



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fantastische Elemente in dem Film *El laberinto del fauno* von Guillermo del Toro“

Verfasserin

Claudia Burger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt verwendeten Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Weiters möchte ich darauf hinweisen, dass diese Diplomarbeit von mir weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde.

Baden, im Jänner 2013

Claudia Burger

Danksagung

Hiermit möchte ich mich herzlichst bedanken bei ...

... meinen wunderbaren und geduldigen Eltern, welche immer an mich geglaubt haben und mir genügend Zeit gaben, mein Studium zu beenden. Weiters möchte ich mich bei ihnen für ihre stete Unterstützung und ihren Rückhalt, egal in welchen Belangen, bedanken. Dank ihnen wurden mir schon so viele tolle Sachen ermöglicht, welche für so manche wohl nur Träume und Fantasien bleiben werden.

... meinem Bruder Florian, welcher mir stets mit gutem Rat und Hilfsbereitschaft zur Seite gestanden und mir auch netterweise Teile meiner Diplomarbeit korrigiert hat.

... meiner Oma, auf deren Unterstützung ich auch jederzeit zählen konnte.

... meinen österreichischen und spanischen Freunden Becky, Therry, Katharina Lehrkinder und Bea, welche mir Teile meiner Diplomarbeit Korrektur gelesen haben.

... Veronika, meinem Chicarr und meiner Wegbegleiterin durch die gesamte Diplomarbeitsphase. Ich bin echt froh, dass wir uns in Alicante kennengelernt haben.

... Herrn Prof. Werner Routil, welcher meine gesamte Diplomarbeit korrigiert, und mir stets ein ehrliches Feedback gegeben hat.

... meinem Betreuer Mag. Dr. Wolfram Aichinger, welcher mich in einigen Vorlesungen durch mein Studium begleitet hat. Durch seinen Elan, seine Ideen, seine Kreativität und den Glauben an mich kam für mich nur er als Betreuer in Frage.

Inhalt

1	Einleitung.....	9
2	Begriffserklärungen der Termini „Fantasie“, das „Fantastische“, „Fantastik“, der „fantastische Film“ und „fantastische Elemente“ ..	13
2.1	Fantasie	13
2.2	Das Fantastische und die Fantastik.....	14
2.3	Das Fantastische.....	15
2.4	Das Fantastische, das Unheimliche und das Wunderbare	17
2.5	Die Fantastik bzw. fantastische Literatur	20
2.6	Der fantastische Film.....	24
2.7	Fantastische Elemente	24
3	Analyse des Filmes <i>El laberinto del fauno</i>	27
4	Guillermo del Toro	27
5	Motiv- und Themensuche in Guillermo del Toros Kindheit	29
6	Filmdaten von <i>El laberinto del fauno</i>	35
7	<i>El laberinto del fauno</i> - Synopsis.....	36
8	Personen.....	38
8.1	Ofelia	38
8.2	Hauptmann Vidal	39
8.3	Faun.....	41
9	Symbole in <i>El laberinto del fauno</i>	42
9.1	Labyrinth.....	43
9.2	Augen	44
9.3	Blut	45
10	Filmmusik, Geräusche und Erzähler.....	46
10.1	Filmmusik	46
10.2	Geräusche	49
10.3	Erzähler	50
11	Das Kind in Filmen	50
11.1	Funktionen der Kinderperspektive	51

11.2	Ofelia als Protagonistin.....	53
12	Raum- und Zeitebenen.....	58
12.1	Räume.....	58
12.1.1	Wald.....	59
12.1.2	Haus/Mühle.....	60
12.1.3	Reich des <i>Pale Man</i>	61
12.1.4	Grenzen.....	62
12.2	Die Einbettung der Zeit in den Film <i>El laberinto del fauno</i>	63
13	Fantastische Elemente im Film	67
13.1	Faun.....	68
13.2	<i>Pale Man</i>	71
13.3	Riesenkröte	75
13.4	Faun und <i>Pale Man</i> – ein und dieselbe Person?	77
13.5	Insekt/Feen.....	78
13.6	Alraune/Mandragora.....	79
13.7	Buch.....	81
13.8	Kreide	83
13.9	Schlüssel	84
13.10	Baum.....	86
13.11	Das Fantastische in <i>El laberinto del fauno</i>	87
13.12	Die Frage nach der realen Existenz des Fantastischen.....	88
14	Die drei Prüfungen und die Frage nach einem „Happy End“	89
14.1	Die drei Prüfungen.....	90
14.2	Ungehorsam und seine Folgen	93
14.3	„Happy End“?	95
15	Szenenanalyse.....	96
16	Sequenzprotokoll <i>El laberinto del fauno</i> (LF).....	101
17	Schlussbetrachtung.....	111
18	Resumen en español.....	115
19	Literaturverzeichnis	125
20	Anhang.....	1

1 Einleitung

Ein Faun, ein Kinder fressendes Monster namens *Pale Man*, eine Riesenkröte, ein Insekt, welches sich in eine Fee verwandelt, und ein fantasievolles Mädchen, das all diesen Wesen gegenübertritt – das alles und noch einige Elemente mehr bilden die fantastischen Zutaten für den Film *El laberinto del fauno* (2006) von Guillermo del Toro. *El laberinto del fauno* ist ein einzigartiger Film, der die wundersame, märchenhafte und abenteuerliche Seite des Fantastischen zum einen und die historische Tragik und Brutalität der Nachwehen des Spanischen Bürgerkrieges zum anderen behandelt und beide, doch sehr heterogen anmutenden Teile ineinander verschmelzen und Grenzen somit verschwimmen lässt. Es ist ein Film, der jedes Mal aufs Neue fasziniert, berührt und das Publikum zum Grübeln über das Fantastische anregt. Das sind unter anderem Gründe, warum ich diesen Film für die Diplomarbeit gewählt habe.

Ich selbst bin fasziniert von der Welt der Fantasie und des Fantastischen und teile diese Leidenschaft gemeinsam mit Guillermo del Toro, wie man im Laufe dieser Arbeit erfahren wird. Für mich waren es außerdem primär die fantastischen Wesen und Gegenstände, die meine Aufmerksamkeit in diesem Film auf sich gezogen haben.

Doch wie definiert sich etwas Fantastisches überhaupt? Gibt es das Fantastische wirklich oder ist alles nur Fantasie?

Meine Forschungsfrage zu dieser Diplomarbeit lautet demnach:

Was sind fantastische Elemente und wie werden sie durch Guillermo del Toro in dem Film *El laberinto del fauno* dargestellt bzw. was sind deren (symbolische) Bedeutungen?

Dafür teilte ich diese Arbeit in zwei Teile, einen theoretischen und einen praktischen Part. Im theoretischen Teil, dem der Begriffsdefinitionen, legte ich mein Hauptaugenmerk auf Tzvetan Todorovs Werk *Einführung in die fantastische Literatur*, durch welches ich den Begriff des „Fantastischen“ definieren werde. Im ersten Kapitel dieses Theorieteiles soll bei den LeserInnen die Bedeutung der Fantasie ins Gedächtnis gerufen werden. Auch die fantastische Literatur und der fantastische Film werden am Ende dieses Teiles beschrieben. Für diese beiden Punkte wird vorrangig die *Brockhaus Enzyklopädie* herangezogen. Zum Schluss werden die fantastischen Elemente nochmals in einer kurzen theoretischen Abhandlung, anhand der zuvor zusammengetragenen Informationen, definiert.

Der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit liegt aber auf dem praktischen Part, dem der filmtechnischen Analyse.

Für den praktischen Teil wurden vor allem die Werke *Studying Pan's Labyrinth* von Tanya Jones und *Film- und Fernsehanalyse* von Knut Hickethier ausgewählt. Außerdem wurden einige Internetseiten bezüglich Filminformation, Biografie des Regisseurs samt sonstigem Wissenswerten zu Rate gezogen.

Dabei möchte ich darauf hinweisen, dass nicht nur Tanya Jones, sondern auch einige Internetseiten Informationen und Interviews von der offiziellen Homepage des Filmes, www.panslabyrinth.com, bezogen haben, welche jedoch nicht mehr in der ursprünglichen Form existiert.

Die filmtechnische Analyse dient vor allem dazu, wichtige Komponenten des Filmes zu erwähnen und zu untersuchen, da jeder einzelne Teil einen Film zu einem Ganzen macht.

Im praktischen Teil der Diplomarbeit wird zuallererst auf den Regisseur Guillermo del Toro eingegangen. Mein hauptsächliches Interesse gilt hier vor allem seiner Kindheit, welche sein Leben meiner Ansicht nach am meisten beeinflusst hat. Diesem Abschnitt entsprangen einige Ideen und Motive, welche del Toro oftmals in seinen Filmen, natürlich auch in *El laberinto del fauno* behandelte. Doch auch so manche Inspirationen zu gewissen fantastischen Geschöpfen und Gegenständen basieren auf Erfahrungen aus del Toros jungen Jahren und seinem weiteren Leben.

Im praktischen Teil werden zudem Ofelia, Hauptmann Vidal und der Faun als die Hauptakteure des Filmes näher beschrieben. Guillermo del Toro verwendete im Film oftmals das Labyrinth sowie (angedeutete) Augen und Blut, deren symbolische Bedeutung und Darstellung ich interessant fand zu untersuchen.

Die filmtechnische Analyse enthält auch eine Untersuchung der klanglichen Stilmittel (Filmmusik, Geräusche, Erzähler), welche primär auf deren Funktionen, aber auch auf ihren konkreten Einsatz im Film untersucht werden. Hierbei will ich herausfinden, wie gewisse fantastische Elemente bzw. Situationen durch die Musik oder Geräusche dargestellt werden.

Einen weiteren wichtigen Punkt stellt das Kapitel „Das Kind in Filmen“ dar. Dabei werden Beispiele von ebensolchen Filmen angeführt, außerdem wird auf die wichtigen Funktionen der Kinderperspektive, die dabei oftmals zum Einsatz kommt, eingegangen. Zuletzt soll die Rolle der kleinen Ofelia als Protagonistin behandelt und filmtechnisch analysiert werden. Hier steht vor allem die Frage im Vordergrund, welche Funktionen die Kinderperspektive im Falle Ofelias erfüllt.

Die Handlung des Filmes ist in duale Raum- und Zeitebenen eingebettet. Hierbei bilden vor allem das Labyrinth, der Baum, aber auch das Reich des *Pale Man* die Kategorie der fantastischen Orte, welche sich jedoch in der realen Alltagswelt während der Nachkriegszeit

des Spanischen Bürgerkrieges im Jahre 1944 befinden und die Grenzen zur Realität mühelos verschwimmen lassen. Die Orte der filmischen Alltagswelt werden durch die Mühle, welche das Quartier von Vidals franquistischer Truppe bildet, das Versteck der Partisanen im Wald und die Schauplätze der Kämpfe zwischen diesen beiden Lagern dargestellt.

Auch die Zeit ist in zwei, quasi parallel verlaufende Zeitstreifen einzuteilen: die der zuvor erwähnten Nachkriegszeit und die des fantastischen Märchens der Prinzessin Moana.

Als Nächstes möchte ich das Kernkapitel dieser Diplomarbeit, das der fantastischen Elemente abhandeln. Hierzu werden einige ausgesuchte Komponenten, z.B. Wesen wie der Faun, der *Pale Man* und die Riesenkröte, aber auch Pflanzen wie die Alraune und Gegenstände wie ein Stück Kreide analysiert und vor allem deren symbolische Bedeutung beschrieben. Diese sind jedoch nicht nur Elemente, die rein fantastisch (vollständig der Fantasie entsprungen) sind, sondern auch Wesen bzw. Gegenstände, die zwar in der Alltagswelt existieren, aber in diesem Film einen gewissen fantastischen Anstrich besitzen. In diesem Kapitel wird außerdem der Frage nach der realen Existenz des Fantastischen in *El laberinto del fauno* nachgegangen und eine Einteilung der Position des Publikums und auch Ofelias anhand des Schemas von Torodov vorgenommen.

In Kapitel 14 werden die drei Prüfungen, deren Zweck und die Folgen des Ungehorsams näher beleuchtet. Außerdem versuche ich eine Antwort auf die Frage nach einem „Happy End“ des Filmes zu finden.

Schließen möchte ich mit einer Szenenanalyse, wobei ich die Schlusszenen in Hinsicht auf filmtechnische Elemente analysieren möchte, und einem Sequenzprotokoll des gesamten Filmes.

Mit dieser Arbeit will ich versuchen, das Interesse am Fantastischen vor allen bei NichtinteressentInnen zu wecken, um ihnen die zauberhafte Welt Guillermo del Toros und seines Filmes *El laberinto del fauno* näher zu bringen. Außerdem will ich den Blick der ZuseherInnen auf so manches Detail im Film richten, welches sich für viele bisher im Verborgenen befand.

Daher hoffe ich, dass es mir mit dieser Arbeit gelingt, die raffinierten Details mit dem Gesamtsujet des Filmes so zu kombinieren, dass sie zu einem stimmigen Ganzen führen.

2 Begriffserklärungen der Termini „Fantasie“, das „Fantastische“, „Fantastik“, der „fantastische Film“ und „fantastische Elemente“

Was bedeutet „Fantasie“ und was ist „Fantastik“? Sind „Fantastik“ und das „Fantastische“ ein und dasselbe? Diese drei schwer zu fassenden Begriffe sind fixer Bestandteil in unserem alltäglichen Sprachgebrauch. Jedoch verwendet man diese Ausdrücke oft, ohne sich wirklich darüber im Klaren zu sein, was sie eigentlich bedeuten. Dies trifft vor allem auf die Termini „das Fantastische“ und die „Fantastik“ zu. Kann man vor allem die beiden letzten Bezeichnungen als eine Kategorie sehen oder sind diese doch grundverschieden und dürfen somit nicht miteinander verwechselt werden?

In diesem Kapitel möchte ich zu allen drei Begriffen eine kurze Definition geben, damit ein erster klärender Eindruck gewonnen werden kann. Zusätzlich soll noch eine kurze Definition zum „fantastischen Film“ hinzugefügt werden, um eine Überleitung zu meinem analysierten Film zu geben.

2.1 Fantasie

Für die Beschreibung des Begriffes „Fantasie“ habe ich die meiner Auffassung nach passendsten Definitionen aus dem *Diccionario de uso del español* von Moliner gewählt:

1. *Imaginación creadora, o sea facultad de la mente para representarse cosas inexistentes; particularmente, para inventar seres y sucesos y crear obras literarias y de arte.*

2. *Cosa creada por la fantasía o que no tiene fundamento real [...]¹.*

Der Begriff „Fantasie“, welcher aus dem griechischen Wort *phantázesthai* stammt und wortwörtlich „erscheinen“² bedeutet, wird in der *Brockhaus Enzyklopädie* als „Vorstellung und Vorstellungsvermögen, das reproduktiv aus der Erinnerung, als freie Ausgestaltung der Erinnerungsinhalte oder als Neuproduktion anschaul. Inhalte wirksam ist“³ beschrieben.

Die „Fantasie“ ist demzufolge die schöpferische Fähigkeit des menschlichen Verstandes, sich bestimmte Dinge und Situationen vorstellen bzw. sich in diese hineinversetzen zu können und des Weiteren Erinnerungen oder schon vorgegebene Inhalte neu zu gestalten, sich etwas einbilden bzw. neu kreieren zu können.⁴ Dieses Vorstellungsvermögen dient weiters zur Bewältigung alltäglicher Probleme, indem es mit emotionalen und malerischen Komponenten

¹ Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. A – G. Editorial Gredos, Madrid 1986, S. 1281.

² Vgl. Zwahr, Annette (Red.): *Brockhaus Enzyklopädie* in 30 Bänden. Band 8 EMAS – FASY. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig/Mannheim 2006²¹, S. 759.

³ Zwahr, Annette (Red.): *Brockhaus*, S. 759.

⁴ Vgl. ebd., S. 759.

die Alltagsrealität zu veranschaulichen versucht.⁵ Dabei wichtig und „kennzeichnend sind der spieler. und (im Unterschied zur Rationalität) der von vorgegebenen Regeln weitgehend freie Vollzug.“⁶

Die Fantasie ist somit eine Art Improvisationsgegenstand der Wirklichkeit und eine Möglichkeit, diese so kreieren zu können, wie man sie gerne hätte bzw. wie man sie sich wünscht (Wunschdenken). Dabei darf man gut und gerne so manche Naturgesetze verletzen und logische Grenzen überschreiten.

Der Ursprung fantastischer Elemente ist meiner Auffassung nach in der Fantasie zu finden, denn vor allem der Fantasie ist die Entstehung von so manchen fantastischen Dingen zu verdanken. Denn auch wenn eine Idee zuerst von einer realen, visuellen Inspiration ausgeht, wird diese erst in der Vorstellungskraft des Menschen verarbeitet, um schließlich als Neuproduktion der menschlichen Einbildung wiedergegeben zu werden.

2.2 Das Fantastische und die Fantastik

Von den drei Begriffen (Fantasie, Fantastik und das Fantastische) sind die des „Fantastischen“ und der „Fantastik“ die komplexesten. Es wurden schon einige Definitionen und Ein- bzw. Abgrenzungen dieser Gattungen von anderen erstellt, doch trotzdem scheinen das „Fantastische“ und die „Fantastik“ noch immer kaum richtig fass- und abgrenzbar zu sein und bietet somit ein breites Spektrum an verschiedensten Theorien und Terminologien.

Einzelne Theorien bzw. Begriffsdefinitionen werden einerseits von so manchem Wissenschaftler unterstützt und womöglich auch noch erweitert bzw. geringfügig verändert, oder aber von anderen verworfen und durch andere Theorien widerlegt.

Dennoch sollen in dieser Arbeit anhand des Werkes *Einführung in die fantastische Literatur* von Tzvetan Todorov⁷ gewisse Definitionen darüber geliefert und durch Beispiele bzw. Theorien aufgezeigt werden, dass diese beiden Gattungen immer noch inhaltliche Streitpunkte darstellen. Ich möchte hierbei Todorovs Überlegungen als Ausgangspunkt nehmen und seine Theorien und Definitionen etwas näher beleuchten, da sein Werk *Einführung in die fantastische Literatur* laut Durst „trotz vieler Einwände [...] noch immer die [erste] grundlegende Untersuchung zur Phantastik“⁸ bildet.

⁵ Vgl. Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 759.

⁶ Ebd., S. 759.

⁷ Der Titel des französischen Originalwerkes lautet: Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris 1970. Für diese Diplomarbeit wird jedoch das deutsche Werk, übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur verwendet: Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.

⁸ Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. LIT Verlag, Berlin 2010², S. 14.

Mann kommt somit nicht umhin, sich eingehender mit Todorovs Definitionsversuchen zu beschäftigen.

Hierbei soll nun mit dem Fantastischen und dessen Definition bzw. Genese begonnen werden.

2.3 Das Fantastische

Zu Beginn möchte ich auf den Begriff „fantástico/-ca“ im Spanischen hinweisen. Laut dem *Diccionario de la lengua española* der Real Academia Española bedeutet das Adjektiv „fantástico/-ca“: „Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación.“⁹ Etwas Fantastisches ist folglich etwas Vorgetäushtes und etwas, das der Einbildung entsprungen ist und deshalb nur dort existiert.

Tzvetan Todorov weist im Bezug auf das Fantastische auf ein bestimmtes Merkmal hin, welches seiner Meinung nach einer der essentiellen Teile für die Begriffsbestimmung des Fantastischen ist. Todorov spricht das Gefühl des Zweifels, der „Unschlüssigkeit“¹⁰ an, ob das, was jemandem geschieht bzw. jemanden umgibt, wirklich real ist, „oder ob es sich einfach um eine Sinnestäuschung handelt“¹¹. Todorov erklärt weiters: „In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, [...] geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären lässt.“¹² Man wird somit mit etwas konfrontiert, „das der Verstand nicht erklären kann“¹³, etwas, das jemanden unschlüssig werden lässt, ob es die Wirklichkeit darstellt oder doch nur eine Illusion ist.

Vax und in gewisser Weise auch Caillois sehen das Fantastische als eine Art „[...] interruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison“¹⁴, als Eindringen des Übernatürlichen in die geordnete Alltagswelt, geregelt durch Naturgesetze. Caillois spricht von „RUPTURE DE L'ORDRE RECONNU“¹⁵, quasi einem „Riss“ in der bekannten Umgebung. Hierbei bemerkt man, dass auch bei Vax und Caillois in dem Zusammenhang das Fantastische als übernatürliches, unheimliches Element angesehen wird.

Doch definiert sich das Fantastische nicht nur durch das alleinige Auftreten einer übernatürlichen bzw. unheimlichen Erscheinung. Laut Todorov müssen drei Bedingungen erfüllt werden, um das Fantastische definieren zu können:

⁹ Real Academia Española: Fantástico. Online im Internet: <http://lema.rae.es/drae/?val=fant%C3%A1stico> [letzter Stand: 18.12.2012]

¹⁰ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 26.

¹¹ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 25.

¹² Ebd., S. 25.

¹³ Ebd., S. 28.

¹⁴ Vax, Louis: L'Art et la Littérature fantastiques. Presses Universitaires de France, Paris 1963², S. 10.

¹⁵ Caillois, Roger: Au cœur du fantastique. Éditions Gallimard, o.O. 1965, S. 161.

*Zuerst einmal muss der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen.*¹⁶

Dieses Gefühl der Unschlüssigkeit soll aber nicht nur vom Leser/von der Leserin, sondern kann auch von einer der im Text handelnden Personen empfunden werden. Somit kommt es zu einer gewissen Identifikation des Lesers/der Leserin mit der handelnden Person und die Unschlüssigkeit ist auf beiden Seiten gegeben.¹⁷

Die zweite Bedingung bezieht sich einerseits auf „Reaktionen“¹⁸ bzw. Einschätzungen der handelnden Personen den ungewöhnlichen Geschehnissen gegenüber (Todorov spricht hierbei den „syntaktischen Aspekt“¹⁹ an), andererseits geht es bei der zweiten Bedingung auch um den „semantischen Aspekt“²⁰, genauer gesagt, um die „Wahrnehmung und [...] Bewertung dieser Wahrnehmung.“²¹

Bei der dritten Bedingung wird die „Wahl zwischen mehreren Modi (und Ebenen) der Lektüre“²² als Kriterium gewählt.

Ein fantastischer Text soll zunächst den Leser/die Leserin oder eine im Text handelnde Person unschlüssig werden lassen, damit eine Identifikation beider gegeben wird. Weiters soll es bei einem fantastischen Ereignis zu einer gewissen Reaktion und daraufhin zu einer Beurteilung dieser Sinneswahrnehmung kommen (ob das Ereignis z.B. furchterregend ist, ob es die Wirklichkeit darstellt oder doch nur eine Sinnestäuschung ist). Zuletzt soll noch zwischen verschiedensten Methoden der Lektüre gewählt werden.

Diejenigen, die solch ein Geschehnis wahrnehmen, müssen sich, laut Todorov, für eine von zwei wählbaren Lösungen entscheiden:²³

*[E]ntweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind.*²⁴

Man kann sich also für eine Einbildung entscheiden, wobei die Naturgesetze, so wie wir sie kennen, intakt bleiben; oder man meint doch, dass sich dieses fantastische Ereignis tatsächlich

¹⁶ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 33.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁸ Ebd., S. 33.

¹⁹ Ebd., S. 33.

²⁰ Ebd., S. 33.

²¹ Ebd., S. 33.

²² Ebd., S. 33.

²³ Vgl. ebd., S. 25f.

²⁴ Ebd., S. 26.

zugetragen hat, die allgemein gültigen Gesetze somit aufgehoben werden und man sich etwas Unbekanntem gegenübergestellt sieht.

Somit übertritt man nun die Schwelle entweder zum Unheimlichen oder zum Wunderbaren.

2.4 Das Fantastische, das Unheimliche und das Wunderbare

Dieser Abschnitt bezieht sich in wesentlichen Teilen auf Tzvetan Todorovs Kapitel „Das Unheimliche und das Wunderbare“:

„Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewissheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verlässt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren.“²⁵

Das Fantastische ist somit nur ein flüchtiger Moment der Unschlüssigkeit, der jedoch sofort vergeht, sobald man sich entweder dafür entschieden hat, „dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen“²⁶ und man somit auf die Seite des Unheimlichen wechselt; oder man sich dafür entscheidet, „dass man neue Naturgesetze anerkennen muss, aus denen das Phänomen dann erklärt werden kann“²⁷ und infolgedessen das Wunderbare in Kraft tritt. Das Fantastische ist laut Todorov an der Grenze zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren positioniert und stellt seiner Meinung nach keine eigene Gattung dar. Todorov gibt das Beispiel des Schauerromans: dort finden sich ihm zufolge zwei Tendenzen: jene des „explizierten Übernatürlichen (des ‚Unheimlichen‘ [...]“²⁸ und jene des „akzeptierten Übernatürlichen (oder des ‚Wunderbaren‘)“²⁹. Das Unheimliche definiert sich dadurch, dass die Ereignisse rational erklärbar sind. Es ist meist auf bekannte Tatsachen der Vergangenheit zurückzuführen.

Der Fall des Wunderbaren wiederum tritt ein, sobald man sich sicher ist, dass für die supranaturalistischen Phänomene keinerlei rationale Erklärung gefunden werden kann.

Laut Todorov ist das Wunderbare ein unbekanntes, zukünftiges Phänomen, welches erst noch erforscht werden muss.

Todorov stellt diese drei Elemente, das Fantastische, das Unheimliche und das Wunderbare als Hauptarten dar, welche durch zwei zusätzliche Untergattungen noch verbunden werden.

Diese Untergattungen sind in Werken wiederzufinden, in denen die Unschlüssigkeit (das Fantastische) lange Zeit aufrecht erhalten werden kann, jedoch früher oder später entweder im

²⁵ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 26.

²⁶ Ebd., S. 40.

²⁷ Ebd., S. 40.

²⁸ Ebd., S. 40.

²⁹ Ebd., S. 40.

Unheimlichen oder aber im Wunderbaren endet. Hierfür hat Todorov folgendes Diagramm erstellt:

unvermischt Unheimliches	Fantastisch- Unheimliches	Fantastisch- Wunderbares	unvermischt Wunderbares
-----------------------------	------------------------------	-----------------------------	----------------------------

Abbildung 1: Todorovs Gattungssystem

Die mittlere Trennlinie, so Todorov, stellt demnach das „unvermischt Fantastische“³⁰ dar, welches wirklich als Grenze zwischen seinen zwei Nachbarsgebieten gesehen werden kann.

Im Falle des „Fantastisch-Unheimlichen“³¹ sind unheimliche Geschehnisse am Ende doch rational erklärbar. Ein übernatürliches Phänomen kann demnach durch eine entartete Einbildung (Traum, Drogeneinfluss) oder aber rational (Sinnestäuschung, Zufall) erklärt werden. Weiters wird das „unvermischt Unheimliche“³² aufgezählt, bei welchem die Ereignisse einerseits ganz rational erklärbar sind, andererseits „auf die eine oder andere Weise unglaublich, außergewöhnlich“³³ oder auch beunruhigend scheinen und deshalb bei der handelnden Person wie auch beim Leser/bei der Leserin eine Verhaltensweise evozieren, die dem eines fantastischen Elements ähnelt. Das Unheimliche ist also dem Fantastischen ähnlich und wird nur von dem fantastischen Bereich her abgegrenzt. „Das Unheimliche erfüllt, wie man sieht, nur eine einzige der Voraussetzungen für das Fantastische: die Beschreibung bestimmter Reaktionen, insbesondere der Angst. Es ist einzig an die Gefühle der Personen gebunden“³⁴.

Als Nächstes gilt es das Gebiet des „Fantastisch-Wunderbaren“³⁵ zu erläutern, zu welchem laut Todorov Erzählungen gehören, „die sich als fantastisch präsentieren und mit der Anerkennung des Übernatürlichen enden.“³⁶ Das Übernatürliche kann nicht durch geltende Naturgesetze erklärt werden, lediglich dessen Existenz suggeriert.

Zu guter Letzt ist noch ein „unvermishtes Wunderbares“³⁷ zu erwähnen, bei dem die überirdischen Ereignisse weder bei der handelnden Person noch bei den LeserInnen eine gewisse Reaktion bzw. Überraschung evozieren.³⁸ Laut Durst wird hierbei „die gegebene

³⁰ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 43.

³¹ Ebd., S. 43.

³² Ebd., S. 44

³³ Ebd., S. 45.

³⁴ Ebd., S. 45.

³⁵ Ebd., S. 49.

³⁶ Ebd., S. 49.

³⁷ Ebd., S. 51.

³⁸ Vgl. ebd., S. 40ff.

natürliche Ordnung der Welt aufgehoben³⁹. Als Beispiel werden hier Märchen genannt. Todorov teilt das Wunderbare, um es deutlich einzugrenzen, weiters in vier Gruppen ein: Zunächst ist die Rede von einem „*hyperbolischen Wunderbaren*“⁴⁰, bei welchem die übernatürlichen Ereignisse durch ihre Ausmaße die uns bekannten Phänomene überborden. Das „*exotische Wunderbare*“⁴¹ stellt übernatürliche Phänomene nicht als solche vor, da man davon ausgeht, dass die LeserInnen die Gebiete nicht kennen, in welchen sich die Ereignisse zutragen und der Leser /die Leserin somit auch keinen Anlass hat, diese anzuzweifeln. Die dritte Kategorie wird als „*instrumentales Wunderbares*“⁴² bezeichnet, da hier Wunder der Technik präsentiert werden, welche zwar in der damaligen Epoche nicht realisierbar, aber durchaus vorstellbar waren. Todorov nennt hier das Beispiel des fliegenden Teppichs, der heutzutage mit dem Hubschrauber verglichen werden kann.

Schließlich gibt es noch das „*naturwissenschaftliche Wunderbare*“⁴³, welches die heutige Science-Fiction-Welt darstellt. Die übernatürlichen Geschehnisse werden zwar auf rationale Weise erklärt, jedoch durch Gesetze, welche durch die Naturwissenschaft der heutigen Zeit (noch) nicht anerkannt werden.⁴⁴

Was hierbei jedoch trotzdem zu beachten ist, ist die Tatsache, dass Todorov bei seiner Begriffsbestimmung nur Texte hergenommen hat, welche sich eigentlich ausschließlich „um die Frage drehen, ob ein anscheinend übernatürliches Ereignis tatsächlich als ein solches aufzufassen oder aber ‚rational‘ zu erklären sei.“⁴⁵

Hierbei weist Thomas Wörtche aber auf die Frage hin, ob nicht auch „ein beliebiges Ereignis potentiell als ein übernatürliches interpretiert werden darf.“⁴⁶

Diese Möglichkeit, dass ein Ereignis, welches eigentlich als natürlich anzusehen ist, doch einen gewissen übernatürlichen Charakter besitzt, ist somit nicht auszuschließen und in Todorovs Definition des Fantastischen eigentlich mit hineinzunehmen.

Um das Fantastische von der Fantastik, welche im darauffolgenden Kapitel genauer behandelt wird, schon einmal vorab abzugrenzen, soll an dieser Stelle Uwe Durst zitiert werden:

Laut Durst „ist eine begriffliche Differenzierung von *Phantastik* bzw. *phantastischer Literatur* einerseits und *dem Phantastischen* andererseits sinnvoll: Die phantastische Literatur ist das

³⁹ Durst, Uwe: Theorie, S. 41.

⁴⁰ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 52.

⁴¹ Ebd., S. 52.

⁴² Ebd., S. 53.

⁴³ Ebd., S. 53.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 51ff.

⁴⁵ Durst, Uwe: Theorie, S. 67.

⁴⁶ Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Corian-Verlag, Meitingen 1987, S. 108.

Genre, in welchem die (noch zu bestimmende) Struktur des Phantastischen dominant ist.“⁴⁷ Auch Joachim Frenk argumentiert ähnlich: Für ihn ist das Fantastische „nicht eine Gattung, sondern eine Bewegung, die in literarischen Texten stattfindet.“⁴⁸ Demnach ist das Fantastische, die Unschlüssigkeit, eine Art Gefüge, welche im Genre der fantastischen Literatur vorherrscht und sich beliebig gestalten und formen kann. Diese Differenzierung ist auch meiner Ansicht nach sehr sinnvoll, da man nun wenigstens einen ersten „trennenden“ bzw. „definierten“ Eindruck gewonnen hat.

2.5 Die Fantastik bzw. fantastische Literatur

Der Begriff „Fantastik“ hat zweierlei Bedeutung. Einerseits bedeutet sie laut *Brockhaus Enzyklopädie* „unkontrollierte Fantasie“⁴⁹, denn „[a]nders als in der F. [Fantasie; Anm. CB] geht nach allgemeiner Auffassung in der Fantastik das Bewusstsein der Irrealität der vorgestellten Gebilde häufig verloren.“⁵⁰

Die zweite Bedeutung der Fantastik, nämlich jene als Literaturgattung, ist jedoch wichtiger für diese Arbeit. Diese Fantastik, auch fantastische Literatur genannt, ist laut *Brockhaus Enzyklopädie*

*ein Sammelbegriff für erzählende Texte [...], die über die Darstellung der empirisch begreifbaren Welt hinausgehen und Welten entwerfen, in denen übernatürl. Elemente Realitätscharakter besitzen. In diesem Sinne bezieht sich der Begriff auf keine einzelne, sondern eine Vielzahl literar. Gattungen: von Mythen, Märchen, Sagen, Legenden und Tierfabeln über Schauerroman, Fantasy und Science Fiction bis zu den Werken des Surrealismus und mag. Realismus.*⁵¹

Diese Übergattung der Fantastik ist, wie man sieht, ein breit gefächertes Genre mit etlichen Subgenres, welche untereinander gewisse Verbindungspunkte, aber auch Differenzen aufweisen. Meist versucht man dann Werke in die verschiedensten Kategorien der Subgenres einzuteilen und somit voneinander abzugrenzen. Doch kommt es immer wieder vor, dass gewisse Texte gattungsübergreifend sind und somit zu mehreren Genres gehören können.

Die Gattung der fantastischen Literatur kann man auch für das Gebiet und Medium des Filmes übernehmen, welches sich dann „fantastischer Film“ nennt. Doch darauf werde ich in einem

⁴⁷ Durst, Uwe: Theorie, S. 26.

⁴⁸ Frenk, Joachim: *Myriads of Fantastic Forms. Formen und Funktionen des Phantastischen in englischen Sozialmärchen des 19. Jahrhunderts.* Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 50.

⁴⁹ Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 760.

⁵⁰ Ebd., S. 759.

⁵¹ Ebd., S. 760.

der nächsten Kapitel zu sprechen kommen. Nun möchte ich mit einem kurzen Diskurs der Geschichte des Terminus „Fantastik“ beginnen:

Die etymologische Entwicklung des Begriffes „Fantastik“ geht hierbei auf das Jahr 1828 zurück, als der französische Historiker Jean-Jacques Ampère (1800-1864) in einem Diskurs über E. T. A. Hoffmanns (1776-1822) Werk *Fantasiestücke in Callots Manier* statt dem „hübschen“ Terminus „fantaisie“ den Ausdruck „fantastique“ verwendete, da ihm das Wort „fantaisie“ für „etwas so Düsteres“⁵² nicht adäquat schien. Seitdem werden in Frankreich Werke, die Hoffmanns Text im Stil ähnlich sind, „contes fantastiques“ genannt.⁵³

„Die Tradition der ‚contes fantastiques‘ in Frankreich ist darum auch die des Unheimlichen, der existentiellen Verunsicherung.“⁵⁴

Somit gründet sich die Entstehungsgeschichte der Fantastik, die in Frankreich vor allem unheimliche Phänomene umfasst, in einer einfachen Wortabänderung Ampères.

Die Theorie bzw. Definition des Unheimlichen von Tzvetan Todorov wurde im vorherigen Kapitel schon abgehandelt.

Lovecraft und auch Caillois sind sich einig: „Der einzige Prüfstein für das wahrhaft Unheimlich-Übernatürliche ist ganz einfach die Frage, ob im Leser ein tiefes Gefühl der Furcht hervorgerufen wird, ein Gefühl, mit unbekannten Sphären und Mächten in Berührung zu kommen [...].“⁵⁵ Jedoch ist dieser Ansatz sehr gewagt und meiner Ansicht nach auch nicht wirklich tragbar. Und auch Todorov meint dazu höhnisch:

Man ist überrascht, noch heute derartige Urteile seitens ernsthafter Kritiker zu vernehmen. Wenn man ihre Äußerungen wörtlich nimmt und akzeptiert, dass man beim Leser das Gefühl der Angst feststellen können muss, dann muss man daraus folgern [...], dass die Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers abhängt. Ebenso wenig [sic!] lässt sich die Gattung dadurch näher bestimmen, dass man das Gefühl der Angst in den handelnden Personen aufsucht [...].“⁵⁶

⁵² Klingberg, Göte: Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Reclam, Stuttgart 1974, S. 225; zit. n. Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 1989, S. 9.

⁵³ Vgl. Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur, S. 9f.

⁵⁴ Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Erster Deutscher Fantasy Club e. V., Passau 1990³, S. 16.

⁵⁵ Lovecraft, H[oward] P[hillips]: Die Literatur der Angst. *Zur Geschichte der Phantastik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 13.

Caillois beschreibt dies mit den Worten: „Je me suis souvent demandé pourquoi je n’éprouvais pas devant les grands tableaux de Bosch l’impression d’étrangeté irréductible qu’il est après tout raisonnable de proposer, jusqu’à plus ample informé, comme pierre de touche du fantastique.“ Caillois, Roger: *Fantastique*, S. 30.

⁵⁶ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 35.

Denn, so meint Todorov weiter: „auf der einen Seite können Märchen auch Angstgeschichten sein; so etwa [...] die Erzählungen Perraults; auf der anderen Seite gibt es fantastische Erzählungen, denen das Element der Angst völlig fehlt“⁵⁷.

Es darf somit nicht sein, dass die LeserInnen bzw. auch die handelnden Personen einer fantastischen Geschichte Angst verspüren m ü s s e n.

Wie Todorov richtig sagt: „Die Angst ist zwar oft mit dem Fantastischen verbunden, nicht aber eine seiner notwendigen Bedingungen.“⁵⁸ Somit wäre es mehr als unangebracht, fantastische Erzählungen nur über das in ihnen (eventuell) enthaltene Element der Angst zu definieren.

Wird demzufolge die Angst von einigen als Hauptelement der fantastischen Literatur gesehen, bleibt Todorov bei der Unschlüssigkeit, durch welche sich das Fantastische vor allem auszeichnet. Dadurch verlieren nun mal einige Texte, wenn man Todorov folgt, ihren Anspruch auf die Bezeichnung „fantastische Literatur“.

Laut Uwe Durst werden deshalb genau jene Definitionen und auch Eingrenzungen der Fantastik durch Todorov von so manchem heftig kritisiert – wie z.B. von Stanislaw Lem, welcher Todorov einige Texte vorhält, die von diesem „aus dem Bereich der phantastischen Literatur ausgegrenzt werden.“⁵⁹ Diese Werke lassen sich dann aber auch nicht in andere Literaturgenres einordnen, besitzen daher keine genrespezifische Identität und sind somit nur simple Werke.⁶⁰

Doch, wie Durst richtig meint, war es doch Todorovs primäres Ziel, „eine Begriffsnormierung herbeizuführen. Dass dabei Texte, die aufgrund terminologischer Indifferenz bisher dem Genre zugerechnet wurden, ihren alten genologischen [sic!] Platz verlieren, ist nicht nur natürlich, sondern wünschenswert.“⁶¹ Ohne Todorovs Begriffsbestimmungen bzw. Ein- und Abgrenzungen von anderen Gattungen wäre die Fantastik noch immer eine zu breit gefächerte, undefinierte und nicht eingegrenzte Gattungsart, zu der eine Unzahl an Werken gehören würde, welche doch eher Platz in einem anderen (Sub-)Genre hätten.

Auch die *Brockhaus Enzyklopädie* hält sich an Todorov, indem sie ebenfalls das Eindringen eines unheimlichen Ereignisses in die Alltagswelt und die daraus resultierende Unschlüssigkeit als Kennzeichen anspricht.⁶²

„Gerade darin unterscheidet sich die fantast. Erzählung von Märchen und Fantasy, die eine homogene Welt schildern, in der das Übernatürliche seinen selbstverständl. Platz hat.“⁶³

⁵⁷ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 35.

⁵⁸ Ebd., S. 35.

⁵⁹ Durst, Uwe: Theorie, S. 49.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 49.

⁶¹ Ebd., S. 49.

⁶² Vgl. Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 760.

Das Fantastische ist in diesen Fantasy- und Märchenwelten normal, es nimmt einen natürlichen Platz ein. Die LeserInnen sind somit keineswegs verwundert, wenn plötzlich Magier, Hexen und sprechende Tiere erscheinen und es zu magischen Handlungen und Ereignissen kommt. Diese vorhin erwähnten imaginären Welten, z.B. die der Fantasy, sind „Welten, die mit der historischen Kontinuität in irgendeiner Weise gebrochen haben“⁶⁴. Es kann sogar auch soweit gehen, „dass imaginäre Welten oder erfundene Länder mit einer eigenen Geografie bzw. Geschichte“⁶⁵ als Schauplätze ausgewählt werden. Meistens wird auch das Element des guten Helden (meist männlich), welcher gegen böse Ungeheuer und andere übernatürliche Gestalten kämpft, in solchen Fantasy-Geschichten benutzt.⁶⁶ Weiters sind laut Pesch in einer Fantasy-Erzählung die „fiktive Zivilisation [meist] auf einem prä- (oder post-)technologischen Stand“⁶⁷ und „die Naturgesetze zum Teil durch die Gesetze der Magie außer Kraft gesetzt“⁶⁸.

Demzufolge ist die Magie „eigentlich das Element, auf das alles andere zurückgeführt wird“⁶⁹. Auch das Märchen, vorzugsweise das Zaubermärchen, unterscheidet sich von der Fantastik in gewissen Punkten. Uwe Durst erwähnt hierbei Roger Caillois, welcher drei Gründe der Unterscheidung dieser beiden Termini aufzählt: Erstens werden im Märchen andere thematische Elemente eingebaut (z.B. Feen anstelle von Vampiren); zweitens enden Märchen, im Gegensatz zu fantastischen Geschichten, fast immer positiv; und drittens ist das Wunderbare in den Märchen ein natürlicher Faktor, der keineswegs überrascht.⁷⁰

Jedoch sind diese drei Kriterien keineswegs definitive Differenzierungsmerkmale und es gibt oftmals Zaubermärchen, welche trotz des Vorhandenseins des Wunderbaren auch fantastische Werke sein können. Hier ist somit wieder die oben genannte Einteilung in Gattung und Subgenres zu beachten.

Was laut *Brockhaus Enzyklopädie* ein weiteres Merkmal einer fantastischen Geschichte sein kann, ist die Implikation und Thematisierung unterdrückter Ängste, welche „durch künstler. Gestaltung quasi gebändigt und damit ästhetisch genießbar gemacht werden.“⁷¹

So baute auch Guillermo del Toro in seinem Film *El laberinto del fauno* gewisse Angstelemente und Kindheitserinnerungen ein. Dies wird vor allem in Kapitel 5 thematisiert.

⁶³ Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 760.

⁶⁴ Pesch, Helmut W.: Fantasy, S. 35.

⁶⁵ Ebd., S. 38.

⁶⁶ Dies ist meist in den sogenannten „sword & sorcery“-Geschichten, welche auf Deutsch so viel bedeuten wie „Schwert und Magie“ (ebd., S. 29) zu finden. Vgl. Pesch, Helmut W.: Fantasy, S. 34.

⁶⁷ Ebd., S. 39.

⁶⁸ Ebd., S. 39.

⁶⁹ Ebd., S. 39.

⁷⁰ Vgl. Durst, Uwe: Theorie, S. 342.

⁷¹ Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 760.

2.6 Der fantastische Film

Zuletzt möchte ich noch in einigen kurzen Worten auf den fantastischen Film eingehen, um welchen es sich bei *El laberinto del fauno* auch handelt.

Zu der Fantastik, der fantastischen Literatur, gibt es also ein audiovisuelles Äquivalent – den fantastischen Film.

