



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entwicklung der Frauenfigur in den frühen
Werken von Bigas Luna“

verfasst von

Doris Wurzwallner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Französisch UF Spanisch

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Danksagung

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich während meines Studiums begleitet haben. Ein ganz besonderer Dank gilt meinem Lebensgefährten Josef für seine Geduld, sowie seine emotionale und finanzielle Unterstützung während meiner gesamten Studienzeit.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre motivierenden Worte, ihre Unterstützung und für das gewissenhafte Korrekturlesen meiner Diplomarbeit.

Weiters bedanken möchte ich mich bei meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für die hervorragende Betreuung und für die große Freiheit, die sie mir bei der Diplomarbeitserstellung gelassen hat.

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort	1
2 Die Frau im kulturhistorischen Kontext Spaniens im 20. JH.	3
2.1 Stellung der Frau zur Zeit der Franco-Diktatur.....	3
2.2 Die Kirche als Wächter über die Moral	4
2.3 Die Frau in Spanien nach der Franco- Ära.....	7
2.4 Frauen und Bildung.....	8
2.5 Ausbruch aus der Abhängigkeit von Männern	9
2.6 Frauen im spanischen Fernsehen und im Kino	11
3 Feministische Filmtheorie.....	14
3.1 Der lustvolle und begehrende Blick.....	16
3.2 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema	18
3.3 Antworten auf Mulvey - Weibliche Zuschauer und der maskuline Blick.....	21
3.3.1 Mary Ann Doane: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers	21
3.3.2 E. Ann Kaplan: Is the Gaze Male?	25
3.3.3 Laura Mulvey: Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by <i>Duel in the Sun</i>	27
3.3.4 David N. Rodowick: The Difficulty of Difference (1982)	28
3.3.5 Gaylyn Studlar: Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema (1984)	30
3.3.6 Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre and Excess.....	33
3.4 Das Ende des <i>Okularzentrismus</i> und neue Perspektiven.....	35
4 Filmanalysen	40
4.1 Juan José Bigas Luna	40
4.1.1 Autorenfilm	40
4.2 Bilbao (1978).....	41
4.2.1 Rezeptions- und Produktionskontext.....	41
4.2.2 Handlungsanalyse.....	44
4.2.3 Figurenanalyse.....	45
4.2.3.1 Leo, der kastrierte Voyeur und Fetischist.....	45
4.2.3.2 María, die kontrollierende und lustvolle Mutter	49
4.2.3.3 Bilbao, das sexualisierte Objekt.....	50
4.2.4 Analyse der Darstellungsformen	51
4.2.5 Symbole.....	55
4.2.5.1 Essen.....	55
4.2.5.2 Milch	57
4.2.5.3 Rasieren.....	58
4.2.6 Konklusion Bilbao.....	59
4.3 Lola (1985)	61

4.3.1 Rezeptions- und Produktionskontext.....	61
4.3.2 Handlungsanalyse.....	63
4.3.3 Figurenanalyse.....	65
4.3.3.1 Lola, die leidenschaftliche Spanierin.....	65
4.3.3.2 Jeanine, die kühle Blonde.....	67
4.3.4 Analyse der Darstellungsformen.....	68
4.3.5 Symbole.....	70
4.3.5.1 Bigas Luna und der Surrealismus.....	70
4.3.5.2 Die Farbe Rot.....	71
4.3.5.3 Die zwei Stahlkugeln.....	72
4.3.5.4 Wasser.....	72
4.3.5.5 Lolas Albtraum.....	73
4.3.6 Konklusion Lola.....	74
4.4 Las edades de Lulú (1990).....	76
4.4.1 Rezeptions- und Produktionskontext.....	76
4.4.2 Handlungsanalyse.....	78
4.4.3 Figurenanalyse.....	80
4.4.4 Analyse der Darstellungsformen.....	84
4.4.5 Symbole.....	88
4.4.5.1 Essen.....	88
4.4.5.2 Das Schwein.....	89
4.4.5.3 Farben.....	89
4.4.6 Konklusion Las edades de Lulú.....	90
5 Konklusion.....	92
6 Resumen en español.....	95
7 Quellenverzeichnis.....	106
7.1 Analysierte Filme.....	111
8 Anhang.....	113
Lebenslauf.....	113
Abstract.....	114

1 Vorwort

„**Bilbao** ha sido el último homenaje a la mujer objeto, considerado desde un punto de vista positivo, no negativo“ (Bigas Luna in Pisano 2001: 79).

Der im Jahr 2013 verstorbene spanische Filmemacher Bigas Luna hat, trotz einiger international erfolgreicher Filme, nie große Bekanntheit im deutschen Sprachraum erlangt. Seine Filme sind gezeichnet von Lust, Leidenschaft, Erotik und Sexualität. Bigas Luna machte Frauen in seinen Filmen zu Hauptdarstellerinnen. Sie sind es, um die sich die verschiedenen Handlungsfäden entwickeln. Im Gegensatz zu den Darstellungen im Großteil des filmischen Universums, in dem Frauen als eine Art „Schmuckstück“ neben männlichen Helden fungieren, zeigt Bigas Luna in vielen seiner Filme die Widerstandsfähigkeit und Stärke der Frauen, die ihre eigenen Wege gehen und mehr oder weniger kompetent mit den widrigsten Umständen umgehen. Dieser Aspekt gibt Anlass zur Formulierung der Forschungsfrage dieser Arbeit. Es soll die Darstellung der Frau in drei seiner frühen Werke analysiert und interpretiert werden, um dadurch eine eventuelle Entwicklung der Frauengestalt zwischen den Erscheinungsjahren erkennbar zu machen.

In der vorliegenden Arbeit werden drei Filme von Bigas Luna analysiert, die in drei aufeinanderfolgenden Jahrzehnten entstanden sind, die bereits im Titel die weibliche Protagonistin in den Vordergrund heben und die völlig verschiedene Frauentypen präsentieren.

Der erste Film **Bilbao** aus dem Jahr 1978 gilt als wichtigster Erotikfilm des spanischen Pluralismus (vgl. Sanabria 2010:22) und verhalf Bigas Luna zu seinem Durchbruch in Spanien. Der Film ist eine Mischung aus Erotik- und Experimentalfilm und zeigt eine hilflose Prostituierte, die erst Lustobjekt und später Opfer eines Voyeurs und Fetischisten wird.

Ein ähnliches Schicksal widerfährt der Protagonistin des zweiten Films **Lola**, der im Jahr 1985 in den Kinos gezeigt wurde und dem Genre Melodram zuzuordnen ist. Er behandelt eine erst starke weibliche Figur, die es schafft, sich von ihrem Peiniger zu trennen, jedoch letztendlich kann auch sie ihrem Schicksal nicht entkommen und wird von ihrer Vergangenheit schnell wieder eingeholt.

Der dritte Film **Las edades de Lulú**, eine Erotikliteraturverfilmung aus dem Jahr 1990, erzählt die Geschichte einer sexuell leidenschaftlichen jungen Protagonistin, die beinahe Opfer ihrer Lust wird und nur durch die Hilfe von Männern vor dem sicheren Tod gerettet werden kann.

Als 1975 General Francisco Franco starb, bedeutete dies nicht nur das Ende von fast vier Jahrzehnten Diktatur, sondern sein Tod gilt vor allem auch als Katalysator für viele Reformen und Reorganisationen. Die Übergangszeit *transición* zur Demokratie brachte nicht nur politische und wirtschaftliche Veränderungen, sondern auch einen kulturellen Wandel durch den Fall der Filmzensur (vgl. Eichenlaub 1993: 491; 500-501). In diesem Zusammenhang spielt die Geschichte der spanischen Frau eine wesentliche Rolle und soll in einem kurzen Abriss, der die Jahre während der Diktatur bis in die 1990er Jahre behandelt, vorgestellt werden. Dies soll ein wichtiges Hintergrundwissen über die schwierige Situation der Frauen während und nach der Diktatur Francos, bilden, welches für das Verständnis dieser Arbeit unerlässlich ist.

Die Methodik dieser Arbeit wird mittels vergleichender Literaturrecherche der feministischen Filmtheorien vollzogen. Der praktische Teil der Analyse der drei Filme wird sich an feministischen Filmtheorien, die sich mit dem lustvollen Blick und der daraus resultierenden Darstellung der Frau beschäftigen, orientieren. Bei der Analyse kommen vor allem die Methoden von Werner Faulstich zur Anwendung. Gegenstand dieser wird neben der Handlung, den Figuren, dem Genre und den Bauformen auch die Rezeptionsanalyse sein (vgl. Faulstich 2013: 28-30). Welche Theorien sich zur Analyse der drei Filme anbieten und in welchem Maße diese gewichtet werden, liegt im Ermessen der Verfasserin.

2 Die Frau im kulturhistorischen Kontext Spaniens im 20. JH.

2.1 Stellung der Frau zur Zeit der Franco-Diktatur

Nach dem Ende des Bürgerkriegs begann 1939 die faschistische Regierung Francisco Francos, die bis zu seinem Tod 1975 dauerte. Diese Diktatur prägte nicht nur die Geschichte Spaniens, sondern gilt auch als wesentliche Ursache für die Unterdrückung und Diskriminierung der Frau in diesem Land. Das im Franquismus propagierte Weltbild und Rollenverständnis kann als massiv konservativ-patriarchalisch, sowie stark christlich geprägt beschrieben werden. In der Zeit der Zweiten Republik zwischen 1931 und 1933 waren den Frauen bereits einige Rechte, wie das Wahlrecht und das Scheidungsrecht, eingeräumt worden. Diese neu errungenen Rechte wurden von dem Franco-Regime rasch wieder abgeschafft und die spanische Frau unterlag praktisch wieder den Erziehungsvorschriften des 16. Jahrhunderts. Die Furcht vor der „gefährlichen“, „teuflischen“ und „todbringenden“ weiblichen Sexualität (Kreis 1993: 314) galt als Legitimierung für die Unterdrückung der Frau. Keuschheit und Reinheit galten als höchste weibliche Werte und mussten bedingungslos erfüllt werden, denn es galt, die Frau zu desexualisieren und unter Kontrolle zu bringen. Als ihre einzige Erfüllung galt die von Gott und der Natur für sie bestimmte Rolle der Hausfrau und Mutter (vgl. ebd.: 313-315).

1938 wurde mit dem Gesetzestext *Fuera de Trabajo* den spanischen Ehefrauen verboten, einer Arbeit nachzugehen und somit selbst Geld zu verdienen. Frauen, die ihren Ehemann im Krieg verloren hatten, mussten harten Arbeiten in landwirtschaftlichen Betrieben nachgehen. Entweder wurden sie als *ayudas familiares* gar nicht, oder als *jornaleras* für ihre Tätigkeiten völlig unterbezahlt. Um einen Reisepass, einen Führerschein oder finanzielle Unterstützung zu erhalten, mussten kinderlose Witwen und unverheiratete Frauen unter 35 Jahren einen *servicio social* absolvieren. Dies war ein 6-monatiger Kurs, in dem diese Frauen Unterricht in Religion, Familie, Nähen, Hauswirtschaft und Kindeserziehung erhielten (vgl. Brooksbank Jones 1997:74-75).

Obwohl Anfang der 60er Jahre aufgrund von volkswirtschaftlichen Entwicklungen Spaniens das Gesetz, das Ehefrauen verbot, einer bezahlten Arbeit nachzugehen,

verabschiedet wurde, konnte von keiner Befreiung der Frau gesprochen werden, da der Ehemann immer noch eine unumschränkte Verfügungsgewalt über seine Frau und das von ihr verdiente Geld hatte. Die Mutterfunktion wurde zu einem „heiligen Amt“ (Kreis 1993: 315) erklärt, um die Einwohnerzahl Spaniens drastisch zu erhöhen (vgl. ebd.: 315-318).

Der Ausschluss der Frauen von der ökonomischen und der sexuellen Freiheit waren zwei zentrale Komponenten des franquistischen Eherechts. Wesentliche Teile aus diesem Eherecht zeigen die unbeschränkte Verfügungsgewalt, die dem Ehemann zugesprochen wurde. Es beinhaltet

1. das Monopol des Vaters in der Kindererziehung;
2. die Beschränkung bzw. Entmündigung der Frau im Erb- und Besitzrecht;
3. die männliche Entscheidungsgewalt in allen anderen Fragen wie Bestimmung des Wohnsitzes, Berufsfähigkeit der Frau u.ä. und
4. auch das von der katholischen Kirche explizit mitgetragene Züchtigungsrecht des Mannes über die Frau (ebd.: 317)

In der Ehe galt die Frau als Sexualbesitz ihres Mannes. In einem 1944 erlassenen Gesetz, das bis 1963 Gültigkeit besaß, wurde dem Mann gestattet, seine untreue Ehefrau annähernd straffrei zu töten. Auch nach 1963 wurden Frauen für Ehebruch und außerehelichen Sex hart bestraft, während die Männer für diese Taten faktisch ungestraft blieben. Vaterschaftsnachweise waren per Gesetz verboten, aber Frauen mit unehelichen Kindern wurden in ihrer ausweglosen Situation in die staatlich geahndete Prostitution getrieben, die wiederum auch nur Strafen für die Frauen vorsah (vgl. ebd.: 317).

2.2 Die Kirche als Wächter über die Moral

Traditionelle Werte, wie Kirche und Familie, standen unter dem Franco-Regime an oberster Stelle. Im Konkordat von 1953 erklärte Franco den katholischen Glauben zur Staatsreligion und seine Staatsform erhielt dadurch die „göttliche Sanktionierung“. Diese Vernetzung von Kirche und Staat räumte der katholischen Kirche

Privilegien und Macht wie in kaum einem anderen Land der Welt ein. Massenmedien wie Radio und Fernsehen mussten der Kirche genügend Raum und Möglichkeiten einräumen, ihre religiösen Wahrheiten darzulegen und verteidigen zu können. Per Gesetz wurde festgelegt, dass eine kirchliche Ehe nur durch kirchliche Gerichte geschieden werden kann, und Eltern wurden verpflichtet, ihre Kinder im katholischen Glauben zu erziehen. In allen Schulen musste der „Unterricht in Übereinstimmung mit dem Dogma und den moralischen Grundsätzen der katholischen Kirche“ erteilt werden. Unterrichtsmaterialien, die dem traditionellen und konservativen katholischen Glauben widersprachen, wurden aus der Schule entfernt (vgl. Das Vorrecht der Kirche 1953: 22). Erziehungsprogramme wurden geschlechtsspezifisch differenziert und Mädchen wurden in Fächern wie *Hogar* und *Ciencia doméstica* zur mittleren Reife und zum Abitur geführt. Mädchenschulbücher wiesen diese an, nicht zu viel zu lesen, und förderten auf diese Art das von der Kirche und dem spanischen Staat propagierte Frauenbild (vgl. Kreis 1993: 318-319).

Beispielhaft für die eingepflichtete Moralvorstellung und die Macht der Kirche sind die Verhaltensregeln, die ein Diözesanbischof für die Bewohner von Badajoz, einer Stadt im Westen von Spanien, an die Kirchentür geschlagen hat.

1. Die Frauen sollen sich auf offener Dorfstraße nicht in Kleidern sehen lassen, die durch zu enge Machart an bestimmten Stellen die bösen Begierden der Männer wecken.
2. Sie sollen auch keine zu kurzen Röcke tragen.
3. Ganz besonders haben sie darauf zu achten, dass die Kleider vorn nicht zu tief ausgeschnitten sind.
4. Es ist eine Schande, wenn sich Frauen in der Öffentlichkeit mit kurzen Ärmeln zeigen.
5. Eine Frau soll nicht ohne Strümpfe auf die Straße gehen.
6. Eine Frau mit Schamgefühl trägt an Körperstellen, die der Anstand zu verhüllen gebietet, keine durchsichtigen oder durchbrochenen Stoffe.
7. Mädchen ab zwölf Jahren haben knielange Röcke und Strümpfe zu tragen.
8. Es schickt sich nicht, dass kleine Jungen mit nackten Oberschenkeln auf

der Straße herumlaufen.

9. Mädchen sollen sich nicht an abgelegenen Orten herumtreiben, da dies unmoralisch und gefährlich ist.
10. Frauen und Mädchen mit natürlichem Anstand fahren nicht Fahrrad.
11. Eine anständige Frau trägt niemals Hosen.
12. Die in den Städten üblichen 'modernen Tänze' sind den Gläubigen ausdrücklich untersagt.

11. Juli 1943 (Michener 1969: 84).

Frauen, die sich in irgendeiner Form dieser ihnen auferlegten Norm von Weiblichkeit widersetzen, waren völlig wehrlos der Willkür der Männer ausgesetzt. Erst 1970 fielen die ersten nachweisbaren Gerichtsentscheide zugunsten misshandelter Frauen. Feministinnen wurden beschimpft und der Rebellion gegen Gott bezichtigt. Mireia Bofill, eine frauenrechtlich engagierte Autorin, beschrieb in ihrem Buch *La mujer en la sociedad* die Situation für die Frauen im Franquismo als noch schlechter als sie im Mittelalter war (vgl. Kreis 1993: 319-320).

Trotz der miserablen Situation der Frau im Franquismo hat sich Spanien in den rund 40 Jahren Diktatur aus wirtschaftlicher Sicht zu einem modernen Land entwickelt. Betrachtet man die Demographie Spaniens, zeigen sich Muster von fortschrittlichen Industriestaaten, wie etwa eine hohe Urbanisierungsrate, die Erwerbsstruktur war vergleichbar mit anderen Industriegesellschaften und in der Schlussphase des Franquismus erreichte die Säkularisierung bereits fast alle Bevölkerungsschichten (vgl. Bernecker; Pietschmann 2005:369).

2.3 Die Frau in Spanien nach der Franco- Ära

"Lust und Schmerz, Stoizismus und Hedonismus - das spanische Volk schwankt zwischen dem einen und dem anderen hin und her, ohne je das Gleichgewicht zu erlangen" (Goytisoló 1982:239-240).

Die Phase der *transición* nach dem Tod Francos im Jahre 1975 und der damit verbundene Übergang zur Demokratie brachte eine Vielzahl gesellschaftlicher Veränderungen mit sich. Eine dieser Veränderungen betraf die Einstellung zur Frau bzw. ihrer „Rolle“: Frauen konnten schrittweise an Akzeptanz und Macht gewinnen und dies sowohl in der Gesellschaft, am Arbeitsmarkt und auch im Privatleben. Nach den rund 40 Jahren Diktatur sprach sich das spanische Volk 1975 in einem Referendum zu 94,2% für eine Demokratie aus und schuf somit Raum für politische Reformen hinsichtlich der schlechten gesetzlichen Lage der Frauen. 1977/78 wurden die ersten wichtigen Gesetzesreformen des Sexualstrafrechts durchgeführt. Diese beinhalteten die Aufhebung der Strafbarkeit von außerehelichem Geschlechtsverkehr, die Straffreiheit des Verkaufs von Verhütungsmitteln und die Straffreiheit für einvernehmlichen Geschlechtsverkehr mit Frauen, die das 23. Lebensjahr noch nicht vollendet hatten. Die Wertbegriffe *Jungfräulichkeit* und *Reinheit* wurden aus dem spanischen Strafrecht gestrichen und Begriffe wie *sexuelle Freiheit* von Mann und Frau wurden eingesetzt. Im selben Jahr wurde auch das Grundrecht auf Gleichstellung von Mann und Frau in die Verfassung aufgenommen. In Umfragen hat sich die Mehrheit der Spanier für eine Möglichkeit der Ehescheidung ausgesprochen und so wurde 1981 auch dieses Gesetz eingeführt. Dieses Scheidungsgesetz ging jedoch vom Schuldprinzip aus und zwang die Frau bei fehlendem Schuldbeweis, mit dem zumeist aggressiven Mann weiterhin zusammenzuleben zu müssen. (vgl. Kreis 1993: 320-323).

2.4 Frauen und Bildung

Im Hinblick auf Schulbildung und Berufsausbildung wurde bereits im Jahr 1973 unter Franco mit der Einführung der einheitlichen achtjährigen Schulpflicht das wesentliche Fundament zum Abbau der Diskriminierung von Frauen geschaffen. Obwohl die Zahl der Jungen und Mädchen in den Grundschulen sehr ausgeglichen blieb, kam es zwischen 1975 und 1985 zu einem erheblichen Anstieg von Mädchen an Sekundarstufen und Universitäten. Die Mädchen überflügelten alsbald die Jungen und auch ihre Erfolgsraten beim Schulabschluss lagen deutlich über jenen der Knaben. Studienrichtungen wie Psychologie, Rechtswissenschaft, Medizin, Politikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Kunst erfreuten sich besonders großen Zulaufs von Frauen, während die technischen Fächer auch weiterhin eine Männerdomäne blieben. Ein ähnlicher Trend ist auch in den spanischen Berufsschulen erkennbar. Dies zeigt, dass sich Frauen immer noch eher Berufen und Studienrichtungen hinwenden, die bereits unter dem Franquismus als typisch weiblich angesehen wurden. Für dieses Verhalten, das der Gleichstellung von Mann und Frau beträchtlich entgegenwirkt, gibt es vielerlei Erklärungen. So werden in diesem Zusammenhang sexistische Vorgesetzte, die generelle europäische Entwicklung am Arbeitsmarkt, die hohe Frauenarbeitslosigkeit und das große Angebot an minderqualifizierenden Arbeitsplätzen für Frauen genannt (vgl. ebd.: 323-326).

1984 wurde eine Studie von sechs Autorinnen durchgeführt, in der 36 Schulbücher, die in einem Großteil der spanischen Schulen im Schuljahr 1982/83 zur Anwendung gekommen waren, auf inhaltlicher Ebene bezüglich einer geschlechtsspezifischen Ungleichheit überprüft wurden. Das Resultat zeigt eklatante Widersprüche hinsichtlich der emanzipatorischen Ansprüche, die von der demokratischen Regierung gefordert wurden und dem in der Praxis vermittelten Frauenbild. Die Studie bewies, dass Frauen im Bildmaterial der Schulbücher der unteren Schulstufen mit einem Anteil von 32% (der Anteil der Männer liegt bei 67,2%) noch relativ häufig anzutreffen sind, jedoch in höheren immer mehr aus den Schulbüchern verschwinden.

Auch im Textteil lässt sich ein deutliches Ungleichgewicht zugunsten der Männer erkennen. Die Schulbücher lassen exakt das vom Franquismus verbreitete Frauenbild wiedererkennen und bieten keine Identifikationsmöglichkeiten für Mädchen in gesellschaftlich angesehen Rollen. Obwohl es in den Schulbüchern keine Figur der Ärztin gibt, waren erstaunlicherweise zur Zeit der Untersuchung bereits mehr als die Hälfte der Medizinstudenten weiblich. Ein ähnliches Bild zeigen Untersuchungen, die sich mit den in den Schulbüchern vermittelten Rollen von Mann und Frau in der Ehe beschäftigen. Auch hier wird den Schulkindern noch ein vom Franquismus propagiertes sexistisches Rollenmuster als Identifikationsmodell angeboten. Der Mann verlässt das Haus um seiner Arbeit nachzugehen, während die Ehefrau nach Werten wie Schönheit, Güte, Passivität usw. definiert wird und in den eigenen vier Wänden ihre Erfüllung finden muss. In Universitäten werden zum Lehren von spanischer Geschichte auch in den 80er Jahren überwiegend Texte verwendet, die Frauen völlig ausblenden, obwohl diese in den bedeutendsten sozialen Massenbewegungen der vorangegangenen zwei Jahrhunderte eine führende Rolle innehatten (vgl. Kreis 1993: 326-328).

2.5 Ausbruch aus der Abhängigkeit von Männern

Mit dem Tod Francos nahm auch die Anzahl der Eheschließungen und der Geburten rasant ab. Wurden im Jahr 1975 noch 271.347 Paare verheiratet, kam es 1982 nur noch zu 188.836 Eheschließungen. Während 1974 die Geburtenrate bei 2,9 Kindern lag, sank diese dreizehn Jahre später auf 1,5 Kindern und machte Spanien dadurch zu einem der geburtenschwächsten Länder der Welt. Diese Werte geben deutlich Auskunft über die gesellschaftliche Veränderung, die Spanien zu dieser Zeit durchmachte. Die Frauen sahen ihr irdisches Lebensziel nicht mehr in der Hausfrauen- und Mutterrolle, sondern versuchten langsam aus der ökonomischen Abhängigkeit von den Männern auszubrechen. Dies war jedoch nicht so einfach, wie Zahlen aus dem Jahr 1984 belegen. Zu diesem Zeitpunkt war der Anteil der arbeitenden Frauen im Alter zwischen 16 und 24 Jahren zwar sogar höher als der der arbeitenden Männer, aber aufgrund der schwierigen Vereinbarkeit von Arbeit und Familie kündigten jedoch rund 70% der Frauen ihren Job nach der Geburt ihres ersten Kindes.

Angesichts der Tatsache, dass Frauen immer noch vor allem „typisch weiblichen Berufen“ nachgehen, die in der Regel schlechter bezahlt sind, keine Sozialversicherung bieten oder nur als Teilzeitbeschäftigung besetzt werden, muss nach wie vor von einer starken Diskriminierung der Frauen am Arbeitsmarkt gesprochen werden. Obwohl sich der Großteil der Bevölkerung für die Besetzung von männlichen Berufen wie Richter, Minister, Ärzten (die Frauen unter Franco untersagt wurden) aussprach, schafften Frauen es nur sehr langsam, in diese Männerdomänen vorzudringen. Bezeichnend für die noch Jahre anhaltende Diskriminierung in den sogenannten Männerberufen ist das Beispiel der ersten spanischen Richterin, die 1971 eingesetzt wurde und aufgrund ihres Geschlechts nur als Jugendrichterin tätig sein durfte (vgl. Kreis 1993: 330-335).

