krankenschwester: Amparo Moreno  
Verletzter Mann im Krankenhaus: Mingo Ràfols  
verwirrte, ältere Frau: Anna Lizaran  
Polizistin: Mercè Pons  
Polizist: Francesc Albiol  
Polizist in der Zentrale: Santi Ibáñez  
Geschäftsmann: Francesc Orella  
Auftragskiller: Sergi López

<sup>438</sup> Die Bezeichnung der einzelnen Szenen richtet sich nach den Szenennamen, so wie sie in der Kapitelauswahl auf der DVD zu lesen sind.

Nacht gearbeitet hat. Seine Filmidee dreht sich um das Thema Tod. Der Film soll mit einem Mopedunfall eines Jugendlichen beginnen. Einen Moment, bevor es zu dem unvermeidlichen und für den Jungen tödlich endenden Zusammenprall mit einem Auto kommt, wird die Zeit angehalten, nur der Jugendliche erstarrt nicht. Zu ihm spricht eine unsichtbare Stimme, die sich als seine Zukunft zu erkennen gibt. Sie fragt ihn, wie er sich seine perfekte Zukunft vorstellt, worauf sich der Teenager ein Leben in Reichtum an der Seite attraktiver Frauen ausmalt. Daraufhin zeigt ihm die Stimme Ausschnitte aus dieser Zukunft und der Junge erkennt, dass er trotz all des Luxus und Reichtums unglücklich wäre und ein unerfülltes Leben führen würde, das mit einem einsamen Tod im hohen Alter enden würde. Danach wird er von der Stimme vor die Entscheidung gestellt, entweder bei dem Mopedunfall zu sterben und in der Erinnerung seiner Freunde als Held, der wusste, wie man das Leben genießt, weiterzuleben, oder ein Leben in Reichtum aber Einsamkeit und Langeweile zu führen. Doch in dem Moment, als der Regisseur seiner Frau verraten will, wofür sich der Teenager letztendlich entscheidet, („I llavors el noi tria...“<sup>439</sup>), erleidet der Regisseur einen Herzinfarkt und stirbt noch in der Wohnung.

Die zweite Szene (*Drogadicto*) besteht aus einer in sehr rauem Ton geführten Unterhaltung zwischen einem Drogensüchtigen und dessen Schwester in der völlig heruntergekommenen und verwahrlosten Wohnung des Junkies. Seine Schwester will ihn von einem erneuten Drogenentzug überzeugen. Es folgen gegenseitige Beschimpfungen und ein heftiger Streit zwischen den beiden. Letztendlich muss die Schwester aufgeben und verlässt fluchtartig die Wohnung. Daraufhin sucht der Süchtige verzweifelt nach Drogen und setzt sich schließlich mit dem restlichen Heroin, das er noch in einer Schublade findet, den ‚Goldenen Schuss‘.

In der dritten Szene (*Niña*) verfolgen die ZuseherInnen ein Gespräch zwischen einer Mutter und ihrer Tochter beim Abendessen. Die Mutter, eine bereits ältere Frau, will ihre etwa zehnjährige Tochter dazu bringen, das Abendbrot zu essen. Man kann bei diesem Gespräch zwischen den beiden nicht wirklich von einer angenehmen Atmosphäre sprechen. Einerseits nörgelt die Mutter ständig an ihrer Tochter - sie habe keine Manieren, sei ungezogen, undankbar und frech. Die Tochter andererseits wirkt für ihre jungen Jahre äußerst selbstbewusst und scheint der Mutter nicht viel Respekt entgegen zu bringen. Sie ist aufmüpfig, gibt freche Antworten und reagiert auf die Aufforderungen der Mutter trotzig. Nachdem die hysterische Mutter aber nicht aufhört

---

<sup>439</sup> Morir (o no) (DVD), 1999, 0:09:36.

ihr zu befehlen, endlich das extra für sie zubereitete Huhn zu essen, beginnt das Mädchen, das Essen schmatzend und mit den Händen essend förmlich zu verschlingen, verschluckt sich dabei an einem Stück Fleisch und beginnt heftig zu husten. Zuerst glaubt die Mutter noch an einen weiteren Streich ihres Kindes, doch als sie den Ernst der Lage begreift, weiß sie nicht, wie sie reagieren soll. Sie läuft auf den Balkon der Wohnung, wo sie verzweifelt um Hilfe ruft. Doch ihr Rufen bleibt ungehört, sie merkt, dass sich der Nachbar über ihnen nicht in seiner Wohnung befindet und niemand zu Hilfe eilt. Alleine ist sie zu schwach, ihre Tochter vom Boden aufzuheben und so muss sie untätig mit ansehen, wie ihre Tochter an dem Hühnerknochen erstickt.

Die darauffolgende Geschichte (*Enfermo*) spielt in einem Krankenhaus. Vor der Nachtruhe kontrolliert die Krankenschwester noch einmal die Werte eines Patienten, der nach einem Sturz im Treppenhaus mit gebrochenem Bein und Arm ans Bett gefesselt ist. In einem unbemerkten Moment fällt die Notrufklingel vom Nachtkästchen auf den Boden – ein unglückliches Missgeschick. Denn nachdem die Krankenschwester den Raum bereits verlassen hat, bekommt der Mann während des Fernsehens plötzlich Atemprobleme und ringt verzweifelt um Luft. Da er sich aufgrund seiner Verletzungen nicht bewegen kann, ist es ihm nicht möglich, den Notruf zu betätigen und er erleidet eine tödliche Lungenthrombose.

Die fünfte Szene (*Madre*) zeigt eine ältere Frau alleine in ihrer Wohnung. Sie wirkt nervös, verwirrt und scheint psychische Probleme zu haben. Während sie mit ihrer Cousine telefoniert, wechselt ihr Gemütszustand ständig zwischen weinerlich, liebevoll, wütend und hysterisch. Sie erzählt ihrer Cousine, dass sie am Morgen Besuch von ihrer toten Tante und ihrem toten Vater bekommen hätte und redet wirres Zeug. Ihre Cousine glaubt ihr nicht und legt immer wieder auf. Zwischen den einzelnen Telefongesprächen schluckt sie jedes Mal einige Tabletten und spült diese mit Alkohol hinunter. Ihr Zustand verschlechtert sich zunehmend und ein Anruf der Polizei, bei dem ihr mitgeteilt wird, dass ihr Sohn einen tödlichen Verkehrsunfall hatte, gibt ihr den Rest. Wirre Sätze vor sich hinlallend stirbt sie schließlich an diesem Tabletten- und Alkoholcocktail.

In der nächsten Szene (*Motorista*) befinden sich ein Polizist und eine Polizistin gerade auf nächtlicher Streife durch die Straßen der Stadt. Rasch merkt man, dass sich die beiden Kollegen nicht besonders gut leiden können. Plötzlich geht ein Notruf der Polizeizentrale ein und sie werden zu einem Einsatz gerufen. Die Polizistin, sie sitzt am Steuer des Polizeiautos, rast sofort los. Ihr Fahrstil löst einen Streit zwischen den

beiden aus, ihr Kollege weist sie darauf hin, dass sie viel zu schnell fährt, noch dazu funktioniert die Sirene nicht. Sie überfährt rote Ampeln und es folgt was folgen muss - es kommt zu einem Zusammenprall mit einem Moped, weil sie eine weitere rote Ampel missachtet hat. Dabei handelt es sich um jenen jugendlichen Mopedfahrer, den wir bereits aus der Anfangsszene kennen, in der er jenen Jugendlichen verkörpert hat, der die Hauptrolle in der Filmidee des Regisseurs spielt.<sup>440</sup> Der Mopedfahrer kommt schwerverletzt auf der Straße zum Liegen, sein Kopf ist blutüberströmt, er stöhnt vor Schmerzen und fleht um Hilfe. Während die beiden Polizisten noch darüber streiten, was zu tun ist und feststellen müssen, dass ihr Funkgerät nicht funktioniert und sie daher die Rettung nicht verständigen können, stirbt der Teenager auf der Straße.

In der siebten und letzten Geschichte (*Asesino*) von *MORIR* wird ein Geschäftsmann als er am Abend nach Hause kommt bereits von einem Auftragskiller erwartet. Der Geschäftsmann fleht ihn an, ihn am Leben zu lassen, doch der Killer lässt sich davon nicht beeindrucken. Als der Geschäftsmann ihn mit den Worten „No ho faci, per Déu!“<sup>441</sup> anfleht, gewehrt der Mörder, der gesteht, bereits etwas angetrunken zu sein und sich einen Spaß aus der Situation zu machen scheint, dem Geschäftsmann fünf Minuten Aufschub, um seinen Gott zu rufen, damit dieser ihn rettet. In diesen verbleibenden Minuten versucht der Geschäftsmann den Mörder von seiner Tat abzubringen. Er plädiert an dessen Mitgefühl und spricht von seiner Familie und dem Schaden und der Trauer, die er mit diesem Mord an ihm über seine Familie bringen würde. Aber der Auftragskiller lässt sich dadurch nicht beschwichtigen und tötet ihn nach Ablauf der fünf Minuten eiskalt mit einem Schuss in den Kopf.

Damit endet der erste Teil des Films und die Wörter *NO MORIR* kündigen den zweiten Abschnitt des Films an. Im zweiten Teil bietet uns Ventura Pons eine im Vergleich zum ersten Teil humorvollere, wenngleich auch an dramatischen Elementen nicht aussparende, Alternative zu den tragischen Ausgängen der Geschichten des ersten Teils. Im zweiten Teil, so scheint es, gewährt das Leben den ProtagonistInnen eine zweite Chance. Wie der Untertitel schon vermuten lässt, besteht die Alternative darin, dass die ProtagonistInnen nicht sterben müssen. Die sieben von einander

---

<sup>440</sup> An dieser Stelle des Films kommt es zum ersten Mal zu einer Verwicklung von Personen aus verschiedenen Geschichten. Eigentlich existiert der Mopedfahrer in der Drehbuchidee des Regisseurs im Grunde nur als gedankliche Vorstellung. Es handelt sich also um zwei verschiedene Erzählebenen, in denen der Mopedfahrer vorkommt - einerseits die visuelle Darstellung der Gedanken des Regisseurs, andererseits ist derselbe Junge Protagonist in der 6. Szene.

<sup>441</sup> *Morir (o no)* (DVD), 1999, 0:51:24.

unabhängigen Geschichten und die Schicksale von Teil 1 werden geschickt miteinander verbunden.

So befinden wir uns zu Beginn von Teil 2 erneut im Haus des Geschäftsmannes, der Auftragskiller macht ihn wie in Teil 1 gerade darauf aufmerksam, dass ihm noch exakt zwei Minuten und 30 Sekunden bleiben, um seinen Gott um Hilfe zu rufen. Aber im Unterschied zum ersten Teil schüttelt das Opfer plötzlich seine Unsicherheit ab und beginnt mit lauter und fester Stimme auf den Auftragskiller einzureden. Er spricht nicht von den Folgen für seine eigene Familie, sondern zwingt den Killer darüber nachzudenken, welche negativen Folgen und Auswirkungen dessen Arbeit als Auftragsmörder für dessen eigene Familie hat und konfrontiert ihn mit der Schande und Enttäuschung, die er damit über seine Angehörigen bringt. Der Killer ist von den eindringlichen Worten des Geschäftsmanns so überrascht, geschockt und ergriffen, dass er schließlich sogar die Waffe zu Boden fallen lässt. So gelingt es dem Geschäftsmann, den Mörder zu überwältigen und er kann die Polizei verständigen.

Dieser Notruf, so stellt sich heraus, ist jener Einsatz, zu dem die beiden Polizisten in Szene 6 des ersten Teils gerufen werden und wir befinden uns erneut inmitten der rasanten Autofahrt der überengagierten Polizistin in Richtung Tatort. Beim neuerlichen Zusammenprall mit dem Mopedfahrer wird der Jugendliche aber nicht gar so schwer verletzt wie in Teil 1. Er ist die ganze Zeit über bei Bewusstsein, klagt aber über starke Schmerzen in den Beinen und gibt dem Polizisten seine Daten, damit dieser seine Angehörigen verständigen kann.

Daraufhin stellt sich heraus, wie sich das Überleben des Mopedfahrers auch auf das Schicksal jener verwirrten und einsamen Frau auswirken wird, die in Teil 1 alleine in ihrer Wohnung gestorben ist. Jene Frau erhält nämlich kurz nachdem sie die Überdosis an Tabletten geschluckt hat, aber noch bei Bewusstsein ist, erneut einen Anruf der Polizei, die ihr mitteilt, dass ihr Sohn (der Jugendliche aus der vorherigen Szene) wegen eines Verkehrsunfalls im Krankenhaus liegt. In der Überzeugung, dass ihr Sohn sie jetzt braucht, schafft sie es, die Tabletten zu erbrechen und Polizisten bringen sie zu ihrem Sohn ins Krankenhaus. Wie es das Schicksal so will, teilen sich nun der jugendliche Mopedfahrer und der verletzte Mann aus Teil 1 das Krankenzimmer. So wie in Teil 1 kontrolliert die Nachtschwester auch dieses Mal die Werte des Kranken und die Notfallklingel fällt wie gehabt unbemerkt zu Boden. Da sich der Mann dieses Mal aber nicht alleine im Zimmer befindet, sondern im Nebenbett der Mopedfahrer liegt und dessen Mutter im Sessel neben dem Bett die Nacht verbringt, nimmt auch das

Schicksal dieses Mannes einen anderen Ausgang. Der Mopedfahrer, vom Husten seines Bettnachbarn alarmiert, aber aufgrund seiner Verletzungen genauso wenig fähig, das Bett zu verlassen, weckt seine Mutter, der es schließlich gelingt, den Notruf zu betätigen und so das Leben des Mannes zu retten.

Spätestens hier wird klar, dass jede gerettete Person im weiteren Verlauf des Films ihrerseits dazu beitragen kann, dem Schicksal einer anderen Person eine positive Wende zu geben. Der Tod des kleinen Mädchen, das an seinem Essen zu ersticken droht, kann verhindert werden, indem die Hilfeschreie der Mutter dieses Mal nicht unerhört bleiben und ihr Nachbar, jener Mann, der im Krankenhaus beinahe an einer Lungenthrombose gestorben wäre und mittlerweile das Krankenhaus gesund verlassen konnte, rechtzeitig zu Hilfe eilt. Und im Anschluss kann auch das vom Ersticken gerettete Mädchen seinen Teil dazu beitragen, das Leben eines anderen Menschen zu retten. Es stellt sich nämlich heraus, dass sie die Nichte des Heroinsüchtigen ist und sie im zweiten Teil des Films dessen Schwester, also ihre Tante, in die Wohnung des Junkies begleitet. Während die Geschwister erneut ihre hitzige Diskussion über den von der Schwester vorgeschlagenen Drogenentzug führen, durchsucht das Mädchen unbeobachtet die Wohnung nach Drogen und kann unbemerkt von ihrem Onkel dessen Drogen in ihrer Hosentasche verschwinden lassen. Nachdem Schwester und Nichte die Wohnung verlassen haben ohne ihn von einem Entzug überzeugt zu haben, sucht er wie gehabt nach seinen Drogenvorräten, kann aber keine finden und sich somit auch den ‚Goldenen Schuss‘ nicht setzen. Völlig erschöpft und von Entzugserscheinungen geplagt ruft er seine andere Schwester, die Mutter des kleinen Mädchens, an und willigt in den Drogenentzug ein.

Danach kehrt die Handlung zu jenem Dialog zwischen dem Regisseur und seiner Frau vom Beginn des Films zurück. Sie unterbricht ihren Mann bei seinen Ausführungen, da sie erbost darüber ist, wie leichtfertig er in ihren Augen mit einem so ernsten Thema wie dem Tod umgeht. Gekonnt werden die Schicksale an dieser Stelle noch einmal miteinander verwoben. Sie gesteht, vielleicht deshalb etwas zu übertrieben zu reagieren, weil vor kurzem ein junger Mann in das Krankenhaus, in dem sie arbeitet, eingeliefert wurde, der sich aufgrund seiner Drogensucht in einem miserablen Zustand befindet. Es handelt sich dabei um den Drogensüchtigen, der in der vorigen Szene einem Entzug zugestimmt hat. Noch einmal wird in dieser Szene das Thema des Films aufgegriffen, wenn die Frau einen ergreifenden Monolog hält, mit dem sie ihren Mann davon überzeugen will, dass Menschen primär den Willen haben zu überleben und nicht den Tod bevorzugen und man auch davon ausgehen sollte, dass man immer auf

die Hilfe von Mitmenschen zählen kann, da Menschen nun einmal so sind, dass sie sich gegenseitig helfen wollen. Denn wer weiß, so in etwa die Gedanken der Frau, ob nicht dieser junge Mann erst vor kurzem seine Schwester oder Cousine vor dem Erstickungstod retten konnte, weil er zur rechten Zeit am rechten Ort war, usw.. Sie spinnt in ihren Gedanken erneut ein Netz an Verwicklungen, in dem alle ProtagonistInnen ein weiteres Mal dazu beitragen, das Leben eines anderen Menschen zu retten. Sobald sie ihre Rede beendet hat, erleidet ihr Mann zwar erneut einen Herzinfarkt, doch der Rettungswagen kommt dieses Mal rechtzeitig und seine Frau begleitet ihn mit den Worten „Viu!Viu!Viu!“<sup>442</sup> ins Krankenhaus.

## 7.2 Interpretation – Die Themen des Films

Wie beeinflusst das Schicksal unser Leben? Gibt uns das Leben eine zweite Chance? Diesen Fragen geht *MORIR (O NO)* auf sehr spezielle Weise und in typischer Ventura Pons- Manier nach. Obwohl das Wort *MORIR* den Titel dominiert, ist es meiner Meinung nach gerade der zwischen Klammern gesetzte Zusatz (*O NO*), auf den der Inhalt des Films abzielt. Der bewusst beklemmend und sogar verängstigend wirkende erste Teil des Films, der Abschnitt *MORIR*, ist notwendig, um die eigentliche Aussage des Films, für die mir die Beschreibung ‚Ode an das Leben‘ durchaus passend erscheint, sehr eindrucksvoll und klar vermitteln zu können. Gerade Situationen, in denen man den Tod vor Augen hat, tragen dazu bei, das Leben wieder mehr schätzen zu lernen, das eigene Leben nicht als selbstverständlich hinzunehmen, sondern es als Geschenk zu betrachten. Ventura Pons, der berichtet, vor Jahren selbst das Gefühl erlebt zu haben, eine zweite Chance vom Leben geschenkt bekommen zu haben, als er in Mexiko in eine Schießerei geriet, von einer Kugel getroffen wurde und nur knapp dem Tod entkam, wurde damals bewusst, wie wertvoll das Leben ist. In *MORIR (O NO)* konnte er diese Erfahrung einfließen lassen.<sup>443</sup> Ähnlich wie Ventura Pons, bekommen auch die ProtagonistInnen des Films vom Schicksal eine zweite Chance. Während im ersten Teil sieben Personen einen unnötigen, verfrühten und eigentlich vermeidbaren Tod sterben müssen und ihre persönlichen Geschichten völlig getrennt voneinander verlaufen, will es das ‚Schicksal‘ in Teil 2 (*NO MORIR*), dass sie eine zweite Chance bekommen. Die Geschichten werden miteinander verbunden und jeder kann seinen Teil dazu beitragen, das Leben einer anderen Person zu retten. – Zurück bleibt das

---

<sup>442</sup> *Morir (o no)* (DVD), 1999, 1:26:15.

<sup>443</sup> Vgl. Campo Vidal, 2004, S. 169. & Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 180.

Gefühl, dass das einzige, worauf es (im Leben) ankommt, das Leben selbst ist und dass es sich lohnt, dafür zu kämpfen.

Erwähnt seien an dieser Stelle zwei gekonnt platzierte inter- bzw. intramediale Bezugnahmen in der Anfangsszene des Films, von denen speziell eine bei genauerer Betrachtung das Thema des Films sehr schön aufgreift. Im Gespräch zwischen dem Regisseur und seiner Frau fallen dieser spontan zwei Assoziationen zu seiner Drehbuchidee ein. Sie unterbricht ihren Mann zuerst mit dem Zwischenruf „Frank Capra!“<sup>444</sup> und kurz darauf mit „Dickens, Un conte d’hivern!“<sup>445</sup>. Diese beiden inter- bzw. intramediale Bezüge, übrigens auch in der literarischen Vorlage von Sergi Belbel enthalten,<sup>446</sup> sind meiner Meinung nach äußerst gut gewählt. Obwohl zu Frank Capra weder im Film noch im Buch nähere Angaben gemacht werden, kann hierbei eigentlich nur sein Film *Ist das Leben nicht schön* (im Original: *It’s a Wonderful Life*) gemeint sein, in dem der Hauptcharakter (George Bailey) sich wünscht, nie geboren worden zu sein, da in seinem Leben gerade alles schief läuft und er sich in einer äußerst misslichen Lage befindet. Sein zu ihm gesandter Schutzengel erfüllt ihm diesen Wunsch und er sieht, wie das Leben seiner Mitmenschen ausgesehen hätte, wäre er nie geboren worden. Ohne sein Dasein auf Erden hätte das Leben seinen geliebten Mitmenschen noch schlimmer mitgespielt. Daraufhin bereut er seinen Wunsch und der Schutzengel stellt den ursprünglichen Zustand wieder her. Durch diese Erfahrung wird ihm klar, wie schön das Leben eigentlich ist und er findet zu seinem Lebensmut zurück. – Das Leben ist schön, so das Resümee in *It’s a Wonderful Life*, die zweite Chance im Leben und die Erkenntnis, dass die Menschen leben wollen, so die Aussage bei Ventura Pons. Das zitierte Werk von Frank Capra behandelt im Grunde dasselbe Thema wie der Film *MORIR (O NO)* und deshalb halte ich die Anspielung darauf für einen äußerst gelungenen intramedialen Bezug. Warum die Schilderungen des Regisseurs seine Frau kurze Zeit später an die Weihnachtsgeschichte von Charles Dickens erinnern, könnte eventuell damit erklärt werden, dass die Hauptfigur der Erzählung, Ebenezer Scrooge, in der Weihnachtsnacht sowohl Besuch von seinem bereits verstorbenen Freund als auch von drei weiteren Geistern bekommt, die mit ihm sprechen. Auch der jugendliche Mopedfahrer, von dem die Drehbuchidee des Regisseurs handelt, wird in der Unfallnacht von einer nicht sichtbaren Stimme, die mit ihm spricht als wäre sie Gott, angesprochen.

---

<sup>444</sup> Morir (o no) (DVD), 1999, 0:05:31.

<sup>445</sup> Ebenda, 0:05:52.

<sup>446</sup> Vgl. Belbel, 1995, S.18 & S. 20.

Die Todesszenen des Films sind geprägt von Einsamkeit (z.B. die ältere Frau in ihrer Wohnung oder der Verletzte im Krankenhaus, den niemand besuchen kommt), Verzweiflung (z.B. der Drogensüchtige), Ausweglosigkeit (z.B. der Geschäftsmann) aber auch von einer gewissen Unfähigkeit oder Ratlosigkeit, die Menschen befällt, werden sie mit dem Tod oder der Todesgefahr konfrontiert. Obwohl Teil 2 uns vor Augen hält, dass man immer auf die Hilfe von Mitmenschen zählen sollte, scheinen in Teil 1 doch einige der ProtagonistInnen gewissen Grenzsituationen, wie die der Todesgefahr, nicht gewachsen zu sein. Anstatt alles Mögliche zu versuchen, um ihr Kind vor dem Erstickungstod zu retten, rennt die Mutter nur völlig hysterisch umher und schreit um Hilfe. Auch die Frau des Regisseurs, selbst Ärztin in einem Krankenhaus, wirkt mehr als überfordert mit der Situation und so stirbt der Regisseur alleingelassen, da seine Frau um Hilfe schreiend davon eilt. In Kontrast dazu Teil 2, in dem sich die Menschen gegenseitig helfen und retten können. GEORGE fasst diese Stimmung, die stark konträren Reaktionen, Gefühle und die (fehlende) Handlungsbereitschaft in den beiden Teilen des Films, folgendermaßen zusammen:

„The first part is distinguished by selfishness, aggression and lack of solidarity. The second half paints a much more optimistic —although by no means idealistic— picture of human conduct as not only do the characters survive but a sense of neighbourliness and even personal sacrifice emerge.“<sup>447</sup>

Des Weiteren zeigen alle Geschichten zwischenmenschliche Konflikte auf und werfen einen Blick auf Einzelschicksale von Menschen aus den verschiedensten Schichten der heutigen Gesellschaft einer Großstadt. Sei es die künstlerische Schaffenskrise eines bis vor einem Jahr erfolgreichen Regisseurs, die auswegslose Situation eines Drogenjunkies, dessen Familie ihn (noch) nicht aufgeben will, der sich aber nicht helfen lassen möchte, oder auch das Portrait zweier völlig unterschiedlicher Mütter, die eine völlig überfordert und über alle Maßen besorgt um die Erziehung ihrer kleinen Tochter, die sich in ihrem zarten Alter bereits gegen ihre doch stark konservative Mutter auflehnt (Generationskonflikt) und die andere in ihrer Einsamkeit verloren - nicht mal mehr der eigene Sohn kommt sie noch besuchen. Ihr Schicksal ist vergleichbar mit dem des verletzten Mannes im Krankenhaus, der keine Besuche erhält. Genauso der Konflikt der Geschlechter zwischen den beiden Polizisten, es wirkt, als müsse sich die Polizistin besonders beweisen, sie will von ihrem männlichen Kollegen ernst genommen werden sowie auch das Portrait des erfolgreichen Geschäftsmannes, dem in der Stunde des Todes sein Geld auch nicht weiter hilft. All diese Schicksale geben Einblick in mögliche Probleme und Konflikte, mit denen man in unserer heutigen Zeit konfrontiert werden kann.

---

<sup>447</sup> George, 2002, S. 90.

Das zentrale Thema des Films ist die Beschäftigung mit dem Tod, ein Thema, das in den Filmen von Ventura Pons immer wieder eine wichtige Rolle spielt. Ventura Pons spricht von insgesamt drei Themen, die seine Filme charakterisieren – Liebe, Freundschaft und Tod. Bei *MORIR (O NO)* haben wir es mit einem Film des katalanischen Regisseurs zu tun, in dem alle drei seiner Hauptthemen behandelt werden, denn ohne (Nächsten-)Liebe und Freundschaft bzw. Hilfsbereitschaft würde es den ProtagonistInnen auch im zweiten Teil des Filmes verwehrt bleiben, dem Tod zu entrinnen. Wie wichtig ihm diese Themen sind und warum es gerade diese drei sind, die er in seinen Filmen immer wieder aufgreift und behandelt, fasste Ventura Pons im Zuge des Interviews sehr schön und anschaulich zusammen:

„Hay tres temas que a mí me rondan, (...) que están prácticamente en todas mis películas. Yo hablo, uno: del amor, de la necesidad del otro. Por activa o por pasiva, que te acaricien o que no te acaricien, la necesidad de que te acaricien, de que te toquen, de que de repente te vuelves loco por uno, o que de repente no te gusta nada, nadie, pero quieres que alguien te guste, ¿no? Tema número uno: la necesidad del otro, el amor. Tema número dos es la amistad. Está en muchas películas, la amistad como sustituto de la familia tradicional. (...) Y cuando trato de familias todos son familias desestructuradas, terribles. Quizás porque el concepto judeocristiano de la organización social no me gusta, pero tampoco sé cuál es otro. Pero sí que trato, volviendo al tema de la amistad, mucho en mis películas el tema de la amistad como creador de una nueva familia, o de las nuevas relaciones, que sustituyen en mucho las familias tradicionales. (...) Y el tercer tema que toco muchísimo es la muerte -pero de una forma ofensiva. (...) Creo que hay un delante y un después, la idea sobre la muerte, como una cosa que te puede acontecer en cualquier momento. (...) La fragilidad de la vida es un tema, fíjate, que en occidente, no es que no se hable, es que incluso está mal visto. Te dicen: ‘Oye no trates más esto’. Pero ¿por qué no? Si es el fin normal de todos, todos nos vamos a morir, tú, tus nietos, la señora que te vende el pan en el horno, todos. Todos nos vamos a morir. Estamos aquí temporalmente. (...)