Dieser ist eine „Genre-Bez. für Spielfilme, in denen übernatürl. Geschehnisse und Gestalten eine tragende Rolle spielen.“⁷²

Dieses Genre wird einerseits durch das Thema des Fantastischen und andererseits durch den Einsatz origineller und ungewöhnlicher Kostüme und Maskeraden, außergewöhnlichen Filmkulissen und auch durch spezielle Filmeffekte und -tricks gekennzeichnet, welche beim Publikum eine Mischung aus Angst und Faszination bewirken sollen. In diesen fantastischen Welten des Genres werden außerdem vor allem auch Phobien und Wünsche projiziert.⁷³

Als eine Untergattung des fantastischen Filmes wird hierbei weiters der „Fantasyfilm“ genannt, der „seine Motive v.a. aus Sagen, Mythen und Märchen schöpft und in dem urtüml., hermet. Fantasiewelten mit Fabelwesen, Heroengestalten und Zaubermächten heraufbeschworen werden, die als mag. Gegenwelten zur Realität fungieren.“⁷⁴

Zu den bekanntesten Fantasyfilmen zählen unter anderem *E. T. – Der Außerirdische* (1982), *Die unendliche Geschichte* (1984) *Der Herr der Ringe* (2001–2003) und *Harry Potter* (2001–2011), wobei die letzten zwei Filme vor allem durch beeindruckende Computeranimationen bestechen.⁷⁵

2.7 Fantastische Elemente

In diesem Punkt möchte ich anhand der vorherigen Definitionen der Begriffe klären, was fantastische Elemente nun sind: Wie bereits bekannt ist, ist das Fantastische etwas, das der Fantasie entsprungen und meist keinen wirklichen Realitätsanspruch besitzt. Die Fantasie des Menschen dient hier somit als Grundlage.

Fantastische Elemente lösen in einem Buch bzw. Film oftmals eine gewisse Unschlüssigkeit bei LeserInnen oder ZuschauerInnen und meist auch bei einer der in der Geschichte handelnden Personen darüber aus, ob ein übernatürliches Ereignis tatsächlich real oder unreal ist. Meist wird in der fantastischen Literatur bzw. im Film versucht, diese Unschlüssigkeit durch diese fantastischen Elemente bis zum Schluss aufrecht zu erhalten. Doch kann man sich

⁷² Zwahr, Annette (Red.): Brockhaus, S. 761.

⁷³ Vgl. ebd., S. 761.

⁷⁴ Ebd., S. 761.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 762f.

auch für zwei andere Seiten entscheiden: Sobald man sich nämlich dafür entschließt, dass solch ein übernatürliches Phänomen rational erklärbar ist, z.B. durch eine Sinnestäuschung, überschreitet man die Grenzen zum Unheimlichen. Befindet man das übersinnliche Ereignis jedoch als nicht erklärbar durch Naturgesetze, so wechselt man auf die Seite des Wunderbaren. Fantastische Elemente können nun außergewöhnliche Wesen wie z.B. Feen, Kobolde, Vampire, Drachen, Magier, Hexen, sprechende Tiere und Faune sein, aber auch Gegenstände wie ein Zauberstab, ein Zauberstein oder ein verhextes Buch sein. Hierbei gibt es wirklich eine Bandbreite an unterschiedlichsten Möglichkeiten.

Doch sie können natürlich auch auf den ersten Blick simpel erscheinende Dinge sein, die ihre besonderen (fantastischen) Eigenschaften erst im Laufe der Erzählung oder des Filmes offenbaren und somit den Unschlüssigkeitsfaktor bei LeserInnen bzw. Publikum wieder erwecken.

Fantastische Elemente vermögen einerseits Unschlüssigkeit, aber auch Angst zu erwecken. Meist projiziert der Autor oder Regisseur seine persönlichen Ängste durch so manche fantastische Wesen im Buch bzw. Film, was nun auch beim Empfänger (LeserIn, Publikum) mögliche Ängste auslösen könnte.

Um auf die fantastischen Elemente im Film *El laberinto del fauno* genauer einzugehen, sie zu beschreiben, ihre Funktionen und symbolische Bedeutung(en) zu analysieren, habe ich das Kapitel 13 gewählt, in welchem ich mich nochmals auf hier genannte Punkte beziehen werde.

Der nun folgende, zweite Teil widmet sich der filmtechnischen Analyse des Filmes *El laberinto del fauno*, bei der vor allem auf den Einsatz von fantastischen Elementen eingegangen wird.

3 Analyse des Filmes *El laberinto del fauno*

Dieser zweite, auch umfangreichste Part dieser Diplomarbeit umfasst nicht nur die filmische Analyse von *El laberinto del fauno* in Hinsicht auf Raum, Zeit, Hauptpersonen und auditiver Faktoren, sondern bietet auch einen Einblick in die fantasievolle Welt des Regisseurs Guillermo del Toro. Vor allem fantastische und magische Elemente, welche del Toro in diesen Film eingebaut hat, sollen hierbei hervorgehoben und in Hinsicht auf Bedeutung und Darstellung analysiert werden.⁷⁶ In einigen Kapiteln werden außerdem Szenenbeispiele aus dem Film erwähnt, welche ich wie folgt darstellen werde: [LFxy]. Diese Beispiele wurden aus dem Sequenzprotokoll in Kapitel 16 entnommen, welches ich für den Film erstellt habe. LF soll als Abkürzung des Filmes (*Laberinto del Fauno*) dienen.

4 Guillermo del Toro⁷⁷

Der mexikanische Filmregisseur, Produzent und Drehbuchautor Guillermo del Toro wurde am 9. Oktober 1964 in Guadalajara (Mexiko) geboren und von seiner katholischen Großmutter aufgezogen. Schon in seiner Jugend begann del Toro sich für das Filmemachen zu interessieren. Er erlernte außerdem die Künste des Make-up und der Effekte beim berühmten Maskenbildner für Spezialeffekte, Dick Smith. Fortan war er ungefähr zehn Jahre als Make-up-Supervisor tätig. 1985 gründete del Toro seine eigene Effekt- und Make-up-Firma namens *Necropia*.⁷⁸

Weiters war er eines der Gründungsmitglieder des *Film Studies Centre* und der *Muestra del Cine Mexicano* (mexikanisches Filmfestival), welche beide in seiner Heimatstadt Guadalajara ansässig sind.

Durch *Necropia* lernte er die Produzentin Bertha Navarro kennen und gründete schließlich gemeinsam mit ihr, Rosa Bosch und Laura Esquivel die Produktionsfirma *The Tequila Gang*, eine der Produktionsfirmen bei del Toros Filmen *El espinazo del diablo* und *El laberinto del fauno*. Sein großer Filmdurchbruch gelang ihm im Jahre 1993 mit dem Film *Cronos*, für den er

⁷⁶ In diesem praktischen Teil finden sich teilweise Anlehnungen (in Sachen Synopse, Personen, Symbole und Musik) an eine vor mir verfasste Seminararbeit mit dem Titel „El laberinto del Fauno“. Diese habe ich im Wintersemester 2009/10 für das medienwissenschaftliche Seminar „Kinder im Kino: El universo infantil en el cine“ von Frau Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen erstellt.

⁷⁷ Die Informationen für die Biografie und die Filmografie del Toros werden von folgenden Quellen entnommen: Internet Movie Database: Biography for Guillermo del Toro. <http://www.imdb.com/name/nm0868219/bio> [letzter Stand: 20.11.2012] und Jones, Tanya: Studying Pan's Labyrinth. Auteur, Leighton Buzzard LU7 1AB 2010, S. 7ff.

⁷⁸ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster. In: *The New Yorker*, 2011, Band 86/47, S 41-?. http://www.newyorker.com/reporting/2011/02/07/110207fa_fact_zalewski?currentPage=all [letzter Stand: 25.11.2012]

einige Auszeichnungen erhielt, unter anderem den Mercedes-Benz-Award bei den Filmfestspielen in Cannes. Seinen ersten Hollywood-Film *Mimic* brachte er im Jahre 1997 heraus.

Sein nächster Erfolg ließ nicht lange auf sich warten, denn 2001 kam sein Streifen *El espinazo del diablo* in die Kinos, welcher von Kritikern und dem Publikum gleichermaßen bejubelt wurde. Im Herbst des Jahres 2006 flimmerte erstmals *El laberinto del fauno* über die Kinoleinwände, im Februar 2007 dann auch in Österreich unter dem Titel *Pans Labyrinth*. Wie auch in *El espinazo del diablo* spielt in *El laberinto del fauno* der Spanische Bürgerkrieg eine gewichtige Rolle.

Sein aktuellstes Hollywood-Projekt, welches auch wieder ein Kassenschlager wurde, ist der Film *The Hobbit – An Unexpected Journey* (2012), dessen erfolgreicher Filmstart in den österreichischen Kinos am 12. Dezember 2012 war.⁷⁹ Wurde del Toro vorher noch als neuer Regisseur anstelle von Peter Jackson⁸⁰ für diesen Film gehandelt⁸¹, scheint er diesmal „nur“ in der Rubrik „Drehbuch“ als einer von vier Drehbuchautoren (neben Fran Walsh, Philippa Boyens und auch Peter Jackson) auf. Doch kann man auf eine spannende Geschichte mit eindrucksvollen Fantasiefiguren setzen, da Guillermo del Toro die Ehre erhielt, Smaug, den sprechenden Drachen, für den Film zu designen. Für del Toro wohl eine große Freude, da der Drache sein „favorite mythological animal“⁸² ist.⁸³ Man darf also gespannt sein auf die internationale Reaktion der Fachwelt auf diesen fantastischen Film, welcher durch Guillermo del Toro, einem großartigen Regisseur und Drehbuchautor mitentwickelt wurde.

Es geht weiters das Gerücht um, del Toro würde auch *Hellboy 3* verfilmen, doch eine offizielle Bestätigung dafür ist allerdings noch ausständig.⁸⁴

Man kann sich jedoch sicher sein, dass man von ihm auch in Zukunft noch einiges hören wird, sei es als Regisseur, Drehbuchautor oder Produzent.

⁷⁹ *The Hobbit* ist die Vorgeschichte von J[ohn] R[onald] R[uel] Tolkiens weltberühmter *The Lord of the Rings*-Trilogie, welche nicht nur als Bücher, sondern auch als Filme ein weltweiter Erfolg waren und einen regelrechten Hype unter den Fantasy-Anhängern auslösten. *The Hobbit* erzählt die Geschichte des Hobbits Bilbo Beutlin, welcher gemeinsam mit einer Gruppe von Zwergen und dem Zauberer Gandalf auf eine Reise geschickt wird, um das Zwergenkönigreich beim Einsamen Berg und dessen Schatz aus den Fängen des Drachen Smaug zu befreien. Vgl. hierzu: Internet Movie Database: Der Hobbit – Eine unerwartete Reise.

<http://www.imdb.com/title/tt0903624/> [letzter Stand: 03.01.2013]

⁸⁰ Peter Jackson war der Regisseur aller drei bislang erschienenen Teile der *The Lord of the Ring*-Trilogie und erlangte dank ihnen hohen Bekanntheitsstatus. Vgl. hierzu: Internet Movie Database: Peter Jackson.

<http://www.imdb.com/name/nm0001392/> [letzter Stand: 25.11.2012]

⁸¹ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster. In: *The New Yorker*, 2011, Band 86/47, S 41-?.

http://www.newyorker.com/reporting/2011/02/07/110207fa_fact_zalewski?currentPage=all [letzter Stand: 08.12.2012]

⁸² Zalewski, Daniel: Show The Monster.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Internet Movie Database: Guillermo del Toro. <http://www.imdb.com/name/nm0868219/> [letzter Stand: 25.11.2012]

Filmografie

Doña Lupe (1985, Kurzfilm)

Geometría (1987, Kurzfilm)

Hora Marcada (1986 – 1989, TV-Serie)

Cronos (1993)

Mimic (1997)

El espinazo del diablo (2001)

Blade II (2002)

Hellboy (2004)

El laberinto del fauno (2006)

Hellboy II – The Golden Army (2008)

5 Motiv- und Themensuche in Guillermo del Toros Kindheit

Um Guillermo del Toro, seine Ideen, Motive und Absichten in seinen Filmen, vor allem aber in *El laberinto del fauno* zu verstehen, muss in dieser Arbeit unbedingt ein Kapitel über seine Kindheit eingefügt werden.

„[F]or me my childhood was the most brutal and frightening period of my life.“⁸⁵

Mit diesem schon etwas heftigen Satz gibt Guillermo del Toro den LeserInnen nicht nur einen ersten ersten Einblick in seine Kindheit, sondern auch einen Hinweis darauf, aus welchem Abschnitt seines Lebens die ersten und auch meisten Einflüsse für seine Filme entsprungen sind. Hierbei bezieht sich del Toro vor allem auf die Themenbereiche „Horror“ und „Tod“, zu welchen er eine „very intimate relationship“⁸⁶ pflegt.

Doch auch Hinweise auf das Thema „Religion“ sind vereinzelt zu finden.

Schon früh entwickelte er ein erhöhtes Interesse an dem Horrorgenre. Eines Tages, als der siebenjährige eigenbrötlerische Guillermo durch die Straßen Guadalajaras schlenderte, entdeckte er in der Magazinabteilung eines Supermarktes das Magazin *Famous Monsters of Filmland*⁸⁷. Dieses Magazin eröffnete ihm nicht nur die Welt des Horrors und der Monster,

⁸⁵ Erinnerungen von Guillermo del Toro in: Wood, Jason: *The Faber Book of Mexican Cinema*. Faber and Faber, London 2006, S. 27.

⁸⁶ Wood, Jason: *Mexican Cinema*, S. 28.

⁸⁷ *Famous Monsters of Filmland* ist das erste Monster Fanmagazin, gegründet 1958 von Forrest J Ackerman, einem großen Science-Fiction-Fan. Vgl. hierzu: *Famous Monsters of Filmland: A history of famous monsters*. <http://famousmonsters.com/a-history-of-famous-monsters/> [letzter Stand: 24.11.2012]

sondern del Toro begann dadurch auch Englisch zu lernen und wurde somit bald bilingual.⁸⁸ Über weitere Kindheitserinnerungen mit dem Genre des Horrors erzählt er selbst Folgendes:

*In terms of movies, I actually started to get excited by horror-movie stars. I wasn't conscious of the director, but of the type of movie they were. My three favourite actors as a child were Boris Karloff, Vincent Price and Peter Cushing. I would look for them in movies, because I didn't know anything about directors. I would just seek out the movies that they were in, as I knew that this guaranteed me being in for some horror.*⁸⁹

Das Genre des Horrors schien auf den kleinen Guillermo eine spezielle dunkle Anziehungskraft auszuüben, der sich zu entreißen er nie gewagt hätte und es auch nie gewollt hätte. Da del Toro sich schon in Kinderjahren (gewollt) dem Horrorgenre verschrieben hatte und daher oft nur Monstermagazine las und Horrorfilme schaute, sind die psychischen Folgen bei einem Kind in seinem Alter logisch. „I used to stay up late without my parents' permission to watch *The Outer Limits*. [...] I was so scared. After that, I started waking up at night and I'd see monsters all around my room.“⁹⁰

Dass ein Kind nach dem Schauen eines gruseligen Filmes Albträume hat bzw. diese Monster daraufhin in seinem Zimmer vermutet, ist nur eine allzu klare, reelle Schlussfolgerung. Durch die schrecklichen Monster verängstigt, welche ihn nachts in seinem Zimmer heimsuchten, wagte der junge Guillermo nicht einmal die Toilette aufzusuchen. Doch eines Nachts schloss er einen Pakt mit den Kreaturen ab, indem er ihnen schwor, ihr Freund zu werden, wenn sie ihn auf die Toilette gehen ließen. Seitdem verbindet del Toro eine tiefe Freundschaft mit ihnen.⁹¹ Dies kann man als eine mutige und sehr intelligente Entscheidung sehen, welche del Toro in einem jungen Alter imstande war zu treffen. Dank dieses Paktes wurden die Monster, seine nunmehrigen Freunde, zu einer seiner Hauptinspirationsquellen, aus welcher er in seinen Filmen jederzeit aus dem Vollen schöpfen kann. Doch wieso ist das Horrorgenre auch heute noch so beliebt und Hauptthema in unzähligen Filmen? Über den Grund der Beliebtheit dieses Genres stellt del Toro folgende persönliche These auf:

It's a morbid fascination that is part of human nature; we still secrete this fascination. It's not in everyone, but certainly within most people. I think that there's a thrill in seeing the worst possible outcome of anything: there's certainly a reassurance to our wellbeing to be able to witness vicariously the misfortune of

⁸⁸ Vgl. Zalewski, Daniel: *Show The Monster*.

⁸⁹ Wood, Jason: *Mexican Cinema*, S. 29.

⁹⁰ Ebd., S. 28.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 28.

someone else. It makes us, I believe, more human, to be in contact with our darker side.⁹²

Dabei spricht del Toro eine gewisse Wahrheit an, nämlich die (meist geheime) Faszination vieler Menschen morbide, schreckliche Sachen zu sehen bzw. sogar sehen zu wollen, um sich selber daraufhin bewusst zu werden, dass es gewisse, schreckliche Dinge am Ende glücklicherweise doch nicht gibt.

Hans Baumann zitiert in seinem Buch *Horror. Die Lust am Grauen* den amerikanischen Regisseur Stanley Kubrick, welcher sagte: „Horror führt uns das Urbild des Unbewussten vor Augen. So können wir die ‚dunkle Seite‘ sehen, ohne direkt damit konfrontiert zu werden“⁹³. Wie auch schon del Toro spricht Kubrick dabei die dunkle Seite eines Menschen an, die laut Baumann „nichts anderes als Freuds Verdrängtes“⁹⁴ ist. Oft wird demnach eine unheimliche bzw. negative Gefühlsregung, etwas, was einem nicht geheuer ist, verdrängt und durch Bilder des Horrors wieder zur Oberfläche befördert und dadurch in Angst verwandelt.⁹⁵

Wie schon der Untertitel von Baumanns Buch *Horror. Die Lust am Grauen* verrät, ist bei der Angst oftmals auch ein gewisser Anteil an Lust zu erkennen, denn wie könnte man sich sonst die Beliebtheit von Horrorliteratur und –filmen erklären. Es ist eine Art Lust, sich mit gewissen Ängsten bzw. Horrorvorstellungen zu konfrontieren, mit dem Wissen, dass diese doch nur in der eigenen Vorstellung existieren und somit nicht die Wirklichkeit widerspiegeln. Holdstock meint in seinem Buch *Der Geisterbeschwörer* passend: „Was der Horror bei seinen Rezipienten auslöst, ist ein Gebräu aus Lust und Angst – Lust freilich, die aus der Angst geboren wird. Angst sei der Schlüssel, um die Barrieren zu einem Menschen zu durchbrechen“⁹⁶. Die Angst wird somit als eines der wenigen Mittel gesehen, mit denen man einen Menschen noch aus der Fassung bringen und in dessen Unterbewusstsein eindringen kann.

Doch nicht nur das Thema Horror zieht sich durch del Toros Filme wie ein roter Faden, auch die Todesthematik ist in ausreichender Menge in seinen Filmen zu entdecken.

Wie mit den Monstern verbindet Guillermo del Toro auch mit dem Thema „Tod“ ein einschneidendes Erlebnis. Da er in Mexiko aufwuchs, wurde er oft mit schrecklichen und brutalen Situationen konfrontiert. In einem Interview erzählte del Toro, dass er im zarten Alter von erst vier Jahren seine erste Leiche, noch dazu ohne Kopf, infolge eines Straßenunfalles

⁹² Wood, Jason: Mexican Cinema, S. 27f.

⁹³ Baumann, Hans D.: *Horror. Die Lust am Grauen*. Beltz, Weinheim/Basel 1989, S. 229.

⁹⁴ Baumann, Hans D.: *Horror*, S. 229.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 228.

⁹⁶ Ebd., S. 36.

sah:⁹⁷ „That, plus the very gory religious imagery we have in Mexico, combined to give me a very intimate relationship with death at a very early age.“⁹⁸

Beachtet man del Toros Filme, ist das Motiv des Todes allgegenwärtig. Oftmals wird dem Tod der krasse Gegensatz des Lebens entgegengestellt, um die Dramatik der Geschichte noch um einiges hervorzuheben. Ein interessantes Detail, welches Koebner erwähnt, ist weiters die Tatsache, dass oftmals die Beschützer, Unterstützer, aber auch Elternteile, ja sogar die Protagonisten selbst der Tod ereilt.⁹⁹ Dieser Umstand zieht sich durchwegs wie ein roter Faden durch den Großteil seiner Filme. So wird z.B. Professor Brattenholm, eine Art Vaterersatz für Hellboy, umgebracht; Blades Freundin Nyssa stirbt und auch Ofelia und Jesús Gris, beide Protagonisten der Filme *El laberinto del fauno* und *Cronos*, finden ein frühzeitiges Ende.¹⁰⁰ Was in *El laberinto del fauno* jedoch noch hinzukommt, ist die hohe Anzahl an Toten. Nicht nur Ofelia, sondern auch Dr. Ferreiro, Ofelias Mutter Carmen, der stotternde Gefangene und zum Schluss noch Vidal selbst, müssen im Film ihr Leben lassen. Hinzu kommen noch Ofelias Vater, der schon vor langer Zeit gestorben ist und die Todesopfer bei den Schießereien zwischen Vidals Truppen und den Partisanen.

In einem der vorherigen Zitate erwähnte Guillermo del Toro außerdem das Thema „Religion“. Er wurde von seiner (für Mexiko typisch) streng katholischen Großmutter großgezogen, das drehte seinen Glauben um.¹⁰¹ Seither bezeichnet er sich als einen „raging atheist“¹⁰². Doch trotz all der Differenzen zwischen ihm und seiner Großmutter und der Angst vor den damit verbundenen, schrecklichen Bildern, die sie ihm durch ihren erzkatholischen Glauben eingeflößt hatte, liebte und akzeptierte er sie und widmete ihr sogar den Film *Cronos*, der für ihn eine Art heilenden Effekt hatte.¹⁰³ Somit konnte er seiner Großmutter schlussendlich ihren religiösen Fanatismus verzeihen, denn sie kannte ja nichts anderes. Während seiner Kindheit entwickelte del Toro noch eine weitere Vorliebe – das Schminken. Schon früh begann er sich selbst und seine Schwester Susana „fürchterlich“ zu schminken und verschiedenste Materialien für spezielle Effekte (wie z.B. Wunden) zu verwenden.¹⁰⁴

Guillermo del Toro erinnerte sich in einem Interview: „Collodion is material used to make scars. [...] As a kid, I'd buy collodion in theatrical shops, and I'd scar my face and scare the

⁹⁷ Vgl. Wood, Jason: Mexican Cinema, S. 28.

⁹⁸ Ebd., S. 28.

⁹⁹ Vgl. Koebner, Sascha: Zwischen Tragik und Comic. Die fantastischen Filme des Guillermo del Toro. In: Koebner, Thomas/Liptay, Fabienne (Hrsg.): Die jungen Mexikaner. edition text + kritik Richard Boorberg Verlag, München 2009, S. 31.

¹⁰⁰ Vgl. Koebner, Sascha: Tragik und Comic, S. 31.

¹⁰¹ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. Wood, Jason: Mexican Cinema, S. 30.

¹⁰⁴ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

nanny.”¹⁰⁵ Diese Leidenschaft setzte sich auch noch in del Toros Jugend fort und seine Experimente mit Make-up wurden immer haarsträubender. Er liebte es außerdem, immer neue Spezialeffekte zu entwickeln und auszuprobieren. Durch die Gründung der Spezialeffekte-Firma *Necropia* erfüllte sich schließlich ein großer und lang gehegter Traum del Toros.¹⁰⁶ Zuerst arbeitete er als Make-up-Artist in mexikanischen Filmen und erlernte weitere spezielle Effekte bei Dick Smith. Doch nach seinem Filmerfolg *Cronos* (1993) verschlug es ihn nach Hollywood. Seine Firma *Necropia* wurde geschlossen, da sie eigentlich nur für die Vorbereitungen für *Cronos* gegründet worden war und ihren Zweck schließlich mit Erfolg erfüllt hatte.¹⁰⁷

Auch bei seinen Filmen *Mimic* (1997), den beiden *Hellboy*-Streifen (2004, 2008) und auch *El laberinto del fauno* setzte er seine eigenen Make-up-Fertigkeiten um – mit Erfolg! Denn seine Monster sind stets außergewöhnlich. Einerseits besitzen sie immer einen Hauch von Bedrohung, andererseits überzeugen sie stets mit einer einzigartigen, malerischen Schönheit und der offensichtlichen Liebe del Toros zum Detail.¹⁰⁸

All diese Elemente sind in einer konstanten Regelmäßigkeit in seinen Filmen zu finden und sie sind es auch, die Guillermo del Toro als leidenschaftlichen Regisseur und Make-up-Artisten auszeichnen und ihn zu einer gefragten Persönlichkeit im Bereich des Filmes machen.

In Guillermo del Toros Filmen sind neben den Hauptthemen und einigen wichtigen Symbolen auch gewisse wiederkehrende Motive zu finden. Das wichtigste Motiv, welches so ziemlich in all seinen Filmen vorkommt, ist das „Motiv des verlorenen Kindes, das einer Welt ausgesetzt wird, die es nicht versteht und von der es nicht akzeptiert wird“¹⁰⁹. So spielt z.B. in *El espinazo del diablo* der Junge Carlos, der in einem Waisenhaus aufwächst, die Hauptrolle. Auch Hellboy, ein Wesen mit rotem Körper und zwei abgeschliffenen Teufelshörnern auf dem Kopf, und Ofelia, die Protagonistin in *El laberinto del fauno*, sind von diesem Motiv geprägt. All diese Filmfiguren, ob Hauptakteure oder nur kleine Nebenrollen Verkörpernde, haben entweder das Alleinsein, die Andersartigkeit bzw. Nichtakzeptanz durch die Welt im Allgemeinen oder das Nicht-Verständnis eben dieser gemein, was sie somit oft zu Ausgegrenzten mit einem traurigen Dasein macht.¹¹⁰

¹⁰⁵ Zalewski, Daniel: Show The Monster.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Wood, Jason: Mexican Cinema, S. 30.

¹⁰⁸ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

¹⁰⁹ Koebner, Sascha: Tragik und Comic, S. 31.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 31.

Sie alle müssen zurechtkommen „in einer unfreundlichen oder sogar feindseligen Welt“¹¹¹, was ein schwieriges und manchmal sogar unmögliches Unterfangen darstellt. Im Falle von Ofelia in *El laberinto del fauno* könnte man diesbezüglich behaupten, dass sie es nicht wirklich geschafft hat, sich in die reale Welt zu integrieren. Jedoch ist ihr dies in ihrem fantastischen Königreich gelungen, in welches sie ohnehin immer zurückkehren wollte. Doch darauf komme ich noch in Kapitel 14.3 zu sprechen. Das Motiv des einsamen Kindes könnte deshalb in so vielen Filmen del Toros aufscheinen, weil es eine etwaige Darstellung dessen sein könnte, wie dieser sich oftmals in seiner Kindheit fühlte oder von seinem Umfeld wahrgenommen wurde. Des Weiteren ist ein gewisser Hang del Toros zu „grotesk-schaurigen Motiven wie Insekten und artverwandten Wesen“¹¹² festzuhalten.

Diese sind unter anderem in den Filmen *Cronos*, *Mimic* und *El laberinto del fauno* zu finden. Im Falle von *El laberinto del fauno* ist vor allem die Figur der Stabheuschrecke in den Vordergrund zu stellen. Am Anfang scheint sie ein ganz normales Insekt zu sein, doch schon bald zeigt es seine wahre Gestalt und verwandelt sich in eine Fee, die Ofelia zum Faun in das Labyrinth führt. Auch seine „Vorliebe für mechanisch betriebene Zahnradapparaturen“¹¹³ ist in einigen seiner Filme wie z.B. in *Cronos* und eben auch in *El laberinto del fauno* zu entdecken. In *El laberinto del fauno* wird dies in Form einer Taschenuhr des verstorbenen Vaters von Hauptmann Vidal dargestellt.

Während im Streifen *Cronos* die Cronos-Apparatur magische Eigenschaften (Unsterblichkeit) besitzt, ist die Taschenuhr von Hauptmann Vidal ein normales Zeitmessgerät, jedoch mit emotionalem Wert für diesen, weil es ein Erinnerungsstück an seinen im Krieg gefallenen Vater, dem General Vidal, darstellt. Was bei diesen Gegenständen bzw. Motiven interessant ist, ist die oftmals duale Einsatzweise ebendieser durch del Toro. Während einige Motive in dem einen Film magische Kräfte besitzen bzw. total andersartig sind, werden sie im anderen wiederum als ziemlich normales Motiv mit wenigen bzw. ohne besonders auffällige Fähigkeiten abgehandelt.

Das „Motiv des verlorenen Kindes“¹¹⁴ wird z.B. in *El espinazo del diablo* in Form von Carlos, einem ganz normalen Jungen aus Fleisch und Blut, gezeigt.

Auch Ofelia scheint zunächst ein normales Mädchen ohne äußerliche Auffälligkeiten und Zauberkräfte zu sein. Was ihr jedoch einen speziellen fantastischen Anstrich verleiht, ist ihre Fähigkeit, sich problemlos an magische Orte begeben zu können, um Märchenwesen zu sehen

¹¹¹ Koebner, Sascha: Tragik und Comic, S. 31.

¹¹² Ebd., S. 30.

¹¹³ Ebd., S. 30.

¹¹⁴ Ebd., S. 31.

und mit ihnen zu kommunizieren. Außerdem ist ihre „wahre Identität“, die von Moana, der Prinzessin des unterirdischen Königreiches, auch nicht außer Acht zu lassen.

Man kann hier schon erkennen, dass *El laberinto del fauno* einen komplexen Film voller Motive und Symbole darstellt, welche auch für del Toro oftmals eine spezielle Bedeutung besitzen. All diese Ideen und Motive werden von del Toro in Notizbüchern zusammengetragen und gesammelt. Dies beschreibt hier Sascha Koebner:

*Weit im Vorfeld der eigentlichen Dreharbeiten füllt del Toro Notizbücher mit Ideen zu Szenen und Konzeptzeichnungen zu den Kreaturen seiner Filme. Diese handschriftlich verfassten Hefte sind zu einem seiner Markenzeichen geworden, so sehr, dass Reproduktionen den Sammlereditionen seiner DVDs auszugsweise beigelegt werden.*¹¹⁵

Auch zum Streifen *El laberinto del fauno*, welchen ich nun ab dem nächsten Kapitel eingehend analysieren werde, gab es solch ein Notizbuch, welches gleichzeitig auch eine Art Drehbuch darstellte.

6 Filmdaten von *El laberinto del fauno*¹¹⁶

Originaltitel	<i>El laberinto del fauno</i>
Jahr	2006
Länder	Spanien, Mexiko, USA
Produzenten	Belén Atienza, Álvaro Augustín, Alfonso Cuarón, Elena Manrique, Bertha Navarro, Guillermo del Toro, Frida Torresblanco
Produktionsfirmen	Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj
Regisseur	Guillermo del Toro
Drehbuch	Guillermo del Toro
Kamera	Guillermo Navarro
Musik	Javier Navarrete
Genre	Drama, Fantasy, Krieg
Dauer	ca. 118 Min.
Schauspieler	Ivana Baquero (Ofelia), Sergi López (Vidal), Maribel Verdú (Mercedes), Doug Jones (Faun/ <i>Pale Man</i>), Ariadna Gil (Carmen), Álex Angulo (Dr. Ferreiro), Manolo Solo

¹¹⁵ Koebner, Sascha: Tragik und Comic, S. 30.

¹¹⁶ Die Daten wurden von folgender Seite übernommen: Internet Movie Database: Full cast and crew for Pans Labyrinth. <http://www.imdb.com/title/tt0457430/fullcredits#cast> [letzter Stand: 07.12.2012]

	(Garcés), Federico Luppi (König)
Preise	3 Oscars® (beste Kamera, beste Maske, beste Ausstattung); weitere 3 Oscar®-Nominierungen (bestes Drehbuch, beste Filmmusik, bester fremdsprachiger Film) ¹¹⁷ , weitere 76 Preise und 63 Nominierungen

7 *El laberinto del fauno* - Synopse¹¹⁸

Der Film *El laberinto del fauno* spielt in Spanien nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs im Jahre 1944. Carmen zieht gemeinsam mit ihrer etwa zwölfjährigen Tochter Ofelia aufs Land zu ihrem neuen Ehemann, dem diktatorischen Hauptmann Vidal, der somit Ofelias neuer Stiefvater und weiters der Vater von Carmens Sohn ist, welchen diese unter ihrem Herzen trägt. Vidal ist einer der Oberbefehlshaber der *Guardia Civil* von Franco und leitet die Einsätze gegen eine Gruppe von Partisanen in den Bergen. Hat Vidal Widerstandskämpfer gefangen genommen, lässt er diese sogleich brutal foltern, um deren Ungehorsam dem Franco-Regime gegenüber zu bestrafen.

Bei ihrer Erkundungstour in der Natur entdeckt die kleine Ofelia ein Labyrinth in der Nähe der Mühle, in welches sie eines Nachts von einer Fee geführt wird. Dort haust der geheimnisvolle Faun, welcher ihr von ihrer wahren Identität erzählt. Laut dem Faun soll Ofelia nämlich die Prinzessin eines unterirdischen Königreichs sein. Sie muss weiters drei Prüfungen bis zum nächsten Vollmond bestehen, um ihre Unsterblichkeit zu beweisen und um wieder in ihr Reich zurückkehren zu können. Die fantasievolle Ofelia, ein märchenhaftes Mädchen, lässt sich sogleich auf dieses fantastische Abenteuer ein.

Die erste Prüfung führt sie zu einem großen, alten Baum, unter dessen Wurzeln eine Riesenkröte haust und seine Kräfte absorbiert. Ofelia muss bei dieser Prüfung drei Bernsteine im Magen der Kröte deponieren, um an den goldenen Schlüssel, der sich dort befindet, zu gelangen. Dies schafft sie auch.

In der alten Mühle, dem Quartier von Hauptmann Vidal, lernt Ofelia Mercedes, Vidals Hausangestellte, und Dr. Ferreiro kennen, der sich um Ofelias Mutter kümmert. Sie freundet sich mit beiden an. Mercedes und der Arzt unterstützen und versorgen im Geheimen eine Guerillabande in den Bergen, deren Anführer Mercedes' Bruder Pedro ist.

¹¹⁷ Vgl. Zelluloid: Filmpreise und Filmfestivals: Oscar 2007.

<http://www.zelluloid.de/directory/awards.php3?id=40> [letzter Stand: 08.12.2012]

¹¹⁸ Vgl. Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*. Mexiko/Spanien/USA 2006.

Da Carmen eine komplizierte Schwangerschaft durchlebt, gibt der Faun Ofelia eine Alraune, welche den Gesundheitszustand der Mutter verbessern und ihre Schmerzen lindern soll, was auch tatsächlich Wirkung zeigt.

Die zweite Prüfung führt Ofelia mithilfe eines Stückes Kreide in das Reich des blinden und Kinder fressenden Monsters, dem *Pale Man*. In dessen Reich muss sie unter Zuhilfenahme des goldenen Schlüssels einen Dolch aus dem richtigen Türchen herausholen. Doch Ofelia kann den delikaten Früchten auf dem reichlich gedeckten Tisch des *Pale Man* nicht widerstehen und kostet ein paar, obwohl ihr dies vom Faun ausdrücklich verboten wurde. Dadurch erwacht das Monster, verschlingt zwei Feen und jagt danach auch Ofelia. In letzter Sekunde kann Ofelia von diesem schrecklichen Ort flüchten, doch sie muss den Verlust von zwei der drei Feen dem verärgerten Faun beichten. Dieser meint nun zu Ofelia, dass sie nicht mehr in ihr Königreich zurückkehren könne.

Eines Tages nehmen Vidal und seine Männer bei einer Schießerei zwischen ihnen und den Widerstandskämpfern einen Gefangen fest und foltern ihn grausam. Doktor Ferreiro erkennt, dass der Gefangene einer seiner Kameraden aus den Bergen ist und verabreicht diesem die Todesspritze, um ihn von seinen entsetzlichen Qualen zu erlösen. Vidal ertappt ihn dabei und sieht in Ferreiro einen Verräter, der seinen Befehlen nicht gehorcht hat. Aus lauter Wut über dessen Ungehorsam erschießt Vidal den Arzt. Plötzlich setzen die Wehen bei Ofelias Mutter ein. Carmen bringt einen gesunden Jungen zur Welt, stirbt aber selbst bei der Geburt.

In einer Vollmondnacht taucht der Faun in Ofelias Zimmer auf und will ihr noch eine letzte Chance geben. Er trägt ihr auf, ihren kleinen Bruder, welcher sich im Zimmer des Hauptmannes befindet, ohne Widerrede zu ihm in das Labyrinth zu bringen. Vidal bemerkt dies und heftet sich an ihre Fersen. Ofelia erreicht das Zentrum des Labyrinthes. Dort wartet schon der Faun und teilt ihr mit, dass er den Säugling nun mit dem Dolch aus dem Reich des *Pale Man* töten muss, um das Blut eines unschuldigen, reinen Wesens zu opfern, damit Ofelia wieder als Prinzessin in ihr unterirdisches Königreich zurückkehren kann. Doch diese weigert sich unter Tränen, ihr Brüderchen dem Faun zu übergeben. Schließlich verschwindet dieser. Da erscheint der wütende Hauptmann im Zentrum des Labyrinthes, erschießt Ofelia und nimmt das Baby an sich.

Auf einmal wird die blutend am Boden liegende Ofelia in helles Licht getaucht und findet sich nun im Thronsaal des Märchenschlosses wieder, wo ihre Familie und der Faun sie schon sehnlichst erwarten. Weil sie ihr eigenes Blut, das Blut einer Unschuldigen, geopfert hat, hat sie somit die dritte und wichtigste Prüfung bestanden.

Vor dem Labyrinth warten schon Mercedes und ihre Verbündeten der Guerilla-Truppe auf Vidal. Mercedes nimmt Ofelias Brüderchen an sich und Pedro erschießt den Hauptmann. Mercedes begibt sich sogleich in das Zentrum des Labyrinthes, um dort um die im Sterben liegende Ofelia zu trauern und um ihr ein letztes Mal das Wiegenlied vorzusummen.

Diese ist währenddessen glücklich in ihrem unterirdischen Königreich im Kreise ihrer Familie angelangt. Doch hat sie auch Spuren im Diesseits hinterlassen (Blüte), wo sie ihre guten und tapferen Taten vollbracht hat.

8 Personen

Dieses Kapitel behandelt die drei wichtigsten Charakter dieses Filmes: Ofelia, Hauptmann Vidal und den Faun.

Die weiteren Personen, namentlich Mercedes, Dr. Ferreiro und Carmen werden in den folgenden Kapiteln immer wieder erwähnt und auch oberflächlich beschrieben. Doch soll der Fokus dieser Diplomarbeit vor allem auf die drei Hauptcharaktere gerichtet sein.

8.1 Ofelia

Die Hauptperson des Filmes *El laberinto del fauno* ist Ofelia, ein mutiges junges Mädchen im Alter zwischen 11 und 12 Jahren. Sie besitzt einen sehr bedeutungsträchtigen Namen („Ophelia“), welcher auf Deutsch „Hilfe“ bedeutet und ihre wunderbare Persönlichkeit noch zusätzlich unterstreicht.¹¹⁹ Ofelia ist ein aufgewecktes und neugieriges Kind voller Fantasie, welches außerdem bereit ist, an Märchen und ihre darin enthaltenen Fantasiefiguren zu glauben, da man diese oft in Märchenbüchern vertieft vorfindet.

Ihr Vater stirbt früh. Da sie als Einzelkind nur zusammen mit ihrer Mutter aufwächst, wird sie auch nur durch diese beeinflusst. Oft merkt man ihr das Einzelkind-Dasein und die damit verbundene Einsamkeit an. Ihr einziger Trost scheinen die Märchenbücher, in deren fantastische Welten sie eintaucht und sich darin wohlfühlt.

Ihr starker Wunsch nach einem Geschwisterchen wird deutlich, als Ofelias Mutter schwanger ist. Die große Vorfreude und die erwartungsvolle Haltung des Mädchens sind offensichtlich.

Ofelias Brüderchen ist dann, als auch ihre geliebte Mutter verstirbt, das Wichtigste, Wertvollste und eigentlich auch das Einzige, was sie noch mit der „realen Welt“ zu verbinden scheint. Sonst überwiegt nur noch der sehnliche Wunsch, endlich wieder als Prinzessin

¹¹⁹ Vgl. Deaver, William O., Jr.: *El laberinto del fauno: una alegoría para la España democrática*. In: *Romance Notes*, 2009, Band 49/2, S. 155–165, S. 161.

gemeinsam mit ihrem Brüderchen in ihr Märchenkönigreich und zu ihrer Familie zurückzukehren.

Eine weitere, meiner Ansicht nach sehr ausgeprägte Eigenschaft Ofelias ist ihre Intuition, da sie sehr oft auf ihr Bauchgefühl hört. Dank ihres Bauchgefühls kann sie sehr schnell Gut (Freundschaft zu Mercedes) von Böse (Hauptmann Vidal) unterscheiden und entscheidet sich bei der zweiten Prüfung intuitiv, trotz anderer Hinweise der Feen, für das korrekte Türchen, in welches sie den Schlüssel schließlich reinsteckt.

Ofelia ist weiters ein intelligentes, aber manchmal auch naives Mädchen. Ihre naive Seite kommt vor allem in der Fantasiewelt zum Vorschein, weil diese für sie die einzig richtige Welt zu sein scheint und sie mit aller Kraft versucht, nicht wieder in die reale Welt zurückkehren zu müssen. Ihre Intelligenz zeigt sich meist über die schon vorhin erwähnte Intuition.

Was Ofelia außerdem auszeichnet, sind ihr Mut und ihre Tapferkeit, denn sie bietet nicht nur Vidal die Stirn, sondern stellt sich auch ohne Furcht den drei schwierigen Prüfungen des Fauns. Zudem ist sie bereit, ihr eigenes Blut für das eines anderen zu opfern.

8.2 Hauptmann Vidal

In dem Film merkt man sehr schnell, dass Hauptmann Vidal eine eiskalte Person ist. Er legt außerdem viel Wert auf Pünktlichkeit, da er die Taschenuhr seines Vaters immer griffbereit in der Hand hält, sei es für die Feststellung der Zeit an sich oder der Pünktlichkeit der ihn umgebenden Personen. Die Taschenuhr kann als Sinnbild für seinen Vater und dessen Status verstanden werden, welchem Vidal (vergeblich) versucht nachzueifern.

Der Hauptmann hat keinerlei Skrupel, Menschen, die ihm nicht gehorchen, aber in Wirklichkeit unschuldig sind, umzubringen, was er im Film oftmals unter Beweis stellt. Das primäre Beispiel für solch ein unschuldiges Opfer ist die kleine Ofelia.

Doch auch ein weiteres, brutales Beispiel lässt das Publikum unverblümt seine harte Reaktion auf Ungehorsam erkennen: In der ersten Nacht nach Ofelias und Carmens Ankunft wird Vidal von Garcés und Serrano, zweien seiner Offiziere, nach draußen geholt. Vidals Männer haben während der Durchforstung der Gegend zwei Bauern (Vater und Sohn) aufgeschnappt, welche dem Hauptmann erzählen, dass sie auf Hasenjagd gewesen seien. Vidal ermahnt den Sohn mehrmals seinen Mund zu halten, was dieser aber nicht tut, weil er ihm die Wahrheit erzählen und sich rechtfertigen will. In der Tasche des Sohnes findet der Offizier linksgerichtete Propagandaschriften. Als der Sohn ein weiteres Mal etwas sagen will und damit den Befehl des Hauptmannes missachtet, nimmt Vidal eine Weinflasche und zerschlägt damit erbarmungslos das Gesicht seines Gegenübers fast bis zur Unkenntlichkeit. Daraufhin erschießt er den

bestürzten Vater und den Sohn gleich dazu. Als Vidal dann tatsächlich einen Hasen in der Tasche findet, herrscht er Garcés an, das nächste Mal etwas ordentlicher zu untersuchen, bevor man ihn mit so etwas „belästigt“ [LF15]. Schon alleine das Wort „belästigen“ lässt auf seine Geringschätzung eines Menschenlebens schließen. Man muss ihn wegen seiner Willkür und Gnadenlosigkeit somit als extrem gefährlich einstufen.

Entgegen seinem Namen Vidal, in welchem das Wort „Vida“ (im Spanischen für „Leben“) steht, ist der Hauptmann ein Mörder, der einige Menschenleben auf dem Gewissen hat. Sein Name ist somit blanke Ironie.¹²⁰

Der Hauptmann ist außerdem eine tyrannische und sehr angsteinflößende Person. Sogar Ofelias Mutter Carmen ist die schiere Furchtsamkeit vor ihm anzusehen; sie ordnet deshalb auch Ofelia an, ihm Gehorsam zu leisten. Die wohl eingehendste Szene, in welcher Vidals Abgebrühtheit hervorgehoben wird, ist, als er sich selber eine durch Mercedes verursachte, klaffende Schnittwunde an seinem Mund zunäht [LF79].