Frauen in Spanien sind zwar auf dem besten Weg, sich ihre Emanzipation zu erkämpfen, es ist jedoch noch ein weiter Weg, um mit den anderen Europäerinnen gleichzuziehen. Maria Eugenia Alberti, die Chefredakteurin der spanischen Frauenzeitschrift *Dunia* beschreibt Spanien als „Land des äußeren Scheins“ und erklärt: "Wir haben in Spanien McDonald's und die Pop-Musik adoptiert, aber unser Geist steckt fest im tiefsten Kastilien. Die Frauen haben immer noch drei Hauptthemen: Gott, Familie und Treue." (Du mußt dem Mann den Triumph lassen 1986 : 207)

Ehe und Mutterschaft gehörten auch Mitte der achtziger Jahre immer noch zum Pflichtprogramm der Spanierinnen. 90% der verheirateten Paare bekommen nach rund zwei Jahren Ehe den ersten Nachwuchs, nur 9% sprechen sich bewusst gegen Kinder aus. Obwohl die Antibabypille seit Ende der siebziger Jahre legal verschrieben werden darf, wird sie Mitte der achtziger Jahre von nur ca. einem Viertel der Spanierinnen genommen. Vor allem auf dem Land hat sich die Pille noch nicht durchsetzen können, da viele Frauen Angst haben, dass der Pfarrer davon erfahren könnte, oder weil sich die Ärzte dort einfach weigern, den Frauen die Pille zu verschreiben. Viele Männer zeigen auch noch Jahre nach dem Ende der Diktatur Machoallüren und geben an, dass sie sich in ihrer Männlichkeit gekränkt fühlten,

wenn ihre Freundin oder Frau die Pille nehmen würde. Der jahrelang streng gelebte Katholizismus hat natürlich auch im Sexualleben der Spanierinnen seine Spuren hinterlassen. Viele Frauen beschreiben Sexualität als etwas Ekelhaftes und nur den Männern den Genuss gönnend. Für viele Frauen stehen Vergewaltigungen in der Ehe an der Tagesordnung. Einige Mädchen sind durch die strenge katholische Erziehung sexuell blockiert und benötigen psychotherapeutische Hilfe um dieses Trauma zu überwinden. Besonders bei den Themen wie „Hausarbeit“ und „Kinder“ erscheinen die traditionellen Geschlechterrollen als unüberwindbar, daher bleiben diese auch weiterhin zum Großteil in der spanischen Familien Frauensache. Selbst gebildete junge Männer sträuben sich, im Haushalt mitzuhelfen. Zu oft haben sie von ihren Vätern gehört, dass Hausarbeit „für Schwule sei“ und die Frauen wagen es auch nicht Forderungen zu stellen. *Hombres*, eine spanische Männerzeitung, forderte die Männer mit folgendem Wortlaut auf, auf die Wünsche ihrer Frauen einzugehen: (vgl. ebd. 207 -215).

„Sie wollen dich männlich, einen wirklichen Kavalier, nicht Rambo; schön, aber mit Hirn; stark, aber sensibel; hart, aber bereit, für Ideale zu kämpfen. Du kannst es schaffen, dieser Mann zu sein mit den harten Muskeln und dem weichen Herzen“ (Du mußt dem Mann den Triumph lassen 1986 : 215)

2.6 Frauen im spanischen Fernsehen und im Kino

Eine 1984 durchgeführte Studie, die das aktuelle spanische Fernsehprogramm analysierte, kommt zu einem erschütternden Ergebnis und belegt, dass die spanischen Massenmedien kaum einen Beitrag zur Bewusstseinsbildung der Gleichstellung von Mann und Frau leisteten. Nur 20% der in den Werbungen gezeigten Frauen gehen einem Beruf nach. In Serien und in Filmen haben Frauen durchwegs einen passiven oder dekorativen Charakter und in Nachrichtensendungen wird die Frau fast völlig weggelassen. In ausländischen Produktionen haben Frauen einen anderen Stellenwert. Sie werden zwar auch in den traditionellen Rollen abgebildet, ihre Verhaltensmuster sind jedoch ganz und gar nicht traditionell. Des Weiteren gilt anzumerken, dass Frauen in den ausländischen Produktionen ca. 50% der Hauptdarstellerrollen übernehmen.

In einer 1985 durchgeführten Umfrage gaben 73% der befragten Spanierinnen an, dass das Bild der Frau, das vom spanischen Fernsehen verbreitet wurde, nicht mit der Realität übereinstimme (vgl. Kreis 1993: 328-329).

In den 1990er Jahren wird die Frau in den spanischen Werbungen immer noch in ihr altes Rollenbild der glücklichen, aber hilfsbedürftigen Hausfrau gedrängt oder durch völlig überflüssige Nacktheit auf ihren Körper reduziert. Dies war der Stein des Anstoßes für eine 1994 gestartete Studie von *Observatorio de la Publicidad*, die sich zum Ziel setzte, sexistische Werbung, die die Grundrechte oder die Würde der Frau verletzen, aus dem Fernsehen zu verbannen. Für die Untersuchung wurde eine Telefonhotline eingerichtet, die es den SpanierInnen zu jeder Tages- und Nachtzeit ermöglichte, anzurufen, um sich über sexistische und frauenfeindliche Werbung zu beschweren. Der Großteil der Anrufe kam wie erwartet von in den Städten lebenden Frauen im Alter zwischen 26 und 35 Jahren. Zwei Drittel aller AnruferInnen hatten zumindest eine sekundäre Schulbildung, einen bezahlten Job und waren kinderlos. Von den zahlreichen Werbespots, über die sich die SpanierInnen beschwerten, wurden nur 15 Werbungen genaueren Untersuchungen unterzogen, wovon für eine Werbung eine Geldstrafe verhängt wurde und zwei Werbespots nicht mehr im Fernsehen gezeigt werden durften (vgl. Brooksbank Jones 1997:135-136).

Das spanische Kino bietet ein ähnliches Bild. Die Frau wird auf ihren Körper reduziert und dieser wird im Film eingesetzt, um die Erzählung durch eine anhaltende Spannung zu verzögern. Dabei wird zum Beispiel zuerst auf das Gesicht der Frau gezoomt, der Hintergrund verschwimmt, um dann die Kamera langsam den Frauenkörper entlang gleiten zu lassen. Diese Verzögerung steigert das filmische Vergnügen und gehört daher bereits zu einer wesentlichen Bauform des Kinos. Die Frau dient entweder als *aguafiesta*, also als Spielverderberin, oder sie befindet sich in Gefahr und muss gerettet werden. Ersteres ist vor allem in klassischen Westernfilmen und in Krimis besonders geläufig. Die Frau versucht, natürlich ohne Erfolg, den Mann von einer überstürzten und unüberlegten Tat abzuhalten.

Der Mann lässt sich jedoch nicht von den Ratschlägen der Frau beeinflussen und unterstreicht dadurch seine Unabhängigkeit von ihr. In einem anderen Fall bringt die Frau durch ihre unüberlegten Taten oder ihre Probleme den Mann in Gefahr. Denn er, der Held der Geschichte, muss sie ja schließlich retten. In den 80er und 90er Jahren erfuhren Karrierefrauen gesellschaftlich immer mehr Akzeptanz, und da war es nur naheliegend, dass auch das spanische Kino langsam anfang, auf diesen Typ Frau einzugehen und ihm eigene Qualitäten und Lebensziele zuzugestehen. Filme, die Frauen zu ihren Hauptdarstellern machten, wurden aber zu Beginn rasch als feministische Filme abgestempelt und solchermaßen als eigene Filmkategorie gesehen. Viele Filmemacherinnen wehrten sich vehement gegen die Identifikation ihrer Filme als feministische Filme. Kritiker sehen in der feministisch-kritischen Perspektive jedoch die einzige Möglichkeit, das vorherrschende Sex-Gender-System in Filmen infrage zu stellen und es in weiterer Instanz aufzubrechen (vgl. ebd. : 154-156).

3 Feministische Filmtheorie

„Während der Mann den Phallus besitzt, so ist die Frau der Phallus. [...] Die Frau als Objekt repräsentiert das Andere und gleichzeitig das männliche Begehren des Anderen; sie dient der männlichen Selbstdefinition.“ (Weissberg 1994: 7)

Seit Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre beschäftigten sich viele Filmtheorien vor allem mit dem Inhalt und der Form von Filmen, sowie mit der Wirkung, die diese auf ihre ZuseherInnen haben (vgl. Albersmeier 2003: 19). Zu dieser Zeit entstanden auch die ersten feministischen Auseinandersetzungen mit dem Medium Film. Obwohl es in den feministischen Theorien viele unterschiedliche Strömungen gibt, lässt sich erkennen, dass die Positionierung der Frau in dem als durch und durch männlich betrachteten Kino im Zentrum steht (vgl. Reichert 1993: 109). Die ersten Ansätze beschäftigten sich noch vor allem mit der Darstellung von Frauen und den Rollen, die ihnen in Filmen zugestanden wurden. Eine ihrer zentralen Methoden zur Kritik an den Darstellungspraxen war die Stereotypenforschung. Molly Haskell kommt in ihrem Werk *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (1974) zu dem Schluss, dass es im Kino zu keiner realitätsnahen Darstellung von Frauen kommt, sondern dass diese nur als „Projektionsflächen männlicher, patriarchaler Fantasien missbraucht“ (Braidt 2008: 44) werden (vgl. ebd.: 44).

Mitte der 70er Jahre kam es vor allem durch Claire Johnston zu einem Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie. Sie kritisierte, dass das Kino nicht länger als Spiegel der Realität betrachtet werden dürfe, sondern als konstruierte Wirklichkeit verstanden werden müsse. Dies veranlasste dazu, dass in den feministischen Theorien der Inhalt des Films langsam zugunsten der Filmsprache in den Hintergrund rückte (Jutz, Braidt 1999: 380). Zu dieser Zeit entstanden in den USA auch die ersten feministischen Filmzeitschriften wie *Woman and Film* (1972), *Jump Cut* (1974) und *Camera Obscura* (1974), die sich gegen die sexistischen Ideologien des klassischen Hollywoodkinos richteten. Kritisiert wurde vor allem die Reduzierung der Frau auf ein erotisches Schauobjekt und die Propagierung des zu der Zeit noch relativ gängigen Frauenbilds der Hausfrau und Mutter. Auch die Tatsache, dass emanzipierten und erfolgreichen Frauen in Kinofilmen kein Platz zu-

gestanden wurde, stieß auf starke Kritik. Die VerfasserInnen der Zeitschriften forderten Filme, die auch für Frauen Identifikationsmöglichkeiten boten, und Zugang zur Filmproduktion, der zu diesem Zeitpunkt fast ausschließlich Männern vorbehalten war (vgl. Reichert 1993: 109-110).

Claire Johnston bezeichnete die Frau im Film bereits als *Abwesende*, da sie zwar auf der Leinwand sichtbar sei, ihr jedoch keine aktive oder tragende Rolle zugestanden werde. Ihre Argumentation für ihre Kritik bezog sie aus der Psychoanalyse, die vor allem in den 70er Jahren für die feministischen Theorien immer mehr an Bedeutung gewann (vgl. ebd: 111). Diese stützen ihre Theoreme zu Beginn vor allem auf die Grundlagen und Konzepte von Althusser und Lacan. Ihre Texte begannen ab 1975 sämtliche filmtheoretische Diskussionen zu bestimmen, denn sie boten eine wissenschaftliche Basis, die es FeministInnen ermöglichte, lang diskutierte Themen, wie sexuelle Differenz oder die Unterdrückung der weiblichen Aktivität zu analysieren und in weiterer Folge zu dekonstruieren. Der Psychoanalytiker Sigmund Freud stieß zu Beginn der Frauenbewegungen besonders bei den FeministInnen in den USA auf starke Ablehnung. Sie wollten nicht als *krank* oder als *hysterische Menschen* bezeichnet werden. Lacan bot hier einen besseren Zugang zur Geschlechterdifferenz, denn er sah diese nicht in der biologischen Andersartigkeit begründet, sondern als etwas von der Sprache der patriarchalen Gesellschaft Erschaffenes (vgl. Reichert 1993: 112-113).

Aufgrund ihrer interdisziplinären Ausrichtungen leisteten und leisten die feministischen Filmtheorien in vielen anderen Wissenschaften, wie in der Semiotik, der Psychoanalyse, der Philosophie, den Cultural Studies und in den *gender und queer studies* wesentliche Beiträge, denn sie analysieren unter anderem soziale Machtverhältnisse und versuchen „kritische Subjekt- und Geschlechtertheorien“ (Braidt 2008: 45) zu beschreiben (vgl. ebd.: 45).

3.1 Der lustvolle und begehrende Blick

Bereits frühe Filmtheoretiker setzen sich mit dem Blick bzw. dem Sehsinn auseinander. Der Blick und das Sehen rückten in den Theorien der 60er bis 80er Jahre noch weiter in den Fokus des Interesses, sodass in filmwissenschaftlichen Theorien von einem „okularzentrischen Paradigma“ (Elsaesser et al. 2007: 138) gesprochen wird. Besonders in den feministischen Filmtheorien dominiert dieser Theorieansatz und wird dort unter Stichworten wie „Voyeurismus, Fetischismus, Exhibitionismus und männlicher Blick“ (ebd.: 138) weiter untersucht (vgl. ebd.: 138).

In der realen Welt begründet sich der Mensch durch die Erfahrungen und die Empfindungen, die ihm durch seine Sinne vermittelt werden und die ihm erlauben, die Außenwelt in sich eindringen zu lassen. Obwohl die imaginäre Welt des Films dem Menschen vor allem durch die Vermittlung der beiden Sinnesorgane Auge und Ohr zugänglich ist, fokussierten sich die psychoanalytischen Filmtheorien vor allem auf den Blick. Dass Schauen ein lustvoller Prozess ist, zeigte Freud in seinen Theorien zur Skopophilie, die die Lust des Sehens bzw. die Lust, angesehen zu werden, bezeichnet und die er als Sexualtrieb beschreibt (vgl. Reichert 1993:94-96). Einen ähnlich wichtigen Beitrag in den Filmtheorien, wie Freuds Psychoanalyse, leistete vor allem das Spiegelstadium von Jacques Lacan. Es dient als Grundlage für viele wesentliche okularzentrische Filmtheorien und es soll daher an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden. Das Spiegelstadium findet bei einem Kleinkind zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat statt und beschreibt den fröhlichen und lustvollen Moment, in dem sich ein Kind zum ersten Mal selbst im Spiegel erkennt und als eigenständiges und vollständiges Lebewesen wahrnimmt. Dieser Moment des Erkennens korreliert mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache. Dieses Erkennen beschreibt Lacan jedoch als Verkennen, denn das Spiegelbild wird perfekter und mächtiger wahrgenommen als das Bild, das dem Kind durch seine eigenen Erfahrungen vermittelt wird (vgl. Lacan 1975: 61-70).

Lacan erklärt, dass die Menschen in ihren Selbstbildern gefangen sind und stellt dazu das Modell vom Ideal-Ich und Ich-Ideal in Anlehnung an Freud auf. Während im Ideal-Ich der Mensch ständig dem – oftmals imaginierten – Blick anderer unterliegt, bezeichnet das Ich-Ideal die Vorstellung von einer Person, die wir verehren und somit den lustvollen Blick, den wir auf andere richten. Laut diesem Modell basiert jede Beziehung auf „projektiver und narzisstischer Verkenntung der Realität – Begehren ist stets das Begehren, von jemand anderem begehrt zu werden“ (Elsaesser et al. 2007: 85). Viele FilmtheoretikerInnen leiteten ihre Modelle zur Beschreibung der Faszination Kino vom Lacanschen Spiegelstadium ab, so auch Christian Metz, der die Theorie der primären und der sekundären Identifikation aufstellt. Während die sekundäre Identifikation der Empathie mit den Darstellern entspricht, ist die primäre für Metz die viel wichtigere, denn sie besagt, dass sich der Zuschauer „mit sich selbst identifiziert“ (ebd.: 86). Dieses Modell der primären Identifikation ist in den Filmtheorien als *Subjekteffekt* bekannt geworden. Christian Metz hat mit seiner Theorie der Identifikation der Betrachter im Kino erstmals die aus der Psychoanalyse bekannten Themen *Voyeurismus* und *Fetischismus* in Zusammenhang mit Filmtheorien gebracht. Denn dem Zuschauer geht es ähnlich wie einem Voyeur – er stillt die Lust am „Objekt der Begierde“ nur durch dessen Betrachten aus einer gewissen Distanz (vgl. Reichert 1993: 96).

Auch Jean-Louis Baudry beschäftigt sich mit der Identifikation der Zuschauer mit dem Film und greift dazu in seiner viel kritisierten *Apparatus-Theorie* auf Platons Höhlengleichnis zurück. Für ihn stehen die körperlos und gefangenen Zuschauer mit der Leinwand und mit dem Projektor in einer derartigen Anordnung, die eine Entfaltung begehrender Blicke auf die Leinwand, ähnlich wie in einen Spiegel, ermöglicht (vgl. Elsaesser et al. 2007: 84-85; 110-112). Heftige Kritik an Baudrys *Apparatus-Theorie* kam vor allem von VertreterInnen der zu dieser Zeit noch relativ jungen feministischen Filmtheorie. Sie hinterfragten die Funktion und die Rolle der Frau, sei es im Film oder als Zuschauerin, in dieser Anordnung (vgl. ebd.: 117).

In diesem Zusammenhang veröffentlichte die britische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey im Jahr 1975 ihren Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,

der trotz vieler Kritiken bis heute als eines der wichtigsten Werke der feministischen Filmtheorien angesehen wird (vgl. Rothmund 2008: 96).

Im folgenden Kapitel soll Mulveys Hauptthese, die besagt, dass die bis zur damaligen Zeit entstandenen klassischen Hollywoodfilme von einer patriarchalen Gesellschaft geprägt sind und nur den *männlichen Zuschauer* (vgl. Warth 1992: 69) ansprechen, erläutert werden. Außerdem soll hier auf weitere Theoriebildungen, die sich auf das Blickverhalten beziehen, eingegangen werden.

3.2 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema

In ihrem bahnbrechenden Werk versucht Mulvey anhand von Theorien aus der Psychoanalyse nachzuweisen, dass der klassische Hollywoodfilm die „ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes“ widerspiegelt und dass das „Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmformen strukturiert hat“ (Mulvey 1994: 48). Ähnlich wie Metz beruft sich Mulvey in ihrem Aufsatz auf die Theorien der Psychoanalyse, um zu belegen, welche Prozesse das Unbewusste im Bezug Filmeschauen auslöst und damit die Lust am Filmeschauen beeinflusst wird. Sie stützt ihre Thesen auf die Theorien zur Skopophilie von Freud, der davon ausgeht, dass der Schautrieb die „erotische Basis für die Lust, eine andere Person als Objekt anzuschauen“ (ebd.: 52) darstellt. Sie beschreibt Kinosäle als besonders geeignete Orte für die Ausübung der aktiven Skopophilie, da sie dem Zuschauer¹ das Gefühl von Distanz zu der im Film gezeigten Welt vermitteln (vgl. ebd.: 48-53).

¹ In Mulveys ursprünglichen Ausführungen sind die Zuschauer ungeachtet ihres Geschlechts männlich bzw. „maskulinisiert“. Diesen Ansatz relativiert sie in *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“* und stellt die Theorie auf, dass die weiblichen Zuschauer eine transsexuelle Identifikation erfahren (vgl. Rothmund 2008: 102). Darauf wird in dieser Arbeit später noch genauer eingegangen.

Zugleich nährt der Film das „narzisstische Moment der Skopophilie“ (ebd.: 53), indem er die Faszination der Identifikation mit der menschlichen (perfekten) Gestalt im Film auslöst. Bei ihren Ausführungen bezieht sich Mulvey auf die Theorie des Spiegelstadiums von Jacques Lacan, die besagt, dass sich ein Kind zum ersten Mal im Spiegel (v)erkennt. Dieser bedeutungs- und freudvolle Moment, der vor dem Spracherwerb stattfindet, spielt eine wesentliche Rolle in der Identifikationsfindung und Subjektbildung. Ähnlich wie Metz vergleicht auch sie die Kinoleinwand mit einem Spiegel, der Ich-Ideale in Form von Stars, die „einen komplexen Prozess von Ähnlichkeit und Verschiedenheit“ (Mulvey 1994: 54) in Gang setzen, abbildet. Durch das Schauen wird die Filmfigur einerseits zum Objekt sexueller Stimulation und andererseits dient sie der Identifikation:

„Im Hinblick auf den Film bedeutet die eine Struktur die Trennung der erotischen Identität des Subjekts vom Objekt auf der Leinwand (aktive Skopophilie), die andere verlangt die Identifikation des Ego mit dem Objekt auf der Leinwand über die Faszination des Zuschauens durch das Ähnliche und das Wiedererkennen des Ähnlichen. Die erste ist eine Funktion der Sexualtriebe, die zweite der Ich-Libido“ (Mulvey 1994: 54).

Als wohl zentralsten Punkt ihres Aufsatzes stellt Mulvey die Theorie auf, dass die Schaulust von sexueller Differenz bestimmt ist und in „aktiv/männlich und passiv/weiblich“ (ebd.: 55) unterteilt werden kann. Der männliche Blick überträgt seine Phantasie auf die passive Frau und formt sie, während die Frau, der eine exhibitionistische Rolle zugeschrieben wird, den männlichen Blick erträgt. Sie stellt ein Sexualobjekt, das angesehen werden möchte, dar und ermöglicht ein Ver-einen der Blicke der handelnden männlichen Figur und der Beobachter im Kinosaal, ohne die Diegese zu stören.

Im Unterschied zur Frau kann der männliche Protagonist jedoch nicht zum Objekt gemacht werden, denn er „weigert sich, den Blick auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten“ (ebd.: 56). Der männliche Darsteller ist laut Mulvey nicht nur Träger des Blickes der Zuschauer, sondern auch Träger der Macht, der die Handlung vorantreibt und die Geschehnisse kontrolliert (vgl. ebd.: 53-58). Während der aktive Mann sieht und sich mit dem Helden identifizieren kann, dient die passive Frau nur als ein zu betrachtendes Objekt. Der weiblichen Zuschauerin

wird damit das Vergnügen am Kino abgesprochen. Um an diesem Vergnügen teilhaben zu können, bleibt ihr nur die Annahme des männlichen Blicks (vgl. Grafl 2006: 81). Im Gegensatz zu Baudray, der seine Argumentation von der Subjektseite, also von der Seite der Betrachter aus gestaltete, entschied sich Mulvey, den entgegengesetzten Ausgangspunkt zu wählen und ihre Argumentation auf die Objektseite zu richten (vgl. Reichert 1993: 115).

Nun birgt diese Konstellation, in der die Frau nur als Objekt der männlichen Blicke positioniert ist, einen massiven Konflikt für die Männer, denn Mulvey hält auch fest, dass die Frau in der Psychoanalyse als ein Mangelwesen dargestellt wird, denn ihr fehlt der Penis. Dies führt dazu, dass sie beim Zuschauer ambivalente Gefühle auslöst. Sie repräsentiert zum einen das Objekt der Begierde und zum anderen die Kastrationsdrohung - sie ist somit in gleichem Maße lustvoll wie beunruhigend. Sie gesteht dem männlichen Unterbewussten zwei Möglichkeiten zu, dieser Bedrohung zu entkommen. So kann es einerseits das Geheimnis der Frau durch einen sadistischen Voyeurismus entmystifizieren, indem es die *schuldige* Frau erst ausspioniert, um sie dann zu bestrafen oder sie durch Unterwerfung zu retten. Andererseits kann es durch Fetischismus, also Überbewertung der Schönheit des Objekts, die Kastration und somit den Verlust der Macht ignorieren, denn der Fetisch vervollständigt den mangelhaften weiblichen Körper. Zur Veranschaulichung ihrer Theorie nennt sie Werke von Hitchcock, der sich in besonderem Maße des Voyeurismus bedient. In seinen Filmen wird durch die spezielle Kameraführung eine Identifikation mit den männlichen Darstellern begünstigt, um nicht zu sagen erzwungen. Mulvey nennt in weiterer Folge die Marlene Dietrich-Filme von Joseph von Sternberg, die eine Vielzahl an Beispielen fetischistischer Skopophilie liefern (vgl. Mulvey 1994: 58-59).

In Anlehnung an Christian Metz unterscheidet Mulvey drei Arten des Blicks im narrativen Kino: Den Blick der Kamera, die das Geschehen aufzeichnet, den des Zusehers und den intradiegetischen Blick, den die Filmfiguren untereinander wechseln. Die ersten beiden Blicke ordnen sich dem dritten unter, um dem Zuschauer die Illusion einer filmischen Realität zu vermitteln und somit das Gefühl

von Distanz zu verringern. Die fragmentierende Darstellung der Frau durch Großaufnahmen und diverse Montagetechniken drohen diese geschaffene filmische Realität zu zerstören und sie „bricht in die Welt der Illusion als störender, statischer, eindimensionaler Fetisch ein“ (ebd.: 64). Solche filmformalen Codes forcieren die passive Objektposition der Frau. Um diesem, im traditionellen Kino sowie in der damaligen Gesellschaft etablierten Geschlechterunterschied den Kampf anzusagen, fordert Mulvey „die Zerstörung des voyeuristischen, skopophilistischen männlichen Blicks“ (vgl. ebd. 59-65).

Mulveys Aufsatz gilt noch heute als Klassiker und ist wohl einer der wichtigsten „(Be-)Gründertext[e] feministischer Filmwissenschaft“ (Liebrand 2002: 108). Sie sorgte für einen Umschwung in der feministischen Filmtheorie, denn sie konzentrierte sich nicht mehr nur auf die Inhaltsebene und die Darstellung der Rolle der Frau, sondern auf ihre filmformale Darstellungsweise. Ihre Theorie des männlichen Blicks bot jedoch auch Zündstoff für viele KritikerInnen: So wurde ihr vorgeworfen, dass sie der Zuschauerin keinen Platz zugestehe und dass ihre Argumentation heterosexistisch sei. TheoretikerInnen, wie Mary Ann Doane, Linda Williams oder E. Ann Kaplan haben durch Analyse unterschiedlicher Filmgenres Mulveys Theorie aufgegriffen und um andere Theorien erweitert (vgl. Elsaesser 2007:120-124).

3.3 Antworten auf Mulvey - Weibliche Zuschauer und der maskuline Blick

3.3.1 Mary Ann Doane: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers

Mary Ann Doane knüpft an das Blickparadigma von Mulvey an und ergänzt die Theorie des Geschlechterunterschiedes von Aktivität und Passivität durch die binäre Opposition von Nähe und Distanz hinsichtlich des betrachteten Bildes. Bei

ihren Ausführungen bezieht sie sich - wie auch Mulvey - auf den Theoretiker Christian Metz. Er beschreibt, dass Voyeurismus Distanz bzw. räumlichen Abstand als Voraussetzung benötigt.

Doane sieht die Distanz räumlich wie auch zeitlich verankert, und als Grundlage für ihre Theorie zur zeitlichen Distanz stützt auch sie ihre Aussagen auf die Thesen der Psychoanalyse. Bei Freud fällt das erste Sehen und Wissen um den Geschlechterunterschied beim Mädchen zeitlich zusammen, während es bei einem Jungen ein weiteres Ereignis benötigt, um den Geschlechterunterschied und somit die Kastrationsdrohung zu erkennen.² In dieser zeitlichen Distanz zwischen Sehen und Verstehen erkennt Doane die Befähigung des Mannes zum Fetischismus. Unter Berufung auf Theorien des *Französischen Feminismus* von Luce Irigaray und Hélène Cixous, die im weiblichen Körper eine „überwältigende Nähe zu sich selbst“ (Doane 1994: 73) verorten, spricht Doane der Frau die Gabe des Voyeurismus und des Fetischismus ab. Der Zuschauerin bleibt entweder nur der Weg über die masochistische Identifikation oder die narzisstische „Überidentifikation“ mit dem Bild, wobei sie sich selbst zum Objekt der Begierde macht, um zwischen ihr und dem auf der Leinwand Abgebildeten die nötige Distanz zu schaffen, um somit ihren eigenen weiblichen Blick zu etablieren (vgl. ebd. 71-77; vgl. Ingelfinger, Penkwitt 2004: 16-17).