Son temas que se pueden entender en todas partes. (...) Por eso creo que mi cine funciona. Y también porque intento que mis historias tengan mucha verdad. Es decir, si yo no conozco de verdad el tema, no lo hago. Creo que hay que ser mínimamente honesto y coherente hoy en día para hacer una película, si no sabes de qué va no la hagas. A lo mejor te traen la mejor historia del mundo, pero si tú no sabes de qué hablas, no la puedes hacer. Y yo creo que en todas mis películas siempre he sabido de qué hablaba.“<sup>448</sup>

### 7.3 Medienwissenschaftliche Analyse

Die medienwissenschaftliche Analyse von *MORIR (O NO)* lehnt sich bei ihrem Aufbau an die Struktur einer Filmanalyse an, wie sie von HICKETHIER in seinem Werk *Grundkurs Filmanalyse*<sup>449</sup> vorgestellt wird. Im Vorfeld der vorliegenden Arbeit wurde jeder der

---

<sup>448</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 180f.

<sup>449</sup> Vgl. Hickethier, 2007.

behandelten Filme auf diese Art und Weise analysiert, d.h., sowohl die visuelle, auditive als auch narrative Ebene jedes Films wurde dem vorgeschlagenen Schema HICKETHIERS folgend untersucht. Um inhaltliche Wiederholungen zu vermeiden, finden sich nicht alle Ergebnisse der im Vorfeld durchgeführten Analysen in der Arbeit wieder. Es wurde versucht, nur die auffälligsten und markantesten Ergebnisse der filmischen Gestaltung der einzelnen Werke in die vorliegende Arbeit aufzunehmen. Ich habe mich entschlossen, jedoch bei einem Film die Struktur der Analyse von HICKETHIER in die Arbeit zu übernehmen, um zu veranschaulichen, welche methodische Vorgehensweise allen in der Arbeit behandelten Filmen zugrunde liegt. Dass die Wahl hierbei auf *MORIR (O NO)* gefallen ist, hat sich im Zuge des Verfassens der Arbeit eher zufällig ergeben, wobei eingeräumt werden muss, dass, obwohl ich allen Filmen große Wertschätzung entgegen bringe, *MORIR (O NO)* für mich jener Film ist, bei dem die exzellente Arbeit von Ventura Pons besonders hervorsticht. Anders als bei den bisher behandelten Filmen folgt der Vergleich zwischen Film und seiner literarischen Vorlage bei *MORIR (O NO)* als eigenes Unterkapitel im Anschluss an die medienwissenschaftliche Filmanalyse.

Im Laufe der Analyse werden die beiden Abschnitte des Films (*MORIR* und *NO MORIR*) des Öfteren getrennt voneinander untersucht. Wie sich zeigen wird, stehen die beiden Teile angefangen bei Kameraführung und Farbgestaltung über die Filmmusik bis hin zur Performanz der SchauspielerInnen in starkem Kontrast zueinander. Diese gegensätzliche Gestaltung wurde von Ventura Pons ganz bewusst eingesetzt, um das Thema des Films neben der Handlung auch mit allen Facetten der filmischen Gestaltungsmöglichkeiten herauszuarbeiten.

### **7.3.1 Analyse des Visuellen**

#### **7.3.1.1 Kameraführung**

Da die Handlung des Films größtenteils von Dialogen getragen wird, erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass im Film hauptsächlich mit Halbnah(HN) bis Groß(G) - Einstellungen, allesamt Einstellungsgrößen<sup>450</sup>, die sich im Bezug auf Darstellung von

---

<sup>450</sup> Einstellungsgröße der Kamera: In der Fachliteratur hat man sich (im deutschsprachigen Raum) relativ einheitlich auf folgende Größenabstufungen bzgl. der Einstellungsgröße der Kameraaufnahmen geeinigt, wobei sich die Skala im Normalfall danach richtet, welcher Abschnitt und/oder wie viel von einem menschlichen Körper im Bild zu sehen ist. Sie definiert sich also nach der Größe des Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze. Folgende Aufnahmegrößen werden hierbei unterschieden: Detail (zeigt z.B. die Nase, oder die Nase mit den Augen), Groß (zeigt den Kopf mit Hals und enger), Nah (Kopf und Brust, Oberkörper bis zur Gürtellinie), Halbnah (von Hüfte an aufwärts), Amerikanische (Kopf bis zum

Menschen auf den Körper von der Hüfte an aufwärts konzentrieren, gearbeitet wird. Innerhalb dieser Bandbreite an Einstellungsgrößen dominiert wiederum die Nah(N)-Einstellung. Hält man sich vor Augen, dass bei dieser Einstellung mimische und gestische Elemente im Vordergrund stehen und „solche Einstellungen (...) vorzugsweise für das Zeigen von Diskussionen und Gesprächen benutzt“<sup>451</sup> werden, wird ersichtlich, dass Ventura Pons mit Hilfe dieser Kameraeinstellung ganz klar den Akzent auf die Gespräche und den Ausdruck seiner ProtagonistInnen setzen wollte. An dieser Stelle sei erwähnt, dass ich die Leistung aller Schauspielerinnen und Schauspieler für äußerst beachtlich halte. Angefangen von der Jüngsten im Team (Carlota Bantulà in der Rolle des kleinen Mädchens) bis hin zu (uns u.a. bereits aus den vorherigen Filmen bekannten) Größen des katalanischen Kinos/Films wie Lluís Homar, Amparo Moreno oder auch Mercé Pons, um an dieser Stelle nur einige der Namen zu nennen – sie alle spielen ihre Rollen sehr authentisch und glaubwürdig. Man nimmt ihnen den Tod ab, leidet und trauert mit ihnen und ist erleichtert über jede positive Wende des Schicksals im zweiten Teil. Die Kamera fängt mit diesen überwiegend nahen Einstellungen die kleinsten Nuancen in Gestik und Mimik der DarstellerInnen ein, doch in keiner einzigen Einstellung wirkt ein Gesichtsausdruck aufgesetzt, gespielt oder künstlich. Wieder einmal hat Ventura Pons sein außerordentliches Talent für die Auswahl seiner DarstellerInnen bewiesen.

Der Zeitpunkt des Todes der ProtagonistInnen wird jeweils mit derselben Einstellungsgröße der Kamera unterstrichen und betont. Ich würde diese spezielle Einstellung zwischen Groß (G) und Detail (D) einordnen. Ventura Pons wendet diese Einstellung in allen sieben Szenen des ersten Teils von *MORIR (O NO)* an, der Zuseher wird mit dem ‚leblosen‘ Gesicht der Person konfrontiert, diese äußerst nahe Aufnahme verstärkt zusätzlich das beklemmende Gefühl, welches diese plötzlichen und so authentisch dargestellten Todesaugenblicke bei den RezipientInnen auslösen. Auch der Teller mit dem Hühnchen, an dem das kleine Mädchen erstickt, wird in dieser Einstellungsgröße dargestellt und bildet den Beginn der Szene. Somit kann man bereits zu Beginn der Szene vermuten, dass dieser Teller eine bestimmte oder sogar entscheidende Rolle in dieser Szene spielen wird. Eine wichtige Rolle in den Todesszenen nimmt des Weiteren die den Tod begleitende Musik ein. Darauf wird in Kap. 7.3.2.1 noch näher eingegangen.

---

Gürtel/bis zu den Oberschenkel), Halbtotale ( zeigt den Mensch vom Kopf bis zum Fuß), Totale (zeigt die Person mit dem gesamten Raum und Weitaufnahme (z.B. Landschaften). (Vgl. z.B. Faulstich, 2002, S. 115f.; Kuchenbuch, 2005, S. 45.; Hickethier, 2007, S. 54-56.)

<sup>451</sup> Hickethier, 2007, S. 56.

Der Totalen (T) bedient sich Ventura Pons vor allem dann, wenn es darum geht, den Schauplatz einer Szene vorzustellen. Dies ist vor allem im ersten Teil des Films wichtig, da die sieben erzählten Geschichten an ebenso vielen verschiedenen Schauplätzen angesiedelt sind. Diese ‚Lokalisierung‘ einer Szene verläuft bei allen Geschichten relativ ähnlich. Die ZuseherInnen werden in den Ort der Handlung eingeführt, indem zuerst die Umgebung des Schauplatzes (wie z.B. Straßen, Plätze, Häuser) mit einigen Kamerabildern (T) gezeigt wird. Der Kamerazoom im Anschluss in Richtung eines bestimmten Gebäudes lässt darauf schließen, dass sich die folgende Geschichte innerhalb des gezeigten Hauses abspielen wird. Daraufhin erfolgt zum Abschluss jeweils der Schnitt ins Innere des Gebäudes und wir befinden uns am jeweiligen Handlungsort der Geschichte.

Im Großteil des Filmes ist die Perspektive der Kamera die Normalsicht, auf Augenhöhe der handelnden Charaktere. Auffällig sind einige Szenen in Frosch- und Vogelperspektive, „die die psychologische Bedeutung von Unterlegenheit oder Überlegenheit eines Standpunkts ausdrücken“<sup>452</sup>. So wird die Kamera z.B. in der Sequenz, in der sich der jugendliche Mopedfahrer mit der ominösen Stimme unterhält, von oben herab, also in der Vogelperspektive auf den Jugendlichen gerichtet.<sup>453</sup> Diese Einstellung ist typisch für Situationen, in denen eine mysteriöse Stimme oder sogar ‚Gott‘ von oben herab mit einer Person spricht. Ein Beispiel für die Verwendung der Kamera in der Froschperspektive bietet die Szene im Haus des Geschäftsmannes mit dem Auftragskiller. Der Mann wird kniend vor dem stehenden Mörder gezeigt, der Geschäftsmann muss zu seinem Mörder aufsehen und aus seiner Perspektive wird der Killer aus der Froschperspektive gefilmt. So wird die Überlegenheit des Mörders gegenüber seinem Opfer noch zusätzlich betont.<sup>454</sup>

Während im ersten Teil, also bei *MORIR*, die Handkamera, bei der „die Kamera häufig auf der Schulter getragen [wird] und dabei eine leicht verwackelte, oft verzerrte, hektische Bewegung erzeugt“<sup>455</sup> stark zum Einsatz kommt und diese so zu Stande kommenden Aufnahmen die erschütternde und bedrohliche Atmosphäre zusätzlich betonen, scheint sich auch die Kamera im zweiten Teil des Filmes, in dem eine viel lockerere und entspanntere Situation vorherrscht, zu ‚beruhigen‘ (Standkamera) und trägt dadurch viel dazu bei, den RezipientInnen eine entspanntere Sichtweise zu

---

<sup>452</sup> Kuchenbuch, 2005, S. 52.

<sup>453</sup> Vgl. *Morir (o no)* (DVD), 1999, 0:05:08 – 0:05:36 / 0:06:16 – 0:06:39 / 0:06:47 – 0:07:06 / 0:08:36 – 0:08:38 / 0:09:05 – 0:09:19.

<sup>454</sup> Vgl. ebenda, 0:55:47 – 0:57:20.

<sup>455</sup> Hicketier, 2007, S. 60.

ermöglichen. Ventura Pons beschreibt seine Kameraarbeit bei *MORIR (O NO)* folgendermaßen:

„*Morir (o no)* es la más radical de todas. En la primera parte sí que, a pesar de que también cruzo personajes y tal, conservo el orden teatral, que va atrás en el tiempo y tal y cual. Pero la segunda parte, que también eran de historias así, lo unifico todo como si fuera una película seguida y aquí cambio. Es la película que me permite el juego básico como es, de las dos caras de la moneda. Si se muere es en blanco y negro, y la cámara está nerviosa, y está hecho con una tensión brutal. Si sobreviven es en color, la cámara está quieta, es narración tradicional y tal, o sea que hay una adaptación fuerte.“<sup>456</sup>

Auch der Einsatz von Kameraschwenks, die vor allem im ersten Teil des Films sehr oft bei den Dialogen zwischen den ProtagonistInnen verwendet werden – Ventura Pons arbeitet hierbei wieder ausgezeichnet mit dem wie bereits bei *AMIC/AMAT* näher beschriebenen Schuss-Gegenschuss-Verfahren, lässt im zweiten Teil etwas nach. Da eigentlich alle von den Charakteren geführten Dialoge in Teil 1 entweder bereits als Streitgespräch beginnen oder sich im Laufe der Unterhaltung zu einem entwickeln, dienen diese Schwenks dazu, die angespannte und hektische Stimmung der Situation noch zusätzlich zu verstärken. Die Kamera verfolgt die Streitenden gekonnt mit Hilfe der Schwenks, je heftiger die Auseinandersetzung wird, desto schneller, hektischer und in kürzeren Abständen muss auch die Kamera zwischen ihnen hin und her wandern.

#### 7.3.1.2 Lichtgestaltung - Spiel mit den Farben

Auch einige Bemerkungen zur Umsetzung der Lichtgestaltung und Farbwahl bei *MORIR (O NO)* dürfen nicht fehlen. Während der erste Teil (*MORIR*) völlig in Schwarzweiß gehalten ist, findet beim Übergang von *MORIR* zu *O NO MORIR* auch ein Wechsel zu einem in Farbe gehaltenen Film (Farbfilm) statt – in meinen Augen ein weiteres von Ventura Pons gekonnt eingesetztes filmisches Stilmittel, um mit der Aussage des Filmes zu spielen. Man gewöhnt sich rasch an die im ersten Teil vorherrschende Dunkelheit und Düsterei, die durch einige Szenen im Low-Key-Stil noch verstärkt werden (vor allem die Szenen bei Nacht und auch in der Wohnung des Drogensüchtigen) und an die Schwarzweiß-Aufnahmen. „Beim Normalstil wird eine Szene so ausgeleuchtet, dass alle Details deutlich zu erkennen sind“<sup>457</sup>, wohingegen beim Low-Key-Stil „Lichtquellen (...) an ungewöhnlichen Stellen platziert“<sup>458</sup> werden. „Für den Low-Key-Stil sind ausgedehnte, wenig oder überhaupt nicht durchgezeichnete

---

<sup>456</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 188.

<sup>457</sup> Hicketier, 2007, S. 76.

<sup>458</sup> Faulstich, 2002, S. 146.

Schattenflächen charakteristisch.<sup>459</sup> Für Darstellung von Dramatik und Anspannung eignet sich dieser Stil äußerst gut.<sup>460</sup> Doch sobald zu Beginn des Teils *NO MORIR* Farbe in den Film zurückkehrt, merkt man plötzlich, um wie viel angenehmer es erscheint, den Film in Farbe zu sehen und wie sehr wir in der heutigen Zeit an Farbfilme gewöhnt sind. HICKETHIER merkt zu diesem Spiel der Regisseure mit Schwarzweiß und Farbe an: „Indem der Farbfilm selbst zum ‚Normalfall‘ der filmischen Darstellung wurde, wird der Gegensatz von Schwarzweiß und Farbe innerhalb der einzelnen Filme als Gestaltungsmittel eingesetzt (...).“<sup>461</sup> Dieser Meinung kann ich mich nur anschließen, denn mit dem plötzlichen Einsatz der Farben bei *NO MORIR* geht ein innerliches Aufatmen einher. In meinen Augen handelt es sich hierbei um die gekonnte Verwendung eines weiteren kinematographischen Stilmittels, um den RezipientInnen zu vermitteln, dass *NO MORIR* sich von *MORIR* dadurch unterscheidet, dass die zweite Chance des Schicksals nicht mit dem Tod enden muss, sondern dass ein anderes, glücklicheres Ende möglich ist.

#### 7.3.1.3 Titel und Untertitel bei *MORIR (O NO)*

Dass der Film aus zwei Teilen besteht, wird auch mit Hilfe zweier Untertitel im Film visuell markiert. Der erste Teil wird mit dem Wort *MORIR*, das in Großbuchstaben im Bild erscheint, eingeleitet. Der zweite Teil wird mit dem Schriftzug *NO MORIR*, wiederum in Großbuchstaben, aber diesmal farbig, nämlich in blau, angekündigt. Ventura Pons gelingt hierbei ein ausgezeichnete Übergang von der kurzen Unterbrechung des Films durch die Einblendung des zweiten Untertitels hin zum Beginn des zweiten Teils der Handlung. Die blauen Letter, anfangs gut in der Bildmitte platziert und lesbar, werden langsam immer näher in Richtung Kamera gezogen, bis sie verschwimmen, unlesbar werden und schlussendlich nur mehr das Blau des Schriftzuges übrigbleibt, welches sich übergangslos in das blau schimmernde Wasser eines Swimmingpools verwandelt. Daraufhin schweift die Kamera vom Pool in Richtung Garten und Terrasse, durch deren Glastür man erneut den Geschäftsmann vor dem Auftragsmörder mit Pistole in der Hand knien sieht und schon befinden wir uns wieder inmitten der Handlung des Films.<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> Hickethier, 2002, S. 76, (zit. nach: Kandorfer, 1978, S. 282.).

<sup>460</sup> Vgl. ebenda.

<sup>461</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>462</sup> Vgl. *Morir (o no)* (DVD), 1999, 0:57:26 – 0:57:47.

#### 7.3.1.4 Der Ort des Geschehens - Barcelona

Wie wir es von den Filmen des Regisseurs bereits gewöhnt sind, stellt erneut Barcelona den Ort der Filmhandlung dar. Es wird im Film zwar nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich um Barcelona handelt, doch erstens ist die Vorliebe des Regisseurs für die katalanische Metropole bereits bekannt und zweitens finden sich im Film verschiedene Indizien dafür, dass es sich beim Drehort und Handlungsorts des Films um Barcelona handeln muss.

Kennt man Barcelona nicht, könnte man natürlich davon ausgehen, dass es sich (ähnlich zu *CARÍCIES*) um irgendeine katalanische Großstadt handeln könnte, Indizien dafür, dass es sich aber mit Sicherheit um eine katalanische Stadt handeln muss, sind z.B. das Polizeiauto *der mossos d'esquadra*<sup>463</sup>, die Dienstwagen der katalanischen Polizei, oder auch das Logo BTV der katalanischen Fernsehstation Barcelona TV, welches im Fernsehapparat zu sehen ist, wenn der verletzte Mann im Krankenhaus fernsieht.<sup>464</sup> Natürlich könnten auch die Stadtaufnahmen stellvertretend für eine andere (vielleicht auch fiktive) Stadt stehen. Kennt man Barcelona aber ein wenig genauer, so deuten z.B. die Aufnahmen vor der Wohnung des Drogensüchtigen stark darauf hin, dass es sich hierbei entweder um Aufnahmen im barcelonesischen Stadtviertel *Barri gòtic* oder *El Raval* handelt. Die Bauart des Hauses, in dem die Mutter mit ihrer kleinen Tochter lebt, erinnert stark an den Baustil des *Modernisme*, der katalanischen Variante des Jugendstils, der sein bedeutendstes Zentrum in Barcelona hatte. Die Aussicht vom Büro des jungen Mopedfahrers, wenn dieser sich selbst in seiner Zukunft sieht, bietet einen Blick auf den *Plaça d'Espanya* in Barcelona.<sup>465</sup> Des Weiteren ist der Name der Diskothek (*Metro*) zu lesen, in der sich der jugendliche Mopedfahrer vor seiner Fahrt mit seinen Freunden befindet. Eindeutig der Stadt Barcelona zuschreiben lassen sich aber vor allem zwei von Ventura Pons verwendete Ortsangaben. Zum einen ist der Name des Krankenhauses deutlich an der Eingangstür zu lesen, es handelt sich um das *Hospital del Mar*, das sich in Barcelona befindet. Zum anderen enthält der Funkspruch der Polizeizentrale an die beiden Polizisten im Streifenwagen eine eindeutige Ortsangabe, der Polizist in der Zentrale spricht von „moviments sospitosos en Bosch i Gimpera, 31“<sup>466</sup>. Die *Carrer en Bosch i Gimpera* ist eine Straße in Barcelona und befindet sich im Stadtteil *Pedralbes*.

---

<sup>463</sup> Vgl. *Morir (o no)* (DVD), 1999, z.B. 0:46:50.

<sup>464</sup> Vgl. ebenda, 0:32:24.

<sup>465</sup> Vgl. ebenda, 0:07:58 – 0:08:09.

<sup>466</sup> Ebenda, 0:44:01.

### 7.3.1.5 Handlungsraum der Figuren - Die Ausgestaltung des Raumes

Generell handelt es sich bei dem im Film gezeigten Raum um sehr realistische Darstellungen, die Schauplätze (größtenteils Räume in Wohnungen) sind authentisch und mit einer spürbaren ‚Liebe zum Detail‘ ausgestattet. Damit passen sich die Handlungsorte ausgezeichnet dem jeweiligen Schicksal der ProtagonistInnen an und spiegeln die soziale Stellung der Charaktere wider. So ist z.B. der starke soziale Unterschied etwa zwischen dem jungen Drogensüchtigen und dem Geschäftsmann auch in der jeweiligen Ausstattung ihrer Wohnungen sichtbar. Die angesprochene ‚Liebe zum Detail‘, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, spürt man sehr deutlich z.B. in der Darstellung der Wohnsituation des Junkies. Die Wohnung wirkt stark verwahrlost, sie ist dreckig, unordentlich und sehr spärlich möbliert, was auf die schlechte finanzielle Lage und den von Drogen dominierten Zustand des Mannes schließen lässt. Plakate (z.B. das Plakat von dem CD-Cover *Mule Variations* von Tom Waits) und zahlreiche Graffitis und Zeichnungen an den Wänden erwecken den Eindruck, dass es sich um eine Wohnung von jungen Menschen, vielleicht StudentInnen, handelt. Besonders ins Auge sticht auch das Graffiti mit den deutschen Worten ‚oder was‘, bei dem es sich meiner Meinung nach um eine kleine Anspielung darauf handeln könnte, dass Barcelona vor allem in den letzten Jahren zu einer sehr beliebten Erasmus-Stadt avancierte, in der viele ausländische StudentInnen eine Zeit lang leben und studieren.

## 7.3.2 Analyse des Auditiven

### 7.3.2.1 Die Filmmusik

Wie bereits einleitend angedeutet, passt sich auch die Musik diesen zwei stark gegensätzlichen Teilen des Films an. Während die Musik im ersten Teil eher spärlich eingesetzt wird, kehrt mit dem zweiten Teil auch eine größere Präsenz der Musik in den Film ein. Im gesamten Film handelt es sich um asynchron eingesetzte Musik, d.h. die Musikquelle ist nicht im Bild zu sehen.<sup>467</sup>

Im ersten Teil wird die Handlung nur sehr spärlich mit Musik untermalt, dennoch lassen sich einige Besonderheiten feststellen. Passend zur Stimmung des ersten Teils mutet auch die Musik bedrohlich und düster an. Es dominiert Orchestermusik, wobei sowohl

---

<sup>467</sup> Vgl. Hicketier, 2007, S. 91.

Streichinstrumente, Blasinstrumente, Schlagzeug sowie auch Klaviere ausgemacht werden können. Musik wird vor allem bei den Szenewechseln eingesetzt, während der Dialoge, also während der jeweiligen Handlungen, wird größtenteils auf musikalische Unterstützung verzichtet. Es lässt sich ein des Öfteren wiederkehrendes musikalisches Leitmotiv feststellen, das im Laufe des Films immer wieder leicht abgeändert zu hören ist. Der Teil *MORIR* wird von einer Mischung aus Klaviertönen und Trommel- bzw. Paukenschlägen eingeleitet, die stark an Kriminal- und Horrorfilme erinnern und mit denen die Gefahr, die sich anzubahnen scheint, bereits angedeutet wird. Interessant sind des Weiteren die, bei jedem Todesfall, wiederkehrenden leisen Trommel- bzw. Paukenschläge, die jedes Mal dann einsetzen, wenn das tote Gesicht der Protagonistin / des Protagonisten in Groß/Detail-Einstellung zu sehen ist. Diese Schläge erinnern zwar in gewisser Weise an einen sehr langsamen Herzschlag, stehen aber für den Tod der Person. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die musikalische Untermalung aus eher klassischer Musik zusammensetzt und durch ihre melancholischen, bedrohlichen und zum Teil auch sehr hektisch und gestresst wirkenden Melodien die im ersten Teil vorherrschende Atmosphäre ausgezeichnet unterstützt. Einzige Ausnahme bildet die Musik, die während des Diskobesuchs des jugendlichen Mopedfahrers in Szene 1 zu hören ist. Angepasst an den Ort der Handlung dröhnt in dieser Szene rockige Musik aus den Lautsprecherboxen der Diskothek.

Ganz im Gegenteil dazu steht Teil 2, in dem verschiedene Musikstile zum Tragen kommen. Die Musik wird dominanter und ist während den einzelnen Szenen stärker präsent. Auch wenn in manchen Szenen das gleiche musikalische Motiv wie in Teil 1 zu hören ist, merkt man doch rasch, dass dieses aber gegen Ende der jeweiligen Szenen hin, also immer dann, wenn im zweiten Teil anstelle des Todes die Rettung der Person erfolgt, ebenfalls harmonisch aufgelöst wird. So wird z.B. der ‚heldenhafte Monolog‘ des Geschäftsmannes von der bereits aus dem ersten Teil bekannten Melodie begleitet, doch je eindringlicher seine Worte werden, desto pompöser und von Crescendi durchzogen wird auch die Musik. Dieses allmähliche Lauterwerden der Musik unterstützt seine Rede und deutet die Wende in der Handlung, den Höhepunkt, und somit die Rettung des Geschäftsmannes an. Jede Szene wird von einer zur jeweiligen Situation passenden Musik begleitet. Obwohl *NO MORIR* ein im Vergleich zum ersten Teil gutes Ende nimmt, fehlt es dennoch nicht an dramatischen Momenten, die mit der jeweils adäquaten Musik ausgestattet sind. So steht z.B. die besonders laute und hektische Musik in der Szene des Zusammenpralls zwischen Polizeiauto und Moped, durch die der Eindruck vermittelt wird, dass sich alles im Chaos befindet und

besonders die Polizistin völlig überfordert ist, im krassen Gegensatz etwa zur lethargisch und traurig anmutenden Musik tiefer Streichinstrumente, welche die verwirrte und einsame Frau in ihrer Wohnung begleitet. Erwähnenswert ist des Weiteren die Musik in der Szene mit dem zu ersticken drohenden Mädchen. Hier vollzieht sich ein besonders auffälliger Musikwechsel, zum ersten und einzigen Mal ist im Film ein sehr beschwingtes und jazziges Musikstück im Stil einer Big Band zu hören.

#### 7.3.2.2 Die verbale Ebene - (gesprochene) Sprache

Zur gesprochenen Sprache bei *MORIR (O NO)* ist zu sagen, dass sich die Handlung des Films fast ausschließlich über Dialoge abspielt. Es handelt sich größtenteils um Dialoge im ‚ON‘, die SprecherInnen sind im Bild zu sehen, lediglich in der ersten und letzten Filmszene finden sich auch ‚voice-over‘ – Sequenzen, womit gemeint ist, dass die Lautquelle nicht im Bild zu sehen ist, der Sprecher also im ‚OFF‘ spricht.<sup>468</sup> Der Einstieg in die Handlung der ersten Szene erfolgt über einen ‚voice-over‘-Dialog zwischen dem Regisseur und seiner Frau, ihre Unterhaltung ist zu hören und der Inhalt ihres Gesprächs wird gleichzeitig visuell dargestellt. Die ‚voice-over‘-Stimme des Mannes kommt während der ersten Szene noch weitere Male zum Einsatz, jedes Mal, wenn er über die Idee zu seinem Film spricht und seine Gedanken, die er seiner Frau schildert, gleichzeitig in Form einer zweiten Erzählebene visuell gezeigt werden. Ähnlich verhält es sich dann in der Schlussszene des Films mit der Stimme seiner Frau, die Kritik übt an seiner Drehbuchidee. Ihre eindringlichen Worte werden wiederum visuell dargestellt, während sie abwechselnd im ‚ON‘ und ‚OFF‘ spricht.

#### 7.3.3 Analyse des Narrativen

Bei *MORIR (O NO)* finden wir eine auktoriale Erzählsituation vor. Wie schon bei anderen Teilen der Analyse müssen auch hierbei die beiden Teile des Films (*MORIR* und *NO MORIR*) getrennt voneinander betrachtet werden. Im ersten Teil der Geschichte werden sieben voneinander unabhängige Geschichten erzählt, deren Höhepunkt jedes Mal der Tod einer der Personen darstellt. Somit weist der erste Teil der Geschichte sieben unterschiedliche Handlungsstränge auf. Erzählzeit und erzählte Zeit stimmen bei allen Geschichten relativ überein. Die Geschichten weisen eine einfache Erzählstruktur auf und sie haben einen chronologischen Aufbau. Einzige Ausnahme im ersten Teil des

---

<sup>468</sup> Vgl. Hicketier, 2007, S. 91.