Hauptmann Vidal scheint in dem Film außerdem das Zentrum der Macht und Kontrolle darstellen zu wollen, da er nicht nur die Kontrolle über die Guerilla in den Bergen, sondern auch die Kontrolle über Ofelia haben will, damit diese nicht auf „kühne“ Ideen kommt. Weiters ist ihm die Kontrolle über Carmen und die Geburt seines Sohnes sehr wichtig. Schließlich soll Vidals Sohn in einem „España limpia y nueva“¹²¹ zur Welt kommen und aufwachsen [LF34].

Doch in Wirklichkeit hat Vidal die Kontrolle über nichts und niemanden. Am Ende muss er sich eingestehen, dass er auf verlorenem Posten kämpft und überhaupt keine Macht besitzt, weil schlussendlich doch das „Gute“ siegt. Das Gute wird in diesem Film primär durch Ofelia, aber auch durch die Gegner des Franco-Regimes, die Guerilla, dargestellt. Obwohl für Vidal sein Kampf gegen die Partisanen das Gute ist, irrt er gewaltig in seiner schrecklichen Ideologie. Im Film gibt Hauptmann Vidal überdies seinen wunden Punkt preis, nämlich seine Überheblichkeit. Da er seine Hausangestellte Mercedes nur als einfache und wehrlose Frau sieht und diese somit völlig unterschätzt, kann sie „unsichtbar“ im Hintergrund mit der Guerrilla-Truppe operieren, ohne Aufmerksamkeit zu erregen. Außerdem scheint sich Mercedes mit Leichtigkeit dem Hauptmann nähern und sein Vertrauen erlangen zu können, ohne dass Vidal Verdacht schöpft.

In den Augen Doktor Ferreiros ist Hauptmann Vidal jedoch nur eine Marionette ohne eigene Meinung, ein Befehlsempfänger, der nur blind einem Befehl Folge leistet [LF68].

¹²⁰ Vgl. Deaver, William O., Jr.: *Alegoría*, S. 157.

¹²¹ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*. Mexiko/Spanien/USA 2006.

Diese „Ideologie“ Vidals, einen Befehl sofort und ohne etwaige Kritik auszuführen, zeigt auch seine Engstirnigkeit, aber auch seine große Schwäche. Vidal würde ohne eine geregelte Welt voller Gesetze und Befehle nämlich kaum zurechtkommen.

8.3 Faun

Die Hauptfigur der Fantasiefiguren in *El laberinto del fauno* ist die des Fauns bzw. des Pans. Hierbei ist auf die unterschiedliche Übersetzung zu achten. Während diese fantastische Gestalt im Spanischen die Bezeichnung „fauno“ (dt. Faun) trägt, lautet der Name für das Wesen in der englischen und auch deutschen Übersetzung „Pan“.

Es ist somit eine gewisse Vorsicht in der Verwendung dieser zwei Termini geboten, da doch ein gewisser Bedeutungsunterschied zwischen beiden herrscht.

Wenden wir uns zunächst dem Begriff des „Fauns“ bzw. „fauno“ zu, so wie er auch im Originaltitel des Filmes *El laberinto del fauno* zu finden ist. Der „fauno“ ist eine Gestalt aus der Mythologie und stellt laut der Real Academia Española einen „Semidiós de los campos y selvas“¹²² dar.

Laut Hungers *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* ist der „Faunus“ ein „altlatinischer Gott der freien Natur, Beschützer der Hirten und Bauern, ihres Viehs und ihrer Äcker. [...] Als Inuus (der Befruchtende) sorgt er für die Fruchtbarkeit der Herden.“¹²³

Eine weitere Eigenschaft, die dem Faun zuzuschreiben ist, ist seine Lüsterheit.¹²⁴

Durch sein unheimliches Auftreten und seine schauerlichen Geräusche, welche er von sich gab, wurde er oft als Ungetüm mit Hörnern und Bocksbeinen angesehen und deshalb mit dem griechischen Gott Pan gleichgesetzt.¹²⁵

Der „Pan“ wiederum ist ein „griechischer Wald- und Weidegott“¹²⁶. Doch er wurde auch als „alter Gott der Hirten und Jäger“¹²⁷ verehrt, der „einen menschlichen Rumpf, aber Beine, Ohren und Hörner eines Ziegenbocks“¹²⁸ aufwies.

Auch ihm wird eine gewisse Lüsterheit und große Zeugungskraft nachgesagt.¹²⁹ Oft ist der Pan an einsamen Plätzen anzutreffen und imstande, die Menschen durch lautes Gebrüll in

¹²² Real Academia Española: Fauno. <http://lema.rae.es/drae/?val=fauno> [letzter Stand: 28.10.2012]

¹²³ Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Brüder Hollinek, Wien 1953, S. 108.

¹²⁴ Hunger, Herbert: *Mythologie*, S. 108.

¹²⁵ Vgl. Howatson, Margaret C.: *Reclams Lexikon der Antike*. Reclam, Stuttgart 1996, S. 226.

¹²⁶ Hunger, Herbert: *Mythologie*, S. 248.

¹²⁷ Ebd., S. 249.

¹²⁸ Howatson, Margaret C.: *Antike*, S. 461.

¹²⁹ Vgl. Hunger, Herbert: *Mythologie*, S. 248f.

Angst und Schrecken zu versetzen (vgl. „Panik“). Wie schon der Faun mit dem Pan gleichgesetzt wurde, wurde wiederum der Pan von den Römern mit diesem identifiziert.¹³⁰

Beide Mythologiefiguren können also als ähnlich, jedoch auf keinen Fall als gleich angesehen werden und sollten daher immer ihrer unterschiedlichen Herkunft nach, entweder aus der römischen (Faun) oder der griechischen Mythologie (Pan), betrachtet werden.

Das Wort „Pan“ wurde im englischsprachigen Sprachraum deshalb gewählt, um einer Verwechslung in der Übersetzung zu entgehen.

Da das englische Wort „faun“ (römischer Gott) leicht mit dem Wort „fawn“ (dt. „Rehkalb“) verwechselt werden könnte, da beide Begriffe gleich ausgesprochen werden, einigte man sich auf den Terminus „pan“, welcher dann letztendlich auch für den deutschen, den niederländischen, skandinavischen und kroatischen Sprachraum als Filmtitel übernommen wurde.¹³¹

In dieser Diplomarbeit werde ich jedoch ausschließlich die Gestalt des Fauns beschreiben, welcher die primäre Intention des Toros für diesen Film war und dessen Darstellung ausschließlich auf die der Repräsentation der Natur beschränkt wurde.

Aufgrund seiner Hörner könnte die Figur des Fauns auch als teufelsähnliche Gestalt gesehen werden. Außerdem wird der Faun als zwielichtiges Wesen beschrieben, dem man nicht trauen darf. Dies erwähnt sogar Mercedes (die Haushälterin) der kleinen Ofelia gegenüber und somit ist ein gesundes Misstrauen dieser Kreatur gegenüber normal. Deshalb muss auch erwähnt werden, dass der Faun als neutrale Gestalt, so wie die Natur es auch ist, einzustufen ist.

Schlussendlich kann man die Auffassung vertreten, dass es die Aufgabe des Fauns war, deswegen so zwielichtig, streng und doch neutral aufzutreten, damit Ofelia letztendlich alle Prüfungen, sogar die letzte und wichtigste, dank ihrer eigenen Intuition und ihres eigenen Willens, ohne Einwirkung und Beeinflussung von äußeren Faktoren bewältigen konnte.

Auf die Darstellung des Fauns werde ich in Kapitel 13.1 nochmals genauer eingehen.

9 Symbole in *El laberinto del fauno*

Dieses Kapitel befasst sich mit einigen wichtigen Symbolen, welche sich zum Teil durch den gesamten Film *El laberinto del fauno* ziehen und/oder eine große Aussagekraft besitzen.

¹³⁰ Vgl. Howatson, Margaret C.: Antike, S. 461.

¹³¹ Vgl. Internet Movie Database: Pans Labyrinth (2006). Did You Know?
<http://www.imdb.com/title/tt0457430/trivia> [Stand: 28.10.2012]

9.1 Labyrinth

Das wichtigste Symbol, dessen Name sich auch im Titel des Filmes wiederfindet, ist das des Labyrinthes.

Ein Labyrinth wird allgemein oft als Irrgarten bezeichnet, aus dem nur durch das Begehen eines richtigen Weges der Ausgang gefunden werden kann. Dieser Weg wird meist als lang und beschwerlich dargestellt. „Im psychologischen Sinn ist das Labyrinth Ausdruck des ‚Suchens nach der Mitte‘ [...]“¹³².

Das Labyrinth kann daher auch als das Suchen nach dem eigenen Platz auf der Welt bzw. nach dem eigentlichen Sinn des Lebens verstanden werden.

Das Labyrinth stellt in dem Film außerdem eine Art Beschützer Ofelias dar, weil die verwurzelten Steine für Ofelia bei ihrer Flucht vor Hauptmann Vidal einen Durchgang bilden, sich aber, nachdem das Mädchen diese temporäre Pforte durchlaufen hat, wieder zu ihrer Grundposition verschieben und somit den Weg für den Offizier verschließen.

Zudem ist interessant, dass das Labyrinth genauso wie der Faun nur des Nächtens zu sehen ist. Denn immer nur in der Nacht steigt Ofelia das Labyrinth hinab. Dabei wird es wie der Faun in kalten Blau-, Dunkelbraun- und Grautönen gezeigt, was eine unheimliche Ausstrahlung besitzt. Guillermo del Toro gab in einem Interview über die Bedeutung des Labyrinths Folgendes von sich: „But the main thing for me is that [...] a labyrinth is actually a constant transit of finding, not getting lost. It’s about finding [...] your way.“¹³³ Er sieht das Labyrinth demnach als eine Art Suchen und damit verbundenes Finden des eigenen Weges, welchen man zu beschreiten hat. Ein passendes Zitat dazu liefert außerdem das *Lexikon der Symbole*: „L.e [Labyrinthe; Anm. CB] stellen mit ihren unabsehbaren Mäanderlinien das menschliche Leben mit all seinen Prüfungen, Verzögerungen und Komplikationen dar, während in der Mitte, im Ziel, das himmlische Jerusalem wartet.“¹³⁴ Derart kann dieses Zitat auch auf die Situation Ofelias im Film übertragen werden. Hierbei könnte das Labyrinth, welches im Film nicht nur ein realer Ort ist, auch für die drei Prüfungen des Pans stehen, welche Ofelia bestehen. Die Mitte, das Ziel, ist in dem Fall nicht das vorhin schon erwähnte „himmlische Jerusalem“¹³⁵, sondern das unterirdische Königreich, zu dem sie zurückkehren will.

Guillermo del Toro meint zusammenfassend: „I can ascribe two concrete meanings of the labyrinth in the movie. One is the transit of the girl towards her own center, and towards her

¹³² Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Weltbild Verlag, Augsburg 2000, S. 261.

¹³³ Murray, Rebecca: Guillermo del Toro Talks About “Pan’s Labyrinth”.

<http://movies.about.com/od/panslabyrinth/a/pansgt122206.htm> [letzter Stand: 20.11.2012]

¹³⁴ Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1983⁷, S. 176.

¹³⁵ Heinz-Mohr, Gerd: *Bilder und Zeichen*, S. 176.

own, inside reality, which is real.”¹³⁶ Er sieht das Labyrinth somit einerseits als Ofelias Reise in ihre eigene Mitte, wie es auch schon in *Knaurs Lexikon der Symbole* zuvor erwähnt wurde; andererseits führt das Labyrinth Ofelia in ihre eigene, für sie reale Wirklichkeit, eine Fantasiewelt, welche für diese keine Einbildung ist.

9.2 Augen

Auch die Augen spielen in *El laberinto del fauno* eine wichtige Rolle und sind ein sich wiederholendes Symbol in diesem Film.

Als Erstes ist das Symbol des Auges ziemlich am Anfang zu sehen, als der Autokonvoi stehenbleibt, damit Ofelias Mutter Carmen aussteigen kann, um sich zu übergeben. Ofelia steigt aus dem Wagen und sieht sich auf der Lichtung um. Da entdeckt sie auf dem Waldboden einen Stein, auf welchem ein Auge zu erkennen ist. Zur gleichen Zeit setzt auch ein Luftzug ein, welcher eine magische Atmosphäre schaffen soll. Da findet Ofelia die „Quelle“ des Steinstücks, eine Steinstatue, bei der ein Teil des Auges fehlt. Als Ofelia das Steinauge einsetzt, kommt auf einmal eine Stabheuschrecke zum Vorschein. Das Einsetzen des Auges ist demzufolge ein erster Kontakt, eine Art Initialzündung, durch die sich der Motor des Fantastischen in Bewegung setzt.

Ein weiterer Ort, an dem das Symbol der Augen zu erkennen ist, ist bei dem Portalbogen aus Stein, welcher den Eingang des Labyrinthes darstellt und auf welchem eine Büste aus Stein angebracht ist.

Eine andere wichtige Szene zeigt das Zusammentreffen Ofelias mit dem *Pale Man*. Dieser besitzt keine Augen und sitzt reglos an einem Bankettisch und hat vor sich einen Teller mit einem Augenpaar darauf stehen.

Ein klarer Hinweis auf Augen ist zudem auf der Stirn des Fauns zu entdecken. Diese „Augen“ sehen durch ihre Spiralforn einem Labyrinth sehr ähnlich.

Die eindringlichste Symbolik zeigt sich jedoch in den Augen Ofelias selbst. In diesem Zusammenhang wird ein interessantes Zitat aus *Knaurs Lexikon der Symbole* eingebracht: „In der tiefenpsychologischen Symbolik ist das Auge das Organ des Lichtes und der Bewusstheit, denn es erlaubt uns, die Welt wahrzunehmen, und gibt ihr damit Realität.“¹³⁷

Das mag wohl bedeuten, dass die Welt, so wie man sie mit den Augen wahrnimmt, für einen selbst tatsächlich die Wirklichkeit darstellt. Somit ist das, was man nicht sieht, nicht existent und auch nicht Teil der persönlichen, subjektiv betrachteten Realität.

¹³⁶ Murray, Rebecca: Guillermo del Toro Talks.

¹³⁷ Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon*, S. 44.

Das könnte wiederum bedeuten, dass Kinder und andere Menschen, welche in ihrer eigenen Welt, einer Art Traum- bzw. Fantasiewelt leben, dieses Kontinuum als Realität betrachten und die Wirklichkeit somit aus ihrem Realitätsschema ausklammern.

Es kann somit auch eine Einbildung (z.B. die einer Fantasiewelt) real sein, solange diese durch die eigenen Augen wahrgenommen wird.

In *El laberinto del fauno* wurde der Blick durch Ofelias Augen gut umgesetzt, vor allem durch die Kameraposition der Untersicht. Ofelias Blick wird somit durch diese Perspektive ersetzt. Durch ihre „Augen“ nimmt somit das Publikum Ofelias unmittelbare Umwelt wahr, ob in der Realität oder in ihrer Fantasiewelt. Dies wird in Kapitel 11.2 nochmals genauer angesprochen.

9.3 Blut

Auch das Symbol des Blutes hat in *El laberinto del fauno* eine wichtige Bedeutung und besitzt einen hohen symbolischen Wert.

Zuerst möchte ich auf einen Satz in *Knaurs Lexikon der Symbole* eingehen: „Immer wieder gilt das Blut als Träger magischer Kräfte und als alleinige Nahrung der Übernatürlichen [...]“¹³⁸. Das Blut besitzt demnach magische Eigenschaften und dient als hauptsächliches Nahrungsmittel von so manchen übernatürlichen Lebensformen.

Im Falle der Alraune ist das Blut als Nahrung ebendieser zu sehen, da sie es braucht, um ihre eigene Lebendigkeit und ihre heilende Zauberkraft bei Ofelias Mutter und dem Embryo freisetzen zu können, damit Carmen eine unkompliziertere Schwangerschaft erlebt.

Dass das Blut jedoch nicht nur magische Kräfte besitzt, wird mit folgenden beiden Zitaten belegt: „Blut spielt in Ritualen eine größere Rolle als in der Symbolik, ist aber auch hier bedeutsam als Inbegriff des Lebens.“¹³⁹ Es wird außerdem „vielfach als das göttliche Lebelement, das in den Menschenkörpern wirkt“¹⁴⁰, gesehen.

Jedoch drängt sich im Film *El laberinto del fauno* der Eindruck auf, dass das Blut gleichzeitig für Leben und Tod steht, wofür ich zwei Beispiele nennen möchte: Im Falle der Geburtsszene von Ofelias Brüderchen verstirbt einerseits Ofelias Mutter, da sie wohl zu viel Blut während der Geburt verloren hat, und andererseits überlebt ihr Sohn.

Als bedeutendste Szene ist jedoch die des Todes von Ofelia am Ende anzusehen.

Bei der dritten Prüfung will der Faun Ofelias Bruder mit dem Dolch töten, damit das Blut eines Unschuldigen geopfert wird und Ofelia somit in das unterirdische Königreich zurückkehren

¹³⁸ Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon*, S. 72.

¹³⁹ Ebd., S. 71.

¹⁴⁰ Ebd., S. 71f.

kann. Doch Ofelia opfert sich selber, indem sie von Vidal erschossen wird. Sie verschont hier nicht nur ihren Bruder vor dem Tod, sondern dadurch, dass Ofelias Blut, das magische Blut einer Unschuldigen, in das Labyrinth tropft, eröffnet sich ihr das verzauberte Königreich, in welches sie nun zurückkehren darf. Hierbei kann das Blut als Schlüssel zur Fantasiewelt gesehen werden.

Die Symbolik der Opferung des Blutes kann außerdem auch als Anlehnung an die Bibel interpretiert werden, als Jesus beim letzten Abendmahl den Kehl nahm und sprach: „*Das ist mein Blut des neuen Testaments, das für viele vergossen wird.*“ (Mk 14,24)¹⁴¹ Auch hier wurde das eigene Blut zum Wohle der anderen geopfert.

Die letzte Szene ist meiner Ansicht nach die aussagekräftigste, weil hierbei das Blut sowohl Tod als auch Leben impliziert und hier nochmals auf die wichtige und duale Bedeutung des Blutes im Film hingewiesen wird.

10 Filmmusik, Geräusche und Erzähler

Ein Thema, welches in dieser Diplomarbeit nicht fehlen darf, ist jenes der Audiotechnik. Dazu gehören vor allem der Soundtrack, Geräusche und das Element des Erzählers. Ohne diese wichtigen Bausteine wären Filme meiner Ansicht nach im Allgemeinen nur halb so beeindruckend und mitreißend, weil sie einen Film erst zu einem Ganzen machen.

Auch in *El laberinto del fauno* werden alle drei Elemente in stimmiger Art und Weise in Szene gesetzt. In diesem Kapitel wird nun in einzelnen Unterpunkten auf die jeweiligen Themenschwerpunkte eingegangen, beginnend mit der Filmmusik.

10.1 Filmmusik

Den wohl bekanntesten Teil der akustischen Stilmittel des Films stellt die Filmmusik dar. Gleich zu Beginn dieses Kapitels werden ein paar Funktionen der Filmmusik erörtert, um ihre vielfältigen Einsatzbereiche aufzuzeigen. Die Filmmusik dient nicht nur der besseren Vermittlung des Filminhalts, sondern auch zur Steuerung und Intensivierung der Wahrnehmung des Publikums bzw. zur Erzeugung von Spannung. Außerdem beeinflusst sie Empfindungen und die kognitive Verarbeitung des Gesehenen (Visuellen) und Gehörten

¹⁴¹ Luther, Martin (Übers.): Die Bibel. Die ganze Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Das Neue Testament. Naumann & Göbel, Köln 1956, S. 59.

(Auditiven). Die Filmmusik kann außerdem einzelne Handlungsstränge akustisch verknüpfen, aber auch abgrenzen.¹⁴²

Auch im Film *El laberinto del fauno* wurden einige unterschiedliche Funktionsweisen der Filmmusik eingesetzt. Oft wird hierbei die Musik zum Spannungsaufbau bzw. zur Verknüpfung von Handlungen verwendet.

Wie schon erwähnt, nimmt die Filmmusik in *El laberinto del fauno* einen wichtigen Stellenwert ein. Der Soundtrack dafür wurde von dem spanischen Komponisten Javier Navarrete komponiert, welcher auch schon die Filmmusik für bekannte Filme wie *El espinazo del diablo* (2001), *Tintenherz* (2008) und *Wrath of the Titans* (2012) schrieb.¹⁴³

Als leitendes Musikmotiv wurde das Motiv des „Wiegenliedes“ („Lullaby“) gewählt, welches sich durch den ganzen Film wie ein roter Faden zieht. Dieses wunderschöne und zugleich tieftraurige Schlaflied erweckt sogleich Erinnerungen an die Kindheit. Jedoch kann von einer schönen Kindheit keinesfalls die Rede sein, da das Schlaflied eine melancholische und schwermütige Melodie aufweist. Außerdem wird mit dem Wiegenlied assoziativ ein gewisses Gefühl an Isolation und Einsamkeit verbunden. Durch seinen immer wiederkehrenden Einsatz im Film wird allmählich das Gefühl vermittelt, in einem „beautiful musical prison“¹⁴⁴ gefangen zu sein, aus welchem man am liebsten gar nicht mehr entweichen will.

In unserem Film ist das Wiegenlied, als gesummes Original, drei Mal zu hören – ganz zu Beginn, dann ungefähr in der Mitte und zum Schluss.

Am Anfang ist es im Intro aus dem Off (nichtdiegetisch) als gesummes Wiegenlied zu hören, welches dann gemeinsam mit einer Erzählerstimme (ebenfalls aus dem Off), die eine Märchengeschichte erzählt, langsam in eine ausschließlich instrumentale Version wechselt. Vornehmlich soll dieses Lied dazu dienen, eine magische Atmosphäre zu schaffen und die ZuschauerInnen in eine solche zu führen. In der Mitte und am Ende des Films ist das Schlaflied dann diegetisch, da es beide Male sichtbar von Mercedes gesummt wird. Im Mittelteil des Films muss Ofelia in ein anderes Zimmer übersiedeln, um ihre hochschwangere Mutter, bei der Komplikationen während der Schwangerschaft aufgetreten sind, nicht länger zu belasten. In ihrer Einsamkeit bittet sie Mercedes, die nach dem Tod ihrer Mutter dann eine Art Ersatzmutter darstellt, ihr ein Schlaflied vorzusingen. Durch das Vorsummen des Liedes gelingt es Mercedes, Ofelia zu beruhigen und ihr das Gefühl zu geben nicht alleine zu sein. In dieser Situation wird das Lied auf einer emotionalen Ebene eingesetzt. Eine ähnliche

¹⁴² Vgl. Kloppenburg, Josef (Hrsg.): Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Laaber-Verlag, Laaber 2000, S. 48ff.

¹⁴³ Vgl. Internet Movie Database: Javier Navarrete. <http://www.imdb.de/name/nm0622782/> [letzter Stand: 05.11.2012]

¹⁴⁴ Jones, Tanya: Studying Pan's Labyrinth. Auteur, Leighton Buzzard LU7 1AB 2010, S. 65.

emotionale Bedeutung hat Mercedes' Vorsingen des Schlafliedes am Ende des Filmes. Als Ofelia schwer atmend im Sterben liegt, kauert sich Mercedes zu ihr und summt ihr das Schlaflied vor, um sie zu beruhigen und ihr einfach beizustehen.

Ein Wiegenlied dient ja dazu, das Einschlafen zu erleichtern. Hier ist es das Eintreten von Ofelia in einen (für sie) ewigen Schlaf.

Das gesummte Schlaflied wird im Hintergrund oftmals von Streichinstrumenten und einem Klavier angestimmt. Doch das Wiegenlied ist nicht nur monokausal im Film zu finden. Es taucht durchgehend und in immer verschiedenen Variationen, Tonlagen und oft auch einfach nur instrumental im Film auf und wird weiters zur Erschaffung verschiedener Atmosphären verwendet.¹⁴⁵ Auch als Ofelia erste Bekanntschaften mit der Fantasiewelt macht, als sie auf ein

Insekt bei einer Steinstatue trifft und als dieses Insekt sich in eine Fee verwandelt, ist das instrumentale Motiv des Wiegenliedes auszumachen. Oft wird die Melodie von Streichinstrumenten, Blasinstrumenten und einem Tasteninstrument vorgetragen. Das Wiegenlied wird außerdem als „a kind of barometer for Ofelia's narrative progress“¹⁴⁶ gesehen, da dieses Lied die ZuschauerInnen den gesamten Film über begleitet und somit nicht nur Ofelias Entwicklung, sondern auch die Handlungsweisen der anderen Personen beleuchtet.

Ein weiteres signifikantes Musikstück, welches im Film auszumachen ist und mit welchem man die Filmfigur von Hauptmann Vidal identifizieren kann, ist das Lied „Soy un pobre presidiario“¹⁴⁷, welches dieser gern beim Rasieren auf seinem Grammophon hört. Im Fall von Vidal kann die Musik auch als Charakterisierung einer gewissen Filmfigur gesehen werden.

Auch das Motiv des Labyrinths wird oft mit einer gewissen nichtdiegetischen Chormusik im Hintergrund begleitet, welche mithilfe des schon fast ehrfürchtig wirkenden Chores auf dessen Wichtigkeit im Film hinweisen soll.

Die Musik kann außerdem auf gefährliche Situationen aufmerksam machen bzw. das Gefühl einer Bedrohung intensivieren. Als sich Ofelia an den gefährlichen Aufenthaltsort des *Pale Man* begibt, lässt schon die schauerhafte Vermischung aus diegetischen und nichtdiegetischen „[g]othic horror elements“¹⁴⁸ eine große Bedrohung erahnen. Als der *Pale Man* erwacht, scheint durch die schrill gespielten Streichinstrumente und das Fauchen des *Pale Man* das Schicksal von Ofelia besiegelt. In dieser Szene ist auch der bedrohliche Klang einer Harfe zu vernehmen.

¹⁴⁵ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 66.

¹⁴⁶ Ebd., S. 63.

¹⁴⁷ Vgl. Internet Movie Database: Soundtracks for *Pans Labyrinth*.

<http://www.imdb.com/title/tt0457430/soundtrack> [Stand: 06.11.2012]

¹⁴⁸ Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 70.

Actionreiche Szenen bzw. Szenen, bei denen eine schnelle Bewegung wie beim Laufen dargestellt wird, werden ebenfalls von der dazu passenden Musik begleitet.

Generell ist die Musik im Film meistens leise im Hintergrund zu hören, doch nimmt sie, wenn nötig, an Intensität zu.

10.2 Geräusche

Auch Geräusche sind in einer großen Vielzahl im Film zu finden. Wie auch bei der Filmmusik können einige Funktionen ebenfalls für den Bereich der Geräusche übernommen werden. Geräusche können auch hier diegetisch und nichtdiegetisch sein, jedoch sind viele Geräusche im Hintergrund oft nichtdiegetisch. Wie im vorigen Punkt erwähnt, kann die Filmmusik zur Figurencharakterisierung verwendet werden. Dasselbe gilt auch bei den Geräuschen. Auch Geräusche können für eine Person charakterisierend wirken. Im Folgenden einige Beispiele dazu:

Zuallererst ist der Faun zu erwähnen, welcher, wann immer er erscheint, von Geräuschen wie einem tiefen Knurren, einem Schnauben, Grunzlauten und einem Knarren und Knacken seiner baumartigen Glieder begleitet wird. So kann man eine gewisse Erdverbundenheit erkennen und ihn als Fabelwesen der Natur identifizieren.

Auch die Feen besitzen immer ein typisches Repertoire an Geräuschen. Ihre Auftritte und Bewegungen werden immer von einer Mischung aus Zwitschern, Zirpen und dem Flattern und Flirren ihrer zarten Flügel untermalt.

Der *Pale Man* wiederum und der Ort, an dem er sich befindet, weisen eine gewisse Geräuschkulisse aus diegetischen und nichtdiegetischen Geräuschen auf. Wie schon im Punkt „Filmmusik“ angedeutet, wird hierbei schaurige Musik eingesetzt. Diese wird vervollständigt durch Raumgeräusche wie ein schauriges Hauchen (nichtdiegetisch), das Knistern eines flackernden Feuers (diegetisch) und ein dumpfes Grollen. Der *Pale Man* charakterisiert sich durch Geräusche wie Fauchen, Knacken seiner Knochen und sein schweres Atmen, welches einem Röcheln sehr ähnelt.

Im Versteck der Riesenkröte unter dem Baum überwiegen diegetische Geräusche wie z.B. das Krabbeln der großen Asseln, das Quatschen des Schlammes und des Drecks unter Ofelia und ein nichtdiegetisches Schwirren. Die Kröte wird dargestellt durch gefährliches Knurren und Brüllen, Schmatzen und einen lauten Rülpsen nach dem Verzehr eines Insektes.

Ein weiteres interessantes Geräusch, welches zwei Mal kurz zu vernehmen ist, ist der Klang des Schlüssels. Dieses spezielle Geräusch ist ein hoher, klarer Ton, höchstwahrscheinlich von einem Triangel stammend, der das erste Mal erklingt, als Ofelia zu dem Schlüssel in der ersten

Aufgabe gelangt. Das zweite Mal ertönt dieser Klang, als Ofelia den Schlüssel bei der zweiten Aufgabe in das richtige Türchen stecken muss. Dieser Ton ist somit ein Indiz dafür, dass der Schlüssel ein essentieller Teil beim Bestehen der drei Prüfungen ist. Dieses Geräusch ist noch ein weiteres Mal zu hören, jedoch nicht beim magischen Schlüssel, den Ofelia besitzt, sondern als Mercedes ihrem Bruder Pedro eine Kopie des Schlüssels für den Lagerraum gibt (LF 50). Dieser Schlüssel spielt eine wichtige Rolle für die Rebellen, da sie mit seiner Hilfe zu Essen und lebenswichtigen Medikamenten gelangen.

Auch Hauptmann Vidal wird im Laufe des Films von einer breiten Palette an Geräuschen, wie dem Ticken der Taschenuhr seines Vaters, Pistolenschüssen und einem immer flackernden und knisternden Feuer in seinem Quartier begleitet. Auch die Explosionen in der Nähe der Mühle sind vor allem mit ihm und seinem Kampf gegen die Guerilla-Truppe in den Bergen zu verbinden.

10.3 Erzähler

Narrative Elemente werden in *El laberinto del fauno* durch die Rolle des Erzählers abgehandelt. Er ist ganz zu Beginn und dann wiederum ganz zum Schluss zu hören. Diese beiden Male, in denen er zum Publikum spricht, ist er aus dem Off zu vernehmen. Außerdem kann in seinem Falle von einem allwissenden Erzähler gesprochen werden. Mit tiefer Stimme erzählt er, begleitet von dem bittersüßen Wiegenlied, dem Publikum die Geschichte der verschwundenen Märchenprinzessin Moana, deren Vater verzweifelt auf der Suche nach ihr ist und deren Seele nun in der kleinen Ofelia weiterlebt, welche in Spanien in der Zeit nach dem Spanischen Bürgerkrieg aufwächst.

Der Erzähler weiß demnach über die Vorgeschichte der Prinzessin Moana Bescheid, aber er kennt auch die Geschichte der kleinen Ofelia, deren Entwicklung und Werdegang während des Filmes und schließlich auch ihr tragisches Ende.

11 Das Kind in Filmen

Schon in der Literatur geht der Einsatz von Kindern bzw. Jugendlichen als ProtagonistInnen in den jeweiligen Geschichten auf eine lange Tradition zurück.

Auch die Genres, in denen Kinder die Hauptrolle spielen, divergieren von nicht-fiktionaler bis hin zu fantastischer Literatur. Klarerweise sind diese Stoffe meistens der Gattung der Kinder- und Jugendliteratur zuzuordnen.

Zur fantastischen Kinder- und Jugendliteratur, mit Kindern bzw. Jugendlichen als TitelheldInnen, sind z.B. Romane wie C. S. Lewis' *The Chronicles of Narnia*, Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, J. M. Barries *Peter Pan* und Joanne K. Rowlings *Harry Potter* zu zählen. In diesem Zusammenhang muss auch auf die zahlreichen Märchensammlungen, allen voran jener der Gebrüder Grimm, und auf Hans Christian Andersens märchenhafte Geschichten hingewiesen werden. Viele dieser fantastischen Romane, auch die zuvor erwähnten, wurden daraufhin auch für das Medium Film adaptiert.

Auch der Film *El laberinto del fauno* hat ein Kind, genauer gesagt ein Mädchen, als Protagonistin. Doch unterscheidet sich dieser Film von den anderen zuvor genannten Filmen in zwei Dingen: *El laberinto del fauno* ist weder ein Film für Kinder und Jugendliche noch besitzt dieser Film einen Roman als Vorlage. Dennoch steht ein Kind mit seiner Geschichte im Mittelpunkt des Geschehens.

In diesem Kapitel soll nun vor allem der Frage nach dem Warum nachgegangen werden. Warum wird ausgerechnet ein Kind als HauptakteurIn gewählt und kein Jugendlicher bzw. Erwachsener? Wie wird das Kind in seiner Titelrolle kameratechnisch gezeigt und wie nimmt das seine Umgebung wahr? Auf welcher Art und Weise wird der „Kinderperspektive“ Rechnung getragen? Anschließend wird auf die Funktionen der kleinen Ofelia in der Titelrolle und auf die Gründe für ihre Fantastereien eingegangen; es wird außerdem versucht, del Toros Intentionen für den Einsatz eines Kindes als Protagonistin zu ergründen.

11.1 Funktionen der Kinderperspektive

Oft werden in Büchern und Filmen Geschichten aus der Perspektive des Kindes erzählt bzw. gezeigt. Unter dem Wort „Kinderperspektive“ versteht Miriam Seidler

im folgenden [sic!] den Versuch eines erwachsenen Autors, sich in das Erleben eines Kindes hineinzuversetzen und eine bestimmte Zeit ganz aus der Wahrnehmungsweise eines Kindes zu schildern. Dabei muss es sich nicht zwangsläufig um die Zeit handeln, die der Autor auch als Kind erlebt hat.¹⁴⁹

Die Kinderperspektive wird daher oftmals dafür benutzt, „um einen äußerst ungewohnten Blick auf die gesellschaftlichen Bedingungen zu werfen, unter denen die Kinder [...] aufwachsen.“¹⁵⁰ Es werden hierbei oft historische Geschehnisse aus dem Blickwinkel einer unparteiischen und

¹⁴⁹ Seidler, Miriam: „Sind wir denn noch Kinder?“ Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 91f.

¹⁵⁰ Seidler, Miriam: *Kinderperspektive*, S. 92.

unvoreingenommenen Person, also aus der Perspektive eines Kindes, dargestellt.¹⁵¹ Da Kinder viele Situationen und Erlebnisse auf eine andere, wertfreie Weise wahrnehmen und diese kindgemäß verarbeiten, ist dies eine interessante Methode, eine Geschichte und deren Ereignisse andersartig zu vermitteln.

Die Funktion der Kinderperspektive in der Literatur und in Filmen besteht, laut Seidler oft darin, arglose Kinder mit Extremsituationen, wie z.B. dem Holocaust, zu konfrontieren und deren Erlebnisse und Erfahrungen durch einen kindlichen Blickwinkel zu erzählen. Dabei werden bei diesen Darstellungen oftmals direkte politische Anspielungen ausgelassen, weil diese vom Kind ohnehin noch nicht begriffen werden.¹⁵² Doch die Folgen, die erst viel später erkennbar sind, sind dafür umso verheerender.

Aus der Sicht eines Kindes werden Situationen, die es nicht versteht, somit durch eine Art „Filter“ gezeigt; für Kinder schwer fassbare Begriffe werden durch eine kindgemäße Beschreibung der Handlung ersetzt. Miriam Seidler nennt hierfür als Beispiel den Begriff der „Reichskristallnacht“, die Kinder in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* so beschrieben, dass sie „durch die Dachluke die Tempel brennen“¹⁵³ sahen.¹⁵⁴

Eine weitere Funktion ist es, das Kind in der Literatur und im Film als Mittel zum Ausdruck der Meinung des Autors/der Autorin bzw. des Regisseurs/der Regisseurin einzusetzen und der Leserschaft bzw. dem Kinopublikum die Inhalte einer Geschichte näherzubringen.¹⁵⁵

Das Kind fungiert dabei als Erzählerfigur, die die LeserInnen und die ZuschauerInnen durch ihre Geschichte führt und indirekt für die Kritik der AutorInnen und RegisseurInnen an zumeist politischen Themen steht. Dabei ist laut Seidler durch diese Kinderperspektive oft „eine Darstellung, die Traum, Phantasie und Wirklichkeit nicht zu trennen vermag“¹⁵⁶, möglich. Da Kinder in ihrem Alter oft zum Fantasieren neigen, bewerten sie Dinge ihrer Imagination und der Wirklichkeit oftmals gleich. Mit beiden wird somit selbstverständlich und normal umgegangen, ohne einen Unterschied zwischen ihnen zu machen. Die Grenzen zwischen Fantasie und Wirklichkeit scheinen bei Kindern deshalb oft nicht existent.

Im Falle Ofelias äußert sich dies in ihrem unbeschwerten Wandeln zwischen einer imaginären Welt und der vom Publikum als Wirklichkeit angesehenen Alltagswelt. Darauf wird im Laufe dieses Kapitels noch etwas näher eingegangen.

¹⁵¹ Vgl. Spielmann, Monika: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik an der Universität Innsbruck, Innsbruck 2002, S. 65.

¹⁵² Vgl. Seidler, Miriam: Kinderperspektive, S. 92.

¹⁵³ Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 59.

¹⁵⁴ Vgl. Seidler, Miriam: Kinderperspektive, S. 92.

¹⁵⁵ Vgl. Spielmann, Monika: Aus den Augen des Kindes, S. 65.

¹⁵⁶ Seidler, Miriam: Kinderperspektive, S. 92.

Monika Spielmann zählt noch eine weitere Funktion der Kinderperspektive auf, welche auch im Falle del Toros in gewisser Weise zutrifft. Für Spielmann wird diese Perspektive von AutorInnen und RegisseurInnen oftmals dazu verwendet, „um ihre eigene Kindheit autobiographisch aufzuarbeiten.“¹⁵⁷

11.2 Ofelia als Protagonistin

Wie schon zuvor erwähnt, gibt es eine Vielzahl an fantastischen Filmen. Doch betrachtet man die Hauptrollen in den Filmen wie *Harry Potter*, *Die unendliche Geschichte* und *Peter Pan* fällt einem auf, dass all diese Geschichten Jungen als Protagonisten haben. Doch gibt es natürlich auch weibliche Pendants zu den männlichen Hauptdarstellern. Diese findet man z.B. in den Geschichten *Alice in Wonderland* (Lewis Carroll) und *The Wonderful Wizard of Oz* (L. Frank Baum).

Auch Guillermo del Toro suchte sich für seinen Film eine weibliche Protagonistin aus. In diesem Falle handelt es sich um die junge Ofelia. Sie wächst, wie auch der Junge Carlos aus del Toros zuvor gedrehten Film *El espinazo del diablo* (2001) in der Zeit der Spanischen Bürgerkriegsepoche auf.¹⁵⁸ Wie von Tanya Jones richtig beobachtet, *erzählt* Ofelia zwar nicht selbst ihre eigene Geschichte in dem Film, doch wird dem Publikum durch die Anfangsszene, in der die Kamera auf das rechte Auge der blutend am Boden liegenden Ofelia zoomt und somit in ihre Vorgeschichte abtaucht, klar, dass dies ihre Geschichte ist und das Publikum auch von dieser Person durch die Ereignisse geführt wird.¹⁵⁹ Tanya Jones bezeichnet diese Tatsache treffend als „her [Ofelias; Anm. CB] ‚ownership‘ of events“¹⁶⁰. Die Geschichte wird also von einem zumeist subjektiven anmutenden Part (Ofelia) erzählt und ist nur in gewissen Abschnitten, in denen Ofelia keinen Auftritt hat, objektiv, da hierbei die Nebengeschichte, die der Nachkriegszeit des spanischen Bürgerkrieges, behandelt wird.

Ansonsten werden in diesem historischen Kosmos aber hauptsächlich die Geschichte und die Entwicklung Ofelias dem Publikum vermittelt. Da ihre Geschichte quasi aus ihrer Perspektive erzählt wird, liegt die Sympathie des Publikums, wie schon zuvor erwähnt, klarerweise bei der unschuldigen Ofelia bzw. allgemein bei den Franco-Gegnern. So besteht von vornherein auch eine gewisse Form von Einfühlungsvermögen des Publikums in die Protagonistin.

¹⁵⁷ Spielmann, Monika: *Augen des Kindes*, S. 215.

¹⁵⁸ *El laberinto del fauno* wird als „Schwesternfilm“ von *El espinazo del diablo* gesehen, da es viele Parallelen zwischen diesen beiden Filmen gibt. Vgl. dazu: Koebner, Sascha: *Tragik und Comic*, S. 41.

¹⁵⁹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 81.

¹⁶⁰ Ebd., S. 81.

Die Erzählung der Geschichte Ofelias und ihre Wahrnehmung der Umgebung geschehen aus einer Mischung zwischen „Point of View-Shot“¹⁶¹ und „Over-Shoulder-Shot“¹⁶². Erstere Einstellung ist ein „Blick der Kamera, der deutlich einer Figur zugeordnet wird“¹⁶³. Weiters schreibt Hickethier: „In der Regel ist eine solche Einstellung blickkonstituierend, d.h. sie wird durch eine folgende (oder vorangegangene) Einstellung, die dann zeigt, worauf die Figur blickt, ergänzt.“¹⁶⁴ Ist z.B. in der ersten Einstellung Ofelia zu sehen, die ihren Blick auf etwas richtet, wird in der nächsten Aufnahme ebendas gezeigt, um das Publikum aufzuklären. Der Over-Shoulder-Shot wird meist bei Dialogen verwendet. Dabei steht die Kamera „hinter dem Gegenüber und zeigt den Sprechenden über die Schulter des Zuhörenden hinweg.“¹⁶⁵ Solch ein Verfahren wird meist verwendet, um eine gewisse „Isolation eines oder beider Gesprächspartner“¹⁶⁶ auszudrücken.

Hier sollen nun ein paar ausgesuchte Beispiele erwähnt werden, in denen diese Mischung der zwei Aufnahmen gut zu sehen ist: Die meiner Ansicht nach eindrucksvollste Szene, die Ofelias Situation und auch deren Mickrigkeit bemerkenswert in Szene setzt, ist jene, in der Ofelia und der Hauptmann sich das erste Mal sehen und das Mädchen ihn begrüßen soll. In dieser Szene wird Ofelias geringe Körpergröße in Relation zu der Hauptmann Vidals nicht nur durch einen Over-Shoulder-



Abbildung 2: Untersicht Ofelias zu Vidal

Shot gezeigt, sondern diese Einstellung ist gleichzeitig eine „Untersicht“. Diese ist eine Kameraperspektive, „die das Gezeigte von unten her aufnimmt und es dadurch gegenüber dem Zuschauer erhöht bzw. größer wirken lässt.“¹⁶⁷ [LF7] Hierbei nimmt auch das Publikum die tiefer gestellte Position von Ofelia ein, die den Hauptmann zugleich mächtig und bedrohlich wirken lässt. Es ist dadurch für die ZuschauerInnen ein besseres Einfühlen in die verängstigte Ofelia und deren Wahrnehmung ihrer (gefährlichen) Umgebung möglich.

Es ist in den Szenen, in denen Ofelia und der Hauptmann gemeinsam im Bild zu sehen sind, auch oftmals der Fall, dass Ofelia zuerst aus der Untersicht und Hauptmann Vidal im nächsten Moment aus einer Aufsicht gezeigt wird. Die Perspektive der Aufsicht, auch „Obersicht“

¹⁶¹ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2007⁴, S. 127.

¹⁶² Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Schüren-Verlag, Marburg 2008, S. 87.

¹⁶³ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S. 127.

¹⁶⁴ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S. 127.

¹⁶⁵ Bienk, Alice: Filmsprache, S. 87.

¹⁶⁶ Ebd., S. 87.

¹⁶⁷ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S. 59.

genannt, ist das Gegenteil der Untersicht. Hierbei ist der „Blick von einem erhöhten Standpunkt“¹⁶⁸ aus nach unten gerichtet. Diese Perspektive lässt Vidal Ofelia gegenüber viel überlegener erscheinen [weitere Szenen für Untersicht und Aufsicht: LF67, LF73, LF74, LF84]. Dieselben beiden Kameraperspektiven gelten auch für den zwielichtigen Faun, den Ofelia oft von einer etwas vertieften Position wahrnimmt, und der durch diese Kameraposition sowie auch durch seine Handlungen, Bewegungen und auch Äußerungen einen beängstigenden Eindruck macht und somit das Publikum, aber auch Ofelia an seiner Glaubwürdigkeit zweifeln lässt [LF18, LF38, LF46, LF61, LF77, LF84]. Mercedes wird zwar ebenfalls von diesen Perspektiven aus gezeigt, wenn sie sich gemeinsam mit Ofelia im Bilde befindet, doch ist ihr Wohlwollen Ofelia gegenüber anzusehen. Dadurch wirkt die Untersicht in diesen Fällen weder dramatisch noch bedrohlich [LF7, LF23, LF24, LF43].