„Für die Zuschauerin besteht eine gewisse Über-Gegenwärtigkeit des Bildes, denn sie ist das Bild. Vor dem Hintergrund dieser engen Beziehung kann das Begehren des weiblichen Zuschauers nur als eine Art Narzißmus beschrieben werden – der weibliche Blick verlangt, dieses Bild zu werden“ (Doane 1994: 72).

Doane sieht in Joan Rivieres Theorie zur *Weiblichkeit als Maskerade* eine Möglichkeit für die Frau, Distanz zwischen sich und das Bild zu bringen. Denn der weibliche Blick ist nicht wie der männliche fixiert und starr, sondern flexibel und kann zwischen der männlichen und der weiblichen Perspektive oszillieren (vgl. Braidt 2008: 54). So kann die Zuschauerin Weiblichkeit wie eine Maske tragen, die sie

² „Sie [Anm. das Mädchen] ist im Nu fertig mit ihrem Urteil und ihrem Entschluß. Sie hat es [Anm. den Penis] gesehen, weiß dass sie es nicht hat, und will es haben“ (Freud 1972: 261). Wenn aber der Junge zum ersten Mal den Geschlechtsunterschied sieht, versteht er ihn nicht sofort „[...] benimmt er sich unschlüssig, zunächst wenig interessiert; er sieht nichts, oder verleugnet seine Wahrnehmung, schwächt sie ab, sucht nach Auskünften, um sie mit seinen Erwartungen in Einklang zu bringen“ (Freud 1972: 260)

jedoch auch ablegen kann. Dies ermöglicht ihr ein Verbergen der „gestohlenen“ Männlichkeit.

Wenn die Frau nun also die Position des Subjekts anstelle des Objekts einnimmt, ermöglicht ihr die Maskerade, also ein Übertreiben der Weiblichkeit, diesen „Diebstahl“ zu kompensieren.

Für Doane spiegelt die *femme fatale* die Theorie der Maskerade wider, da sie ihre Weiblichkeit nutzt, um damit das männliche Blicksystem zu stören. (vgl. Doane 1994: 77-79). Doane versteht ihren Text als Beitrag zur möglichen Veränderung des weiblichen Zuschauers. Unter Berufung auf Foucaults Theorie der Produktivität von Macht, warnt sie vor Theorien, die dazu tendieren, die Weiblichkeit und den weiblichen Blick nur als etwas Verdrängtes zu diskutieren (vgl. ebd. 86; Braidt 2002: 54).

1981 veröffentlicht Doane einen weiteren sehr einflussreichen Aufsatz. In *Woman's Stake: Filming the Female Body* weist sie auf die patriarchalische und unterdrückerische Art und Weise, wie Frauen im Film dargestellt werden, hin.

“For it is precisely the massive reading, writing, filming of the female body which constructs and maintains a hierarchy along the lines of a sexual difference assumed as natural. The ideological complicity of the concept of the natural dictates the impossibility of a nostalgic return to an unwritten body” (Doane 2000: 87).

Weiblichkeit steht für Doane bereits fast als Synonym für Posieren vor der Kamera. Sie behauptet, dass Frauen durch dieses Posieren vor der Kamera ihrer Natürlichkeit beraubt werden. Doane konstatiert, dass viele Filme bereits damals damit arbeiteten, das dargestellte Frauenbild zu dekodieren und zu dekonstruieren und sie stellt die Frage, was für eine Art Körper danach übrig bleibt.

“Since the patriarchy has always already said everything (everything and nothing) about women, efforts to give those phrases a different intonation, to mumble, to stutter, to slur them, to articulate them differently, must be doomed to failure [...] Femininity is something which has been forgotten or repressed, left outside the gates of the city; hence, what is called for is a radical act of remembering” (Doane 2000: 88).

In ihrem Aufsatz fokussiert sich Doane auf essentialistische und anti-essentialistische Theorien. Wie auch ihre VorgängerInnen bezieht sie sich auf Theorien der

Psychoanalyse, die besagen, dass es eine Trennung zwischen Körper und Psyche gibt.

Anti-essentialistische Theorien stützen ihre Ansätze auf diese vermeintliche Trennung und gehen davon aus, dass Geschlechtlichkeit etwas Konstruiertes, also nichts Natürliches sei und daher in keinem Zusammenhang mit dem biologischen Körper stehe. Doane jedoch meint, dass die Symbolisierung des Körpers (nicht unbedingt im biologischen Sinn) wesentlich für den psychoanalytischen Diskurs ist. Dabei bezieht sie sich auf Jean Laplanche, Jacques Lacan und Sigmund Freud. Unter Bezugnahme der *Anaclisis-Theorie*³ von Freud geht auch Laplanche davon aus, dass jeglicher Trieb auf den Selbsterhaltunginstinkt zurückgeht, somit von narzisstischer Natur ist, daher stark an den Körper gebunden und immer sexueller Natur ist. Lacan sagt, dass der Phallus nicht an den Penis gebunden, sondern nur der „signifier of the lack“ (Doane 2000: 90) sei. In diesem Zusammenhang behauptet Freuds Theorie, dass Mädchen und Jungen ursprünglich den Phallus darstellen. Geschlechtlicher Unterschied beginnt erst mit dem Ödipus-Komplex, denn ab diesem Zeitpunkt stellt das Mädchen weiterhin den Phallus dar, während der Junge ihn besitzt. (vgl. ebd.: 86-92).

“Furthermore, in repeating, doubling the maternal body with her own, the woman recovers the first stake of representation and thus undermines the possibility of losing the object of desire since she has instead become it” (ebd.: 92-93).

“The sexual differentiation is permitted but not demanded by the body [...] the boy’s body provides an access to the process of representation while the girl’s body does not. From this perspective [...] the female body becomes an absolute tabula rasa of sorts: anything and everything can be written on it” (ebd.: 91-92).

Diese Theorie führt zu einer etwas anderen Interpretation der weiblichen, psychischen Unterdrückung. Nun stellt sich die Frage, welche Sprache Frauen sprechen und ob sie nicht einfach nur die männliche Sprache imitieren. Um auf diese Fragen einzugehen, bezieht sich Doane auf Theorien von Luce Irigaray und Julia Kristeva, die beide von anti-essentialistischen feministischen TheoretikerInnen kritisiert

³ „Anaclitic choices are made along the lines of an initial attachment to the image of the parental figures, either to the woman who fed the infant or the man who protected it. In other words, the choice of love-object (the prototype of the sexually satisfying object) is determined with respect to the specific parental responsibilities for the child’s feeding, care, and protection” (Penley 1989:73).

wurden. In ihren Theorien zur weiblichen Sprache ist diese sehr eng mit dem weiblichen Körper verbunden. Doanes Ziel ist es, diesem Kampf zwischen den essentialistischen und den anti-essentialistischen Theorien im film-feministischen Kontext ein Ende zu setzen. (vgl. ebd.: 92-96)

“From the point of view of essentialist theory, the goal of a feminist film practice must be the production of images which provide a pure reflection of the real woman, thus returning the real female body to the woman as her rightful property. [...] The position is grounded in a mis-recognition of signification as outside of, uninformed by, the psychic. On the other hand, the logical extension of anti-essentialist theory [...] results in the absolute exclusion of the female body, the refusal of any attempt to figure or represent that body” (ebd.: 96).

Doane befürchtet, dass beide Theorien hemmend und irreführend sind. Daher schlägt sie vor, dass ein guter feministischer Weg nur über die Oppositionen zwischen den essentialistischen und den anti-essentialistischen Ansätzen führen kann.

“This move will entail the necessary risk taken by theories which attempt to define or construct a feminine specificity (not essence), theories which work to provide the woman with an autonomous symbolic representation.” (ebd.: 97)

3.3.2 E. Ann Kaplan: Is the Gaze Male?

E. Ann Kaplan hinterfragt anschließend an Mulveys Analyse in ihrem Text *Is the Gaze Male?* die Position des weiblichen Zusehers, sowie die der weiblichen Figur in der Narration. Ähnlich wie Mulvey und Doane sieht auch Kaplan in der Psychoanalyse das geeignete Werkzeug, um die Unterdrückung der Frauen im klassischen Hollywoodkino und auch im extra für die Frauen geschaffenen Melodram zu dekonstruieren und damit verändern zu können. (vgl. Kaplan 1993: 23-25; Rothmund 2008: 103)

“Using psychoanalysis to deconstruct Hollywood films enables us to see clearly the patriarchal myths through which we have been positioned as Other (enigma, mystery), and as eternal and unchanging. We can also see how the family melodrama, as a genre geared specifically to women, functions both to expose the constraints and limitations that the capitalist nuclear family imposes on women and, at the same time, to ‘educate’ women to accept those constraints as ‘natural’, inevitable – as ‘given’” (Kaplan 1993: 25).

Unter Bezugnahme auf Nancy Fridays Theorien zu Fantasien von Frauen schreibt Kaplan, dass sexuelle Erregung immer eng an das Oppositionspaar Dominanz und Unterdrückung gebunden ist. Frauen, so Friday, besitzen kein Begehren, denn sie empfinden Lust nur durch passive Hingabe an Männer sowie durch Beobachtung von Frauen, die sich dem männlichen Begehren ergeben. Friday kam in ihren Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass lesbische Frauen in ihrer Fantasie Lust ebenso durch Dominanz wie durch Unterdrückung erfahren. In Männer-Fantasien behält der Mann die Kontrolle über sein Begehren, er kann dominieren oder selbst unterdrückt werden; beide Positionen stehen ihm zur Verfügung.

Auf Basis dieser Ergebnisse stellt Kaplan die Frage, welche Position dominante Frauen einnehmen und ob diese dominante Position unweigerlich mit der Aneignung der männlichen Position und somit des männlichen Blicks verbunden ist. Anhand von Filmen wie **Saturday Night Fever** oder **Urban Cowboy**, in denen der Mann die Objektrolle übernimmt, zeigt sie, dass Frauen die männliche Position nur auf Kosten von ihren weiblichen Eigenschaften einnehmen können. Sie konstatiert, dass die westliche Kultur von Geschlechterdifferenzen, welche sich im komplexen Blickapparat und im Oppositionspaar Dominanz - Unterdrückung widerspiegeln, geprägt ist. Die männliche Position wird in diesem System privilegiert. Einerseits geschieht dies über die männlichen Operatoren Fetischismus und Voyeurismus und andererseits dadurch, dass männliches Begehren Macht und Aktion transportiert. Kaplan betont, dass Frauen die männliche Position einnehmen können, es in diesem System jedoch Voraussetzung ist, dass der Mann die weibliche Position übernimmt (vgl. ebd. 26-29; Ingelfinger, Penkwitt 2004: 19-20).

„The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the ‘masculine’ position” (Kaplan 1993: 30).

Während Mulvey in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* nur den Mann als Träger des Blicks sah und in ihrer Theorie der Frau jegliches sexuelle Vergnügen am Film verwehrt blieb, zeigt Kaplan, dass es in den Filmen der 1970er und 1980er Jahre eine wesentliche Entwicklung für Frauen gab. Unter den Voraussetzungen, dass der Mann die dominierte Position übernimmt und die Frau ihre

weiblichen Eigenschaften ablegt, konnte sie sich nun langsam aus der Objektposition emanzipieren. (vgl. Rothmund 2008: 104)

3.3.3 Laura Mulvey: Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by *Duel in the Sun*

In ihrem 1981 in der Zeitschrift *Framework* veröffentlichten Aufsatz *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun* greift Mulvey auf ihren viel zitierten, jedoch auch heftig kritisierten Aufsatz aus dem Jahr 1975 zurück und erweitert ihre Theorien um zwei wesentliche Ansätze. Zum einen geht sie auf die weibliche Zuschauerin und ihr vermeintlich nicht vorgesehenes Filmvergnügen ein, und zum anderen untersucht sie die Identifikationsmöglichkeiten mit den Filmheldinnen, die vor allem das Melodram hervorgebracht hat. Für ihre Theorie zum weiblichen Filmvergnügen bezieht sich Mulvey abermals auf Freud und seine Theorie zu Weiblichkeit und Sexualität. Mulvey sieht die Möglichkeit einer Identifikation der weiblichen Zuschauerin mit dem in der Regel männlichen Helden in der Regression in die viel bezeichnete phallische, also präödpale Phase. Diese Entwicklungsphase beschreibt den Moment, wenn Jungen und Mädchen aktiv und *maskulin* sind. Sie erklärt, dass die Identifikation der weiblichen Zuschauerin mit dem männlichen Helden nicht in der Weiblichkeit begründet ist, sondern dass eine „transsexuelle“ Identifikation mit dem Männlichen für Frauen etwas Gewöhnliches ist. Obwohl diese Akzeptanz der *Maskulinisierung* für Frauen beinahe schon etwas Natürliches ist, birgt sie laut Mulvey auch einige Schwierigkeiten. (vgl. Mulvey 1990: 24-28).

„[...] for women (from childhood onwards) trans-sex identification is a habit that very easily becomes *second Nature*. However, this Nature does not sit easily and shifts restlessly in its borrowed transvestite clothes“ (ebd.: 28).

Um ihre Thesen zu veranschaulichen, fokussiert sich Mulvey auf das Melodram, das vor allem beim weiblichen Publikum großen Anklang findet. Der Film *Duel in the Sun* aus dem Jahr 1947 spiegelt den Konflikt, in dem sich auch die weibliche Zuschauerin befindet, wider. Die Handlung dreht sich um die weibliche Protagonistin Pearl und ihr Dilemma, sich zwischen zwei männlichen Charakteren zu entscheiden. Auf der einen Seite steht der kultivierte und ruhige Jesse, der Pearl

durch eine Eheschließung mit ihm den für Frauen anerkannten und daher richtigen Weg bieten kann. Durch das Erlernen der „passiven Sexualität“ könne Pearl durch ihn zu einer *Lady*, also zu einer gesellschaftsfähigen Dame werden.

Auf der anderen Seite steht die Beziehung zu dem wilden *Macho* Lewt, in der Pearl ihre männliche Seite ausleben kann und sexuelle Leidenschaft erfährt. Lewt möchte Pearl jedoch nicht heiraten, ihr *männliches* Verhalten wird von ihm nur scheinbar, beziehungsweise erst als sich beide gegenseitig tödlich verletzt haben, akzeptiert. Laut Mulvey repräsentieren die beiden Männer die Personifizierung von Pearls Zwiespalt und die Protagonistin selbst veranschaulicht die Problematik der männlichen Identifikation der Zuschauerin (vgl. Mulvey 1990: 28-35; Ingelfinger, Penkwitt 2004: 15-16).

“The masculine identification, in its phallic aspect, reactivates for her a phantasy of ‘action’ that correct femininity demands should be repressed. The phantasy ‘action’ finds expression through a metaphor of masculinity” (Mulvey 1990: 33-34).

“I have argued that Pearl’s position in *Duel in the Sun* is similar to that of the female spectator as she temporarily accepts ‘masculinization’ in memory of her ‘active’ phase. [...] Her ‘tomboy’ pleasures, her sexuality, are not accepted by Lewt, except in death. So, too, is the female spectator’s phantasy of masculinization at cross-purposes with itself, restless in its transvestite cloths” (ebd.: 35).

3.3.4 David N. Rodowick: *The Difficulty of Difference* (1982)

Auch David N. Rodowick befasst sich in *The Difficulty of Difference* sehr intensiv mit Mulveys Theorie zur Identifikation der Kinozuschauer sowie zur aktiv/männlichen und passiv/weiblichen Blickkonstruktion und kritisiert den traditionellen Einsatz der Thesen der Psychoanalyse von Freud und Lacan in den Filmtheorien. Er sieht Mulveys Theorie zu Unterscheidung von männlich und weiblich kritisch, da für ihn vor allem die Theorien der sexuellen Differenz von Freud und Lacan andere Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Er liest daraus, dass Geschlechterdifferenzen nicht bereits im Kindesalter klar festgelegt sind, sondern erst durch die Gesellschaft geschaffen werden. Rodowick kritisiert auch Mulveys Theorie zur Schaulust, denn er erkennt in Freuds Werken zur Schaulust keine eindeutige Zuordnung von aktiv/männlich und passiv/weiblich. Freud beschreibt in seinen Theorien zum Voyeurismus auf der einen Seite die Lust am Schauen und auf der

anderen Seite den dazu notwendigen Gegensatz, den Exhibitionismus, die Lust angeschaut zu werden. Ähnlich verhält es sich in Freuds Theorien zum Sadismus und zum Masochismus.

Auch hier muss es immer einen aktiven und einen passiven Part geben, wobei nicht unbedingt der Mann den aktiven und die Frau den passiven Teil übernehmen. Dies gilt auch für die KinozuschauerInnen, die unabhängig von ihrem Geschlecht beide Positionen einnehmen und somit die Lust am Filmeschauen erleben können. Dieser Aspekt, der Lust des Angesehen werdens wird jedoch von Mulvey negiert (vgl. Rodowick 2000: 181-193).

Laura Mulvey hat die Zuschauer in folgende Oppositionspaare eingeteilt:

male	female
active	passive
object-libido	ego-libido
scopophilia	narcissism
[object-choice	identification]
voyeurism	fetishistic scopophilia
sadism	[masochism]

(Rodowick 2000:193)

Diese Einteilung stößt bei Rodowick auf Kritik, denn dies würde bedeuten, dass alle Triebe vom biologischen Geschlecht gesteuert werden. Freud charakterisiert jedoch drei mögliche Arten der Unterscheidung der Konzepte Männlichkeit und Weiblichkeit: die biologische, die psychologische und die kulturelle Art (vgl. ebd.: 195).

Rodowick analysiert auch Mulveys Theorie zum männlichen Blick, der von der Kamera repräsentiert wird und der den weiblichen Körper aufgrund der Kastrationsdrohung auf sadistische Art und Weise betrachtet und fetischisiert. Mulvey räumt dem Masochismus jedoch keinen Platz ein, obwohl er das logische Gegenstück zum Sadismus darstellt und von Doane auch so eingesetzt wird. Mulvey sieht keine Möglichkeit der Identifikation mit den Darstellern des anderen Geschlechts und verweigert somit der weiblichen Zuschauerin die Lust am Kino. Der Filmtheoretiker stellt die These auf, dass, wenn es einen Sadismus in dieser Konstellation

gibt, es logischerweise auch einen Masochismus geben muss. Somit gesteht er der weiblichen Zuschauerin auch eine Identifikation mit dem männlichen Blick zu und ermöglicht ihr eine visuelle Lust am Kino (vgl. ebd.: 195-199).

3.3.5 Gaylyn Studlar: Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema (1984)

Bisher haben viele feministische FilmtheoretikerInnen ihre Theorien an Begriffe wie Kastrationsangst, Mangelwesen, sexuelle Differenz und Fetischismus angelehnt. Im Gegensatz zu ihren VorgängerInnen distanziert sich Gaylyn Studlar von diesen Begriffen und stützt ihre Theorie zur Schaulust auf Gilles Deleuzes Masochismusmodell, das nicht länger die Lust im Mittelpunkt sieht, sondern die Kontrolle über die Lust. Daraus resultiert eine neue Sichtweise der Identifizierung, denn dadurch ist der mächtige Vater nicht länger im Zentrum, sondern die Beziehung zur Mutter, die auf der einen Seite Liebe und auf der anderen Seite Kontrolle ausübt. Im Masochismus symbolisiert die Mutter nicht das von Freud dargestellte Mangelwesen, das wenig Einfluss auf das Kind hat, sondern sie ist stark, mächtig, aktiv, eine nährenden Mutter, erste Quelle der Liebe und Objekt der Begierde für das Kind. Durch die Ambivalenz von Trennung und Wiedervereinigung löst die Mutter beim Kind gleichermaßen Zuneigung und Angst aus. Der Masochismus kann daher als Angst des Kindes vor dem Verlassenwerden von der Mutter interpretiert werden. Im Zusammenhang mit Film spricht Studlar von einer „masochistic aesthetic“ (Studlar 2000: 212), welche einen wichtigen Ansatzpunkt für eine Theorie des Zuschauers liefert. Vergleichbar mit Doanes Theorie zu Nähe und Distanz, benötigt masochistisches Begehren eine Trennung, um die Schmerz-Lust-Struktur zu wahren, denn der Masochist ist daran interessiert, das Begehren kontrolliert unendlich zu verlängern. Wenn es keinen Abstand zwischen Subjekt und Objekt gäbe, dann würde dies eine Bedrohung für die Befriedigung des Masochisten darstellen. Ähnlich beschreibt Studlar die Situation für die ZuschauerInnen im Kino, denn sie entwickeln ihre Lust aus einer Unlust und sind daran interessiert, den „orgasmic release“ (ebd.: 215), der die Lust beenden würde, so lange wie möglich hinauszuzögern (vgl. Studlar 2000: 203-215).

„The spectator's narcissistic omnipotence is like the narcissistic infantile omnipotence of the masochist, who ultimately cannot control the active partner. Immobile, surrounded in darkness, the spectator becomes the passive receiving object who is also subject. The spectator must comprehend the images, but the images cannot be controlled. On this level of pleasure, the spectator receives, but no object-related demands are made“ (ebd.: 215).

Fetischismus und Verleugnung sind zwei wesentliche Schlagwörter im Bezug auf Masochismus und Lust am Filmeschauen. Innerhalb der klassischen Psychoanalyse von Freud steht der Fetischismus für Kastrationsangst und versucht, den Mangel der Frau zu verleugnen oder zu verbergen. Aktuelle psychoanalytische Studien zeigen, dass Fetischismus und Verleugnung schon in der Oralen Phase, also lange vor der Phallischen Phase, auftreten. In Deleuzes Theorien zum Masochismus wird der Fetisch eingesetzt, um die qualvolle Trennung des Kindes von der Mutter zu bewältigen (vgl. Studlar 2000: 215-216).

Ähnlich wie Rodowick kritisiert Studlar an Mulveys Theorie zur Blickstruktur, dass sie nur den sadistischen Blick des Mannes und der Kamera thematisiert und die Dichotomie von männlich und weiblich als rein biologisch gegeben annimmt. Wie bereits erklärt, sieht Mulvey keine Möglichkeit für eine Identifikation des männlichen Zuschauers mit der weiblichen Schauspielerin und umgekehrt. Der weiblichen Zuschauerin bleibt, wie auch Doane erklärt, nur eine transsexuelle Identifikation. Studlar hingegen vermeidet es, sich an den strengen Polaritäten von männlich und weiblich zu orientieren. Vielmehr verweist sie auf eine geschlechterübergreifende Identifikation, die es dem Subjekt erlaubt, sich gleichermaßen mit dem anderen Geschlecht zu identifizieren, sowie es auch zu begehren. Dies entspricht dem Wunsch „to be both sexes – to overcome sexual difference“ (ebd.: 218). Studlar zitiert in diesem Zusammenhang Freud und Kubie⁴, die in der bisexuellen Identifikation eine Quelle der Lust erkennen. Socarides und Zilboorg

⁴ So schreibt etwa Lawrence Kubie: „[...]from childhood and throughout life, on conscious, preconscious, and unconscious levels, in varying proportions and emphases, the human goal seems almost invariably to be *both* sexes with the inescapable consequence that we are always attempting in every moment and every act both to affirm and deny our gender identities“ (Kubie zitiert nach Studlar 2000: 218)

verbinden den von Männern veranlassten Fetisch des weiblichen Körpers mit dieser Lust, beide Geschlechter zu sein (vgl.: Studlar 2000: 218-219).

Vor dem Hintergrund der geschlechterübergreifenden Identifikation, bietet das Kino den ZuschauerInnen eine Möglichkeit, einen im Alltag unterdrückten Trieb, der durchwegs menschlicher Natur ist, für kurze Zeit zu erfüllen (vgl. ebd.: 219). Um ihre Theorie zu veranschaulichen, verweist Studlar auf Marlene Dietrich - Filme von Josef von Steinberg, die bereits Mulvey zur Illustration ihrer Theorie zur fetischistischen Skopophilie verwendet hat. Während Mulvey die Rolle von Marlene Dietrich als passiven Exhibitionismus der unterdrückten Frau in der patriarchalen Gesellschaft beschreibt, sieht Doane in Dietrich die *femme fatale*, die durch übertriebene Weiblichkeit versucht, über ihren Mangel hinwegzutäuschen. In ihrer Theorie zur *masochistic aesthetic* erkennt Studlar in Marlene Dietrich mehr als ein passives Lustobjekt von Männern, denn einerseits ist sie zwar das fetischisierte Objekt, andererseits jedoch erwidert sie den männlichen Blick und wird dadurch zum aktiven Subjekt, die den Mann als passives Objekt betrachtet. Dem männlichen Zuschauer bleibt dadurch nur die Identifikation mit dem Weiblichen, denn er kann sich entscheiden zwischen der Identifikation mit der masochistischen, männlichen Figur, die Erniedrigungen ausgesetzt ist (eine durchwegs weibliche Position) oder aber der Identifikation mit der aktiven, starken Frau, die die präödpale Mutter symbolisiert (vgl. ebd.: 208-212).

Studlars Schlussfolgerungen zeigen ein Überwinden der Geschlechterdifferenzen und erlauben somit die Identifikationen mit unterschiedlichen Positionen. Dadurch räumt sie der weiblichen Zuschauerin ein Vergnügen im Kino ein. Somit ist es Studlar zwar gelungen, den Blick von seinen Machtstrukturen zu trennen und ihn dadurch nicht länger als rein männliches Vergnügen zu verstehen, jedoch gilt zu kritisieren, dass Masochismus nur die Beziehung zwischen der Mutter und dem Sohn und nicht die mit der Tochter beschreibt (vgl. Reichert 1993: 133-135).

3.3.6 Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre and Excess

Im 1991 veröffentlichten Artikel *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, versucht Linda Williams zu ergründen, wie sich das Sensationelle in Form von exzessivem Einsatz von Sex, Gewalt und Gefühl auf die Körper der ZuschauerInnen auswirkt. Sie fokussiert sich bei ihrer Untersuchung auf die drei Genres Melodram, Horrorfilm und Porno, die sich zwar an unterschiedliches Publikum richten, jedoch ein wesentliches Element teilen: das weibliche Opfer. In diesen überwiegend als minderwertig betrachteten Genres stellt der weibliche Leinwandkörper die Verkörperung von Schmerz, Angst und Lust dar. Beim Körper der ZuschauerInnen kommt es zu einer unfreiwilligen Imitation der Körperempfindung oder des Gefühls des weiblichen Leinwandkörpers. So hängen diese drei Genres vom „Spektakel des von Sexualität durchdrungenen weiblichen Körpers ab“ und bieten „das Spektakel des weiblichen Opfers“ (Williams 2009: 17); (vgl. ebd.: 9-17).