Films bildet die Anfangsszene, in der insgesamt drei Erzählebenen existieren. Die primär stattfindende Handlung spielt sich zwischen dem Regisseur und seiner Frau ab, es ist die Unterhaltung, die sie vor, während und nach dem Frühstück führen. Als zweite Ebene kommt die Erzählung über den jugendlichen Mopedfahrer, also die Drehbuchidee des Regisseurs, hinzu, die ebenfalls visuell dargestellt wird und für die Ventura Pons das Prinzip der Parallelmontage einsetzt. Und zu guter Letzt entwickelt sich noch eine Geschichte in der Geschichte des Mopedfahrers. Die ominöse Stimme, die zu dem Jugendlichen spricht, hält ihm seine Zukunft vor Augen. Aus seiner Zukunft sind ebenfalls Szenen in Form einiger ‚flashforwards‘ (analog zum Begriff des ‚flashback‘ als zeitliche Vorausdeutungen zu verstehen) zu sehen und so haben wir es mit einer dritten Erzählebene in dieser Szene zu tun.

Im zweiten Teil des Films werden die sieben fragmentarischen Geschichten vom vorigen Teil geschickt und auf humorvolle Weise miteinander zu einer großen Geschichte verbunden, deren Handlung linear und sukzessiv verläuft. Dabei rollt Ventura Pons die Sache von hinten auf. Das soll heißen, dass die ProtagonistInnen des ersten Teils nun in umgekehrter Reihenfolge auftreten. So bildet der Geschäftsführer aus der letzten Szene von *MORIR* den Mittelpunkt der ersten Szene von *NO MORIR*, im Anschluss daran erfolgt als zweite Szene der Zusammenprall zwischen Polizeiauto und Mopedfahrer, jene Szene, die im ersten Teil als vorletzte Geschichte gezeigt wurde, usw., bis sich der Kreis schließlich mit dem Gespräch zwischen dem Regisseur und seiner Frau als letzte der sieben Geschichten wieder schließt. Da wir es in Teil 2 mit nur mehr einem Handlungsstrang zu tun haben und die Handlung geradlinig und durchgehend verläuft, erfolgen die Übergänge zwischen den einzelnen Szenen ebenfalls nahtlos – ein weiterer Gegensatz zum ersten Teil, in dem zu Beginn jeder Szene ein kurzer Übergang stattfindet, der dazu dient, den Handlungsort der jeweiligen Geschichte kurz zu lokalisieren.

#### **7.4 Der Film im Vergleich zum Theaterstück**

Vergleicht man die literarische Vorlage mit der Verfilmung von Ventura Pons, so lassen sich kaum gravierende Unterschiede in Handlung und Inhalt feststellen. Der Titel des Films (*MORIR (O NO)*) wurde im Vergleich zur literarischen Vorlage – *Morir (un moment abans de morir)* - leicht abgeändert, beide Versionen drücken aber denselben Grundgedanken aus. In der Analyse zum Film *AMIC/AMAT* wurde erwähnt, dass Ventura Pons den Titel der literarischen Vorlage (*Testament*) nicht für seinen Film übernehmen wollte, weil er Angst davor hatte, der Begriff könnte beim Publikum zu

starke Assoziationen mit dem Thema Tod auslösen und auf Abneigung stoßen. Zweifelsohne kann ein Titel, der das Wort ‚morir‘ enthält, umso leichter Gedanken an das Thema Tod hervorrufen. Ventura Pons beharrte dennoch auf diesen Titel und muss sich ihm Nachhinein eingestehen, dass er den Titel für *MORIR (O NO)* vielleicht doch nicht allzu glücklich gewählt hatte:

„*Morir (o no)* también salió muy festivalera. Tiene algo muy atractivo para ‚el circuito‘. (...) Lamentablemente, no fue nada bien de público en España. No porque no guste, sino porque creo que el tema de la muerte en la cultura occidental es difícil, incluso tabú. (...) Cuando me decidí por *Testamento*, el título me dio miedo y me empeñé en que no se llamara así. (...) Pero con *Morir (o no)* me quedé colgado de mi idea (...) y no me di cuenta de que podía asustar. Me temo que así ha ido.“<sup>469</sup>

Wie bereits erläutert, hat Ventura Pons die Handlung seines Films in Barcelona angesiedelt. Sergi Belbels Ortsangabe hingegen bleibt eher offen, er lokalisiert den Ort der Handlung mit der Beschreibung: „Lloc: Diferents espais d’una ciutat“<sup>470</sup>. Dass Barcelona also in der Interpretation von Ventura Pons diese Ortsbeschreibung übernimmt, scheint mehr als gerechtfertigt und passend.

Der Aufbau des Theaterstücks wurde bei der Verfilmung beibehalten. Sowohl Film als auch Text sind in die beiden großen Abschnitte *MORIR* und *NO MORIR* unterteilt und auch die Szeneneinteilung wurde im Film größtenteils beibehalten. Unterschiedlich im Film umgesetzt im Vergleich zum Bühnenstück von Belbel ist hierbei der zweite Teil des Films. Im Theaterstück ist der zweite Teil so wie Teil 1 in sieben einzelne Szenen unterteilt. Im Film von Ventura Pons, wie bereits bei der narrativen Analyse<sup>471</sup> besprochen, werden die sieben fragmentarischen Geschichten vom ersten Teil geschickt zu einer durchgehenden Geschichte verbunden. Dadurch gestaltet sich die Handlung im zweiten Teil des Films weniger episodenhaft, wirkt aufgrund der nicht vorhandenen Trennung der einzelnen Handlungsstränge komplexer, fließender und entfernt sich so etwas stärker von der theatralischen, in kürzere Szenen unterteilte, Struktur der literarischen Vorlage.

Vergleicht man die Szenenbeschreibung von Belbel zu Beginn jeder Szene, als auch die während und vor allem am Ende jeder Szene vorhandenen Beschreibungen seiner AkteurInnen mit der filmischen Umsetzung in *MORIR (O NO)*, so können Belbels Beschreibungen der Handlungsorte aber auch der Handlung selbst im Film durchaus,

---

<sup>469</sup> Campo Vidal, 2004, S. 170.

<sup>470</sup> Belbel, 1995, S. 7.

<sup>471</sup> Vgl. Kap. 7.3.3.

wenn des Öfteren auch mit kleinen Abweichungen, wiedergefunden werden - natürlich ausgeschmückt und verfeinert durch die Vielzahl an den verwendeten Gestaltungsmittel, die dem Medium Film im Gegensatz zum Medium des Theaters zur Verfügung stehen. Eine kleine Änderung bezüglich der Figuren in Film und Buch lässt sich lediglich bei einer auftretenden Person feststellen. Während wir es bei dem Mann, der mit seiner Frau über seine neue Filmidee spricht im Buch mit einem Drehbuchautor (*guionista*) zu tun haben, stellt diese Person im Film einen Regisseur dar. Einige Dialoge des Theaterstückes, die von eher kurzen Sätzen, gekennzeichnet sind, finden sich des Öfteren beinahe wörtlich in den Filmtext übernommen. Nicht weiter verwunderlich scheint, dass vor allem längere Monologe oder Textpassagen der literarischen Vorlage für die Darbietung im Film gekürzt und in manchen Fällen, sofern es inhaltlich möglich war, sogar ganz gestrichen wurden.

Während manche Szenen- oder Handlungsbeschreibungen in der literarischen Vorlage sogar ausführlicher ausfallen als im Film umgesetzt, verhält es sich bei anderen Szenen der Verfilmung wiederum so, dass diese zusätzliche Details im Vergleich zum Buch aufweisen. Als Beispiele dafür dienen z.B. folgende Szenen: Die letzten Minuten im Leben des Drogensüchtigen werden im Buch ausführlicher und mit mehr Details dargestellt<sup>472</sup> als in der filmischen Interpretation.<sup>473</sup> Während der Polizist der Polizeizentrale im Theaterstück nicht zu sehen ist, sondern nur seine Stimme als ‚veu‘<sup>474</sup> zu hören ist, tritt der Polizist im Film tatsächlich in Erscheinung.<sup>475</sup> Die verwirrte, ältere Frau teilt der Polizei im Theaterstück am Telefon mit, dass sie nicht weiß, wie sie ins Krankenhaus kommen soll,<sup>476</sup> im Film sieht man hingegen, wie sie von zwei Polizisten aus ihrer Wohnung abgeholt und von ihnen ins Krankenhaus zu ihrem verunglückten Sohn gebracht wird.<sup>477</sup>

Eine auffällige Veränderung des Films im Vergleich zu seiner literarischen Vorlage stellt das Ende der Geschichte dar. Während Sergi Belbel das Ende eher offen lässt, oder besser gesagt, noch offener lässt als dies im Film der Fall ist und das Theaterstück damit endet, dass der Drehbuchautor zwar einen Herzinfarkt erleidet und am Boden liegt, aber nicht klar wird, ob er diesen auch überleben wird, da die abschließende Bemerkung von Belbel lautet: „La dona se’l mira... aterrada?...

---

<sup>472</sup> Vgl. Belbel, 1995, S. 35-37.

<sup>473</sup> Vgl. Morir (o no) (DVD), 1999, 0:17:40-0:19:31.

<sup>474</sup> Vgl. Belbel, 1995, S. 113f.

<sup>475</sup> Vgl. Morir (o no) (DVD), 1999, 1:00:20-1:00:46.

<sup>476</sup> Vgl. Belbel, 1995, S. 124f.

<sup>477</sup> Vgl. Morir (o no) (DVD), 1999, 1:05:36-1:06:14.

sorpresa?... Inexpressiva?... . Fi.<sup>478</sup>, gelingt es der Frau im Film rechtzeitig einen Krankenwagen rufen und sie begleitet ihren Mann auf den Weg ins Krankenhaus mit dem sich ständig wiederholten Flehen: „Viu!Viu!Viu!...“<sup>479</sup>. Natürlich bleibt so auch im Film offen, ob der Mann den Herzinfarkt überleben wird oder nicht, doch erweckt die Szene, überhaupt nachdem alle anderen Schicksale in Teil 2 ein gutes Ende genommen haben, doch eher den Eindruck, als würde auch der Regisseur dem Tod noch einmal entkommen können. Diesen Eindruck teilt sowohl ZATLIN, indem sie feststellt: „While Belbel's play ends with the screenwriter on the floor, not breathing, the film places the corresponding director-character in an ambulance and offers hope that he will live“<sup>480</sup>, sowie auch GEORGE, der seinen Eindruck des Filmendes wie folgt beschreibt: „The film ends less ambiguously, with the scriptwriter being taken into an ambulance and his wife pleading with him to live“<sup>481</sup>.

Im Großen und Ganzen erweckt der Vergleich zwischen Theaterstück und Film den Eindruck, als wäre es Ventura Pons bei seiner Verfilmung sehr wichtig gewesen, den Inhalt und die Aussage des Werkes von Sergi Belbel bestmöglich in seinen Film zu übertragen. Er lehnt sich stark an die literarische Vorlage an und schafft es gekonnt, mit Hilfe von äußerst gut gewählten SchauspielerInnen und durch den Einsatz von kinematographischen Mitteln wie der Filmmusik, der spezielle Kameraführung, der konträren Gestaltung der Farbausstattung, usw., den Inhalt, das Thema und die Aussage des Bühnenstücks auf die Leinwand zu projizieren. Der Vergleich von Buchvorlage und Film macht die Begeisterung von Ventura Pons für den Inhalt und die Geschichte von *Morir (un instant abans de morir)* deutlich, jedoch benutzt er die literarische Vorlage ‚nur‘ als Basis, von der aus er als Regisseur seine eigene und persönliche Interpretation des Theaterstückes, ein eigenständiges Werk, schafft.

Auf den Punkt gebracht wird diese besondere Fähigkeit von Ventura Pons, eine literarische Vorlage einer so grandiosen filmischen Interpretation zu unterziehen, in einer Filmkritik von A. LLORENS über diesen Film, in der es heißt: „La base literaria es sólo un punto de partida para desarrollar sus propias estructuras fílmicas.“<sup>482</sup> Ich kann dieser positiven Kritik nur zustimmen, denn in meinen Augen ist das Gelingen dieses Filmes, der auf einem äußerst interessanten Werk von Sergi Belbel basiert, zurückzuführen auf dieses spannende ‚Spiel der Gegensätze‘, das Ventura Pons

---

<sup>478</sup> Belbel, 1995, S. 162.

<sup>479</sup> Vgl. *Morir (o no)* (DVD), 1999, 1:29:31-1:29:39

<sup>480</sup> Zatin, 2007, k.A.

<sup>481</sup> George, 2002, S. 90.

<sup>482</sup> Campo Vidal, 2004, S. 251.

zwischen ersten und zweiten Teil des Filmes schafft. Dafür fordert Ventura Pons einerseits von seinen SchauspielerInnen die Fähigkeit, ihre Rollen auf zwei stark unterschiedliche Arten zu interpretieren, was ihnen allensamt exzellent gelingt. Andererseits dienen ihm im Speziellen die völlig gegensätzliche Gestaltung der Filmmusik und der Beleuchtung sowie auch die völlig konträre Kameraführung in den beiden Abschnitten als Komplizen dieses Spiels. Wie die dargestellten Personen im Film, bekommen auch all diese soeben aufgezählten Elemente eine zweite Chance im zweiten Teil des Filmes.

## 8 BARCELONA [UN MAPA]

*Barcelona [un mapa]* ist die bisher einzige Verfilmung eines Theaterstücks des Regisseurs, bei der er nicht mit einem Werk von Benet i Jornet oder Belbel arbeitet. Bei diesem Film stellt das Bühnenstück *Barcelona, mapa d'ombres* der katalanischen Dramatikerin Lluïsa Cunillé die literarische Vorlage dar. Das Stück wurde 2004 im *Sala Beckett* von Barcelona uraufgeführt.<sup>483</sup> Es ist auch jene Verfilmung von Ventura Pons, mit der er nach einer acht Jahre langen Unterbrechung, in der er fünf Verfilmungen, die in erzählender Literatur ihre Vorlagen fanden, und einen Dokumentarfilm produzierte, wieder zu einem dramatischen Werk zurückkehrt.

In *Barcelona [un mapa]* teilt ein bereits in die Jahre gekommenes Ehepaar (Ramon und Rosa) den drei UntermieterInnen in ihrer Wohnung im Stadtteil *L'Eixample* von Barcelona mit, dass sie so schnell wie möglich ausziehen müssen. Als Grund gibt das Ehepaar an, Ramons letzte Tage – er leidet an unheilbarem Krebs – alleine verbringen zu wollen. Der Grund für die Kündigung der UntermieterInnen liegt aber woanders, wie man gegen Ende des Films erfährt. Ramon und Rosa haben einen Plan ausgeheckt, damit Rosa auch nach dem Tod ihres Gatten seine monatliche staatliche Pension erhalten kann. Sie werden ihren Bruder, einen Arzt, bitten, die Todesurkunde auf Rosas Namen auszufüllen. Ebenso werden sie die Bank wechseln und Rosa wird, verkleidet als Mann, so die Möglichkeit haben, die monatliche Pension (ihres dann verstorbenen Gatten) in seinem Namen zu erhalten.

Meines Erachtens nach zeichnet sich der Film aufgrund folgender Merkmale besonders aus: In fast keiner anderen Adaption eines dramatischen Werkes spiegelt sich die theatralische Struktur des Ausgangswerks in der Verfilmung von Ventura Pons so stark wider, wie dies bei *Barcelona [un mapa]* der Fall ist. Lediglich *Actrius* weist einen ähnlich stark theatralischen Aufbau auf. Des Weiteren wird der Stadt Barcelona eine ganz besondere und zentrale Rolle im Film zuteil. Auf diese beiden Punkte konzentriert sich die Analyse von *Barcelona [un mapa]*.

---

<sup>483</sup> Vgl. Cunillé, 2007, S. 5.

## 8.1 Beibehaltene Theatralität und Innovationen der Verfilmung

Die Handlung besteht aus einer Aneinanderreihung mehrerer Dialoge, wobei jeweils einer der Ehepartner beteiligt ist.<sup>484</sup> Das erste Gespräch führt Ramon (im Gegensatz zu den namenlosen Charakteren im Stück von Cunillé sind die ProtagonistInnen in der Verfilmung mit Namen versehen) mit der ältesten ihrer UntermieterInnen – Lola, eine Französischlehrerin, die in ihrem Zimmer auch SchülerInnen unterrichtet. Rosa unterhält sich mit Untermieter David, der als Sicherheitsbediensteter in einem Kaufhaus arbeitet und ein gescheiterter Fußballspieler ist. Ein altes Fußballmatch des FC Barcelona ist stumm im Hintergrund am Fernseh Bildschirm zu erkennen. Seine Frau hat ihn für einen anderen Mann verlassen und es scheint, als sähe er in Rosa eine Art Mutter, da er sie bittet, bei ihm zu bleiben, bis er eingeschlafen ist. Rosa erzählt David von ihrer geliebten Tochter, die am *Passeig de Gràcia* von einem Bus überfahren wurde und dabei starb. Ramon wartet in Violetas Zimmer, das Zimmer der dritten Untermieterin, bis die junge Südamerikanerin von ihrem Job als Kellnerin zurückkommt. Er macht sich Sorgen um sie, da sie schwanger ist und dennoch arbeiten gehen muss. Es stellt sich heraus, dass Ramon der Vater ihres ungeborenen Kindes ist, sie hatten eine einmalige Affäre – an jenem Tag, an dem Ramon erfuhr, dass er an unheilbarem Krebs erkrankt war. Seine Frau weiß (noch nichts) von diesem Seitensprung. Doch dies soll nicht das einzige Geheimnis im Film sein, das im Laufe der Handlung enthüllt wird. Wie Lola in der ersten Szene im Gespräch mit Ramon feststellt, neigen Menschen dazu, erst dann zu sprechen, wenn sie kurz vor ihrem Tod stehen („La gent només parla de debò quan és a punt de morir.“<sup>485</sup>) Es scheint, als wäre für Ramon im Angesicht seines herannahenden Todes endlich der Zeitpunkt gekommen, klärende und aufrichtige Gespräche zu führen. Violeta konfrontiert Ramon mit der Entdeckung, dass sie ihn einmal beobachtet hat, als dieser in Frauenkleider schlüpfte. Immer wieder wird im Film auf Ramons Vorliebe, sich zu verkleiden angespielt. Seine Leidenschaft dafür entdeckte er, als er im Opernhaus *Liceu* von Barcelona als Portier angestellt war und die Garderoben jeder Zeit betreten konnte. Er liebte und liebt es noch immer, in den verschiedensten Kostümen der Realität für kurze Augenblicke zu entfliehen.

---

<sup>484</sup> Rollenbesetzung bei *BARCELONA [UN MAPA]*:

Ramon: Josep Maria Pou

Rosa: Núria Espert

Lola: Rosa Maria Sardà

Violeta: María Botto

David: Pablo Derqui

Santi: Jordi Bosch

General Bautista: Daniel Medrán, u.v.m.

<sup>485</sup> *Barcelona [un mapa]* (DVD), 2007, 0:04:49.

Danach folgt ein anfangs zaghaftes und reserviertes Gespräch zwischen Rosa und ihrem um viele Jahre jüngeren Bruder Santi im Wohnzimmer der Wohnung. Obwohl wir in dieser Szene noch keine Gewissheit darüber bekommen, was genau zwischen den beiden vorgefallen ist, oder welche Geheimnisse sie voreinander haben, können wir bereits erahnen, dass Santi in Wirklichkeit nicht ihr Bruder, sondern Rosas Sohn ist. Gewissheit darüber erlangen wir in der darauffolgenden und letzten Szene des Filmes, in der Ramon und Rosa ein sehr intimes, ehrliches und einer Aussprache gleiches Gespräch führen. Im Angesicht des herannahenden Todes von Ramon, so scheint es, fühlen sie sich endlich in der Lage, ehrlich miteinander zu sprechen. In jener Szene trägt Ramon ein Kleid (Violeta hat am Ende ihres Gesprächs seine Lippen mit rotem Lippenstift angemalt) und Rosa erscheint in Männergewand (ihre ‚Tarnung‘, um die Pension bekommen zu können). So gesteht zuerst Ramon seinen Seitensprung und die daraus resultierende Schwangerschaft Violetas. Rosa wirkt zwar etwas überrascht, macht sich aber lediglich Sorgen darüber, ob Violeta Geld von ihm für das Kind verlangen will. Auf Ramons Frage hin, ob sie darüber verärgert ist, antwortet sie nur, dass auch sie ihm etwas gestehen muss und klärt Ramon darüber auf, dass Santi nicht ihr Bruder sondern ihr Sohn ist. Sie wurde von ihrem eigenen Vater schwanger, aber nicht, weil dieser sie missbraucht hatte, er zwang sie zu nichts, sie wollte es ebenso wie er. Auch Ramon reagiert überraschend gelassen auf dieses Geständnis. Nachdem sie das Gespräch beendet haben, verlässt Rosa das Schlafzimmer in Richtung Badezimmer, Ramon legt sich unter starkem Schmerzen aufs Bett und schließt die Augen.

### 8.1.1 Der Aufbau von Theaterstück und Film

Es handelt sich bei *BARCELONA [UN MAPA]* um eine äußerst werktreue Verfilmung der literarischen Vorlage von Cunillé und wie bei keiner anderen Adaption eines dramatischen Werkes von Ventura Pons spiegelt sich die theatralische Struktur des Ausgangswerkes in der Verfilmung so stark wider, wie dies bei *BARCELONA [UN MAPA]* der Fall ist. Auch die Kritik teilt diese Meinung und so steht u.a. in einer Besprechung des Films von Jesús PALACIOS in *El Mundo* zu lesen:

„Barcelona (un mapa), fiel adaptación de la obra dramática homónima de Lluïsa Cunillé, que lejos de ocultar su origen teatral, aunque a veces lo disimule con insertos documentales y agradecidos saltos al exterior, tiene su principal baza en una ajustada y eficaz puesta en escena y, naturalmente, en el prodigioso trabajo de sus protagonistas.“<sup>486</sup>

---

<sup>486</sup> <http://www.venturapons.com/filmografia/ebcnmapap.html> [letzter Zugriff: 09.05.2008].

Wie in der literarischen Vorlage besteht die Handlung des Films aus fünf aufeinanderfolgenden Dialogen in einer heruntergekommenen, altmodischen Wohnung im barcelonesischen Stadtteil *L'Eixample*. Die Schauplätze von Theaterstück und Film beschränken sich auf die verschiedenen Zimmer dieser Wohnung – die drei Zimmer der UntermieterInnen, das Wohnzimmer und das Schlafzimmer des Ehepaars, wobei sich die Beschreibungen der jeweiligen Zimmer in literarischer Vorlage und filmischer Umsetzung stark ähneln. So haben wir es auch beim Zimmer von Lola in der Verfilmung mit „una habitació desordenada d'un pis antic“<sup>487</sup> zu tun, das Zimmer von David wirkt auch im Film äußerst ordentlich, der Fernsehapparat läuft ohne Ton im Hintergrund und die Pistole liegt auf seinem Nachtkästchen („Una habitació molt ordenada del mateix pis. (...) Hi ha una televisió encesa sense so. A sobre de la tauleta de nit hi ha una pistola“<sup>488</sup>). Violeta bewohnt im Film – wie auch in der literarischen Vorlage - das mit Abstand kleinste Zimmer der Wohnung („Una habitació molt petita. ELL dorm assegut en una butaca.“<sup>489</sup>). Ergänzend als Schauplätze in der Wohnung kommen im Film die Küche, in der Rosa und Ramon gemeinsam kurz zu sehen sind und der Flur der Wohnung, den sowohl Ramon, Rosa als auch Lola entlang gehen hinzu. In kurzen Zwischensequenzen wird die Handlung im Film im Gegensatz zum Buch nach außen verlagert. In diesen Sequenzen werden die UntermieterInnen vor ihrem Auftritt kurz vorgestellt. Lola sehen wir in einer Tapasbar einen Kaffee trinken und in ein Buchgeschäft gehen, bevor sie in die Wohnung zurückkehrt, David bei seiner Arbeit als Sicherheitsbeamter und Violeta beim Arbeiten in einem Restaurant. Auch Rosas Bruder, Santi, wird auf diese Weise in die Handlung eingeführt. Wir sehen ihn auf der Suche nach einem Liebesabenteuer für die Nacht eine Männersauna betreten.<sup>490</sup>

Die Ausstattung und Dekoration der Wohnung vermittelt das Bild einer altmodischen, heruntergekommenen, modrigen Wohnung. Es knarrt und knirscht, sie strahlt einen sehr beengenden, äußerst deprimierenden Eindruck aus. Im Großteil des Films befinden wir uns im Halbdunkel. Auch wenn die Handlung bei Nacht spielt, kann man sich nicht vorstellen, dass es sich um eine Wohnung handelt, die während des Tages hell und freundlich erstrahlen würde. Die Atmosphäre ist düster, schaurig und undurchschaubar. Das beengende und beklemmende Gefühl in der Wohnung spiegeln auch die Dialoge im Film wider. Die theatrale Struktur des Bühnenstücks findet sich

---

<sup>487</sup> Cunillé, 2004, S. 12.

<sup>488</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>489</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>490</sup> Zwischenszenen: Vgl. Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:01:39 – 0:02:20 / 0:20:39 – 0:21:14 / 0:38:41 – 0:39:30 / 0:55:06 – 0:56:26.

eins zu eins in die Filmhandlung übertragen. Die Dialoge (inhaltlich äußerst werktreue zum Teil mit wortwörtlichen Wiedergaben von der literarischen Vorlagen in den Film übernommen) finden allesamt in geschlossenen Räumen statt. Sobald der zweite Gesprächspartner das jeweilige Zimmer betreten hat, schließt er/sie die Tür des Zimmers, wodurch sich die beengende und beklemmende Situation noch mehr verstärkt. Sie führen die Gespräche auf sehr begrenzten Raum hinter geschlossenen Türen. Die Reihenfolge und der Ablauf der Gespräche bleibt ebenfalls stark an den theatralischen Aufbau von Cunillé angelehnt. Es kommt zu einem chronologischen, ‚nach der Reihe nach‘-Auftritt der jeweiligen ProtagonistInnen. D.h., sobald ein Gespräch beendet ist, kommt es zum Auftritt der beteiligten Personen des darauffolgenden Dialogs, die Figuren werden nicht, wie für den Film üblicher, stärker miteinander in Verbindung gesetzt, sondern der Film folgt eher dem Aufbau im Theater. Sobald ein Dialog endet, treten die beiden beteiligten Personen sozusagen ab und es kommt zum Auftritt der nächsten beiden handelnden Personen. Die Filmhandlung spielt sich hinter den vier Wänden dieser düsteren Wohnung im Stadtteil *L'Eixample* von Barcelona ab. 80 % des Films wurden auch tatsächlich in einer Wohnung im *L'Eixample* gedreht, ohne zusätzliche Dekorationen für den Film in der Wohnung anzubringen. „El ochenta por ciento de la película se ha rodado en un piso real del Eixample, sin decorados. Hay mucha verdad en la película“, ha explicado Josep Maria Pou [Anm: er verkörpert im Film den an Krebs leidenden Ehemann].<sup>491</sup> Es handelt sich also um den bestmöglich realistisch dargestellten Schauplatz, der für einen Film möglich ist.

Der Zeitraum der Handlung (von Theaterstück und Film) ist auf eine düstere Nacht beschränkt. Es findet sich sowohl im Theaterstück als auch im Film ein Indiz, dass der Handlungszeitraum sogar noch genauer eingeschränkt werden kann. Als Zeitangabe bedienen sich beide Werke der italienischen Oper *La Bohème* von Puccini, die immer wieder im Hintergrund zu hören ist und auch in manchen Gesprächen thematisiert wird. Zunächst im Dialog zwischen Ramon und Lola. Sie dreht das Radio auf, klassische Musik und eine weibliche Sängerin sind zu hören. Durch Ramons Ausruf: „Ah, La Bohème!“<sup>492</sup> erfahren wir, um welche Musik es sich hierbei handelt, sollte die Oper nicht bekannt sein. Die Oper ist einige Zeit während des Gesprächs im Hintergrund zu hören, bis Lola beschließt, das Radio wieder auszuschalten.<sup>493</sup> Sie sprechen kurz über die Oper bzw. die Sängerin Maria Callas, da Ramon erzählt, während seiner Arbeit als

---

<sup>491</sup> [http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653\\_1802\\_2\\_242648203,0.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN](http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653_1802_2_242648203,0.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN) [letzter Zugriff: 07.10.2008].