Guillermo del Toro setzt das junge Mädchen Ofelia im Film außerdem den unzähligen Gefahren der Erwachsenenwelt aus, die durch den Umstand der Nachkriegszeit des Spanischen Bürgerkrieges und dessen kämpferischen Nachwehen noch um vieles erschwert und dramatisiert werden.

Die primäre Gefahr geht in diesem Fall von Ofelias tyrannischem Stiefvater, dem Hauptmann Vidal, aus, der durch seine irren franquistischen Ideologien nicht nur den Rebellen im Wald (ständige Kämpfe), den anderen Bewohnern in der Umgebung (Kontrolle der Lebensmittel und Medikamente) und seinen Angestellten (allen voran Mercedes und Dr. Ferreiro), sondern auch der unschuldigen Ofelia das Leben schwer macht bis hin zu deren gewaltsamen Ende. Ofelia befindet sich somit in der Opferrolle. Sie ist ein Mädchen, das kaum Schutz erfährt; wenn ja, dann nur zu einem bestimmten Grad von Mercedes.

Es wird ja generell angenommen bzw. vorausgesetzt, dass Eltern die primäre Rolle der Beschützer ihrer Kinder einnehmen. Doch da Ofelias richtiger Vater schon vor langer Zeit gestorben ist, hat sie somit nur noch ihre Mutter. Und auch diese erfüllt die Beschützerrolle wenig bis gar nicht. Ihre Mutter ist ihrem neuen Mann (und somit Ofelias Stiefvater) komplett hörig und drängt auch Ofelia dazu, diesen als ihren neuen Vater zu akzeptieren und sich ihm ebenfalls unterzuordnen. Weiters versteht Ofelias Mutter ihre Tochter und deren Fantastereien samt Festhalten an der gemeinsamen Vergangenheit mit ihrem richtigen Vater nicht, da Carmen erstens erwachsen ist und nicht mehr an Feengeschichten glaubt und zweitens mit der Vergangenheit abgeschlossen hat, in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft an der Seite von Hauptmann Vidal. Ofelias Mutter wird im Film als schwache Frau ohne eigene Meinung und

¹⁶⁸ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S. 59.

Rechte gezeigt, weil sie sich dem Hauptmann und darin impliziert dem Franco-Regime unterwirft und daran letztendlich zugrunde geht.¹⁶⁹

Guillermo del Toro setzt auf diese Weise Ofelia als Sprachrohr *seiner* Kritik am Franco-Regime bzw. an der gesamten historischen Situation des Spanischen Bürgerkriegs, ein.¹⁷⁰

Damit ist schon eine stark antifranchistische Haltung und eine sich daraus resultierende Sympathie für die unterdrückten Linksliberalen durch den Regisseur herauszulesen.

Der Part Ofelias, das Publikum in *ihre* Geschichte einzuführen, die Wahrnehmung der Erwachsenenwelt durch die Kinderperspektive darzustellen und indirekt die Meinung des Regisseurs zu vertreten, verdeutlicht klar und unmissverständlich, warum Guillermo del Toro ein Kind in der Titelrolle wählte.

Einen weiteren Grund stellen Ofelias Fantastereien dar. Da sie ein junges, verträumtes und märchenaffines Mädchen verkörpert, werden Ofelia die Fantasievorstellungen eher abgenommen als einem Erwachsenen. Doch wie kommt es überhaupt dazu, dass ein Kind anfängt zu fantasieren und sich später sogar voll und ganz diesen fantastischen Geschehnissen hingibt? Gundel Mattenklott zufolge geht einem fantastischen Vorgang oft eine „Störung des sozialen, des familiären oder individuellen Gleichgewichts“¹⁷¹ des Helden oder der Heldin voraus. Im Falle Ofelias würden demzufolge die ersten beiden Formen von Störungen vorliegen. Ofelia ist ein junges Mädchen, dessen Vater schon früh gestorben ist, dessen Mutter ein zweites Mal, und zwar den gnadenlosen Hauptmann Vidal geheiratet hat (familiäre Störung); das in der Zeit der Nachwehen des Spanischen Bürgerkrieges aufwächst (sozialer Störfaktor) und das sehr märchenaffin ist und deshalb sehr empfänglich für das Fantastische zu sein scheint. Einige würden hier nun behaupten, dass diese Empfänglichkeit für fiktionale Geschehnisse bzw. die Fantastereien ebenfalls eine Störung darstellt, und zwar die des individuellen Gleichgewichts zwischen Realität und Fiktion. Doch an dieser Stelle muss gesagt werden, dass eine Vielzahl an Kindern (und vor allem in solch einer prekären Epoche) zu Träumereien und Fantastereien neigt und dies daher nicht als Beeinträchtigung der individuellen Balance gewertet werden kann. Dazu möchte ich Sigmund Freud erwähnen, welcher zwei verschiedene Arten anspricht, mit der Fantasie umzugehen: einerseits ist die Rede vom „Spielen“, einer der Lieblingsbeschäftigungen eines Kindes, welches sich dadurch

¹⁶⁹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 30ff.

¹⁷⁰ Dieser Punkt wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit noch etwas näher bearbeitet.

¹⁷¹ Mattenklott, Gundel: *Harry Potter – phantastische Kinderliteratur*. Auf den Spuren eines globalen Erfolgs. In: Maier, Martin (Hrsg.): *Stimmen der Zeit*. 221. Band. Herder, Freiburg 2003, S. 39-51, hier S. 47; zit. n. Necknig, Andreas Thomas: *Wie Harry Potter, Peter Pan und Die Unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche und didaktische Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur*. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2007, S.47.

seine eigene Welt, mit einer für diese geltenden Ordnung erschafft.¹⁷² Dem entgegengesetzt positioniert Freud das „Phantasieren“¹⁷³: Hierbei spricht er die Zielgruppe der Heranwachsenden bzw. Erwachsenen an, welche sich Luftschlösser bauen und auch in Tagträume verfallen. Darin werden (oft geheime) Wünsche projiziert, die aus einer dem Fantasierenden ungenügenden Welt heraus entstehen. Diese Wünsche sind dann aber meist ehrgeiziger oder erotischer Natur.¹⁷⁴ Was auf Ofelia zutrifft, sind meiner Ansicht nach beide Formen, weil Ofelia sich ihre eigene Fantasiewelt mit eigenen Regeln aufbaut und sie außerdem ihren Wunsch, dieser grausamen und tristen Realität zu entkommen, auch hartnäckig verfolgt. Wegen ihrer schwierigen sozialen und privaten Situation sucht Ofelia Zuflucht in der Fantasie- und Märchenwelt, ein für ein Kind in einer solchen Situation verständlicher Ausweg. Wie Tanya Jones richtig bemerkt: „However, what the viewer quickly learns about Ofelia is that she might fantasise, but she doesn't lie.“¹⁷⁵

Dies könnte eventuell ein Grund dafür sein, warum Guillermo del Toro ein Kind und keine/n Jugendliche/n für die Hauptrolle auserkoren hat. Ein Kind wird allgemein als pur, unschuldig, unvoreingenommen und ehrlich angesehen, während bei Jugendlichen schon eine gewisse Vorsicht geboten ist, da diese ihre Gedanken und Taten schon mehr einschätzen und beeinflussen können und sich auch mehr der Konsequenzen ihrer Handlungen bewusst sind. Jugendliche sind außerdem schon imstande zu lügen und zu manipulieren, während ein Kind noch blind auf seine Intuition vertraut und gewisse Situationen und auch Personen noch nicht richtig einschätzen kann. Ihre Taten sind somit von unschuldigem Charakter und meist frei von jeglicher bösen Absicht. Weiters könnte die Wahl einer weiblichen Protagonistin damit zu tun haben, das Schreckliche noch um einen Wirkungsgrad zu verstärken. Denn der Tod eines Mädchens gilt als noch schlimmer, da die „Schwäche“ des männlichen Aggressors noch zusätzlich intensiviert wird. Denn Frauen stellen bekanntlich das schwächere Geschlecht dar und eine Gewalttat ihnen gegenüber wird von der Gesellschaft noch mehr verpönt als wenn dies bei einem männlichen Opfer geschehen würde. Den Tod eines weiblichen Kindes sehe ich somit als schlimmste Straftat.

Der Kinderblick ist somit essentiell, da laut Seidler der „Geist der Liebe“¹⁷⁶ sichtbar wird, welcher „das höchste Gut des Menschen“¹⁷⁷ ist und somit auf jeden Fall bewahrt werden sollte.

¹⁷² Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Fischer, Hamburg-Wandsbek 1963, S. 7f.

¹⁷³ Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 9.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 9ff.

¹⁷⁵ Jones, Tanya: Pan's Labyrinth, S. 81.

¹⁷⁶ Seidler, Miriam: Kinderperspektive, S. 94.

¹⁷⁷ Ebd., S. 94.

Die „größere Hoffnung“¹⁷⁸ besteht, so Seidler, darin, dass trotz allem Furchtbaren vermittelt werden soll, dass die Menschen, würden sie wieder zu Kindern werden, die Welt zum Guten verändern könnten.¹⁷⁹ Es ist schlussendlich der Glaube an das Gute ausschlaggebend für eine positive Veränderung der Welt.

12 Raum- und Zeitebenen

12.1 Räume

Das Handeln der Menschen wird oft zunächst als Handlung in einem bestimmten Raum dargestellt¹⁸⁰, weshalb diesem Handeln vor allem in Märchen eine besondere Bedeutung zukommt.

Wie Katalin Horn in dem Kapitel „Symbolische Räume im Märchen“ richtig feststellt, trifft man in der europäischen Märchentradition oft auf die gleichen natürlichen bzw. künstlichen Orte und Räume. Hierbei sind vor allem symbolträchtige Orte wie „Wald, Meer, Fluss, Berg, Höhle, Weg, Straße und Brücke, Schloss und Kirche, Turm und Haus, Hütte und Zimmer“¹⁸¹ als Hauptschauplätze zu nennen.

Dieser Raum wird in den Märchen jedoch meist so „sublimiert“ und im selben Augenblick so voller Wunder dargestellt, dass die Schauplätze und Handlungen darin quasi nur eine Repräsentation der Realität sind¹⁸² und aus diesem Grund eine symbolträchtige Bedeutung erhalten. Katalin Horn sieht diese Orte somit als „dichterische Wirklichkeiten“¹⁸³, die „nicht nur Bilder v o n etwas, sondern Bilder f ü r etwas“¹⁸⁴ sind.

All diese vorhin erwähnten Räume können in unterschiedlicher Abundanz in den Geschichten der bekanntesten europäischen Märchenautoren wie den Gebrüdern Grimm, Hans Christian Andersen und Charles Perrault gefunden werden.

Auch auf den Film *El laberinto del fauno* lassen sich einige Ortsexempel übertragen. So sind in dem Film Orte wie der Wald, die Höhle und das Haus (in diesem Fall eine alte Mühle) mit den verschiedenen Zimmern zu finden. Jedoch müssen an dieser Stelle unbedingt das Labyrinth

¹⁷⁸ Seidler, Miriam: Kinderperspektive, S. 94.

¹⁷⁹ Ebd., S. 94.

¹⁸⁰ Vgl. Ramin, Andreas: Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit. iudicium Verlag, München 1994, S. 17.

¹⁸¹ Horn, Katalin: Symbolische Räume im Märchen. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Peter Lang, Bern u.a. 1997, S. 335-352, S. 335.

¹⁸² Vgl. Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Francke Verlag, Tübingen 1985⁸, S. 75.

¹⁸³ Horn, Katalin: Symbolische Räume, S. 336.

¹⁸⁴ Ebd., S. 336.

und der alte Baum genannt werden, da beide, jedoch vor allem ersteres, im Film eine enorme Bedeutung besitzen.

Einige dieser Plätze, wie z.B. der Wald, die Höhle der Guerilla-Truppe in den Bergen und die Mühle sind Orte, welche das „Diesseits“, demnach die (harte) Realität darstellen sollen.

Das Labyrinth und der Baum¹⁸⁵ sind jedoch Orte, welche fantastischen Charakter aufweisen und Ofelia in eine „jenseitige“ Welt eindringen lassen. Auch der Raum, in dem sich der *Pale Man* aufhält, ist als absolut fiktiver Schauplatz einzustufen.

Um zu diesen magisch angehauchten Orten zu gelangen, und das ist in dem Film jedes Mal sehr gut zu beobachten, muss sich Ofelia immer „hinab“ begeben. Die Fantasieorte stellen somit eine Art „Untergrund“ unterhalb der Realitätsebene dar. Vor allem die Szenen der Prüfungen stellen gute Beispiele dar: Um z.B. zu der Riesenkröte zu gelangen, welche im Inneren des alten magischen Baumes haust, muss Ofelia vom Baumeingang nach unten ins Versteck der Kröte klettern. Auch bei der zweiten Aufgabe, in welcher sie mithilfe eines Stückes Kreide in das Reich des *Pale Man* vordringt, gelangt sie erst unter Verwendung eines Stuhles in diese schaurige Unterwelt. Das Zurückkommen an die Oberfläche (der Boden ihres Zimmers) erfolgt von unten nach oben. Zuletzt ist noch das Labyrinth¹⁸⁶ zu nennen, welches sie auch nur durch das Hinabsteigen auf spiralförmigen Steinstufen erreicht.¹⁸⁷ Die „Oberfläche“ stellt folglich nur reale Orte dar.

12.1.1 Wald

Der Wald, welcher noch immer wildes Naturgebiet und den Lebensraum für unzählige Tiere darstellt und außerdem als Jagdgebiet gilt, ist ein sehr oft gewählter Schauplatz.

Der Wald ist „[u]nbearbeitet und unzähmbar“¹⁸⁸, er kann einerseits Unterschlupf und Schutz bieten und andererseits (tödliche) Gefahren in sich bergen. In dem Film stellt der Wald für die Rebellen-Truppe jedoch einen Ort des Schutzes dar, weil sich dort ihr Versteck befindet. Eine Höhle dient ihnen als Behausung, von ihr aus können sie operieren. Die Höhle der Partisanen ist in natürlichen Braun- und Grautönen getaucht. Die Kleidung der Guerilla-Truppe hat ebenfalls dieselbe Färbung und stellt somit deren starke Verbundenheit zu der Höhle und der Natur im Allgemeinen dar. Ihre Kleidung könnte als perfekte Tarnung angesehen werden.

¹⁸⁵ Der Baum, dessen Darstellung und symbolische Bedeutung werden im Kapitel 13.10 noch etwas genauer besprochen.

¹⁸⁶ Auf die symbolische Bedeutung des Labyrinths wurde schon in Kapitel 9.1 näher eingegangen.

¹⁸⁷ Auch William Deaver, Jr. spricht hierbei die unterirdische Welt an, zu welcher sich Ofelia oft hinab begibt. Vgl. Deaver, William O., Jr.: *Alegoría*, S. 158.

¹⁸⁸ Maennersdoerfer, Maria Christa: *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, Diss. 1965, S. 47.

Doch durch Hauptmann Vidal und seine Mannen, welche den Wald auf der Suche nach den Rebellen unsicher machen, erhält der Wald auch einen gefährlichen Anstrich.

Für die Kämpfe und Schießereien auf Leben und Tod zwischen beiden Konfliktparteien wird nämlich der Wald als „Austragungsort“ gewählt.

Wie der Faun hat also auch der Wald eine ambivalente Rolle. Um die Ambivalenz des Waldes noch mehr zu verdeutlichen, wird im Film bei der Darstellung des Waldes mit unterschiedlichsten Farbnuancen und Farbtönen gespielt.

Der Wald ist temporär in helle, strahlende und freundliche Farben wie Gelb-, Grün- und Brauntöne und in Sonnenschein getaucht, um im nächsten Moment seine Bedrohlichkeit durch dunkle fahle Blau-, Grau- und Weißtöne und starke Regengüsse zu demonstrieren.

12.1.2 Haus/Mühle

Die Bedeutung der Häuser bzw. Hütten ist mit der des Waldes zu vergleichen. In Häusern und Hütten finden Held bzw. Heldin meist Unterschlupf; sie begeben sich weiters in gefährliche Situationen, aber erhalten oft auch Hilfe.¹⁸⁹

Dies trifft auch auf die alte Mühle zu, welche Hauptmann Vidal, seine Untergebenen, Ofelias Mutter Carmen, Ofelia, Mercedes und Dr. Ferreiro beherbergt. Sie ist Schauplatz für alle drei vorher genannten Situationen. In der alten Mühle, Ofelias neuem, jedoch ungewolltem Zuhause, schläft sie zuerst im warmen, sicheren Bett ihrer Mutter, wird jedoch nach deren Tod in ein dunkles, unheimliches und kalt anmutendes Zimmer auf dem Dachboden gesperrt, um Vidal keinen Strich mehr durch die Rechnung machen zu können. Der Schauplatz der alten Mühle ist es auch, in welchem sich Ofelia in gefährliche Situationen begibt.

Eine große Gefahrenzone ist das Reich des *Pale Man*, welches sich scheinbar direkt unter Ofelias Zimmer auf dem Dachboden zu befinden scheint. Zum Glück kann Ofelia ihrem beinahe tödlichen Schicksal, von dem *Pale Man* gefangen und gefressen zu werden, entkommen. In der echten Welt geht die primäre Gefahr von Hauptmann Vidal aus, welcher Ofelia unterdrückt, schlecht behandelt und am Schluss sogar erschießt.

Doch im Verlaufe des Films erhält Ofelia auch Hilfe und Unterstützung. Zu Beginn ist es ihre Mutter, welche ihr Schutz und Geborgenheit gibt. Nach deren Tod übernimmt Mercedes, die Hausangestellte, die Rolle als Mutterersatz. Mercedes wird zu einer Verbündeten Ofelias, einer Person, welcher das kleine Mädchen vertraut. Im gewissen Sinne ist Mercedes auch die Einzige, die sich für Ofelia und ihre Märchenaffinität und Fantastereien zu interessieren

¹⁸⁹ Vgl. Horn, Katalin: Symbolische Räume, S. 341.

scheint. Weiters erhält Ofelia auch Hilfe von dem Faun und vor allem von den Feen, die sie zu dem Labyrinth und in die Höhle des *Pale Man* geleiten und ihr schützend zur Seite stehen.

Die alte Mühle stellt im Film eine Art Macht- und Kontrollzentrum dar. Von hier aus erteilt Vidal die Befehle an seine Offiziere und zieht die Fäden im Kampf gegen die antifranquistischen Rebellen. Das Ganze geht in seinem Machtspiel sogar so weit, dass auch die Nahrungsmittel kontrolliert werden. Hierbei werden aus der Vorratskammer der Mühle, für die angeblich nur Hauptmann Vidal als Einziger einen Schlüssel besitzt, die Lebensmittel an die Bewohner der Umgebung gegen Abgabe eines Bezugsscheines verteilt. Dies wird in Kapitel 12.2 noch etwas genauer besprochen. Die Mühle nimmt infolgedessen eine Monopolstellung bezüglich Lebensmittel-, Hygieneartikel- und Medikamentenverteilung in dieser Gegend ein. In ihr sind neben Lebensmittel, aber auch Waffen und anderes Kriegsmaterial gebunkert, durch welche die Offiziere immer bestens ausgerüstet scheinen, im Gegensatz zu den Partisanen, welche durch waffentechnische Schlichtheit auffallen.

12.1.3 Reich des *Pale Man*

Wie schon zuvor beschrieben, strahlt das Reich des *Pale Man* ein hohes Gefahrenpotenzial aus. Als Ofelia die Tür mit der Kreide gemalt und geöffnet hat, erstreckt sich vor ihr zuallererst ein langer, gewölbter Korridor mit Säulen aus Stein. Schon dieser wirkt nicht sehr einladend. Auch wenn an der Decke Lichter angebracht sind, ist das unheimliche, „gothic“¹⁹⁰-Ambiente merklich spürbar. Diese Stimmung verstärken die rotbraun bemalten Steinwände und die rotgrauen Steinfliesen am Boden in Richtung des *Pale Man*-Raumes [LF48]. Im Saal des *Pale Man* angekommen, sticht erst einmal eine üppig gedeckte Tafel in die Augen, die an das Festessen von Hauptmann Vidal erinnert. Tanya Jones bezeichnet dies passenderweise als „shrine to greed and excess“¹⁹¹. Sieht man sich den riesigen Tisch an, ist vor allem die Fülle an delikaten Früchten, Götterspeisen und Getränken hervorstechend, welche auf goldenem Geschirr angerichtet bzw. in edle Glaskelche gefüllt sind. Weiters auffallend ist die Farbe der Speisen und Getränke. Man findet unter anderem orangefarbene und braune Lebensmittel, doch ist die Farbe Rot dominierend. Vor allem die roten Beeren, Wackelpuddings und auch Flüssigkeiten in den Gläsern beherrschen das Bild und sind als eine Allegorie auf das menschliche (und tierische) Blut und Fleisch zu sehen. Menschliches Fleisch und Blut, vor allem das der Kinder, dient dem *Pale Man* wiederum als Hauptnahrungsmittel. Das ist besonders dann zu bemerken, wenn durch die Kamera die Deckenmalereien eingeblendet

¹⁹⁰ Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 43.

¹⁹¹ Ebd., S. 43.

werden und der *Pale Man* bei seinen brutalen Taten zu sehen ist. Auch das flackernde Feuer im Kamin hinter der Kreatur, welches normalerweise als wärmebringend angesehen wird, hat hierbei einen kühlen und eher gefährlichen Charakter, wenn man es mit dem Haufen der im Saal befindlicher Kinderschuhe in Verbindung bringt. Doch auf diese Bedeutung wird im Kapitel 13.2 noch etwas genauer hingewiesen. Zu guter Letzt sind noch die drei Türchen an der Wand, rechts vom *Pale Man* zu erwähnen. Diese sehen viel bedrohlicher aus als auf der Abbildung im „libro de las encrucijadas“. In dieser Aufnahme scheinen sie wirklich zu schreien, vermutlich vor Angst, denn ihre Augen sind weit aufgerissen und haben einen irren Ausdruck [LF49].

Es ist als ZuschauerIn nur allzu offensichtlich (anhand der recht deutlichen Kamerabilder), nicht sehr lange an diesem schrecklichen Ort verweilen und diese Bilder so schnell wie möglich vergessen zu wollen.

12.1.4 Grenzen

Vor allem am Beispiel des *Pale Man* erkennt man, dass die Grenze zwischen dem Jenseits und dem Diesseits ziemlich verschwommen ist bzw. die Übergänge manchmal sogar nahtlos ineinander übergreifen.

Für Katalin Horn existieren zwei Arten von Grenzen. Einerseits die „v e r b i n d e n d e Grenze“¹⁹² (welche oft in Form einer Brücke dargestellt wird) und andererseits die „t r e n n e n d e Grenze“¹⁹³, welche „sowohl schützende als auch verbindende Funktion [hat]. Sie ist im Märchen oft einfach eine nahe Falltür, eine Öffnung oder ein Brunnen, durch welche Held oder Heldin in die Unterwelt gelangen.“¹⁹⁴

Man kann die Grenze auch als eine Art „Straße“ Richtung Zielort sehen, welche für den Protagonisten und die Protagonistin oft auch schon ein Ort ist, an dem es gilt, Prüfungen zu absolvieren und sich gefährlichen Wesen und Aufgaben mutig zu stellen. Dabei kann die Gestalt der Prüfer stark divergieren; von Hexen, Zauberern bis hin zu tierischen Gestalten reicht die Palette, welche den Prüflingen mitunter auch mit Rat und Tat zur Seite steht.¹⁹⁵ Im Film *El laberinto del fauno* nimmt der Faun die Rolle des Prüfers von Ofelia ein. Er identifiziert sie als Prinzessin eines Märchenkönigreiches, führt sie in die Welt der Fantasie ein, erzählt ihr von den drei Prüfungen, bereitet sie auf diese vor und gibt ihr Ratschläge.

¹⁹² Horn, Katalin: Symbolische Räume, S. 338.

¹⁹³ Ebd., S. 338.

¹⁹⁴ Ebd., S. 338.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 339.

Durch sein ambivalentes Auftreten wird erreicht, dass Ofelia dank einer gewissen Menge an Misstrauen gegenüber ihm auf ihre eigene innere Stimme hört, welche sie am Ende ans Ziel bringt.

Im Zuge dieses Prozesses bildet sich „die wichtigste Eigenschaft des Märchenhelden und der Märchenheldin aus: Sie sind Vermittler zwischen zwei Welten, die sich sonst fremd oder feindlich gegenüberstehen.“¹⁹⁶

Die Rolle der Vermittlerin zwischen diesen zwei Welten erfüllt in *El laberinto del fauno* die kleine Ofelia, welche als Einzige imstande ist, sich in beiden Welten zu bewegen und zu agieren. Ofelia ist diejenige, die die vermeintlichen „Grenzen“ zwischen den beiden unterschiedlichen Welten ohne Probleme und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu überschreiten vermag, da sie die Einzige ist, die an eine andere Welt, die des Fauns und der Feen, glaubt.

Doch nicht nur ihr Wille und ihr Glaube an eine märchenhafte Welt lassen sie in ebendiese Welt gelangen, sondern auch zwei Hilfsmittel: ein Zauberbuch (Leitfaden bei Prüfungen) und ein Stück Kreide (zum Durchdringen von Wänden), welche sie beide vom Faun zur Verfügung gestellt bekommt.

In *El laberinto del fauno* ist Ofelia zwar die Vermittlerin zwischen diesen beiden Welten, doch findet sie im Diesseits kein Gehör, es gibt niemanden, der ihr glaubt.

Sie ist sozusagen eine Art „stille Vermittlerin“, welche beim Überqueren der Grenzen und bei ihren Taten im Hintergrund handelt und dabei von ihrer Umwelt unbeobachtet bleibt.

Auch wenn Ofelia Spuren in ihrem Wirkungsraum hinterlassen hat, sind diese nur von jenen zu sehen, die auch daran glauben.

12.2 Die Einbettung der Zeit in den Film *El laberinto del fauno*

El laberinto del fauno spielt im Jahre 1944, nach dem Ende des Spanischen Bürgerkrieges, der von Juli 1936 bis April 1939¹⁹⁷ dauerte. Und obwohl der Spanische Bürgerkrieg schon seit ungefähr fünf Jahren zu Ende ist, kommt es noch immer zu Kämpfen und Unruhen zwischen der *Guardia Civil* unter General Franco, (welcher dabei unter anderem von der katholischen Kirche und Großgrundbesitzern unterstützt wird)¹⁹⁸ und Guerillabewegungen.¹⁹⁹ Weiters ist zur

¹⁹⁶ Horn, Katalin: Symbolische Räume, S. 339.

¹⁹⁷ Vgl. Bernecker, Walther L.: Der spanische Bürgerkrieg. Verlag Klaus Dieter Vervuet, Frankfurt am Main 1983, S. 9f.

¹⁹⁸ Vgl. Bernecker, Walther L.: Der spanische Bürgerkrieg, S. 13.

¹⁹⁹ „Die Erinnerungen an die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und Sozialisten bzw. Anarchisten während des Bürgerkrieges bestimmten noch über viele Jahre hinweg die Atmosphäre innerhalb der

selben Zeit der Zweite Weltkrieg im Gange, welcher wenige Monate nach Ende des Spanischen Bürgerkrieges begann.²⁰⁰

Beide historischen Ereignisse, die Nachkriegszeit des Spanischen Bürgerkrieges und der zu dieser Zeit aktuelle Zweite Weltkrieg, werden in dem Film *El laberinto del fauno* als historischer Hintergrund und als Faktor der Zeit eingebettet. Dies erkennt man an der Einblendung ganz am Anfang, welche das Publikum in die zeitliche Ebene des Filmes einführen soll („España, 1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos.“²⁰¹). Was vor allem in diesem Film schockiert, ist die Brutalität und grausame Unterdrückung, welche ungeschönt gezeigt werden. Doch was auf das Publikum so erschreckend wirkt, war zu der damaligen Zeit tatsächlich Realität und trauriger Alltag. Walther L. Bernecker spricht in seinem Buch *Der spanische Bürgerkrieg* sogar vom „grausamsten Krieg der spanischen Geschichte“²⁰², der auch noch Jahrzehnte nach der Franco-Diktatur bei vielen Spaniern ein Trauma hinterlassen hat.²⁰³ Genau diese Gräueltaten, die zu dieser Zeit tatsächlich stattfanden und für die ZuseherInnen in gewissem Maße begreifbar scheinen, drängen auf ihre Weise ebenfalls schreckliche Fantasiewesen wie den *Pale Man* in den Hintergrund.

Die Hauptfigur der *Guardia Civil* stellt Hauptmann Vidal dar; der Anführer der Guerilla-Truppe, welche sich in den Bergen verschanzt hat, heißt Pedro, Mercedes‘ Bruder.

Hauptmann Vidal ist in diesem Film die Versinnbildlichung des gesamten Franco-Regimes, welches jegliche Kontrolle über ganz Spanien haben wollte und gnadenlos über Menschen richtete, welche dieser Ideologie widersprachen.

Daher erscheint nicht nur Ofelia, sondern wahrscheinlich auch dem Publikum die Welt des Fantastischen als einzig logische Fluchtmöglichkeit eines Kindes.

Was Vidal beim Abendessen mit Vertretern der gehobenen spanischen Gesellschaft und der Kirche erwähnt, versucht er auch mit aller Gewalt wahr zu machen:

Yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en una España limpia y nueva. Porque esta gente parte de una idea equivocada, que somos todos iguales. Pero hay una gran diferencia: que la guerra terminó y ganamos nosotros. Y si para que

Opposition gegen das siegreiche Franco-Regime.“ Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg. Verlag C. H. Beck, München 1988², S. 94.

²⁰⁰ Vgl. Bernecker, Walther L.: Der spanische Bürgerkrieg, S. 10.

²⁰¹ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

²⁰² Bernecker, Walther L.: Der spanische Bürgerkrieg, S. 15.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 101.

*nos enteremos todos, hay que matar a esos hijos de puta, pues lo matamos y ya está.*²⁰⁴

Dass dies nicht nur leere Worte sind, hat dieser schon in einer anderen Szene vor dem Abendessen mit voller Härte unter Beweis gestellt:

Als Vidal zwei Jäger, Vater und Sohn, kaltblütig und erbarmungslos erschlägt und erschießt, weil er ihnen nicht glaubt und der Sohn dem Hauptmann gegenüber ungehorsam ist, zeigt del Toro dies ganz unverblümt [LF15]. Auch die grausame Folter des stotternden Partisanen-Anhangers kann niemanden kalt lassen [LF60].

Durch diese brutalen Bilder und das Vorwissen des Publikums, dass dies zur damaligen Zeit wirklich zum Alltag gehörte, möchte der Regisseur nicht nur Entsetzen provozieren, sondern es auch den ZuschauerInnen ermöglichen, sich leichter und schneller mit dem Guten, also mit Ofelia zu identifizieren. Dass auch Ofelia auf der Seite der Linken steht, wird nicht nur offensichtlich gezeigt, sondern es macht auch William O. Deaver Jr. auf zwei kleine, feine Hinweise aufmerksam, welche del Toro in den Film eingebaut hat. Das erste Indiz ist ziemlich zu Beginn zu sehen, als Ofelia den Hauptmann begrüßen soll. Als Ofelia ihm die linke Hand entgegenstreckt, packt er diese gewaltsam und ermahnt sie, dass man die rechte Hand zur Begrüßung benützt²⁰⁵ [LF7].

Der zweite Hinweis ist in jener Szene auszumachen, in der Ofelia im Reich des *Pale Man* das richtige Türchen, und zwar das linke öffnet, um an den Dolch zu gelangen²⁰⁶ [LF49].

Doch del Toro webt in seinem Film nicht nur kleine Andeutungen ein, sondern auch wahre historische Begebenheiten, die sich in dieser Epoche abspielten.

Hierbei ist z.B. die Vergabe von Bezugsscheinen zu nennen, um die Kontrolle und die Machtposition des Franco-Regimes zu demonstrieren.

Beim Abendessen erklärt Vidal seinen Gästen, dass es von nun an nur noch einen Bezugsschein („cartilla de racionamiento“) pro Familie geben wird, damit diese nicht mehr Lebensmittel in die Berge zu den Partisanen schicken können, um sie zu unterstützen [LF34].

Bernecker erwähnt den Fall der Essensmarken in seinem Werk *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*:

Da der Bürgerkrieg die Lebensmittelreserven erschöpft hatte, keine Devisen für Einfuhren in genügendem Umfang verfügbar waren und die Agrarproduktion aus Mangel an Stickstoffdünger und wegen der teilweisen Vernichtung von Arbeitsvieh

²⁰⁴ Del Toro, Guillermo: El laberinto del fauno. Siehe ebenfalls: Gloria (El cine como excusa): El Laberinto del Fauno. Fragmentos del Guión. <http://elcinecomoexcusa.blogspot.co.at/2007/09/el-laberinto-del-fauno-fragmentos-del.html> [letzter Stand: 04.12.2012]

²⁰⁵ Vgl. Deaver, William O., Jr.: Alegoría, S. 157.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 160.

*stark gesunken war, ergab sich eine Knappheit an Lebensmitteln, die durch Rationierung und Festsetzung amtlicher Preise gemildert werden sollte.*²⁰⁷

Am nächsten Tag schon stellen sich die Einwohner der Umgebung mit den Bezugsscheinen in einer Reihe vor dem Vorratslager der Mühle an, um Angaben zu ihrer Person zu machen. Dafür erhalten sie wiederum Lebensmittelkarten, mit welchen sie dann Lebensmittel, Medikamente und Hygieneartikel ausgehändigt bekommen.

Währenddessen verteilt einer der Offiziere Papiersäckchen gefüllt mit einem Stück Weißbrot mit den Worten: „Esto es el pan de cada día en España de Franco, el que guardamos en nuestro granero. Los rojos mienten!“²⁰⁸ [LF39]

Da pro Familie nur noch ein Bezugsschein ausgegeben wird, zieht sich die Schlinge der Kontrolle durch das Franco-Regime immer enger und die Unterstützung der Guerilla-Truppen in den Bergen wird dadurch immer schwieriger.²⁰⁹ Daher schmuggelt Mercedes Nahrungsmittel zu ihrem Bruder und gibt diesem auch einen Ersatzschlüssel für die Vorratskammer.

Wie schon zuvor erwähnt, hat der Zweite Weltkrieg Aktualität zu der Zeit. Darauf wird auch in einer Szene hingewiesen, als der Stotterer aus der Zeitung vorliest und man erfährt, dass nordamerikanische, britische und kanadische Truppen in Nordfrankreich einmarschiert sind [LF47]. Somit könnte dies bedeuten, dass das Regime Francos abberufen werden könnte, falls sich die nordamerikanischen und britischen Truppen als Francos Gegner herausstellen würden. Jedoch weiß das Publikum, dass dies nicht der Fall ist, da die Diktatur Francos noch bis ins Jahr 1975 (Francos Todesjahr)²¹⁰ dauern wird.

Deshalb ist auch das Ende des Filmes, so wie es Guillermo del Toro darstellt, als historisch falsch anzusehen. Denn am Ende stellt er die Partisanen als Sieger da, da sie Vidal (und somit auch das Franco-Regime) beseitigen und dessen Sohn an sich nehmen [LF84].

Doch del Toro wollte mit diesem Statement den Sieg des Guten über das Böse hervorheben und seine Position und Sympathien (pro Spanische Republik, pro Fantasie) offenlegen.

Guillermo del Toro erklärte in einem Interview den Grund, warum ihm das Thema des Spanischen Bürgerkrieges so wichtig sei und warum er sich auf die Seite der Unterdrückten stellt:

²⁰⁷ Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte, S. 87.

²⁰⁸ Del Toro, Guillermo: El laberinto del fauno.

²⁰⁹ Vgl. Jones, Tanya: Pan's Labyrinth, S. 29f.

²¹⁰ Vgl. Bertrand de Muñoz, Maryse: La guerra civil española y la literatura francesa. Ediciones Alfar, S.A., Sevilla 1995, S. 10.

*I'm not talking of a specific time – although I deal with 1944 in Spain – but I'm not talking about that. I'm talking of our time today. When someone questions something that is not the official line you are seen as a traitor, a liberal, it's abnormal. The movie speaks of disobedience and choices, and for me they're two fundamental elements to have today because we are always repressed with the wishes of the majority. [...] What I do is a parabola; it confronts the emotion and then the intellect.*²¹¹

Del Toro bezieht sich infolgedessen darauf, dass diese Art von Unterdrückung, die nicht nur während des Spanischen Bürgerkriegs existierte, sondern auch in der heutigen Zeit ein topaktuelles Thema ist, noch immer zahlreiche Menschen und deren kritische Meinung gegenüber Regierung oder Regimen betrifft.

Der Film selbst spielt noch auf einer zweiten zeitlichen, einer metaphysischen Ebene.

Dies wird vor allem durch die Geschichte der Prinzessin Moana zu Beginn angedeutet, welche aus ihrem unterirdischen Königreich floh, um auf der Erde zu leben. Während des Filmes wird diese zweite Zeitebene jedoch kaum angesprochen. Erst am Schluss, als Ofelia als Prinzessin wieder in das Königreich zurückkehrt, setzt der Zeitstreifen seinen Weg in eine positive und blühende Zukunft fort.

13 Fantastische Elemente im Film

Ein Hauptaugenmerk der Diplomarbeit soll auf dieses Kapitel gerichtet werden, in welchem nun einige Elemente behandelt werden, welche entweder pures Fantasiegut (del Toros) sind oder nur fantastische Merkmale in diesem Film aufweisen.

In *El laberinto del fauno* lässt sich eine Vielzahl an fantastischen Komponenten finden, seien es Wesen, welche rein der Imagination entsprungen sind, oder Gegenstände welche hohen symbolischen Stellenwert aufweisen und magische Hilfsmittel zur Überschreitung der Grenze zum „Jenseits“ darstellen. Oder es sind einfach nur Pflanzen oder Bäume, die durch gewisse besondere Eigenschaften bzw. durch den besonderen Einsatz von Ofelia erst fantastischen Status erlangen. Ofelia ist für das Publikum die Brücke zu der fantastischen Welt mit all ihren außergewöhnlichen Wesen, da nur durch sie diese Dimension der Fantasie überhaupt sichtbar gemacht und zugänglich wird.

Zur Analyse und Definition dieser fantastischen Elemente werde ich vor allem das Sequenzprotokoll von Kapitel 16 für Beispiele ihrer Darstellung im Film, aber auch ein

²¹¹ Ruiz, Andres: Guillermo del Toro. The cinematic realistic fantasy of Guillermo del Toro. http://www.hombre1.com/index.php?option=com_content&view=article&id=100:guillermo-del-toro&catid=58:profile [letzter Stand: 15.11.2012]

spanisches und einige deutsche Symbolwörterbücher, sowie natürlich wieder Tanya Jones' Werk verwenden.

Zum Schluss dieses großen Kapitels möchte ich noch versuchen, die Sichtweise(n) des Publikums und die Ofelias in die Kategorien „das Fantastische“, „das Unheimliche“ und „das Wunderbare“ von Todorov einzuteilen.

13.1 Faun

Wie schon im Kapitel 8.3 erwähnt, ist die Gestalt des Fauns die Hauptfigur der märchenhaften Wesen in dem Film und kann somit als „rein fantastisch“ kategorisiert werden.

Da der Faun eine Figur der Mythologie ist, ist ein Existieren in einer von uns als Realität wahrgenommenen Welt komplett ausgeschlossen.

Außerdem entstammt er zum anderen Teil ebenfalls aus del Toros Kindheitserinnerungen, einer doch etwas schrägen Kindheitsfantasie: Als dieser noch als Kind bei seiner Großmutter lebte, trat oft um Punkt zwölf, als die Kirchturmglöcken schlugen, ein Faun aus dem Kasten in del Toros Kinderzimmer. Und jedes Mal waren zuerst eine Hand, dann ein Ziegenkopf und zu guter Letzt der linke Ziegenhuf zu sehen. Aufgeschreckt durch diese unheimliche nächtliche, eingebildete, aber für del Toro doch echt wirkende Erscheinung, wurde der vor Angst schreiende kleine Guillermo in das Zimmer seiner Großmutter gebracht. Am nächsten Morgen durchsuchte del Toro daraufhin immer den Kasten, doch er fand nichts. Aus dieser „visitación nocturna“²¹² der Monster in den Zimmern der Kinder wurde eine der primären Ängste, welche del Toro als immer wiederkehrendes Thema in seinen Filmen einbrachte.²¹³

Wie bereits angesprochen, ist der Faun der Beschützer des Waldes und der Natur und so wird er auch von Guillermo del Toro in seinem Film dargestellt.

Der Kopf des Fauns beispielsweise ist dem eines Ziegenbockes nachempfunden. Er hat ein Paar langer und kräftiger Hörner, zwei behaarte Ohren, einen langen Ziegenbart und zwei große, fernöstlich anmutende Augen. Nur der Mund scheint eher dem eines menschlichen Mundes nachempfunden. Der Rest des Faunkörpers gleicht zwar dem generellen Körperbau eines Menschen, doch ist dieser von einer Mischung aus Wurzeln, Moos, Ästen und Rinde bedeckt.

²¹² Araguz, Javi: Entrevista a Guillermo del Toro. <http://www.cineactual.net/entrevista-a-guillermo-del-toro/> [letzter Stand: 22.11.2012]

²¹³ Vgl. ebd.

Seine Beine haben die Form eines Bockfußes, doch bestehen auch diese wiederum aus dem gleichen Material wie sein Oberkörper. Statt Hufen ist an seinen „Füßen“ Wurzelwerk zu finden. Er ist demnach als eine Mischung aus Bock und Baum zu sehen.

Als Inspirationsquelle für das Aussehen des Fauns nennt Guillermo del Toro den britischen Illustrator Arthur Rackham²¹⁴, welcher mit seinen bekannten Illustrationen jedoch nicht nur zur Gestaltung des Fauns, sondern auch zu der generellen Ausstattung des Filmes beitrug.

Dazu sagte del Toro in einem Interview: “[L]as piernas de ese fauno estaban principalmente inspiradas en los dibujos de *Arthur* que tienen ese tipo de árboles torcidos y vagamente sexuales.”²¹⁵ Als Anschauungsbeispiel habe ich eine Abbildung von Arthur Rackham gewählt, die mit großer Wahrscheinlichkeit einen Faun darstellt. Hier kann man gewisse Parallelen in puncto Aussehen bei Rackhams Faun und bei dem del Toros erkennen. Beide erinnern durch das



Abbildung 3: Arthur Rackhams Faun

auffällige Wurzelwerk an ihren Beinen an einen Baum – jedoch in diesem Fall an einen lebenden. Auch die Gesichter verstärken dieses lebendige Bild. Ist das Gesicht des Fauns in

Rackhams Bild noch von menschlichem Charakter, hält sich Guillermo del Toro hierbei eher an die Vorlage des römischen Mythologiegottes Faun, indem er diesem Bockshörner und das Haupt eines Ziegenbocks verpasste. Doch ist bei beiden eine große Ähnlichkeit und auch eine eindeutige Naturzugehörigkeit zu erkennen.

Doch die Naturzugehörigkeit des Fauns wird im Film nicht nur durch sein Aussehen dargestellt, sondern auch die Geräusche, die der Faun von sich gibt, sind Geräuschen von Tieren oder Bäumen nachempfunden. Darauf wurde im Kapitel 10.2 schon etwas näher eingegangen.

Oft gibt der Faun ein tiefes Knurren von sich und sein ganzer Körper knackt wie ein morscher Baum, wenn er gewisse Bewegungen macht.

Der Faun ist somit ein fantastisches Wesen, welches sich aus einigen Elementen der Flora und Fauna zusammensetzt. Auch seine Antwort auf Ofelias Frage nach seinem Namen ist voller Begriffe aus der Welt der Natur. Er habe schon viele Namen erhalten, sagt er, aber nur der Wind und die Bäume seien imstande, diese auszusprechen. Außerdem scheint der Faun eine in

²¹⁴ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 39.

²¹⁵ Araguz, Javi: *Entrevista*.

der Natur omnipräsente Gestalt zu sein, da er zu Ofelia meint: „Yo soy el monte ... y el bosque ... y la tierra. Soy ... soy un fauno.“²¹⁶ [LF18]

Um seine Präsenz in der Natur und vor allem im gesamten Film noch etwas mehr hervorzuheben, möchte ich nun auf einige Hinweise eingehen.