Wie die Frau zum Opfer gemacht wird, geschieht in den drei Genres auf unterschiedliche Art und Weise und begründet sich laut Williams nicht unbedingt auf einem männlichen „Sadismus der Lust“ (ebd.: 17) oder auf einem weiblichen Masochismus. Kategorien wie Fetischismus, Voyeurismus, Sadismus und Masochismus – alle per Definition Perversionen – dienen üblicherweise der Erklärung und Beschreibung der visuellen Lust am Kino. In der Regel werden Perversionen als sexuelle Exzesse interpretiert, die von realen Zielen auf Objekte übertragen werden, wie zum Beispiel der Fetisch, der die Genitale ersetzt oder das Anschauen anstelle von Anfassen. Beim Filmeschauen werden diese durch und durch pervertierten Lüste als selbstverständlich und völlig normal dargestellt. Das Kino lebt sozusagen vom Voyeurismus und dies veranlasst die Filmtheoretiker zur Frage, inwieweit die Frau das Opfer dieses, von Mulvey beschriebenen männlichen sadistischen Blicks ist und lädt dazu ein, die Perversionsauffassung neu zu überdenken und sie nicht weiter als zu verurteilendes Konzept zu betrachten. Sie bezieht sich dabei auf den englischen Soziologen Jonathan Dollimore, der Perversionen, bei denen Fantasien eine wesentliche Rolle spielen, als kulturelle Struktur versteht (vgl. Williams 2007:17).

Williams erkennt in allen drei von ihr untersuchten Genres Grundzüge sadomasochistischer Lüste, die durch Aneignung von Fantasien betont werden.

„Fantasien sind nicht, wie manchmal beschrieben, wunscherfüllende, lineare Erzählungen über Beherrschung und Kontrolle, die zu Abschluss und Erfüllung des Begehrens führen. Vielmehr zeichnen sich Fantasien durch die Verlängerung des Begehrens und durch den Mangel an festgezurrten Positionen der Objekte und Ereignisse, die fantasiert werden, aus“ (ebd.: 24).

Zur Definition von Fantasie bezieht sich Williams auf den Text *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie* von Jean Laplanche und J.-B. Pontalis, die in der Fantasie den Schauplatz des Begehrens orten, „an dem Subjekte in ihrer entsubjektivierten Form zwischen Selbst und Anderem oszillieren und keinen fest zugewiesenen Ort in dieser Szene innehaben“ (ebd.: 24).

Laplanche und Pontalis erklären die Fantasie als unlösbare Diskrepanz zwischen zwei Erlebnissen, wobei ein Erlebnis ein unwiederbringliches, real passiertes und das andere ein imaginäres, niemals stattgefundenes Ereignis ist. Freud erklärt die mythische Funktion der Fantasie mit seinem Konzept der *Urphantasie*, welche „Lösungen“ für die großen Rätsel der Kindheit⁵ bietet. Die Filmtheoretikerin erkennt in den drei von ihr analysierten Genres Verbindungen zu Urfantasien, die endlos wiederholt werden: Im Porno ist es die Urverführung, im Horrorfilm die Kastrationsangst und im Melodram die Angst und Trauer über den Verlust des Ursprungs (vgl. ebd.: 24-25).

3.3.6.1 Weibliche Schaulust in den Jerkergenres

Linda Williams befasst sich in ihrem Aufsatz auch mit der Frage, warum diese von ihr als *Jerkergenres* bezeichneten Filme sich zwar großer Popularität erfreuen, von der Gesellschaft jedoch weitgehend als minderwertige Genres betrachtet werden. Die Filmtheoretikerin stellt fest, dass diese drei Genres „eine ästhetische Distanz“ überschreiten und die Zuschauer gewissermaßen manipulieren.

⁵ „[...] das Rätsel des Ursprungs des sexuellen Begehrens, ein Rätsel, das sozusagen «gelöst» wird durch die Verführungsfantasie; das Rätsel der Geschlechterdifferenz, «gelöst» durch die Kastrationsfantasie; und schließlich das Rätsel vom Ursprung des Selbst, «gelöst» von der Fantasie der Familienidylle oder der Rückkehr zum Ursprung“ (Laplanche; Pontalis 1992: 42).

Das Melodram (tear jerker) drückt durch Trauer und Schmerz umgangssprachlich auf die Tränendrüse der ZuschauerInnen, der Horrorfilm (fear jerker) lässt die ZuschauerInnen vor Angst und Schrecken schreien und zusammenzucken und der Porno versucht den Höhepunkt der Lust (jerk off) auf seine ZuschauerInnen durch sexuelle Erregung zu übertragen. Williams sieht diese Übertragung der Körperempfindungen in einem auf das weibliche Opfer gerichteten Voyeurismus begründet. Sie stellt in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit die Frau Opfer dieses (laut Mulvey männlichen) Blicks ist, denn die drei Genres richten sich bekanntlich an ein sehr unterschiedliches Publikum: das Melodram spricht eher die passive Frauen an, während der Porno sich an aktive Männer richtet. Der Horrorfilm sucht sein Publikum bei Jugendlichen, die „wild zwischen den Geschlechterpolen hin- und hergerissen werden“ (ebd.: 13). Die Filmtheoretikerin konstatiert, dass die von den genannten Genres scheinbar konstruierten Subjektpositionen nicht so eindeutig geschlechtsgebunden sind, wie viele TheoretikerInnen bisher der Ansicht waren. Den Beweis für den Bruch mit den festgefahrenen Dichotomien wie aktiv-passiv, männlich-weiblich sieht Williams im Porno, der sich zusehends immer mehr an ein weibliches Publikum adressiert und mit der weiblichen Schau- lust, die von vielen TheoretikerInnen bisher negiert wurde, arbeitet (vgl. ebd.: 13-22).

3.4 Das Ende des *Okularzentrismus* und neue Perspektiven

In ihrem vielzitierten Werk *Einführung in die Filmtheorie* verweisen Elsaesser und Hagener bereits auf das Ende des *Okularzentrismus*. Vor allem in Filmtheorien der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde der Körper der Zuschauer auf das Auge reduziert und nicht in seiner Gesamtheit wahrgenommen. Jüngere filmwissenschaftliche Diskurse laden zu einer Relektüre der Phänomenologie ein. Diese hatten bereits kurz nach dem Ende des zweiten Weltkriegs eine Hochphase, sie wurden jedoch sehr rasch von anderen Theorieansätzen verdrängt (vgl. Reichert 2010: 101-102). Das von Elsaesser und Hagener beschriebene Ende der Vorherrschaft des Okularzentrismus versuchen die beiden Filmtheoretiker anhand vieler jüngerer Hollywoodfilme zu belegen. Den erfolgreichen Hollywoodfilm **The Silence of the Lambs** aus dem Jahr 1990 beschrieben sie als beispielhaft für „die

Dekonstruktion des männlichen Blicks (Elsaesser et al 2007: 124). Der Massenmörder tötet Frauen, um ihnen danach die Haut abzuziehen und sich daraus ein Kleid zu nähen, da er lieber eine Frau sein möchte. In seinem dunklen Keller kommt es zum Showdown. Der Mörder beobachtet die junge FBI-Anwärtlerin durch ein Nachtsichtgerät und wird am Ende von ihr erschossen und damit kann sie seinem Blick entkommen.

Die Reaktionen auf den Film waren jedoch sehr unterschiedlich. Auf der einen Seite wurde die Protagonistin als starke Frau beschreiben, da sie sich in der Männerwelt des FBI durchsetzen kann. Auf der anderen Seite wurde kritisiert, dass diese starke Frau in der eben beschriebenen Szene dem männlich-sadistischen Blick ausgesetzt wird. Die Tatsache, dass die ZuschauerInnen unterschiedliche Reaktionen auf ein und denselben Film zeigten, ließen erkennen, dass neue Theorieansätze nötig wurden (vgl. ebd 125-126); (vgl. Felizeter 2012: 40-41).

Die Phänomenologin Vivian Sobchack setzt ihren Fokus nicht länger auf die Psychoanalyse, sondern verweist in ihren Theorien auf die „Unhintergebarkeit der somatischen und intermodalen Perzeption“ (Reichert 2010:102), also der Filmwahrnehmung über den ganzen Körper und nicht bloß über das Auge. In ihren Theorien des „körperlich-sinnlichen Zugangs“ (ebd.: 102) zum Filmeschauen baut sie auf die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. Sobchack entwickelt ein Modell der Filmrezeption, das nicht länger dem Einfluss der zwei mächtigen Paradigmen Sprache und Auge unterliegt und das eine Verbindung zwischen Film und den Zuschauerkörpern zulässt.

„[P]erception is also always synaesthetic and synoptic. That is, perception is not constituted as a sum of discrete senses (sight, touch, etc.), nor is it experienced as fragmented and decentered. All our senses are modalities of perception and, as such, are cooperative and commutable“ (Sobchack 1992: 76).

In ihrem Buch *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* aus dem Jahr 1992, das seit langem als Vorbild für viele neue filmtheoretische Ansätze gilt, kritisiert sie die binären Oppositionen von Subjekt und Objekt (vgl. Reichert 2010: 102-103) Des Weiteren stellt sie die Theorie auf, dass beim Filmeschauen zu einer intersubjektiven Kommunikation zwischen den drei filmischen Hauptakteuren – FilmemacherInnen, ZuschauerInnen und Film selbst – kommt. Der Film ist für

Sobchack ein Subjekt, das gleichermaßen sehen und auch wahrnehmen kann. Es spricht den Zuschauerkörper an und dieser antwortet. Mit dieser phänomenologischen Wahrnehmungstheorie schafft sie ein neues Konzept, das die Theorie des passiven Zuschauers ablöst (vgl. Lebkücher 2014: 26-30); (vgl. Felizeter 2012: 41).

„Es gibt eine Reihe von basalen Reaktionen der Zuschauer auf die filmischen Figuren, die auf einer weitgehend unbewußten Leib-Koppelung an das Leinwandgeschehen beruhen (und ähnlich auch in der Realität vorkommen). Diese körperliche Anverwandlung des Leinwandgeschehens wird in der neueren Literatur meist als *motor mimicry* oder als *somatische Empathie* bezeichnet“ (Wulff 2003:138).

C. Noll Brinckmann beschreibt das Kino als besonders günstigen Ort für die Entfaltung somatischer Empathie, denn das vertiefte und intensive Zuschauen ermöglicht ein Vergessen des eigenen Körpers und ein Inkorporieren in die Figur des Filmes (vgl. Noll Brinckmann 1999:113). Einen ähnlichen Zugang zum Körperlichen schafft der Filmwissenschaftler Thomas Morsch in seiner Dissertation *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Er stellt die Theorie auf, dass wir Filme nicht nur auf kognitiver oder emotionaler Ebene rezipieren, sondern sie vor allem durch unseren Körper verarbeiten (vgl. Morsch 2011: 7-8). Für Morsch sind zwei Komponenten ausschlaggebend für die somatische Wahrnehmung des Rezipienten beim Filmeschauen: die Darstellung und das Dargestellte. Damit meint er die Darstellung des Körpers in Form eines Schauspielers oder einer Schauspielerin und die gestalterische Darstellung von Dynamik und Bewegung, die sich durch einen geschickten Einsatz der Kamera ergeben (vgl. ebd 205). Über den Begriff der somatischen Empathie weist Morsch jedoch darauf hin, dass der Filmrezipient sich nicht mit dem Darstellerkörper, sondern vielmehr mit der fiktionalen Figur identifiziert. Er stellt sich also vor, dass er sich in der gleichen Situation wie die Filmfigur befindet (vgl. Morsch 2011: 192).

In *The Skin of the Film* analysiert Laura Marks die Beziehung zwischen dem Kinogehen, dem Film und den ZuschauerInnen (vgl. Marks 2000:xii). Sie beschreibt jede Filmperzeption als subjektiv, da der Rezeptionskontext immer der Zu-

schauer/die Zuschauerin selbst ist. Auch sie lehnt die Theorie der passiven Zuschauerinnen ab und beschreibt diese als aktiv und mit individueller Wahrnehmung (vgl ebd.: 149). Letztere wird von diversen Einflüssen bestimmt. Denn die RezipientInnen unterscheiden sich in ihrer Vergangenheit, ihrer Herkunft und Kultur. Jeder/jede hat ein anderes Vorwissen und andere Erinnerungen. Genau damit arbeiten Filme, denn sie versuchen Erinnerungen zu wecken und an Wissen anzuknüpfen (vgl ebd.: xii).

Obwohl die feministischen Filmtheorien viele unterschiedliche Theorien hervorgebracht haben, lässt sich zusammenfassen, dass sie sich eine Grundannahme teilen: Das Kino lenkt das Begehren und verfestigt ungleiche Geschlechterverhältnisse. Jahrzehntlang versuchten viele feministische Ansätze die Theorien der Psychoanalyse, die die männliche Dominanz über die Frau bestätigen, zu dekonstruieren und die weibliche Figur aus der Objektposition zu holen. Identifikation und Begehren wurden in den feministischen Theorien fast ausschließlich über Sexualität und Geschlecht definiert (vgl. Wiese 2003). Die vorgestellten phänomenologischen Modelle zeigen deutlich, dass Filmtheorien nicht länger an klassischen Geschlechterbildern festhalten. Sie stellen den Menschen, der sich mit den Darstellerkörpern über all seine Sinne identifiziert, in den Vordergrund.

Die Filmtheoretikerin Doro Wiese schlägt ein Konzept des Begehrens, das von jeglicher psychoanalytischer Interpretation losgelöst ist, vor. Sie verweist auf den Text *Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs* von Elspeth Probyn. In ihrem Konzept zum Begehren wird dies nicht durch die Lust an einem Objekt ausgelöst, sondern als eine Bewegung zwischen und in Körpern verstanden. Sehnsucht oder Erinnerung werden durch Bilder spürbar. Dies bedeutet, dass Bilder in diesem Fall keine Abbildfunktion haben, sondern durch ihre Bewegung Verknüpfungen herstellen. Im Hinblick auf die feministischen Filmtheorien könnte dies bedeuten, dass die Beziehung zwischen Film und ZuschauerIn als bewegliches und veränderbares Begehren verstanden werden kann. Es geht primär darum, wie ein Film von einer bestimmten Gesellschaft und Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrgenommen wird und welche Gefühle er produziert. Ergänzend schlägt Wiese vor, dass sich die feministischen Ansätze nicht länger auf die Darstellung von Per-

sonen fokussieren, sondern vielmehr den Blickwinkel auch auf die materielle Umsetzung, wie zum Beispiel das Bildfeld, die eingesetzten Farben oder Geräusche, richten sollen. Dies ermöglicht eine Analyse von Beziehungen, die sich nicht an Geschlechtergrenzen orientieren (vgl. Wiese 2003); (vgl. Felizeter 2012:43).

4 Filmanalysen

4.1 Juan José Bigas Luna

„Mi cine es un cine que transforma, estiliza, manipula la realidad. No tengo obsesión por reproducir la realidad tal cuál es, sino todo lo contrario” (Bigas Luna in Camí-Vela, María 2000: 255).

Juan José Bigas Luna wurde 1946 in Barcelona geboren. Er begann ein Wirtschaftsstudium, das er jedoch alsbald wieder abbrach, um sich seiner künstlerischen Karriere zu widmen. Er arbeitete als Maler, Fotograf und Designer. Zwischen 1974 und 1976 organisierte Bigas Luna einige Ausstellungen mit seinen Kunstwerken. Einige seiner Werke sind sogar im Museum Salvador Dalí de Figueras in Gerona zu betrachten.

Sein Interesse für Kunst führte ihn schon früh zum Film. Nach nur wenigen Experimenten mit Kurzfilmen widmete sich Bigas Luna dem Kinofilm. Sein erster Kinofilm **Tatuaje** war eine Romanverfilmung und wurde von den Kritikern kaum wahrgenommen. Als Regisseur und Drehbuchautor hatte er seinen ersten Hit mit *Bilbao* (1978) gelandet. Danach versuchte Bigas Luna, sich auch in Hollywood einen Namen zu machen, der Erfolg blieb jedoch aus. Nach seiner Rückkehr nach Spanien entstand 1985 der Film **Lola**. Seinen großen Durchbruch schaffte Bigas Luna erst in den 1990er Jahren mit der „Trilogía Ibérica“. Diese umfasst die Filme **Jamón Jamón** (1992), **Huevos de oro** (1993) und **La Teta y la Luna** (1994). Im April 2013 erlag Bigas Luna seinem Krebsleiden, das er vor der Öffentlichkeit verborgen gehalten hatte (vgl. Payán 2001: 65-68).

4.1.1 Autorenfilm

Da Bigas Luna zu den Vertretern des Autorenfilms gezählt wird, soll diese Gattungsbezeichnung an dieser Stelle kurz behandelt werden. Der Begriff Autorenfilm taucht erstmals 1913 in deutschen Filmstudien auf. Es geht beim Autorenfilm darum, zu klären, wer als AutorIn eines Films gilt. Ist es der/die DrehbuchautorIn oder der/die RegisseurIn des Films? Sartingen und Landvogt beschreiben das Au-

torenkino wie folgt: Seit der Nouvelle Vague sind die AutorInnen die RegisseurInnen, sie schreiben mit ihrer Kamera den Filmtext, gleich wie ein/e AutorIn mit seinem/ihrem Stift einen Text schreibt. Während in Deutschland die RegisseurInnen und die DrehbuchautorInnen gleichermaßen als AutorenInnen des Films angesehen werden, wurde in Frankreich nur den RegisseurInnen die Rolle der FilmautorInnen zugesprochen. Der Begriff Autorenfilm kann noch durch den Begriff *total author* gesteigert werden. Als *total author* werden AutorInnen bezeichnet, die nicht nur Regie führen und am Drehbuch mitschreiben, sondern die auch ausschlaggebend an der Produktion und Inszenierung beteiligt sind und dem Film durch ihre eigene Kreativität und Originalität eine ganz persönliche Note geben. Es geht im Autorenfilm darum, Konventionen aufzubrechen und so einen anderen und neuen Blick auf Mensch und Umwelt zu ermöglichen. Im *neuen Autorenkino*, das auch als „*joven cine español de autores*“ bezeichnet wird, wird auch den RezipientenInnen eine wichtige Rolle zugeschrieben. Durch Vorwissen, Erfahrungen und ihre Erwartungshaltungen haben die SeherInnen des Films ihre eigene Art und Weise den Film zu interpretieren (vgl. Sartingen; Landvogt 2012: 163-166).

4.2 Bilbao (1978)

„Aparte que debo confesar que me siento fascinado por la mujer-objeto y por el hombre-objeto. *Bilbao* es una especie de último homenaje a estos ejemplares“ (Bigas Luna in Font et al. 1978: 24).

4.2.1 Rezeptions- und Produktionskontext

Kulturell und politisch betrachtet, entsprang **Bilbao** aus einer besonders schwierigen Zeit Spaniens. Francos Tod stürzte das Land in eine Periode größter Ungewissheit und Zweifel. Während der ersten Jahre der *transición* gab es im spanischen Kino kaum Veränderungen. Erst Ende 1977 wurde die Filmzensur abgeschafft. Dies war ein wichtiger Schritt für die spanische Filmindustrie, denn zur Zeit Francos war der Import von ausländischen Filmen kaum erlaubt. Dieses Gesetz fiel mit seinem Tod. Die Regierung wollte zwar die spanische Filmproduktion unterstützen, es fehlte jedoch an Geld. Dies führte wiederum zu einer Abnahme

spanischer Produktionen. Die ersten postfranquistisch gedrehten Filme behandelten die unmittelbare Vergangenheit Spaniens überhaupt nicht. Das Publikum sehnte sich nach Themen wie sexuelle Freizügigkeit, Homosexualität und Transsexualität, Themen, die in der Zeit Francos verachtet und verboten waren. Genau zu dieser Zeit drehte Bigas Luna **Bilbao**, einen Film, der mit nichts in der spanischen Filmelandschaft vergleichbar war. "*Bilbao fue una película extraña de la que se dijo que no parecía española*" (Bigas Luna in Galán 2003: o.S.). Nach dem Fall der Filmzensur wurde ein Klassifizierungsmodell für Filme eingeführt. Filme wurden in Kategorien wie *jugendfrei*, *nicht jugendfrei* oder *S* – Filme mit Gewalt- und Erotikszenen – aufgeteilt. Von den 105 veröffentlichten Filmen im Jahr 1978 wurden 20 der Kategorie *S* zugeteilt. **Bilbao** war natürlich aufgrund seiner *Originalität* einer davon (vgl. Mira Nouselles 2010: xxiii-xxiv; lvi-lvii).

Bilbao ist nach **Tatuaje**, einer Romanverfilmung mit gleichnamigem Titel von Manuel Vázquez Montalbán, der zweite Film in Spielfilmlänge von Bigas Luna. Im Gegensatz zu **Tatuaje** handelt es sich bei **Bilbao** um einen Autorenfilm, daher betrachtet auch Bigas Luna selbst ihn als seinen ersten richtigen Film (vgl. Sanabria 2010: 22). **Bilbao** zählt neben **Caniche** (1979) und **Angustia** (1987) zur ersten Trilogie von Bigas Luna, der *trilogía negra*.

Aus finanziellen Gründen wurde der Film anfangs nur auf 16 mm gedreht und erst später auf einen 35 mm - Film, das wohl meistverwendete Filmformat für Kinofilme, überspielt. Dadurch wurde ermöglicht, den Film einem viel breiteren Publikum zugänglich zu machen. Bigas Luna äußerte sich später in einem Interview sehr positiv zu der daraus resultierenden schlechteren Bildqualität.

"Me considero un degenerado a nivel cinematográfico, que se interesa por el exotismo, por el subproducto y no por la 'qualité' de la imagen. El hecho de que Bilbao esté rodada en 16mm y posteriormente hinchada le da un aire sucio que me interesa resaltar." (Bigas Luna in Font et al. 1978: 24)

Obwohl **Bilbao** in Anlehnung an die gleichnamige pornografische Kurzgeschichte verfilmt wurde, will Bigas Luna den Film nicht als Pornofilm klassifizieren. Für ihn sind es nicht die Menschen, sondern viel mehr Objekte und Dinge, die eine Erotik

vermitteln. „A mí me interesa coger cosas cotidianas y transformarlas en fetiches eróticos“ (Bigas Luna in Font et al. 1978: 23).

Bilbao ist ein Experimental- und Avantgardefilm. Er entspricht nicht den kommerziellen Erwartungen, sondern fordert das Publikum durch Tabubrüche auf künstlerische Art und Weise heraus. Zur Zeit der Produktion des Films war Spanien in Aufbruchsstimmung und Machtstrukturen waren Änderungen und Bewegung unterlegen. Spanische Regisseure konnten nun endlich mit den traditionellen Rollenbildern brechen und mit alternativen Darstellungen von Identitäten experimentieren. Auf den ersten Blick, was sich natürlich zweifelsfrei als Irrtum herausstellt, wirkt der Film wie ein typischer *Machistafilm*. Viele Frauen stießen sich anfangs an Themen wie der Objektivierung und Sexualisierung der Frauen, nach der Betrachtung jedoch wird klar, dass hinter diesem Film viel mehr steckt und bereits eine kleine Revolution der Frauen zu erkennen ist. "Todas las mujeres que la han visto han acabado defendiéndola" (Bigas Luna in Galán 2003: o.S.). Der Film fand rasch Anklang beim Publikum und die Kritiken fielen durchwegs vielversprechend aus.

Damit der Film ein Erfolg wurde, musste Isabel Pisano (**Bilbao**) bis an ihre Grenzen gehen. Obwohl der Film ein durchschlagender und preisgekrönter (1979 Premio l'Âge d'Or) Erfolg war, der sich über 13 Wochen in den spanischen Kinos hielt und ihre Leistung sehr positive Kritiken erhielt, wurde sie von Bigas Luna nicht für die weibliche Hauptrolle seines nächsten Films **Caniche** gefragt. Nicht nur Bigas Luna lehnte sie ab, sondern auch der Großteil der spanischen Filmindustrie stempelte sie aufgrund ihrer Rolle als **Bilbao**, als Prostituierte und Frau einer niederen gesellschaftlichen Klasse ab. Pisano erhielt nie wieder *anständige* und *seriöse* Rollen angeboten. Sie distanzierte sich schließlich für einige Jahre von **Bilbao** und von Bigas Luna. Ihre kurze Karriere als Schauspielerin konnte sie jedoch trotzdem nicht wiederbeleben (vgl. Pisano 2001:35).

Bereits in **Bilbao** lässt sich der Stil von Bigas Luna erkennen, dem er bis zuletzt manchmal sehr deutlich, manchmal weniger deutlich treu blieb. In seinen Filmen geht es vor allem um Voyeurismus, Fetischismus und Obsession.

Charakteristischerweise, um die Besessenheit der Protagonisten hervorzuheben, werden seine Taten zugunsten der Blicke und Gedanken dessen in den Hintergrund geschoben (vgl. Sanabria 2010:22-23).

4.2.2 Handlungsanalyse

Bilbao spielt im Barcelona der 1970er Jahre und erzählt einen Ausschnitt aus Leos Leben. Er ist der Protagonist und führt die ZuschauerInnen durch extradiegetische Erzählung seiner Gedanken und Wünsche durch die Geschichte. Der neurotische Leo lebt mit María, der Geliebten seines Onkels, zusammen. María ist eine ältere Dame, die ihn einerseits bei ihm wohnen lässt und mit der er andererseits ein bizarres sexuelles Verhältnis unterhält. Sie erhält das Geld vom Onkel und macht Leo dadurch von ihr abhängig. Leo interessiert sich wenig für María und zeigt sich immer mehr von ihr angewidert. Er verbringt seine Tage mit der Beobachtung von Bilbao, einer Prostituierten, die auf den Straßen Barcelonas ihr Geld verdient. Als ihm eines Tages das Beobachten alleine nicht mehr reicht, nimmt er ihre Dienste in Anspruch und bezahlt sie für Oralsex. Leo ist wie besessen von Bilbao und äußert mehrmals seinen Wunsch, sie besitzen zu wollen. Sorgsam pflegt er ein Album mit einer Sammlung von Material, wie zum Beispiel Fotos oder Zug- und Restauranttickets, die ihn an Bilbao erinnern. Nach kurzer Zeit reicht ihm dieser *Schatz* nicht mehr und seine Besessenheit und seine Fantasie verleiten ihn dazu, Bilbao zu entführen. Zum dramatischen Ende kommt es, als er den von Drogen apathischen Körper von Bilbao vom Bett zum Stuhl befördern möchte und sie dabei so unglücklich mit dem Kopf auf den Boden schlägt, dass sie dabei stirbt. In seiner Verzweiflung gesteht Leo María das Unglück. María übernimmt sofort die Kontrolle und findet eine Lösung, um Bilbaos Leiche zu entsorgen.