<sup>492</sup> Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:05:30.

<sup>493</sup> Vgl. ebenda, 0:05:25 – 0:07:14.

Portier im *Liceu* eines Tages auch Maria Callas kennengelernt zu haben. In der literarischen Vorlage von Cunillé erfahren wir noch etwas detaillierter, dass es sich bei dem Auszug aus der Oper, den wir in dieser Szene hören, um der ersten Akt von *La Bohème* handelt.<sup>494</sup> Ramon erzählt Lola etwas später, dass er nicht von alleine darauf gekommen wäre, dass es sich bei der gehörten Oper um *La Bohème* handelt, Rosa teilte im früher an diesem Tag mit, dass an diesem Abend die Oper im Radio übertragen werden würde und wenn diese Musik im weiteren Verlauf des Films noch des Öfteren zu hören ist, können wir vermuten, dass es sich dabei wiederum um diese Übertragung im Radio handelt (wie z.B. im Gespräch zwischen Rosa und ihrem Bruder Santi<sup>495</sup>). Wenn sich die Filmhandlung dem Ende zuneigt und im Gespräch zwischen Ramon und Rosa das Thema noch einmal auf das *Liceu* fällt, dreht Rosa auch im Schlafzimmer das Radio auf und der vierte und letzte Akt der Oper *La Bohème*, ist zu hören.<sup>496</sup> Die Oper dauert rund zwei Stunden und somit kann auch die erzählte Zeit auf ca. zwei Stunden festgelegt werden. D.h., Erzählzeit und erzählte Zeit decken sich bei *Barcelona [un mapa]*.

Es wäre aber keine Verfilmung von Ventura Pons, wenn sich nicht, obwohl es sich um eine äußerst werktreue Verfilmung handelt, einige Besonderheiten aus kinematographischer Sicht bei seiner Interpretation des Stückes feststellen lassen würden, die der Verfilmung des katalanischen Regisseurs seinen charakteristischen Stempel aufdrücken.

### 8.1.2 Filmische Gestaltungsmittel – Innovationen des Regisseurs

Die Handlung wird immer wieder, und das kontinuierlich und des Öfteren in jeder Szene, von sogenannten ‚*Flashes*‘ unterbrochen. Es handelt sich hierbei einerseits um verschiedene *flashbacks*, die kürzer oder länger in der Vergangenheit zurückliegen, andererseits aber auch um *Flashes*, die die Vorstellung der gerade sprechenden ProtagonistInnen visualisieren. Man könnte auch sagen, dass es sich bei einigen der *Flashes* auch um *flash forwards* handelt, da es sich um, wenn auch nur ausgemalte, Situationen in der Zukunft handelt, wobei nicht sicher ist, ob diese eintreten werden. PUJOLS Beschreibung dieser zusätzlich eingeführten, kurzen Episoden lautet: „The characters’ narratives, memories, or fantasies and the associated actions are visualized as if they occurred on a parallel reel. (...) He translates the visual backdrop

---

<sup>494</sup> Vgl. Cunillé, 2004, S. 13.

<sup>495</sup> Vgl. *Barcelona [un mapa]* (DVD), 2007, 1:01:04 – 1:01:48.

<sup>496</sup> Vgl. ebenda, 1:24:30 – 1:27:15.

for the audience—always in a contrasting aesthetic style.”<sup>497</sup> Eingeleitet werden diese *Flashes* jedes Mal von dem Geräusch, das eine Kamera macht, wenn sie ausgelöst wird (es macht sozusagen ‚Klick‘). So werden wir als ZuseherInnen auch akustisch auf den Eintritt in eine andere Ebene des Films aufmerksam gemacht. Hören wir das Geräusch, ist uns spätestens ab dem zweiten ‚Klick‘ bewusst, dass wir es nun mit einer Visualisierung der Gedanken, Erinnerungen und/oder Vorstellung der gerade sprechenden oder handelnden Personen zu tun haben. Untermalt ist jeder dieser *Flashes* mit einer eher bedrohlich und hektisch anmutenden Musik, manchmal handelt es sich hierbei einfach nur um Klänge, manchmal um die Musik z.B. von Streichinstrumenten. Die musikalische Untermalung variiert je nach *Flash* zwischen leiser Hintergrundmusik bis hin zu einer dominanten Geräuschquelle im Vordergrund. Handelt es sich bei den *Flashes* um Erinnerungen an vergangene Ereignisse, wie z.B. bei Ramons Erzählungen von seiner Zeit im *Liceu*, so wechselt die Farbe im Film zu Sepia, wodurch der Eindruck von weit in der Vergangenheit zurückliegender Ereignisse zusätzlich verstärkt wird.

Die im Theaterstück ausgesprochenen Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken der ProtagonistInnen werden also auf der verbalen und narrativen Ebene in den Film übernommen, gleichzeitig werden sie aber auch auf der visuellen Ebene zusätzlich dargestellt. Die Realität vermischt sich mit der Vorstellung, es kommt zu einem Hin und Her zwischen imaginären Vorstellungen und tatsächlich stattfindenden Gesprächen und Handlungen. Es entsteht eine Vielschichtigkeit in der Montage, die in der literarischen Vorlage so nicht vorzufinden ist. Dieses filmische Stilmittel wurde seitens der Kritik nicht einheitlich gut geheißen. So ist z.B. in einer Kritik von Jordi COSTA im *El País* zu lesen:

„Este universo mal ventilado, pequeño y mezquino, (...) es llevado a la pantalla por Pons con una opción estilística que resulta un tanto discutible: frecuentes flashes rompen el ritmo, la cadencia y, sobre todo, la atmósfera del relato, delatando cierta inseguridad a la hora de jugar a fondo la carta de la rigurosa estrategia conceptual de Cunillé. Sería interesante ver un remontaje sin esas interferencias: no sería una película fácil, pero sí excelente teatro destilado en buen pulso cinematográfico.”<sup>498</sup>

Dieser Kritik kann ich mich nicht anschließen, da ich der Meinung bin, dass die *Flashes* den Rhythmus der Erzählung nicht zerstören, sondern die Handlung durch die Visualisierungen deutlich greifbarer, aktiver und spannender wird. In meinen Augen wird die Dynamik der Erzählung für das Medium Film verstärkt, die ausgesprochenen

---

<sup>497</sup> Pujol, k.A., S. 3.

<sup>498</sup> <http://www.venturapons.com/filmografia/bcnmapap.html> [letzter Zugriff: 09.05.2008].

Gedanken und Vorstellungen werden für die RezipientInnen greifbarer und lebendiger, ohne dass der Geist der literarischen Vorlage dabei verloren geht. Das Stilmittel betont zusätzlich die auch in der literarischen Vorlage immer wieder vorhandene Gradwanderung zwischen Wirklichkeit und den Gedanken bzw. (Wunsch-)Vorstellungen der ProtagonistInnen. Im Bühnenstück (und auch in der Verfilmung von Ventura Pons) kommt dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion besonders in der letzten Szene zur Geltung, in der Ramon seiner Frau beichtet, verantwortlich für den verheerenden Brand in Barcelonas *Liceu* gewesen zu sein. Er habe den Brand ausgelöst, da er allein durch seine Vorstellungskraft Dinge in Brand setzen könne. Ramon beweist seiner Frau, die an seinen Worten zweifelt, seine Fähigkeit, in dem er ein Taschentuch im Zimmer durch reine Gedankenkraft zum Brennen bringt.<sup>499</sup> Im Film von Ventura Pons kommen noch weitere Momente vor, in denen sich Realität und Fiktion vermischen, die in dieser Form bei Cunillé nicht vorhanden sind. Wenn Ramon eine Fotografie von Juan Rubio betrachtet, die er von Lola geschenkt bekommen hat und auf der dieser nackt über seine tote Mutter tanzend zu sehen ist, erwacht Juan Rubio im Bild plötzlich zum Leben.<sup>500</sup> Wenn Santi Rosas Tagebuch aufschlägt, füllen sich leere Seiten wie von selbst mit Sätzen und das bis dahin streng gehütete Geheimnis Rosas, dass sie ein freiwilliges, sexuelles Verhältnis mit ihrem Vater hatte, wird enthüllt. Durch diese filmischen Gestaltungsmittel vermischen sich auch für die RezipientInnen Wirklichkeits- und Fiktionsgrenze und es ist oft gar nicht mehr so deutlich, was nun tatsächlich geschieht und was nur in den Gedanken der ProtagonistInnen vorhanden ist.

## 8.2 Die Stadt Barcelona im Film *BARCELONA [UN MAPA]*

Wie wir dies von Ventura Pons bereits kennen, stellt auch bei dieser Verfilmung erneut Barcelona den handlungstragenden Schauplatz dar. Doch kommt der Stadt in dieser Verfilmung eine weit aus größere und spezifischere Bedeutung zu, als dies bei den anderen Filmen bisher der Fall war. *ACTRIUS* und *AMIC/AMAT* spielen zwar in Barcelona, der Stadt kommt aber keine besondere Bedeutung zu. Es handelt sich um Filme, in denen das Augenmerk rein auf zwischenmenschlichen Gespräche gelegt ist. Dass es sich beim Handlungsort um Barcelona handelt, ist für den Inhalt oder die Aussage der Filme eher wenig relevant. Bei den Filmen *CARÍCIES* und *MORIR (O NO)* wird der Stadt im Film bereits eine größere Rolle eingeräumt. Barcelona repräsentiert

---

<sup>499</sup> Vgl. Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 1:20:52 – 1:24:20.

<sup>500</sup> Vgl. ebenda, 0:20:24 – 0:20:34.

in beiden Fällen eine westliche (okzidentale, abendländliche) Großstadt. Die Filme behandeln Themen und zeigen Schicksale von Menschen auf, wie sie so nur in einer Großstadt vorzufinden sind. Das soll heißen, wichtig für die Repräsentation Barcelonas in diesen beiden Filmen ist, dass es sich um eine Großstadt handelt. Die Filme könnten aber auch in anderen Großstädten angesiedelt sein, wichtig ist, dass die Handlung in einer Großstadt spielt, dies im Film auch zur Geltung kommt und damit Barcelona die Rolle dieser repräsentativen (aber austauschbaren) Großstadt übernimmt.

Im Gegensatz dazu steht der Film *BARCELONA [UN MAPA]*, bei dem Barcelona eine ganz zentrale und entscheidende Rolle zukommt. Es handelt sich bei der Präsentation der Stadt im Film nicht um eine x-beliebige Großstadt, sondern ganz bewusst um die katalanische Metropole. Barcelona nimmt hier einen besonderen Stellenwert, ein besonderes Symbol ein. Der Titel der literarischen Vorlage von Cunillé enthält ebenso das Wort ‚Barcelona‘, d.h., während weder Benet i Jornet noch Belbel die Handlung ihrer Stücke in Barcelona angesiedelt haben und Barcelona nur in der Interpretation der Werke für die Leinwand zum handlungstragenden Schauplatz wurde, wählte Ventura Pons bei dieser Verfilmung ein Bühnenstück aus, in dem Barcelona ganz bewusst den Ort der Handlung einnimmt. Es scheint auf den ersten Blick doch etwas verwunderlich, warum nun gerade in diesem Film Barcelona so eine wichtige Rolle spielt, wenn sich der Handlungsort im Grunde doch auf eine Wohnung im Stadtteil *L’Eixample* beschränkt. Aber wenn sogar Ventura Pons über diesen Film sagt: “He enseñado muchas veces Barcelona; esta vez la muestro mucho más”<sup>501</sup>, muss wohl mehr dahinter stecken. Worin sich diese ganz spezielle Funktion von Barcelona als Handlungsort des Films manifestiert und wie die Stadt Barcelona in *BARCELONA [UN MAPA]* repräsentiert wird, das soll in den folgenden Abschnitten herausgearbeitet werden.

### **8.2.1 Vorspann und letzte Filmszene**

Ventura Pons wählt für seine Verfilmung einen anderen Einstieg, als wir im Stück von Lluïsa Cunillé vorfinden, das mit dem ersten Dialog zwischen dem Ehepaar beginnt. Der Regisseur konfrontiert uns zu Beginn des Films mit Bildern und Aufnahmen vom Einmarsch der nationalistischen Truppen Francos am Ende des spanischen Bürgerkriegs 1939, wobei reale Schwarz/Weiß-Originalaufnahmen der damaligen Zeit mit extra für den Film gedrehten und digital bearbeiteten Aufnahmen vermischt

---

<sup>501</sup>[http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653\\_1802\\_2\\_242648203,00.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN](http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653_1802_2_242648203,00.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN) [letzter Zugriff: 07.10.2008].

werden.<sup>502</sup> Wir sehen Panzer die Straßen entlang fahren, Soldaten den *Montjuïc* (ein Hausberg Barcelonas) in Richtung Stadt herab schreiten, das Heer beim Einmarsch in die Stadt (z.B. am *Passeig de Gràcia*), begleitet von einer jubelnden Menschenmenge, die sich am *Plaça Catalunya* versammelt. Das hierbei tatsächlich zum Teil mit Originalaufnahmen der damaligen Zeit gearbeitet wurde, beweist unter anderem ein kurzer Filmausschnitt, während dem drei Generäle im Bild zu sehen sind.<sup>503</sup> Es handelt dabei um die Generäle Yagüe, Juan Bautista Sánchez González & Camilo Alonso Vega.

Inmitten dieser abwechselnd gezeigten Bilder der damaligen Zeit können wir für einen kurzen Augenblick einen Mann mit einem kleinen Mädchen erkennen. Der Vater hat seine linke Hand auf die Schulter des Mädchens gelegt, mit ihren rechten Händen empfangen sie die Soldaten mit dem faschistischen Gruß (sie halten die rechte Hand nach vorne ausgestreckt) und blicken sich glücklich an. Mag auch nicht auf den ersten Blick erkennbar sein, dass es sich bei dieser kurzen Sequenz, in der Vater und Tochter gemeinsam gezeigt werden, um keine Originalaufnahme aus dem Jahr 1939 handelt, so lassen sich zwischen dieser Sequenz und den restlichen gezeigten Aufnahmen doch kleine Unterschiede in der Filmqualität feststellen. Es fällt des Weiteren auf, dass diese beiden Menschen deutlicher gezeigt werden, als die restliche Menschenmasse. Die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen wird zu Beginn des Films nicht unbedingt auf diese beiden Menschen gelenkt, da wir den Inhalt des Films noch nicht kennen und erst in die Handlung eingeführt werden müssen. So können wir dem Mann und dem Mädchen noch keine besondere Bedeutung zuschreiben. Wenn sich dieselbe Sequenz in der letzten Szene des Films wiederholt, nehmen wir Vater und Kind bereits in einer ganz anderen Bedeutung wahr. Dazwischen liegt die gesamte Handlung des Films und wir wissen mittlerweile, dass es sich bei den beiden Personen um Rosa als Kind und ihren Vater handelt und was es mit der Beziehung zwischen den beiden auf sich hat. Während wir die Bilder des Vorspanns verfolgen, beginnt eine Stimme im ‚OFF‘ eine Rede an die EinwohnerInnen Barcelonas zu halten. Kurze Zeit später wird auch der Sprecher der Rede im Film eingeblendet. Es handelt sich um einen spanischen Offizier. Auch bei ihm handelt es sich um keine Archivaufnahmen, sondern um einen Schauspieler. Ventura Pons verriet im Interview dazu:

„Verena Koppatz: *En ‘Barcelona, un mapa’, ¿estas imágenes de la Guerra Civil, son grabaciones originales?*

Ventura Pons: No todas, algunas están manipuladas. (...) Las con la niña y el militar. (...) La voz está hecha ahora, pero tratada. Pero el discurso es el de

---

<sup>502</sup> Vgl. Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:00:09 – 0:01:38.

<sup>503</sup> Vgl. ebenda, 0:00:38.

verdad.” (...) Sí, son imágenes de archivo mezcladas con imágenes que he hecho yo y he tratado, que son la niña en la manifestación fascista. Evidentemente, la niña ha nacido ahora, también el padre. Y una de las que levanta el brazo atrás era una de mis ayudantes de dirección. Incluso aquellas imágenes no tenían sonido y busqué el sonido en otras partes. Conseguí el sonido original de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, estaba grabado.<sup>504</sup>

Bei Cunillé, erfahren wir, dass es sich bei dem Sprecher der Rede um General Juan Bautista Sánchez handelt, der diese Rede „el 26 de gener de 1939 a través de Radio Associació de Catalunya“<sup>505</sup> hielt. Der Auszug der Rede, die wir hören, während wir einerseits die Aufnahmen der damaligen Zeit des Volkes in den Straßen Barcelonas verfolgen und andererseits den General am Sprecherpult abwechselnd sehen, lautet wie folgt:

„Os diré en primer lugar a los barceloneses, a las catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. También digo a los españoles que era un gran error eso de que Cataluña era separatista, de que Cataluña era antiespañola. Debo decir que nos han hecho el recibimiento más entusiasta que yo he visto y ¡cuidado que he tenido el honor y la gloria... de asistir a actos semejantes!... En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona.“<sup>506</sup>

Gegen Ende der Rede wird ein weiteres Mal der General im Bild gezeigt, bevor ein erneuter Kameraschnitt ein Panoramabild Barcelonas zum Vorschein kommen lässt. Dieses Panoramabild, so erfahren wir bei PUJOL, wurde am 26. Jänner 1939 aufgenommen, jenem Tag, an dem Francos Truppen in Barcelona einmarschierten und zeigt den Blick auf die Stadt.<sup>507</sup> Die Kamera schwenkt gemächlich über diese Schwarz/Weiß-Aufnahme. PUJOL stellt fest, dass dieser Kameraschwenk von links nach rechts symbolisch für die strategische Eroberung der Stadt steht: „Fading (...) from west to east, from Montjuïc to Drassanes [Anm.: ein Stadtteil Barcelonas] — suggesting the direction of the occupation.“<sup>508</sup> Man erkennt dabei das Barcelona der Nachkriegszeit und nach einigen Sekunden werden drei aus dem Stadtbild herausragende Fabrikstürme, die den Namen *Les tres Xemeneies* tragen, sichtbar, von denen bereits bei CARÍCIÉS kurz die Rede war.<sup>509</sup> Plötzlich geht dieses Schwarz/Weiß-Bild in ein ähnliches Panoramabild des heutigen Barcelonas über. Das erste Bild wird quasi von dem zweiten Bild überblendet. Der Übergang geschieht beinahe unbemerkt, da das zweite Bild aus dem selben Blickwinkel aufgenommen wurde wie das erste.

---

<sup>504</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 194f.

<sup>505</sup> Cunillé, 2004, S. 65.

<sup>506</sup> Ebenda, S. 65f & Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:00:37 – 0:01:39.

<sup>507</sup> Vgl. Pujol, k.A., S. 6.

<sup>508</sup> Ebenda., S. 12.

<sup>509</sup> Vgl. Kap. 5.1.2.1.

Orientierungspunkt, so scheint es, sind die drei Fabrikstürme. Und nicht nur die farbliche Änderung des Bildes von schwarz/weiß auf Farbe, sondern auch Unterschiede im Stadtbild, die auf Modernisierung schließen lassen (die drei Fabrikstürme werden z.B. zum Teil von einem modernen Hochhaus verdeckt, zusätzliche Gebäude werden sichtbar), sind Indizien dafür, dass es sich beim zweiten Bild um eine modernere Aufnahme handelt.

Aus medienwissenschaftlicher Sicht wird den ZuseherInnen in dieser Sequenz die Stadt Barcelona oder der Name der Stadt auf verschiedensten Ebenen suggeriert.<sup>510</sup> Der General beendet seine Rede mit dem Wort ‚Barcelona‘. Wir hören zu diesem Zeitpunkt seine Stimme im ‚OFF‘, da bereits das farbige Panoramabild im Film eingeblendet wird. Gleichzeitig mit dem Ausspruch ‚Barcelona‘ des Generals wird der erste Teil des Titels (also ‚Barcelona‘) in roter Schrift als Insert über das Panoramabild gelegt und hebt sich aufgrund der Farbe gut leserlich von dem Hintergrund, also dem Panoramabild, ab. Somit nehmen wir die Stadt in diesem Moment auf drei Ebenen wahr. Erstens hören wir den Namen der Stadt von General Juan Bautista Sánchez ausgesprochen (auditive Ebene). Zweitens sehen wir das Stadtbild durchs Filmbild ziehen und lesen drittens das Wort Barcelona als ersten Teil des Titels im Bild eingeblendet (visuelle Ebene). Der in Klammern gesetzte Titelzusatz [un mapa] erscheint kurz darauf ebenfalls im Bild und ein ‚fade out‘ bringt uns sozusagen ‚in medias res‘, wir steigen in die Gegenwartshandlung des Filmes ein, indem wir Lola an der Theke einer Tapasbar einen Kaffee zu sich nehmen sehen.

Mit dem Vorspann führt uns Ventura Pons bereits zu Beginn des Films vor Augen, womit besonders die ältere Generation der ProtagonistInnen bei *BARCELONA [UN MAPA]* zu kämpfen hat – es sind die noch immer so stark im Gedächtnis verhafteten Erinnerungen an den spanischen Bürgerkrieg, seinen Ausgang und die Folgen für die katalanische Bevölkerung. Oder, wie DELGADO den Zustand der ProtagonistInnen beschreibt: „The legacy of the war haunts the elder characters; it looms over them and marks their psyche in ways that are never altogether discernable although ever present.“<sup>511</sup> Auch für gerade die katalanische oder spanische Zuseherschaft, die entweder aufgrund eigener Erinnerungen oder Berichten und Erzählungen über den geschichtlichen Hintergrund der damaligen Zeit genau Bescheid weiß, kann so ein Vorspann nicht spurlos oder ohne damit verbundener persönlicher Gefühle vorbeigehen. Auch PUJOL teilt diese Ansicht: „A Catalan movie that opens and ends

---

<sup>510</sup> Vgl. *Barcelona [un mapa]* (DVD), 2007, 0:01:31.

<sup>511</sup> Delgado, 2007, S. 1.

with the quintessential Civil War Franco broadcast immediately awakens painful collective memories (...) and re-opens old wounds."<sup>512</sup> Der Vorspann des Filmes stellt einen Unterschied zur literarischer Vorlage dar. Während im Bühnenstück von Cunillé erst am Ende die Rede des Generals zu hören ist, werden wir im Film von Ventura Pons bereits zu Beginn damit konfrontiert. D.h., er lenkt bewusst bereits zu Beginn des Films die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen auf einen ganz bestimmten Abschnitt der spanischen bzw. katalanischen Geschichte. Obwohl in den Gesprächen der ProtagonistInnen im Stück von Cunillé ebenfalls immer wieder die Erinnerungen an die damalige (Kriegs-)Zeit in Barcelona zum Tragen kommen, bewirkt diese plötzliche Rede, mit der das Stück endet und die in keinem direkten Zusammenhang mit der Handlung des Films steht, einen starken Überraschungseffekt. Dadurch, dass Ventura Pons seinen Film mit der Rede und den Aufnahmen des Einmarsches der nationalistischen Truppen beginnt, ist dieser prägende Abschnitt der katalanischen Geschichte den RezipientInnen des Films von Anfang an präsenter, als dies im Theaterstück der Fall ist.

Vor allem Ramon wird in letzter Zeit immer wieder (in seinen Träumen) von den Erinnerungen an die Kriegszeit eingeholt. Es sind für ihn traumatische Erinnerungen, im Gespräch mit Lola gesteht er, durch den Krieg seinen Glauben an Gott verloren zu haben. Auch seine Frau Rosa und ihr Bruder Santi können die Kriegereignisse nicht vergessen und werden immer wieder daran erinnert. Im polternden Lärm aus der Wohnung über ihnen hören sie das Geräusch der Bomben von damals, Rosa leidet darunter, dass die Familie nach dem Krieg ihr Vermögen verloren hat. Aus diesen traurigen und sentimentalischen Gesprächen geht hervor, dass, obwohl das Geschehene schon so weit in Vergangenheit liegt, die Erinnerungen daran so prägend und tiefgehend sind, dass vor allem die ältere Generation, die die Kriegsjahre noch miterlebt hat, nicht von ihnen loskommt - die Vergangenheit holt sie immer wieder ein. Barcelona, die Stadt in der sie leben, ist für sie ein einziger Herd schmerzvoller Erinnerungen an diese schwierige und prägende historische Vergangenheit, die wohl niemals lang genug zurück liegen kann, um in Vergessenheit zu geraten. Aus den Gesprächen zwischen Rosa und Santi geht hervor, dass Rosa die Stadt gerne verlassen hätte, doch aus irgendeinem Grund, den wir nicht erfahren, hat sie es nie geschafft, oder letztendlich nie gewagt. Santi, der ebenfalls immer wieder von den Erinnerungen an früher heimgesucht wird, genauso wenig. Seine ‚Ausrede‘ lautet, immer darauf gewartet zu haben, dass Rosa diesen Schritt zuerst wagen würde,

---

<sup>512</sup> Pujol, k.A., S. 17.

danach hätte er die Stadt ebenso verlassen. Doch so bleiben sie gefangen in der Stadt, mit der sie schreckliche Erinnerungen verbinden und fristen ihr Dasein im Halbdunkel der trostlosen Wohnung im *L'Eixample*, verstecken sich dort vor der Realität und vor der Stadt.

Am Ende des Films werden wir ein weiteres Mal mit den Szenen des Einmarschs der franquistischen Truppen nach Barcelona konfrontiert, ein Großteil der Bilder des Vorspanns wiederholt sich. Hier schafft Ventura Pons einen sehr gelungenen Übergang vom Ende der Filmhandlung zu den Kriegsbildern. Nachdem Ramon und Rosa ihr Gespräch beendet haben, verlässt Rosa das Zimmer und wir sehen sie den dunklen Wohnungsflur entlanggehen, nur ihre Umrisse sind im Halbdunkeln zu erkennen. Plötzlich geht das Bild in ein ähnliches über, nur das dieses Mal die noch junge Rosa gemeinsam mit ihrem Vater und vermutlich dem kleinen Santi den Flur entlang marschiert. Ein weiteres Mal ändert sich das Bild, dieses Mal sind ein Mann und ein kleines Mädchen im Flur zu sehen und wir erkennen darin jenen Mann und jenes Mädchen, die sich im Vorspann beim Einmarsch der Truppen glücklich angesehen haben. Im Gegensatz zum Anfang des Films wissen wir nun, dass es sich bei diesen beiden um Rosa als kleines Mädchen und ihren Vater handelt und wir beobachten sie, wie sie die Treppen des Hauses hinuntergehen, um dem Einmarsch der Truppen in die Stadt beizuwohnen. Mit dieser Einstellung endet die Filmhandlung und die bereits vom Anfang her bekannten Aufnahmen der Kriegszeit wiederholen sich. Wiederum hören wir die Stimme des Generals und sehen ihn im Bild eingeblendet, es scheint, als würde er die Rede, die wir am Anfang des Films gehört haben, fortsetzen. PUJOL weist darauf hin, dass es sich in Wirklichkeit aber um eine andere politische Rede aus jener Zeit handelt. Die Worte, die der General am Ende des Films spricht stammen aus einem Artikel von Wenceslao González Oliveros, dem ersten Gouverneur unter Franco in Barcelona, der 1939 im *Boletín Oficial de Barcelona* erschien. In dem Artikel geht es um seine Vorstellungen und Strategien auf die Zukunft Kataloniens bezogen. Wir hören seine Worte während wir dasselbe Panoramabild Barcelonas (wiederum zunächst in Schwarz/Weiß und dann in Farbe, das wir bereits aus der Anfangsszene kennen, verfolgen. Mit diesen Kriegsaufnahmen spannt Ventura Pons einen in sich geschlossenen Bogen um die gesamte Filmhandlung und ruft uns am Ende des Films noch einmal das in Erinnerung, womit er uns bereits zu Beginn von *BARCELONA [UN MAPA]* konfrontiert hat. Es sind die Erinnerungen und Eindrücke aus der Zeit des spanischen Bürgerkriegs und den damit einhergehenden Folgen für das katalanische Volk und seine Kultur.