Wie Guillermo del Toro in einem Interview erwähnte, finden sich in einigen Gegenständen Indizien auf den Faun.²¹⁷ Hierfür soll nun eine Abbildung des englischen Filmplakats als Veranschaulichung dienen:

Das Bild zeigt zweimal eine Nachahmung des Faunkopfes. In der oberen Bildhälfte ist das Portal zum Labyrinth zu entdecken. Darauf wiederum ist in der Mitte ein Kopf mit Hörnern zu sehen, in dem Fall das Haupt des Fauns. Etwas weiter unten ist eine weitere Anspielung auf den Faun in bildlicher Form zu erkennen. Auch der magische Baum deutet auf das Haupt des Fauns hin. Die beiden dicken, verbogenen Äste links und rechts bilden die beiden Hörner und die Augen. Das Loch in der Mitte des Baumes bildet demnach seinen Mund.

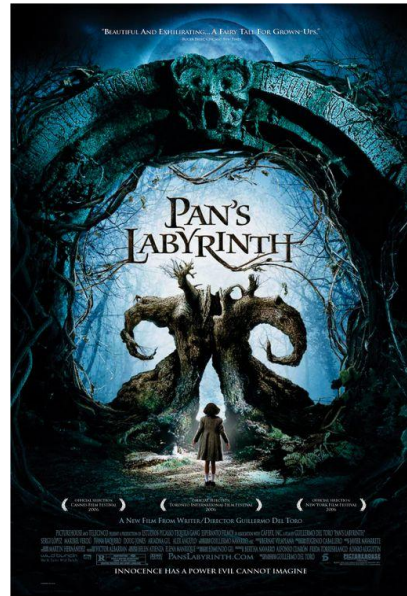


Abbildung 4: Filmplakat

Die Gesichtsformen des Fauns sind auch in der Szene des Zauberbuchs zu erkennen, in der Ofelia die Instruktionen für die zweite Aufgabe liest. Es ist darin eine Abbildung des *Pale Man* zu sehen, die auch wieder dem Baum und somit dem Faun gleicht. Seine Arme bilden wieder die Hörner und die Augen, während seine Beine, die eigentlich ein Gebilde aus Stein sind, in dem sich eine Zeichnung der drei Türchen befindet, können wiederum als geöffneter Mund gedeutet werden können. Interessant an dem Bild mit den Türchen ist, dass auch diese wiederum als indirekter Faunkopf gesehen werden können. Die Verzierungen der Türchen zeigen eine Art von Hörnern; Augen und sogar eine Nase sind zu erkennen. Ein schönes Detail sind die drei Schlösser, die einem offenen Rachen gleichen. Vor allem die Türchen wirken auf eine gewisse Art und Weise lebendig, ja sogar menschlich [LF48].

Wie schon in Kapitel 8.3 erwähnt, ist der Faun eine der Natur nachempfundene und somit eine gewissermaßen neutrale Gestalt. Jedoch ist hier eine bestimmte Zwielfichtigkeit ebenfalls nicht abzustreiten. Auffällig dabei ist, dass der Faun immer nur zu nächtlicher Stunde in der

²¹⁶ Aus dem Film *El laberinto del fauno* entnommen: Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

²¹⁷ Vgl. Youtube: Guillermo Del Toro talks "Pan's Labyrinth".

<http://www.youtube.com/watch?v=m5oxIARPSHw> [letzter Stand: 22.11.2012]

Dunkelheit anzutreffen ist. Entweder erscheint er in der Nacht in Ofelias Zimmer, oder er wird zur selben Zeit von Ofelia im Labyrinth aufgesucht.

Was ihm außerdem einen suspekten Anschein verleiht, ist die Tatsache, dass er stets aus einem versteckten Winkel in der Dunkelheit erscheint und genauso schnell auch dorthin wieder entweichen kann – wie eine dubiose Person.

Dies trägt nicht wirklich zu der Rolle einer glaubwürdigen und freundlichen Gestalt bei. Um dieses zwielichtige Auftreten visuell noch zu verstärken, wird er auch immer in dunkle und eher kalt anmutende Farben wie Grau, Blau und Braun getaucht [LF18, LF38, LF46, LF61, LF77, LF84].

13.2 *Pale Man*

Gleich zu Beginn muss auf die Einzigartigkeit der Figur des *Pale Man* eingegangen werden.

Der *Pale Man* ist nicht nur in *El laberinto del fauno* ein Unikat, auch in der Mythologie und in anderen Bereichen der Fantasie ist keine identische Gestalt zu finden.

Dies resultiert daher, dass der *Pale Man* rein aus der Fantasie Guillermo del Toros entsprungen ist. Er ist somit ein einzigartiges Produkt aus der Imagination des Regisseurs und wird außerdem als del Toros „most personal creation“²¹⁸ gesehen.

Allerdings erwähnt del Toro eine große Inspirationsquelle, durch welche der *Pale Man* diesen grausamen Anstrich erhielt – Goya²¹⁹. Der spanische Maler Francisco de Goya, welcher mit seinen düsteren, fast schon apokalyptisch anmutenden Bildern Weltruhm erlangt hat und einer der bekanntesten spanischen Maler überhaupt ist, lieferte mit seinem Bild *Saturno devorando a un hijo*²²⁰ die Vorlage für den Kinder fressenden *Pale Man*.

Einen ersten Hinweis darauf erhält man bei einem Blick an die Decke des Raumes, in dem sich der *Pale Man* befindet. Dort sind Bildnisse zu sehen, die dieses Monster beim Töten und Verzehren von Babys und Kleinkindern zeigen und somit an das Gemälde Goyas erinnern, welches die Mythologiefigur Saturn zeigt [LF49].

Auf den ersten Blick wirkt der *Pale Man*, zumindest der physischen Statur nach, wie ein menschenähnliches Wesen.

²¹⁸ Zalewski, Daniel: Show The Monster.

²¹⁹ Vgl. Youtube: Pan's Labyrinth Pale Man Director's commentaries (Original). <http://www.youtube.com/watch?v=F-vbTU3PhSI> und Araguz, Javi: Entrevista.

²²⁰ Vgl. Museo Nacional del Prado: Saturno devorando a un hijo. Ficha técnica. http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/saturno-devorando-a-un-hijo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d [letzter Stand: 22.11.2012]

Doch sind vor allem das Gesicht und die Finger andersartig. Das Gesicht des *Pale Man* wirkt zunächst ziemlich bleich und ausdruckslos. Zu sehen sind nur ein Mund, zwei Ohren und zwei kleine Löcher auf flacher Oberfläche, welche sich etwa auf Augenhöhe befinden und die Nase darstellen sollen. Die Darstellung eines großen Mundes und einer nur minimalst angedeuteten „Nase“ haben für del Toro einzig und allein den Zweck, diesen immensen Hunger, den der *Pale Man* vor allem auf Kinder hat, zu betonen.²²¹ Es soll damit eine schreckliche Besessenheit auf Kinderfleisch, eine Art „Kannibalismus“ ausgedrückt werden, so wie in Goyas Bild. Doch was im Gesicht des *Pale Man* vor allem auffällt, ist das komplette Fehlen der Augen – es existiert in dessen Gesicht kein Hinweis darauf. Er kann somit als blind angesehen werden. Doch die „Auflösung“ für das Fehlen der Augen liefert sogleich eine Begutachtung der Hände. Hier sind vor allem die Finger auffällig, welche nicht mit einer Fingerkuppe und einem darauf platzierten Nagel enden, sondern schwarze, kegelförmige „Krallen“ aufweisen, welche sich über die gesamten Fingerenden ziehen. In der Mitte der beiden am Tisch platzierten Hände befindet sich ein Silberteller mit zwei Augäpfeln mit roten Pupillen, darauf. Dies sollte laut del Toro eine Anspielung auf die heilige Lucia sein, denn er erzählt: „I saw a statue when I was a kid where she had the eyes on a little plate. That was pretty freaky, and I liked it.“²²²

Die heilige Lucia von Syrakus ist eine christliche Heilige und wird vor allem in Schweden sehr verehrt. Ihr Gedächtnistag ist der 13. Dezember. Sie war eine Jungfrau, die ihren Verlobten abwies, welcher sie dafür wiederum in ein Freudenhaus stecken wollte. Andere Fassungen erzählen außerdem, dass Lucia ihre wunderschönen Augen herausgerissen hätte und sie auf einer Platte ihrem Verlobten zukommen ließ. Doch weder ein Ochsengespann noch tausend Männer waren fähig, sie von der Stelle weg- und in das Freudenhaus hinzubewegen. Sie wurde mit Feuer und anderem gefoltert, doch erst durch einen Schwertstich in ihren Hals konnte sie getötet werden. Lucia starb im Jahre 310 n. Chr.²²³

Was dem Publikum im Film aber noch unklar ist, ist die Frage: Wohin mit den Augäpfeln auf der Platte vor dem *Pale Man*? Als Ofelia von den Trauben isst und der *Pale Man* zum Leben erwacht, ist es schließlich klar. Denn das Erste, was dieser macht, ist seine Hände umzudrehen und auf seinen Handflächen zwei Schlitze preiszugeben, in die er anschließend die beiden Augäpfel einsetzt, um schlussendlich etwas zu sehen und Ofelia folgen zu können.

Was außerdem am Körper des *Pale Man* auffällt, ist das Herunterhängen der Haut in vielen Hautlappen, was schon ab der Kinnpartie beginnt. Die Idee für diese herunterhängende Haut ist

²²¹ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. hierzu: Keller, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Reclam, Stuttgart 1987⁶, S. 383f.

bei Guillermo del Toro selbst entstanden, als dieser einmal einiges an Gewicht verlor und infolgedessen seinen Bauch herabhängen sah.²²⁴

Der *Pale Man* ist außerdem sehr dünn, was ungesund wirkt, nicht zuletzt auch durch seine fahle und bleiche Hautfarbe, welche sich vor allem aus Beigetönen, aber auch ein paar Akzenten aus Rot- und Lachsfarben zusammensetzt und ihn somit etwas „blutleer“ wirken lässt. Daher muss sein „Hunger auf Kinder“ ungleich hoch sein [LF49].

Doch eröffnet die Figur des *Pale Man* weitere Ebenen der Deutung. Er ist nicht nur das Monster, welches aus einem der dunkelsten Orte der kindlichen Psyche entstanden ist und Kinder und Feen, beides unschuldige Wesen, verschlingt. Er repräsentiert außerdem den Hauptmann Vidal und die damit verbundene, schreckliche Erwachsenenwelt, welche durch ihre Gefahren, ihre Brutalität und Intoleranz keinen Platz für die Entwicklung eines puren, kindlichen und fantasievollen Geistes zulässt.²²⁵

Der *Pale Man* ist im weiteren Sinne auch der „personifizierte“ Krieg, der die Unschuld, egal ob auf die Kindheit oder gar auf eine ganze Nation bezogen, zerstört.²²⁶

Dieser Vergleich mit dem Krieg ist in der Szene zu sehen, in welcher sich Ofelia in der Halle des *Pale Man* umsieht und einen Haufen aus Kinderschuhen entdeckt [LF49]. Dies erinnert die ZuschauerInnen wohl stark an den Zweiten Weltkrieg, als den Juden ihre Schuhe und die Kleidung ausgezogen und auf Haufen geschmissen wurden, bevor man sie in einem der Konzentrationslager vergaste und verbrannte.²²⁷

Weiters kann der *Pale Man* auch als Repräsentation der katholischen Kirche zu dieser Zeit gesehen werden. Obwohl diese sich über genügend Wohlstand nicht beklagen konnte, flößte sie den Menschen der damaligen Zeit durch Verfolgungen, Gewalt und die Androhung der Exkommunikation Furcht ein.²²⁸

Während der Zeit Francos war die Kirche laut Ramón Menéndez Pidal *Historia de España* eine „institución rabiosamente política“²²⁹. Außerdem schreibt Menéndez Pidal: „[L]a Iglesia española no superó nunca el cerco de la política [...] y [...] ahogó toda posible originalidad

²²⁴ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

²²⁵ Vgl. Graeff, Matt (Youtube): Creature Symbolism in Pan's Labyrinth.
<http://www.youtube.com/watch?v=pKnkU-wWXCUCU> [letzter Stand: 27.11.2012]

²²⁶ Vgl. Jones, Tanya: Pan's Labyrinth, S. 43f.

²²⁷ Wer das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau schon einmal besucht hat, denen werden mit großer Sicherheit jene Bilder der Schuhhaufen ins Gedächtnis gekommen sein. Das Feuer, welches sich im Kamin hinter dem *Pale Man* befindet, könnte somit im weiteren Sinne als Verbrennungsofen gesehen werden.

Vgl. ebenfalls: Jones, Tanya: Pan's Labyrinth, S. 43.

²²⁸ Vgl. Graeff, Matt (Youtube): Creature Symbolism.

²²⁹ Menéndez Pidal, Ramón: *Historia de España. La época de Franco (1939-1975)*. Band 41, Espasa Calpe S. A., Madrid 1996, S. 385.

cristiana.²³⁰ Dies soll bedeuten, dass die Kirche unter Franco ein Machtinstrument war, jedoch nur ein politisches (der patriotischen Ideen des Franquismus verpflichtet)²³¹:

*A la sombra del nacionalcatolicismo tuvo la Iglesia española todo lo que cualquiera otra institución hubiera podido desear: poder social efectivo, aceptable bienestar económico, riguroso control de sus posibles enemigos, inusitadas facilidades para la práctica religiosa y el endoctrinamiento clerical.*²³²

Aber diese Machtstellung der Kirche führte langsam aber stetig „dazu, dass die Empörung der verarmten Massen sich nicht nur gegen Grundbesitzer und Kapitalisten, Staat und Bürgertum, sondern auch gegen Kirche und Klöster wandte“²³³.

Die Auswirkungen waren schließlich die „kirchenfeindlichen Reaktionen in den ersten Jahren der Republik“²³⁴.

Doch ganz gleich welche Personifizierung der *Pale Man* darstellt, er ist immer das fantastische Böse und jener, der die Unschuld zunichtemacht.

Diesen brutalen Akt kann man als Höhepunkt in jener Szene sehen, als der *Pale Man* blutrünstig zwei Feen verschlingt und danach Ofelia hinterherjagt [LF49]. Denn beide, die Feen und Ofelia, stellen das Kindliche, das Unschuldige dar, welches rücksichtslos zugrunde gerichtet und durch das Böse untergraben wird.

Regisseur del Toro erzählte in einer kleinen Anekdote in einem Audiokommentar von der furchteinflößenden Wirkung des *Pale Man*.

Del Toro hatte nämlich die Ehre, während dieser Szene neben dem berühmten Horror-Romanautor Stephen King zu sitzen und ihm zusehen zu dürfen, wie dieser sich vor Grauen auf seinem Sitz wand.²³⁵ Dazu meinte del Toro stolz: “That for me ... that’s an Oscar ... that’s absolutely the best thing that ever happened to me in my life.”²³⁶

Doch obwohl der *Pale Man*, dieses Monster, eine schreckliche Erscheinung ist, muss ehrlicherweise gesagt werden, dass die schlimmsten Monster die Menschen selber (Hauptmann Vidal) sind, weil deren brutale Taten real sind.²³⁷

²³⁰ Menéndez Pidal, Ramón: Historia, S. 385.

²³¹ Vgl. ebd., S. 387.

²³² Ebd., S. 386.

²³³ Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte, S. 25.

²³⁴ Ebd., S. 25.

²³⁵ Vgl. Youtube: Pan’s Labyrinth Pale Man Director’s commentaries (Original).

<http://www.youtube.com/watch?v=F-vbTU3PhSI> [letzter Stand: 26.11.2012]

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. Zalewski, Daniel: Show The Monster.

13.3 Riesenkröte

Auf die Riesenkröte stößt Ofelia in der ersten Prüfung. Diese Kreatur lebt in der Dunkelheit versteckt, unter einem großen, alten Baum und saugt all die Energie aus diesem heraus.

Auch wenn die Kröte wie ein reales Tier wirkt, ist sie trotzdem ein Fantasiewesen, was alleine schon an ihrer enormen, unrealistischen Körpergröße, die sie vom Rest ihrer eigentlichen Artgenossen unterscheidet, zu erkennen ist.

In ihrem Magen befindet sich außerdem ein goldener Schlüssel, der ebenfalls gewisse fantastische Eigenschaften hat und auf den später noch zu sprechen gekommen wird.

Bezogen auf die Absorption, soll deshalb Juan-Eduardo Cirlot, Autor des *Diccionario de símbolos*, erwähnt werden, welcher die Kröte wie folgt beschreibt: „Es el aspecto inverso e infernal de la rana. [...] ‘Existen también animales cuya misión no es otra que romper la luz astral por una absorción que les es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina: el sapo y el basilisco.’“²³⁸ Der Frosch dagegen wird als Fruchtbarkeitssymbol und als Tier des Mondes gesehen.²³⁹ Cirlot erwähnt hierbei auch Blavatsky, welcher meint: „la rana fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección“²⁴⁰.

Der Frosch steht damit im symbolischen Sinne für die Schöpfung und die Auferstehung und ist somit ein Symbol, welches Leben suggeriert. Doch die Kröte steht im starken Gegensatz zum Frosch, jegliches Licht bzw. Leben absorbierend.²⁴¹

Die Kröte wird in dem Zusammenhang als etwas Negatives gesehen.

Während Cirlot die Absorption des Lichtes durch die Kröte anspricht, saugt die Kröte in dem Film die Energie des Baumes aus. Die Kröte kann somit in gewisser Weise als Ofelias (ungeborener) Bruder gesehen werden, welcher in dem Bauch der Mutter (Baum) lebt und all ihre Lebensenergie und Kraft absorbiert, ja sie dadurch am Ende sogar umbringt. Als Ofelia der Kröte durch einen Trick bei der ersten Prüfung die Bernsteine in den Bauch legt und diese daraufhin ihr Mageninneres hervorwürgt, soll diese Szene den Akt der Geburt darstellen. Es soll hier ein Augenmerk auf die Heftigkeit, die Schmerzen bei der Geburt gerichtet werden und auch auf den Ekel, welchen Ofelia dem gegenüber empfindet. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Darstellung der Krötenhöhle unter dem Baum.²⁴² [LF30] Dieser Tunnel, den Ofelia zur Kröte entlangkriecht, ist eng und voller Schleim und könnte somit mit dem Geburtskanal verglichen werden [LF28].

²³⁸ Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor S.A., Barcelona 1987, S. 399.

²³⁹ Vgl. Cirlot, Juan-Eduardo: *Símbolos*, S. 381.

²⁴⁰ Ebd., S. 381.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 381.

²⁴² Vgl. Graeff, Matt (Youtube): *Creature Symbolism*.

Eine symbolische Betrachtung könnte außerdem ergeben, dass die Kröte die wohlhabende spanische Gesellschaft zu dieser Zeit repräsentiert.

Laut Bernecker gehörten „die Großgrundbesitzer und die Kreise der Finanzbourgeoisie zu den wesentlichen Stützen des Franquismus“²⁴³, da sie davon „auch am meisten zu erwarten“²⁴⁴ hatten. Außerdem „profitierten die Großgrundbesitzer durch die staatlich garantierten Preise außerordentlich von der Autarkiepolitik der Nachkriegszeit. Die Landarbeiterlöhne waren so niedrig, dass eine Mechanisierung der Landwirtschaft unrentabel schien.“²⁴⁵ Man sieht hier ganz deutlich, dass vor allem die gehobene, reiche Schicht der Großgrundbesitzer von der herrschenden Lage profitierte, während Landarbeiter kaum entlohnt wurden.

So verhält es sich auch mit der gefräßigen, unersättlichen Kröte, die faul unter dem Baum sitzt und jegliche Energien und Ressourcen absorbiert. All die Maden und Asseln, welche sonst noch im Baum herumkrabbeln, stellen demnach die niedrige Gesellschaftsschicht (z.B. Landarbeiter) dar, die neben der alles dominierenden Kröte einfach untergehen²⁴⁶ [LF28].

Eine ähnliche Szene ist beim Festessen in der Mühle zu sehen, zu dem Vidal eine wohlhabende Gesellschaft und Vertreter der Kirche eingeladen hat, welche sich schließlich alle an dem reichhaltigen Essen laben, während sie über die Reduktion der Bezugsscheine für den Rest der Bevölkerung diskutieren.

Solche großen Abendessen der spanischen Bourgeoisie und/oder Vertretern der Kirche sind ein sehr beliebtes Motiv, geradezu ein Topos. Derartige Szenen sind z.B. in den Filmen *Tristana*²⁴⁷ und *El ángel exterminador*²⁴⁸ von Luis Buñuel zu finden.

Die Kröte stellt wie auch der *Pale Man* im weiteren Sinne den Faschismus, das diktatorische Franco-Regime dar, eine politische Ideologie, welche alles, was sich ihr in den Weg stellt, im Keim erstickt und jegliche Zukunft zerstört.²⁴⁹

Laut Lurkers *Wörterbuch der Symbolik* besitzt die Kröte unterschiedlichste und auch länderspezifische Bedeutungen. Die Kröte wird symbolisch z.B. in Mexiko in Beziehung zur Erde gebracht. In China wird sie mit dem Mond und im allgemeinen Sinne mit dem Weiblich-Mütterlichen und der Geburt (krötenförmige Gebärmuttermotive) in Verbindung gebracht. Im Mittelalter wurde sie oft als Zeichen der Sünde, vor allem der Wollust und des Geizes,

²⁴³ Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte, S. 72.

²⁴⁴ Ebd., S. 72.

²⁴⁵ Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte, S. 73.

²⁴⁶ Vgl. Graeff, Matt (Youtube): Creature Symbolism.

²⁴⁷ Vgl. hierzu: Youtube: *Tristana* (1970). <http://www.youtube.com/watch?v=SM4OL1qeufk> [letzter Stand: 13.01.2013]

²⁴⁸ Vgl. hierzu: Youtube: *El ángel exterminador* (1962). <http://www.youtube.com/watch?v=RYqH2eTcm4c> [letzter Stand: 13.01.2013]

²⁴⁹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 83.

angesehen.²⁵⁰ Man sieht, dass die Kröte nicht als statisches Symbol betrachtet werden kann, sondern dass es ein paar unterschiedliche Interpretationsspielräume gibt.

13.4 Faun und *Pale Man* – ein und dieselbe Person?

In einem Interview gibt del Toro den LeserInnen den Hinweis, dass der Faun in Wirklichkeit auch den *Pale Man* verkörpert; dass dieser somit auch die Gestalt ändern kann.

„[Y]ou actually go back and watch the movie and realize that my thesis is that the Faun is the Pale Man in another guise. He’s the trickster in another guise. So is the Faun.“²⁵¹

Als Beweis erwähnt er die drei Feen, welche, als Ofelia am Schluss in ihr Königreich zurückkehrt, vereint um den Faun herumflattern, obwohl zwei der drei zuvor von dem *Pale Man* gefressen wurden [LF86]. Dass es genau dieselben Feen sind, ist an deren unterschiedlicher Färbung zu erkennen. Dazu kolorierte er eine Fee in der Farbe Rot, eine andere in Blau und die dritte Fee hat eine grüne Verfärbung.²⁵² Als weiterer Beweis könnte die Tatsache gesehen werden, dass sowohl der Faun als auch der *Pale Man* von dem amerikanischen Schauspieler Doug Jones verkörpert wurden.

Es könnte, da der Faun anscheinend seine Gestalt ändern kann, weiters angenommen werden, dass der Faun ebenfalls die Riesenkröte ist.

Somit hätte sich dieser quasi immer persönlich ein Bild davon machen können, wie sich Ofelia während der Prüfungen schlägt und agiert. In diesem Zusammenhang soll noch kurz auf die magische Zahl „Drei“ eingegangen werden, welche del Toro mehrfach in diesem Film eingesetzt hat.

Zuallererst ist die Trilogie der Prüfungen zu erwähnen, ein, laut Jones, klassisches Thema.

Sie zählt weiters die drei Feen, die drei Türchen im Reich des *Pale Man* auf und die drei weiblichen Filmcharaktere (Ofelia, Mercedes, Carmen). Vidal bietet dem gefangenen Rebellen an, ihn freizulassen, wenn dieser es schafft, bis drei zu zählen.²⁵³ Außerdem sind die drei Throne und die drei fantastischen Kreaturen der Prüfungen anzuführen.

Laut Beckers *Lexikon der Symbole* tritt „die 3 häufig in Märchen als Anzahl zu bestehender Prüfungen, zu lösender Rätsel“²⁵⁴ auf, was perfekt für das Beispiel des Filmes passt.

²⁵⁰ Vgl. Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991⁵, S. 410.

²⁵¹ Guillén, Michael: Pan’s Labyrinth – Interview With Guillermo Del Toro. <http://twitchfilm.com/2006/12/pans-labyrinthinterview-with-guillermo-del-toro.html> [letzter Stand: 03.12.2012]

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Jones, Tanya: Pan’s Labyrinth, S. 17f.

²⁵⁴ Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1992, S. 60.

13.5 Insekt/Feen

Zu Beginn von *El laberinto del fauno* wird die Gestalt der Fee durch eine Stabheuschrecke gezeigt. Dieses Insekt erscheint, als Ofelia ein fehlendes Steinauge in eine geheimnisvolle Steinstatue einsetzt. Dies stellt den Eintritt Ofelias in die Fantasiewelt dar [LF6].

Stabheuschrecken sind tatsächlich existierende Tiere. „Die größte Zahl der etwa 2500 beschriebenen Arten sind langgestreckte, zweig- oder astartige Stabheuschrecken, die man als Familie der *Phasmatidae* bezeichnet.“²⁵⁵ Die Mehrheit dieser Insekten ist geflügelt, manche dieser Tiere können auch sehr groß werden, wie z.B. die *Riesenstabheuschrecke*, welche in den Tropen der Alten Welt beheimatet ist und eine Körperlänge von bis zu 33 cm haben kann.²⁵⁶ Die Stabheuschrecke kann anfangs somit als normales und reales Tier, ohne etwaige fantastische Eigenschaften betrachtet werden. Doch lässt die „Aufmerksamkeit“ der Kamera auf dieses Insekt eine wichtigere Bedeutung bzw. eine tragendere Rolle erahnen [LF6, LF7, LF12, LF13]. Und spätestens als sich die Heuschrecke eines Nachts in eine Fee verwandelt, als Ofelia ihr so eine in einem Märchenbuch zeigt, ist klar, dass sich nun ein fantastisches Wesen vor den Augen des Publikums befindet [LF16]. Dieser Akt kann mit der Verwandlung einer Raupe zu einem Schmetterling verglichen werden.

Was interessant ist, ist die Tatsache, dass Ofelia von Anfang an klar ist, dass das Insekt in Wirklichkeit eine Fee ist. Dies kann nun einerseits als „Gabe“, fantastische Elemente identifizieren zu können, gedeutet werden oder als Einbildung, etwas zu sehen, was nun in Wirklichkeit doch nicht so ist. Hier soll dies aber als eine „Gabe“ Ofelias interpretiert werden. Die Fee bringt Ofelia schließlich zum Labyrinth, wo diese auf den Faun trifft, welcher ihr zwei weitere Feen zur Seite stellt [LF17, LF18].

Im Film stellen die Feen die Helfer des Fauns und die Beschützer von Ofelia dar. Feen werden oftmals als die Gehilfen bzw. als Gefolge der Hauptfiguren gesehen. Im weiteren symbolischen Sinne stehen die Feen auch für Unschuld und Kindheit. Diese Symbolik erreicht ihren tragischen Höhepunkt, als zwei der drei Feen vom *Pale Man* gierig verschlungen werden und somit diese Reinheit, diese Unvoreingenommenheit zunichte gemacht wird, so wie auch der Krieg alles Gute, Unschuldige auf brutalste Weise zerstört hat.²⁵⁷

In *El laberinto del fauno* sind die Feen ein Produkt reiner Computeranimation. Um die Szene, in welcher der *Pale Man* die Feen auffrisst, real wirken zu lassen, musste Doug Jones, der den

²⁵⁵ Gudemann, Wolf-Eckhard (Red.): Bertelsmann Lexikon Tiere. Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh 1992, S. 256.

²⁵⁶ Vgl. Gudemann, Wolf-Eckhard (Red.): Tiere, S. 256.

²⁵⁷ Vgl. Graeff, Matt (Youtube): Creature Symbolism.

Pale Man verkörperte, angeblich in Kondome, gefüllt mit Filmblut beißen.²⁵⁸ Somit konnten die Sehnen und die Haut, welche den Kopf und den Körper der Feen verbinden und welche vom *Pale Man* beim Verzehr durchtrennt wurden, besser dargestellt werden. Auch der Effekt des blutverschmierten Mundes des *Pale Man* wurde durch das Aufplatzen der gefüllten Kondome somit leicht erreicht [LF49].

Feen werden im Allgemeinen als „die romanische Erscheinungsform der Schicksalskünder“²⁵⁹ gesehen. Dieser Terminus stammt vom lateinischen Wort *fatum*, welches „Schicksal“ bedeutet. Im Altfranzösischen steht das Wort *faer* bzw. *fatere* unter anderem für „verzaubern“. Interessant ist, dass die französischen bzw. englischen Bezeichnungen *conte de fées* bzw. *fairy tale* auf Deutsch schlichtweg Märchen bedeuten, als was der Film *El laberinto del fauno* eigentlich bezeichnet werden kann.²⁶⁰

Feen sind laut Leander Petzoldt „[w]eibliche Naturdämonen der keltischen Mythologie, die an Quellen und in Grotten hausen.“²⁶¹ Ein weiterer wichtiger Lebensraum, an dem sie anzutreffen sind, ist vor allem der Wald. Dies stellt eine perfekte Konnexion zu dem Faun her, da beide Wesen mit der Natur in Verbindung gebracht werden.

Die Feen sind außerdem „von besonderer Schönheit und Heiterkeit und alterslos und bringen den Menschen Glück; ihr Wesen verkörpert das gute Prinzip.“²⁶² Auch in *El laberinto del fauno* werden sie als feminine Wesen dargestellt, denn es sind Ansätze einer weiblichen Brust zu sehen und auch das Geschlecht scheint dem einer Frau zu gleichen. Dies ist deshalb gut zu erkennen, weil sie im Film unbekleidet sind. Die Flügel der Feen gleichen Blättern, was ihre Naturzugehörigkeit ausdrücken soll [LF16].

13.6 Alraune/Mandragora

Die Alraune ist eine Pflanze, welche einerseits in der Wirklichkeit existiert, andererseits aber auch auf der fantastischen Ebene einen gewissen Stellenwert hat.

Auffallend ist, dass Alraunen gerne auch in Fantasy-Filmen zum Einsatz kommen, da auch dort ihre magischen Kräfte gebraucht werden. Nicht nur in *El laberinto del fauno* wird eine Alraune eingesetzt, sondern auch in den *Harry Potter*-Filmen bzw. -Büchern sind diese zu finden.²⁶³

²⁵⁸ Vgl. Internet Movie Database: Pans Labyrinth (2006). Did You Know?
<http://www.imdb.com/title/tt0457430/trivia> [letzter Stand: 30.11.2012]

²⁵⁹ Lurker, Manfred (Hrsg.): Symbolik, S. 199.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 199f.

²⁶¹ Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. Verlag C. H. Beck, München 2003, S. 72.

²⁶² Petzoldt, Leander: Elementargeister, S. 72.

²⁶³ In dem zweiten Band der *Harry Potter*-Reihe, *Harry Potter und die Kammer des Schreckens* der britischen Autorin Joanne K[athleen] Rowling, hat die Alraune einen kleinen Auftritt. Während des Kräuterkundeunterrichts

Im Streifen *El laberinto del fauno* wird der Alraune eine große Bedeutung als schmerzstillende Zauberwurzel zugeschrieben, weil sie zur Linderung der Schmerzen während Carmens Schwangerschaft beiträgt. Im Film gleicht diese tatsächlich einem Säugling, sie kann sich bewegen und auch Geräusche von sich geben. Die Mandragora ist in Wirklichkeit eine Art ferngesteuerte Puppe, die mit beweglichen Gliedmaßen ausgestattet ist, um gewisse Bewegungen natürlich erscheinen zu lassen.

Ofelia erhält die Alraune vom Faun. Er erklärt ihr, dass sie sie in eine Schale voller Milch unter das Bett ihrer Mutter legen und mit zwei Tropfen Blut füttern soll [LF46].

Ofelia macht, was ihr aufgetragen wird, und tatsächlich geht es ihrer Mutter gleich viel besser [LF52].

Im Film steht die Alraune in starker Verbindung zu Ofelias Mutter und kann eben als diese, aber auch als ihr ungeborener Sohn gesehen werden, der in ihrem Bauch heranwächst. Die Alraune fühlt sich wohl, wenn sie in der Schale mit Milch liegen kann, wenn sich Ofelia um sie kümmert und sie mit Blutstropfen versorgt. So ähnlich kann man die Situation von Ofelias Brüderchen im Bauch ihrer Mutter empfinden. Das Ungeborene fühlt sich auch wohl, wenn es der Mutter gut geht und Ofelia ihm Märchengeschichten erzählt.

Das Blut ist ebenso (lebens-)wichtig für die Mandragora wie auch für einen Embryo. Deshalb ist es für eine werdende Mutter auch von entscheidender Bedeutung, genug Eisen im Blut zu haben, da ein gewisser Teil für das Wachstum des Embryos gebraucht wird.

Doch als Carmen selbst die Alraune in das Feuer wirft, um Ofelia zu demonstrieren, dass es Fantasie nicht gibt, ist gleichzeitig ihr Schicksal besiegelt [LF67]. Sie ist nun ohne Schutz, weil auch Doktor Ferreiro zur selben Zeit erschossen wird [LF68] und muss deshalb sterben, während das Baby die Geburt überlebt [LF69].

Schon in der Antike beschäftigten sich die griechischen und römischen Mediziner mit der Alraune, auch Mandragora genannt, denn sie wurde fast ausschließlich für medizinische Verwendungszwecke benutzt. Pythagoras nannte diese Pflanze „die Menschenähnliche“²⁶⁴ wegen ihrer dem Menschen ähnlichen Form. War die Mandragora zuerst vor allem in den Breiten des Mittelmeeres beheimatet, gelangte sie im Laufe der Zeit in den Norden, den germanischen Raum. Die Deutschen nannten dieses Nachtschattengewächs *Alrûna*, was „ein uralter Name für germanische Mythenwesen“²⁶⁵ war. Von diesem Namen wurde das gotische

befassen sich die Schüler der Zauberschule Hogwarts mit diesen Zauberpflanzen, deren Schrei laut Rowling für jeden tödlich ist, der diesen hört. Diese Szene ist schließlich auch in der Filmversion des zweiten Teils zu finden. Rowling, Joanne K.: Harry Potter und die Kammer des Schreckens. Carlsen Verlag, Hamburg 1999, S. 96ff.

²⁶⁴ Kreuter, Marie Luise: Wunderkräfte der Natur. Alraune, Ginseng und andere Wurzelwunder. Ariston Verlag, Genf 1978, S. 26.

²⁶⁵ Kreuter, Marie Luise: Wunderkräfte, S. 19.

Wort *Runa* abgeleitet, was so viel wie „Geheimnis“ bedeutet. Schon bei den Ägyptern wurde die Mandragora als Aphrodisiakum, vor allem aber auch als wichtiges Narkose- bzw. schmerzstillendes Mittel verwendet. Aufgrund ihrer unzähligen Verwendungszwecke, besonders im medizinischen Bereich, wurde diese Pflanze von Ägyptern und Israeliten, Römern wie auch Griechen, hoch geschätzt und etwa mit Wandmalereien, „geehrt“.²⁶⁶

Wie schon im Absatz davor erwähnt, ist die Alraune vor allem als Figur der germanischen Mythologie mit speziellen schmerzstillenden und betäubenden Eigenschaften auf dem Gebiet der Medizin zu sehen. Weiters wurde diese „Zauberwurzel“²⁶⁷ auch für magische Zwecke eingesetzt, wie z.B. bei Liebeszaubern und der Fruchtbarkeitssteigerung einer Frau.²⁶⁸

Demnach ist die Alraune nicht nur eine echte Heilpflanze, sondern bekommt durch ihren Einsatz im Bereich der Magie zusätzlich noch einen fantastischen Anstrich.

Auch Cirlot schreibt der „mandrágora“ magische Fähigkeiten wegen ihrer Wurzeln zu, die der Form eines Menschen ähneln.²⁶⁹

Kreuter schreibt von mittelalterlichen Legenden, welche die Entstehung der Alraune wie folgt erzählen:

Unter einem Galgen [...] war dieses zauberische Wesen entstanden, und zwar heißt es: ‚Wenn ein Erbdieb, dem das Stehlen durch Herkunft aus einem Diebsgeschlecht angeboren ist, [...] gehängt wird und das Wasser lässt [...], so wächst an dem Ort der Alraun oder das Galgenmännlein.‘²⁷⁰

Die Alraune wuchs also unter den Gehängten am Galgen, wodurch die Alraune zwar einen etwas makaberen Anstrich bekommt, was ihrem Ruf als magische Pflanze jedoch nichts anhaben kann.

13.7 Buch

Auch das Buch kommt im Film zu seinem magischen Einsatz. Da Ofelia vom Faun das „libro de las encrucijadas“, das „Buch der Scheidewege“, erhält, um dort die Instruktionen für die Prüfungen nachzulesen, ist anzunehmen, dass es sich auch hierbei um kein gewöhnliches Buch handelt [LF18]. Schon der klingende Titel des Buches ist voll magischer Kraft und überaus passend gewählt, da Ofelia vor allem bei den drei Prüfungen oft „am Scheideweg steht“ und darauf angewiesen ist, selber eine (richtige) Entscheidung zu fällen.

²⁶⁶ Vgl. Kreuter, Marie Luise: Wunderkräfte, S. 19ff.

²⁶⁷ Ebd., S. 23.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 24.

²⁶⁹ Vgl. Cirlot, Juan-Eduardo: Símbolos, S. 295.

²⁷⁰ Kreuter, Marie Luise: Wunderkräfte, S. 34.

Auf die Bedeutung der drei Prüfungen wird in Kapitel 14 noch genauer eingegangen.

Das Buch im Film ist einerseits eine Art „Märchenbuch“ und andererseits ein Anleitungsbuch. Es sind nicht nur Anweisungen zu den einzelnen Prüfungen darin zu lesen, sondern oftmals auch eine kleine Vorgeschichte dazu.

Im Falle der ersten Prüfung ist im besagten Buch zuerst zu lesen:

*Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los animales, los hombres y las criaturas mágicas. Se protegían los unos a los otros, y dormían juntos bajo la sombra de un frondoso árbol, [q]ue crece en la colina cerca del molino. Ahora, el árbol se muere, sus ramas están secas, su tronco viejo y torcido. Debajo de sus raíces, ha anidado un enorme sapo que no lo deja sanar.*²⁷¹

Es existiert somit eine Art Prolog, welcher Ofelia und auch das Publikum in die Geschichte einführt, bevor die Instruktionen kommen: „Habrás de meter las tres piedras de ámbar mágico en su boca, y recuperar una llave dorada que oculta en su vientre. Solo así, el árbol volverá a florecer.“²⁷² [LF26, LF27]

Vor der zweiten Prüfung gibt es keine Vorgeschichte mehr, sondern nur noch die Anweisungen (mit dem Stück Kreide den Umriss einer Tür an die Wand zeichnen, sobald die Tür geöffnet ist – Sanduhr umdrehen, sich von den Feen leiten lassen) [LF48].

Das „libro de las encrucijadas“ ist ein interessantes, magisches Buch, weil es auf den ersten Blick mit seinen leeren Seiten wie ein normales, unbeschriebenes Buch aussieht. Sobald Ofelia jedoch die Seiten berührt und das Buch „erfühlt“, erscheinen wie durch Zauberhand Buchstaben und Zeichnungen auf den zuvor noch leeren Seiten [LF22, LF48].

Das Buch besitzt im Film wahrlich wahrsagerische Kräfte. Das ist in der Szene sichtbar, in der Ofelia das Buch aufschlägt, um mehr über die anstehende zweite Prüfung zu erfahren.

Aber statt erhoffter Anweisungen verfärben sich die Seiten blutrot. Als Ofelia dann das Stöhnen ihrer Mutter vernimmt und diese mit blutendem Unterleib entdeckt, ist klar, dass das Buch die Komplikationen der Schwangerschaft vorausgesehen hat [LF40].

Das Buch wird überhaupt in Fantasy-Filmen bzw. in der Fantasy-Literatur gerne als magisches Hilfsmittel verwendet. Schon in den Filmen *Die unendliche Geschichte* (1984), in einigen

²⁷¹ „Am Anfang der Zeit, als der Wald noch jung war, lebten die Tiere, die Menschen und auch die magischen Kreaturen in Harmonie zusammen. Sie beschützten sich gegenseitig und schliefen gemeinsam im Schatten eines prächtigen Baumes, welcher auf der Anhöhe in der Nähe der Mühle wächst. Doch jetzt stirbt der Baum. Seine Äste sind trocken und sein Stamm alt und gekrümmt sind. Unter seinen Wurzeln hat sich eine große Kröte eingenistet, die ihn nicht gesund werden lässt.“ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión. Siehe ebenfalls: Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

²⁷² „Du musst die drei magischen Zauberberneite in ihr Maul stecken, um einen goldenen Schlüssel wiederzuerlangen, welchen sie in ihrem Bauch versteckt hat. Nur so kann der Baum wieder erblühen.“ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión. Siehe ebenfalls: Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

Teilen der *Harry Potter*-Filme (2001-2011) und in *Die Geheimnisse der Spiderwicks* (*The Spiderwick Chronicles*, 2008) kommen Bücher zum magischen Einsatz; sei es als „Portal“ zu einer anderen, meist eingebildeten Welt; sei es als Buch mit Zaubersprüchen oder als Buch mit anderen fantastischen Besonderheiten.

Vom symbolischen Blickpunkt aus werden Bücher als „Symbol der Weisheit, des Wissens, auch [als] Sinnbild der Totalität des Universums (als aus vielen einzelnen Blättern u. Schriftzeichen zusammengefügte Einheit)“²⁷³ gesehen.

Auch Cirlots *Diccionario de símbolos* weist Ähnlichkeiten in der Definition auf: „El universo es un inmenso libro“²⁷⁴. Laut Cirlot ist das Buch unter anderem auch ein „símbolo del poder para alejar a los espíritus malignos“²⁷⁵. Es scheint also geradezu omnipotente symbolische Bedeutung zu besitzen.

Ein Buch, wirkt es noch so gewöhnlich, verfügt weiters allgemein über eine ganz besondere Eigenschaft: Durch dieses Medium ist es den LeserInnen nur durch das bloße Lesen möglich, in andere Welten einzutauchen und sich vollständig ihrer Imagination und Fantasie hinzugeben. Nicht nur dadurch besitzt ein Buch schon von Anfang an einen gewissen magischen Aspekt.

Um Dr. Seuss zu zitieren: „The more that you read, the more things you will know. The more that you learn, the more places you’ll go.“²⁷⁶

13.8 Kreide

Auch ein Stück Kreide besitzt in *El laberinto del fauno* magische Fähigkeiten.

Vor der dritten Prüfung erhält Ofelia von dem Faun ein Stück Kreide [LF46], welche für das Publikum schon von Beginn an zweifellos magische Eigenschaften besitzt und keinesfalls als gewöhnlich einzustufen ist.

Dank der Zauberkreide gelangt Ofelia zweimal in andere Räumlichkeiten. Das erste Mal ist dieser magische Gegenstand essentiell für die zweite Aufgabe, um in und auch wieder zurück aus dem Reich des *Pale Man* zu gelangen. Jedoch ist ihr Aufenthalt dort durch die Sanduhr begrenzt. Diese ist laut Tanya Jones „a classic symbol of the race against time that is often used as a structural device within fairy stories and fantasy narratives.“²⁷⁷ Als das letzte Sandkorn der Sanduhr nach unten gerieselt ist, verschließt sich die zuvor gezeichnete Tür. Deshalb muss

²⁷³ Becker, Udo: Lexikon der Symbole, S. 49.

²⁷⁴ Cirlot, Juan-Eduardo: Símbolos, S. 277.

²⁷⁵ Ebd., S. 277.

²⁷⁶ Goodreads Inc.: Dr. Seuss. Quotes. http://www.goodreads.com/author/quotes/61105.Dr_Seuss [letzter Stand: 04.12.2012]

²⁷⁷ Jones, Tanya: Pan’s Labyrinth, S. 43.

Ofelia eine zweite Tür skizzieren, durch welche sie wieder an die Oberfläche gelangt, welche sich dann auch kurz danach wieder verschließt und keinerlei Spuren im Boden hinterlässt [LF48, LF49]. Das zweite Mal benutzt Ofelia die Zauberkreide dazu, von ihrem versperrten Zimmer in das Zimmer Vidals zu gelangen, um ihr Brüderchen zu holen und es in das Labyrinth zum Faun zu bringen. Auch hier ist wieder eine Art Zeitbegrenzung zu erkennen, da der Faun sie zur Eile drängt, da Vollmond ist und nur zu dieser Zeit das Tor zu dem unterirdischen Reich offen ist.