Der Handlungsverlauf ist zirkulär. In einer der Anfangssequenzen sieht man Leo beim gewissenhaften Rasieren und Zähneputzen. „*Tengo que limpiarme los dientes. Es una operación larga. No puedo evitarla. Me es imprescindible tener la boca limpia, muy limpia*“ (**Bilbao** 1978, 0:04:37). In der Schlusssequenz ist Leo wieder beim Zähneputzen zu sehen und wiederholt seine Worte bezüglich der Wichtigkeit eines sauberen Mundes (**Bilbao** 1978, 1:29:47). Leos Objekt der Begierde stirbt am Ende. Dies bedeutet für Leo eigentlich nur, dass er sich ein neues

Objekt suchen muss, denn die Zirkularität der Handlung lässt darauf schließen, dass nur das Objekt *kaputt gegangen* ist, seine Lust und sein Wunsch, ein Objekt zu besitzen, bestehen aber weiterhin. „Se le ha muerto el objeto pero no el deseo“ (Bigas Luna in Font et al 1978:24).

Die Handlung spielt in zwei unterschiedlichen „Welten“: Leos realer Welt, in der er mit María in Barcelona lebt und seine Fantasiewelt, die er rund um Bilbao aufbaut. Leos Tagträume werden regelmäßig von banalen Alltagsritualen unterbrochen. Als Bilbao spricht, nervt dies Leo und er sagt „*Sus palabras me sitúan en la realidad que aborrezco*“ (**Bilbao** 1978, 0:08:50). Die beiden Welten verschwimmen, als Leo Bilbao beim Sex mit einem Freier beobachtet und den Entschluss fasst, dass er sie besitzen muss. Bigas Luna verwendet dazu ein intradiegetisches Klopfen, das sich durch mehrere Einstellungen zieht. Das Klopfen ist bereits beim Besuch des Onkels bei María zu hören, weiter beim Beobachten der Sexszene von Bilbao und dem Freier und später wieder in seinem Zimmer. Erst durch den Einstellungswechsel in Leos Wohnung ist zu erkennen, dass es sich dabei um den laufenden Fernseher, der kein Programm übermittelt, handelt. In der Sequenz, als er bemerkt, dass Bilbao tot ist, wird er aus seiner Traumwelt zurück in die Realität gerissen. „*Está muerta. Todo mi mundo se ha destruido. Otra vez me siento en la realidad*“ (**Bilbao** 1978, 1:22:15).

4.2.3 Figurenanalyse

4.2.3.1 Leo, der kastrierte Voyeur und Fetischist

Obwohl der Film **Bilbao** heißt, ist nicht sie die Protagonistin, sondern Leo. Er treibt die Handlung durch seine Fantasien und seine perversen Gedanken voran. Die ZuschauerInnen erhalten durch Leos voice-over einen Einblick in seine Psyche, die von Obsession, Voyeurismus und Fetischismus geprägt ist. Obwohl sich die vorliegende Diplomarbeit auf die Frauen konzentriert, erfordert Leo aufgrund seines ungewöhnlichen Charakters eine nähere Betrachtung. Bigas Luna vermischt weibliche und männliche Dominanz, sowie weibliche und männliche Opfer.

Dadurch bricht und unterstützt er die kulturell dominierenden Dichotomien männlich/aktiv und weiblich/passiv in gleichem Maße.

Leo ist vermutlich circa vierzig Jahre alt und Vollwaise. Der elterliche Schweine-schlachtbetrieb wird seit dem Tod seiner Eltern vom seinem Onkel geführt. Der Onkel gibt María, die auf Leo aufpasst, regelmäßig Geld für die beiden, was Leo natürlich in eine finanzielle Abhängigkeit von María treibt. „*No me gusta que le dé todo el dinero a María. Tiene que darme a mí lo mío y a ella lo suyo*“ (Bilbao 1978, 0:35:38)

Leos befremdliches Wesen wird durch seine zwanghaften Charakter unterstrichen. Er hat einen sehr ausgeprägten Reinlichkeitssinn und putzt sich dreifach die Zähne; erst mit einer normalen Zahnbürste, dann mit einer elektrischen und zum Schluss wischt er sich seine Zähne noch mit einem Taschentuch ab. Er sammelt akribisch alles, was er mit Bilbao in Verbindung bringt und klebt es sorgsam in ein Album. In seiner Besessenheit von Bilbao zeigt er Wesenszüge eines Fetischisten. Er kauft eine Unterhose für Bilbao und die gleiche Strumpfhose, wie sie eine besitzt, damit er sie zuhause ausstopfen und fotografieren kann, um die Bilder dann wieder akkurat in sein Album, das er extra für Bilbao angelegt hat, einzukleben. Bigas Luna weist in mehreren Szenen sehr deutlich auf Leos sexuellen Fetischismus hin und zeigt Bilbao beim Einkaufen der Strümpfe genau zwischen Beinen von Schaufensterpuppen. Als Leo Bilbao beim Sex mit dem Freier beobachtet, zeigt eine relativ lange Kameraeinstellung Bilbaos Füße in High Heels. Obwohl es Fetischismus in vielen unterschiedlichen Ausprägungen gibt, wird er gemeinhin häufig mit Füßen, Strümpfen und Beinen in Verbindung gebracht.

Fetischismus

Wie bereits im Kapitel über die feministischen Theorien erläutert, löst das Bild der Frau beim männlichen Zuschauer ambivalente Gefühle aus, denn sie ist ein bedrohliches Lustobjekt für Männer, das eine Kastrationsangst auslöst. Die Aufgabe des Fetischismus ist es, die Abwesenheit eines fehlenden Phallus zu verleugnen, damit so die traumatische Kastrationsdrohung überwunden werden kann. Der erotischen Fetischismus wurde vor allem von Alfred Binet, einem französischen

Psychologen, geprägt und bezeichnet die sexuelle Neigung, bei der Teile des Körpers oder Gegenstände eine ganze Person ersetzen und Erregung hervorrufen (vgl. Kaczmarek o.J.:o.S).

Leo versteckt sich, sobald er das Haus verlässt, hinter einer Sonnenbrille und einem langen Mantel mit Stehkragen. Er beobachtet, möchte aber selbst nicht gesehen werden. Auf den ersten Blick, der sich zweifellos schnell als Irrtum herausstellt, wirkt er wie der klassische Voyeur.

Voyeurismus

Es gibt verschiedene Definitionen von Voyeurismus. Brockhaus beschreibt den Voyeurismus als „das überwiegende oder ausschließl. Anstreben sexueller Erregung oder Befriedigung durch heiml. Beobachtung körperl. Nacktheit, Entblößung oder sexueller Handlungen bei anderen“ (Brockhaus 1994). Wenn der Voyeur nur durch Beobachten sexuelle Befriedigung erlangen kann, dann gilt diese Form des Voyeurismus als Perversion (vgl. ebd). Im Text *Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst* auf Freud beruft sich Ulrich Stadler auf Freud, der ebenfalls zwischen einer normalen und einer perversen Form des Voyeurismus unterscheidet. Normale Schaulust ist für ihn gegeben, wenn diese zum Geschlechtsverkehr führt, alle anderen Formen bezeichnet Freud als pervers (vgl. Stadler; Wagner 205:14-15). Stadler setzt den voyeuristischen Akt mit Macht und Gewalt in Verbindung und erklärt, dass der Voyeur (der durchaus auch eine Voyeuse – also eine Frau - sein kann⁶) nicht von Anfang an die Macht besitzt, sondern er diese erst durch seinen Blick erlangt. Somit gilt der Voyeurismus als Machtlust. Er schafft die Macht, indem er die beobachtete Person in Ungewissheit lässt und sie dadurch unterlegen und zum Opfer macht. Vor allem feministische Theorien haben versucht, eine Geschlechterzuteilung in diesem Zusammenhang vorzunehmen. Sie konstatieren,

⁶ „Und es sei ferner daran erinnert, dass viele Darstellungen voyeuristischer Blicke von relativ machtlosen Figuren, vom weiblichem Dienstpersonal etwa, überliefert sind, wie etwa das Bild von Peter Fendi *Die Lauscherin* von 1833 oder die Bildgeschichte von Wilhelm Busch *Die Fromme Helene* aus dem Jahre 1872 belegen“ (Stadler 2005:24).

dass sich Gewalt und Männlichkeit im Voyeurismus stets vereinen ließen und dass dadurch die Frau zum Opfer degradiert würde (vgl. ebd. 23-24).

Was Leo jedoch vom Voyeur im eigentlichen Sinne unterscheidet, ist, dass er kaum sexuelle Lust am Beobachten aus Distanz empfindet. Er möchte sein Objekt der Begierde nicht nur sehen, er möchte es voll und ganz für sich alleine besitzen. Schon in den Eingangssequenzen erklärt Leo den ZuschauerInnen, dass er wenig Wert auf Distanz, eine Eigenschaft, die Christian Metz und Mary Ann Doane als Voraussetzung für den Voyeurismus beschreiben, legt. Man sieht ihn durch die überfüllten Gänge der Metrostationen und durch belebte Markthallen schlendern. Leo genießt es, sich unter Menschenmassen aufzuhalten, und er wartet auch nicht lange, um Bilbao anzusprechen oder sie im Bus zu bedrängen.

Er entspricht ganz und gar nicht dem typischen männlichen Helden, denn um ihn zu beschreiben, muss man eher auf weibliche Attribute wie Schwäche und Abhängigkeit zurückgreifen. Er hat wenig mit dem vielbeschriebenen spanischen Machista zu tun, denn sein Verhältnis zu Bilbao ist auf seine Weise sehr liebevoll. Er versichert den ZuschauerInnen mehrmals, dass er ihr nicht wehtun möchte. Selbst ihr Tod ist so gewaltlos und schleichend passiert, dass weder er, noch die ZuschauerInnen etwas davon bemerkt haben. Auf eine gewisse Art und Weise prostituiert sich Leo, denn er lässt sich für seine sexuellen Dienste von María aushalten. Aufgrund seiner extremen Persönlichkeit können sich die ZuschauerInnen, egal welchen Geschlechts, kaum mit dem Protagonisten identifizieren (vgl. Kinder 1993:266). Das voice-over seiner Stimme macht ihn noch schwächer und vermittelt den Eindruck, dass Leo im Publikum nach Komplizen sucht, die ihn verstehen und dadurch retten können (vgl. Loxham 2007: 218). Der Protagonist versucht, wie von Mulvey beschrieben, die Kastrationsangst durch Voyeurismus und Fetischismus zu entkräften und zu verleugnen, doch es gelingt ihm nicht, denn offensichtlich ist er bereits kastriert.

4.2.3.2 María, die kontrollierende und lustvolle Mutter

María ist eine gealterte Schauspielerin, was die vielen Fotos von ihr an der Wand belegen. Obwohl sie zuhause meist nur im Schlafrock zu sehen ist, ist sie immer geschminkt. Als sie aber mit Leo das Haus verlässt, um zu den Verwandten zu fahren, zeigt sie sich sehr elegant. Durch ihre Beziehung zu Leos Onkel verfügt sie über Geld und wirkt wie eine Dame, obwohl sie im eigentlichen Sinne nur eine Prostituierte ist, nämlich die des Onkels. Zu Beginn des Films wirkt sie wie eine kranke Frau, denn sie liegt meist im Bett und bittet Leo um diverse Hilfestellungen, wie zum Beispiel, dass er ihr ein Medikament in Form einer Injektion verabreichen soll. Trotz ihrer bestimmenden Art und ihrer scharfen Kommandos kann sie Leo nicht davon überzeugen, dass er bei ihr bleiben soll. Am Ende des Films wird jedoch ihre Stärke deutlich, denn sie ist es, die Leo aus seiner misslichen Lage, in die er durch die Tötung von Bilbao geraten ist, holt. Sie übernimmt die Kontrolle und Leo gibt zu, dass sie ihm überlegen ist.

Zuhause befindet sich Leo in einer Art ödipalem Konflikt. María, der Name der heiligen Jungfrau und Mutter Gottes scheint wohl kaum zufällig gewählt, kümmert sich seit dem Tod seiner Eltern wie eine Mutter um ihn, gleichzeitig hat er aber eine sexuelle Beziehung zu ihr. Sie entspricht der Frau, die Gaylyn Studlar beschreibt: Die Mutter, die gleichermaßen Liebe und Kontrolle ausstrahlt. Die bereits beschriebenen zwanghaften Eigenschaften, wie das gründliche Zähneputzen oder auch das Lecken des Joghurts können als Hinweis auf die orale Phase betrachtet werden. Diese Phase der psychosexuellen Entwicklung ist geprägt von der existentiellen Abhängigkeit des Kindes zur Mutter. Leo ist von María finanziell abhängig. Paradoxerweise ist es aber María, die Leo mehrfach auffordert, ihr ein Glas Milch zu bringen. Auch bei ihren sexuellen Handlungen möchte sie von Leo mit Milch übergossen werden. Ihre mütterliche Seite zeigt María, als sie mit Leo, als dieser spät nachhause kommt, schimpft wie eben eine Mutter mit einem Kind. Als Leo und María die Verwandten besuchen, schickt sie Leo zum Ausruhen ins Bett und kommt später zu ihm ins Zimmer. Zur Auslebung seines Fetischismus hat sich Leo in der Zwischenzeit eine Strumpfhose seiner Cousine angezogen. María zeigt sich abermals mütterlich. Sie zieht ihm kommentarlos die Strumpfhose aus

und hilft ihm beim Anziehen. Als Leo María gesteht, dass er Bilbao umgebracht hat, weint er sich erst wie ein Kind in ihrem Schoß aus. María streichelt liebevoll über seinen Kopf und versichert ihm, dass es doch das Wichtigste sei, dass es ihm gut gehe. Einen Augenblick später stößt sie ihn jedoch zur Seite und übernimmt die Kontrolle über die Situation.

Leo zeigt sich immer wieder angewidert von María und weist ihre sexuellen Annäherungen zurück. Er hat seine sexuellen Sehnsüchte von María, die er mit seinem Onkel teilen muss, auf Bilbao übertragen. Er träumt davon, Bilbao nur für sich zu besitzen. Diese ödipale Rivalität mit seinem Onkel zeigt sich deutlich in der Szene, als der Onkel zu Besuch kommt. Während sein Onkel mit María schläft, versichert Leos voice-over Stimme den ZuschauerInnen, dass ihm dieses Verhältnis gelegen kommt, da er keine Lust auf María hat und er froh ist, wenn sie mit seinem Onkel abgelenkt ist. In der darauffolgenden Szene sieht man Bilbao, wie sie Sex mit einem Freier hat. In dieser Hinsicht, der Übertragung der sexuellen Lust von María auf Bilbao, scheint die Szene, in der Leo auf Bilbao in ihrer Wohnung wartet, noch viel frappierender. Den ZuschauerInnen werden gleich zwei Versionen der Entführung geboten. In der von Leo fantasierten Entführung muss er Bilbao brutal überwältigen. Dies könnte einerseits eine seiner erotischen Fantasien sein, andererseits lässt diese Szene aber vermuten, dass sich dahinter sein Wunsch, María zu töten, sie aber trotzdem weiterhin zu besitzen, da er sie ja benötigt, verbirgt (vgl. Kinder 1993: 269-271). Nach Bilbaos Tod fährt María mit Leo in das Lager, das Leo für Bilbao und sich zu einer Wohnung gestaltet hat. Dort sieht Leo zum ersten Mal die beiden Frauen zusammen und muss verwundert feststellen, dass sie den gleichen Körper haben.

4.2.3.3 Bilbao, das sexualisierte Objekt

Die Darstellung der beiden Frauen gestaltet Bigas Luna in der Opposition von Dualitäten. María, die Hausfrau und *Mutter* möchte zwar als erotisches Objekt betrachtet werden, zeigt sich aber nie unbekleidet. In der einzigen erotischen Szene, die sie mit Leo hat, trägt sie Unterwäsche. Bilbao ist der krasse Gegensatz zur starken und bestimmenden María. Sie wird gleich in einer der Eingangssequenzen, die

sie beim Tanzen im Bordell zeigt, als Sexualobjekt konstruiert. Die Reduzierung zu diesem wird bereits bei ihrem Job zum Ausdruck gebracht. Sie ist eine Prostituierte und gehört somit der unteren Klasse der Gesellschaft an.

Sei weiß nichts von Leos Besessenheit von ihr. Obwohl er ihre Stimme und ihren Akzent mag und sie sogar auf Tonband aufzeichnet, möchte er nicht mit ihr sprechen und sie auch nicht reden hören. „*La quiero solo para mí.[...] No soporto verla hablando. Quiero hacerla callar*“ (**Bilbao** 1978, 0:08:45). Er möchte sie aus zwei offensichtlichen Gründen nicht reden hören: Auf der einen Seite holen ihn ihre Worte in die verhasste Realität zurück und auf der anderen Seite wünscht er sich eine Spielzeugpuppe, mit der er machen kann, was er möchte, und die ihm nicht widerspricht.

Bilbao wird in mehreren Sequenzen beim Tanzen im Bordell gezeigt. Sie ist immer stark geschminkt und trägt einen auffallend roten Lippenstift und eine markante goldene Jacke. Die Filmwissenschaftlerin Marsha Kinder erkennt in dieser Aufmachung die von Doane beschriebene Weiblichkeit als Maskerade, die übertriebene Weiblichkeit, die Distanz schafft und die die männliche Blickkonstruktion zerstört (vgl. Kinder 1993: 272). Doane stellt außerdem die Theorie auf, dass Frauen durch das Posieren vor der Kamera ihrer Natürlichkeit beraubt werden. Bilbao erinnert durch ihr stark geschminktes Gesicht und ihren lasziv geöffneten Mund an eine Gummipuppe. Leo sieht sie auch nicht als eine Frau, sondern nur als ein Objekt. „*Es de goma y no tiene nada que ver con las demás cosas. No la puedo tener por correspondencia. No la puedo comprar*“ (**Bilbao** 1978, 0:41:20).

4.2.4 Analyse der Darstellungsformen

Die in der Figurenanalyse beschriebene Distanzlosigkeit Leos spiegelt sich in den extremen Detail- und Großaufnahmen seines Gesichts und Körpers wider und erzeugt bei den ZuschauerInnen einen klaustrophobischen und beklemmenden Effekt. Dieser Effekt wird auch durch die extreme Düsterei der Lichtverhältnisse unterstrichen. Der Großteil der Szenen spielt in der Nacht oder in dunklen Räumen. Die Detailaufnahme seiner Hand auf Bilbaos Hand zeigt deutlich, dass ihm

das Beobachten alleine bald zu wenig ist und er das Bedürfnis hat, Bilbao zu berühren, an ihr zu riechen und sie mit all seinen Sinnen aufzunehmen.



Screenshot 1: Leo in Nahaufnahme mit Sonnenbrille (**Bilbao** 1978, 0:06:36)



Screenshot 2: Leo bedrängt Bilbao im Bus, Detailaufnahme der Hand (**Bilbao** 1978, 0:34:40)

Bilbao ist sich dessen bewusst, dass sie als Frau ein Objekt darstellt. Im Bordell setzt sie sich bewusst den männlichen und auch weiblichen Blicken aus und fordert die ZuschauerInnen durch laszives Tanzen und in Szene setzen ihrer Geschlechtsorgane auf, sie anzusehen. Sie wird in drei Sequenzen nackt beim Tanzen auf der Bühne gezeigt. Die Bilder sind jedoch immer sehr ähnlich. Die Kamera zeigt zuerst immer ihr Gesicht mit dem geöffneten Mund und den roten Lippen und schwenkt dann von dort zu ihren Brüsten und weiter zu ihrem Genitalbereich. Sie wird im Film meist nackt oder wenig bekleidet dargestellt. Wenn sie hingegen angezogen ist, wirkt sie mit ihrer goldenen Jacke und dem extrem geschminkten Gesicht wie verkleidet.



Screenshot 3: Bilbao wird meist nackt gezeigt. Die Tanzszenen entsprechen sich. (**Bilbao** 1978, 0:02:16)



Screenshot 4: Schwenk der Kamera von Kopf bis zur Vulva. (**Bilbao** 1978, 0:02:18)



Screenshot 5: Bilbaos unterschiedliche Tanzeinlagen sind sich sehr ähnlich (**Bilbao** 1978, 0:41:37)



Screenshot 6: Bilbaos Gesicht erinnert an das einer Gummipuppe (**Bilbao** 1978, 0:58:23)



Screenshot 7: Bilbao sieht künstlich, fast wie eine Schaufensterpuppe aus. (**Bilbao** 1978, 0:33:49)

Zwischen Bilbaos Tänzen zeigt Bigas Luna mehrere Einblendungen von den Gesichtern der ZuschauerInnen, die im dunklen Raum sitzen und die Szene beobachten. Bigas Luna bricht mit dem von Mulvey beschriebenen lustvollen männlichen Blick, denn er zeigt auch die weiblichen Blicke der Zuschauerinnen. Die Frauen im Publikum beobachten die weiblichen nackten Tänzerinnen und entsprechen den von Kaplan und Friday beschriebenen Frauen, die kein eigenes Begehren besitzen, sondern ihre Lust durch Beobachtung von Frauen, die sich dem männlichen Begehren ergeben, erfahren. Als sich Leo zuhause den Erotikfilm ansieht, wird sein Gesicht ähnlich wie das der ZuschauerInnen im Bordell dargestellt.



Screenshot 7: Leo in Nahaufnahme beim Betrachten eines Erotikfilms
(**Bilbao** 1978, 0:17:12)



Screenshot 8: Eine weibliche Zuschauerin von Bilbaos Tanzeinlagen im
Bordell (**Bilbao** 1978, 0:41:22)

María jedoch stellt einerseits eine Mutterfigur, die ihn beschützt, bekocht und ihm ein Dach über dem Kopf gibt, dar, und andererseits ist sie eine lustvolle Frau, die erotisiert und angesehen werden möchte.

María, die Mutter:



Screenshot 9: María hilft Leo aus der Strumpfhose (**Bilbao** 1978, 0:51:32)



Screenshot 10: Leo weint sich nach Bilbaos Tod in Marías Schoß aus, die mit ihrer Strickjacke wie eine gute Mutter wirkt (**Bilbao** 1978, 1:24:12)

María, die lustvolle Frau:



Screenshot 11: María greift sich in den Schritt um Leo zum Bleiben zu überreden (**Bilbao** 1978, 0:13:46)



Screenshot 12: María versucht durch das Lecken am Würstchen Leo zu erregen (**Bilbao** 1978, 0:20:42)

4.2.5 Symbole

4.2.5.1 Essen

Essen und Lebensmittel haben bei Bigas Luna immer einen sexuellen Charakter, ein Motiv, das er in vielen seiner Filme wieder aufnimmt. Besonders überzeichnet

findet man die Sexualisierung von Essen in seinem Film **Jamón Jamón** aus dem Jahr 1992.

„Para mi el porno son pollas en acción, personajes que se corren (aunque nunca lo hacen de verdad, Jo simulan muy bien), fornicaciones para todos los gustos etc. Y yo en cambio prefiero una salchicha. Sugiere y es más excitante. Me interesa que un objeto simple - un pez, una salchicha, un cepillo de dientes, una máquina Braun- cobren un sentido erótico , adquieran una capacidad de excitación” (Bigas Luna in Font et al. 1978: 23).

Leos Onkel besitzt, wie schon erwähnt, einen Schweineschlachthof, der zum ersten Mal genau in dem Moment eingeblendet wird, als Leo im Zug masturbiert. Symbolhaft für den unmännlichen, kastrierten Leo kommt es im Augenblick seines Höhepunkts zu einem harten Schnitt direkt in die Schlachthalle, in der gerade ein Mann ein hängendes Schwein mit einem Beil in zwei Teile zerschlägt. In einer weiteren Einstellung sieht man einen Schlachthofmitarbeiter, wie er mit einer Zange ein Schwein aus der Menge auswählt und das sich sträubende Vieh betäubt. In der nächsten Einstellung baumelt das noch lebende Schwein an den Beinen aufgehängt von der Decke, während es zum Schlächter befördert, dort von ihm aufgeschlitzt und in weiterer Folge zu Würstchen verarbeitet wird. Ein ähnliches Schicksal ereilt Bilbao. Auch sie wird von Leo aus der Menge auserwählt und betäubt, um sie dann später, an Seilen befestigt, von der Decke hängen zu lassen. Nach ihrem Tod entsorgen María und der Onkel ihre Leiche im Schlachthof, wo auch sie zu Würstchen, dem Symbol des männlichen Phallus, verarbeitet wird.

Fisch und Würstchen werden gemeinhin häufig mit Sex assoziiert (vgl. Kinder 1993: 266). Bigas Luna verzichtet in **Bilbao** weitestgehend auf explizite Sexszenen. Der kastrierte Leo hat selbst keinen Geschlechtsverkehr mit *seinen beiden Frauen*. Die einzige Koitusszene bietet Bilbao, als sie mit einem Freier im Auto verkehrt, während Leo sie dabei beobachtet. Erotik und Sex werden fast ausschließlich anhand von Objekten vermittelt.



Screenshot 13: Beim Fellatio erinnert Bilbao Leo an einen Fisch mit einem Würstchen im Mund (**Bilbao** 1978, 0:16:17)

4.2.5.2 Milch

Ein weiteres Lebensmittel, das Bigas Luna seiner ursprünglichen Funktion beraubt, ist die Milch. Leo übergießt María und später auch Bilbao in einem sexuellen Ritual mit Milch. Die Milch ist ein Symbol für die Verbindung von der Mutter zum Kind (vgl. Kinder 1993: 272). Die Mutter hat dadurch Macht, denn sie ist es, die bestimmt, wann und wie viel Milch das Kind bekommt. Bei Bigas Luna ist es aber nicht die Mutter, die die Macht über die Milch hat, sondern Leo. Er hat die Kontrolle, wie viel Milch er *hergibt*. María behält jedoch etwas von der Macht, denn bevor er sie mit Milch übergießt, steckt sie ihm den Finger in den Mund, an dem er nuckelt wie ein trinkendes Kind.



Screenshot 14: Leo übergießt Marías Hintern mit Milch (**Bilbao** 1978, 0:54:24)



Screenshot 15: Leo übergießt die hängende Bilbao mit Milch (**Bilbao** 1978, 0:54:24)

Die aufgehängte Bilbao repräsentiert die Fantasie der Rückkehr in den mütterlichen Bauch. Bigas Luna sieht den Moment des größten Glücks in dem Stadium, wenn das Kind im mütterlichen Bauch *schwebt* (Larraz 2001: 47).

4.2.5.3 Rasieren

Die Rasur von Bilbaos Schamhaaren stellt zweifelsohne eine Schlüsselszene des Films dar. Schon in der Eingangssequenz zeigt Bigas Luna ein Indiz auf Bilbaos späteres Schicksal. Sie wird beim Tanzen gezeigt, und als die Kamera zu ihrem nackten Schambereich schwenkt, wird das intradiegetische Rasiergeräusch von Leos elektrischem Rasierapparat hörbar. Ein harter Schnitt zeigt Leos Gesicht in Großaufnahme im Bett liegend und sich rasierend. In der gleichen horizontalen Position wird er später die Schamhaare der aufgehängten Bilbao rasieren. Der Akt des Rasierens wird sehr ausführlich gezeigt und sogar von einem herausgezogenen Kabel unterbrochen.