### 8.2.2 Das Verhältnis der ProtagonistInnen zur Stadt

Aber nicht nur die historische Vergangenheit der katalanischen Metropole wird im Film thematisiert, auch das moderne Barcelona und die Entwicklung der Stadt in den letzten Jahrzehnten zu einer postmodernen Großstadt wird im Film angesprochen. Dieses Thema kommt vor allem durch Lola zum Tragen, aber auch im Gespräch zwischen Rosa und Santi kann Kritik gegenüber der Entwicklung der Stadt herausgelesen werden.

Lola macht keinen Hehl daraus, dass sie die Entwicklungen, die Barcelona in den letzten Jahren gemacht hat, nicht gut heißt. Sie verlässt die Wohnung hauptsächlich in der Nacht, weil sie der Meinung ist, dass die Stadt in der Nacht noch eher zu ertragen sei als untertags. In der literarischen Vorlage wird sie dabei noch konkreter, indem sie feststellt: „A Barcelona de nit però només s’hi passegen els delinqüents i els turistes.“<sup>513</sup> Obwohl ihr eigener Sohn -ein Architekt - moderne Hochhäuser für die Stadt entwirft, hat sie für diese postmoderne Architektur kein positives Wort übrig. Sie verbrachte schon viel Zeit außerhalb Barcelonas, aber aus irgendeinem Grund, von dem es scheint, als wüsste selbst Lola nicht, wie sie ihn beschreiben soll, kehrt sich dennoch immer wieder in die Stadt, der sie mittlerweile so viel Verachtung entgegen bringt, zurück. Für sie ist Barcelona nichts mehr weiter als eine „ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta“<sup>514</sup>. Lolas Verhältnis zur Stadt wird im Gespräch mit Ramon auch sehr schön mit dem bereits besprochenen filmischen Stilmittel der *Flashs* visualisiert und herausgearbeitet, wie z.B. die Visualisierung ihrer Spaziergänge durch die Nacht, wenn sie die entworfenen Häuser ihres Sohnes betrachtet. An dieser Stelle des Films sehen wir zwei *Flashs*, kurz unterbrochen von einer Rückkehr in die Gegenwart des Wohnzimmers und Lolas Fortsetzung der Beschreibung dieser Nächte. Die *Flashs* werden wiederum von *La Bohème* und den bedrohlichen Klängen, die typisch sind für die *Flashs* des Films, begleitet. Stimmen sind keine zu hören, wir sehen Lola vor den von ihr angesprochenen Gebäuden stehen, die Kamera schwenkt im Kreis um Lola herum, wodurch wir einen Überblick über die Gegend bekommen, in der sie sich befindet. Sie steht inmitten eines Platzes, den auf allen Seiten hohe Wohnhäuser säumen. Beim

---

<sup>513</sup> Cunillé, 2004, S. 13.

<sup>514</sup> Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:11:33.

zweiten *Flash* in dieser Situation kommt ein Reißschwenk<sup>515</sup> zum Einsatz, die Häuser sind nur mehr unscharf zu erkennen und das Filmbild bekommt eine hektische, bedrohliche und erdrückende Atmosphäre.<sup>516</sup>

Obwohl sie kein gutes Verhältnis zu ihrem Sohn hat, gibt es doch eine Sache, die die beiden miteinander verbindet. Jedes Mal, wenn sie an der *Sagrada Família* vorbeikommen, bekommen sie Lust, lauthals loszuschreien. Und diese Momente zwischen Lola und ihrem Sohn beim Vorbeigehen an der *Sagrada Família* werden im Film wiederum durch drei *Flashes*<sup>517</sup> visuell umgesetzt. Zunächst sehen wir die beiden an der Kirche vorbeigehen (nur ihre Schritte sind zu hören), im nächsten *Flash* stehen sie vor der *Sagrada Família* und schreien lauthals los (so wie es Lola in der Gegenwartsebene gerade Ramon beschrieben hat („L'únic que tenim en comú des de sempre és que cada vegada que passem per davant de la Sagrada Família ens vénen ganes de cridar“<sup>518</sup>)). Der dritte *Flash* in dieser Reihe ist auch wegen seiner filmtechnischen Umsetzung besonders erwähnenswert. Ramon fragt Lola, ob ihr denn die *Sagrada Família* nicht gefallen würde. Noch bevor sie antwortet, werden wir mit einem ‚Klick‘ in einen neuerlichen *Flash* eingeführt. Die Antwort, die Lola gibt, spricht sie zwar im *Flash* zu ihrem Sohn, ihre Stimme dazu kommt aber aus dem ‚OFF‘. D.h., sie spricht gleichzeitig (auf der visuellen Ebene) mit ihrem Sohn und (auf der auditiven Ebene) mit Ramon. Ihre Sätze passen zu beiden Ebenen. Ihre Lippenbewegungen, Gesten und Bewegungen im *Flash* deuten darauf hin, dass sie dieselben Worte gerade zu ihrem Sohn spricht, wie sie sie als Stimme im ‚OFF‘ gerade zu Ramon in der Wohnung spricht. Ihre Antwort lautet: „La pregunta hauria de ser a l'inrevés. Li agradem nosaltres a la Sagrada Família? Jo si fos la Sagrada Família també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant. I sense la possibilitat de fugir a més a més.“<sup>519</sup> Diese Aussage Lolas spiegelt in gewisser Weise auch ihre eigene Situation wider. Genauso wenig wie es der *Sagrada Família* möglich ist zu fliehen, ist es auch ihr nicht möglich, aus der Stadt, der sich nicht allzu viel Gutes mehr abgewinnen kann, zu fliehen. Wir wissen zwar nicht genau, was sie davon abhält, die Stadt zu verlassen, es scheint ihr einfach nicht möglich zu sein.

---

<sup>515</sup> Reißschwenk: Unter dem Reißschwenk versteht man das schnelle Schwenken der Kamera, bei dem Bilddetails verloren gehen und die Bilder oft unscharf bleiben. (vgl. Beicken, 2004, S. 193 und Bohnenkamp, 2005, S. 358.)

<sup>516</sup> Vgl. Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 0:06:48 – 0:06:58 & 0:07:09 – 0:07:17.

<sup>517</sup> Vgl. ebenda, 0:11:27-0:11:30 / 0:11:38-0:11:49 & 0:11:51-0:12:04.

<sup>518</sup> Ebenda, 0:10:50 – 0:10:53.

<sup>519</sup> Ebenda, 1:11:10 – 1:11:20.

Auch im Gespräch zwischen Rosa und Santi wird in gewisser Weise Kritik an den modernen Entwicklungen der Stadt geübt. Sie kommen auf jenes Feuer, das 1994 im Opernhaus *Liceu* ausbrach, einen Großteil des Hauses zerstörte und einen großen Schock in Barcelona auslöste, zu sprechen. Mehr oder weniger im Scherz überlegen sie daraufhin, welche Gebäude sie als Alternative zum Opernhaus *Liceu* in der Stadt anzünden könnten, denn das *Liceu* in Brand zu stecken würde sich nicht rentieren, sie würden es sofort wieder identisch nachbauen, so Santi. Er spielt mit seiner Aussage bzgl. des Opernhauses auch darauf an, dass man versuchte, das Opernhaus nach dem Brand so gut wie möglich zu restaurieren, den alten Stil beizubehalten, was in der Gesellschaft damals nicht nur auf positive Resonanz stieß. Als ‚Alternativen‘ schlägt er dann verschiedene andere Gebäude vor, die sie verbrennen könnten.<sup>520</sup> Der *Torre Agbar*<sup>521</sup> und das *Macba*<sup>522</sup> werden von Santi namentlich erwähnt. Weitere Gebäude, die zu sehen sind, deren Namen von Santi aber nicht ausgesprochen werden sind: der *Torre Mapfre* und sein Zwillingsgebäude das *Hotel Arts*<sup>523</sup> gemeinsam mit der goldenen Skulptur im Form eines Fisches im Vordergrund der beiden Gebäude, die den Namen *Peix d'Or*<sup>524</sup> trägt sowie das *Hotel Hilton*. Auch das *Teatro Nacional de Catalunya*, das 1996 seine Eröffnung feierte, wird von ihren Feuerplänen nicht verschont, genauso wenig wie der *Plaça Catalunya*, die *Sagrada Família* oder der von Rosa vorgeschlagene *Passeig de Gràcia*, auf dem ihre Tochter von einem Bus tödlich überfahren wurde. In gewohnter Manier wechseln sich auch hierbei Auszüge der Gegenwartshandlung mit zahlreichen *Flashes*, in denen die genannten Gebäude zu sehen sind, ab.

Auffällig ist, dass es sich bei fast all den genannten Gebäuden und Sehenswürdigkeiten um Bauten handelt, die sehr neu und modern sind. Im Anbetracht des Themas des Filmes, bei dem immer wieder die in den Augen der ProtagonistInnen schlechte Lage und Entwicklung Barcelonas der letzten Jahrzehnte angesprochen wird, könnten diese Feuerpläne der Geschwister als weiterer Aufstand oder Beschwerde gegen die schlechte Entwicklung der Stadt gesehen werden. Besonders

---

<sup>520</sup> Vgl. Barcelona [un mapa] (DVD), 2007, 1:01:36 – 1:02:30.

<sup>521</sup> *Torre Agbar*: Der Turm ist ein 32-stöckiger Bürokomplex, der 2004 fertig gestellt wurde und in der Bevölkerung auch unter dem Namen ‚Penis-Gebäude‘ bekannt ist. Er ragt aus dem Panorama der Stadt hervor und sein Bau wurde nicht zuletzt aufgrund seiner Gestalt nicht von allen EinwohnerInnen der Stadt gut geheißen.

<sup>522</sup> *Macba*: Das *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* wurde 1995 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

<sup>523</sup> *Torre Mapfre* und *Hotel Arts*: Die beiden Türme, die höchsten Wolkenkratzer Kataloniens, wurden für die Olympischen Spiele, die 1992 in Barcelona stattfanden, errichtet.

<sup>524</sup> *Peix d'Or*: Der Fisch wurde von dem Architekten Frank Gehry entworfen, der u.a. auch das Guggenheim-Museum in Bilbao entworfen hat.

die von ihnen angesprochenen Hochhäuser stehen in der Bevölkerung immer wieder in Kritik.

### **8.2.3 Barcelona - Die Stadt der Schatten**

Heißt der Film zwar *BARCELONA [UN MAPA]*, haben wir es bei der literarischen Vorlage von Cunillé mit dem Titel *Barcelona, mapa de sombras* zu tun. Aber auch im Film lernen wir diese ‚Schattenkarte Barcelonas‘ kennen. Ramon zeigt Rosa in der letzten Szene ein Büchlein, in dem er eines heißen Sommertags vor vielen Jahren eine Straßenkarte Barcelonas angefertigt hat, in dem er die Schattenseiten der Straßen eingezeichnet hat, damit er so der Sonne ausweichen kann und schneller durch die Stadt gehen kann. Dieser Plan fasst meines Erachtens nach die Aussage des Films sehr gut zusammen. Die ProtagonistInnen haben eines gemeinsam – sie sind gefangen in ihrer Stadt Barcelona, sie träumen zwar vom Verlassen oder Flüchten der Stadt, aber aus irgendwelchen Gründen, die wir als ZuseherInnen nicht genau erfahren, sind sie nicht dazu im Stande, die Stadt, mit der sie viele schlechte Erinnerungen verbinden, zu verlassen. Sie leben ein Leben im Halbdunkel, verstecken sich quasi im Schatten, in der düsteren Wohnung im Stadtteil *L'Eixample* von Barcelona. Dass Ramon sogar eine Karte von Barcelona anfertigt, die die Schatten aber nicht die Sonnenseite der Stadt beinhaltet, ist für mich ein Symbol für ihr Dasein im Schatten der Stadt und auch des Lebens.

## 9 CONCLUSIO

Zieht man alle soeben ausgearbeiteten Analysen der fünf filmischen Inszenierungen dramatischer Texte von Ventura Pons zu einem abschließenden Vergleich heran, so können an dieser Stelle einige zusammenfassende Ergebnisse und Erkenntnisse festgehalten werden.

Wie die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, bringt Ventura Pons in seinen Verfilmungen dramatischer Texte den Originaltexten größte Wertschätzung entgegen, wobei an dieser Stelle auch betont werden muss, dass es sich bei all den literarischen Texten, denen sich Ventura Pons als Basistexte seiner Verfilmungen bedient, um sehr interessante, gelungene und erfolgreiche Werke von AutorInnen der katalanischen Gegenwartsliteratur (Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel und Lluïsa Cunillé ) handelt. Der oft äußerst hohe Grad an Werktreue der Verfilmungen zeigt, dass es dem Regisseur wichtig war, die Inhalte und Aussagen der Ausgangswerke detailliert und umfangreich in seiner Umsetzung für das Kino wiederzugeben. Ventura Pons ist ein Regisseur, der ein ausgesprochen gutes Gespür dafür hat, Geschichten zu finden, die ihn begeistern, bewegen, mit denen er sich identifizieren kann und die er mit einem der jeweiligen literarischen Basis entsprechenden kinematographischen Konzept für die Leinwand inszeniert. Immer wieder betont er (auch in dem mit ihm geführten Interview), dass die Geschichten, die er mit seinen Filmen erzählen möchte, im Vordergrund seiner Arbeit stehen. Er hat ein ausgesprochen gutes Gespür für interessante, wenig konventionelle Texte und gleichzeitig die Fähigkeit, für diese Geschichten individuelle und den jeweiligen Erzählungen adäquate filmische Konzepte zu entwickeln. Nicht weiter verwunderlich erscheint hierbei Ventura Pons Erklärung darüber, wie er die literarischen Vorlagen für seine Filme findet:

*„Verena Koppatz: Usted en una entrevista dijo una vez que cuando escoge una novela o una obra teatral, de alguna manera ellas mismas dicen: “¡Ruédame, ruédame!”, porque ya se le ve en cine.*

Ventura Pons: Ah, ¡Sí! ¡Sí! Esto sí que lo he dicho más que una vez. (...) Es ‘un coup de foudre’ – como dicen los franceses. (...) Te quedas colgado. (...). Tú lees una novela, un cuentito, o la guía telefónica, o... el periódico, y dices ... mira: [Anm.: Ventura Pons greift nach einer aktuellen katalanischen Tageszeitung des 25.10.2008, auf der wichtige Politiker verschiedener Länder zu sehen sind und nimmt dieses Titelbild als Beispiel, um seine Gedanken damit zu illustrieren] ¿ves?. Dice: ‘pasión de sueño, en el ‘samit’, no sé cómo se llama en castellano, ‘entre Asia y Europa para resolver la crisis’ - y se ve a todos los grandes líderes del mundo, dormidos ahí, y dices para eso: ‘¡¡Buahhh!! Qué bueno, voy a hacer una película sobre gente que se duerme.’ Es que de repente ves una cosa ... Pero yo soy muy ecléctico, lo reconozco, y ves una cosa y aquella se convierte en lo más importante de tu vida. Ves una cosa porque le ves el sentido que tú puedes dar a aquella cosa y la mirada con la cual tú puedes

explicar aquella cosa. Y entonces a lo mejor llamas a los autores de la cosa original y les dices: 'Yo voy a hacer, quiero hacer una película sobre esto.' Y te dicen: '¡Nooooo! Es imposible.' Me lo han dicho varios, y después, cuando la han visto dicen: '¿Pero cómo ves tanto cine dentro de esto?' Y yo les digo: 'Es que esto es mi trabajo, yo soy un hombre de cine.' (...) Yo he adaptado ya muchas cosas, y a veces es muy rápido, lo lees y dices: 'Pam, pam, esto es esto, ¿no?' Y a veces, tardas y tardas. Por ejemplo *Forasters*, he tardado como cuatro años en encontrarle el sentido. (...) La historia me gustaba pero pensaba que era imposible para cine, hasta que en un momento determinado dices: 'Ah, pero si se puede contar de esta forma.' Entonces ya está, este es el momento mejor."<sup>525</sup>

Auffällig ist, dass in seinen Filmen immer wieder die selben Themen angesprochen und behandelt werden. Das Augenmerk seiner größtenteils sehr intimen Erzählungen ist auf zwischenmenschliche Beziehungen und die zwischenmenschliche Kommunikation gerichtet. Die drei Themen, die Ventura Pons für sein Kino als Hauptthemen definiert – Liebe, Freundschaft und Tod – finden sich in allen hier behandelten Filmen. Er entscheidet sich bei seinen Verfilmungen also bewusst für literarische Vorlagen, in denen die wesentlichen Themen, die ihm wichtig sind, eine große Rolle spielen und setzt diese literarischen Vorlagen mit gut ausgearbeiteten, stark innovativen, manchmal durchaus überraschenden und von einer Liebe zum Detail zeugenden filmischen Gestaltungsmittel für die Leinwand um.

Gemein ist den in der Arbeit behandelten Filmen des Weiteren die Stadt Barcelona als handlungstragender Schauplatz, wobei die Repräsentation der Stadt von Film zu Film unterschiedliche Funktionen und einen unterschiedlichen Stellenwert einnimmt. Während bei den Filmen *ACTRIUS* und *AMIC/AMAT* Barcelona als Schauplatz nebensächlich ist, repräsentiert Barcelona in *CARÍCIES* und *MORIR (O NO)* ganz bewusst eine okzidentale Großstadt der heutigen Zeit, wohingegen bei *BARCELONA [UN MAPA]* die Stadt beinahe als zusätzliche Protagonistin des Films betrachtet werden kann. Ein weiteres Merkmal, das sich in fast allen der fünf Filme wiederfinden lässt, ist der eher kurze Handlungszeitraum. Die Handlung der Geschichten ist, analog zur erzählten Zeit in den literarischen Vorlagen, auf einen Tag bzw. auf eine Nacht beschränkt. Einzige Ausnahme bildet hierbei *ACTRIUS*, bei dem sich der Handlungszeitraum auf mehrere Tage ausdehnt und nicht exakt festgelegt werden kann. Aber sowohl die Handlung von *CARÍCIES* wie auch von *BARCELONA [UN MAPA]* findet im Zuge einer Nacht statt, *AMIC/AMAT* und *MORIR (O NO)* – hier vor allem Teil 1 – sind auf den Zeitraum von einem Tag und einer Nacht konzentriert.

---

<sup>525</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 181-183.

Dass Ventura Pons ein Regisseur ist, der in bevorzugter Weise mit einem konstanten und relativ gleich bleibenden Team arbeitet, wurde im Zuge der Arbeit immer wieder hervorgehoben (vgl. Kap. 3.3 und Kap. 3.4 – Anmerkungen zu ‚*cine de autor*‘). Dazu zählt auch die Wahl der SchauspielerInnen für die Rollenbesetzung seiner Filme. Immer wieder begegnet man den selben Gesichtern – wie z.B. Rosa María Sardà, Josep Maria Pou oder Núria Espert, um nur einige von ihnen noch einmal zu nennen. Dass Ventura Pons ein besonderes Gespür für die Wahl der SchauspielerInnen seiner Filme hat, zeigen nicht zuletzt die exzellenten Darbietungen der SchauspielerInnen in allen der hier behandelten Filme und im Speziellen auch der Film *ACTRIUS*, bei dem vor allem die SchauspielerInnen Sardà und Espert unglaubliche Parallelen zu ihren Filmfiguren aufweisen, wodurch die Grenze zwischen dem Leben der Protagonistinnen des Films und dem wahren Leben der Schauspielerinnen nicht mehr eindeutig zugeordnet werden kann. Generell beschränkt sich, und hier haben wir es mit einem weiteren gemeinsamen Merkmal der in der Arbeit analysierten Filme zu tun, der Kreis der auftretenden Figuren wie auch in den literarischen Vorlagen, auf eine äußerst kleine Anzahl an Personen. Mit Ausnahme von *AMIC/AMAT*, bei dem Ventura Pons die Anzahl der Hauptrollen um zwei weibliche Figuren erhöht und damit einen zusätzlichen wichtigen Handlungsstrang in den Film einführt, sieht Ventura Pons meistens davon ab – eher untypisch für das Medium Film – zusätzliche Charaktere für die Filmhandlung zu schaffen.

Hält man sich vor Augen, dass es sich bei all den in der vorliegenden Arbeit behandelten Werken von Ventura Pons um Verfilmungen von Theaterstücken handelt, so muss an dieser Stelle noch einmal auf die Theatralität der Filme hingewiesen werden. Entgegen der vielleicht zu erwartenden Strategie, bei der Transformation eines Theaterstücks in das Medium des Films die theatralische Struktur des Ausgangswerks in den Hintergrund zu rücken, um ein dem Medium Film ‚besser‘ angepasstes, deutlich filmischeres Produkt zu verwirklichen, versteckt Ventura Pons die Theatralität der literarischen Basistexte in seinen Filmen nicht, sondern integriert sie und lässt sie auch in seinen Interpretationen der Werke für die Leinwand bestehen, wobei der Grad der Theatralität bei den Filmen unterschiedlich ist. Während vor allem die Filme *ACTRIUS* und *BARCELONA [UN MAPA]* eine äußerst theatralische Struktur aufweisen, weicht Ventura Pons bei *CARÍCIES*, *AMIC/AMAT* und *MORIR (O NO)* stärker von der Theatralität der Ausgangswerke ab, in dem er z.B. zusätzliche Charaktere einführt, die narrativen Strukturen der Originaltexte in einer anderen Reihenfolge inszeniert, abrupte Szenenwechsel der Theaterstücke vermeidet, fließende Übergänge

schaft, einzelne Episoden stärker miteinander in Verbindung setzt und zu einer komplexeren Geschichte zusammenfasst.

Die Werktreue der Verfilmungen und der auffällig hohe Grad der Theatralität seiner Verfilmungen muss im Zusammenhang mit dem Einsatz der filmischen Mittel gesehen werden, denen sich Ventura Pons bei seinen filmischen Inszenierungen bedient und durch welche den Filmen ein äußerst innovativer Charakter verliehen wird. Besonders sticht hierbei die Kameraführung hervor, also der Einsatz und die Arbeit mit der Kamera, die Ventura Pons selbst als „*ojo del director*“<sup>526</sup> bezeichnet.

Die Handlung aller Filme ist auf zwischenmenschliche Gespräche und Begegnungen konzentriert. In all diesen Gesprächssituationen fängt die Kamera mit Hilfe von größtenteils Nah-Aufnahmen der beteiligten Personen die Gestik und Mimik der SprecherInnen für die RezipientInnen auf gekonnte Weise ein, keine noch so kleine Änderung des Gesichtsausdrucks bleibt verborgen. Mit dem Einsatz zahlreicher Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen sowie einigen äußerst gelungenen ‚two-shot‘- und ‚three-shot‘-Aufnahmen bekommt man Aufschluss darüber, wie sich die agierenden Personen einander gegenüber verhalten und wie sie zueinander in Verbindung stehen.

Ventura Pons' ganz spezielle Kameraführung ist es aber auch, mit der er es bei allen in der Arbeit behandelten Filmen schafft, die für das Medium Film äußerst relevanten Eigenschaften wie ‚Dynamik‘, ‚Bewegung‘ und ‚Action‘ in seine Inszenierungen zu bringen. Die exzellente Arbeit mit der Kamera ist in meinen Augen das wesentliche Charakteristikum des Filmemachers Ventura Pons. Wie aus den Filmanalysen herausgegangen ist, kommt diese spezielle Kameraführung in folgenden Bereichen der Filme besonders zur Geltung: Erstens in bestimmten hinzugefügten Sequenzen, die in dieser Form in den literarischen Texten nicht vorhanden sind. Diese zusätzlichen Szenen der Filme finden sich hauptsächlich anstelle der abrupten Szenenwechsel der Bühnenstücke und dienen meistens dazu, die RezipientInnen von einem Handlungsort zum nächsten zu führen. Sie sind zumeist mit unterschiedlicher Geschwindigkeit (z.B. *fast motion* oder *slow motion*) gefilmt, stehen hinsichtlich der Kamerabewegung im starken Kontrast zu den eigentlichen Szenen der Handlung (z.B. Handkamera in den Zwischenszenen im Gegensatz zu Standkamera in den Handlungsszenen), und ähnliches. Besonders stark zur Geltung kommt dieses filmische Gestaltungsmittel im Film *CARÍCIES*, bei *MORIR (O NO)* oder auch bei *BARCELONA [UN MAPA]*. Zweitens nützt

---

<sup>526</sup> Interview mit Ventura Pons, Anhang, S. 187.

er die unterschiedliche Kameraführung für sein, wie es bei den Filmanalysen formuliert wurde, ‚Spiel der Gegensätze‘, das in mehreren Filmen vorzufinden ist. Dieses ‚Spiel der Gegensätze‘ setzt Ventura Pons ein, um stark konträre Situationen in den einzelnen Filmen besonders deutlich herausarbeiten zu können. Filmszenen, die sich durch eine hektische, bedrohliche oder Angst einflössende Atmosphäre auszeichnen, unterstreicht der Regisseur mit einer stark bewegten, unruhig und hektisch anmutenden Kameraführung (z.B. *MORIR (O NO)* – Teil 1 oder auch *CARÍCIES*), beruhigt und entspannt sich die Filmhandlung oder Situation, so ‚beruhigt‘ sich gleichzeitig auch die Kamera. Und drittens wird die Handlung immer wieder nach Außen verlagert. D.h., die Kamera führt uns in die Straßen der Stadt, wodurch zahlreiche zusätzliche und in den literarischen Texten nicht vorhandene, realistische Schauplätze in den Verfilmungen von Ventura Pons vorzufinden sind.

Wie aus der Arbeit hervorgeht, weisen die Filme von Ventura Pons eine Ideenvielfalt und eine Liebe zum Detail auf, die als typisch für den Regisseur betrachtet werden können. Sei es z.B. die Beschränkung auf rein weibliche Schauspielerinnen und Statistinnen (*ACTRIUS*), die gelungene Verlinkung von ProtagonistInnen einzelner Episoden desselben Films (*CARÍCIES*), die Einführung eines, in der literarischen Vorlage nicht vorhandenen, zweiten dominanten Handlungsstrangs (*AMIC/AMAT*), die äußerst gelungene Differenzierung zwischen völlig in schwarz-weiß gehaltenen Szenen und Szenen in Farbe zur Untermalung der Aussage des Films (*MORIR (O NO)*) oder auch die so einprägsame Darstellung der katalanischen Geschichte aus der Zeit des spanischen Bürgerkriegs (*BARCELONA [UN MAPA]*) und zahlreiche andere Details und ‚Schmankerl‘ der Filme, die in den Analysen aufgezeigt wurden, Ventura Pons verleiht seinen filmischen Interpretationen im Transformationsprozesses vom literarischen Text zum Film einen stark innovativen und markanten Charakter, überrascht dabei immer wieder mit kreativen Einfällen und einem Auge fürs Detail, ohne dabei die Absicht und die Aussage der literarischen Vorlagen seiner Verfilmungen aus den Augen zu verlieren.

Im Medienwechsel vom literarischen Text zur filmischen Adaption verlieren die dramatischen Texte nichts von ihrer Aussagekraft. Ventura Pons bleibt den literarischen Texten äußerst treu, sie werden aber gleichzeitig mit interessanten und innovativen filmischen Gestaltungsmitteln dem neuen Medium angepasst und in Szene gesetzt.

## 10 RESUMEN EN ESPAÑOL

Este trabajo se dedica al director de cine Ventura Pons y a sus adaptaciones al cine de obras teatrales de la literatura contemporánea catalana. El centro de atención se presta a los análisis cinematográficos de estas obras. De esta manera, quedan en primer plano las interpretaciones cinematográficas de estas obras, incluyendo todas las características destacadas del trabajo del director. Pero no cabe olvidar que el hecho de que se trate exclusivamente de adaptaciones cinematográficas de obras teatrales también juega un papel en estos análisis. Es decir, el *modus operandi* metodológico por un lado se concentra en los análisis de las obras como productos artísticos e independientes. Pero por otro lado, no debe faltar la comparación con las obras literarias o, en otras palabras, la referencia a los textos teatrales que formaron las bases o fuentes de inspiración para estas películas de Ventura Pons. En este trabajo también aparece una entrevista con Ventura Pons, que tuvo lugar el 25 de octubre de 2008 en Barcelona.