Generell ist eine Kreide eher als ein gewöhnlicher Gegenstand anzusehen, um etwa an der Tafel zu schreiben oder Kinder damit auf der Straße malen lassen zu können.

Doch schon bei zweitem Beispiel erhält die Kreide einen speziellen Beigeschmack, weil hierbei auch wieder Kinder genannt wurden. Oftmals sind Zeichnungen, seien sie auf Papier oder auf dem Straßenpflaster zu finden, Verbildlichungen der kindlichen Fantasie. So sind neben Zeichnungen von Blumen und Regenbögen auch Bilder von magischen Elementen wie Zauberern und Feen zu erkennen.

Kreide hat allgemein nicht nur die Funktion der Verbildlichung der Imagination und Fantasie eines Kindes, sie wird auch in (fantastischen) Romanen und Filmen gerne verwendet.

Gundel Mattenklott nennt hierbei die Geschichte *Das Haus der Tante* (*A Casa da Madrinha*, 1978) der brasilianischen Autorin Lygia Bojunga Nunes, in der zwei Kinder die Dunkelheit mithilfe eines Stückes Kreide erhellen und ihr ein Gesicht zeichnen, um ihre Angst davor zu bewältigen. Weiters wird die Kreide dafür benützt, um eine Tür zu zeichnen, durch die die Kinder in ein Haus gelangen.²⁷⁸ Die Kreide steht somit in diesem Beispiel nicht nur für eine Art Lichtquelle, sondern dient wie in *El laberinto del fauno* zur problemlosen Durchquerung von physischen Barrieren durch die einfache Zeichnung einer Tür.

Weiters muss in diesem Zusammenhang auch auf den Film *Beetlejuice* (1988) verwiesen werden, da dieser eine Art Vorlage für Guillermo del Toro gewesen sein könnte. Auch in *Beetlejuice* wird ein Stück Kreide dazu verwendet, um eine Tür an die Wand zu zeichnen, durch welche man in eine Alternativwelt gelangt.²⁷⁹

13.9 Schlüssel

Der Schlüssel, ein weiteres wichtiges Utensil, kommt im Film in zweifacher Weise unterschiedlich zum Einsatz.

²⁷⁸ Vgl. Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Metzler, Stuttgart 1989, S. 288.

²⁷⁹ Vgl. Internet Movie Database: Pans Labyrinth (2006). Did You Know? Referenced in. http://www.imdb.com/title/tt0457430/trivia?tab=mc#referenced_in [letzter Stand: 21.11.2012]

Zum einen gibt es in *El laberinto del fauno* einen „realen“ Schlüssel, der den Lagerraum neben der Mühle, in welchem Lebensmittel, Medikamente und auch Hygieneartikel sowie Tabak gelagert werden, öffnet und auch versperrt. Mercedes lässt den Hauptmann Vidal anfangs in dem Glauben, dieser Lagerraumschlüssel wäre das einzige Exemplar, von dem keine einzige Kopie produziert wurde [LF25]. Durch die „Einzigartigkeit“ des Schlüssels, den scheinbar nur der Hauptmann besitzt, soll die Kontrolle Vidals (und im weiteren Sinne des Franco-Regimes) über die Einwohner der Gegend angedeutet werden. So kontrolliert der Staat sogar die einfachsten Bedürfnisse der Menschen. Es existiert jedoch ein zweites Exemplar, deshalb übergibt Mercedes dem Hauptmann diesen „einzigen Schlüssel“ ohne Bedenken. Das zweite Stück händigt sie ihrem Bruder Pedro und damit der Guerilla-Bande aus, damit sie vor allem an Arzneien und Nahrungsmittel herankommen, die Hauptmann Vidal vor ihnen im Lager versteckt und versperrt hält [LF50].

Der zweite magische Schlüssel, der im Film seinen Einsatz findet, ist der, den Ofelia aus dem Magen der Riesenkröte holt [LF30]. Diesmal ist schon ein gewisser fantastischer Anspruch zu erkennen. Dieser Schlüssel ist dann vor allem bei der zweiten Prüfung von großer Wichtigkeit, als ihn Ofelia in das Schloss des richtigen Türchens stecken muss, um dadurch an den Dolch zu gelangen, den sie dem Faun danach übergeben muss.

Von der Symbolik her ist der Schlüssel „als Bild für Öffnen und Schließen zugleich Ausdruck für die seinem Besitzer verliehene Vollmacht“²⁸⁰ zu sehen.

Dies trifft vor allem auf den Hauptmann Vidal zu, der durch den vermeintlich einzigen Schlüssel zum Lagerraum die vollständige Kontrolle und Macht auf seiner Seite glaubt.

Lurker meint weiter, dass ein Schlüssel „den erschwerten Zugang zu Geheimnissen und Schätzen andeuten“²⁸¹ kann. Auch Cirlot ist hier ähnlicher Meinung: „El encuentro de una llave expone, pues, la fase previa a la del hallazgo del tesoro difícil de encontrar.“²⁸² Beide erwähnen die Schwierigkeit, an einen Schatz zu kommen. So treffen diese Beschreibungen eher auf den magischen Schlüssel zu, den Ofelia im Reich des *Pale Man* einsetzen muss. Als Erschwernis könnte hier die indirekte Aufgabe dahinter stecken, den Schlüssel in das richtige Türschloss zu stecken und sich weder von den Feen beirren noch von der schaurigen Anwesenheit des *Pale Man* einschüchtern zu lassen. Hinter jeder verschlossenen Tür steckt ein Geheimnis oder ein Schatz, den es mithilfe des Schlüssels, diesem magischen Gegenstand, zu öffnen gilt.

²⁸⁰ Lurker, Manfred (Hrsg.): Symbolik, S. 650.

²⁸¹ Ebd., S. 651.

²⁸² Cirlot, Juan-Eduardo: Símbolos, S. 287.

13.10 Baum

Das letzte fantastische Element, welches ich analysieren möchte, ist der Baum.

Der Baum ist im Film zweimal zu sehen: Zuerst in der Szene der ersten Prüfung, bei der Ofelia in das Innere des Baumes zur Kröte klettern muss; und dann wiederum ganz zum Schluss, als auf dem Ast des Baumes eine Blüte zu sehen ist. Auf diesen hat Ofelia ihr hübsches Kleid bei der ersten Prüfung gehängt. Der Baum mit der weißen Blüte ist das letzte der fantastischen Elemente und wurde von Guillermo del Toro deswegen gewählt, um die ZuschauerInnen noch einmal unschlüssig werden zu lassen, ob das Fantastische nur Ofelias Einbildung war oder ob es sich tatsächlich so zugetragen hat.

Im Allgemeinen besitzt der Baum verschiedenste Symboliken. Es ist z.B. oftmals vom „Baum der Weisheit“ bzw. von dem „Baum des Lebens“ die Rede, beides mächtige Begriffe, die dem Baum einen hohen symbolischen Stellenwert zumessen.²⁸³

Der Baum wird weiters als sakraler Ort gesehen, der oftmals auch als „Wohnort von Göttern und Geistern“²⁸⁴ dient. War er früher ein prächtiger Baum (Baum des Lebens), in dessen Schatten Tiere, Menschen und magische Geschöpfe schliefen, ist er nun ein alter, verdorrter Baum, dessen Äste krumm nach unten hängen und dessen Lebensenergie vollends durch die Kröte aufgesaugt wurde [LF26, LF27].

„Die Tiefenpsychologie erkennt den B. [Baum; CB] in seinem Bezug zur Mutter und zur seelisch-geistigen Entfaltung (Individuation).“²⁸⁵

Der Prozess der Individuation ist vor allem der Schule C. G. Jungs zuzuschreiben. Aber in Verbindung mit dem Baum möchte ich vor allem Marie-Louise von Franz erwähnen, welche meint: „Da nun dieser seelische Wachstumsprozess [...] etwas Naturgegebenes ist, wird er vom Unbewussten oft durch das Bild des Baumes symbolisiert, dessen langsames Wachstum einem individuellen Muster folgt.“²⁸⁶

Hierbei möchte ich vor allem auf das Beispiel der Mutter im Film eingehen: Wie schon bei der „Riesenkröte“ angesprochen, ist der Baum als Ofelias Mutter anzusehen, in deren Bauch Ofelias Bruder heranwächst (Kröte), ihr jedoch ihre Kräfte und Energie raubt und ihr somit eine komplizierte Schwangerschaft beschert. Während Carmen bei der Geburt stirbt, ist der Baum dank Ofelias Hilfe von der Kröte erlöst und kommt dadurch wieder zu Kräften. Am Ende des Filmes ist an einem Ast des Baumes, auf welchem Ofelia ihr grünes Kleid gehängt

²⁸³ Vgl. Lurker, Manfred (Hrsg.): Symbolik, S. 80.

²⁸⁴ Ebd., S. 80.

²⁸⁵ Ebd., S. 81.

²⁸⁶ Von Franz, M[arie]-L[ouise]: Der Individuationsprozess. In: Jung, C[arl] G[ustav] (Hrsg.): Der Mensch und seine Symbole. Walter-Verlag, Olten 1991¹², S. 161.

hat, eine aufblühende Knospe zu sehen; ein Zeichen dafür, dass dieser mächtige Baum wieder erblühen und Leben schenken kann [LF88].

Außerdem wird der Prozess der Individuation Ofelias, ihr geistiges Reifen durch die Prüfungen im Film aufgezeigt. Dieser Vorgang beginnt meiner Ansicht nach mit der ersten Prüfung, als sich Ofelia nach unten in das Bauminnere begibt, um die Kröte zu besiegen.

Der Baum könnte außerdem im weiteren Sinne als das demokratische Volk Spaniens interpretiert werden. Zu Beginn wird es vom brutalen Franco-Regime (Kröte) ausgesaugt und gleichsam überrollt. Am Schluss könnte sein Aufblühen wie eine Wiederbelebung der Demokratie und in weiterer Folge deren Entfaltung und Entwicklung verstanden werden.

13.11 Das Fantastische in *El laberinto del fauno*

Im vorigen Kapitel wurden einige ausgewählte fantastische Elemente auf deren Darstellung und symbolische Bedeutung im Film untersucht.

Nun möchte ich auf das Element des „Fantastischen“ im Allgemeinen näher eingehen.

Wie wir schon zuvor in Kapitel 2.3 erfahren haben, äußert sich das Fantastische laut Todorov durch den Faktor der Unschlüssigkeit der LeserInnen bzw. des Publikums (und auch einer handelnden Person) ob der realen Existenz eines plötzlich eintretenden übernatürlichen Phänomens. Und genau dies ist der Fall in *El laberinto del fauno*, doch *nur* aus Sicht des Publikums. Für Guillermo del Toro scheint es wichtig zu sein, die ZuseherInnen zwischen erklärbaren und unerklärbaren Phänomenen schwanken zu lassen.

Man ist sich somit nicht sicher, ob die fantastischen Wesen und Orte real sind oder nur aus Ofelias Vorstellungskraft entsprungen sind. Dabei tritt das Publikum entweder auf die Seite des „Unheimlichen“ (es gibt eine natürliche Erklärung für die übernatürlichen Geschehnisse) oder auf die Seite des „Wunderbaren“ (die Phänomene können nicht durch natürliche Gesetze erklärt werden). Auf diese Frage wird im nächsten Kapitel noch etwas genauer eingegangen.

Es sind gerade die fantastischen Elemente wie der Faun, der *Pale Man*, die Feen, die Kreide und die fantastischen Orte wie z.B. das Labyrinth und das Reich des *Pale Man*, welche einen roten Faden durch die Geschichte bilden und die Unschlüssigkeit eigentlich bis zum Ende aufrecht erhalten.

Nun möchte ich noch kurz auf die Sichtweise Ofelias eingehen. Denn für Ofelia existiert das Element des rein Fantastischen nicht. Sie überschreitet sogleich die Schwelle zum Wunderbaren; genauer gesagt ist Ofelias Sichtweise in den Bereich des „unvermischt Wunderbaren“ (den des Märchens) einzuordnen. Sie zeigt keinerlei Überraschung oder irgendeine ausgeprägte Reaktion, als sie zu Beginn auf das Insekt trifft,

welches sie sofort mit einer zielsicheren Selbstverständlichkeit als Fee bezeichnet. Auch der Faun scheint in Ofelias Augen ein natürliches Wesen zu sein.

Im Unterschied zum Publikum, bei welchem das Element der „Unschlüssigkeit“ durch die fantastischen Komponenten quasi bis zum Schluss aufrecht erhalten wird und man sich erst danach entweder für den Bereich des „Unheimlichen“ oder den des „Wunderbaren“ entscheidet, hat Ofelia von Beginn an das Gebiet des „Wunderbaren“ gewählt, von welchem sie auch nicht mehr abrückt.

Eine weitere Komponente des fantastischen Filmes sind Ängste, welche bereits in Kapitel 2.6 angesprochen wurden und auch in *El laberinto del fauno* ihren Niederschlag gefunden haben. Vor allem der Faun ist ein Produkt der kindlichen Angstvorstellung und Fantasie del Toros. Der *Pale Man* gilt ebenfalls als Angstfaktor, jedoch ist er keine persönliche Angstprojektion des Regisseurs (wie der Faun), sondern nur als magisches Element zu verstehen, welches Furcht beim Publikum erwecken soll.

13.12 Die Frage nach der realen Existenz des Fantastischen

Es ist nun an der Zeit, die Existenz bzw. Nicht-Existenz des Fantastischen in *El laberinto del fauno* zu behandeln. Zu Beginn scheinen alle fantastischen Elemente im Film rein fantastisch und die Grenzen zwischen ihnen und der „Realität“ klar abgesteckt. Doch werden im Laufe des Filmes die Trennlinien immer undeutlicher und die fantastischen Wesen bzw. Gegenstände scheinen überall Einlass zur realistischen Alltagswelt zu finden, egal ob im Jenseits oder Diesseits.

In einem Interview mit Michael Guillén spricht Guillermo del Toro die zwei Typen von Ansichtsweisen der ZuschauerInnen an und gibt einen ersten Hinweis, auf wessen Seite er selbst steht:

*The movie is like a Rorschach test where, if you view it and you don't believe, you'll view the movie as. 'Oh, it was all in her head.' If you view it as a believer, you'll see clearly where I stand, which is it is real. My last image in the movie is an objective little white flower blooming in a dead tree with the bug watching it.*²⁸⁷

Hier erwähnt del Toro einerseits jene ZuschauerInnen, welche nicht an Fantastisches glauben und dies alles nur als Hirngespinnste Ofelias auslegen. Diese Einstellung ist somit in den Bereich des Unheimlichen einzuordnen. Doch ist man bereit die fiktiven Elemente als zur Geschichte gehörende Komponenten zu sehen bzw. an das Fantastische überhaupt zu glauben,

²⁸⁷ Guillén, Michael: Interview With Guillermo Del Toro.

so eröffnet sich einem eine wunderbare Welt und somit auch del Toros „Gedankenreich“. Dafür ist die Kategorie des Wunderbaren angedacht. Für diejenigen, die sich noch nicht ganz sicher sind, auf welcher Seite sie stehen sollen, hat del Toro in seinem Streifen außerdem einige Hinweise eingearbeitet, welche die Existenz des Fantastischen unterstreichen sollen.

So erwähnt er zum einen die Sache der mit Kreide gezeichneten Tür, durch welche Ofelia aus ihrem versperrten Zimmer auf dem Dachboden in das von Hauptmann Vidal gelangt. Dies ist der einzig mögliche Weg, den Ofelia nehmen kann. Hierbei ist interessant, dass Vidal einerseits die magische Kreide auf dem Tisch in seinem Zimmer findet und dass andererseits Mercedes die Tür, welche Ofelia zuvor gezeichnet hat, bemerkt und das daher nicht nur Ofelias Einbildung ist. Zum anderen nennt del Toro die schon zuvor erwähnte weiße Blüte auf dem alten Baum, an dessen Stelle Ofelia bei ihrer ersten Prüfung ihr schönes Kleid gehängt hat, und die nun in voller Pracht aufblüht. Diese Blüte ist meines Erachtens ein starkes Symbolbild für die Reinheit und das Gute, das am Ende über das Böse und die Ignoranz siegt. Der dritte Hinweis sind laut del Toro die Labyrinthmauern, welche sich für Ofelia öffnen und sie durchheilen lassen, während sie für Vidal eine Sackgasse bilden, aus der er nicht entfliehen kann.

„So sorry, there are clues that tell you where I stand and I stand by the fantasy.“²⁸⁸

Mit diesem Satz legt Guillermo del Toro seinen doch sehr klaren Standpunkt dar und macht unmissverständlich klar, dass er auf der Seite des Fantastischen steht.

Er versucht allerdings in seinem Film nicht krampfhaft, Nicht-Gläubige von der fantastischen Realität zu überzeugen, sie sollen jedoch zumindest durch gewisse Hinweise zum Grübeln gebracht werden. Del Toros Ziel ist es wohl, eine gewisse Unsicherheit ob der tatsächlichen Existenz der fantastischen Wesen und Ereignisse beim Publikum aufkommen zu lassen. Es ist allemal schöner, an das Fantastische zu glauben, Träumereien zuzulassen und das Gute siegen zu lassen - wenn auch nur in der Fantasie!

14 Die drei Prüfungen und die Frage nach einem „Happy End“

Dieses Kapitel befasst sich nun noch etwas genauer mit den drei Prüfungen, deren Funktionen und Ursachen.

Als Ofelia zum ersten Mal das Labyrinth betritt und auf den Faun trifft, erzählt dieser ihr, dass sie die Prinzessin Moana sei, deren Vater der König eines unterirdischen Reiches ist. Weiters

²⁸⁸ Guillén, Michael: Interview With Guillermo Del Toro.

erklärt der Faun Ofelia, dass sie nicht menschlich, sondern vom Mond gezeugt worden sei und auf ihrer linken Schulter ein Mal zu finden sei, welches den Beweis dafür darstelle.

Um seiner Tochter die Rückkehr zu ermöglichen, ließ der König alle Tore öffnen, inklusive das Labyrinth, welches das letzte Portal darstellen soll.

Um jedoch zu gewährleisten, dass sie noch nicht sterblich geworden ist, muss Ofelia drei Prüfungen vor dem nächsten Vollmond bestehen. Als Hilfeleistung überreicht ihr der Faun das „libro de las encrucijadas“, welches ihr die Zukunft weisen und erklären soll, was zu tun ist [LF18].

14.1 Die drei Prüfungen

In der ersten Prüfung muss Ofelia einen goldenen Schlüssel aus dem Magen einer Riesenkröte herausholen, welche unter den Wurzeln eines alten, verdorrten Baumes haust.

An den goldenen Schlüssel gelangt sie, indem sie drei Zauberbernsteine in das Maul der Kröte platziert. Dadurch erhält sie nicht nur den goldenen Schlüssel, sondern rettet auch den alten Baum vor dem kompletten Absterben.

Damit ist eine starke Anlehnung an *Alice in Wonderland* zu erkennen, welche vor allem durch das Kleid mit der weißen Schürze hervorgehoben wird. Wie Alice begibt sich auch Ofelia „nach unten“ in das Fantasiereich.²⁸⁹ Alice kriecht hierbei in einen Hasenbau, welcher sich unter den Wurzeln eines Baumes befindet, auch Ofelia steigt in das Wurzelwerk des Baumes hinab.

Das allgemein visuelle Ambiente des Filmes wird durch die Bilder Arthur Rackhams verstärkt, den del Toro vor allem wegen seiner gewundenen und knotigen Darstellung der Dinge erwähnt. Weiter sind unter Rackhams Illustrationen auch einige von *Alice in Wonderland* zu erkennen.²⁹⁰

Für die erste Prüfung werden vor allem Ofelias Verstand und ihr Geschick gefordert. Denn sie „tarnt“ die drei Bernsteine als Asseln, nach welchen die gefräßige Kröte sogleich schnappt.

In der zweiten Prüfung muss sie aus dem Reich des *Pale Man* den Dolch mithilfe des goldenen Schlüssels, den sie sich zuvor aus dem Magen der Kröte besorgt hat, aus dem richtigen der drei Türchen herausholen. Dabei ist ihre Intuition gefragt, das korrekte Türchen zu wählen und sich nicht von den Feen, die übrigens auf das falsche Türchen zeigen, beeinflussen zu lassen. Doch die eigentliche Aufgabe bei dieser Prüfung besteht darin, dem Faun zu gehorchen und nicht

²⁸⁹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 42.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 39.

von den verlockenden Früchten auf dem großen Tisch zu kosten.²⁹¹ Dies erinnert stark an die Geschichte Adam und Evas im Alten Testament, als Eva trotz des Verbot Gottes einen Apfel vom Baum der Erkenntnis nascht, was infolgedessen zur Vertreibung der beiden aus dem Paradies führt. Anstelle der Vertreibung aus dem Paradies erwacht im Falle von Ofelia der zuvor leblos scheinende *Pale Man* zum Leben, weil sie von den „verbotenen Früchten“ am Tisch gekostet hat. Del Toro baute da eine etwas „gemeine“ Regel ein: „the Pale Man could ,engage in gluttony only if a kid indulged in gluttony. If a kid broke the rule of not eating, then he could.’“²⁹²

Der *Pale Man* kann somit nur erwachen und in Fresssucht (hauptsächlich Kinder) verfallen, wenn ein Kind sich selber der Völlerei hingibt. Da dies im Falle Ofelias schließlich auch passiert, erwacht die Kreatur zum Leben, frisst zwei Feen auf und jagt danach auch Ofelia, um ihr Kinderfleisch zu kosten [LF49]. Doch zum Glück schafft es Ofelia an die Oberfläche (in ihr Zimmer) zu flüchten.

Ofelia hat damit ihren Ungehorsam gegenüber dem Faun bewiesen, der ihr ja auftrag, auf keinen Fall etwas von dem Festmahl zu essen oder zu trinken. Doch Ofelia kann wegen ihres enormen Hungers dem Essen nicht widerstehen, da sie am Vorabend zur Strafe ohne Abendessen ins Bett geschickt wurde. Dieser reichlich gedeckte Tisch soll als Anspielung zum Galaabendessen in der alten Mühle verstanden werden, an welchem sich die reiche spanische Gesellschaft laben kann, während das „normale“ spanische Volk gnadenlose Einschränkungen durch die Bezugsscheine ertragen muss.

Als der Faun den schrecklichen Verlust der zwei Feen bemerkt und somit weiß, dass Ofelia trotz seines Verbots von den Speisen genascht hat, wird er sehr wütend und meint, dass sie nicht mehr in ihr Reich zurückkehren könne, dass ihr Geist für immer bei den Menschen bleiben werde und dass ihre Erinnerung verschwinden werde und mit ihr die an die magischen Geschöpfe.²⁹³ Sodann verschwindet der Faun und man könnte meinen, dass Ofelias Möglichkeit, in ihr Reich zurückkehren zu können, endgültig vorbei ist.

Die dritte Prüfung ist die letzte und zugleich auch wichtigste Prüfung, die Ofelia absolvieren muss, weil die zwei vorherigen vorrangig eher dazu dienten, an die zwei magischen Utensilien zu gelangen, welche für die jeweils nächste Prüfung wiederum zum Einsatz kamen (goldener Schlüssel bei *Pale Man*, Dolch nun bei der dritten Prüfung).

In der Nacht, in der der Vollmond hoch am Himmel steht, erscheint der Faun nochmals in Ofelias Zimmer. Er gibt ihr noch eine allerletzte Chance, damit sie doch noch in ihr Königreich

²⁹¹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 19.

²⁹² Zalewski, Daniel: *Show The Monster*.

²⁹³ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

zurückkehren kann. Ofelia muss diesem aber versprechen, ihm diesmal zu gehorchen und alles zu tun, was er ihr anordnet. Da sie eigentlich kaum mehr etwas auf der Erde hält, willigt die verzweifelte Ofelia ohne Widerspruch ein.

Der Faun trägt ihr auf, ihr Brüderchen aus dem Zimmer des Hauptmanns zu holen und das Baby in das Labyrinth zu bringen. Als Hilfsmittel überreicht ihr der Faun nochmals die Kreide, mithilfe der sie von ihrem verschlossenen Zimmer zu dem von Hauptmann Vidal gelangt. Sie schafft es das Baby aus dem Zimmer zu holen, aber Vidal ist ihr dicht auf den Fersen. Als Ofelia die Mitte des Labyrinthes erreicht, erwartet sie der Faun schon mit dem Dolch in seiner Hand und befiehlt ihr, ihm das Neugeborene zu überreichen. Auf Ofelias Frage, wozu dieser den Dolch brauche, antwortet der Faun²⁹⁴: „El portal solo se abrirá si derramamos en él sangre inocente ... solo un poco de sangre ... un pinchazo tan solo ... es la última prueba.”²⁹⁵ Doch die geschockte Ofelia weigert sich, dem Faun das Baby zu überreichen, obwohl sie absoluten Gehorsam geschworen hat. Die Stimme des Fauns wird nun bedrohlich und deutlich lauter: „Prometisteis obedecerme sin chistar!”²⁹⁶ Doch Ofelia bleibt weiterhin standhaft, sie gibt ihren Bruder nicht her. Nun fragt sie der Faun: „¿Sacrificareis [sic!] vuestro derecho sagrado por este mocoso al que apenas conocéis?”²⁹⁷, “Sí, lo sacrifico [...]”²⁹⁸ Weiters fragt er: “¿Negareis [sic!] vuestra cuna por él? ¿Por quien habéis sido humillada e ignorada?”²⁹⁹ - “Sí, la niego.”³⁰⁰ Ofelia verzichtet somit auf ihr heiliges Recht für jemanden, den sie kaum kennt und verleugnet weiters ihre Herkunft, obwohl ihr Bruder der Grund ist, weshalb sie gedemütigt und ignoriert wird. Mit den Worten „Hágase, pues, vuestra voluntad, alteza.”³⁰¹ verschwindet der Faun, weil gleichzeitig auch Hauptmann Vidal erscheint, den Säugling an sich nimmt und die kleine Ofelia ohne mit der Wimper zu zucken erschießt. Nachdem Mercedes und die Guerilla-Truppe das Baby an sich genommen und Vidal erschossen haben, begibt sich Mercedes so schnell wie möglich in das Labyrinth an die Seite der sterbenden Ofelia. Ein letztes Mal erklingt das Wiegelied durch die sichtlich erschütterte und todtraurige Mercedes. Die ZuschauerInnen finden sich am Anfang des Filmes wieder, bei welchem dieselbe Szene schon gezeigt wurde. Doch nun geht die Geschichte weiter und der Handlungskreis schließt sich. Während Ofelias

²⁹⁴ Dieser folgende Abschnitt bezieht sich vollends auf den Film *El laberinto del fauno*. Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

²⁹⁵ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

³⁰¹ Ebd.

Blut in den Labyrinthschacht und auf das letzte Portal (die Steinstatue) tropft, wird sie in helles, warmes Licht getaucht.

Sogleich findet sich Ofelia im Thronsaal des unterirdischen Königreiches wieder, in schöne Kleider gewandet. Sie blickt um sich und entdeckt drei hohe Thronessel, einer davon ist leer. Da wird Ofelia von ihrem Vater, dem König, zu sich gerufen. Dieser meint voller Stolz und Freude zu ihr: „Habéis derramado vuestra sangre antes que la de un inocente. Esa era la ultima [sic!] prueba, la mas [sic!] importante.“³⁰² In diesem Moment erscheint auch der Faun gemeinsam mit den drei Feen und ergänzt die Worte des Königs: “Y habéis elegido bien, Alteza.”³⁰³

Da spricht Ofelias Mutter, die Königin, mit Ofelias Brüderchen zu ihr, sie solle sich neben ihren Vater setzen, der so lange auf sie gewartet habe. Im Hintergrund ist euphorischer Applaus zu vernehmen.

Mit ihrem „Ungehorsam“ hat sich Ofelia diesmal, wie der Faun bestätigt, richtig entschieden und somit ihre Unsterblichkeit, ihr pures, magisches Wesen bewiesen. Deshalb darf sie wieder in ihr Königreich zurückkehren und dort mit Güte herrschen.

14.2 Ungehorsam und seine Folgen

In diesem Kapitel möchte ich den Punkt des Ungehorsams noch einmal aufgreifen und diesen und seine Folgen etwas genauer beleuchten. Hierbei ist zu sagen, dass Ofelia in dem Film nicht nur dem Faun zweimal nicht gehorcht, sondern auch Vidal.³⁰⁴

Da sie keinerlei Sympathien ihrem brutalen Stiefvater Vidal gegenüber hegt, was auch verständlich ist, versucht sie, ein leicht „rebellisches“ Verhalten an den Tag zu legen.

Schon bei der Begrüßung streckt sie ihm die linke statt der rechten Hand entgegen, was Vidal schon leicht aus der Fassung bringt. Als Ofelia total verschmutzt von der ersten Prüfung zurückkehrt und ihre wütende Mutter meint, dass nicht nur sie, sondern auch ihr Vater sehr enttäuscht von ihr seien, verbessert Ofelia ihre Mutter, dass sie wohl mit „Vater“ den Hauptmann meine, welcher nicht ihr richtiger Vater ist. Da ergänzt Carmen, dass Ofelia den Hauptmann mehr enttäuscht habe als sie selbst und rollt mit dem Rollstuhl aus dem Badezimmer. Es ist ein zufriedenes Lächeln auf Ofelias Gesicht zu erkennen. Auch als Vidal sie in ihr Zimmer einsperrt, welches von nun an bewacht wird, nachdem diese mit Mercedes

³⁰² Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Vgl. Jones, Tanya: Pan's Labyrinth, S. 30.

aus der Mühle flüchten hat wollen, entwischt sie mithilfe der Kreide und holt ihr Brüderchen. Als Vidal ihr befiehlt, dies zu unterlassen, läuft sie hinfort in Richtung Labyrinth.

Die Themen „Gehorsam und Ungehorsam“³⁰⁵ sind zwei von unzähligen Elementen, welche in Märchen zu finden sind. Schon Vladimir Propp zählte „Verbot, dem durch Versprechungen Nachdruck verliehen wird“³⁰⁶ und die daraus resultierende „Verbotsübertretung“³⁰⁷ zu den zentralen Funktionen der Märchen dazu. Jennifer Orme erwähnt hier als Beispiele unter anderem Schneewittchen, welche den Zwergen nicht gehorcht; der Königin, verkleidet als alte Frau, die Tür öffnet und von dem vergifteten Apfel isst; oder aber auch Alice (*Alice in Wonderland*, 1865), welche ihre Schwester im Traum allein lässt, um ein weißes Kaninchen zu verfolgen.³⁰⁸ Doch sind in vielen Märchen sehr häufig alle beiden Funktionen zu finden.

Auch Mercedes und Dr. Ferreiro gehorchen Hauptmann Vidal nicht.³⁰⁹ Mercedes scheint eine ganz normale Hausangestellte zu sein und Ferreiro berät Vidal in medizinischen Sachen, vor allem aber betreut er Carmen während ihrer komplizierten Schwangerschaft. Beide helfen jedoch im Hintergrund der Guerilla-Truppe in den Bergen. Während beide zu Anfang noch folgsam zu sein scheinen, erreichen beide schließlich ihren eigenen Klimax von Ungehorsam in der weiteren Folge des Films.

Bei Doktor Ferreiro ist dies die Szene, als er dem Stotterer die Todesspritze gibt und diesen somit von seinen Qualen befreit. Der Hauptmann ist erzürnt darüber, wie Ferreiro es wagen kann, ihm nicht zu gehorchen. Darauf antwortet Dr. Ferreiro ehrlich: „Obedecer por obedecer, así, sin pensarlo – esto sólo hace gente que es como usted, capitán.“³¹⁰, worauf ihn Vidal einfach erschießt. Auch Mercedes zeigt ihren Ungehorsam offen, als sie mit Ofelia in den Wald flüchtet, dort allerdings von Vidal ertappt wird. Sogleich wird sie gefangen genommen, und Vidal will auch sie foltern. Doch Mercedes kann sich befreien und bedroht ihn mit einem kleinen Messer, während sie ihm die Meinung sagt und ihn schließlich schwer am Mund verletzt. Weiters weigert sich Mercedes am Ende des Filmes, Vidals Sohn den Zeitpunkt des Todes, geschweige denn, den Namen seines Vaters zu nennen.

Jennifer Orme sieht das Thema der Unfolgsamkeit als Hauptthema des Filmes als positiv, ja sogar als überlebensnotwendig an.³¹¹ Hier könnte man durchaus geteilter Meinung sein, wie

³⁰⁵ Lüthi, Max: Volksmärchen, S. 72.

³⁰⁶ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982², S. 95.

³⁰⁷ Propp, Vladimir: Morphologie, S. 95.

³⁰⁸ Orme, Jennifer: Narrative Desire and Disobedience in *Pan's Labyrinth*. In: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 2010, Band 24/2, S. 219–234, hier: S. 220.

³⁰⁹ Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 17.

³¹⁰ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*. Vgl. ebenfalls Gloria (*El cine como excusa*): *Fragmentos del Guión*.

³¹¹ Vgl. Orme, Jennifer: *Narrative Desire*, S. 220.

auch ich es hier bin. Denn nicht immer sind die Konsequenzen des Ungehorsams als positiv, sondern sogar eher als Tod bringend zu sehen. Als Ofelia in der zweiten Prüfung trotz Verbots von den köstlichen großen Trauben auf dem Tisch probiert, kostet dies zwei Feen das Leben. Auch als Dr. Ferreiro Vidal seine ehrliche Meinung bezüglich Folgsamkeit mitteilt³¹², wird er vom Hauptmann kaltblütig erschossen und stirbt, was sogleich auch indirekt den Tod Carmens zur Folge hat (hierbei ist der Gehorsam Carmens als eindeutig negatives Beispiel zu interpretieren). William O. Deaver, Jr. sieht Ferreiros Tod als Juxtaposition zur Geburt von Ofelias Halbbruder und dem Tod ihrer Mutter Carmen.³¹³ Der Tod Ofelias durch Unfolgsamkeit am Ende des Filmes ist ambivalent anzusehen – einerseits mit einer guten, andererseits mit einer schlechten Seite.

Ofelias Tod ist zum einen als negativ zu sehen, weil sie Vidals Befehl, das Baby wieder herzugeben, widersprach und somit im realen Leben von ihm erschossen wird. Im gleichen Atemzug ist hier jedoch auch das Positive an der Unfolgsamkeit zu erwähnen, was meiner Ansicht nach überwiegt. Doch beide Todesfälle, der Doktor Ferreiros und der Ofelias, zeugen von deren geistiger Reife und Mut, sich für ihre Überzeugungen und den Glauben an das Gute zu opfern.

14.3 „Happy End“?

Es ist hier nun auch an der Zeit zu entscheiden, ob der Tod Ofelias als „Happy End“ zu sehen ist oder nicht, was klarerweise eine subjektive Entscheidung darstellt.

Für diejenigen, die dem Fantastischen kritisch gegenüberstehen und auch nach diesem Film weiterhin nicht an dessen Existenz glauben, wird Ofelias Tod vermutlich ein trauriges Ende bedeuten. Auch wenn sie in das märchenhafte Königreich zurückkehrt, welches für die Gruppe der KritikerInnen jedoch nicht existiert, wird nur ihr „realer“ Tod gezählt. Ihr Tod wird daher im Diesseits beweint und von den ZuschauerInnen so ausgelegt, dass sie das Opferlamm ist, das erst getötet werden muss, damit es allgemein zu einer Art Frieden kommt.

Doch diejenigen unter den ZuseherInnen, die bereit sind, ihren Geist für das Fantastische zu öffnen und dessen mögliche Koexistenz mit der Realität zu akzeptieren, werden imstande sein, diesem doch tragischen Ende etwas Gutes abzugewinnen, ja es sogar als „Happy End“ auszulegen. Auch wenn Ofelias Körper stirbt, sind ihr Geist und auch ihre unsterbliche Seele endlich „Zuhause“ angekommen. Es war schließlich von Anfang an ihr primäres Ziel, wieder zurückkehren zu können in ihr Königreich, zu ihrem Vater, der schon seit langer Zeit auf der

³¹² Vgl. Jones, Tanya: *Pan's Labyrinth*, S. 33.

³¹³ Vgl. Deaver, William O., Jr.: *Alegoría*, S. 157.

Suche nach ihr gewesen ist. In dem hellen, herrlichen Thronsaal des Königreiches sieht sie nicht nur ihren Vater, sondern auch ihre Mutter mit Ofelias Brüderchen und den Faun mit den Feen wieder. Durch ihren Ungehorsam, ihr Brüderchen zu schützen und stattdessen ihr eigenes Leben zu opfern, ist sie nun endlich da angekommen, wo sie von Beginn an hinwollte – in ihre wahre Heimat, in das fantastische Königreich.

Guillermo del Toro sieht dies ähnlich: „[Ofelia] is in a better place within herself. [...] She dies at peace with what she did.“³¹⁴ Der Regisseur erwähnt außerdem ihr gutes, unschuldiges Herz, denn Ofelia ist die Einzige im Film, welche nie Gewalt anwendet, sondern immer nur ihren kindlichen Instinkten und Intuitionen folgt.³¹⁵

Die Frage, ob *El laberinto del fauno* ein glückliches Ende hat, ist somit letztlich Auslegungssache, eine Sache des Glaubens oder Nichtglaubens an magische, fantastische Dinge, und jede/r wird sich hierbei ihre/seine eigene Meinung bilden.

15 Szenenanalyse

Dieses Kapitel dient dazu, um von mir ausgewählte Filmszenen in Hinsicht auf Kameraarbeit (Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Kamerabewegungen, Licht) zu analysieren.³¹⁶ Dazu habe ich die Szenen 84, sowie 86 – 89 [LF84, LF86 – 89] gewählt, welche den Schluss des Filmes und meiner Ansicht nach eine wichtige Szenenfolge darstellen. Diese Bilderfolge werde ich nun hintereinander analysieren:

In der ersten Szene ist Ofelia von hinten mit dem Baby in einer Halbtotale³¹⁷ zu sehen. Sie ist bereits im Zentrum des Labyrinthes angekommen. Es ist die Stimme des Fauns zu hören: „Rápido, alteza, entregadmelo ya!“³¹⁸ Ofelia dreht sich nach ihm um und er winkt sie eilig zu sich. Nun ist Ofelia von hinten in einer „Amerikanischen Einstellung“ zu sehen, während sich der Faun am anderen Ende des Brunnenschachts befindet. Was auffallend ist, sind die dunklen Farbtöne wie Dunkelgrün, Grau, Blau und Schwarz. Außerdem ist es Nacht und man könnte dadurch von einem „Low-Key-Stil“³¹⁹ sprechen. Mit diesem Stil werden oftmals dunkle Orte bei Nacht und auch gefährliche Situationen dargestellt.³²⁰ Ofelia eilt mit dem Neugeborenen

³¹⁴ Guillén, Michael: Interview With Guillermo Del Toro.

³¹⁵ Vgl. Guillén, Michael: Interview With Guillermo Del Toro.

³¹⁶ Szenen und Reden werden aus dem Film *El laberinto del fauno* bezogen. Manche Dialogausschnitte dieser Szenen außerdem sind in dem Kapitel 14 zu finden, welche ebenfalls demselben Film entnommen wurden: Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

³¹⁷ Bei Unklarheiten bezüglich der Einstellungsgrößen ist bitte das Werk von Knut Hickethier zu konsultieren: Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 55ff.

³¹⁸ Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

³¹⁹ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 76.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 76.

zum Faun, dies ist durch eine Krankamera zu sehen. Der Faun und Ofelia werden nun aus einer Übersicht gezeigt. Als Ofelia vom Faun wissen will, was er mit dem Dolch in seiner Hand vorhat, ist sie von hinten aus einer leichten Untersicht zu sehen. Für den folgenden Dialog wird wieder das in Kapitel 11.2 bereits erwähnte und beschriebene Over-Shoulder-Shot-Verfahren verwendet. Der Faun wird durch eine leichte Übersicht hinunter auf Ofelia gezeigt. Als Ofelia sich der Forderung des Fauns, ihren Bruder zu opfern, widersetzt, ist der Faun in einer Groß-Einstellung zu sehen, um seinen Zorn darüber besser zum Ausdruck zu bringen. Ofelia ist weiterhin in einer Mischung aus Untersicht und Over-Shoulder-Shot über die Schulter des Fauns in einer Amerikanischen zu erkennen. Plötzlich erscheint in solch einer Einstellung Hauptmann Vidal im Hintergrund (hinter Ofelia). Nach einem kurzen Schnitt ist dieser nun in einer Amerikanischen zu sehen, wie er sich erschöpft. mit einer Pistole in der Hand, die Stirn abwischt und zu Ofelia hinüberblickt. Sogleich folgt die Kamera seinem Blick. In der nächsten Einstellung ist das Mädchen von hinten in einer Halbtotale zu sehen, ohne Faun im Bilde. Sie scheint mit sich selber zu sprechen, weil dies ja die Wahrnehmungsperspektive Vidals ist. Hier könnte man auch wieder von einem Point of View-Shot sprechen. Dann ist wieder kurz ein verwundeter Vidal in einer Nah-Einstellung zu sehen. Es folgt ein kurzer Schnitt. Diesmal wird die verängstigte und weinende Ofelia mit ihrem Brüderchen in einer Nahe gezeigt. Dabei sind vor allem die Mimik (Angst) und die Gestik (Schutz des Babys) die vordergründigen Aussageelemente.³²¹ Es folgt wieder ein kurzer Schnitt, in dem auch der Faun in einer Nah-Einstellung (wie schon zuvor) zu erkennen ist. Kurz danach wird wieder ein Over-Shoulder-Shot über die Schulter des Fauns gezeigt. Hierbei kann man wieder Ofelia sehen, aber auch den Hauptmann, welcher sich dem Mädchen leicht humpelnd nähert, immer größer wird und schließlich Ofelia von hinten an der Schulter packt und sie zu sich umdreht. Nun ist er in einer leichten Übersicht, gepaart mit einem Over-Shoulder-Shot zu verfolgen. Die Bedrohung, hervorgerufen durch die kühlen Farben, die Übersicht-Perspektive und die jetzt einsetzende traurige Musik (instrumentales Wiegenlied) ist regelrecht spürbar. In der nächsten Einstellung ist Ofelia von hinten in einer leichten Untersicht hinauf zu Hauptmann Vidal zu erkennen, welcher ihr das Kind wegnimmt.

Die verzweifelte Ofelia ist nun in einer Nah-Einstellung zu sehen, wie sie sich nach dem verschwundenen Faun Hilfe suchend umblickt. Es folgen ein kurzer Schnitt und wieder eine Rückenansicht Ofelias und man erkennt, wie Vidal seine Pistole in Richtung Ofelia erhebt. Ofelia kann noch ein verzweifelteres „No!“ hervorbringen, als Vidal sie erschießt. Diese Szene wird durch eine Nah-Einstellung Ofelias dargestellt. Der Schuss direkt ist nicht zu sehen,

³²¹ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S. 56.

sondern nur ein kurzer Lichtfleck auf Ofelias linkem Auge. Zudem sind ein lauter Knall und eine zu Boden fallende Patronenhülse zu hören. In dieser Nah-Einstellung ist das geschockte Mädchen zu sehen, wie es an sich zu der Einschussstelle hinunterblickt und sich leicht nach rechts dreht. In der nächsten Einstellung werden Ofelia von rechts, wieder in einer Nah-Einstellung, und der Hauptmann etwas weiter hinten links von ihr gezeigt. Er entfernt sich langsam in Richtung Ausgang des Labyrinthes, mit dem Baby in seinen Armen, während Ofelia ihre blutige Hand betrachtet, welche sie an die Wunde gehalten hat. Die Nah-Einstellung wechselt dabei langsam zu einer Groß-Einstellung, man sieht das Mädchen zu Boden fallen. In der darauffolgenden Einstellung ist Ofelia, knapp über dem Labyrinthschacht am Boden liegend, im Querformat zu sehen; die Hand voller Blut über den Schacht gestreckt. In dieser Aufnahme wird Ofelia vom Bauch aufwärts, schwer atmend, gezeigt.

Diese Szene bildet die erste analysierte Szene [LF84]. Nun möchte ich eine Szene überspringen, um an die Sterbeszene Ofelias anzuknüpfen:

Mercedes, mit dem Baby in den Armen, ihr Bruder Pedro und ein weiterer Guerilla-Anhänger befinden sich im Labyrinth – dies wird in einer Halbtotale gezeigt. Während sie sich immer mehr der Kamera nähern, zoomt diese langsam zurück, bis die drei schließlich in einer Nah-Einstellung, in einer leichten Untersicht der Kamera, zu sehen sind. Mercedes erblickt Ofelia, übergibt Pedro das Baby und eilt zu Ofelia – dies wird begleitet durch einen Kameraschwenk.