Die Rasur beginnt mit einer Großaufnahme und geht bis in eine extreme Detailaufnahme. Der Prozess des Rasierens dauert über drei Minuten und wird von Leo regelrecht zelebriert. Kinder beschreibt die Rasur als symbolische Sexualität, Kastration und Mord. Den ZuschauerInnen wird ein Spektakel geboten, in dem ein kastrierter Mann seine eigene Kastration auf den Körper einer Frau überträgt (vgl. Kinder 1993: 272). Leo rasiert Bilbaos Schamhaare sehr genau und die Kamera verfolgt dabei seinen Blick, der immer näher an die Vulva zoomt. Es scheint, als würde Leo den Penis unter Bilbaos Schamhaaren vermuten und ihn suchen. Theis zitiert in diesem Zusammenhang Fenichl und erklärt, dass Masochisten Frauen bevorzugen, die in Pelz gekleidet sind. Der Pelz symbolisiert die Genitalbehaarung und lässt Zweifel offen, ob sich hinter dieser *Bedeckung* nicht vielleicht doch ein Penis verbirgt (vgl. Theis 1991: 84).

Wie von Linda Williams beschrieben, löst der Einsatz von Sensationellem bei den ZuschauerInnen eine unfreiwillige Imitation der Gefühle des weiblichen Opfers aus. Das war das Ziel von Bigas Luna. Er wollte mit **Bilbao** einen Film schaffen, der durch Unkonventionelles den ZuschauerInnen im Gedächtnis bleibt und sie auch in den alltäglichsten Dingen des Lebens verfolgt.

„No creo que en el cine llegue a excitar. Lo que si quería con Bilbao es que fuera sugerente, que el espectador, cuando se afeitase en su casa, pensara en el coño de la Pisano“ (Bigas Luna in Font et al 1978: 23).



Screenshot 16-19: Die Kamera zeigt die Rasur zuerst in Großaufnahme und zoomt dann bis zur extremen Detailaufnahme. (**Bilbao** 1978, 1:13:49 – 1: 15:13)

4.2.6 Konklusion Bilbao

Mit **Bilbao** gelang dem katalanischen Filmemacher sein großer Durchbruch in Spanien. Was den Film vor allem auszeichnete war, dass er mit nichts, was bis zu diesem Zeitpunkt in den spanischen Kinos erschienen ist, vergleichbar war. Aufgrund Bilbaos Objektivierung als passives Sexualobjekt wurden aber rasch nach der Premiere viele Stimmen laut, die Bigas Luna unterstellten, einen typischen *Machistafilm* gedreht zu haben. Der Autor distanzierte sich von diesen Vorwürfen und erklärte in einem Interview "Todas las mujeres que la han visto han acabado defendiéndola" (Bigas Luna in Galán 2003: o.S.). Dass es sich bei **Bilbao** sehr wohl

um einen *Machistafilm* handelt, kann an dieser Stelle bestätigt werden. Obwohl, wie in der Figurenanalyse dargelegt, der männliche Protagonist Leo absolut nicht dem Bild des spanischen *Machista* entspricht, ist es vielmehr die Darstellung der Frauen, die aus dem Film einen *Machistafilm* macht. Bigas Luna zeigt nur zwei Typen von Frauen. Auf der einen Seite, verkörpert Bilbao die klassische Rolle der passiven Frau als Sexual- und Lustobjekt und auf der anderen Seite stellt María die starke und machtausübende Mutter dar. Bilbao ist zweifelsfrei ein Sexualobjekt, das den Blicken der männlichen und auch weiblichen Zuschauer ausgesetzt wird. Diese passive Rolle unterstreicht Bigas Luna durch Bilbaos kaum vorhandenen Sprechtext und viele Tanzeinlagen, in denen sich Bilbao völlig entblößt vor den Zuschauern rekelt. María ist das krasse Gegenstück zu Bilbao, denn sie ist eine Frau, die Kontrolle ausübt und Stärke zeigt. Gleichzeitig gesteht Bigas Luna der *mächtigen* María jedoch keinerlei sexuelle Ausstrahlung zu und sie wird von ihm sogar in die Rolle der fürsorglichen Mutter gedrängt. Obwohl sie sich dem Protagonisten anbiedert und sexualisiert werden möchte, wie zum Beispiel die Szene mit dem Würstchen deutlich zeigt, räumt ihr Bigas Luna diese Macht nicht ein. Es lässt sich vor allem erkennen, dass er den Frauen überhaupt keinen Raum für Entwicklung anbietet. Sie stecken in ihren Rollen, in denen sie sich auch bereits am Anfang des Filmes befinden, fest.

4.3 Lola (1985)

„Venía de hacer un cine todo cabeza e intelecto. Lola es mi ruptura con ese mundo y en donde por primera vez siento atracción por lo humano, mi primera película que habla de piel y de estómago“ (Bigas Luna in Pisano 2001:161-163).

4.3.1 Rezeptions- und Produktionskontext

Die Jahre der transición brachten in Spanien eine Vielzahl an Filmemachern hervor, die mit ihren Experimentalfilmen Themen gesellschaftlicher und sozialer Relevanz ansprachen. 1980 landete der damals noch unbekannte und unerfahrene Regisseur Pedro Almodóvar mit **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** einen Hit, der alle gesellschaftlichen Normen Spaniens über den Haufen warf und keine Grenzen hinsichtlich (sexueller) Identität kannte. Im selben Jahr veröffentlichte Fernando Trueba **Opera prima**, mit dem er es schaffte, bestimmte Konventionen aufzubrechen und zu provozieren.

Zu dieser Zeit zog es Bigas Luna nach Hollywood. Nachdem er in Spanien kein Unbekannter mehr war, wollte er sich auch international einen Namen machen. In Amerika entstand **Renacer**, ein Film, der aufgrund der in Kalifornien streng reglementierten Gehälter und Überstunden in Houston gedreht werden musste. Er wurde zum teuersten spanischen Film seiner Zeit. Obwohl Bigas Luna zwei unterschiedliche Versionen, eine *harmlosere* für Deutschland, Großbritannien und Amerika und die Originalversion für Italien und Spanien, veröffentlichte, blieb der Erfolg jedoch aus, und nach nur drei Wochen Laufzeit war der Film auch aus den Kinos Barcelonas verschwunden (vgl. Sanabria 2010: 46-47).

Nach vier Jahren kehrte Bigas Luna Amerika den Rücken und zog zurück in seine Heimat. Dort lernte er 1983 Enrique Viciano, den damaligen Vertriebsleiter von Figaro Films Barcelona, kennen. Die Treffen zwischen Bigas Luna, Luis Hercé und Enrique Viciano wurden immer häufiger und die drei schrieben zusammen das Drehbuch zu **Azar**, der später von Bigas Luna in **Lola** umbenannt werden sollte. Als Vorlagen für diesen Film dienten Filme wie **Bodyheat** (1981) von Lawrence Kasdan und **La Femme d'à côté** (1981) von François Truffaut. Bigas Luna plante den gesamten Film mit einer Steadycam zu filmen, eine Technik, die in Amerika zu diesem Zeitpunkt in Mode gekommen war. Diese erlaubt es, lange Plansequenzen

und subjektive Bewegungen zu zeigen, denn dadurch ließen sich die Panik und die Angst der Hauptdarstellerin besser auf das Publikum übertragen. Bigas Luna träumte von einem hochkarätigen Schauspielertrio, das dem Film zum internationalen Erfolg verhelfen sollte. Die amerikanischen Schauspieler Dennis Hopper und Michael Moriarty, mit denen Bigas Luna bereits in **Renacer** zusammengearbeitet hatte, lehnten jedoch ab oder verlangten horrendes Honorare. Bigas Luna und Enrique Viciano flogen nach Paris, um dort Ángela Molina, die bereits aus Filmen wie **Ese oscuro objeto del deseo** (1977) von Luis Buñuel oder **La Sabina** (1979) von José Luis Borau bekannt war, zu treffen. Ángela Molina bestand vor Vertragsunterzeichnung darauf, anstößige und zu erotische Szenen und Dialoge aus dem Drehbuch zu streichen.

“Es [Anm. Ágelina Molina] la pura pasión. Fantástica, es una actriz carismática que tiene que enamorarse del personaje, y es, de todas, la que puede expresar en menos segundos la pasión femenina” (Bigas Luna in Pisano 2001: 172) .

In Paris entschieden die beiden Autoren sich dafür, die männlichen Rollen mit Franzosen zu besetzen. Bigas Lunas Wahl fiel sofort auf Patrick Bauchau, der mit seiner Leistung in **The State of Things** (1982) von Wim Wenders überzeugt hatte, und Feodor Atkine, den man aus **Pauline à la plage** (1983) von Éric Rohmer kannte. 1985 wurde **Lola**, sein fünfter Film in Spielfilmlänge, veröffentlicht und war ein voller Erfolg. Der Film lief in mehr als 40 Ländern in den Kinos (vgl. Viciano 2013: o.S.).

Lola ist ein Bruch mit den Experimentalfilmen und zeigt, dass sich Bigas Luna nun langsam in die Richtung der kommerziellen Genres bewegt. In den Extras des Films wird erklärt, dass sich Bigas Luna immer schon sehr für die Genres Polizeifilm und Thriller interessiert hat. **Tatuaje** und **Renacer** waren seine ersten Versuche in diese Richtungen. **Lola** stellt jedoch seine beste Umsetzung des Genres Thriller dar. Diese Genrezuteilung kann die Verfasserin dieser Arbeit aber nicht bestätigen, denn die polizeilichen Ermittlungen wirken eher störend auf die Narration und es scheint, als wären sie künstlich eingefügt worden, um dem Genre treu zu bleiben.

Die Genrebeschreibung von Sanabria, die von einem erotikfreien Melodram spricht, scheint passender für den Film. Sie zitiert dabei José Luis Guarner und schreibt:

„Lola profundiza más las consecuencias al poner en escena un claustrofóbico melodrama erótico sin erotismo sobre el amour fou, desmesurado e incluso sadomasoquista de una mujer que no puede renunciar al hombre agresor“ (vgl Sanabria 2010: 52).

4.3.2 Handlungsanalyse

Während des Credits sieht man ein junges Mädchen im Pool schwimmen. Danach sieht man Lola in der Pelzfabrik. Sie ist eine attraktive, junge Spanierin aus der Arbeiterklasse und lebt in einer Beziehung mit dem gewalttätigen Machista Mario. Er schlägt und vergewaltigt sie, doch sie ist der Meinung, dass sie ihn braucht. Sie schafft es schließlich doch, sich von ihm zu trennen und beginnt ein neues Leben in Barcelona. Robert, ein beruflich erfolgreicher Franzose, lebt mit seiner Frau Jeanine und seinem jugendlichen Sohn in Paris. Als er geschäftlich nach Barcelona reist, lernt er die hinreißende Lola kennen und verliebt sich sofort in sie. Für Lola verlässt er seine Familie in Paris und beginnt ein Leben mit ihr in Barcelona.

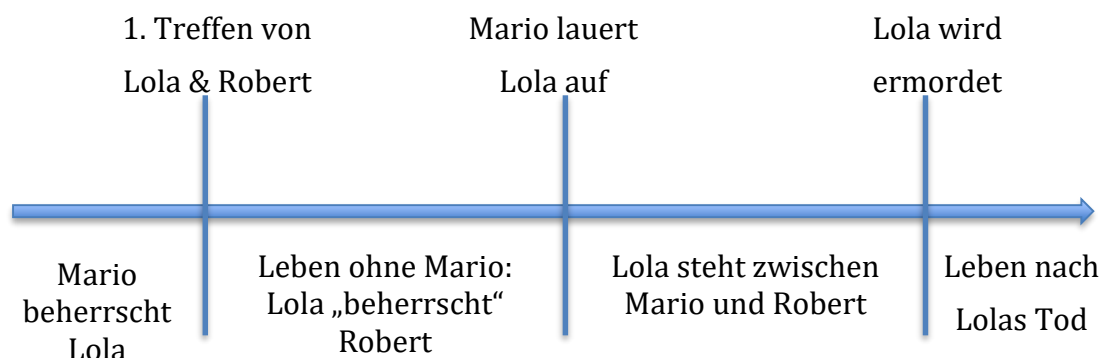
Es vergehen vier Jahre und Lola, Robert und ihre Tochter Ana führen das Leben einer scheinbar glücklichen Familie. Beide werden jedoch von ihrer Vergangenheit eingeholt, als Mario und Jeanine wieder auftauchen und ihre heile Welt zerstören. Jeanine möchte Robert unbedingt wieder zurückgewinnen und verwendet das Geld, das sie von ihm als Unterhalt erhält, um Mario zu bezahlen. Er soll Lola wieder zurückerobern und sie Robert „ausspannen“. Mario ist noch immer wie besessen von Lola und er weiß, dass Ana seine Tochter ist. Robert ist verrückt nach Lola und interessiert sich nicht mehr für seine französische Exfrau. Lola scheint wie zerrissen, sie liebt den zärtlichen Robert, fühlt sich jedoch auch immer noch stark zu Mario hingezogen. Sie lässt sich abermals auf ihn ein und beginnt eine kurze Affäre mit ihm. Als der eifersüchtige Robert geschäftlich nach Rom reist, taucht Mario vor ihrer Wohnung auf. Er fleht Lola an, ihn in ihre Wohnung und zu Ana zu lassen. Als Lola nicht mit ihm schlafen will und ihn auch nicht zu seiner Tochter lässt, kommt es zum folgeschweren Streit. Mario ersticht Lola und flieht.

Robert kommt nachhause und findet seine leblose Lola blutüberströmt auf dem Boden liegend. Er wird des Mordes verurteilt und muss ins Gefängnis. Am Ende siegt jedoch die Gerechtigkeit und Jeanine und Mario werden ihrer Tat entlarvt und festgenommen.

Auch bei Lola ist der Handlungsverlauf zirkulär. Zu Beginn des Films zeigt Bigas Luna die jugendliche Ana im Pool schwimmend. Die Hintergrundmusik ist düster und schwermütig und deutet schon auf das Genre des Films hin. Am Ende des Films zeigt der Regisseur die gleiche Szene nochmal. Wieder schwimmt die jugendliche Ana in einem dunklen Becken und es ertönt die gleiche melodramatische Melodie wie zu Beginn des Films. Als Ana nach wenigen Sekunden aus dem schattigen Teil in den von der Sonne erleuchteten Teil des Pools schwimmt, verstummt die Melodie und das Titellied „Ese veneno“, das die Szene viel leichter und fröhlicher wirken lässt, ertönt.

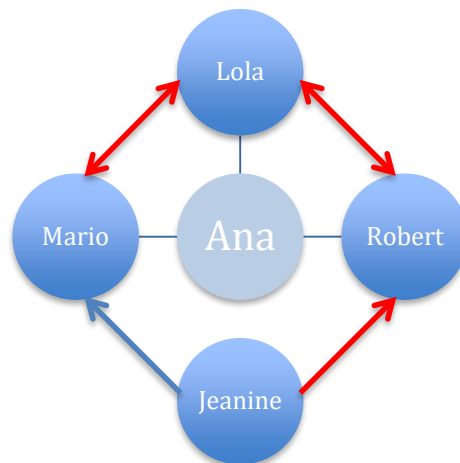
Die Geschichte kann in drei Wendepunkte eingeteilt werden. Der erste Wendepunkt erfolgt, als die gerade frisch getrennte Lola von Robert in der Diskothek angesprochen wird und er sich in sie verliebt. Die Beziehung der beiden läuft so lange gut, bis Mario plötzlich wieder auftaucht und Lolas perfekte Welt zerstört. Dies kann als zweiter Wendepunkt gesehen werden. Lola, die ihre Vergangenheit mit Mario offensichtlich nicht überwunden hat, kann sich nicht von ihm lossagen und beginnt wieder eine Affäre mit ihm, was schließlich zu ihrem Tod führt. Dieser stellt den dritten Wendepunkt der Geschichte dar. Nach ihrem Tod kommt es zur Auflösung des Mordfalls und der Film wird mit folgender Moral beendet: Die Schlechten kommen ins Gefängnis und der Gute genießt ein Leben in Freiheit.

Handlungsverlauf:



4.3.3 Figurenanalyse

Lola, Mario, Robert und Jeanine befinden sich in einem Netz der Besessenheit. Lola kann sich nicht zwischen den beiden Männern entscheiden und beide Männer sind besessen von ihr. Jeanine steht außerhalb dieses Dreiecks. Sie ist besessen davon, Robert wieder zurück zu gewinnen. Besessenheit in verschiedensten Formen und Ausprägungen kann man als Leitmotiv in vielen Filmen von Bigas Luna sehen.



4.3.3.1 Lola, die leidenschaftliche Spanierin

Lola ist ein Film voller Kontraste. Dies spiegelt sich besonders in den Charakteren wider. Bei der Einführung der Figur der Lola ist sie der Prototyp der Frau im Franquismus. Sie geht einem anspruchslosen Job in einer Fabrik nach und hat zuhause ihrem Mann zu gehorchen. Sie ist, wie viele andere spanische Frauen zur Zeit der Diktatur, Opfer von häuslicher Gewalt, denn sie wird von Ihrem Lebensgefährten Mario, der Verkörperung des *Macho ibérico*, misshandelt, vergewaltigt und unterdrückt. Sie leben in einer beengten, schmutzigen und dunklen Wohnung. Obwohl sie ihr eigenes Geld verdient und finanziell anscheinend nicht von ihrem Mann abhängig ist, betont sie mehrmals, dass sie ihn braucht. Beim ersten Anblick von Lola erkennt der Zuschauer, dass sie wohl kein einfaches Leben hat, denn ihr äußeres Erscheinungsbild ist von Blessuren geprägt. Obwohl sie offensichtlich eine Opferrolle einnimmt, ist ihr Blick leidenschaftlich und sie strahlt Stärke und Willenskraft aus.

Als sie eines Tages von der Arbeit nachhause kommt, wartet der betrunkenen Mario bereits auf sie und fordert sie mit harschen Befehlen auf, sich zu entkleiden. Die

sichtlich eingeschüchterte Lola gehorcht ihm und er vergewaltigt sie. Dabei verlangt er von Lola, dass sie ihn fest in seine Brustwarzen kneift und er fügt sich selbst durch Schlagen seines Kopfes gegen die gestapelten Kisten Schmerzen zu. Er sagt ihr, dass er sie liebe und nur einen Augenblick später beschimpft er sie als *Putas* und schlägt ihr mit der Faust ins Gesicht.

Sie verlässt Mario und den trostlosen Süden Spaniens, um ein neues Leben im modernen Barcelona zu beginnen. In einer Diskothek lernt sie den eleganten und erfolgreichen Franzosen Robert kennen. Bei seiner Einführung zeigt Bigas Luna eine gehobene Pariser Gesellschaft beim Abendessen mit Champagner und klassischer Musik. Robert ist Teil dieser *Bourgeoisie*. Als er Lola zum ersten Mal in einem Restaurant sieht, ist er sofort völlig hingerissen von ihr. Trotz ihrer schlechten Erfahrung mit Männern beginnt sie gleich nach der Trennung von Mario eine neue Beziehung mit Robert. Bei ihm ist sie nicht länger die unterdrückte Frau, sondern die feurige, leidenschaftliche Spanierin, von der die Männer in Frankreich geträumt haben. Mit ihm an ihrer Seite lebt sie ein Leben in Luxus und Geborgenheit. Lola geht weder arbeiten, noch muss sie sich um den Haushalt und die Kindererziehung kümmern. Sie fährt mit dem Auto, trägt modische Kleidung und macht den Eindruck einer starken, selbstbewussten und erotischen Frau.

Als Mario wieder auftaucht, wird ihr Leben völlig auf den Kopf gestellt und Lola muss erkennen, dass sie ihre Vergangenheit noch nicht überwunden hat. Trotz ihrer Liebe und Zuneigung zu Robert fehlt ihr offensichtlich etwas in Ihrem Leben. Je öfter sie auf Mario trifft, desto unglücklicher wirkt sie. Der Geschlechtsverkehr mit Robert scheint nicht die Art von Befriedigung zu sein, die Lola sucht. Versuche, Robert in die Brustwarze zu kneifen und so den Sadomasochismus von Mario auszuleben, misslingen. Als Robert merkt, dass sich Lola von ihm abwendet, zeigt er, dass auch er genau wie Mario von Lola besessen ist. „Cuando pienso que puedo perderte, no sé de lo que sería capaz“ (**Lola** 1985: 1:04:07). Ihren Untergang läutet sie selbst ein, als sie eine Affäre mit dem aggressiven Mario beginnt, der ihr vorgaukelt, ein neuer Mensch zu sein. Seine Veränderung ist jedoch nicht zu sehen, denn er ist immer noch Alkoholiker, gewalttätig und besessen von Lola. Dass er

nach wie vor zu der schlechteren Gesellschaft gehört, unterstreicht Bigas Luna unter anderem auch durch einen Fokus auf das Tattoo auf Marios Oberarm (vgl. Sanabria 2010, 54). Er kann nicht verkraften, dass sich Lola aus seinem Machtbereich entfernt hat und er versucht mit allen Mitteln, Lola wieder in seinen Bann zu ziehen, was ihm zuerst auch gelingt.

Lola zeigt bereits erste Anzeichen einer *Femme fatale*⁷, denn sie treibt beide Männer durch ihre Leidenschaft und ihre erotische Ausstrahlung ins Unglück. Was sie jedoch deutlich von der *Femme fatale* unterscheidet, ist ihre Schwäche und ihr Opferstatus. Sie manipuliert die Männer nur unbewusst und als sie stirbt, hat ihr Tod verhängnisvolle Auswirkungen auf beide Männer.

4.3.3.2 Jeanine, die kühle Blonde

Jeanine ist die Exfrau von Robert und das Gegenstück zu Lola. Während man Lola als die leidenschaftliche, erotische Spanierin beschreibt, ist Jeanine eher die kühle Blonde. Sie ist eine gepflegte Dame der gehobenen französischen Gesellschaft und von Anfang an kein Fan der spanischen Frauen, denn sie erklärt den Männern bei einem Abendessen in Paris, dass die Frauen in Spanien ab 40 einen dicken Hintern bekämen. Es scheint fast so, als wolle sie Robert schon vor den Spanierinnen warnen. In derselben Szene sprechen die Männer über die spanischen Frauen, und Roberts Kollege betont mit einem Augenzwinkern, dass er wegen der Spanierinnen Robert gerne nach Barcelona begleiten würde. Seine Frage, ob Robert alleine nach Spanien reise, wirkt anerkennend und neidisch. Er suggeriert damit bereits, dass Robert in Spanien fremdgehen wird, was von den beiden Frauen am Tisch nicht weiter kommentiert, sondern hingenommen wird.

Als Jeanine Robert um Geld bittet, zeigt dieser sich sehr kühl und desinteressiert an ihr. Er hat im Gegensatz zu Lola und zu seiner Exfrau mit seiner Vergangenheit abgeschlossen. Jeanine gibt sich zwar würdevoll, aber sie lässt klar erkennen, dass

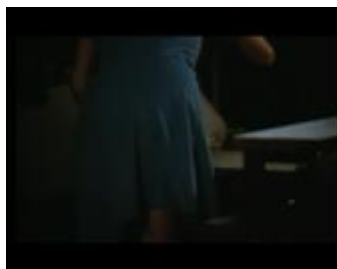
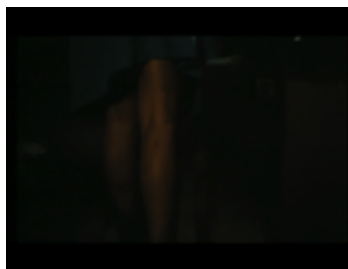
⁷ Aufgrund der Vielfalt der Typen der *Femme fatale* gibt es nur vage Definitionen: Hilmes schlägt in ihrem Werk „La femme fatale“ folgende Minimaldefinition vor: „eine meist junge Frau von auffällender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt“ (Hilmes: 1990: 10).

das Thema für sie noch nicht abgeschlossen ist. *J: ¿No crees que podríamos probarlo de nuevo? R: Escucha Jeanine, yo creo que ya nos lo hemos dicho todo. J: No es verdad (Lola 1985, 0:38:55).*

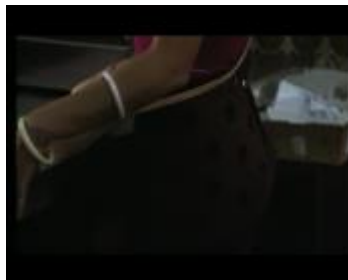
Jeanine spinnt ihre Fäden im Hintergrund. Man vermutet nicht, dass sie mit Mario unter einer Decke steckt und schließlich für den Tod von Lola mitverantwortlich ist. Auf den ersten Blick scheint es, als hätte Mario die stärkste Ausprägung von Obsession. Er hat jedoch nicht die letzten Jahre damit verbracht, Lola zu suchen, es war vielmehr Janine, die ihn aufgespürt hat. Jeanine ist selbst nach einigen Jahren der Trennung noch so besessen davon, Robert zurückzugewinnen, dass sie sich auf die Suche nach Lolas Vergangenheit macht und Mario dazu bringt, sich wieder in Lolas Leben zu drängen. Sie ist sogar so hinterhältig, dass sie Robert das Geld aus der Tasche zieht, um damit Mario zu bezahlen. Paradoxerweise hat Robert somit Lolas Tod finanziert.

4.3.4 Analyse der Darstellungsformen

Obwohl Bigas Luna in **Lola** weitestgehend auf die Darstellung von nackten Brüsten verzichtet, setzt er die Protagonistin dem *männlichen Blick* aus. Die Kamera schwenkt dabei mehrmals von den Beinen über den Hintern zum Oberkörper und zeigt erst dann das Gesicht von Lola.



Screenshots 20-22: Der männliche Blick der Kamera auf Lola (**Lola** 1985, 0:05:23 – 0:05:28)



Screenshots 23-25: Die Kamera verfolgt Roberts Blick auf Lola beim ersten Treffen (**Lola** 1985, 0:16:19 – 0:16:28)

Auch beim Geschlechtsverkehr mit Robert wird Lola aus Roberts Blickwinkel gefilmt. Als Zuschauer hat man das Gefühl, als würde man selbst mit Lola schlafen. Robert wird nie aus dieser Perspektive gezeigt, die Kamera filmt ihn aus einer seitlichen Position.



Screenshot 26: Der Zuschauer kann Lola beim Geschlechtsverkehr mit Robert in die Augen schauen (**Lola** 1985, 0:20:58)



Screenshot 27: Lola beim Geschlechtsverkehr mit Robert aus seiner Perspektive (**Lola** 1985, 0:36:22)

Die Szene am Meer, als Lola ihrer Freundin Isabel gesteht, dass nicht Robert, sondern Mario der Vater von Ana ist, zeigt eine eindeutige Sexualisierung der Frauen, denn die Freundschaft der beiden wird als überzeichnet liebevoll dargestellt. Obwohl beide Frauen mit Männern verheiratet sind und Homosexualität im Film kein Thema ist, lässt Bigas Luna sie wie ein lesbisches Paar wirken.