Después de trabajar como director de teatro y de rodar documentales y algunas comedias, Ventura Pons hizo su primera adaptación cinematográfica en 1994 a partir de un texto literario. Se trataba de 15 relatos cortos de los libros *El perquè de tot plegat* y *L'illa de Maians* del escritor Quim Monzó. Esta película, que se llama *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT*, fue la primera en una larga e ininterrumpida serie de adaptaciones de obras literarias del director catalán que se extiende hasta hoy. A partir de entonces, Ventura Pons ha ido haciendo una película por año que tenía su base en una obra literaria. Hoy en día, Ventura Pons es uno de los directores del cine catalán más conocidos tanto en el plano nacional como en el internacional.

Además de cinco adaptaciones de novelas, también destacan seis películas del director basadas en obras teatrales de autores y dramaturgos de la literatura contemporánea catalana. Se habla de las películas *ACTRIUS* (1996), *CARÍCIES* (1997), *AMIC/AMAT* (1998), *MORIR (O NO)* (1999), *BARCELONA [UN MAPA]* (2007) y *FORASTERS* (2008) que ha sido la última producción de Ventura Pons en el momento de finalizar este trabajo. Estas películas – a excepción de *FORASTERS*, que aún no se había acabado de rodar al escribir la tesina – forman el centro del trabajo.

La tesina empieza con un capítulo teórico que está subdividido en tres partes. La primera parte se concentra en la definición del término de *adaptación literaria* y en los

rasgos especiales que lo caracterizan, dado que las películas analizadas en este trabajo son todas adaptaciones cinematográficas de obras literarias contemporáneas. En este contexto, el término de la *'intermedialidad'* tiene una gran significación. RAJEWSKY clasifica la adaptación literaria en la categoría del *'cambio de medio'* (Medienwechsel) y el *'cambio de medio'*, como una de las subcategorías de la *'intermedialidad'*. Según sus declaraciones, la adaptación (literaria) significa la transformación de un texto especialmente fijado en su medio (en el caso de las adaptaciones cinematográficas de Ventura Pons del medio de la literatura) a otro medio (en este contexto el del cine), es decir, de un sistema semiótico a otro.<sup>527</sup> El enfoque consiste en extraer sobre todo los cambios, pero también las continuidades que resultan de este proceso de transformación en el producto, es decir, en las películas de Ventura Pons. La segunda parte del capítulo introductorio trata de la contraposición de los medios del teatro y del cine. Además, se fija la atención sobretudo en las diferencias entre los dos medios para poder explicar las características que componen el proceso de transformación de una obra teatral a la versión cinematográfica. Tal y como muestra esta contraposición, las diferencias básicas entre los dos medios son, entre otras, los diferentes ángulos (visuales), las diferentes percepciones de espacio/tiempo, las diferencias en la actuación, la comunicación directa entre actores y público en el teatro contra la comunicación indirecta en el cine, etc. La tercera parte del primer capítulo se ocupa de las características del cine como medio: los rasgos que lo definen y los códigos de comunicación. A diferencia de los textos literarios, una película se compone de varios sistemas de signos y sistemas de códigos (código auditivo, visual y verbal). El texto literario, en cambio, se limita a un sistema de signos y códigos, el código verbal. Para poder entender e interpretar una película, se tiene que conocer y ser capaz de analizar estos códigos.

Antes de desarrollar los análisis de las películas de Ventura Pons en la tesina, he preferido dedicar el segundo capítulo a la biografía y filmografía del director. De la carrera profesional se tiene que subrayar el año 1985, cuando el director creó su propia productora bajo el nombre *Els Films de la Rambla*. Fue un paso muy importante para él, ya que "el hecho de ser productor-director es la base de la libertad para desarrollar mi obra"<sup>528</sup>, tal y como explica el propio Ventura Pons. Su propia productora le permite trabajar con libertad e independencia, producir proyectos autónomos y tener la posibilidad de hacer lo que quiere. Por eso, y considerando el hecho de que sus

---

<sup>527</sup> Cf. Rajewsky, 2002, p. 16, 19 y 201.

<sup>528</sup> Campo Vidal, 2004, p. 27.

adaptaciones cinematográficas de obras literarias todas fueron realizadas después de la fundación de *Els Films de la Rambla*, se puede decir que pertenecen al género del ‘*cine de autor*’. Este concepto recoge la idea de que el director no sólo es el director, sino también el autor de sus películas y además es la persona responsable de todos los sectores de la filmación, la realización y la producción de la obra. Además, Ventura Pons es un director de cine que suele trabajar con el mismo grupo de personas. En sus películas, a menudo actúan los mismos actores (como por ejemplo Rosa Maria Sardà, Josep Maria Pou o Mario Gas). Además, la persona responsable de la banda sonora desde hace años siempre es Carles Cases, con el que Ventura Pons ya colaboró en 14 películas suyas.

De la persona de Ventura Pons, además, cabe destacar que es un representante del cine catalán. Eso quiere decir que el director vive y trabaja en Barcelona, la capital de Cataluña y la lengua y la cultura dominante en sus películas es la lengua y la cultura catalanas. Respecto a esto, CAMPO VIDAL constata: “Si las películas pueden identificarse como propias de un lugar y de una cultura determinados, no hay duda de que el cine de Ventura Pons es culturalmente catalán”<sup>529</sup>. Todas las películas que presento en la tesina tienen lugar en un escenario catalán. La lengua hablada (salvo pocas excepciones, como, por ejemplo, en *BARCELONA [UN MAPA]* cuando Ramón habla con la mujer sudamericana) es el catalán y todas las historias de las películas tienen lugar en Barcelona.

Estos hechos demuestran que Ventura Pons está orgulloso de su cultura y de su origen y esto se ve y se siente también en sus películas. En este contexto, especialmente en relación a la lengua catalana de sus películas, se tiene que tocar también el problema del doblaje de las versiones originales catalanas. Ventura Pons siempre ha odiado el doblaje y ve en el proceso del doblaje un acto contranatural, pero al mismo tiempo tiene una relación de amor-odio con el doblaje porque sabe “que para llegar a cierto público hay que pasar por el doblaje”<sup>530</sup>.

El centro de la atención de esta tesina, como ya he mencionado, son las adaptaciones literarias al cine del director Ventura Pons *ACTRIUS* (1996), *CARÍCIES* (1997), *AMIC/AMAT* (1998), *MORIR (O NO)* (1999), *BARCELONA [UN MAPA]* (2007).

---

<sup>529</sup> Campo Vidal, 2004, p. 26.

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 25.

En *ACTRIUS* (película basada en *E.R.* de Josep M. Benet i Jornet) una estudiante de teatro, que es una de las cuatro finalistas para un papel en una obra sobre la 'Grand Dame' de teatro Empar Ribera, entrevista a tres actrices que hace años asistieron a clases de interpretación con Empar Ribera. Una de las entrevistadas es Glòria Marc, hoy en día una diva muy famosa por sus papeles en obras teatrales. También entrevista a Assumpta Roca, una estrella de televisión, y a Maria Caminal, que se gana la vida como directora de doblaje. La estudiante les pregunta a las tres actrices sobre los tiempos pasados, cuando ellas eran estudiantes jóvenes en el curso de Empar Ribera y "descubre en sus recuerdos las grandezas y miserias del teatro: toda una metáfora de la vida"<sup>531</sup>.

*CARÍCIES* (basada en la obra teatral del mismo nombre escrito por Sergi Belbel) consiste en diez historias sobre personajes con diferentes relaciones. Diferentes relaciones de parejas (heterosexuales y homosexuales), relaciones madre e hija, padre e hijo, entre hermanos o incluso entre amigos. Pero lo que todas estas relaciones tienen en común es la incapacidad de comunicar, de escuchar, de amarse y de acariciarse. Solo al final, cuando la ronda de los personajes se cierra con la reaparición del hombre joven de la primera historia, la cámara encuentra a dos personas que son capaces de mostrar su afecto. Lo que distingue a estas dos personas de las otras parejas es que no se conocen, solamente son vecinos en la misma casa. Es decir, las únicas personas que al final son capaces de acariciarse, de consolarse y de sentir afecto son un hombre joven y su vecina de edad avanzada, que, bien mirado, no tienen ninguna relación.

El centro de *AMIC/AMAT* (basada en la obra teatral *Testament* de Josep M. Benet i Jornet) es Jaume, un profesor de la literatura medieval que sufre un cáncer incurable. Los espectadores son testigos de un solo día, probablemente el último día de la vida de Jaume. El protagonista es un homosexual maduro que, como no tiene descendencia, ha decidido dejar una herencia intelectual. Como esta herencia consiste en un ensayo que ha escrito sobre un libro de Ramon Llull, Jaume elige como heredero a uno de sus estudiantes, a David, del cual Jaume se ha enamorado. El joven estudiante se niega a aceptar la herencia y le siguen una serie de discusiones entre Jaume y David durante el día. Además, Jaume habla con su mejor amigo, Pere, sobre el gran amor que Jaume sentía por él durante muchos años. Pere también tiene que enfrentarse con problemas familiares aquel día. Alba, su hija de 19 años,

---

<sup>531</sup> Campo Vidal, 2004, p. 280.

comunica a sus padres que está embarazada – justamente de David, a quien Pere detesta.

Según su título, *MORIR (O NO)* (basada en *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel) está subdividida en dos partes. La primera parte de la película (*MORIR*) consiste en siete episodios independientes que siempre terminan con la muerte de uno de los protagonistas. Vemos a un director de cine sufriendo un infarto mortal, a un heroinómano muriendo de una sobredosis de droga, a una niña pequeña ahogándose con un hueso del pollo, a un enfermo sufriendo una trombosis pulmonar, a una mujer vieja tomando un cóctel de pastillas y alcohol mortal, a un joven motorista atropellado por un coche patrulla y a un hombre siendo víctima de un asesino a sueldo. En la segunda parte de la película estos siete episodios están unidos en una sola historia. La gran diferencia, como el título (*NO MORIR*) ya indica, es que en este caso nadie tiene que morir. Cada protagonista, que en la primera parte de la película ha tenido que morir, contribuye a salvar la vida de otra persona en la segunda parte.

El argumento de *BARCELONA [UN MAPA]* (basada en el texto dramático *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé) se desarrolla exclusivamente en un piso oscuro, sombrío y claustrofóbico del Ensanche barcelonés. Un matrimonio anciano tiene conversaciones con los tres realquilados (una profesora de francés, un joven vigilante de seguridad y una mujer sudamericana joven y embarazada) para pedirles que se marchen del piso porque la pareja anciana quiere estar sola en los últimos días que le quedan a Ramón, enfermo terminal de cáncer. Como testigos de esta sola noche vemos que “el incesto, la homosexualidad y el adulterio se entrecruzan en la vida de los personajes... mientras asistimos al paso del tiempo en la ciudad mediterránea”<sup>532</sup>.

Las cinco películas han sido vistas en versión original. Como bibliografía de literatura básica, tanto teórica como práctica, referente al tema del análisis cinematográfico y sus diversas teorías y modelos han servido, sobre todo, las amplias obras de BEICKEN, FAULSTICH, HICKETHIER, KARGL, KUCHENBUCH y MONACO<sup>533</sup>.

Como preludeo, todas las películas fueron analizadas siguiendo el modelo del análisis fílmico de HICKETHIER. El esquema de HICKETHIER, similar a otros modelos, divide el análisis fílmico en tres categorías: el nivel visual, auditivo y narrativo de una película y en cada uno de las categorías existen ciertos puntos importantes que se deben

---

<sup>532</sup> <http://www.venturapons.com/filmografia/ebcnmapa.html> [última consulta: 09.05.08].

<sup>533</sup> Cf. Beicken, 2004; Faulstich, 2002; Hickethier, 2007; Kargl, 2006; Kuchenbuch, 2005; Monaco, 2000.

investigar. Por ejemplo, respeto al nivel visual, hay que analizar la dirección de la cámara (enfoque, movimiento, ángulo, etc.). En el nivel auditivo, el lenguaje, la música y los ruidos; y, en el nivel narrativo, la estructura narrativa, el argumento, y mucho más. En la tesina no todos los resultados de los análisis fueron reproducidos para evitar repeticiones en cuanto al contenido. El trabajo se limita a los resultados y características que, según mi opinión, son los más relevantes de cada película. Para ilustrar la estructura y el modo de proceder del modelo de HICKETHIER y de los análisis hechos para este trabajo, en el capítulo 7, que se dedica a la película *MORIR (O NO)*, se transporta a la tesina la estructura del modelo de HICKETHIER.

Además de los análisis de las películas, también forma parte de este trabajo la comparación de las adaptaciones cinematográficas de Ventura Pons, incluyendo los textos literarios, que formaron las bases para las interpretaciones del director. Estas comparaciones entre obra literaria y interpretación fílmica no deben parecer de ninguna manera como si se tuviera la intención de elaborar alguna valoración entre obra literaria y cinematográfica. En otras palabras, con estas comparaciones no quiero valorar mejor a uno de los dos objetos de comparación. La intención consiste, más bien, en mostrar con la comparación los cambios, las espectacularidades e innovaciones del proceso de transformación hecho por Ventura Pons al adaptar una obra teatral a la pantalla.

Después de los cinco capítulos que se dedican a las películas relevantes para el tema de la tesina, el capítulo final resume los resultados y las conclusiones de los análisis de las obras de Ventura Pons. A continuación presento un resumen de las conclusiones más destacadas de mi trabajo.

## **10.1 Adaptaciones fieles a las obras literarias y la teatralidad de las películas**

Ventura Pons es un director que, cuando adapta obras literarias/teatrales, muestra gran aprecio por los textos originales. La fidelidad de las películas a los textos literarios indica, en el caso de Ventura Pons, que para él es muy importante relatar los argumentos y las declaraciones de los textos literarios de forma muy detallada en sus interpretaciones a la pantalla. Una y otra vez aparecen diálogos de los textos originales transmitidos a las películas casi de manera literal. No hay demasiados

cambios respecto a los argumentos de los textos teatrales y las estructuras narrativas de las obras dramáticas se reencuentran en las películas de Ventura Pons.

Es un director que tiene muy buen olfato para hallar historias en textos literarios que le conmueven o le entusiasman, con las que se puede identificar. Pone en escena estas con un concepto cinematográfico siempre muy bien elaborado y apropiado a la base literaria correspondiente. En este contexto se tiene que subrayar que en todas las películas analizadas, Ventura Pons trabajó con textos teatrales muy interesantes, eficaces y logrados de autores de la literatura catalana contemporánea (Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel y Lluïsa Cunillé).

Un aspecto muy interesante que está relacionado al elemento de la fidelidad a los obras literarios es la llamativa teatralidad de las interpretaciones fílmicas. Ventura Pons se aparta de la estrategia – quizás más usual respecto a adaptaciones fílmicas de obras teatrales – de alejarse de la estructura dramática al realizar una adaptación cinematográfica para conseguir un producto más ‘adecuado’ para el cine. Ventura Pons, al contrario, no esconde la teatralidad original de sus obras, sino que la integra en sus películas. Esta estrategia de mantener la teatralidad de la obra original destaca en particular en las películas *ACTRIUS* y *BARCELONA [UN MAPA]*.

## 10.2 Los temas

Continuamente se repiten los mismos temas en las películas de Ventura Pons. El director habla de tres temas principales, que son los que suele tratar:

“Hay tres temas que a mí me rondan, (...) que están prácticamente en todas mis películas. Yo hablo, uno: del amor, de la necesidad del otro. Por activa o por pasiva, que te acaricien o que no te acaricien, la necesidad de que te acaricien, de que te toquen, de que de repente te vuelves loco por uno, o que de repente no te gusta nada, nadie, pero quieres que alguien te guste, ¿no? Tema número uno: la necesidad del otro, el amor. Tema número dos es la amistad. Está en muchas películas, la amistad como sustituto de la familia tradicional. (...) Y cuando trato de familias todos son familias desestructuradas, terribles. Quizás porque el concepto judeocristiano de la organización social no me gusta, pero tampoco sé cuál es otro. Pero sí que trato, volviendo al tema de la amistad, mucho en mis películas el tema de la amistad como creador de una nueva familia, o de las nuevas relaciones, que sustituyen en mucho las familias tradicionales. (...) Y el tercer tema que toco muchísimo es la muerte -pero de una forma ofensiva. (...) Creo que hay un delante y un después, la idea sobre la muerte, como una cosa que te puede acontecer en cualquier momento. (...) La fragilidad de la vida es un tema, fíjate, que en occidente, no es que no se hable, es que incluso está mal visto. Te dicen: ‘Oye no trates más esto’. Pero ¿por qué no? Si es el fin normal de todos, todos nos vamos a morir, tú, tus nietos, la

señora que te vende el pan en el horno, todos. Todos nos vamos a morir. Estamos aquí temporalmente. (...)

Son temas que se pueden entender en todas partes. (...) Por eso creo que mi cine funciona. Y también porque intento que mis historias tengan mucha verdad. Es decir, si yo no conozco de verdad el tema, no lo hago. Creo que hay que ser mínimamente honesto y coherente hoy en día para hacer una película, si no sabes de qué va no la hagas. A lo mejor te traen la mejor historia del mundo, pero si tú no sabes de qué hablas, no la puedes hacer. Y yo creo que en todas mis películas siempre he sabido de qué hablaba.<sup>534</sup>

Estos tres temas principales se puede encontrar en todas las películas analizadas para este trabajo. Este hecho denota que el director elige a propósito textos literarios que tratan estos temas para sus adaptaciones cinematográficas.

### **10.3 Barcelona: el escenario de las películas**

Todas las películas de Ventura Pons tienen lugar en Barcelona. Aunque en los textos literarios – excepto *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé que también tiene lugar en Barcelona – el escenario no está descrito o determinado (se trata de escenarios bastante anónimos y ficticios), Ventura Pons siempre elige Barcelona como escenario de sus películas. Se puede explicar este hecho con la afición con la que el director muestra la ciudad donde vive y trabaja. La representación de Barcelona es diferente en cada película. Mientras que en *ACTRIUS* y *AMIC/AMAT*, el escenario de Barcelona es bastante secundario o irrelevante, en *CARÍCIES* y *MORIR (O NO)*, Barcelona representa una gran ciudad occidental y en *BARCELONA [UN MAPA]* la ciudad tiene la función más importante de todas las películas, ya que casi parece un protagonista más de la película.

### **10.4 Rasgos fílmicos y estilísticos e innovaciones de Ventura Pons**

La fidelidad a las obras literarias y la teatralidad de las películas tienen que ser vistas y calificadas en coherencia con los rasgos cinematográficos que Ventura Pons emplea y con los que se explica el carácter tan innovador y especial de sus interpretaciones. Entre estos, el trabajo con la cámara destaca particularmente. Como se ha descrito en los análisis de los filmes, la excelente dirección con la cámara resalta sobre todo en los siguientes puntos de las películas:

---

<sup>534</sup> Entrevista con Ventura Pons, anexo, p. 180.

En primer lugar, cabe destacar que hay ciertas secuencias o escenas añadidas que no aparecen en los textos literarios. Estas secuencias se encuentran sobre todo en lugar de los cambios de escena abruptos de las obras teatrales y sirven para llevar a los espectadores de un lugar de acción a otro. Estas escenas adicionales son filmadas a una velocidad diferente (*fast motion* o *slow motion*). Respecto al movimiento de cámara, muestran un fuerte contraste si comparamos estas escenas con las argumentales (por ejemplo la utilización de la cámara manual en las escenas adicionales contra la utilización de la cámara estática en las escenas del argumento) y cosas parecidas. Este rasgo fílmico-estilístico se puede observar de forma evidente en las películas *CARÍCIES*, *MORIR (O NO)* y *BARCELONA [UN MAPA]*.

En segundo lugar, la dirección de la cámara le sirve a Ventura Pons para poner su '*juego de contraste*' ('*Spiel der Gegensätze*') que aparece tanto en *CARÍCIES* como en *MORIR (O NO)*. El director utiliza este '*juego de contraste*' para subrayar situaciones y escenas muy contrarias. Ciertas escenas, que destacan por una atmósfera muy agitada, inquieta y amenazante, el director las subraya con una cámara agitada y nerviosa. Cuando la situación se tranquiliza y se relaja, la cámara también se tranquiliza.

En tercer lugar, la acción a menudo se desplaza hacia el exterior. Eso quiere decir que la cámara nos lleva a las calles de la ciudad, por lo que aparecen muchos escenarios adicionales que no existen en los textos literarios.

Como han mostrado muchos ejemplos en los análisis de las películas, la obra del director está llena de ideas creativas y se caracteriza por 'un amor al detalle', como, por ejemplo, en *ACTRIUS*, donde solamente aparecen mujeres, las únicas protagonistas y extras del film. Otro ejemplo aparece en *AMIC/AMAT*, donde Ventura Pons crea un segundo hilo argumental y con esto, un segundo argumento que no existe en la obra literaria. La mezcla entre escenas en blanco y negro y en color en *MORIR (O NO)* para destacar la diferencia entre la muerte y la vida sería otro de los muchos ejemplos y detalles que dan a las películas un carácter muy innovador.

En pocas palabras, se podría decir que Ventura Pons es un director de cine que cuenta historias interesantes y poco convencionales en sus películas y que siempre encuentra y utiliza un concepto cinematográfico muy creativo, adecuado y agradable.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Primärliteratur**

#### **Filme**

Pons, Ventura: Actrius. Els Films de la Rambla, S.A., 1996

Pons, Ventura: Amic/Amat. Els Films de la Rambla, S.A., 1998

Pons, Ventura: Carícies. Els Films de la Rambla, S.A., 1997

Pons, Ventura: Morir (o no). Els Films de la Rambla, S.A., 1999

Pons, Ventura: Barcelona [un mapa]. Els Films de la Rambla, S.A., 2007

#### **Literarische Vorlagen**

Belbel, Sergi: Caricias y Elsa Schneider. Madrid: El Público – centro de documentación teatral, 1991

Belbel, Sergi: Carícies. Pròleg d' Enric Gallén. Barcelona: Edicions 62, 1992

Belbel, Sergi: Morir (Un instante antes de morir). Madrid: Antonio Machado Libros, 1996

Belbel, Sergi: Morir (Un moment abans de morir). València: Teatre tres i quatre, 1995

Benet i Jornet, Josep M.: E.R. Traducción del catalán de José María Pou. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1995

Benet i Jornet, Josep M.: E.R.. Postfacci de Carles Batlle. Barcelona: Edicions 62, 1994

Benet i Jornet, Josep M.: Testament (Katalanischer Originaltitel: Testament). Aus dem Katalanischen von Klaus Laabs. Berlin: henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag, 1998

Benet i Jornet, Josep M.: Testament. Barcelona: Edicions 62, 1996

Cunillé, Lluïsa/Miró, Pau: En Cartell. Sèrie 'A Barcelona'. Barcelona, mapa d'ombres. Plou a Barcelona. Barcelona: RE&MA , 2004

Cunillé, Lluïsa: Barcelona, mapa de sombras. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2007

## Sekundärliteratur

- Aguilar, Carlos: Guía del cine español. Madrid: Cátedra, 2007
- Albersmeier, Franz-Josef: Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte. Berlin: Schmidt, 2001
- Albersmeier, Franz-Josef: Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung der Medien (des Films) in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis, in: Grabes, Herbert (Hrsg.): Literatur in Film und Fernsehen: von Shakespeare bis Beckett. Königstein im Taunus: Scriptor Verlag, 1980, S. 1-55
- Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 15-37
- Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989
- Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker: Vorwort, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 11-14
- Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008
- Bazin, André: Für ein „unreines“ Kino – Plädoyer für die Adaption, in: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1993, S. 32-39.
- Bazin, André: What is cinema? Theatre and cinema, in: Mast, Gerald/Cohen, Marshall/Braudy, Leo: Film theory and criticism. Introductory Reading. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, S. 375-386
- Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart: Reclam, 2004
- Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Interpretationen. Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, 2005
- Bohnenkamp, Anne: Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung, in: Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Interpretationen. Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 9-38
- Campo Vidal, Anabel: La mirada libre. Madrid: Fundación Autor, 2004

- Delgado, Maria: Maps of Shadows. Barcelona [a map]. Els Films de la Rambla, 2007
- Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1965
- Faulkner, Sally: Literary adaptations in Spanish cinema. London: Tamesis, 2004
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Frank Verlag, 2002
- Faulstich, Werner/Faulstich, Ingeborg: Modelle der Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977
- Gallén, Enric: Un modelo de literatura dramática para los noventa, in: Belbel, Sergi: Caricias y Elsa Schneider. Madrid: El Público – centro de documentación teatral, 1991, S. 9-15
- Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1993
- George, David: From Stage to Screen: Sergi Belbel and Ventura Pons, in: Anales de la Literatura Española Contemporánea, 2002, Vol. 27, Nr. 2, S. 89-102
- Gimeno Ugalde, Esther: Das große Unbekannte: 30 Jahre katalanisches Kino, in: Eßer, Thorsten / Stegmann, Tilbert D. (Hrsg.): Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006. Geschichte, Politik, Kultur und Wirtschaft. Berlin: LIT-Verlag, 2007, S. 209-223
- Gómez, María Asunción: Del escenario a la pantalla. La adaptación del teatro español. Chapel Hill-North Carolina: The University of North Carolina, 2000
- Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959), in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 183-198
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007
- Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH/Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006
- Kattenbelt, Chiel: Film und Theater, in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 360-363
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam, 2007

- Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption, in: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1993, S. 27-31
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2005
- Mast, Gerald/Cohen, Marshall/Braudy, Leo: Film theory and criticism. Introductory Reading. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992
- Mínguez Arranz, Norberto (Hrsg.): Literatura española y cine. Madrid: Editorial Complutense, 2002
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000
- Morales Astola, Rafael: La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español. Sevilla: Ediciones Alfar, 2003
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001
- Portillo, Rafael: Prólogo, in: Morales Astola, Rafael: La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español. Sevilla: Ediciones Alfar, 2003, S. 13f
- Pujol, Anton: Ventura Pons's Barcelona (un mapa): Trapped in the Crystal. Unveröffentlichtes Manuskript, voraussichtlicher Erscheinungstermin: 2010, in: Journal of Hispanic Studies
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke, 2002
- Ríos Carratalá, Juan A.: El teatro en el cine español. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000
- Romaguera i Ramió, Joaquim: Diccionari del cinema a Catalunya. Amb una anàlisi històrica de Miquel Porter i Moix. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005
- Romaguera i Ramió, Joaquim: Diccionario filmográfico universal-I de directores de España, Portugal y Latinoamérica. Barcelona: Laertes, 1994
- Ruckriegl, Peter/Koebner, Thomas: Literaturverfilmung, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 404-407
- Scholz, Annette: Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2005

- Seger, Linda: The art of adaptation: Turning fact and fiction into film. How to transform novels, plays, and true-life stories into screenplays. New York: Henry Holt, 1992
- Smith, Paul Julian: Independencia y literariedad: dos películas de Ventura Pons, in: Mínguez Arranz, Norberto (Hrsg.): Literatura española y cine. Madrid: Editorial Complutense, 2002, S. 65-78
- Vossen, Ursula: Schatten der Erinnerung. Film und Literatur im Spanien nach Franco. St. Augustin: Gardez! Verlag, 2002
- Zatlin, Phyllis: From Stage to Screen: The Adaptations of Ventura Pons, in: Delgado, Maria/George, David/Orozco, Lourdes (Hrsg.): Contemporary Theatre Review. Catalan Theatre, 1975-2006: Politics, Identity, Performance. Special Issue of 2007, Vol. 17, Nr. 3, k.A.