Nun sind Mercedes und Ofelia im Bild zu sehen. Auch diese Szene wird wieder vom instrumentalen Wiegenlied musikalisch begleitet. Mercedes streicht Ofelia über ihren Arm, während die Kamera immer weiter nach vorne zoomt, bis schließlich der Fokus auf Ofelias blutiger Hand liegt (Großeinstellung) und der Rest von Ofelias Oberkörper sich verschwommen zeigt. Als Nächstes ist der untere Labyrinthschacht zu erkennen, in dessen kreisförmige Rinnen, welche durch den Mond beschienen werden, Ofelias Blut tropft (Obersicht). Die Kamera schwenkt langsam von den Rillen die Statue hinauf. Nun folgt eine Überblende von einer Großansicht zu einer Halbtotale der Statue im Labyrinthschacht. Es ist hier auch eine leichte Kamerafahrt zu beobachten. Hier folgt ein Schnitt. Es ist wieder Mercedes in einer Nahaufnahme zu sehen, mit der Guerilla-Truppe verschwommen im Hintergrund. Nun summt Mercedes das Wiegenlied (diegetisch) für Ofelia. Die Einstellung wechselt zu Ofelia, welche nun von rechts mit hellem Licht beleuchtet wird. Aus dem Off ist eine Stimme zu hören: „Poneos de pie, hija mía!“³²². Es folgt eine Aufblende in ein verschwommenes, orangefarbenes Licht hinein, welches dann wieder eine klare Form annimmt und Ofelia in einer Nah-Einstellung zeigt. Sie wirkt nun lebendig und trägt neue, edle

³²² Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

Kleidung. Auch der Ort, an dem sie sich befindet, ist ein anderer, wie am Hintergrund zu erkennen ist. Es ist alles hell und freundlich beleuchtet und in Gold- und Gelb- und helle Brauntöne getaucht. Es ist eine Kamerafahrt nach hinten zu sehen, während Ofelia verwundert ihre sauberen Hände betrachtet und keine Verletzungen erkennen kann. Sie blickt nach unten, währenddessen werden in einer Groß-Einstellung rote Schuhe gezeigt, die sie an ihren Füßen trägt. Die nächste Einstellung ist eine Großeinstellung ihres verwunderten Gesichtes, wie sie langsam nach oben schaut, dies passiert in einer leichten Übersicht. Nun ist Ofelia in einer Halbtotale von hinten zu sehen. Man kann vor ihr im Hintergrund einen gigantischen, goldenen Saal mit drei hohen Thronsesseln erkennen, auf welche sie langsam zugeht. Jetzt ist sie wieder von vorne in einer Nah-Einstellung zu sehen, wie sie ihren Vater anspricht. In der nächsten Einstellung, einer Halbtotale, wird ihr königlicher Vater, welcher auf einem Thron sitzt, von einer Untersicht gezeigt. Auch hierfür wurde wieder ein Kamerakran eingesetzt, da die Kamera zuerst von unten, dann nach links oben und schließlich zu Ofelias Mutter mit dem Baby auf dem zweiten Thron schwenkt. Danach ist wieder Ofelia in einer Rückenansicht mit Blick auf ihre Eltern zu sehen, als hinter dem mittleren Thron der Faun mit den drei Feen erscheint, welche Richtung Ofelia schwirren. Ofelia wird nun in einer Großaufnahme gezeigt, wie sie erfreut die Feen beobachtet, welche um ihren Kopf fliegen. Die Kamera folgt nun einer Fee, welche zurück zum Faun fliegt, der Ofelia verkündet, dass sie sich in der letzten und wichtigsten Prüfung richtig entschieden hat. Er ist in einer Halbnah-Einstellung zu erkennen. Der Faun verbeugt sich vor Ofelia und wird in einer halbnahen Rückansicht gezeigt. Nach einem Schnitt ist nun Ofelias Mutter zu sehen, welche ihre Tochter zu sich an ihre Seite bittet. In der nächsten Einstellung sieht man eine Groß-Einstellung der lächelnden Ofelia, welche von einer leichten Übersicht aus gezeigt wird. Sie blickt sich nun im großen Saal um, es ertönt Applaus aus dem Off. Der Saal ist nun von einer erhöhten Perspektive aus in einer Totalen zu sehen. Auch das instrumentale Wiegenlied ist im Hintergrund zu vernehmen. Als sich die glückliche Ofelia in einer Groß-Einstellung noch einmal im Saal umblickt, ist auch wieder das gesummte Wiegenlied aus dem Off zu hören. Es folgt eine Abblende in gelb-orangefarbiges Licht. Im kühlen Licht wird die sterbende und blutend am Boden liegende Ofelia in einer Nah- bzw. Groß-Einstellung sichtbar. Langsam hört sie zu atmen auf. Es wird Mercedes in einer Nah-Aufnahme gezeigt, wie sie noch immer das Lied summt und um Ofelia weint. Sie bettet ihren Kopf auf Ofelias Brust und man sieht in einer Halbtotale nun auch ein paar Partisanen, unter anderem Pedro. Es folgt ein langsamer Kameraschwenk von rechts nach links, schließlich nach oben in eine Vogelperspektive. Dabei sind nun Ofelia, Mercedes, Pedro und der Labyrinthschacht zu sehen. Unmittelbar danach setzt die Stimme des Erzählers aus dem Off

ein, der von der Rückkehr der Prinzessin in ihr Königreich und ihrer folgenden gütigen Herrschaft berichtet. Es folgt eine Überblende, jetzt ist in einer Halbtotale der Baum zu sehen, unter welchem die Kröte hauste. Es ist hell, der Frühling scheint eingekehrt zu sein.

Zum Schluss sieht man in einer Großaufnahme eine aufblühende Knospe an jenem Ast, an welchem Ofelia ihr Kleid aufgehängt hat, und das Insekt, welches sich zu dieser Blüte setzt. Dieses Bild endet mit einer Abblende.

16 Sequenzprotokoll *El laberinto del fauno* (LF)³²³

Nr.	Zeit	Inhalt/Handlung	Ort
1	00:00:00 – 00:01:03	Vorspann Einleitung in die Geschichte durch Einblendung eines Textes auf schwarzem Hintergrund: „España, 1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos.“ Es sind heftiges Keuchen und das Summen eines Liedes durch eine Frauenstimme aus dem Off zu hören.	-
2	00:01:04 – 00:01:30	Ein junges Mädchen liegt mit blutender Nase und einer blutverschmierten Hand schwer atmend auf einem Steinboden. Das Summen ist weiterhin aus dem Off zu hören. Man sieht, wie das Blut, welches aus ihrer Nase getreten ist, wieder dorthin zurückrinnt (Rückblende). Es folgt ein Zoom auf das rechte Auge des Mädchens. Eine männliche Erzählerstimme aus dem Off setzt ein: „Cuentan que hace mucho, mucho tiempo [...]“ ³²⁴ .	ein dunkler, unbekannter Ort
3	00:01:31 – 00:02:10	Es ist ein in Blau- und Grautöne getauchtes und in Felsen gebautes Reich mit Palästen und Türmen zu sehen. Es folgt ein Zoom auf ein Portal, durch welches ein Mädchen (Prinzessin) über spiralförmig angelegte Steinstufen nach oben an die Oberfläche läuft. Am Ende dieses Stufenschachtes ist gleißendes Licht zu erkennen. Die Stimme erzählt weiter: „[...] en el reino subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave, y el brillante sol. Un día, burlando toda vigilancia la princesa escapó [...] Una vez en el exterior, la luz del sol la cegó, y borró de su memoria cualquier indicio del pasado [...]“ ³²⁵ .	ein unterirdisches Märchen-königreich
4	00:02:11 – 00:02:36	Eine sonnenbeschienene Ruine eines ehemaligen Palastes und eine Grabstätte sind zu erkennen. An dieser Ruinenstätte fahren drei Autos vorbei. Der Erzähler spricht weiter: „[L]a princesa olvidó quién era, de donde venía. Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y al correr de los años murió. Sin embargo, su padre, el rey, sabía que el alma de la princesa regresaría, quizás en otro cuerpo en otro tiempo y en otro lugar, y él la esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejará [sic!] de girar.“ ³²⁶	Außenwelt; eine ländliche Region

³²³ Das Sequenzprotokoll bezieht sich ausschließlich auf den Film *El laberinto del fauno*. Handlung, Monologe, eventuelle Dialoge und einzelne Sätze wurden ebenfalls aus ebendiesem übernommen. Del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*.

³²⁴ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

5	00:02:37 – 00:03:09	Das Mädchen (Ofelia), welches in der ersten Szene noch blutend zu sehen war, sitzt unversehrt, gemeinsam mit seiner Mutter in einem Wagen und liest in einem Märchenbuch. Seiner schwangeren Mutter wird plötzlich schlecht und der Wagen muss angehalten werden.	in einem Auto, es ist Tag
6	00:03:10 – 00:05:25	Der Autokonvoi hält an und Ofelias Mutter eilt nach draußen, um sich zu übergeben. Ofelia entfernt sich währenddessen von den Wagen und findet einen Stein mit einem Auge drauf. Kurz darauf entdeckt sie eine Steinstatue, in der sie das fehlende Steinauge einsetzt. Es erscheint ein Insekt (Stabheuschrecke), welches sich entfernt, als Ofelias Mutter sie zu sich in den Wagen ruft. Das Insekt verfolgt den Autokonvoi.	auf einer Waldstraße
7	00:05:26 – 00:08:57	Hauptmann Vidal erwartet sie schon mit einer Taschenuhr in seiner Hand. Er begrüßt Carmen, welche sich Vidal zuliebe in einen Rollstuhl setzen soll. Danach ermahnt er die eingeschüchterte Ofelia streng, ihm die richtige Hand zur Begrüßung zu geben. Vidal ordnet Mercedes, der Hausangestellten, an, sich um das Gepäck zu kümmern. Ofelia entdeckt das Insekt von vorher wieder, welches zu einem alten Labyrinth fliegt. Mercedes bemerkt diese, klärt sie über das Labyrinth auf und schickt sie wieder zurück zu ihrem Vater. Doch Ofelia macht ihr klar, dass dieser nicht ihr richtiger Vater ist. Beide werden vom Insekt beobachtet.	alte Mühle/ Eingang zum Labyrinth
8	00:08:58 – 00:09:25	Vidal bespricht mit seinen Offizieren die Lage und schmiedet Pläne gegen die Rebellen. Weiters markiert er auf einer Landkarte, wo Wachposten zu besetzen sind. Mercedes serviert Getränke und eine Kleinigkeit zu Essen und hört unauffällig mit. Vidal schickt sie zu Dr. Ferreiro.	Speisesaal, es ist Nacht
9	00:09:26 – 00:10:08	Carmen und Ofelia liegen im großen Bett. Dr. Ferreiro verabreicht Carmen eine Medizin, damit sie besser schlafen kann. Mercedes wartet im Türrahmen auf den Doktor, damit sich dieser zu Vidal begeben kann. Der Arzt verabschiedet sich von Ofelia und ihrer Mutter.	Carmens Schlafsaal
10	00:10:09 – 00:10:51	Mercedes und Ferreiro unterhalten sich leise über einen Verletzten. Der Arzt übergibt Mercedes ein Päckchen mit Medikamenten und begibt sich dann nach unten zum Hauptmann. Mercedes entdeckt Ofelia, welche in der Tür gelauscht hat. Das Mädchen schließt diese sogleich.	Treppenflur vor Carmens Schlafsaal
11	00:10:52 – 00:12:54	Ofelia legt sich zu ihrer Mutter ins Bett. Das Knarren der alten Mühle macht ihr Angst. Sie reden über das frühere und schönere Leben und Vidal, dem Ofelia gar nicht zugetan ist. Sie erzählt ihrem Brüderchen im Bauch der Mutter eine Geschichte.	Carmens Schlafsaal
12	00:12:55 – 00:13:24	Der Embryo des Buben im Bauch der Mutter ist zu sehen. Ofelia erzählt die Geschichte von einer Rose auf dem Gipfel eines Berges, welche Unsterblichkeit verlieh. Da die Dornen, welche die Rose umgaben, giftig waren, traute sich niemand, sich ihr zu nähern. Plötzlich ist wieder das Insekt zu sehen, welches in Richtung	Bauchhöhle der Mutter/ fernes und trauriges Märchenland

		Halbmond über den Berg fliegt.	
13	00:13:25 - 00:13:44	Das Insekt schwirrt weiter zu dem Fenster von Carmens Schlafsaal. Dort beendet Ofelia ihre Geschichte, welche damit schließt, dass die Menschen nur über die Furcht vor dem Schmerz und dem Tod, aber nie von der Unsterblichkeit sprechen. Somit welkt die Rose, ohne jemals ihre Kräfte freisetzen zu können.	Fenster von Carmens Schlafsaal
14	00:13:45 – 00:15:07	Ofelias Stimme erzählt aus dem Off weiterhin das Ende der Geschichte. Hauptmann Vidal repariert und pflegt bedächtig seine Taschenuhr. Dr. Ferreiro erscheint und gibt Vidal Auskunft über Carmens geschwächten Zustand. Der Hauptmann erkundigt sich außerdem über den Zustand seines (ungeborenen) Sohnes, da er will, dass sein Sohn bei ihm geboren wird. Es erscheinen zwei Offiziere, welche Vidal nach draußen geleiten.	Vidals Zimmer
15	00:15:07 – 00:17:14	Vidals Offiziere haben zwei Männer (Vater und Sohn) gefangen genommen. Vidal untersucht die Tasche des Vaters und findet vermeintliche Propagandaschriften darin. Der Sohn erklärt, dass sie nur auf der Jagd nach Kaninchen gewesen seien. Vidal ermahnt diesen, still zu sein. Wegen des Ungehorsams des Sohnes zerschlägt Vidal auf brutalste Weise dessen Gesicht mit einer Weinflasche und erschießt den geschockten Vater und nochmal dessen Sohn. Bei der weiteren Durchsicht der Tasche entdeckt er tatsächlich ein totes Kaninchen.	draußen vor der Mühle
16	00:17:15 – 00:19:01	Ofelia erwacht mitten in der Nacht aus ihren Träumen. Sie entdeckt das Insekt, welches sich ihr nähert. Ofelia schlägt sogleich ihr Märchenbuch auf und zeigt dieser die Abbildung einer Fee, worauf sich das Insekt in so eine verwandelt. Ofelia folgt der Fee nach draußen.	Carmens Schlafsaal
17	00:19:01 – 00:20:12	Die Fee geleitet Ofelia in und durch das Labyrinth zu einem Stufenschacht, welcher sich in der Mitte befindet. Ofelia wandert die Stufen nach unten entlang.	Labyrinth
18	00:20:13 – 00:23:40	Am unteren Ende der Stufen angelangt, entdeckt Ofelia eine Steinstatue. Plötzlich erscheint ein Faun, welcher der erschrockenen Ofelia zwei weitere Feen zeigt. Der Faun stellt sich vor und erklärt Ofelia, dass sie die verschwundene Prinzessin Moana des unterirdischen Königreiches sei. Um wieder dorthin zu gelangen, muss Ofelia bis zum nächsten Vollmond drei Prüfungen bestehen. Weiters gibt er ihr ein Buch („el libro de las encrucijadas“), dessen Seiten noch leer sind. Als Ofelia von dem Buch aufblickt, ist der Faun verschwunden.	im Inneren des Labyrinthes
19	00:23:41 – 00:24:11	Am nächsten Morgen rasiert sich Hauptmann Vidal in seinem Quartier. Es ist heitere Musik aus einem Grammophon zu hören (diegetisch).	Vidals Zimmer, es ist Tag
20	00:24:12 – 00:25:13	Vidal putzt sich gemütlich, mit einer Zigarette im Mund, die Schuhe. Mercedes serviert das Frühstück. Der Hauptmann gibt ihr die Kaninchen der zwei toten Jäger vom Vorabend und beschwert sich über den angebrannten	Speisesaal/ Küche

		Kaffee. Mercedes nimmt die Kaninchen mit sich in die Küche. Dort bereitet sie mit den anderen Angestellten das Essen für den Abend vor, an dem eine feine Gesellschaft erwartet wird.	
21	00:25:14 – 00:26:11	Mercedes und eine Angestellte befüllen die Badewanne mit heißem Wasser. Carmen schenkt Ofelia ein selbstgenähtes Kleid und schwarze Schuhe aus Lackleder. Ofelia betritt das Badezimmer, um ein Bad zu nehmen.	Badezimmer in der Mühle / Carmens Schlafsaal
22	00:26:12 – 00:27:26	Ofelia holt hinter der Heizung das Buch hervor. Als sie die leeren Seiten berührt, erscheinen Zeichnungen und Buchstaben. Im Spiegel betrachtet sie ihr Muttermal in der Form eines Halbmondes, das Erkennungsmerkmal von Prinzessin Moana.	Badezimmer
23	00:27:27 – 00:27:52	Mercedes schneidet Kohl, als Ofelia in dem neuen grünen Kleid die Stiege hinabsteigt. Mercedes fragt sie, ob sie Milch mit Honig haben wolle.	Küche
24	00:27:53 – 00:28:37	Mercedes melkt eine Kuh und unterhält sich mit Ofelia über Feen. Mercedes glaubt jedoch nicht mehr daran. Ofelia erzählt ihr von den Feen und dem Faun, vor dem Mercedes sie warnt. Es erscheinen Vidal und ein Offizier und ordnen Mercedes an mitzukommen.	draußen vor der Mühle
25	00:28:37 – 00:29:38	Vidals Offiziere tragen frisch gelieferte Lebensmittel und Medikamente in den Lagerraum. Der Hauptmann verlangt von Mercedes den einzigen Schlüssel zu diesem Lager. Ein Offizier ruft Vidal zu sich, um ihm eine Rauchsäule in der Ferne zu zeigen.	vor der Mühle/ Lagerraum
26	00:29:39 – 00:30:28	Vidal und seine Männer reiten in den Wald. Zur gleichen Zeit begibt sich auch Ofelia mit dem Buch in den Wald, jedoch in eine andere Richtung. Ofelia liest im Buch über die erste Prüfung. Die Geschichte handelt von einem alten Baum, welcher durch eine schmarotzende Kröte, welche in ihm lebt, langsam abstirbt.	Wald
27	00:30:29 – 00:31:16	Ofelia befindet sich vor dem alten Baum und hält drei Zauberberneusteine in der Hand. Diese soll sie im Maul der Kröte deponieren, um an einen goldenen Schlüssel zu gelangen. Um ihr Kleid nicht zu beschmutzen, hängt es Ofelia auf einen Ast und betritt sodann den Baum.	vor dem alten Baum
28	00:31:17– 00:31:43	Ofelia begibt sich nach unten in das Innere des Baumes. Langsam kriecht sie den matschigen Boden voller Asseln entlang.	im Inneren des Baumes
29	00:31:43 – 00:33:51	Vidal und seine Männer entdecken ein kürzlich verlassenes Lager der Rebellentruppe. Dort finden sie Penizillin und ein Lotterielos. Ohne Gefangene reitet die Truppe wieder zurück zur Mühle. Dabei werden sie von den Rebellen beobachtet.	Wald
30	00:33:52 – 00:35:59	Ofelia entdeckt die Riesenkröte und schafft es mithilfe einer kleinen List, die Bernsteine in das Maul der Kröte einzuführen. Dadurch erhält sie den goldenen Schlüssel.	im Inneren des Baumes
31	00:36:00 – 00:36:48	Ofelia erscheint voller Schmutz, dafür aber mit dem Schlüssel am Eingang des Baumes. In der Ferne donnert	außerhalb des Baumes, es ist

		es. Ihr Kleid liegt am Boden, ebenfalls beschmutzt. Es beginnt heftig zu regnen.	Abend
32	00:36:49 – 00:37:15	Hauptmann Vidal erwartet die Abendgesellschaft mit seiner Taschenuhr in der Hand. Da es stark regnet, geleiten er und seine Männer die Gäste mit Regenschirmen in die Mühle.	vor der alten Mühle
33	00:37:15 – 00:37:38	Die Angestellten des Hauses treffen noch die letzten Vorbereitungen. Carmen wird von Mercedes mit einem Rollstuhl in den Speisesaal geschoben. Sie macht sich Sorgen um die verschwundene Ofelia. Da wird sie von der Abendgesellschaft begrüßt.	Speisesaal
34	00:37:39- 00:38:46	Vidal erklärt das neue System der Bezugsscheine und erzählt von der Entdeckung des Lagers der Rebellen. Auch seine Pläne im Kampf gegen ebendiese und sein Traum eines gesäuberten Spaniens werden erwähnt.	Speisesaal
35	00:38:47 – 00:39:30	Mercedes begibt sich mit einer Laterne nach draußen und gibt Lichtsignale in den Wald hinein. Plötzlich entdeckt sie die zitternde und durchnässte Ofelia am Waldrand.	Küche/ Waldrand
36	00:39:31 – 00:40:59	Carmen erzählt, wie sie Vidal kennen gelernt hat und wird von diesem zurechtgewiesen. Da erfährt sie vom Auftauchen Ofelias und verlässt den Saal. Es wird über Vidals Vater und dessen Uhr gesprochen. Doch Vidal dementiert heftig die Existenz einer solchen.	Speisesaal
37	00:41:00 – 00:41:53	Carmen betrachtet das schmutzige Kleid und schimpft Ofelia, während diese in der Badewanne sitzt. Carmen schickt sie ohne Essen ins Bett. Da erscheint das Insekt und Ofelia begibt sich mit diesem in das Labyrinth.	Badezimmer
38	00:41:54 – 00:44:11	Im Labyrinth angekommen, erklärt ihr der Faun von der Notwendigkeit des Schlüssels für die zweite Prüfung. Außerdem gibt er ihr für diese auch noch ein Stück Kreide. Doch Ofelia scheint dem Faun zu misstrauen.	Labyrinth, es ist Nacht
39	00:44:12 – 00:44:45	Vidal und seine Männer verteilen Lebensmittel und Medikamente an die Einwohner in der Umgebung gegen Abgabe eines Bezugsscheines. Dieses Prozedere wird von Propagandasprüchen begleitet.	Lagerraum vor der Mühle, es ist Tag
40	00:44:45 – 00:45:49	Ofelia erwacht und begibt sich in das Badezimmer. Dort öffnet sie das Buch, doch die Seiten verfärben sich blutrot. Plötzlich ist ein Wimmern ihrer Mutter zu vernehmen. Als Ofelia die Badezimmertür öffnet, sieht sie ihre Mutter mit blutendem Unterleib.	Carmens Schlafsaal/ Badezimmer
41	00:45:50 – 00:46:07	Ofelia läuft nach draußen, um Hauptmann Vidal zu Hilfe zu holen.	draußen vor der Mühle
42	00:46:08 – 00:46:36	Es regnet in Strömen. Doktor Ferreiro informiert Vidal über Carmens schlechten Gesundheitszustand und dass sie jetzt absolute Ruhe brauche.	Eingangstür der Mühle
43	00:46:36 – 00:48:22	Ofelia bezieht ihr neues Zimmer. Mercedes versucht, sie zu trösten. Ofelia verspricht ihr niemandem zu verraten, dass diese der Rebellengruppe in den Bergen hilft. Mercedes summt ein Schlaflied für Ofelia.	Ofelias neues Zimmer
44	00:48:23 –	Mercedes schleicht sich aus Ofelias Zimmer. Im	im Treppen-

	00:49:16	Treppenhaus holt sie unter einer Steinplatte im Boden versteckte Briefe heraus. Doktor Ferreiro kommt hinzu.	haus, es ist Nacht
45	00:49:17 – 00:49:50	Gemeinsam begeben sich Doktor Ferreiro und Mercedes mitten in der Nacht in den Wald. Dort werden sie von Mercedes' Bruder Pedro und seinen Kameraden abgeholt.	Wald
46	00:49:51 – 00:51:20	Der Faun erscheint in Ofelias Zimmer und gibt ihr eine Alraune zur Heilung der Mutter. Weiters erhält Ofelia die Feen, Kreide und eine Sanduhr für die zweite Prüfung.	Ofelias Zimmer
47	00:51:21 – 00:53:10	In der Höhle angekommen, verteilt Mercedes Schnaps, Tabak, Käse und Briefe an die Rebellen. Ein stotternder Rebell liest in einer Zeitung, dass nordamerikanische und britische Truppen im Norden Frankreichs gelandet sind. Ein weiterer Guerilla, Francés, hat ein schwer verwundetes Bein, welches der Doktor amputieren muss.	Wald/ Höhle der Rebellen
48	00:53:11 – 00:54:48	Ofelia liest im Buch die Anleitungen zur zweiten Aufgabe. Mit der Kreide malt sie eine Tür an die Wand und öffnet diese dann. Es ist ein langer Gang zu sehen. Sie steigt die Öffnung hinab und dreht die Sanduhr um.	Ofelias Zimmer
49	00:54:49 – 00:59:51	Im Reich des <i>Pale Man</i> angekommen, sieht sie einen reichlich gedeckten Tisch und eine leblose Kreatur, den <i>Pale Man</i> . Drei Feen geleiten Ofelia zu drei Türchen, von denen Ofelia das richtige öffnet und einen goldenen Dolch hervorholt. Doch sie kann dem Essen auf dem Tisch nicht widerstehen und isst eine Traube. Dadurch erwacht der <i>Pale Man</i> . Er frisst zwei Feen und verfolgt auch Ofelia. Da die Sanduhr schon abgelaufen und die Tür geschlossen ist, muss Ofelia eine neue Tür zeichnen. Sie kann schlussendlich doch noch entkommen.	Reich des <i>Pale Man</i>
50	00:59:52 – 01:01:16	Am nächsten Tag verlassen Mercedes und Dr. Ferreiro, gefolgt von der Rebellentruppe, das Versteck. Mercedes gibt Pedro einen zweiten Schlüssel zur Vorratskammer. Dann kehren sie und Dr. Ferreiro zur alten Mühle zurück.	Wald, es ist Tag
51	01:01:16 – 01:01:50	Hauptmann Vidal rasiert sich und wieder ist die heitere Musik aus dem Grammophon zu hören (nicht-diegetisch).	Vidals Zimmer
52	01:01:51 – 01:03:33	Während Carmen schläft, legt Ofelia die Alraune in einer Schale Milch unter ihr Bett und füttert diese mit zwei Tropfen Blut. Plötzlich erscheinen Doktor Ferreiro und Vidal im Zimmer und stellen fest, dass es Carmen schon besser geht. Es sind Explosionen zu hören.	Carmens Schlafsaal
53	01:03:34 – 01:03:46	Draußen versammeln sich Vidal und seine Männer und beobachten die Explosionen im Wald.	draußen vor der Mühle
54	01:03:47 – 01:04:58	Ofelia kriecht unter dem Bett hervor. Sie redet mit ihrem Bruder in Carmens Bauch und bittet ihn, seiner Mutter bei der Geburt keine Schmerzen zu bereiten.	Carmens Schlafsaal
55	01:04:58 – 01:05:58	Vidals Männer untersuchen eine entgleiste Eisenbahn, welche der Grund für die Explosionen war. Auf einmal ist wieder eine Explosion zu sehen.	in der Nähe der Mühle
56	01:05:59 – 01:06:32	Es regnet und vor der Mühle ertönen Explosionsgeräusche und Schüsse. Vidal stellt fest, dass das Schloss des Lagerraumes ohne Gewalteinwirkung	draußen vor der Mühle

		geöffnet und das Lager leergeräumt wurde.	
57	01:06:33 – 01:08:55	Vidal und die Offiziere begeben sich in den Wald und liefern sich einen wilden Schusswechsel mit der Guerilla-Truppe. Sie überwältigen die Rebellen und erschießen diese. Einer der Rebellen wird gefangen genommen.	Wald
58	01:08:56 – 01:09:43	Mercedes erfährt von einer Hausangestellten von der Gefangennahme eines Rebellen. Sie läuft zum Lager und erkennt, dass der Gefangene der Stotterer ist.	Küche/ Lagerraum
59	01:09:44 – 01:10:39	Mercedes bringt Essen von der Küche nach oben in den Schlafsaal zu Carmen und Ofelia. Dort bereitet Doktor Ferreiro die Medizin für Carmen vor, doch diese lehnt die Medizin ab, da sie sich besser fühlt. Der Arzt lässt sicherheitshalber ein Fläschchen mit Medizin da.	Küche/ Carmens Schlafsaal
60	01:10:39 – 01:13:24	Vidal zeigt dem Gefangenen seine „Folterwerkzeuge“. Doch er gibt ihm eine Chance freizukommen, wenn dieser es schafft, ohne zu stottern bis drei zu zählen. Aber der Gefangene schafft es nicht und so beginnt die Folter.	Lagerraum
61	01:13:25 – 01:14:55	Der Faun taucht in Ofelias Zimmer auf und erkundigt sich nach ihrem Gelingen während der zweiten Prüfung. Diese beichtet ihm den Verlust der zwei Feen. Der Faun wird wütend und erklärt ihr, dass sie nicht mehr in ihr Königreich zurückkehren könne. Sogleich verschwindet er.	Ofelias Schlaf- zimmer, es ist Nacht
62	01:14:56 – 01:16:14	Vidal reinigt im Regen seine blutverschmierten Hände. Er hat Doktor Ferreiro rufen lassen, um den durch die Folter schlimm zugerichteten Gefangenen zu behandeln. Da entdeckt Vidal eine Penizillinampulle in Ferreiros Tasche. Der Gefangene bittet den Arzt indes, ihn zu töten.	Lagerraum, es ist Tag
63	01:16:15 – 01:16:31	Vidal stürmt in sein Zimmer und vergleicht die Ampulle mit der anderen, die er bei den Rebellen entdeckt hat. Es stellt sich heraus, dass die beiden exakt dieselben sind.	Vidals Zimmer
64	01:16:32 – 01:17:00	Währenddessen verabreicht Doktor Ferreiro dem Gefangenen eine „Todesspritze“.	Lagerraum
65	01:17:01 – 01:17:53	Vidal lädt wutentbrannt seine Pistole, aber stürmt zuerst in Carmens Schlafsaal. Dort erwischt er Ofelia, als diese gerade die Alraune füttern will.	Treppenhaus/ Carmens Schlafsaal
66	01:17:54 – 01:18:12	Garcés entdeckt den beim toten Gefangenen knieenden Doktor Ferreiro mit der Spritze in der Hand.	Lagerraum
67	01:18:13 – 01:20:08	Vidal holt die Alraune unter dem Bett hervor. Carmen erwacht und will die Situation alleine mit ihrer Tochter klären. Sie wirft die Alraune schließlich ins Feuer. Plötzlich setzen bei Carmen die Wehen ein.	Carmens Schlafsaal
68	01:20:09 – 01:21:32	Vidal fragt den Doktor, warum er dem Gefangenen die Todesspritze gegeben und ihm somit nicht gehorcht habe. Ferreiro verlässt mit den Worten „Obedecer por obedecer,	Lagerraum/ vor dem Lagerraum

		así, sin pensarlo – esto sólo hace gente que es como usted, capitán ³²⁷ , das Lager. Daraufhin erschießt Vidal den Arzt.	
69	01:21:32 – 01:22:22	Carmen ist mitten in der Geburtsphase. Ofelia und der Hauptmann warten ungeduldig draußen. Carmen gebärt einen gesunden Jungen, stirbt aber nach der Geburt.	Treppenhaus vor Carmens Schlafsaal
70	01:22:22 – 01:23:12	Carmens Begräbnis. Ofelia packt all ihre Sachen, auch das Betäubungsmittel von Ferreiro aus dem Schlafsaal ihrer Mutter zusammen und räumt alles in ihr eigenes Zimmer.	vor der Mühle/ Carmens Schlafsaal, es ist Tag
71	01:23:13 – 01:25:24	Mercedes legt das Baby behutsam in eine Wiege. Vidal erzählt ihr, dass der Stotterer einen Informanten in der Mühle erwähnt habe. Er gibt Mercedes zu verstehen, dass er sie verdächtige und dass sie sich in Acht nehmen solle.	Vidals Zimmer
72	01:25:24 – 01:26:06	Mercedes holt aus dem Versteck im Boden Briefe für die Rebellen heraus und begibt sich zu Ofelia ins Zimmer. Diese will unbedingt mitkommen.	Treppenhaus/ Ofelias Zimmer
73	01:26:06 – 01:26:55	Gemeinsam begeben sich beide bei strömendem Regen in den Wald zum Versteck der Rebellen. Dort werden sie jedoch von Vidal und seinen Männern überrascht.	vor der Mühle/ Wald, es ist Nacht
74	01:26:56 – 01:27:33	Vidal ist rasend vor Wut, dass Ofelia über Mercedes Bescheid wusste und sperrt sie dafür in ihr Zimmer ein.	Ofelias Zimmer
75	01:27:33 – 01:29:28	Vidal hält Mercedes im Lager gefangen. Er will auch sie grausam foltern, doch Mercedes kann sich befreien, verletzt ihn schwer mit einem Küchenmesser und flieht.	Lageraum, es ist Tag
76	01:29:29 – 01:32:17	Mercedes eilt in den Wald. Vidals Männer reiten ihr nach. Auf einer Lichtung wird Mercedes von ihnen eingekreist. Doch sie wird von den Rebellen gerettet.	vor der Mühle/ Wald
77	01:32:18 – 01:33:25	Der Faun erscheint in Ofelias Zimmer und gibt ihr noch eine zweite Chance. Ihr wird aufgetragen, ihr Brüderchen mithilfe der Zauberkreide in das Labyrinth zu bringen.	Ofelias Zimmer, es ist Nacht
78	01:33:26 – 01:33:36	Der schwer verletzte Serrano reitet zurück zur Mühle, um Vidal Meldung über die Situation zu erstatten.	Wald/ vor der Mühle
79	01:33:37 – 01:36:52	Vidal reinigt seine durch Mercedes verursachte Wunde und näht diese auch selber zu. Inzwischen ist Ofelia in seinem Zimmer angelangt und versteckt sich dort. Sie lässt aber die Kreide auf Vidals Tisch liegen, welche dieser entdeckt. Da wird er plötzlich von einem Offizier nach draußen gerufen. So kann Ofelia ihren Bruder holen und schüttet obendrein Betäubungsmittel in Vidals Rum.	Vidals Zimmer
80	01:36:52 – 01:37:28	Serrano erzählt Vidal von dem Zwischenfall im Wald. Dem Hauptmann wird klar, dass alles eine Falle war.	Speisesaal
81	01:37:29 – 01:39:17	Ofelia will gerade mit ihrem Bruder aus Vidals Zimmer fliehen, als dieser dorthin zurückkehrt. Vidal trinkt aus dem Rumglas. Durch eine Explosion entdeckt er Ofelia, welche wegläuft. Vidal folgt ihr schwankend. Vor der Mühle ertönen zahlreiche Explosionen – die Rebellen greifen an. Währenddessen sucht Mercedes nach Ofelia.	Vidals Zimmer

³²⁷ Del Toro, Guillermo: El laberinto del fauno. Vgl. ebenfalls: Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

82	01:39:17 – 01:39:32	Ofelia erreicht das Labyrinth, gefolgt von dem betäubten Vidal.	Eingang des Labyrinthes
83	01:39:32 – 01:42:22	Ofelia läuft das Labyrinth entlang, mit Vidal dicht an den Fersen. Es öffnet sich ihr ein geheimer Weg, welcher sich bei Vidal wieder schließt. Im Zentrum des Labyrinthes angekommen, erwartet sie schon der Faun mit dem Dolch, um ihren Bruder zu opfern (das Blut eines Unschuldigen). Doch Ofelia weigert sich das Baby herzugeben. Vidal erscheint, und der Faun verschwindet. Der Hauptmann erschießt Ofelia und nimmt das Baby an sich. Ofelia sinkt, am Bauch schwer blutend, zu Boden.	Labyrinth
84	01:42:23 – 01:43:47	Vidal erscheint am Ausgang des Labyrinthes, wo Mercedes und die Rebellen ihn bereits erwarten. Der Hauptmann übergibt Mercedes seinen Sohn. Mercedes schlägt ihm die letzte Bitte ab, seinem Sohn den Zeitpunkt des Todes seines Vaters zu nennen. Vidal wird schließlich von den Rebellen erschossen.	Eingang des Labyrinthes
85	01:43:48 – 01:45:17	Mercedes entdeckt die sterbende Ofelia und summt das Wiegenlied für sie. Ofelias Blut tropft in das Labyrinth. Plötzlich wird sie in helles Licht getaucht.	Labyrinth
86	01:45:18 – 01:46:31	Ofelia findet sich, in edle Kleider gewandet, in ihrem Märchenkönigreich wieder. Dort wird sie von ihren Eltern, dem König und der Königin, mit dem Sohn in den Armen empfangen. Ihr Vater erklärt ihr, dass sie die letzte Prüfung geschafft hat. Auch der Faun und alle drei Feen begrüßen sie freundlich. Es ertönt Applaus.	unter-irdisches Märchen-königreich
87	01:46:32 – 01:47:12	Ofelia stirbt mit einem Lächeln auf ihrem Mund. Es ist die Szene vom Anfang nochmals zu sehen. Die Stimme des Erzählers aus dem Off ist wieder zu hören: „ ‘Y se dice que la princesa descendió al Reino de su Padre [...]’ „ ³²⁸ .	Labyrinth
88	01:47:12 – 01:47:30	Der alte Baum der ersten Prüfung ist nun zu sehen. An einem seiner Äste blüht eine schöne Knospe auf und das Insekt setzt sich dazu. Der Erzähler spricht weiter: „ ‘[...] y que allí reinó con justicia y bondad por muchos siglos, que fue amada por sus subditos [...]’ „ ³²⁹ . „ ‘Y que dejo [sic!] tras de sí, pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles solo para aquel que sepa donde mirar.’ „ ³³⁰	alter Baum
89	01:47: 31– 01:54:08	Abspann	-

³²⁸ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

³²⁹ Del Toro, Guillermo: El laberinto del fauno.

³³⁰ Gloria (El cine como excusa): Fragmentos del Guión.

17 Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit wollte ich fantastische Elemente beschreiben und auf deren Darstellung im Film *El laberinto del fauno* des mexikanischen Regisseurs, Drehbuchautors und Produzenten Guillermo del Toro näher eingehen.

Außerdem wollte ich ihre allgemeine(n) symbolische(n) Bedeutung(en) ermitteln und die länderspezifischen Auffassungsunterschiede anhand von Symbollexika aus dem deutschsprachigen und dem spanischen Sprachraum vergleichen.

Im theoretischen Teil der Arbeit habe ich zuerst den Terminus „Fantasie“ definiert, welcher meiner Ansicht nach eine Art Basis der danach beschriebenen Begriffe wie „das Fantastische“ und „Fantastik“ darstellt. Die Fantasie ist somit die schöpferische Fähigkeit des Menschen, welche unter anderem für die Neugestaltung gewisser Inhalte zuständig ist. Zu diesen Inhalten kann man auch fantastische Elemente zählen.

Bei der Definition des Fantastischen ist der Faktor der Unschlüssigkeit gegenüber einem übernatürlichen Ereignis, welches in der Alltagswelt eintritt, ausschlaggebend. Denn laut Todorov muss diese zumindest beim Leser/bei der Leserin auftreten. Im Idealfall würde auch eine der in der Geschichte bzw. im Film handelnden Personen unschlüssig werden, was somit einen höheren Identifikationsgrad beider bedeuten würde.

Doch das Fantastische ist nur ein flüchtiger Augenblick, welcher vergeht, sobald man sich entweder für den Bereich des Unheimlichen bzw. für das Gebiet des Wunderbaren entscheidet. Die Schwelle zum Unheimlichen wird dann übertreten, wenn man befindet, dass das übernatürliche Phänomen durch die uns bekannten Naturgesetze erklärbar ist (Einbildung, Traum). Ist man jedoch der Meinung, dass dieses übernatürliche Phänomen tatsächlich stattgefunden hat, rational nicht erklärbar ist und man somit neuartige Gesetze gebraucht, um dieses Ereignis erklären zu können, so wird das Wunderbare wirksam. Meist inkludieren unheimliche Ereignisse das Gefühl der Angst, während wunderbare Phänomene keine bestimmten Reaktionen hervorrufen, sondern eher auf Akzeptanz stoßen. Zum Gebiet des Wunderbaren zählen unter anderem Märchen und Science-Fiction-Stoffe.

Die Fantastik ist eine Literaturgattung, man spricht von fantastischer Literatur. Sie ist ein Oberbegriff und umfasst Subgenres bzw. Texte, in denen übernatürliche Phänomene beschrieben werden, wie z.B. Märchen, Fantasy-Romane, Schauer- und Science-Fiction-Romane. Die Bezeichnung „fantastische Literatur“ stammt vom französischen Begriff „contes fantastiques“, welcher vor allem Schauerromane (das Unheimliche) umfasste. So manche werten die Emotion der Angst, welche beim Lesen solcher Erzählungen geradezu ausgelöst werden muss, als einzige Bedingung. Doch gibt es laut Todorov genügend Geschichten,

welche zwar als fantastisch angesehen werden, jedoch zu keiner Zeit Furcht beim Leser/bei der Leserin oder einer darin handelnden Person auslösen. Dies gilt auch vice versa. Die Furcht kann demzufolge vorkommen, muss aber nicht, sie ist daher keine unbedingte Voraussetzung. Was jedoch laut Todorov für die fantastische Literatur unerlässlich ist, ist die Unschlüssigkeit, die LeserInnen und eventuell auch handelnde Personen einem unheimlichen bzw. übernatürlichen Phänomen gegenüber fühlen.

Um das Fantastische von der Fantastik abzugrenzen, ist die Fantastik laut Durst ein Genre und das Fantastische ein Gefüge, welches innerhalb des Genres der fantastischen Literatur vorherrscht.

Auch der fantastische Film ist wie die fantastische Literatur ein Genre, welchem Subgenres wie Fantasy- und Science-Fiction-Filme untergeordnet werden. Darin herrscht ebenfalls der Faktor der Unschlüssigkeit vor, welcher vor allem auf visueller Ebene durch fantastische Elemente vermittelt wird. Diese fantastischen Elemente bestechen dabei durch ungewöhnliche Kostüme, Spezialeffekte und Filmtricks und sollen bei den ZuseherInnen Angst auslösen.

Bei der Kreation von fantastischen Elementen ist neben der Inspiration vor allem die Fantasie des Menschen gefragt, welcher schließlich eine Vielzahl an besonderen Wesen wie Drachen, Zauberer, Faune, Fabelwesen und Gegenstände oder Pflanzen mit magischen Fähigkeiten entspringt.

Die ersten Kapitel des praktischen Teils dieser Arbeit dienen primär zum besseren Verständnis des Filmes *El laberinto del fauno*. Zuerst wurde der Werdegang des Regisseurs Guillermo del Toro in Form einer Kurzbiografie beleuchtet. Des Weiteren ging ich näher auf seine Kindheit ein, welche eine bedeutende Grundlage für einige seiner Themen wie Horror, Tod und Religion und Motive wie Insekten und Chronometer bildete. Auch Kinder, die in einer grausamen Welt auf sich selbst gestellt sind, gehören zu del Toros Lieblingsthemen.

Der Faun beispielsweise, eine der drei Hauptpersonen des Filmes, entstammte aus einer Vorstellung del Toros in seiner Kindheit. Er ist ein römischer Halbgott der Wälder und der Natur, welcher durch del Toro dementsprechend naturgetreu, mit Bockskopf und baumähnlichem Körper, dargestellt wurde.

Hauptmann Vidal, der Stiefvater Ofelias und eine weitere Hauptfigur, verkörpert wiederum das reale Böse, die Unterdrückung, Kontrolle und Macht durch den Franquismus zu dieser Zeit auf perfekte und perfide Art und Weise.

Ofelia, die Hauptakteurin, stellt das komplette Gegenteil dar, sie repräsentiert die kindliche Unschuld, welche in dieser kriegsbehafteten Umgebung unterzugehen droht.

Ofelias Sicht der Dinge wird oft durch die Kinderperspektive dargestellt – ein Stilmittel, um ihre Geschichte dem Publikum näher zu bringen. Dies geschieht aus einer Mischung aus Point of View-Shot (in dem Fall Untersicht) und Over-Shoulder-Shot. Darüber hinaus fungiert Ofelia als Sprachrohr del Toros, um Kritik am Franco-Regime zu üben. Auch ihre Fantastereien werden ihr als Kind eher abgenommen als einem Jugendlichen oder Erwachsenen.