Screenshots 28-30: Darstellung von Lola und ihre Freundin Isabel als scheinbar lesbisches Paar (**Lola** 1985; 0:51:50 - 0:53:18)

Ein weiteres Indiz auf die Sexualisierung der Frau zeigt sich in der Figur der jugendlichen Ana in der Schlusssequenz. Robert sitzt Zeitung lesend in einem Schwimmbad. Die inzwischen jugendliche Ana schwimmt aus dem schattigen, dunklen Teil des Beckens ins Licht und schaut neckisch zu ihrem Vater. Sie hebt sich aus dem Becken und ihre Brüste zeichnen sich unter ihrem nassen, weißen Shirt ab. Ein neben Robert sitzender Mann macht ihn auf Ana aufmerksam und sagt *¡Mira! ¡Que monada!*. Robert antwortet stolz: *Es mi hija*, und schickt ihr lächelnd einen Handkuss. Ana dreht sich um und es erscheint das Gesicht von Lola, und in der nächsten Einstellung sitzt wieder Ana am Beckenrand und schickt Robert einen Handkuss zurück. In der folgenden Einstellung sieht man Ana, wie sie sich neckisch am Beckenrand mit einem jungen Mann vergnügt. Ihre Bewegungen erinnern an die von Lola beim Geschlechtsverkehr mit Robert.



Screenshot 31: Anas Brüste unter dem nassen Shirt (**Lola** 1985, 1:31:35)



Screenshot 32: Anas Bewegungen erinnern an Lola beim Sex (**Lola** 1985, 1:32:31)

4.3.5 Symbole

4.3.5.1 Bigas Luna und der Surrealismus

Bigas Luna wird in seinen künstlerischen Arbeiten oftmals eine Nähe zum Surrealismus und zu Dali nachgesagt. Auffällig bei Bigas Luna ist die Präsenz von Symbolen, die teilweise einen Verfremdungscharakter haben. (vgl. Junkerjürgen 2012:239) Der Surrealismus fordert die Freiheit des Geistes durch Ablehnung der Vernunft und der Logik. Um das Bewusstsein zu erweitern, muss man jedoch zuerst zum Unbewussten vordringen und um dieses anzusprechen, greifen die Surrealisten zu schockauslösenden, angsterregenden, absurden und provokativen

Methoden. Durch das Herauslösen von Gewohntem aus dem natürlichen Umfeld, der sogenannten Verfremdung, soll der Mensch wachgerüttelt und zu neuem Denken angeregt werden (vgl. more-art.at).

So sieht man zum Beispiel Lola auf dem Weg von der Arbeit nach Hause einen Pfirsich essen. Sie nimmt den Kern aus dem Mund und legt ihn ins Gras zu einem anderen Kern, der bereits von Ameisen übersät ist. Dieser Anblick der Ameisen erinnert an Salvador Dalis *Das Rätsel der Begierde – Meine Mutter, meine Mutter*. Bei Dali haben Ameisen zweierlei Bedeutung. So repräsentieren sie auf der einen Seite den Tod und auf der anderen Seite ein übersteigertes sexuelles Bedürfnis.



Screenshot 33: Die beiden Pfirsichkerne übersät von Ameisen (**Lola** 1985, 0:07:33)



Abb. 1: Zoom auf den linken unteren Rand von Salvador Dalis *Das Rätsel der Begierde – Meine Mutter, meine Mutter*.

4.3.5.2 Die Farbe Rot

Die Farbe Rot hat bei Bigas Luna einen hohen symbolischen Charakter und kann schon fast als Eigenzitat wahrgenommen werden. In der Welt der Beschreibungen ist sie häufig ein Hinweis auf Gefahr. In der Kunst wird Rot als Zeichen für Verbrechen, Leidenschaft und Eifersucht eingesetzt, Themen, die sich in **Lola** wie ein roter Faden durch den Film ziehen. Es beginnt beim Titel, der schon in Rot gehalten ist. In der Diskoszene, beim ersten Zusammentreffen mit Robert, ist Rot die dominante Farbe, gleich wie in der Bar, in der Mario der Kellnerin von Lola erzählt und diese später auch dort trifft. In der Szene, in der Mario Lola beim Einkaufen auf lauert, ist Lola in Rot gekleidet. Als Mario betrunken vor Lolas Wohnung zusammenbricht, ist es Rotwein, der sich wie das Böse unter der Türe in Lolas Leben ausbreitet.

Als sich Lola mit Mario trifft, schminkt sie ihre Lippen in Knallrot. Bigas Luna zeigt in dieser Einstellung die roten Lippen im Detail, ein Leitmotiv, das bereits zuvor in **Bilbao** mit María, als sie das Würstchen ableckt, zu sehen ist und das er in vielen seiner späteren Filme wie zum Beispiel bei Carmen in **Jamón Jamón** wieder aufgreift (vgl. Sanabria 2010: 55).



Screenshot 34: Die Farbe Rot als Leitmotiv (**Lola** 1985, 1:07:36)

4.3.5.3 Die zwei Stahlkugeln

Mario spielt in vielen Szenen mit zwei Kugeln aus Stahl. Man kann diese Kugeln nicht nur sehen sondern auch hören. Das unangenehme Klimpern der beiden Kugeln deutet meist schon auf eine Gefahr für Lola hin. Mario zeigt mit diesen Kugeln seine Dominanz und Macht ihr gegenüber. Bigas Luna erklärt, dass es sich dabei um die „cojones del toro“, also die Hoden des Stiers handelt. Sie symbolisieren Männlichkeit und somit auch Macht. Auch dieses Motiv greift er später in **Huevos de oro** (1993) wieder auf (vgl. Pisano 2001:163).

4.3.5.4 Wasser

Wasser hat vielerlei symbolische Bedeutung. Unter anderem steht es als Symbol des Lebens, des Todes, der Reinigung und der Rückkehr zum Ursprung (vgl. Butzer, Jacob 2012: 475-476). In min 0:50:20 sieht man das Meer und Lola mit ihrer Freundin am Strand spazieren. In diesem Moment erzählt sie ihrer Freundin von

dem Zusammentreffen mit Mario und beichtet ihr, dass Mario und nicht Robert der Vater von Ana ist.

Der Film beginnt und endet mit der gleichen Wasserszene. Man sieht die erwachsene Ana im Pool schwimmen. Wobei die Anfangssequenz mit melodramatischer Musik hinterlegt ist und die Schlusssequenz mit dem Titellied „Ese veneno“. Außerdem besucht Ana als Kind einen Schwimmkurs. Dies könnte eventuell bereits als ein Reinwaschen von der Sünde, in der sie geboren wurde, interpretiert werden.

4.3.5.5 Lolas Albtraum

Lola hat in der Nacht, nachdem sie fremdgegangen ist, einen Albtraum. Diese Traumszene (min. 1:00:07 – min. 1:01:45) ist vollgespickt mit Symbolen. Wie für Bigas Luna typisch, ist die dominante Farbe während des Traums Blau. Man hört einen extrem schrillen, verstörenden Ton, welcher während der gesamten Szene nicht verstummen wird, und das Klimpern der Stahlkugeln. Zuerst sieht man Mario in der Halbtotale in einer engen Gasse mit den Stahlkugeln in der Hand auf dem Boden sitzend. Danach ist ein Schwimmbecken von oben mit einem Kreuz am Boden des Beckens zu sehen. Bigas Luna zeigt in der folgenden Einstellung eine männliche Person - in einer ungewöhnlichen Perspektive - von unten schwimmend. Ana fällt ins Wasser und Bigas Luna zeigt eine Detailaufnahme von Lolas Mund, aus dem Marios Name zu hören ist. Man sieht wieder Mario in der Halbtotale und in Großaufnahme, auf dem Boden sitzend und diabolisch lachend, mit den Stahlkugeln spielen. Danach taucht Mario in den Pool, „rettet“ Ana und küsst sie. Ana weint. Nun sitzt Lola in der gleichen Position wie vorher Mario auf dem Boden und ist umringt von unzähligen Stahlkugeln. Sie kaut auf einem Pfirsichkern und man sieht in der Detailaufnahme zwei Ameisen auf ihrem Fuß. Sie wischt eine Ameise weg und kaut weiter auf dem Pfirsichkern. In einer Großaufnahme sieht man, wie sie den Kern aus dem Mund nehmen möchte, es jedoch eine Stahlkugel ist. In der Stahlkugel reflektieren sich die Bilder vom schallend lachenden Mario und dem besorgten Robert. Lola steckt die Kugel gleich wieder in ihren Mund. Mit Anas schrillum Schrei wird die Traumszene beendet.

Ein möglicher Interpretationsansatz dieser Szene könnte sein, dass Lola die Lüge um die Vaterschaft von Ana von ihrer Tochter reinwaschen möchte. Das Kreuz am Boden des Beckens könnte als Hinweis auf Lolas baldigen Tod gedeutet werden. Die beiden Ameisen könnten für die zwei Männer in ihrem Leben stehen. Lola besitzt nun die Macht, denn beide Männer sind wie besessen von ihr. Sie entscheidet sich für einen und „wischt“ den anderen weg.

4.3.6 Konklusion Lola

In den ersten Szenen des Films präsentiert Bigas Luna Lola als die Verkörperung der typischen Frau im Franquismus, die unter Akzeptanz häuslicher Gewalt ein trauriges Dasein fristet. Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen in **Bilbao**, bietet Bigas Luna ihr jedoch für kurze Zeit einen Raum für Entwicklung, denn sie schafft es, sich aus eigenen Stücken aus der Unterdrückung ihres Mannes zu befreien und ein neues Leben zu beginnen. Diese Aktivität von Lola ist aber nur von sehr kurzer Dauer, denn Bigas Luna gesteht ihr nicht zu, sich auf eigene Füße zu stellen. Sie ist in ihrem neuen luxuriösen Leben Hausfrau und Mutter, die zwar von einem Kindermädchen und einer Haushaltshilfe unterstützt wird, finanziell ist sie aber völlig von ihrem Mann abhängig. Mit der Figur der Lola präsentiert Bigas Luna die leidenschaftliche und verführerische Spanierin, von der die französischen Männer zu Beginn des Films schwärmen. Obwohl sie die beiden Männer nur unbewusst manipuliert, lässt ihre Rolle bereits erste Anzeichen einer *Femme fatale* erkennen. Zwei Tatsachen unterscheiden sie jedoch von der *Femme fatale*, auf der einen Seite ist sie es selbst, die am Ende an ihrer Leidenschaft zugrunde geht und auf der anderen Seite, will sie die Männer nicht bewusst ins Unglück stützen.

Lola ist eine erotische Frau und genau so wird sie von Bigas Luna auch dargestellt. Er setzt sie mehrmals dem *männlichen Blick der Kamera*, der sich zwischen ihren Füßen und ihrem Oberkörper bewegt, aus. Obwohl Bigas Luna kaum nackte Brüste zeigt, muss ihm in mehreren Szenen eine subtile Sexualisierung der Frauen vorgeworfen werden. In der Szene am Meer, als Lola ihrer Freundin von Mario erzählt, werden die beiden Frauen von Bigas Luna wie ein verliebtes lesbisches Paar gezeigt. Auch Ana, die inzwischen jugendliche Tochter von Lola und Robert,

wird in der Eingangs- und Schlussequenz schwimmend im Pool gezeigt. Die Eingangs- und Schlussszenen stellen eine Ellipse von mehreren Jahren dar und sind für die Handlung der Geschichte völlig irrelevant und dienen ausschließlich der Darstellung von nackter Haut.

4.4 Las edades de Lulú (1990)

"Creo que en España no se ha hecho cine erótico, y, digan lo que digan los demás, Bilbao no era erótica, por lo que ésta [Anm. Las edades de Lulú] va a ser mi primera película erótica" (Bigas Luna in Muñoz 1990).

„[...]Las edades de Lulú será auténticamente cine, y creo que el 95% de las mujeres de España se identificarán con Lulú“ (Bigas Luna in Muñoz 1990).

4.4.1 Rezeptions- und Produktionskontext

Im Jahr 1989 kaufte der Produzent Andres Vincente Gomez die Rechte an dem erotischen Roman **Las edades de Lulú** von Almudena Grandes. Der sehr erfolgreiche Roman verkaufte sich zu dem Zeitpunkt bereits über 75.000 Mal. Später sollte das Buch in 19 Sprachen übersetzt und die Autorin mit dem *Premio La Sonrisa Vertical* ausgezeichnet werden.

Andres Vincente Gomez bot dem preisgekrönten und Oscar nominierten Filmemacher Luis García Berlanga die Umsetzung des Films an. Berlanga überlegte jedoch nicht lange und antwortete: "Quien mejor puede hacer esta película es Bigas Luna" (Muñoz 1990). Bigas Luna, der damals bereits sechs Filme in Spielfilmlänge und dutzende Kurzfilme gedreht hatte, traf sich mit der Autorin Almudena Grandes, um an dem Drehbuch zu arbeiten. Für ihn stand sofort fest, dass nur Ángela Molina (**Lola**) für die Rolle der Lulú in Frage komme. "Ella es tan fundamental en **Las edades de Lulú**, que sin su participación yo no haría la película. Ella es auténticamente Lulú" (ebd.). Ángela Molina und auch ihre Schwester Mónica, die die Rolle der jugendlichen Lulú übernehmen sollte, unterzeichneten den Vertrag. Zehn Tage vor Drehbeginn änderte Ángela Molina ihre Meinung und sagte mit der Begründung, dass sie keinen Porno drehen möchte, ab. Sie war der Meinung, dass der Film sich aufgrund seiner vielen Änderungen in eine andere Richtung entwickelt habe, als das ursprüngliche Drehbuch vorgesehen hatte. Bigas Luna entgegnete, dass sich der Film, abgesehen von der Chronologie, an seine literarische Vorlage halte, vor allem, da das Drehbuch zusammen mit der Autorin verfasst worden sei.

Die Produzenten entschieden sich im Zuge der Absage von Ángela auch gegen ihre Schwester Mónica, da diese die Rolle hauptsächlich aufgrund ihrer optischen Ähnlichkeit mit Ángela erhalten hatte. Bigas Luna wollte den Film und natürlich auch den Drehbeginn retten und entschied daher, dass eine Schauspielerin gefunden werden müsse, die beide Rollen der Lulú übernehmen könne. Nur kurz nach der Absage wurde der Name der noch sehr jungen und wenig bekannten Italienerin Francesca Neri genannt (vgl. Muñoz 1990). Der Film brachte noch ein weiteres Talent hervor. Javier Bardem, der zuvor nur wenige Fernsehauftritte hatte, erhielt seine erste Nebenrolle im Kino. Nur zwei Jahre später erhielt er von Bigas Luna seine erste Hauptrolle in **Jamón Jamón**.

Der Erfolg des Buches erklärt sich vor allem dadurch, dass es ein bis dahin relativ unergründetes Thema, nämlich das der weiblichen Sexualität, behandelt. Bigas Luna verstand es, genau das zu transportieren. "Es la historia de una mujer contada por una mujer y yo tengo que utilizar mi componente femenino, que lo tengo, al cien por cien. No será una película machista" (Bigas Luna in ebd.).

Im Dezember 1990 wurde der Film erstmals in den spanischen Kinos ausgestrahlt. Die Absage von Ángela Molina, von der man auch in den Zeitungen lesen konnte, hat dafür gesorgt, dass das Publikum bereits im Vorfeld sehr morbide Erwartungen an den Film hatte. Bigas Luna gab sich bei der Premiere zufrieden und erklärte, dass er sehr *encantado con el escándalo* (Bigas Luna in El erotismo de 'Las edades de Lulú' llega los cines de Madrid 1990) sei. Zur Premiere erschien Francesca Neri in einem langen Mantel, der ihren gesamten Körper verhüllte. Obwohl sie in einem Interview behauptete, dass sie sehr zufrieden mit dem Film und es wohl der wichtigste Schritt in ihrer Karriere sei, machte ihr Aufzug den Anschein, als wollte sie sich von der Figur der Lulú distanzieren (vgl. ebd.).

"Aunque se habla mucho de morbo y provocación, yo digo que es una película muy sana, que para nada es una película X, y creo que los jóvenes la van a entender hasta mejor que mi generación, porque en el fondo Lulú es una mujer que sólo quiere a un hombre y lo va buscando a través de otros para entregarse totalmente a él. Menos el bloque del mundo del sadomasoquismo, que además nuestro como el mundo de los malos, creo que he hecho una película profundamente moralizante, de verdad, porque ¿qué niña de 20 años no sabe hoy lo que es un vibrador?" (Bigas Luna in ebd.).

Obwohl Bigas Luna versuchte, einen Film von Frauen für Frauen zu machen, muss ihm vorgeworfen werden, dass es ihm mit **Las edades de Lulú** nicht gelang. Es mag ihm zwar gelungen sein, Tabuthemen aufzubrechen und die klassischen Rollenbilder für kurze Zeit umzukehren, der Film bedient sich jedoch vieler Klischees und zeigt eine Frau, die auf der Suche nach sich selbst und nach ihrer Sexualität auf die Hilfe von Männern angewiesen ist. Er beginnt mit Lulú als hilflosem Baby und endet mit ihr als hilflose Frau.

4.4.2 Handlungsanalyse

Der Handlungsverlauf ist chronologisch. Bigas Luna zeigt Lulú erst als Baby, dann als ein kleines Mädchen, und mit einer weiteren Ellipse ist Lulú ein jugendliches Mädchen. Sie ist verliebt in Pablo, den besten Freund ihres großen Bruders Marcelo. Pablo nimmt die junge Lulú mit auf ein Konzert. Als die beiden danach ins Auto gehen und Pablo Lulú im Schritt streichelt, dreht sich Lulú beschämt zur Seite und sagt, dass sie „nichts könne“. Pablo bringt sie in das Atelier seiner Mutter, wo er ihre Schamhaare rasiert. Lulú ist noch Jungfrau und erzählt Pablo, dass sie sich einmal eine Flöte eingeführt habe. Danach haben die beiden Sex. Die verliebte Lulú erfährt jedoch bald von ihrer Freundin, dass Pablo für einige Zeit beruflich nach Philadelphia gehen werde.

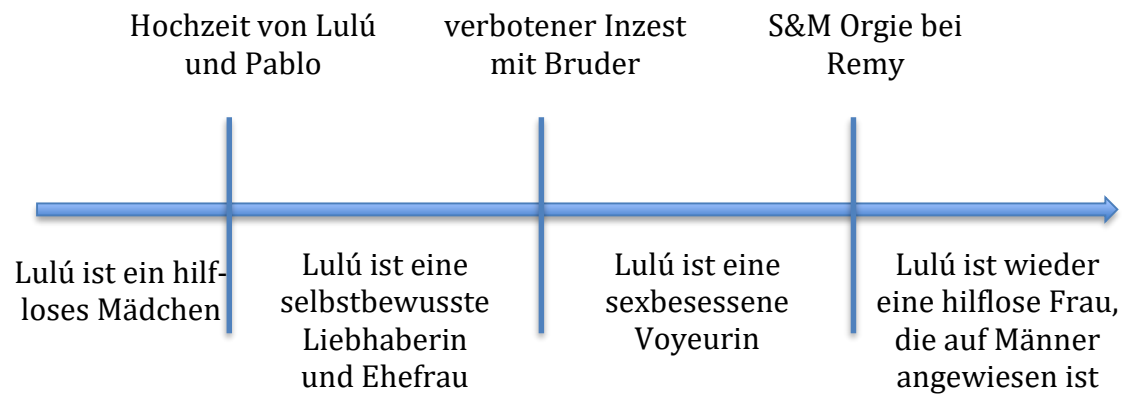
Als Pablo aus Amerika zurückkehrt, ist Lulú bereits eine junge Erwachsene. Er hat ihr eine *amerikanische Flöte* als Geschenk mitgebracht. Lulú probiert den Vibrator gleich mit ihm gemeinsam aus und erklärt ihm, dass sie alles tue, was ihm gefalle. Sie erzählt ihm von ihrem Traum, in dem Pablo ihr perverser und inzestuöser Vater ist. Pablo dreht Lulú auf den Bauch und vergewaltigt sie anal. Nach der Vergewaltigung macht Pablo ihr einen Heiratsantrag und Lulú antwortet mit einem begeisterten Ja. Als Hochzeitsgeschenk hat Pablo den Sessel aufgetrieben, auf dem sie damals saß, als er sie rasiert hat. In der Hochzeitsnacht haben die beiden Sex in vielen unterschiedlichen Positionen.

Es vergehen ein paar Jahre und Lulú ist eine erwachsene Frau geworden. Pablo und sie haben eine neue Leidenschaft gefunden: Sie fahren nachts mit dem Auto auf Transvestitenjagd. Dabei lernen sie die Transvestitin Ely kennen und laden sie zum Essen und danach zum gemeinsamen Sex ein.

Lulú und Ely treffen sich einige Zeit später zufällig in der Stadt und gehen zusammen einkaufen. Lulú kauft sich ein knappes, weißes Blüschen, das an Babykleidung erinnert, mit dem sie Pablo verführt. Nach dem Sex sagt Pablo zu Lulú, dass er gerne eine Tochter so wie sie hätte. In der nächsten Sequenz sieht man Pablo mit der gemeinsamen Tochter Inés.

Auf einer Feier treffen die beiden Lulús Bruder Marcelo. Er sagt anerkennend zu Pablo, dass Lulú sehr hübsch geworden sei, und deutet an, dass, wenn sie nicht seine Schwester wäre, sie ihm auch gefallen würde. Auf der Feier kommt es zum folgenschweren Tabubruch. Pablo verbindet Lulús Augen und lädt Marcelo zum Sex mit den beiden ein. Lulú verlässt daraufhin Pablo, da sie von ihm nicht mehr wie ein Kind behandelt werden möchte. Lulú zieht mit Inés in eine Wohnung und schränkt den Kontakt zu Pablo sehr ein. Beim Schauen eines Sexfilms merkt sie, dass es sie antört, Männer beim Sex zu beobachten. In einer Bar lernt sie drei junge, schwule Männer kennen, die sie mit nachhause nimmt und für Sex bezahlt. Als ihr das Geld für ihre neue Leidenschaft ausgeht, schlägt ihr einer der Männer vor, sich an einen gewissen Remy zu wenden. Als Lulú diesen sadistischen Zuhälter in einer Bar trifft, sieht Ely sie dabei und warnt Pablo. Als ein Kunde von Remy auf der Suche nach etwas ganz Besonderem ist, erzählt ihm Remy von der verrückten Frau. Lulú geht zum vereinbarten Treffpunkt, wo sie auf die drei schwulen Männer trifft, die sie bereits zuvor für Sex bezahlt hat. Die Männer ziehen sie aus und legen ihr eine Lederkorsage an. Sie wird gegen ihren Willen in den Nebenraum gezerzt und dort gefesselt aufgehängt.

Ely informiert Pablo über Lulús Aufenthaltsort und bittet ihn, die Polizei zu rufen, wenn sie nicht in zehn Minuten zurück sein sollte. Als die Transvestitin versucht, Lulú zu retten, wird sie von einem der schwulen Männer erwürgt. Pablo ruft die Polizei, die die Orgie stürmt und Lulú befreit. Als sie Pablo sieht, fällt sie ihm um den Hals und fleht ihn an, ihr zu helfen.



4.4.3 Figurenanalyse

Lulú, von der Hilflosigkeit zum Sexspielzeug für Männer und wieder zurück

Während des Credits zeigt Bigas Luna ein weibliches Baby, das in Zeitlupe gepudert wird. Da der Film alle Ereignisse in chronologischer Reihenfolge präsentiert, kann man daraus schließen, dass es sich bei dem Baby um Lulú handelt. In der Eröffnungssequenz sieht man Lulú als Kind im Bett liegen. Im Arm hält sie ein quiekendes Stoffschwein. Nach einer Rollschuhfahrt in der Wohnung sitzt die kleine Lulú am Boden, hat das Schwein zwischen den Beinen und spielt mit einem Gummiband. Es kommt zu einer Überblende ihre Hände mit dem Gummiband und aus der kindlichen Lulú wird eine Jugendliche. Hier beginnt die Handlung der Geschichte.

Lulú in ihrer kindlichen, hilflosen und passiven Zeit

Die circa fünfzehn Jahre alte Lulú ist verliebt in Pablo und bereit, alles für ihn zu tun. Als es in seinem Auto zu den ersten erotischen Handlungen kommt, ist Lulú noch eingeschüchtert. Sie hat Angst, etwas falsch zu machen und dadurch Pablo zu vertreiben und sagt *Yo no sé hacer nada*. Worauf Pablo sie mit den Worten *¡No te preocupes! Aprenderás* beruhigt (**Las edades de Lulú** 1990, 0:07:35). Als er sie zum Oralverkehr drängt, beginnt sie zu weinen und sagt beschämt, dass sie alles tue, was und wann er es wolle, aber Oralverkehr möchte sie nicht machen. Als Pablo vorschlägt, sie nachhause zu bringen, lässt sie sich doch darauf ein. Im Atelier erklärt Lulú Pablo, dass sie noch Jungfrau sei. Ihre Unschuld unterstreicht

Bigas Luna auch durch ihre Kleidung. Sie trägt eine weiße, hochgeschlossene Bluse, einen weißen, knielangen Rock und ein weißes Haarband. Doch so unschuldig, wie es erst den Anschein macht, ist sie dann doch nicht. Als Pablo sie auffordert, ihre Unterhose auszuziehen, folgt sie seinen Anweisungen und hebt ihren Rock, als sie sich auf seinen Schoß setzt. Sie erklärt Pablo, dass sie sich mit einer Flöte selbstbefriedigt, ihr Bruder aber davon erfahren habe. Als Pablo fragt, ob Marcelo sie jemals angefasst habe, verneint sie ganz selbstverständlich.

Pablo holt Rasierschaum und einen Rasierer aus dem Badezimmer. Als Lulú ihn fragt, was er vorhabe, antwortet er kühl, dass sie das nichts angehe und droht ihr, sie nachhause zu bringen. Er beginnt Rasierschaum auf ihre Schamhaare zu schmieren und erklärt, dass er sie jetzt noch hübscher machen werde und beginnt sie zu rasieren. Lulú ist erst nicht einverstanden, akzeptiert jedoch die Rasur, als Pablo ihr vorwirft, sich nicht an die Spielregeln zu halten. Als er fertig ist, fragt er Lulú, ob sie denn jetzt auch brav sein und alles tun werde, was er ihr sagt. Lulú nickt mit dem Kopf und fragt Pablo, ob er nicht „sauer auf sie“ sei. Er bringt sie ins Nebenzimmer, wo er sie unter vielen Anweisungen entjungfert.

Lulú ist am Boden zerstört, als sie erfährt, dass Pablo ins Ausland gehen werde. Ihre Mutter versucht sie zu trösten, doch Lulú lässt sie nicht an sich heran. Bevor Pablo geht, erklärt er Lulú, dass Sex und Liebe nichts miteinander zu tun haben und dass das, was die beiden miteinander hatten, Liebe sei. Während sie in ihrem Kinderzimmer sehnsüchtig auf seine Rückkehr wartet, malt sie Herzchen mit seinem Namen in ihre Schulhefte und küsst sein Foto.