## Internetquellen

- <http://homepage.univie.ac.at/verena.berger/> [letzter Zugriff: 05.10.2008]
- [www.venturapons.com](http://www.venturapons.com) [letzter Zugriff: 10.05.2008]
- <http://venturapons.com/filmografia/eindex.html> [letzter Zugriff: 15.05.2008]
- <http://venturapons.com/ebiografia.html> [letzter Zugriff: 08.05.2008]
- <http://venturapons.com/filmografia/eanimalsferits.html> [letzter Zugriff: 13.11.2008]
- <http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet> [letzter Zugriff: 10.07.2008]
- [http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id\\_sec=1486](http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/pagina.php?id_sec=1486) [letzter Zugriff: 14.07.2008]
- <http://www.lletra.net/noms/jmbenetijornet/index.html> [letzter Zugriff: 05.10.2008]
- [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0009103](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0009103) [letzter Zugriff: 05.10.2008]
- [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243169](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243169) [letzter Zugriff: 05.10.2008]
- <http://www.escriptors.cat/autors/belbels> [letzter Zugriff: 10.07.2008]
- <http://cultura.gencat.net/ilc/peq/fitxaAutorsuk.asp?nom1=Cunill%E9&cercauk2=Search&quinform=form1&NRegistre=1&idregistre=8497> [letzter Zugriff: 05.10.2008]

[http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243343](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243343) [letzter Zugriff: 05.10.2008]

<http://teatres.gva.es/compania.php?lald=29> [letzter Zugriff: 05.11.2008]

<http://www.lletra.com/noms/lluisacunille/> [letzter Zugriff: 05.11.2008]

[http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0243343](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0243343) [letzter Zugriff: 05.11.2008]

<http://venturapons.com/filmografia/actrices.html> [letzter Zugriff: 21.07.2008]

<http://venturapons.com/filmografia/actricesp.html> [letzter Zugriff: 22.07.2008]

<http://venturapons.com/filmografia/morironop.html> [letzter Zugriff: 14.07. 2008]

<http://www.uoc.edu/lletra/especials/folch/palaufab.htm> [letzter Zugriff: 31.07. 2008]

[http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/r\\_llul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/r_llul.html) [letzter Zugriff: 29.09. 2008]

[http://www.theatertexte.de/data/henschel\\_schauspiel/1919142663/show](http://www.theatertexte.de/data/henschel_schauspiel/1919142663/show) [letzter Zugriff: 12.10. 2008]

<http://www.carlescases.com> [letzter Zugriff:10.07.2008]

<http://www.livemusicnow.de/organisation.html> [letzter Zugriff:11.07.2008]

<http://www.venturapons.com/miradalibre/animalsferits-esp.doc> [letzter Zugriff: 12.11. 2008]

[http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653\\_1802\\_2\\_242648203,00.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN](http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653_1802_2_242648203,00.html?bcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN) [letzter Zugriff: 07.10.2008]

<http://www.venturapons.com/filmografia/ebcnmapap.html> [letzter Zugriff: 09.05. 2008]

[http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/Vorspiel\\_20.pdf](http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/Vorspiel_20.pdf) [letzter Zugriff: 09.07.2009]

## ANHANG

### Chronologie der Filme von Ventura Pons

- 2008: *FORASTERS* (*Forasteros*)
- 2007: *BARCELONA [UN MAPA]*
- 2006: *LA VIDA ABISMAL*
- 2005: *ANIMALS FERITS* (*Animales heridos*)
- 2004: *AMOR IDIOTA*
- 2002: *EL GRAN GATO*
- 2001: *FOOD OF LOVE* (*Manjar de amor / Menja d'amor*)
- 2000: *ANITA NO PERD EL TREN* (*Anita no pierde el tren*)
- 1999: *MORIR (O NO)*
- 1998: *AMIC/AMAT* (*Amigo/Amado*)
- 1997: *CARÍCIES* (*Caricias*)
- 1996: *ACTRIUS* (*Actrices*)
- MMB: QUADERN DE MEMORIA* (*MMB: cuaderno de memoria*) (Kurzfilm)
- 1994: *EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT* (*El porqué de las cosas*)
- 1993: *ROSITA, PLEASE!*
- 1992: *AQUESTA NIT O MAI* (*Esta noche o jamás*)
- 1990: *QUÈ T'HI JUGUES, MARI PILI?* (*¿Qué te juegas, Mari Pili?*)
- 1989: *PUTA MISÈRIA!* (*¡Put a miseria!*)
- 1986: *LA ROSSA DEL BAR* (*La rubia del bar*)
- 1981: *EL VICARI D'ÓLOT* (*El vicario de Olot*)
- 1979: *INFORME SOBRE EL FAGC* (Kurzfilm)
- 1978: *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT* (*Ocaña, retrato intermitente*)

## Interview mit Ventura Pons

Ventura Pons war so freundlich sich während meiner Rechercharbeiten für die vorliegende Arbeit Zeit für ein persönliches Interview zu nehmen. Das Treffen fand am 25. Oktober 2008 in der Wohnung von Ventura Pons in Barcelona statt.

Verena Koppatz: *Usted vino del mundo del teatro al cine. ¿Cree usted que pudo o puede aprovecharse de ciertas ventajas al ser antes director de teatro? ¿Qué influencias recibió del teatro?*

Ventura Pons: Bueno, eso es lo que parece que venga del mundo del teatro al cine, pero yo siempre he tenido el cine en la cabeza. Cuando era pequeño siempre quería hacer cine, tenía cine en la cabeza, por otras circunstancias históricas estuve estudiando en otros campos, pero ya en la universidad dirigía cine-club universitario, escribía en revistas de cine, iba a festivales, por ejemplo, por el 64 ya estuve en el festival de San Sebastián, para escribir, en el 67 estuve en el de Cannes, en mayo del 68 me coge a mí en el Festival de Cannes, yo soy uno de los que participó en la ocupación del Palacio de los Festivales, 69 y 70. Pero mientras estaba buscando mi sitio en la vida, ¿no? A mí me parecía una cosa muy difícil acceder a la profesión, no había escuelas de cine en Barcelona. Sólo había una escuela oficial de cine en Madrid, y era una cosa que se veía muy lejana. Claro, esto eran los años 60 y esto era casi como un sueño imposible. Por casualidades de la vida entro en contacto con el mundo del teatro en el año 65 y empiezo a trabajar en mi primer espectáculo que dirijo en el 67, y el primero profesional es en el 68, o sea, hace 40 años ahora. Y entonces bueno, como me fue bien, aquello me dejó llevar un poco por el teatro durante muchos años. Pero no es que venga del mundo del teatro, yo vengo del cine. Yo siempre he tenido el cine toda la vida en mi cabeza, la gente lo entiende mal. En mi biografía siempre pone 'después de una etapa como director teatral', es cierto, pero la etapa de director teatral viene antes de tener el cine en la cabeza y de tener la ilusión por hacer cine y pensar que el cine era como una cosa imposible. Cuando yo ya llevaba bastante tiempo haciendo teatro, yo ya había trabajado mucho y había hecho varios, bastantes espectáculos y tenía éxito y me ganaba bien la vida, es cuando digo: "¿Qué estoy haciendo aquí si lo que tienes es el cine en la cabeza?" Y es en ese momento en que con dinero que yo he ganado dirigiendo cosas de teatro, digo: 'Paro.' (Esto es una cosa bastante normal en mi vida, hay momentos que yo paro y cambio, punto, no me gusta hacer eso voy a hacer otra cosa). Paro y digo: 'Voy a hacer una cosa, pero sin actores.'" La gente me preguntaba: "¿Por qué no trabajas con actores?" Yo decía: "No,

no, yo quiero hacer el documental para ver qué me pasa a mí con una cámara. Y no quiero actores porque ya sé trabajar con actores, bueno, ya tengo experiencia, he trabajado con actores, quiero ver qué me pasa a mí con la cámara, quiero hacer un documental." Pero claro, un documental es como toda película, necesita una buena historia. Es decir, una película es una buena historia, un buen concepto narrativo y un buen reparto. Y entonces estaba buscando una buena historia y es cuando surgió lo de *Ocaña*, pensé que era una buena historia. Cuando fui reflexionando sobre ella le di el árbol narrativo, el concepto de la película, y la hice - la rodé en cinco días. Pero yo no vengo del teatro, vengo del cine y paso por el teatro.

*Pero sin embargo había hecho muchas experiencias en el teatro antes de llegar a ser director de cine, ¿no?*

Sí, el teatro a mí me ha servido mucho. Me ha servido fundamentalmente en dos cosas: Una, la más obvia, es el trabajar con los actores – entender. Lo más importante es cuando te llega un actor a un ensayo, un rodaje y tal, mirarlo y meterte en su cabeza y saber lo que le pasa aquel día, porque en el buen hacer que tienes tú para conducir a un actor dentro de una obra de teatro o de una secuencia, o tal y cual, está el éxito de la cosa, o sea, digamos, lo más obvio, es trabajar con los actores y por eso normalmente los actores están muy bien en mis películas. Hay unas interpretaciones fantásticas. Pero hay otra cosa que es muy importante, que la gente nunca lo habla, y que a mí me parece lo más importante de todo. Es decir, la gente de teatro tiene un interés temático, ético y estético que va muy por delante de la gente del cine. Aportan siempre historias con un contenido de teatro en serio, no tonterías de..., teatro teatro, y eso lo puedes ver en Berlín, lo puedes ver en Nueva York, en Londres, en Polonia, en Buenos Aires, y en Cataluña, en Madrid no. En Cataluña sí que hay un teatro excelente. Y este placer por contar historias diferentes, que van más allá de las historias que normalmente se cuentan en cine, esto es muy importante para mí, ha sido muy importante para mí, y es un poco la marca de mi cine. Y yo creo que, digamos, que la renovación estética, temática del cine viene mucho de la gente del teatro. Tú te fijas en el caso de Sam Mendes, el caso de los que hacían, bueno, tanta gente que hay en el mundo del cine que tiene, digamos, una disciplina o un concepto de un teatro interesante que es en todo caso lo que podemos ofrecer, que digamos que es el tipo de historias que normalmente no se hacen en el cine. Como el cine está dominado por los americanos, si nosotros como europeos llevamos un placer por historias que van más allá de las que habitualmente cuentas, esto marca nuestra diferencia. Y al fin y al cabo, lo único que podemos vender, a la gente, explicar a la

gente, es nuestra diferencia. O sea que estas son las dos cosas del teatro, del teatro por una parte, trabajar con los actores y por otra parte, el placer por unas historias que no son tan convencionales como las del cine tradicional.

*Este segundo punto me parece muy interesante.*

Sí, pues eso es básico, eso es la clave de todo. Es la clave, no hay otra.

*¿Entonces así más o menos definiría su cine en general: contar historias diferentes – y buscarlas en textos literarios para adaptar al cine - que van más allá de las historias que ‘normalmente’ se cuentan en cine?*

Yo he adaptado muchas cosas de teatro pero también he adaptado dos libros de historias cortas, he adaptado varias novelas, he adaptado muchas cosas. Digamos de entrada, mi cine es el placer por contar historias, que originalmente no son mías, pero es como si fueran mías porque son de gente de mi generación, que a mí me conmueven, o me emocionan, o que me hacen reír o que me hacen llorar, es igual, pero que significan algo para mí. Y estas historias yo las puedo hacer, las puedo hacer porque las entiendo y porque industrialmente son posibles. El cine es un arte industrial, una industria artística. Uno: Son historias que me conmueven, que interesan, que me apasionan y que yo les veo un sentido cinematográfico y que les doy la estructura. Porque claro, aquellas historias que son teatro, que son novela, o que son libro de relatos, ni el propio autor normalmente sabe, entiende -que esto me ha pasado con muchos autores- que aquello puede tener un sentido cinematográfico. Dos: Que industrialmente sean posibles, es decir, que yo como productor - es porque yo tengo mi productora - puedo asumir eso, o sea que quiero decir que es posible hacerlas, porque en cine las dos cosas van muy juntas. El cine es un arte industrial, una industria artística.

*Entonces, como director- productor, ¿puede hacer ‘lo que quiera’ - si puedo decirlo así?*

Puedo hacer todo lo que he hecho hasta ahora. Que es mucho, ya ésta es la película número veinte [Anm.: Er meint damit seinen neuesten Film *Forsters*]. Cuando era pequeño quería hacer una película, me decían: “Niño, quieres hacer una película...” Ya he hecho veinte, soy el hombre más feliz del mundo, ¿no? Lo que pasa es que siempre queremos más, los humanos siempre queremos más. Y ahora, ahora ya no sé

si lo mío es vicio. Por decir, llega un momento, que la verdad, pues, ya has explicado un poco el mundo que te interesa, y dices: “¿será vicio lo tuyo de querer explicar más y más y más?” Pues sí, debo de ser un vicioso. [Anm.: Ventura Pons beginnt dabei lauthals zu lachen.]

*¿Cómo describiría los temas principales de los que tratan sus películas?*

Hay tres temas que a mí me rondan, yo hay tres temas que están prácticamente en todas mis películas, y en algunas están los tres a la vez. Yo hablo, uno: del amor, de la necesidad del otro. Por activa o por pasiva, que te acaricien o que no te acaricien, la necesidad de que te acaricien, de que te toquen, de que de repente te vuelves loco por uno, o que de repente no te gusta nada, nadie, pero quieres que alguien te guste, ¿no? Tema número uno: la necesidad del otro, el amor. Tema número dos es la amistad. Está en muchas películas, la amistad como sustituto de la familia tradicional. Fíjate que las familias, yo no trato demasiado de familias, y cuando trato de familias todos son familias desestructuradas, terribles. Quizás porque el concepto judeocristiano de la organización social no me gusta, pero tampoco sé cuál es otro. Pero sí que trato, volviendo al tema de la amistad, mucho en mis películas el tema de la amistad como creador de una nueva familia, o de las nuevas relaciones, que sustituyen en mucho las familias tradicionales. A mí es un tema que siempre me ha gustado mucho. Y el tercer tema que toco muchísimo es la muerte -pero de una forma ofensiva. Yo tuve un accidente, a mí me pegaron un tiro en México, me dieron por muerto y fue una cosa muy traumática, pero siempre lo cuento como si fuese una comedia y me río mucho. Yo creo que hay un delante y un después, la idea sobre la muerte, como una cosa que te puede acontecer en cualquier momento, que te puedes quedar... “Paf!” - y ya estás, ya se ha acabado. La fragilidad de la vida es un tema, fíjate, que en occidente, no es que no se hable, es que incluso está mal visto. Te dicen: “Oye no trates más esto”. Pero ¿por qué no? Si es el fin normal de todos, todos nos vamos a morir, tú, tus nietos, la señora que te vende el pan en el horno, todos. Todos nos vamos a morir. Estamos aquí temporalmente.

Pues hay tres temas, estos son los temas. Woody Allen trata también estos mismos temas. Son temas que se pueden entender en todas partes. Creo que un zulú también piensa en la muerte, también necesita relacionarse con el amor, la amistad y la muerte. Esto lo entiende un zulú, un japonés y un letón. Por eso creo que mi cine funciona. Y también porque intento que mis historias tengan mucha verdad. Es decir, si yo no conozco de verdad el tema, no lo hago. Creo que hay que ser mínimamente honesto y coherente hoy en día para hacer una película, si no sabes de qué va no la

hagas. A lo mejor te traen la mejor historia del mundo, pero si tú no sabes de qué hablas, no la puedes hacer. Y yo creo que en todas mis películas siempre he sabido de qué hablaba.

*¿Todas sus películas le han ido bien? ¿Todas han funcionado? O sea, ¿está contento con todos los filmes?*

Bueno, hay una que es como una película turística, que es una historia que pasa en Bulgaria, que se llama *Rosita, please!*, que es la película del cambio mío. Primero, la historia no era buena, y pasaba todo en Bulgaria, que era como un decorado. Seguramente como le ha pasado a Woody Allen con la película que ha hecho aquí. Cuando te vas a rodar a un país porque vas a rodar ahí por lo que sea - Woody Allen es un exiliado económico, ¿no? - y la historia no es buena y te dedicas a enseñar postalitas y decorados. Sufrí mucho con la película, porque veía que aquello no me funcionaba, y cuando una historia no te funciona, sufres mucho como director. Lo bueno es hacer buenas historias porque son mucho más cómodas para un director, porque te funciona, te fluye. ... Si no es una buena historia, yo me lo pasaría muy mal, y en aquella me lo pasé muy mal pero aprendí mucho. Primero, desde un punto de vista industrial, por decorados y tal y conocí a mucha gente. Y luego aprendí que no te puedes meter en según qué cosas, si no hay una buena historia. En la vida se aprende, o porque te lo enseñan bien o a palos. Y aquella película la aprendí a palos. Y yo creo que en la vida se aprende más de los errores que de los aciertos, no se olvida.

*¿Qué aprendió de esta mala experiencia?*

Por ejemplo, dos productores muy importantes de Madrid me han propuesto dos películas muy distintas. Una era una adaptación de una novela de un autor muy bueno español, que no te diré el nombre porque lo hicieron y fue un fracaso. Bueno, este productor me mandó la novela y el guión, y le dije: "Esto ni que baje el maestro Bergman de Suecia, no es capaz de levantarlo, porque es un aburrimiento total. Sí que lo sé hacer, pero es que no puedes. No le puedo dar ningún interés a la gente." Y si no hay la pasión por el relato, ¿qué coño hace el director? ¿Poner la cámara? Yo creo que para una película se necesita la pasión de hacerla, y si no te queda esta pasión ..., ¡no! No la hago. Y la otra era una historia también imposible y me llamaban los ayudantes del director y me decían: "¡No le digas que no, no le digas que no!" Él mete su dinero, pero yo meto mi vida. Yo ya salía de la otra experiencia y les dije: "¡No!"

Entonces, ellos: “Hombre es que te lo pagará muy bien.” Y digo: “Sí, es igual, qué haré con el dinero, lo que cuenta es mi nombre, ¡no!” Más que mi nombre, lo que cuenta sólo es mi felicidad interior. Sólo se vive una vez y si has escogido ser de una forma, pues intenta ser coherente, y ya está.

*Usted en una entrevista dijo una vez que cuando escoge una novela o una obra teatral, de alguna manera ellas mismas dicen: “¡Ruédame, ruédame!”, porque ya se le ve en cine.*

Ah, ¡Sí! ¡Sí! Esto sí que lo he dicho más que una vez.

*¿Funciona así? O es decir, ¿cómo encuentra la base literaria para una película?  
¿Según qué criterios elige un libro para sus filmes?*

Sí, sí, es ‘un coup de foudre’ – como dicen los franceses. ¿Sabes lo que es ‘un coup de foudre’? Te quedas colgado, en castellano es quedarse colgado, es ‘crushed’ en inglés, ‘you have a crush’. Tú lees una novela, un cuentito, o la guía telefónica, o... el periódico, y dices ... mira: [Anm.: Ventura Pons greift nach einer aktuellen katalanischen Tageszeitung des 25.10.2008, auf der wichtige Politiker verschiedener Länder zu sehen sind und nimmt dieses Titelbild als Beispiel, um seine Gedanken damit zu illustrieren] ¿ves?. Dice: “pasión de sueño, en el ‘samit’”, no sé cómo se llama en castellano, “entre Asia y Europa para resolver la crisis” - y se ve a todos los grandes líderes del mundo, dormidos ahí, y dices para eso: “¡¡Buahhh!! Qué bueno, voy a hacer una película sobre gente que se duerme.” Es que de repente ves una cosa ... Pero yo soy muy ecléctico, lo reconozco, y ves una cosa y aquella se convierte en lo más importante de tu vida. Ves una cosa porque le ves el sentido que tú puedes dar a aquella cosa y la mirada con la cual tú puedes explicar aquella cosa. Y entonces a lo mejor llamas a los autores de la cosa original y les dices: “Yo voy a hacer, quiero hacer una película sobre esto.” Y te dicen: “¡Noooo! Es imposible.” Me lo han dicho varios, y después, cuando la han visto dicen: “¿Pero cómo ves tanto cine dentro de esto?” Y yo les digo: “Es que esto es mi trabajo, yo soy un hombre de cine.” Y ahora, que ya he hecho veinte películas. Y, claro, también hay una cuestión de oficio, es muy importante. Nadie habla del oficio, todo el mundo son grandes artistas, pero nosotros somos artesanos, el oficio es muy importante.

*¿Pero siempre funciona así tan rápidamente? Quiero decir, ¿a veces no sucede que usted encuentra una buena historia en un texto literario pero el concepto cinematográfico tarda en dejarse elaborar?*

Yo he adaptado ya muchas cosas, y a veces es muy rápido, lo lees y dices: "Pam, pam, esto es esto, ¿no?" Y a veces, tardas y tardas. Por ejemplo *Forasters*, he tardado como cuatro años en encontrarle el sentido.

*¿Entonces, quería hacer la película porque le gustaba la historia pero no encontró un concepto cinematográfico para llevarla a la pantalla?*

La historia me gustaba pero pensaba que era imposible para el cine, hasta que en un momento determinado dices: "Ah, pero si se puede contar de esta forma." Entonces ya está, este es el momento mejor.

*Usted suele adaptar al cine obras de la literatura catalana contemporánea. ¿Puede explicar un poco esta afición por la literatura catalana como la base literaria de sus películas?*

Yo creo que hay una capacidad fabuladora, una fabulación, una imaginación estupenda en la literatura contemporánea catalana, porque yo prácticamente todo lo he hecho en catalán, menos *Food of Love*, que lo hice de una novela de un norteamericano. Pero yo creo que hay una capacidad fabuladora, imaginaria. Pero bueno, ellos hacen una cosa y yo hago otra cosa. Yo tengo que saber cómo acotarlo, y eso, digamos, es mi punto de inflexión. Es en el momento en el que yo reconozco aquello material susceptible para el cine, y en el momento en el que yo reconozco aquello material susceptible para el cine, pues escribo yo el guión. En lugar de decirle a otro: "Oye, escíbeme esto así, aquí corta, estos personajes no van, aquí tenemos que poner una escena que tal, y aquí tengo que crear... ." Pues en lugar de pedírselo a otro, pues ya lo hago yo. Tengo muchísimos premios en el mundo como guionista, muchos, pero yo creo que me los han dado a mí, pero todos están moralmente compartidos con los autores que me han prestado sus historias para llevarlas al cine, y muchas veces diciendo: "No, no, no se puede hacer, no se puede hacer, tú mismo, tú mismo." Y luego haces películas que son éxitos grandes.

*Al mencionar los autores, ¿cómo valora la relación con los autores de los textos literarios que forman la base de sus películas?*

Yo les admiro mucho a estos autores, les admiro y les agradezco que me hayan prestado sus historias para que yo haya hecho otra cosa. Y tengo muy buena relación con los autores porque siempre hay una fidelidad a ellos, pero por encima de todo, una fidelidad hacia mí mismo, que no me toquen los cojones. Yo estoy haciendo una película, tengo claro lo que hay que hacer y creo que las cosas se pueden hacer y tal. Y si no saliera bien, pues oye, sólo es una película. Tampoco... operamos criaturas.

*Se nota que usted suele trabajar a menudo con el mismo 'grupo de gente' al rodar una película. Muchas veces hay los mismos actores y actrices, la música casi siempre compone Carles Cases, responsable de la fotografía en muchas películas es Mario Montero, hace colaboraciones con Sergi Belbel y Josep Maria Benet i Jornet a menudo, etc. ¿Es importante para usted, tener este como casi 'grupo constante' trabajando con usted?*

Bueno, también lo hacía Berlanga, y también lo hace Woody Allen, y muchos otros directores. Yo creo que los directores tenemos tendencia a trabajar con la gente que nos gusta y que tenemos al lado. Mira yo tengo, a ver, en estos momentos yo llamo por teléfono a un actor o una actriz, y nunca me dicen que no. Me dirán que no porque no podrán hacer la película porque tienen otro trabajo. Pero, entonces cuando yo pienso en el reparto, cuál es el reparto número uno, pues normalmente tengo el reparto número uno.

*Después de tantos años haciendo películas...*

Hombre, ya se nota.

*¿Usted tiene una película favorita entre todas las que ha hecho?*

No, la favorita es la próxima, siempre. Es un tópico esto. Sabes lo que pasa, es que, lo que nos pasa a la gente del cine, o al menos lo que me pasa a mí, yo me doy cuenta, que pones tanta energía en una película que es como un año de tu vida, que cuando la terminas y la ves dices: "He de tomar una distancia respecto a esto, ahora ya esto es para que lo vea la gente". Y yo ya me dedicaré a otra cosa, que le pondré la gracia ésta de este oficio, en que - en cualquier trabajo en la vida hay que ponerle mucha, mucha constancia y mucha dedicación para que te salga algo. Y la gracia de esto es que como haciendo prácticamente lo mismo, te pones, tu imaginación te lleva a otro

nivel y a otra cosa, que te transportas, te evades, porque estás dentro de una historia, que tienes que hacer parecer que sea verdad pero que no lo es, porque todo es falso. Y te pones a contar una historia sobre la muerte, o sobre el amor, o sobre la amistad, sobre lo que sea, pero te evades, te escapas. Ya no tiene nada que ver con la anterior, porque los actores son distintos, la historia 'per se' es distinta, los decorados son distintos, pero estás haciendo lo mismo - estás haciendo una película, y una película de ficción que al fin y al cabo es crear una cosa que es irreal para que la gente se siente en la butaca una hora y media y se piense que aquello es real, que es esto, ¿no? A través de imágenes.

*En su opinión, desde un punto de vista cinematográfico, ¿hay diferencias notables entre adaptaciones de novelas y las de obras teatrales?*

No. Es dependiente del día en que le encuentres el sentido cinematográfico a una historia que está contada en una disciplina distinta.

*En la tesina, me concentro sobretodo en sus adaptaciones de obras de teatro. Por eso, lo que a mí me interesaría también es ¿por qué o cuándo se decidió a hacer la primera filmación de una obra teatral -que fue 'Actrius' en 1996? Es decir, antes había hecho algunas comedias, 'El porque de las cosas' ya había sido una adaptación, pero de cuentos cortos de Quim Monzó. ¿Por qué o cuándo pensaba en dedicarse a obras teatrales?*

Mira, una película conduce a otra. *El porqué de las cosas* es una película un poco de transición. Yo me di cuenta que con las comedias me pasaba algo, como con el teatro, que me estaba apalancado haciendo unas cosas que funcionaban muy bien y tal, pero que no me acababan de interesar. Y entonces decidí cortar y hacer *El perquè de tot plegat*. Si te fijas *El perquè de tot plegat* tiene una estructura que son quince historias sobre las relaciones humanas, pero la primera y la última no lo son. La primera y la última, que son las únicas en clave fantástico, que es un género que a mí no me gusta, que no lo he tratado casi nunca menos en estas dos cosas puntuales, pero que son las dos caras de la misma moneda. Una es sobre la voluntad, la primera es un tío que hace hablar a una piedra, y la última es sobre la duda, que es un tío que va al campo a buscar setas, pero que no sabe qué hacer en su vida. Voluntad y duda, son las cosas que nos rigen en la vida. Y yo tenía la voluntad, es decir, esta película, no únicamente explico las historias de Monzó, sino que hay que leerla, a mi parecer, a través de explicar, yo tengo voluntad y tengo duda - ¿de qué? De todas estas cosas que cuento

aquí, las cuento, utilizo: narración tradicional, historias explicadas en voz en off, monólogos a cámara, etc. Y es un poco decir, yo tengo la voluntad de hacer todo esto, que son géneros diferentes y tal, pero todo junto, pero la duda también de qué coño voy a hacer. - Esta es la historia de *El Porqué de las cosas*, pero no únicamente desde un punto de vista de la voluntad y la duda en la vida, en el amor, en las relaciones, y tal, pero sí en el curso del propio trabajo. Como una película te conduce a otra, y hacer *El perquè de tot plegat* fue una locura tremenda, porque nadie la quería proyectar. Nadie, no tuve el apoyo de nadie, de ninguna televisión, de nada. La tuve que hacer con una mano delante y con una detrás, como se dice en castellano, o sea que, tirándome a la piscina, pensando: “Bueno, ya me iría a vivir debajo del puente.” Pero yo quería. Bueno, yo soy muy tozudo, yo quería hacer eso, en esos momentos. Bueno, entonces una película te lleva a la otra. Después de hacer esta cosa que rodé en cinco semanas –que fue una cosa de cabeza muy fuerte porque son quince repartos distintos, quince conceptos distintos, rodando de día y ensayando de noche - decía: “¿Ahora que voy a hacer?” Una película íntima, con cuatro actores, con cuatro actrices, o sea justo al revés, es decir: decía: “No, ya no puedo más, ahora no quiero tanta movida en mi cuerpo y tal.”