Die Analyse der Audio-Elemente in *El laberinto del fauno* hat ergeben, dass die Musik und die Geräusche primär zur Untermalung bzw. Charakterisierung der Filmfiguren des gesamten Ambientes dienen. Das signifikanteste Beispiel hierfür ist das Wiegenlied, welches an drei Stellen (am Anfang, in der Mitte und am Ende dieses Filmes) als gesummtes Original vorkommt. Jedoch ist es auch dazwischen als instrumentale Einspielung in subtiler Weise eingesetzt zu vernehmen. Dieses traurige Wiegenlied dient dabei vorrangig dazu, die Emotionen des Publikums zu intensivieren.

El laberinto del fauno ist handlungstechnisch in jeweils zwei Raum- und zwei Zeitebenen unterteilt. Die Räume werden demnach in reale Räume (Alltagswelt) und fiktive Räume (Fantasiewelt) eingeteilt. Der Wald und die Mühle bilden reale Orte, während das Reich des *Pale Man* und das unterirdische Königreich die fiktiven Orte darstellen. Im Falle des Labyrinths und des Baumes treffen beide Kategorien zu, da ja beide Orte in der realen Welt existieren. Erst durch Ofelias „Sich Hinabgeben“ werden typische Eigenschaften eines fiktiven Raumes freigesetzt. Das Reich des *Pale Man* ist zwar rein fiktiv, doch auch hier muss Ofelia sich von ihrem Zimmer aus durch eine Tür (gezeichnet mit der magischen Kreide) nach unten bewegen, um dorthin zu gelangen. Man kann also sagen, dass die Grenzen zwischen den zwei Räumen (real und fiktiv) oftmals verschwimmen und die Einordnung manchmal nicht ganz eindeutig zu sein scheint.

Auch in punkto Zeit sind zwei Ebenen zu erkennen: die reale, historische Zeitebene des Spanischen Bürgerkrieges und die fiktive Zeitebene, die der Geschichte der Prinzessin Moana, welche zuerst aus ihrem Königreich flüchtet, um zum Schluss doch wieder dorthin zurückzukehren. Die fiktive Zeitebene wird in der Mitte durch die reale Zeit unterbrochen und wird erst am Ende des Filmes wieder weitergeführt.

Für das Kapitel über die fantastischen Elemente, das Kernkapitel meiner Arbeit, wählte ich zuerst Wesen, Pflanzen und Gegenstände aus, welche meiner Ansicht nach einen vollständigen oder zumindest partiellen fantastischen Charakter aufweisen. Als vollständig fantastisch sind der Faun, der *Pale Man*, die Riesenkröte und die Feen anzusehen. Das Insekt, die Alraune, das Buch, die Kreide, der Schlüssel und der Baum sind alles Dinge, welche normale Gegenstände und Pflanzen in der Alltagswelt darstellen, hier jedoch fantastische und magische

Eigenschaften besitzen. In diesem Kapitel wurden ihr Auftreten und ihre Darstellung im Film, ihre Besonderheiten, aber auch ihre symbolische Bedeutung im spanischen wie auch im deutschen Sprachraum herausgearbeitet und analysiert. Oftmals sind die Bedeutungen gleich bis ähnlich, manchmal doch unterschiedlich. In einem Unterkapitel wird außerdem der Frage nachgegangen, ob der Faun und der *Pale Man* ein und dieselbe Person sind, was ich, inspiriert durch einige Hinweise del Toros letztlich mit „Ja“ beantworten würde. All diese Elemente tragen zum Fantastischen bei und dies bis zum Filmende. Zum Schluss ist dann jede/r Einzelne gefragt, sich entweder für das Unheimliche oder das Wunderbare zu entscheiden, oder doch beim Fantastischen zu bleiben. Es ist schlussendlich Ansichtssache, dem Fantastischen Glauben zu schenken und sich darauf einzulassen oder nicht. Guillermo del Toro und auch ich sind allerdings beide auf der Seite des Fantastischen.

Die drei Prüfungen, welche Ofelia zu bestehen hat, dienen vorrangig dazu, um herauszufinden, ob sie als Prinzessin Moana noch nicht sterblich geworden ist und um ihren Verstand, ihr Geschick und ihre eigene (richtige) Intuition zu überprüfen. Die letzte Prüfung erwies sich als die wichtigste, denn sie bewies Ofelias Größe, Mut und Güte, sich für einen anderen Menschen zu opfern, was einen heroischen Akt symbolisiert. Deswegen wird sie auch danach als Heldin im unterirdischen Königreich gefeiert.

Einen bedeutsamen Teil spielt außerdem der Ungehorsam, den Ofelia dem Hauptmann und dem Faun gegenüber zeigt. Auch der Ungehorsam von Dr. Ferreiro und Mercedes und die daraus folgenden Konsequenzen wurden behandelt. Für den Arzt und Ofelia endete dieser tödlich, für Mercedes glücklicherweise nicht. Es erfordert schließlich Mut, Regeln nicht zu befolgen bzw. sich etwas oder jemandem entschieden zu widersetzen, und dies ohne Rücksicht auf die damit verbundenen, zumeist negativen Konsequenzen.

Das Ende von *El laberinto del fauno* kann vom Kinopublikum demnach ebenfalls multiperspektiv interpretiert werden.

Abschließend kann man nur feststellen: Fantastische Elemente haben verschiedene Funktionen/Eigenschaften – sie können verzaubern, berühren, zweifeln lassen, verängstigen oder verstören.

Doch eines muss gesagt werden: All diese Elemente sind ursprünglich ein Produkt der Fantasie und somit nicht real ... oder doch?!

18 Resumen en español

Este presente trabajo de fin de carrera trata de los elementos fantásticos en la película *El laberinto del fauno* del famoso director, productor y guionista mexicano Guillermo del Toro.

Para esto, he separado este trabajo en dos grandes partes – una parte teórica y una parte práctica.

En la parte teórica me he dedicado a la definición de algunos términos como la “fantasía”, “lo fantástico”, “la literatura fantástica”, “la película fantástica” y “elementos fantásticos”.

Primero he elegido el término de la “fantasía” para crear una base. Según el *Diccionario de uso del español* de Moliner es la capacidad creadora del ser humano para imaginar o bien representarse cosas que no existen en la realidad. También se usa la fantasía para la remodelación de ciertos contenidos de la memoria o simplemente para la ilusión. La fantasía además sirve para crear figuras, cosas y tramas para textos literarios.³³¹ Según mi opinión, se puede encontrar el origen de las cosas fantásticas en la fantasía que se puede ver como base de todo lo fantástico.

Luego hay que definir “lo fantástico”. Para esto he consultado la obra *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov.³³² Su análisis de la literatura fantástica y de lo fantástico fue uno de los primeros estudios fundamentales. Según Todorov lo fantástico lleva cierta característica consigo que forma parte esencial de la definición del término de lo fantástico – la indecisión. Es la indecisión que aparece cuando no se está seguro si un fenómeno sobrenatural que ocurre, es un fenómeno de verdad, entonces real, o si este acontecimiento sólo es una ilusión. Para Vax y Caillois, dos teóricos franceses, lo fantástico es como una “fisura” en el mundo cotidiano que es controlado por las leyes naturales conocidas. Entonces, si se lee un texto en el cual acontece algo sobrenatural se puede sentir la indecisión. Pero no sólo el lector puede dudar este fenómeno, sino también una persona actuando en esa historia puede sentir cierta indecisión. Así, hay cierto grado de identificación del lector con el “actor”. Estas personas que notan un acontecimiento de esta índole al final tienen que decidirse por una de dos “soluciones” elegibles: Si se piensa que el fenómeno fue una ilusión y que puede explicarse con leyes naturales racionales, se cambia al campo de “lo extraño”³³³.

³³¹ Vgl. Moliner, María: *Diccionario*, S. 1281.

³³² El título español de la obra es *Introducción a la literatura fantástica*: Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Premio editora de libros S.A., México D. F. o.J.

³³³ Todorov, Tzvetan: *Introducción*, S. 19.

O si se piensa que ese acontecimiento fue algo real – entonces las leyes naturales se destruyen y hay que aceptar nuevas leyes para poder explicarlo. Así se traspasa el límite hacia “lo maravilloso.”³³⁴ Lo extraño, muchas veces, incluye el sentimiento del miedo, mientras que lo maravilloso no evoca este tipo de reacciones sino que, a menudo, simplemente tiene la aceptación de los lectores. Al ámbito de lo maravilloso Todorov también añade cuentos de hadas y obras de ciencia ficción.³³⁵

Se puede considerar lo fantástico como un momento evanescente de indecisión que se abandona en cuanto se decide o por lo extraño o por lo maravilloso.

La literatura fantástica es un género literario y a la vez un hiperónimo. Además abarca subgéneros o bien textos en los cuales se describe fenómenos sobrenaturales, como por ejemplo cuentos de hadas, novelas de fantasía y de ciencia ficción.

El término “literatura fantástica” procede del concepto francés “contes fantastiques”, el cual abarcaba sobre todo novelas de miedo (lo extraño). Algunos evalúan la emoción del miedo como única condición, *tiene que* causar miedo en el lector durante la lectura de un texto de este tipo. Pero según Todorov hay historias diversas que se pueden considerar fantásticas, aunque no evocan el sentimiento del temor en el lector en ningún momento y viceversa. Entonces, el miedo puede aparecer en esas historias pero no es un condicionante esencial. Pero hay un componente indispensable para Todorov, que es la indecisión, que el lector y eventualmente una persona actuando pueden sentir frente a un fenómeno extraño o sobrenatural.

Para demarcar lo fantástico de la literatura fantástica se puede decir que la literatura fantástica según Uwe Durst es un género (literario) bastante fijo y lo fantástico es como una estructura flexible que predomina dentro del género de la literatura fantástica.³³⁶

La película fantástica se puede comparar con la literatura fantástica; ambos son géneros con subgéneros como “Fantasy” y “Science-Fiction”. Dentro de la película fantástica también predomina la indecisión, que, a nivel visual, se transmite por elementos fantásticos. Estos elementos fantásticos impresionan por el uso de disfraces inusuales, efectos especiales y también por trucos que deben evocar el miedo en los espectadores. Ahora se vuelve a la fantasía que, junto a la inspiración, puede crear un sinnúmero de ídoles especiales como dragones, magos, brujas, hadas, enanos y faunos y objetos o plantas con capacidades mágicas.

³³⁴ Todorov, Tzvetan: Introducción, S. 19.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 18ff.

³³⁶ Vgl. Durst, Uwe: Theorie, S. 26.

He colocado el foco de atención sobre la parte práctica del trabajo. Los primeros capítulos de esta parte sirven para la mejor comprensión de la película *El laberinto del fauno* y de las intenciones del director Guillermo del Toro.

Primero he enfocado la carrera de del Toro en una biografía muy breve. Además me he dedicado a su infancia que era base relevante para algunos temas como horror, religión y muerte y motivos como insectos y cronómetros en sus películas. Otro de sus motivos favoritos son niños que dependen de sí mismos en un mundo cruel, dominado por los adultos. Muchos, o bien todos estos temas y motivos mencionados también se puede encontrar en la película *El laberinto del fauno*.

El laberinto del fauno trata de la historia de Ofelia, una niña de aproximadamente 12 años que crece durante la posguerra de la Guerra Civil española. Ella se muda junta con su madre embarazada, Carmen, a un molino antiguo donde el capitán Vidal, que es parte de la Guardia Civil de Franco, tiene su cuartel general. Es una persona brutal, cruel e inescrupuloso. Lo muestra a través de las torturas y asesinatos a sangre fría de los maquis cautivos contra los cuales Vidal está luchando.

Una noche, Ofelia encuentra a un fauno que vive en el centro de un laberinto antiguo cerca del molino. Este fauno le dice que ella de verdad sería la princesa Moana de un reino subterráneo. Para poder volver a su reino, Ofelia tiene que pasar tres pruebas hasta la próxima Luna Llena. Como respaldo, el fauno le da tres hadas, el libro de las encrucijadas y un trozo de tiza. Mientras tanto, Ofelia conoce mejor a Mercedes y al doctor Ferreiro que en secreto apoyan a un grupo de maquis en el bosque. Ofelia ve lo bueno de ellos y se hace amiga de los dos.

Cuando llega el momento de la primera prueba, Ofelia tiene que enfrentarse a un sapo gigante que vive debajo de un árbol viejo y retorcido.

En la segunda prueba tiene que bajar a la sala del *Hombre Pálido*, una criatura muy peligrosa. De esta sala Ofelia tiene que sacar una daga de la cajita correcta. Por desobediencia el capitán Vidal fusila a doctor Ferreiro. Carmen, la madre de Ofelia también muere durante el nacimiento del hermano de Ofelia. Mercedes entonces se convierte en un reemplazo de madre para Ofelia.

En la noche de Luna Llena el fauno aparece en la habitación de Ofelia y le dice que para la tercera prueba ella tiene que traer a su hermano al laberinto. Con ayuda de la tiza Ofelia puede coger a su hermano del cuarto de Vidal y corre hacia el laberinto, pero el capitán la pilló y la

persigue. En el centro del laberinto Ofelia debe entregarle el bebé al fauno, para derramar su sangre para que Ofelia pueda regresar a su reino. Pero ella se niega a darle el bebé. De repente, Vidal aparece en el laberinto, coge al bebé y fusila a Ofelia. Fuera del laberinto los maquis matan a Vidal a tiros. Mercedes lleva luto por Ofelia y le tatarea una nana. Mientras tanto Ofelia ha llegado a su reino, donde ya le están esperando sus padres con su hermano, el bebé. Ofelia ha pasado la última prueba, la más importante, por haber derramado su propia sangre, la de una inocente.

A partir de ahora puede seguir reinando como princesa noble y justa.

En esta película hay tres figuras centrales: Ofelia, el capitán Vidal y el fauno. El fauno por ejemplo también proviene de una imaginación infantil de del Toro. El fauno es un semidiós romano de los bosques y de la naturaleza en general. Por consiguiente tiene la cabeza de un caballete y el cuerpo como un árbol con corteza, ramas y follaje. Para el espacio anglófono y germanohablante se escogió el término “Pan” en vez de fauno para no confundir la palabra inglesa “faun” con “fawn” (“corinco”). Pero hay que prestar atención en el uso de ese vocablo, porque el “Pan” es una figura mitológica *griega*. Sin embargo a menudo se comparaba el uno con el otro porque tenían casi el mismo aspecto. Pues, Guillermo del Toro escogió el término fauno y por eso, este trabajo trata de él.

El capitán Vidal personifica perfectamente lo malo real, la opresión, el control y el poder del franquismo durante esa época. Pero al final se puede ver que él obedecía a una ideología equivocada y mala.

Ofelia, la protagonista, encarna a un personaje que representa todo lo contrario. Ella representa la inocencia infantil, la cual se va hundiendo irremediabilmente en este ambiente llena de guerra y brutalidad. A menudo se muestra el punto de vista de Ofelia a través de la perspectiva infantil lo que es un medio estilístico para aproximar su historia al público. Esto muchas veces sucede a través de una mezcla de un “Point of View-Shot” (aquí un ángulo contrapicado) y un Over-Shoulder-Shot (en el cual la cámara muestra a la persona de enfrente detrás de partes del hombro y la cabeza de Ofelia). Además actúa como portavoz del director Guillermo del Toro, para vapulear el régimen de Franco. Se puede ver claramente, que del Toro está muy en contra de la dictadura de Franco. La perspectiva infantil también sirve para que los espectadores crean las fantasías a Ofelia. Porque no se creerían fácilmente unas fantasías de un adolescente o de un adulto; es decir, a través del punto de vista de un niño es más posible que el público acepte todo o se meta en el lugar del personaje.

Los tres símbolos que sobre todo llaman la atención en esta película son el laberinto, los ojos y la sangre.

El símbolo más importante de los tres es el laberinto, cuyo nombre también se encuentra en el título de la película. El laberinto sólo se ve por la noche, cuando Ofelia se dirige hacia éste para visitar al fauno. Otro detalle interesante es que el laberinto siempre se ve en tonalidades frías de azul, marrón oscuro y gris como el fauno, lo que conlleva un aura siniestra consigo.

En la película, el laberinto sirve como protector de Ofelia cuando ella huye del capitán. En el sentido simbólico el laberinto podría significar el descubrimiento de su propio camino que le indica que hay que andar adelante. El laberinto también podría representar las tres pruebas que Ofelia tiene que superar. El centro y destino del camino será el reino subterráneo.

El símbolo de los ojos también juega un papel importante y se repite algunas veces en la película. Primero se puede ver la imagen del ojo cuando Ofelia encuentra una piedra con un ojo encima, la que tiene que insertar en una estatua de piedra – así empieza el primer contacto con el mundo fantástico y mágico. Otro lugar donde hay el símbolo del ojo es el arco del portal del laberinto en el cual hay un busto de piedra con unos ojos grandes. En la frente del fauno también se puede ver dos ojos que, con su forma de espiral se parecen a un laberinto. Los ojos más importantes son los de Ofelia. A través de ellos, el público se adentra en su historia de princesa del reino subterráneo. Muchas veces se utiliza el ángulo contrapicado a través de ello el público puede ver el punto de vista o bien la percepción de Ofelia del mundo.

La sangre también tiene un valor simbólico bastante claro y fuerte. Ésta puede servir como alimento de unas figuras sobrenaturales. Además tiene fuerza mágica y representa la esencia de la vida. Pero en *El laberinto del fauno* la sangre puede tener el significado de la vida y también de la muerte. En el caso del nacimiento del hermano de Ofelia la madre muere, quizá por haber perdido demasiada sangre. Pero la escena más relevante es la de la muerte de Ofelia. Ella muere y derrama su sangre de una inocente – así puede volver como princesa Moana al reino y puede seguir viviendo allí. Además salva a su hermano de la muerte.

El análisis de los elementos de audio en la película reveló, que la música y los ruidos sirven sobre todo para la el acompañamiento o bien la caracterización de las figuras fílmicas y de ciertas situaciones. El ejemplo más significativo es la nana, la cual aparece tres veces (al principio, en la mitad y al final de la película) como un original tarareo que reproduce el personaje de Mercedes. Pero también se puede oír durante toda la película como melodía instrumental de manera sutil. Esta nana triste sirve primordialmente para intensificar las

emociones de los espectadores. Además se puede decir que cada figura fantástica tiene sus propios sonidos.

La película *El laberinto del fauno* está dividida respectivamente en dos planos de espacio y dos de tiempo. Se reparte los espacios en espacios reales (el mundo cotidiano) y espacios ficticios (el mundo fantástico). El bosque y el molino se puede considerar como lugares reales, mientras que la sala del *Hombre pálido* y el reino subterráneo son los lugares ficticios. En el caso del laberinto y del árbol se pueden clasificar los dos en ambas categorías, porque ambos lugares existen en el mundo real. Cada vez que Ofelia se mueve por debajo de ellos a través de escaleras o de raíces, se liberan propiedades típicas de un lugar ficticio. La sala del *Hombre Pálido* de hecho es puramente ficticia, pues Ofelia también tiene que bajar de su cuarto (un lugar real) por una puerta (dibujada con una tiza mágica) hacia abajo a esta sala. Entonces, se puede decir, que los límites entre los dos espacios (real y ficticio) se difuminan a menudo y por eso la compaginación de ellos a veces no parece tan inequívoca.

En cuanto al tiempo también se puede percibir dos planos: un plano de tiempo real e histórico de la Guerra Civil Española y un plano temporal ficticio de la historia de la princesa Moana, que primero huyó de su reino para volver allí otra vez al final. El plano ficticio del tiempo está entrecortado en la mitad por el tiempo real y continúa sólo a partir del final de la película.

Para el capítulo sobre los elementos fantásticos, el núcleo de mi trabajo, primero he elegido figuras, plantas y objetos, que según mi opinión ostentan un carácter integral o por lo menos parcial fantástico. Se puede considerar el fauno, el *Hombre Pálido*, el sapo gigante y las hadas como elementos completamente fantásticos. El insecto, la mandrágora, el libro, la tiza, la llave y el árbol son todas cosas, que por un lado son objetos y plantas del mundo cotidiano, pero que tienen por otro lado cualidades fantásticas y mágicas. En este capítulo se extrae y analiza su aparición y su representación en la película, sus peculiaridades y también su significado simbólico en el área lingüística española y alemana. Muchas veces sus significados son iguales o similares, pero a veces también diferentes.

La inspiración para el fauno viene del ilustrador Arthur Rackham. En la película el fauno debe ser la representación omnipresente de la naturaleza. Además parece ser una figura insegura, porque sólo aparece por la noche, en la oscuridad. Por eso no se sabe verdaderamente si es fiable o no.

El *Hombre Pálido* es una figura única, no sólo en la película sino también en general. Porque no se puede encontrar ni en la mitología ni en otros ámbitos de la fantasía. Viene de la

imaginación de Guillermo del Toro y por eso es una creación muy personal. En cuanto al aspecto del *Hombre Pálido* primero saltan a la vista su piel pálida y colgante. El *Hombre Pálido* además es un antropófago, le gusta devorar niños lo que se puede ver en imágenes de la sala a la que baja Ofelia. Guillermo del Toro se dejó inspirar en este caso por el pintor español Francisco de Goya y su obra *Saturno devorando a un hijo*. Pero el *Hombre Pálido* también ofrece otros niveles de la interpretación: No sólo es un monstruo que devora niños y hadas, ambos símbolos de la inocencia, además podría representar al capitán Vidal y el mundo adulto brutal. También se puede considerar el *Hombre Pálido* como personificación de la guerra que destruye la inocencia (de la infancia o de una nación entera), o de la Iglesia católica durante aquella época.

En un subcapítulo me cuestioné si el fauno y el *Hombre Pálido* podrían ser la misma persona. Por algunos indicios de del Toro se podría afirmar, que podrían ser la misma persona. Incluso el sapo gigante se podría incluir como una de las sospechas.

Este sapo es parte de la primera prueba. Al principio parece un animal normal, pero lo que inmediatamente salta a la vista es su gran altura, la cual no es realista y por eso podemos decir que es algo fantástico. En cuanto a su significado simbólico el sapo absorbe la luz y en cierto sentido también la vida, lo que podemos interpretar como algo negativo. El sapo también podría representar la sociedad española adinerada en esa época. Otros significados simbólicos del sapo pueden ser el motivo de la tierra, de la feminidad y de la lujuria.

El primer personaje fantástico con el que Ofelia se tropieza es un insecto, mejor dicho un insecto palo, que es un insecto que existe en la vida real, de hecho éste no lleva ninguna cualidad fantástica consigo. Pero una noche este bicho palo se convierte en un hada lo que ahora sí sería una figura puramente fantástica. Un aspecto interesante es que Ofelia desde el principio siempre sabía que ese insecto era un hada, la chica tiene un “don” de identificar figuras fantásticas. En la película las hadas son los ayudantes del fauno y también los protectores de Ofelia en las pruebas. Las hadas son personajes hermosos femeninos de la mitología y pueden ser considerados como símbolo de la niñez y de la inocencia.

Otro elemento mágico es la mandrágora, una planta que, por un lado de verdad existe en la realidad y por otro lado tiene cierta importancia fantástica. Ya en la antigüedad romana y griega los médicos se dedicaron a trabajar con la mandrágora, que casi exclusivamente se usaba para la medicina. La mandrágora tiene un físico muy similar al del humano, parece una cría. Esta planta servía como afrodisíaco, como medio para mitigar el dolor y como objeto mágico para hechizos amorosos. En la película, el fauno le da una mandrágora viva a Ofelia

para calmar el dolor durante el embarazo de su madre Carmen, lo que funciona. Esto se puede considerar como cualidad mágica.

En *El laberinto del fauno* el fauno le da a Ofelia el „Libro de las encrucijadas“, un libro mágico. En éste, Ofelia puede leer las instrucciones para las dos primeras pruebas. Cuando Ofelia abre el libro, no hay ninguna página escrita, pero cuando ella las toca antes de una prueba, aparecen letras e imágenes. Así, el libro parece “sentir” cuando Ofelia está lista para una prueba y luego le da las instrucciones. Al principio el libro parece ordinario, pero luego libera su carácter fantástico.

Ofelia además recibe un trozo de tiza del fauno para las pruebas. En general una tiza es un objeto normal, pero en la película posee cualidades mágicas. Aquí la tiza sirve para abrir puertas para atravesar en cualquier lugar. Ofelia sólo tiene que dibujar una puerta (por ejemplo en un muro), y, de repente, se abre y Ofelia puede pasar por ella. En este caso, la película *Beetlejuice* (1988) podría haber actuado como patrón para *El laberinto del fauno*.

Asimismo aparecen dos llaves en la historia. Por un lado hay una llave “real” que pertenece al depósito lleno de alimentos y medicamentos y por eso al “centro de control” - el capitán Vidal. La segunda llave, la llave dorada y mágica, proviene del estómago del sapo gigante, que ya muestra cierta pretensión fantástica. En la segunda prueba, Ofelia sólo puede abrir la puertecita correcta con la ayuda de su intuición y la llave dorada. Una llave, y en esto, Lurker y Cirlot están bastante de acuerdo, muchas veces puede significar la dificultad de llegar a un tesoro.

El último elemento fantástico que escogí es el árbol. Se puede ver el árbol dos veces en la película: primero en la primera prueba y luego al final con una flor blanca floreciendo en la rama del árbol en la cual Ofelia colgó su vestido para la primera prueba. Como ya he mencionado, el árbol con la flor blanca es el último de los elementos fantásticos y fue seleccionado por Guillermo del Toro para hacer dudar al público una última vez sobre si lo fantástico sólo fue la imaginación de Ofelia o si realmente era la realidad.

El árbol podría significar el proceso de la individuación de Ofelia, su maduración mental a través de las pruebas. Además se podría interpretar el árbol en la película como la gente democrática española que al principio fue explotada por el régimen franquista brutal (sapo) y que al final a través de esa flor podría significar el revivir de la democracia y además su desarrollo en el futuro.

Todos esos elementos son importantes para mantener estable lo fantástico hasta el final de la película. Al final cada uno de los espectadores tiene que decidirse o por lo extraño o por lo maravilloso, o si se queda con lo fantástico (la indecisión). Es cuestión de pareceres, de dar fe a

lo fantástico, de aceptarlo o no. Sin embargo, Guillermo del Toro y yo inclinamos hacia lo fantástico.

Las tres pruebas que Ofelia tiene que pasar, sirven en primer lugar para averiguar si ella como princesa Moana todavía no se había vuelto mortal y para comprobar su mente, su habilidad y su propia intuición (correcta). La última prueba se mostró como la más importante, porque probó su valor, moral, coraje y bondad al sacrificarse por otra persona, lo que simboliza un acto muy heroico. Por eso, después de su vuelta al reino subterráneo, la gente allí la elogia como heroína.

La desobediencia juega también un papel importante, y que Ofelia la muestra delante del capitán y del fauno. Se puede ver claramente, que Ofelia no muestra ninguna simpatía delante Vidal y lo muestra a través de un comportamiento un poco “rebelde”. Aquí se puede mencionar un ejemplo, que es cuando Ofelia tiene que saludar al capitán en su primer encuentro y ella le da la mano izquierda que no sólo significa falta de respeto sino también que ella está del lado de los maquis, la izquierda. Se pueden encontrar los temas de la obediencia y de la desobediencia en muchos cuentos de hadas según Vladimir Propp. En este sentido podemos mencionar el ejemplo de Blancanieves, que desobedece a los enanos, que abre la puerta a la reina malvada, que en realidad era una anciana, que come un trocito de la manzana venenosa y que casi muere por eso. La desobediencia delante del fauno es la más importante, porque sólo así puede regresar a su reino subterráneo.

Pero tampoco Mercedes y el doctor Ferreiro obedecen al capitán Vidal. Mercedes parece ser una empleada de hogar normal y el doctor aconseja a Vidal en lo que a aspectos médicos se refiere y sobre todo cuida a Carmen durante su complicado embarazo. Pero ambos, Mercedes y Ferreiro, ayudan en el fondo a los maquis en el bosque. Al principio ambos parecen ser obedientes, pero cada uno llega a su propio climax de desobediencia a lo largo de la película. En el caso del doctor Ferreiro es la escena en la cual él da una inyección mortal al tartamudo, uno de los maquis que Vidal antes ha cautivado y luego torturado brutalmente. Así el doctor le libera de su tormento. Pero el capitán está rabioso por el atrevimiento y la desobediencia de Ferreiro. El doctor entonces le dice la verdad, que sólo personas como el capitán obedecen sin pensarlo. A consecuencia de ello, Vidal, furioso, le fusila. Mercedes también muestra su desobediencia públicamente, cuando ella quiere huir al bosque con Ofelia y el capitán le pilló. Al instante, Vidal le deja cautivar a Mercedes y también quiere torturarla. Pero Mercedes puede liberarse y amenaza al capitán con un cuchillo pequeño. Ella también le dice su opinión honesta y finalmente le hiere gravemente en su boca. Además, al final de la película, Mercedes

se niega a decirle un día al hijo de Vidal el momento de la muerte de su padre y mucho menos su nombre. Ella, al contrario que Ferreiro, no muere. Se puede ver que algunas consecuencias de la desobediencia son positivas, pero algunas también son negativas o hasta funestas. Se puede entender la muerte de Ferreiro como yuxtaposición a la muerte de Carmen, que muere poco después. La muerte de Ofelia se puede ver como un arma de doble filo – por un lado tiene un aspecto positivo (regresar a su reino) y también un aspecto negativo (muere en la realidad). Pero ambas muertes, la de Ferreiro y la de Ofelia demuestran su madurez mental y su coraje al sacrificarse por sus convencimientos y su fe en lo bueno, sin la consideración de las consecuencias asociadas y, en la mayoría de los casos, negativas.

En este trabajo también hay que decidir, si se puede considerar la muerte de Ofelia como un final feliz o no, lo que claramente es una decisión subjetiva de cada uno. Porque aquellos que tomen una postura crítica frente a lo fantástico y que aún después de la película no crean en su existencia, van a interpretar la muerte de Ofelia como un final triste. Aunque vuelve a su reino, sin embargo esto no existe para este tipo de críticos, sólo va a suponer su “muerte real”.

Pero los espectadores, que están dispuestos a abrir su ingenio hacia lo fantástico y aceptarlo como coexistencia en la realidad, serán capaces de ver algo positivo en el final trágico de Ofelia, es más, lo verán como final feliz. Aunque Ofelia muere, su ingenio y su alma inmortal finalmente llegan al reino subterráneo, lo que desde el principio era la principal meta de Ofelia. La pregunta sobre si *El laberinto del fauno* tiene un final feliz es cuestiones fantásticas y mágicas y cada uno tiene que formar su propio concepto sobre eso.

Los últimos dos capítulos tratan el análisis de la últimas escenas que forman el final de la película y el guión técnico de la película entera. Las escenas finales son, según mi opinión, las más importantes de la película, porque tienen mucho valor informativo.

Para concluir se puede constatar que elementos fantásticos tienen funciones y cualidades diferentes: pueden encantar y emocionar a alguien, pueden hacerle dudar, pueden intimidar o incluso desequilibrar a alguien.

Pero hay que decir una cosa: Todos estos elementos son originariamente un producto de la fantasía y por eso no son reales ... ¡¿o sí?!

19 Literaturverzeichnis

AICHINGER, Ilse: Die größere Hoffnung. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991.

BAUMANN, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Beltz, Weinheim/Basel 1989.

BECKER, Udo: Lexikon der Symbole. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1992.

BERNECKER, Walther L.: Der spanische Bürgerkrieg. Verlag Klaus Dieter Vervuet, Frankfurt am Main 1983.

BERNECKER, Walther L.: Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg. Verlag C. H. Beck, München 1988².

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse: La guerra civil española y la literatura francesa. Ediciones Alfar, S.A., Sevilla 1995.

BIEDERMANN, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Weltbild Verlag, Augsburg 2000.

BIENK, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Schüren-Verlag, Marburg 2008.

CAILLOIS, Roger: Au cœur du fantastique. Éditions Gallimard, o.O. 1965.

DIRNBECK, Josef: Die Inquisition. Eine Chronik des Schreckens. Pattloch Verlag, München 2001.

DURST, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. LIT Verlag, Berlin 2010².

FRENK, Joachim: Myriads of Fantastic Forms. Formen und Funktionen des Phantastischen in englischen Sozialmärchen des 19. Jahrhunderts. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1998.

FREUD, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Fischer, Hamburg-Wandsbek 1963.

GUDEMANN, Wolf-Eckhard (Red.): Bertelsmann Lexikon Tiere. Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh 1992.

HEINZ-MOHR, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1983⁷.

HICKETHIER, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2007⁴.

HORN, Katalin: Symbolische Räume im Märchen. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Peter Lang, Bern u. a. 1997, S. 335-352.

HOWATSON, Margaret C.: Reclams Lexikon der Antike. Reclam, Stuttgart 1996.

HUNGER, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Brüder Hollinek, Wien 1953.

JONES, Tanya: Studying Pan's Labyrinth. Auteur, Leighton Buzzard LU7 1AB 2010.

KELLER, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Reclam, Stuttgart 1987⁶.

KLINGBERG, Göte: Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Reclam, Stuttgart 1974.

KLOPPENBURG, Josef (Hrsg.): Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Laaber-Verlag, Laaber 2000.

KOEBNER, Sascha: Zwischen Tragik und Comic. Die fantastischen Filme des Guillermo del Toro. In: Koebner, Thomas/Liptay, Fabienne (Hrsg.): Die jungen Mexikaner. edition text + kritik Richard Boorberg Verlag, München 2009.

KREUTER, Marie Luise: Wunderkräfte der Natur. Alraune, Ginseng und andere Wurzelwunder. Ariston Verlag, Genf 1978.

LOVECRAFT, H[oward] P[hillips]: Die Literatur der Angst. *Zur Geschichte der Phantastik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

LURKER, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991⁵.

LUTHER, Martin (Übers.): Die Bibel. Die ganze Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Das Neue Testament. Naumann & Göbel, Köln 1956.

LÜTHI, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Francke Verlag, Tübingen 1985⁸.

MAENNERSDOERFER, Maria Christa: Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, Diss. 1965.

MATTENKLOTT, Gundel: Harry Potter – phantastische Kinderliteratur. Auf den Spuren eines globalen Erfolgs. In: Maier, Martin (Hrsg.): Stimmen der Zeit. 221. Band. Herder, Freiburg 2003, S. 39-51.

MATTENKLOTT, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Metzler, Stuttgart 1989.

MEIßNER, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1989.

MOLINER, María: Diccionario de uso del español. A – G. Editorial Gredos, Madrid 1986.

NECKNIG, Andreas Thomas: Wie Harry Potter, Peter Pan und Die Unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche und didaktische Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2007.

PESCH, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Erster Deutscher Fantasy Club e. V., Passau 1990³.

PETZOLDT, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. Verlag C. H. Beck, München 2003³.

PROPP, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982².

RAMIN, Andreas: Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit. iudicium Verlag, München 1994.

ROWLING, Joanne K.: Harry Potter und die Kammer des Schreckens. Carlsen Verlag, Hamburg 1999.

SEIDLER, Miriam: „Sind wir denn noch Kinder?“ Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2004.

SPIELMANN, Monika: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik an der Universität Innsbruck, Innsbruck, 2002.

TODOROV, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.

TODOROV, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica. Premia editora de libros S.A., México D. F. o.J.

[TODOROV, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Éditions du Seuil, Paris 1970.]

VAX, Louis: L'Art et la Littérature fantastiques. Presses Universitaires de France, Paris 1963².

VON FRANZ, M[arie]-L[ouise]: Der Individuationsprozess. In: Jung, C[arl] G[ustav] (Hrsg.): Der Mensch und seine Symbole. Walter-Verlag, Olten 1991¹².

WOOD, Jason: The Faber Book of Mexican Cinema. Faber and Faber, London 2006.

WÖRTCHE, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Corian-Verlag, Meitingen 1987.

ZWAHR, Annette (Red.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 8 EMAS – FASY. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig/Mannheim 2006²¹.

Zeitschriften

DEAVER, William O., Jr.: *El laberinto del fauno*: una alegoría para la España democrática. In: *Romance Notes*, 2009, Band 49/2, S. 155–165.

ORME, Jennifer: Narrative Desire and Disobedience in *Pan's Labyrinth*. In: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 2010, Band 24/2, S. 219–234.

Internetquellen

ARAGUZ, Javi: Entrevista a Guillermo del Toro. <http://www.cineactual.net/entrevista-a-guillermo-del-toro/> [letzter Stand: 22.11.2012]

FAMOUS MONSTERS OF FILMLAND: A history of famous monsters. <http://famousmonsters.com/a-history-of-famous-monsters/> [letzter Stand: 24.11.2012]

GLORIA (EL CINE COMO EXCUSA): El Laberinto del Fauno. Fragmentos del Guión.
<http://elcinecomoexcusa.blogspot.co.at/2007/09/el-laberinto-del-fauno-fragmentos-del.html>
[letzter Stand: 04.12.2012]

GOODREADS INC.: Dr. Seuss. Quotes.
http://www.goodreads.com/author/quotes/61105.Dr_Seuss [letzter Stand: 04.12.2012]

GRAEFF, Matt (Youtube): Creature Symbolism in Pan's Labyrinth.
<http://www.youtube.com/watch?v=pKnkU-wWXCUC> [letzter Stand: 29.11.2012]

GUILLÉN, Michael: Pan's Labyrinth – Interview With Guillermo Del Toro.
<http://twitchfilm.com/2006/12/pans-labyrinthinterview-with-guillermo-del-toro.html> [letzter Stand: 09.12.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Biography for Guillermo del Toro.
<http://www.imdb.com/name/nm0868219/bio> [letzter Stand: 20.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Der Hobbit – Eine unerwartete Reise.
<http://www.imdb.com/title/tt0903624/> [letzter Stand: 03.01.2013]

INTERNET MOVIE DATABASE: Full cast and crew for Pans Labyrinth.
<http://www.imdb.com/title/tt0457430/fullcredits#cast> [letzter Stand: 07.12.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Guillermo del Toro.
<http://www.imdb.com/name/nm0868219/> [letzter Stand: 25.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Javier Navarrete. <http://www.imdb.de/name/nm0622782/>
[letzter Stand: 05.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Pans Labyrinth (2006). Did You Know?
<http://www.imdb.com/title/tt0457430/trivia> [Stand: 30.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Pans Labyrinth (2006). Did You Know? Referenced in.
http://www.imdb.com/title/tt0457430/trivia?tab=mc#referenced_in [letzter Stand: 21.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Peter Jackson. <http://www.imdb.com/name/nm0001392/>
[letzter Stand: 25.11.2012]

INTERNET MOVIE DATABASE: Soundtracks for Pans Labyrinth.
<http://www.imdb.com/title/tt0457430/soundtrack> [Stand: 06.11.2012]

MURRAY, Rebecca: Guillermo del Toro Talks About “Pan’s Labyrinth”.
<http://movies.about.com/od/panslabyrinth/a/pansgt122206.htm> [letzter Stand: 20.11.2012]

MUSEO NACIONAL DEL PRADO: Saturno devorando a un hijo. Ficha técnica.
http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/saturno-devorando-a-un-hijo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d
[letzter Stand: 22.11.2012]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Fantástico. <http://lema.rae.es/drae/?val=fant%C3%A1stico>
[letzter Stand: 18.12.2012]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Fauno. <http://lema.rae.es/drae/?val=fauno> [letzter Stand:
28.10.2012]

RUIZ, Andres: Guillermo del Toro. The cinematic realistic fantasy of Guillermo del Toro.
http://www.hombre1.com/index.php?option=com_content&view=article&id=100:guillermo-del-toro&catid=58:profile [letzter Stand: 15.11.2012]

YOUTUBE: El angel exterminador (1962). <http://www.youtube.com/watch?v=RYqH2eTcm4c>
[letzter Stand: 13.01.2013]

YOUTUBE: Guillermo Del Toro talks “Pan’s Labyrinth”.
<http://www.youtube.com/watch?v=m5oxIARPSHw> [letzter Stand: 22.11.2012]

YOUTUBE: Pan’s Labyrinth Pale Man Director’s commentaries (Original).
<http://www.youtube.com/watch?v=F-vbTU3PhSI> [letzter Stand: 26.11.2012]

YOUTUBE: Tristana (1970). <http://www.youtube.com/watch?v=SM4OL1qeufk> [letzter Stand: 13.01.2013]

ZALEWSKI, Daniel: Show The Monster. In: *The New Yorker*, 2011, Band 86/47, S 41-?.
http://www.newyorker.com/reporting/2011/02/07/110207fa_fact_zalewski?currentPage=all
[letzter Stand: 08.12.2012]

ZELLULOID: Filmpreise und Filmfestivals: Oscar 2007.
<http://www.zelluloid.de/directory/awards.php3?id=40> [letzter Stand: 08.12.2012]

Filmverzeichnis

DEL TORO, Guillermo: El laberinto del fauno. Mexiko/Spanien/USA 2006.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

TODOROV, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 43.

Abbildung 2:

DEL TORO, Guillermo: El laberinto del fauno. Mexiko/Spanien/USA 2006. [00:06:34]

Abbildung 3:

http://3.bp.blogspot.com/-FHqdxD7jIJg/TiahFUa9t_I/AAAAAAAAAVQ/FwoLGEDLXek/s1600/Arthur%25252BRackham01.jpg [letzter Stand: 22.11.2012]

Abbildung 4:

http://www.impawards.com/2006/posters/pans_labyrinth_ver6.jpg [letzter Stand: 23.11.2012]

20 Anhang

Abstract

Der Fantasie scheinen keine Grenzen gesetzt. Dank der Fantasie des mexikanischen Regisseurs Guillermo del Toros ist der Film *El laberinto del fauno* mit all seinen teilweise fantastischen Elementen entstanden. Anhand der vorliegenden Arbeit wird genau auf diese fantastische Komponenten eingegangen und deren (symbolische) Bedeutung(en) allgemein und im Film beleuchtet.

Dafür wird im theoretischen Teil dieser Arbeit zuerst eine Klarstellung der Begriffswelt erstellt. Dabei werden die Begriffe „Fantasie“, „das Fantastische“, „Fantastik“, „der fantastische Film“ und „fantastische Elemente“ definiert. Hierbei liegt der Fokus auf den Punkten „das Fantastische“ und „fantastische Elemente“. So wird eine theoretische Basis geschaffen, auf welcher schließlich vor allem im Kapitel „Fantastische Elemente“ im praktischen Teil aufgebaut wird. Dort dienen diese theoretischen Grunderkenntnisse der Einteilung des Publikums und der Protagonistin Ofelia in die verschiedensten Kategorien Todorovs (das Fantastische, das Unheimliche, das Wunderbare).

Der praktische Teil der Arbeit gilt primär der Analyse des Films. Es wird zunächst ein biografischer Überblick über den Regisseur del Toro und dessen Kindheit gegeben, welche ihn mit hoher Wahrscheinlichkeit am meisten geprägt hat. Daraus stammen einige Themen und Motive, welche in seinen Filmen oftmals zu finden sind, auch in *El laberinto del fauno*. Weiters sollen eine Synopse und eine Personenbeschreibung der drei Hauptfiguren des Films mehr Klarheit darüber schaffen, wie die Geschichte aufgebaut ist und durch welche Charakterzüge sich Ofelia, der Faun und Hauptmann Vidal auszeichnen. Zur Untersuchung des Films gehören zudem die Analyse der Audio-Elemente wie Filmmusik, Geräusche und Erzähler sowie die der Raum- und Zeitebenen, welche hier in dualer und sich überschneidender Weise koexistieren.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Analyse und Beschreibung der fantastischen Elemente und ob diese nun tatsächlich existieren oder nicht. Auch die drei Prüfungen Ofelias weisen alle einen tieferen Sinn und Zweck auf, welche es ebenfalls zu untersuchen gilt. Der „Ungehorsam“ mitsamt seinen Folgen, vor allem bei den zu bestehenden Prüfungen Ofelias, soll ebenfalls beleuchtet werden. Als rein filmtechnisch sind vor allem die Szenenanalyse und das Sequenzprotokoll zu betrachten.

Diese beiden Methoden der Filmanalyse, die inhaltlich-thematische zum einen und die filmtechnische zum anderen, sollen zum besseren Verständnis des gesamten Films beitragen

und die Leserin bzw. den Leser dazu einladen, sich diesen Film nochmals mit geschärfterem Blick anzusehen.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Claudia Burger

Geburtsdatum: 10.07.1987

Geburtsort: Baden

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

1993-1997 Volksschule Uetzgasse in Baden

1997-2001 Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Frauengasse in Baden

2001-2006 Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Baden mit Schwerpunkt
Kultur- und Kongressmanagement (mit Matura abgeschlossen)

seit 2006 Beginn des Diplomstudiums Spanisch (Romanistik) an der Universität Wien

2010-2011 Auslandsstudium in Alicante/Spanien (Erasmus)

Berufsbildung

2006-2010 Congress Casino Baden

seit 2011 Nachhilfelehrerin in einem Nachhilfeinstitut in Baden

Sprachen Englisch, Spanisch, Französisch, Schwedisch