*Y nació 'Actrius', ¿no?*

Correcto. En aquel momento me surgió la idea de adaptar *Actrices*. Yo lo había visto en teatro, no me había gustado nada en teatro. Lo vi en el teatro Lliure, pensé que si el ex director del Lliure, ‘l’home del Lliure’, que era Fabià Puigserver, ya había muerto, saliera de su tumba hubiera vuelto corriendo a la tumba al ver el desastre de aquella producción. Y no me gustó nada, pero después me lo volví a leer y pensé: “Hombre, no está mal. ¿Y si hiciéramos una cosa muy respetando los actos teatrales?” Y bueno, hablé con Pepito Jornet, con Benet i Jornet, le expliqué la idea, hice el guión -lo firmamos los dos pero lo hice yo, y me puse a rodarla. Y la verdad es que me lo pasé muy bien, porque después de todo el ajetreo del *Perquè de tot plegat* fue muy bien. Y además me gustaba porque hablaba del teatro, aunque el teatro es una metáfora en la película, es una metáfora de la vida. Habla realmente de dos conceptos antagónicos - si tu trabajo es para servir a la sociedad o para servirte de la sociedad, esto es de lo que habla la película. Y me sentí muy bien con este texto, me lo pasé muy bien, y además, es que las actrices eran, es que eran... a tener la Sardà, la Espert, y la Alicia Aranda, y la Pons juntas en la película. Me inventé un mundo que sólo salían actrices, si tú ves la película sale el padre al principio pero no se le ve la cara, sólo se ven los pies y tal, pero sólo salen mujeres. También en los pocos exteriores que hay, sólo hay

mujeres. Esto son tonterías que vamos añadiendo los directores, pero lo importante es el concepto, lo importante es lo que cuentas. La gente me decía: “Has hecho una película sobre teatro.” Pero no he hecho una película sobre teatro. La película, mi película y la historia de Benet yo creo que va mucho más allá que hablar sobre esto.

*Pero no se puede negar que ‘Actrices’ se queda muy cerca a un concepto teatral, o cerca al teatro.*

Ésta es la película, de todas las adaptaciones que he hecho de teatro, más fiel respecto al teatro. La primera vez que hago una adaptación del teatro al cine, yo conservo los actos - que hay mucha gente que lo ha hecho, desde Mankiewicz, yo qué sé, hay tanta gente que ha hecho adaptaciones del teatro al cine, en todo el mundo se han hecho muchas, ¿no? Y una forma de hacerlo es coger la pieza y hacerla igual. Lo que pasa es que ya no es igual, porque hay una cosa por el medio que es la cámara, que es el ojo del director. Tú por ejemplo ves *Sleuth* de Mankiewicz, que es una pieza de Peter Shaffer donde el ojo de Mankiewicz es tremendo y aparentemente es la obra de teatro. Luego hacen otra adaptación, sabes que hace un par de años hicieron otra adaptación, que yo no he visto, que además la ha hecho una persona que además es muy bueno, Kenneth Branagh. Sí, el actor inglés, Kenneth Branagh, que ha hecho muchas películas, muchas adaptaciones de Shakespeare. Y éste lo que quiere es destruir la obra y lo que hace es destruirse a sí mismo, como director. En cambio el otro, respeta a la obra, pero tiene un ojo, el ojo cinematográfico brutal.

*¿Puede identificarse con mi impresión que: ‘Respeto a las adaptaciones de obras del teatro, Ventura Pons es un director que valora mucho las bases literarias de sus películas y que queda más o menos fiel en cuanto a los textos literarios’?*

Intento ser fiel, igual que en las novelas, intento ser fiel al espíritu de aquello, pero también sobretodo ser fiel a mí mismo. Fíjate que las adaptaciones de teatro, todas son distintas. En la primera, respeto los actos teatrales, que es *Actrices*. Pero en la segunda, en *Caricias*, ya empiezo a cruzar los personajes, personajes que evidentemente en teatro no salían, empiezan a pulular por ahí, personajes que están en un sitio y en otro, y luego dejo muy claro una cosa que está implícita en el texto, que el final está en el principio. Hay un tipo de películas mías que me gusta mucho, digamos, la base de la deconstrucción narrativa. Estaba en el teatro también que yo hacía cosas, montajes collages para entendernos –un poco de aquí, un poco de allá- y montaba una cosa que funcionaba. *El porqué de las cosas* es la deconstrucción

narrativa, no hay un primero, segundo y tercer acto. Tampoco lo está en *Caricias*, ni tampoco en *Morir (o no)*. No es una narración convencional de primer, segundo y tercer acto. En *Caricias* el tercer acto está implícito en el principio, el acto final. A los 70 minutos vuelve a empezar y todo esto a mí me divierte mucho. Todo este tipo de subversión narrativa me encanta, y que funciona, porque hay unas reglas narrativas, que son exposición, nudo y desenlace -en cualquier cosa. Y a mí me gusta cambiar el rollo, y en *Caricias* lo está así, y ya es un tratamiento diferente de lo que es, por ejemplo, *Actrices*. Te estoy intentando explicar que sí que he hecho muchas adaptaciones de teatro, pero todas son distintas, entonces, la tercera vez que yo hago una adaptación del teatro al cine, que es *Amic/Amat*, que venía de *Testament*, de Pepito Benet. Pero la obra de teatro eran sólo los tres hombres, y aquí luego le pusimos [Anm.: Ventua Pons gemeinsam mit Josep M. Benet i Jornet] la mujer, la hija, tal y cual, y cambiamos mucho la historia. Entonces viene *Morir (o no)*, que es la más radical de todas. En la primera parte sí que, a pesar de que también cruzo personajes y tal, conservo el orden teatral, que va atrás en el tiempo y tal y cual. Pero la segunda parte, que también eran de historias así, lo unifico todo como si fuera una película seguida y aquí cambio. Es la película que me permite el juego básico como es, de las dos caras de la moneda. Si se muere es en blanco y negro, y la cámara está nerviosa, y está hecho con una tensión brutal. Si sobreviven es en color, la cámara está quieta, es narración tradicional y tal, o sea que hay una adaptación fuerte. Y luego yo hago una película, que es *Anita no pierde el tren*.

*Pero 'Anita no pierde el tren' no es una adaptación de una obra teatral, ¿no?*

¿No has descubierto nada en *Anita no pierde el tren*? Ahora te lo contaré. Yo estaba rodando *Morir (o no)*, y me vino aquella actriz que es buena amiga. Es muy buena actriz, pero ni ella misma lo sabe, y yo creo no lo sabrá nunca, porque ya a su edad tendría que saberlo, y me dice que no tiene trabajo, que no le llama nadie. Y le digo: "Oye, vete a ver a Baulenas." Lluís-Anton Baulenas, que es muy buen escritor y que publican en Francia, los Estados Unidos, etc. Yo creo que es mal autor de teatro, es muy buen novelista, pero mal autor de teatro. Es muy bueno amigo. Entonces digo: "Vete a ver a Baulenas porque tiene una obra de teatro para una mujer de tus características. Punto, no sé nada más." Le doy el teléfono de Baulenas, y ella: "Bueno, bueno, ya le llamaré." Al cabo de cinco o seis meses me llama Baulenas y me dice: "Mira, que me mandaste esta actriz, yo le di la obra y me la rechazó porque me dijo que no valía nada" (entre paréntesis, esta obra se hizo en teatro y la actriz que hizo su papel le dieron el premio Margarida Xirgu del año, o sea que... para que veas

la vista que tiene mi amiga la actriz). Me dijo [Anm.: besagte Schauspielerin zu Ventura Pons]: “No, porque yo necesito trabajar sola, porque no me entiendo con la gente y tal.” Entonces Baulenas le escribió un monólogo para aquella actriz, y se lo dio, pero otra vez ella dijo que era una mierda. Pues, entonces, Baulenas me preguntó: “¿Por qué no te lo lees, por favor?” Y yo: “Bueno, pues tráemelo y me lo leeré.” Y pienso: “Ostia, mira que mando esta tía a éste, ¿en qué lío me he metido por querer ayudar a alguien? Y a Baulenas, que yo le había leído como veinte libros ya, y que siempre trata temas históricos y tal, le decía: “Ostia, me gusta tu capacidad de fabulación, pero no hay dinero para hacer esto.” Me trae el monólogo y me voy a Cadaqués, porque yo tengo casa en Cadaqués. Iba en la carretera, yo no conducía, iba leyendo el monólogo y digo: “Ostia, ¡no puede ser, no puede ser!” Llego a Cadaqués me lo vuelvo a leer, el monólogo que había escrito Baulenas para esta actriz, y llamo desde Cadaqués a Baulenas y le digo: “Venme a ver el lunes.” Me viene a ver el lunes por la mañana y le digo: “Mira Baulenas, toda la vida buscando una cosa en tus novelas, una buena historia en tus novelas para llevar al cine y creo que esto es para hacer una película.” Y me dice: “No me lo puedo creer.” Digo yo: “Sí, de esto yo te hago una película.” Y entonces llamé a aquella actriz y le dije: “Oye, Baulenas me ha contado todo esto, ¿es cierto?” Y me dice: “Sí, sí, sí, sí, porque mira, porque esto, porque qué malo y tal.” Y le digo: “Pues mira, amor mío, te llamo para decirte que estás muy equivocada, que yo creo que es muy buena, y que de esto yo voy a hacer una película, y que además la haré sin ti.” [Anm.: Die Hauptrolle im Film spielte letztendlich Rosa Maria Sardà.] Ella: “Ah, bueno, bueno, bueno, tú mismo, tú mismo.” Tuvo la honradez ella, cuando vio la película terminada, de venir y decirme: “Tenías razón, ¡claro! Como tú eres tan bueno.” Mi respuesta: “No, tan bueno ni ostias, la historia estaba ahí, lo que pasa es que hay que saber reconocer las historias, hija.” Este monólogo fue *Anita no pierde el tren*. Yo hice el guión, aunque lo firmáramos los dos. Baulenas escribió los diálogos de una cosa que yo intuía que era mal y luego tuve que cortarlos y corté lo que me había aportado. Lo hice todo yo.

*Pero no se sabe que ‘Anita no pierde el tren’ viene de un monólogo de teatro.*

Lo que pasa es que Benet i Jornet me dijo: “Tú vienes de hacer cuatro obras seguidas en cine y la gente dice: ‘Ah, porque siempre hace teatro y tal...’ No digas que es de un monólogo, porque como no se había estrenado y era inédita, di que es de un relato. ¿Qué diferencia hay entre un relato en primera persona y un monólogo?” Le digo que ninguna y por eso *Anita no pierde el tren* viene de una obra de teatro. Lo que pasa que imagínate la cantidad de cosas que le puse encima, que no lo parece. Sólo alguien en

una rueda de prensa, no sé si fue en Tokio, o en Buenos Aires, o en Estambul o en Berlín, o yo que sé, en Nueva York, en algún sitio, me dijo que hay algún momento, de esos momentos en que la Sardà habla a la cámara que parece como si fuera un monólogo de teatro. Y yo dije qué va, qué va - yo mentí como loco. Pero esta también viene del teatro. O sea que he hecho siete películas que vienen del teatro con *Forasters*, no seis. Lo que pasa que viene del teatro pero que no se ha representado nunca.

*Por el contrario, las otras obras teatrales que sí que fueron representadas en teatro, ¿no?*

Sí, pero fíjate, muchas de las obras teatrales, que yo ya he adaptado, son obras que no han ido bien en teatro. *Caricias* fue un desastre en teatro. El estreno en Cataluña - luego ha ido muy bien en todo el mundo - pero el estreno en Cataluña, cuando lo dirigió Belbel, fue un desastre. Belbel estuvo a punto de retirarse. Yo la vi y no me gustó nada. ¿Cómo llego yo a *Caricias*? Llego porque después de hacer *Amic/Amat* me propongo hacer *Morir (o no)*, pero no se había estrenado todavía, le pido permiso a Belbel - que tiene el despacho aquí delante, nos vemos por las ventanas - y me dice: "Ay! Que no la he podido hacer en teatro." Y yo: "Dentro de un mes te digo alguna cosa." Durante aquel mes yo me leo todo Belbel y de repente me encuentro con *Caricias*, que la leo y digo: "¡Ostia, qué buena que es!" y llamo a Pepito Benet y le digo: "Oye tú, yo debo de ser un imbécil, porque yo la vi, no me gustó nada, la leo y la encuentro cojonuda." Y me dice que nos pasó a todos. Y entonces voy a ver a Belbel y me dice: "Pues, haz *Morir (o no)*, porque yo no puedo hacerla en teatro, hazla en cine." Y digo: "Pues no, la haré más adelante, pero ahora voy a hacer *Caricias*." Y él mientras, entre *Caricias* y *Morir (o no)*, *Morir (o no)* la hizo en teatro y tampoco le funcionó. Como *Forasters*, la que he hecho ahora, que duraba tres horas y cuarto en teatro y no funcionó. Aquello no funcionó porque era muy complicado y tal y cual. Yo la he dejado en una hora y tres cuartos, va como una moto. Curioso.

*En la tesina me ocupo también un poco con Barcelona como escenario de sus películas. Para empezar, usted vive y trabaja en Barcelona. Yo pienso que es obvio que Barcelona se ofrece como escenario para sus películas. Pero tengo la impresión que es algo más. A veces la representación de Barcelona parece como un 'homenaje' a la ciudad. ¿Qué significa Barcelona para usted? ¿Cómo quiere presentar la ciudad en sus películas? ¿Qué papel tiene Barcelona en sus películas?*

Pues no tengo ni idea. Ya cuando en el año 86 hice *'La rubia del bar'* la gente me dijo: "¡Oh! Pero cómo retratas Barcelona." Y yo dije: "¿Cómo retrato Barcelona? ¿De qué?" Yo no soy consciente, porque a mí lo único que me importa es la historia. Es evidente que vivo en Barcelona y que amo esta ciudad y amo mi cultura, pero no pongo este amor por delante de mi historia. Lo primero es la historia, entonces yo Barcelona, la he enseñado de muchas maneras, pero siempre en función de la historia. Por ejemplo hay una película, que es *'Food of Love'*, que es la historia de unos turistas que están aquí, que la novela original pasa en Roma y yo lo pasé en Barcelona y enseñé, intenté enseñar, Barcelona desde su punto de vista. La ven como turistas, van a ver como turistas. En *'Barcelona, un mapa'*, la relación que tienen con la ciudad es brutal. Odian la ciudad, por ejemplo, ¡cuánto odian la Sagrada Familia y tal! Pero todo está en función de la historia. En *'La Rubia del bar'* era una Barcelona marginal, la Plaza Real, la Barceloneta y tal - está en función de la historia. Ésta es una pregunta que me hace todo el mundo de manual: "¡Oh, cómo retratas Barcelona!" Pues yo no sé cómo la retrato, como la necesito en cada película. O sea, a mí lo que me importa es la historia.

*Entonces, todos, o mejor dicho, la mayoría de sus películas tiene lugar en Barcelona porque es su ciudad de vida y de trabajo.*

Bueno, y las de Bergman, ¿por qué todas tienen lugar en Estocolmo? O la mayoría de las películas de Woody Allen, ¿por qué pasan todas en Manhattan? Bueno, ha hecho algunas en Europa ahora, porque es un exiliado económico - pero bueno, todas que pasan en Manhattan, ésas son las mejores, ¿no? ¡Pues por esto! Es que ¿no podemos rodar los catalanes, no tenemos derecho a enseñar nuestra ciudad, que además ahora es la guindilla de Europa, la guinda del pastel, que todo el mundo quiere venir a Barcelona? ¿Nosotros no podemos enseñarla? ¡Va fan culo! [Anm.: Ventura Pons lacht dabei.] No, hombre, es que esto de ser una cultura sin un estado propio, de esto estas preguntas tienen el origen ... Barcelona es una ciudad fascinante, a mí me fascina. Pero a otro, a Truffaut le fascinaba París. Cada uno tiene su paisaje, o sea, el cine se hace con muchos elementos, pero también con tu paisaje. Yo soy un tío muy perezoso, a pesar de que trabaje, si la puedo rodar a un metro de mi casa no me voy a dos metros.

*Vale, entonces ¿qué es lo que ofrece Barcelona?*

Barcelona es una ciudad estupenda. Aquí han rodado Antonioni, Spielberg, Woody Allen, yo qué sé, Wells, etc. Aquí ha rodado todo el mundo.

*¿Tiene algún lugar de rodaje favorito o preferido en la ciudad?*

No, no, el que necesite para la historia. Y luego no me gusta volver donde he rodado, con lo cual no iría a ningún lado, porque he rodado en todas partes. ... No, donde necesito, porque lo importante es la historia. El decorado forma parte de explicar esa historia, como la lengua, como los actores, como tal, ¿no? Pero lo importante es la historia. Siempre va por delante la historia. Es decir, cuando escoges hacer un Shakespeare, lo importante es un Shakespeare, y luego lo sitúas donde sea, decorado, por lo tanto lo importante es la historia.

*¿Pero no es muy difícil de rodar en Barcelona?*

Es una mierda rodar en Barcelona. Cada vez está más complicado. Porque en el Ayuntamiento te dicen sí, pero luego los técnicos te dicen: “No, porque en este barrio no se puede rodar de noche, etc.” Se inventan cualquier cosa para ponértelo difícil, pero bueno, se está arreglando un poco. Sobretudo para la gente de aquí. Viene Woody Allen y cierran medio Barcelona. De todas formas, hablas con la gente y ves que todo el mundo tiene problemas a rodar en la ciudad de donde es.

*Yo pensaba que para usted sería más fácil rodar en Barcelona – ya que es un director muy conocido tanto en Cataluña como fuera del país.*

¡No, no, qué va! Yo, por ejemplo, tengo una cosa que corté del making off [Anm.: spricht von dem Film *Forasters*], que era una pelea con la guardia urbana, que me lo pusieron en making off y dije: “Sacadlo porque da mala imagen de la ciudad.” La guardia urbana parándome un rodaje, y yo les dije: “Mira, voy a rodar y si estos tíos se quedan aquí en medio es su problema, porque yo ya he advertido. ¡O se van o salen en la tall!” – porque se habían puesto allí en medio- pero había una discusión, estaba discutiendo uno de producción de mi película y ya llevaba un cuarto de hora perdida de rodaje. Problemas, los he tenido todos. Pero bueno, todo el mundo tiene problemas y cuando lo que estás haciendo es una película, evidentemente tienes problemas. Problemas hay muchos en la vida, lo que hay que tener claro es lo que estás haciendo y la importancia que para ti tiene lo que haces, tu narración.

*¿Sabe usted qué películas suyas fueron estrenadas en Austria?*

En Austria ninguna.

*¿Ninguna?*

Austria es un país que nunca me ha dicho nada, mientras soy el único director del mundo que ha sido cinco años consecutivos selección oficial de la Berlinale, ya he hecho siete u ocho Berlinales en mi vida, y siete Toronto, y Cannes y todo lo que quieras. En Austria no, es un país que no les debo llamar la atención [Anm.: Ventura Pons lacht dabei.].

*Ahora, al llegar al final, me gustaría hablar un poco sobre ciertas escenas de las películas. Si empezamos con 'Caricias', las escenas de conexión entre las diferentes secuencias me parecen un recurso estilístico cinematográfico muy bien pensado y elaborado.*

Esto también es una cosa bastante conceptual. Es decir, la historia va: Personajes que se encuentran físicamente, pero se desencuentran interiormente y van buscando. Al principio tenemos esta pareja que se pega. Entonces, segundo es la chica esta con su madre. O sea, primero, no se entienden, ella va a ver a su madre y no se entienden. La madre va a ver a tal y no se entienden, hasta que al final la mujer del final se encuentre al primero, que son los únicos que no tienen una relación entre ellos afectiva, que no se conocen de nada, pero son capaces de darse una caricia. Y entonces pensé que sería muy bien que la cámara entra en la ciudad a toda velocidad – 'prrrrrr,' - y se para en unos personajes. Pero como no se encuentran ellos interiormente, con ese personaje – 'roooooorrrr' - vamos a buscar a otro. Como no se encuentran, etc, etc. Este juego se crea en toda la película, hasta que al final, vayamos a buscar a alguien que se entienda. Y al final, cuando los dos son capaces de entenderse, la cámara hace el juego al revés. Se va por la ventana y se queda plácidamente y todo lo hace tranquilo y tal – 'bufff' - finalmente hemos encontrado a alguien que se entienda y ya ves la ciudad de una forma diferente. Ésta era un poco la idea. *Caricias* es la película que me he colocado en el mundo.

*Y la cámara siempre va por sitios, digamos, 'reales' de la ciudad en estas escenas de conexión, ¿no?*

Sí, es que va realmente a los sitios de la ciudad, o sea, está filmada de dónde se rodaba a dónde se rodaba la próxima vez. En una secuencia puse una cámara en una moto - me divertí como loco - a casi en el Tibidabo, puse cámara rodando a seis imágenes por segundo, en lugar de 24, y bajé toda la calle Muntaner, giré por Consejo de Ciento, bajé y llegué hasta aquí debajo de casa, que es donde rodaba la secuencia. Entonces, va exactamente de lugar físico a lugar físico. Lo que pasa es que como todo va tan rápido, hay este bombardeo visual. Si eres de la ciudad lo reconoces. Pero digamos, era este concepto del viaje que hace el personaje a buscar a otro. Por ejemplo, hay uno que pasa en el metro, que es exactamente el sitio desde donde va una, a un hospicio fuera, y dices: ¿cómo podía ir una persona a un hospicio? Pues, cogiendo el metro - ¡vamos a rodar en el metro! Por ejemplo, cuando la escena que hace Sergi López en la estación de tren, de la RENFE, la cámara va como loca y llega clarísimamente a la estación de la RENFE. La escena del viejo, del padre, que va a buscar al chapero a las Ramblas, pues está rodada en la Rambla. Es una cuestión de traslado físico, pero manipulando el espacio y el tiempo.

*En cierta escena, la escena de conexión entre la primera y la segunda historia, se ven muchos teatros en la Avinguda Paral·lel.*

Sí, es que se encuentran ahí.

*¿Se puede interpretarlo como un pequeño homenaje al teatro - de una persona muy conectada al mundo del teatro, como usted lo es?*

No, para nada. No, aquí no hay homenajes. Porque la acción pasa ahí y punto. Primero se encuentran en un bar y luego se van a un parque.

*Seguimos con 'Amic/Amat', ¿entendí bien en la última escena, cuando David se prepara para el próximo cliente, que es la voz de Jaume en off hablando de la salvación?*

Sí.

*En 'Barcelona, un mapa', ¿estas imágenes de la Guerra Civil, son grabaciones originales?*

No todas, algunas están manipuladas.

*Estas con la niña...*

Las con la niña y el militar.

*Pero la voz...*

La voz está hecha ahora, pero tratada. Pero el discurso es el de verdad. Lo que pasa que yo hice un decorado con un actor, un actor que sale en muchas películas mías, que siempre hace o de ladrón o de policía o de guardia civil o de ... sí, siempre un actor secundario. En La vida abismal es el jefe de la comisaría. En Puta Miseria es uno de los guardias civiles. Es un actor, no es una gran maravilla como actor, pero estas cosas las hace muy bien. Hay un tipo de actores que son o policías o guardias civiles y en este caso era un jefe franquista.

*¿El panorama de la ciudad en blanco y negro en 'Barcelona, un mapa' también es una foto?*

Sí, son imágenes de archivo mezcladas con imágenes que he hecho yo y he tratado, que son la niña en la manifestación fascista. Evidentemente, la niña ha nacido ahora, también el padre. Y una de las que levanta el brazo atrás era una de mis ayudantes de dirección. Yo no me puse en la película porque todo el mundo me reconoce. Pero tenía ganas de ponerme un bigote facha y tal y ponerme unas gafas, pero ¿y si me reconocen? Me cargo yo mismo la película, por lo tanto, no. Incluso aquellas imágenes no tenían sonido y busqué el sonido en otras partes. Conseguí el sonido original de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, estaba grabado.

*Señor Pons, ¡muchas gracias!*

De nada.

## Abstract

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen fünf filmische Adaptionen dramatischer Werke des katalanischen Regisseurs Ventura Pons. Es handelt sich dabei um die Filme *ACTRIUS* (1996), *CARÍCIES* (1997), *AMIC/AMAT* (1998), *MORIR (O NO)* (1999) und *BARCELONA [UN MAPA]* (2007). Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der analytischen Auseinandersetzung mit diesen Filmen. Die Filmanalysen dienen dazu, herauszufinden, wodurch sich die einzelnen Filme auszeichnen und welchen speziellen filmischen Gestaltungsmitteln sich Ventura Pons bedient. Auch der Frage, ob sich in den Filmen bestimmte wiederkehrende Themen und andere markante Ähnlichkeiten feststellen lassen, wird nachgegangen. Da es sich bei all den ausgewählten Werken um filmische Adaptionen literarischer Werke handelt, fließen die jeweiligen literarischen Texte ebenfalls in die Analyse ein. Bei dem Vergleich zwischen Film und literarischer, genauer gesagt dramatischer, Vorlage wird das Augenmerk im Besonderen darauf gerichtet, in welchem Ausmaß die Theatralität des Ausgangswerkes (wie z.B. theatralische Struktur, Sprache, Erzählweise des Bühnenstücks) im Transformationsprozess zum Film übernommen bzw. modifiziert wird.

Das erste Kapitel der Arbeit beschäftigt sich allgemein mit dem Feld der Literaturverfilmung, den Unterschieden (und Ähnlichkeiten) zwischen den Medien Theater und Film sowie mit den Gestaltungsmitteln und Codes des Films. Der ausführlichen Biographie und Filmographie des Regisseurs widmet sich das zweite Kapitel, wobei dem Zeitraum zwischen 1994 bis 2008 der größte Platz eingeräumt wird, da es jene Zeit ist, in der sich Ventura Pons ausschließlich der Verfilmung diverser literarischer Vorlagen (Kurzgeschichten, Romane und Theaterstücke) widmete. Den Kern der Arbeit stellt die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den oben genannten Filmen dar. Zunächst werden die Filme des Regisseurs getrennt voneinander einer werkspezifischen Auseinandersetzung unterzogen, um die Merkmale und Besonderheiten der einzelnen Verfilmungen herauskristalisieren und den jeweiligen Grad ihrer Theatralität bestimmen zu können (Kap. 4 bis 8). In einem abschließenden Kapitel (Kap. 9) werden die Erkenntnisse der werkspezifischen Analysen zusammengefasst. Alle fünf Filme werden in diesem Kapitel miteinander in Verbindung gesetzt, um so generelle Charakteristika der Arbeit und Leistung von Ventura Pons als Regisseur von Verfilmungen dramatischer Werke zu bestimmen und zu formulieren. Ein im Oktober 2008 geführtes Interview mit dem Regisseur fließt in alle Bereiche der Arbeit mit ein und kann im Anhang der Arbeit vollständig nachgelesen werden.

# LEBENS LAUF

## Persönliche Daten

---

Name, Vorname: Koppatz, Verena  
Geburtsdatum: 28. 09.1983

## Hochschulausbildung

---

23. Oktober 2008      Wissenschaftlicher Vortrag zum Thema: „Die Repräsentation der Stadt Barcelona in den Filmen von Ventura Pons“ im Zuge des medienwissenschaftlichen Einführungsseminars (Spanisch) an der Universität Wien von Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Jänner 06 – Juli 06      Erasmusaufenthalt an der *Universitat Pompeu Fabra* in Barcelona

seit Sept. 02      Studium an der Universität Wien  
seit Sommersemester 03: Studienrichtung Romanistik (Spanisch auf Diplom)  
Wahlfächer: Deutsch als Fremdsprache  
                  Vergleichende Literaturwissenschaft  
                  Französisch  
Wintersemester 02: Studienrichtung Kultur- und Sozialanthropologie

## Schulbildung

---

Juni 02      Reifeprüfung am Stiftsgymnasium Melk  
Sept. 98 – Juni 02      Oberstufe Stiftsgymnasium Melk (neusprachlicher Zweig)  
Sept. 94 – Juni 98      Unterstufe Stiftsgymnasium Melk  
Sept. 90 – Juni 94      Volksschule in Mank (NÖ)

## Besondere Kenntnisse

---

Sprachkenntnisse:      Spanisch      sehr gute Kenntnisse (Studium)  
                                  Englisch      sehr gute Kenntnisse (Englandaufenthalt, Maturaniveau)  
                                  Französisch      gute Kenntnisse ( 4 Jahre Oberstufe, Studium)  
                                  Katalanisch      gute Kenntnisse (Studium, Auslandsaufenthalt in Barcelona)

Festigung der Sprachkenntnisse durch Auslandsaufenthalte in Spanien, England und Frankreich

Wien, Juli 2009