Lulú wird erwachsen und selbstbewusst

Als Pablo endlich aus Amerika zurückkehrt, erwartet sie ihn mit rasierten Schamhaaren. Sie erklärt ihm, dass dies ihr Geschenk an ihn sei. Pablo hat ihr einen Vibrator mitgebracht, den Lulú sofort vor ihm ausprobiert. Während sie sich vor ihm befriedigt, erzählt sie ihm von ihrem Traum, in dem Pablo und sie in einem Haus wohnten und glücklich miteinander seien. Die Konstellation in ihrem Traum war jedoch von Inzest geprägt, da Pablo der perverse Vater und sie die Tochter war. Pablo antwortet, dass er gerne so eine Tochter wie sie hätte. Pablo nimmt Lulú

den Vibrator aus der Hand und dreht sie auf den Bauch. Er penetriert sie anal und hört auch nicht auf, als Lulú vor Schmerzen schreit und sich windet. Als er fertig ist, legt er sich auf die weinende Lulú, flüstert ihr ins Ohr, dass er sie liebe und macht ihr einen Heiratsantrag. Lulú nimmt seinen Antrag an und die beiden heiraten.

Bei ihrer Hochzeit trägt Lulú kein gewöhnliches Brautkleid, sondern ein kurzes weißes Kleid, das an ein Negligé erinnert. In der Hochzeitsnacht zeigt Bigas Luna das frisch vermählte Paar in vielen unterschiedlichen Positionen beim Sex. Musikalisch wird die Szene durch extradiegetische Musik mit dem Lied *Take a walk on the wild side* untermalt.

Es kommt zu einem Zeitsprung. Lulú ist nun erwachsen und Ehe- und Hausfrau. Sie geht keinem Beruf nach und auch zuhause ist sie schon mit dem Kochen von Nudeln überfordert. In sexueller Hinsicht ist sie gereift, denn sie äußert zum ersten Mal, was sie möchte. Als sie Pablo erklärt, dass sie gerne Transvestiten anschau, fährt er mit ihr auf einen Transvestiten-Strich, um diese mit dem Auto zu jagen. Als eine der Transvestiten sich an Pablo rächt und ihm eine Ohrfeige gibt, übernimmt Lulú für kurze Zeit den aktiven Part. Sie springt aus dem Auto und verteidigt ihren Mann. Pablo muss jedoch dazwischen gehen und den Streit schlichten. Die beiden freunden sich mit der Transvestitin Ely an und gehen mit ihr essen. Lulú ist neugierig und beginnt Elys Körper zu erkunden. Im Restaurant bittet sie Ely, ihr ihre Brüste zu zeigen und im Auto setzt sie sich neben die Transvestitin, um ihren Penis zu berühren. Beim anschließenden Sex mit Ely fragt Lulú wieder unsicher, ob es Pablo auch gefalle. Als er antwortet, dass nur sie ihm gefalle, haben die beiden Sex, während Ely sich anbiedert. Sie schenken ihr überhaupt keine Aufmerksamkeit und verhalten sich, als wäre die Transvestitin gar nicht anwesend. Wütend und aufgelöst befriedigt sich Ely neben den beiden selbst. Als das Ehepaar fertig ist, haben sie Mitgefühl für Ely. Pablo entschuldigt sich bei ihr und Lulú küsst sie auf den Mund.

Als Anzeichen auf den bevorstehenden inzestuösen Tabubruch, sieht man Lulú, wie sie sich ein knappes weißes Shirt kauft, mit dem sie Pablo verführt und zum Sex überredet. Als sie ihn fragt, ob ihm das neue Shirt gefalle, antwortet er, dass es aussieht wie Babykleidung. Nach dem Sex sagt sie zu ihm: *¿Sabes qué es lo más*

me gusta del mundo? Tener tu leche dentro. Worauf Pablo antwortet: *Et a mí, tener una hija como tú* (**Las edades de Lulú** 1990, 0:49:48).

Es kommt zu einer weiteren Ellipse. Die gemeinsame Tochter Inés ist geboren. Lulú ist nun Ehefrau, Hausfrau und Mutter. Sie fühlt sich wohl in der Mutterrolle und erklärt, dass es ihr gefalle, dass nur sie die Tochter beruhigen könne. Die drei sind eine glückliche und nahezu sorgenfreie Familie. Die Freundschaft zu Ely besteht weiterhin und Lulús Frage, ob die Transvestitin der richtige Umgang für Inés sei, scheint ihre einzige Sorge zu sein. So glücklich wie jetzt wird sie jedoch bis zum Ende des Films nicht mehr sein.

Die Inzestszene mit dem Bruder stellt einen Wendepunkt in der Geschichte dar. Lulú verlässt daraufhin Pablo und erklärt ihm, dass sie nicht wegen dem Vertrauensbruch geht, sondern weil sie nicht länger wie ein Kind behandelt werden möchte.

Umkehrung der Genderthematik: Lulú wird zur sexbesessenen Voyeurin

Als sie in der neuen Wohnung ihre Koffer auspackt, wird ihr klar, dass sie eigentlich gar nicht weiß, warum sie Pablo verlassen hat. Um aus ihrer Einsamkeit zu entfliehen, kauft sie sich Pornofilme und taucht damit in eine für sie neue Welt ein. Lulú ist nicht auf der Suche nach einem neuen Mann, sie möchte etwas völlig Neues erleben. *No podía buscar otro Pablo. Era absurdo. Es sexo irrumpió en mi vida como una válvula de escape* (**Las edades de Lulú** 1990, 1:04:58). Sie erkennt, dass es sie erregt, Männer beim Sex zu beobachten. Sie wird nun zu einer Voyeurin, eine Rolle, die ursprünglich den Männern vorbehalten war. Sie beobachtet junge, homosexuelle Männer auf der Straße und verfolgt sie in eine Bar. Als der Barkeeper ihren Blicken folgt, spricht er sie an und fragt sie, ob ihr denn die Männer gefallen. Lulú erklärt ihm, dass es doch auch normal sei, dass Männer auf lesbische Frauen stehen, warum sollten ihr also keine schwulen Männer gefallen. Der Barkeeper lässt aber nicht locker und fragt, ob sie mit ihnen ins Bett wolle, wohlwissend dass sie diese sexuell nicht reizen könne. Als Lulú ihm sagt, dass sie sie nur beobachten möchte, fädelt er das Geschäft ein.

Lulú nimmt die Männer mit in ihre Wohnung. Dort ist es jedoch nicht sie, die die Szene bestimmt, sondern Jimmy, einer der Männer. Er bietet ihr den androgynen Mann als Objekt an und erklärt ihr, dass sie mit ihm alles machen könne, was sie wolle. Er schiebt den weiblich aussehenden Pablito zu ihr und nötigt ihn dazu, mit Lulú Sex zu haben, obwohl dieser fleht, es nicht tun zu müssen. Als ihn Lulú bittet, ihr zu helfen, schläft er mit ihr, während Jimmy ihn anal penetriert. Danach bezahlt sie die Männer für ihre Dienste und schickt sie mit den Worten *Ya sabéis donde está la puerta* weg.

Lulú: Rückkehr in die Hilflosigkeit

Sie hat Gefallen daran gefunden, Männern beim Sex zuzusehen. Sie bestellt Männer in ein Hotelzimmer, um sie beim Sex zu beobachten, während sie sich dabei befriedigt. Sie erkennt, dass sie sexsüchtig ist und glaubt, im Sex ihre Rettung gefunden zu haben. Dies wird sich jedoch bald als Irrtum erweisen. Sie wird immer betrübter, und der Sex scheint sie nicht glücklich zu machen. Bigas Luna zeigt sie immer häufiger traurig oder weinend.

Um ihre Probleme zu lösen, wendet sie sich an Remy, *el hombre con soluciones*. Der gefährliche Zuhälter treibt sie jedoch noch weiter ins Unglück. In der S&M- Orgie wird sie wieder zu einem hilflosen Spielzeug für Männer. Sie wird gefesselt und kann sich aus ihrer Objektposition nicht selbst befreien. Es sind Männer in Form von Polizisten, die sie retten. Bigas Luna gesteht nicht einmal der Transvestitin Ely die Position der Retterin zu. Obwohl sie es ist, die Pablo warnt und sich heldenhaft an den gefährlichen Ort begibt, kann sie die Rettung nicht vollziehen und wird sogar von Bigas Luna geopfert. Am Ende fällt Lulú Pablo um den Hals und bittet ihn, ihr zu helfen. Weinend erklärt sie ihm, dass sie ihn liebe und brauche und mit ihm immer glücklich gewesen sei.

4.4.4 Analyse der Darstellungsformen

In keinem anderen Film von Bigas Luna wird soviel nackte Haut gezeigt wie in **Las edades de Lulú**. In den Credits ist bereits zu erkennen, dass der Fokus des Films

auf der Frau liegt. Bigas Luna zeigt Lulú im Säuglingsalter. Die Kamera ist auf das weibliche Geschlechtsorgan gerichtet und zeigt in Zeitlupe, wie das Baby gepudert wird. Nach mehreren Ellipsen fokussiert die Kamera abermals auf Lulús Schritt und zeigt die von Pablo durchgeführte Intimirasur. Lulú ist zu diesem Zeitpunkt noch ein Kind, das Hilfe von anderen braucht.



Screenshot 35: Detailaufnahme auf das gepuderte Geschlecht von Lulú (**Las edades de Lulú** 1990, 0:01:07)



Screenshot 36: Detailaufnahme auf die Scharmhaarrasur von Lulú (**Las edades de Lulú** 1990, 0:15:49)

Als Pablo aus Amerika zurückkehrt, ist Lulú erwachsener und selbstständiger geworden. Dass Lulú keine gewöhnliche Frau ist, zeigt Bigas Luna deutlich bei der Hochzeit von ihr und Pablo. Bereits der Heiratsantrag nach der Vergewaltigung lässt auf ein sehr unkonventionelles Paar schließen. Lulú erfüllt auch keine Stereotypen einer klassischen Braut, denn sie ist kaum geschminkt und trägt ihre Haare wie im Alltag. Lulús Neffe hält ihr Hochzeitskleid nicht zu Unrecht für ein Negligé. Als Dekoration auf der Hochzeitstorte haben die beiden ein in weiß gekleidetes lesbisches Paar gewählt und Pablos Hochzeitsgeschenk an sie ist der Sessel aus dem Atelier, auf dem er sie zum ersten Mal rasiert hat.



Screenshot 37: Lulú sitzt im Hochzeitskleid auf Pablos Hochzeitsgeschenk. (**Las edades de Lulú** 1990, 0:33:04)



Screenshot 38: Das lesbische Paar als Tortendekoration (**Las edades de Lulú** 1990, 0:32:10)

Nach der Trennung von Pablo wird Lulú für eine kurze Zeit eine unabhängige und selbstbestimmte Frau. In dieser Phase ändert Bigas Luna den Blick der Kamera und nicht der weibliche, sondern der männliche Körper steht von nun an im Blickpunkt. Wie bei Kaplan beschrieben, können Frauen die männliche Position nur auf Kosten ihrer weiblichen Attribute einnehmen. Auch Lulú wird männlicher dargestellt und ist nicht länger die, die angeschaut wird, sondern sie ist es, die die Männer anschaut. Zu ihrer vermeidlichen Unabhängigkeit kommt sie aber nur durch die Hilfe von Männern.



Screenshot 39: Der Barkeeper fädelt das Geschäft zwischen den schwulen Männern und Lulú ein. Symbolhaft steht in leuchtend roten Buchstaben das Wort *Independencia* über den Köpfen der Männer. (**Las edades de Lulú** 1990, 1:08:41)



Screenshot 40: Lulú beim Pornofilmschauen. Sie hält die Wasserflasche wie einen Phallus zwischen ihren Beinen (**Las edades de Lulú** 1990, 1:04:37)

Die Kamera schwenkt nun über den Körper der Männer. Zuerst wird immer der nackte männliche Oberkörper gezeigt und dann schwenkt die Kamera langsam bis zu seinen Genitalien oder bis zu seinem Hintern. In den Tanzclubs und bei der Orgie tanzen nackte Männer, sie tanzen jedoch nicht für Frauen, sondern nur für andere Männer. Selbst als Lulú Remy aufsucht, fordert er sie auf, sich ansehen zu lassen. Lulú verkörpert zu diesem Zeitpunkt immer noch mehr männliche Attribute als weibliche. Als sie aufsteht und den Mantel auszieht, um sich Remy zu zeigen, bleibt die Kamera in einer Nahaufnahme auf ihr Gesicht gerichtet und schwenkt nicht auf ihren restlichen Körper.



Screenshot 41: Der männliche Körper steht im Zentrum (**Las edades de Lulú** 1990, 1:09:04)



Screenshot 42: Beim Geschlechtsverkehr wird nicht die nackte Frau gezeigt, sondern der nackte Mann (**Las edades de Lulú** 1990, 1:15:16)



Screenshot 43: Lulú wird geknebelt, gefesselt und aufgehängt. Sie ist hilflos der Gewalt der Männer und auch Frauen ausgesetzt (**Las edades de Lulú** 1990, 1:25:58)

4.4.5 Symbole

4.4.5.1 Essen

Wie in vielen seiner Filme spielt das Essen auch in **Las edades de Lulú** eine wesentliche Rolle. Essen ist bei Bigas Luna immer symbolisch für Sex und Leidenschaft. Als Lulú zu Beginn des Films einen Erdbeerkuchen bestellt, verschlingt sie ihn vor Pablo. Pablo erklärt, dass er am Essen erkennt, ob ein Mädchen gut erzogen ist oder nicht. „*Las señoritas bien educadas no comen deprisa. [...] Ni hablan con la boca llena.*“ erklärt Pablo väterlich und hängt noch an, dass er deshalb keine gut erzogenen Mädchen mag (**Las edades de Lulú** 1990, 0:05:51). Als sie die Transvestitin Ely am Straßenstrich kennenlernen, lädt Pablo sie erst zum Essen ein, bevor sie sich auf den gemeinsamen Sex einigen. Im Restaurant zeigt Ely Lulú ihre Brüste und als es dann am Tisch darum geht, wo denn der Sex vollzogen werden soll, zeigt Bigas Luna den Kellner, der eine flambierte Speise serviert.

Lulú beschreibt sich selbst als sexsüchtig, denn nur durch Sex kann sie sich beruhigen. Dabei vergleicht sie Sex mit Essen. *El sexo era la salida. Era para mí como la comida para alguien que quiere calmar sus nervios. Con el sexo por lo menos no engordaría* (vgl. **Las edades de Lulú** 1990, 1:14:09). Sie bestellt die Männer per Telefon, ähnlich wie andere Essen per Telefon bestellen.

4.4.5.2 Das Schwein

Lulú ist kein konventionelles Mädchen. Bereits im Kindesalter spielt sie nicht mit einer Puppe oder einem Teddybären, sondern sie schläft mit einem grunzenden Plüschschwein unter dem Arm. Das Schwein ist ein Symbol, das Bigas Luna in späteren Filmen wie **Jamón Jamón** wieder aufgreift. Das Tier steht einerseits für Fruchtbarkeit und Glück, es kann jedoch auch für negative Anzeichen wie zum Beispiel Gefräßigkeit, Wollust und ungezügelter Leidenschaft gedeutet werden (vgl. Schröder: Schwein). Am Ende des Films, ist es eine Frau in einer ledernen Schweinsmaske, die die gefesselte Lulú vergewaltigen soll.



Screenshot 44: Lulú als Mädchen mit dem Plüschschwein (**Las edades de Lulú** 1990, 0:02:11)



Screenshot 45: Frau in der Schweinsmaske. (**Las edades de Lulú** 1990, 1:29:01 Das Bild wurde von der Verfasserin farblich nachbearbeitet)

4.4.5.3 Farben

Lulús Lebensabschnitte werden in Farben ausgedrückt. Ihre Kindheit und Pubertät sind in Sepia und in Gelbtönen gehalten. Die Zeit, in der sie mit Pablo glücklich zusammen ist, zeigt Bigas Luna in Braun- und Blautönen. Nach der Trennung verwendet Bigas Luna Rot- und Schwarztöne. Lulús Zeit der Unabhängigkeit und der Suche nach sich selbst, wirkt auf die ZuschauerInnen nicht besonders nachahmungswürdig. Die Szenen wirken durch die dunklen Farben düster, bedrückend und bedrohlich. Diese Bedrohlichkeit wird durch extreme Nah- und Detailaufnahmen unterstützt. Die Farben werden auch durch Lulús Unterwäsche repräsentiert. Lulú trägt bis zur Nacht des Tabubruchs weiße oder blaue Unterwäsche. Nach der Trennung trägt sie nur noch schwarze Reizwäsche.



Screenshot 46: Lulú verführt Pablo in weißer Unterwäsche und in dem knappen Babyblüschen (**Las edades de Lulú** 1990, 0:47:17)



Screenshot 47: Lulú trägt ab der Trennung nur noch schwarze Unterwäsche (**Las edades de Lulú** 1990, 1:22:34)

4.4.6 Konklusion **Las edades de Lulú**

Als Bigas Luna die Erotikromanverfilmung **Las edades de Lulú** in die spanischen Kinos bringt, ist er davon überzeugt, damit einen Film *von Frauen über Frauen* geschaffen zu haben. Bei näherer Auseinandersetzung mit dem Film wird aber sehr schnell deutlich, dass er mit **Las edades de Lulú** keinen Frauenfilm geschaffen hat, denn Lulú ist bei ihrer Suche nach sich selbst und ihrer Sexualität immer wieder auf die Hilfe von Männern angewiesen. Der Film beginnt mit Lulú als hilflosem Baby und endet mit ihr als hilfloser Frau.

Als Jugendliche ist Lulú völlig unselbständig und abhängig von Pablo, der sie in die Kunst der Liebe und der Sexualität einführt. Als sich Lulú nach dem Inzestvorfall von Pablo trennt, wird den ZuschauerInnen vorgegaukelt, dass Lulú nun eine unabhängige, selbstbewusste und lustvolle Frau ist. Nach genauerer Betrachtung des Films fällt aber auf, dass Lulú ab dem Zeitpunkt der Trennung nicht mehr als glückliche Frau dargestellt wird. Bigas Luna präsentiert Lulú im Laufe ihrer Entwicklung im Erwachsenenalter als immer deprimierter. Mit der Zeit nimmt sie auch ganz offensichtlich immer mehr von der Gesellschaft als typisch *männlich* eingestufte Attribute an. Die erwachsene Lulú will nicht angesehen werden, denn sie selbst möchte den aktiven Part übernehmen und beobachten. Daher wird sie nicht länger dem Blick der Kamera ausgesetzt, sondern vielmehr sind es die Körper der Männer, die ins Rampenlicht rücken. Sie wird zur Voyeurin, die sich beim

Beobachten von homosexuellen Männer selbstbefriedigt. Obwohl sie in ihrer Darstellung und in ihrer Rolle immer *männlicher* wird, kann sie sich nicht selbst aus ihrem fatalen Schicksal befreien und muss auf die Hilfe der Männer hoffen. Bigas Luna gesteht nicht einmal der Transvestitin Ely die Position der Retterin zu. Obwohl sie es ist, die Pablo warnt und sich heldenhaft an den gefährlichen Ort der Orgie begibt, kann sie die Rettung nicht vollziehen und muss sogar sterben. Durch die Wiederherstellung der symbolischen Ordnung, schafft Bigas Luna ein *Happy End*. Unterstrichen wird dies durch die letzte Szene, in der Lulú ihrem Retter Pablo um den Hals fällt und ihn bittet, ihr zu helfen, während sie ihm weinend erklärt, dass sie ihn liebe und brauche und mit ihm immer glücklich gewesen sei.

5 Konklusion

Im Zentrum der vorliegenden Diplomarbeit stand die Frage, ob und inwiefern die Protagonistinnen in den frühen Werken des spanischen Filmemachers Bigas Luna eine Entwicklung hinsichtlich ihrer Rollen und ihrer Darstellungsformen durchleben. Dafür wurden drei Filme von Bigas Luna analysiert, die in unterschiedlichen Jahrzehnten entstanden sind und die unterschiedlichste Protagonistinnen zeigen.

Als Bigas Luna im Jahr 1978 den skandalösen Experimentalfilm **Bilbao** drehte, wurde kurz davor die Filmzensur abgeschafft. Dies erlaubte ihm endlich mit den traditionellen Rollenbildern zu brechen und alternative Identitäten zu kreieren. Dem katalanischen Filmemacher gelang zwar ein Meisterstück, das mit keinem bisher veröffentlichten Film Spaniens vergleichbar war, mit den traditionellen Rollenbildern zu brechen, gelang ihm aber nur teilweise. Aufgrund Bilbao's Objektivierung als passives Sexualobjekt wurde Bigas Luna unterstellt, einen typischen *Machistafilm* gedreht zu haben. Dies muss auch von der Verfasserin bestätigt werden. Denn das einzige traditionelle Rollenbild, mit dem Bigas Luna bricht, ist das des *iberischen Machista*. Bei der Darstellung der beiden Frauen bleibt er den im damaligen Spanien typischen Rollenbildern der Frauen treu. Bilbao stellt die passive Frau als Sexual- und Lustobjekt dar und María ist die starke und machtausübende Mutter. Bilbao wird in vielen Szenen nackt und beim Tanzen gezeigt und so den Blicken der männlichen und auch weiblichen Zuschauer ausgesetzt. Sie hat kaum etwas zu sagen und ihre Passivität wird durch die von Leo durchgeführte Betäubung auf die Spitze getrieben.

María ist das krasse Gegenstück zu Bilbao, denn sie ist eine Frau, die Kontrolle ausübt und Stärke zeigt. Obwohl sie sich dem Protagonisten anbiedert und sexualisiert werden möchte, gesteht Bigas Luna der *mächtigen* María keinerlei sexuelle Ausstrahlung zu und sie wird von ihm sogar in die Rolle der fürsorglichen Mutter gedrängt. Er bietet den Frauen auch keine Entwicklung an. Sie stecken in ihren Rollen, in denen sie sich auch bereits am Anfang des Filmes befinden, fest.

Nach seinem mehrjährigen Aufenthalt in den USA, veröffentlicht Bigas Luna im Jahr 1985 **Lola**, ein Film der dem kommerziellen Genre Melodram zuzuschreiben

ist. Zu Beginn des Films ist Lola die Verkörperung der typischen Frau im Franquismus. Bigas Luna zeigt eine kurze Entwicklung der Lola, als sie es schafft, sich aus eigenen Stücken aus der häuslichen Unterdrückung zu befreien. Ihre Aktivität ist aber nur von sehr kurzer Dauer, denn auch in ihrem neuen Leben wird sie sofort wieder abhängig von einem Mann. Mit der Figur der Lola präsentiert Bigas Luna die leidenschaftliche und verführerische Spanierin, von der die französischen Männer zu Beginn des Films schwärmen. Die erotische Lola wird von Bigas Luna daher mehrfach dem *männlichen Blick der Kamera* ausgesetzt. Obwohl der Filmmacher weitestgehend auf nackte Brüste verzichtet, muss ihm in mehreren Szenen, wie zum Beispiel in der Szene am Meer oder die Darstellung der jugendlichen Ana in den Credits, eine subtile Sexualisierung der Frauen vorgeworfen werden.

Im dritten analysierten Film kann von subtiler Sexualisierung überhaupt keine Rede sein. **Las edades de Lulú** ist eine Erotikliteraturverfilmung des gleichnamigen Bestsellers und wurde im Jahr 1990 veröffentlicht. Bereits das Buch war ein Riesenerfolg, denn es handelt von der Suche einer jungen Frau nach Leidenschaft und sexueller Befriedigung. In Spanien war das Thema der weiblichen Sexualität zu diesem Zeitpunkt noch relativ wenig ergründet. Diese Tatsache machte sich Bigas Luna zunutze und versuchte mit seinem Film genau dieses Thema zu transportieren. In einem Interview erklärte der Regisseur, dass er einen Film von *Frauen über Frauen* geschaffen hat. Bei näherer Auseinandersetzung mit dem Film, wird aber sehr schnell deutlich, dass er auch mit **Las edades de Lulú** keinen Frauenfilm und schon gar keine subversive Frauenfigur geschaffen hat. Nach der Trennung von Pablo wird den ZuschauerInnen eine selbstbewusste, eigenständige und lustvolle Lulú präsentiert. Bei näherer Betrachtung erweist sich dies jedoch in vielerlei Hinsicht als Täuschung, denn Lulú wird ab der Trennung nicht mehr als glückliche Frau dargestellt, sondern sie legt immer mehr der von der Gesellschaft als typisch *weiblich* eingestufte Attribute ab. Ihre Figur wird im Laufe des Films immer frustrierter und nimmt sogar typisch *männliche* Eigenschaften an. Die erwachsene Lulú möchte den aktiven Part übernehmen und die Männer anschauen. Sie wird zur Voyeurin, die sich beim Beobachten sexueller Handlungen von homosexuellen Männern selbstbefriedigt. Trotz ihrer im Laufe des Films immer *männlicher* wirkenden Figur, kann sie sich am Ende nicht selbst aus ihrem fatalen Schicksal befreien und ist auf die Hilfe von Männern angewiesen. Bigas Luna

schafft ein Happy End, indem er die symbolische Ordnung wiederherstellt. Der Mann rettet die Frau, die ihm dankbar um den Hals fällt und ihm erklärt, dass sie ihn braucht.

Bigas Lunas Aussage aus dem Vorwort, dass **Bilbao** seine letzte Hommage an die objektivierte Frau sei, muss an dieser Stelle widerlegt werden. Die Frauen in seinen Filmen bleiben schwache Geschöpfe, die auf die Hilfe und Unterstützung von Männern angewiesen sind. Die weiblichen Protagonisten werden in allen drei analysierten Filmen als Sexualobjekt präsentiert und den Blicken der Männer ausgesetzt. Leider bietet Bigas Luna den Protagonistinnen seiner ersten Filme kaum Raum für eine Entwicklung. Sie bleiben entweder starr in ihren Rollen oder ihre Entwicklung ist nur vorgetäuscht oder von sehr kurzer Dauer.

Nach **Las edades de Lulú** bis zu seinem viel zu frühen Tod im Jahr 2013 dreht Bigas Luna noch zwölf weitere zum Teil sehr erfolgreiche Filme. Ob und inwiefern er in seinen späteren Filmen mit den klassischen Rollenbildern bricht und welche Rolle er den Frauen zugesteht, ist zwar nicht mehr Teil dieser Arbeit, aber definitiv einer weiteren Analyse wert.

6 Resumen en español

„**Bilbao** ha sido el último homenaje a la mujer objeto, considerado desde un punto de vista positivo, no negativo“ (Bigas Luna en Pisano 2001: 79).

A pesar de algunas películas de éxito internacional, el cineasta español Bigas Luna, fallecido en 2013, no ha gozado nunca una gran fama entre los países germanófilos. Sus películas se caracterizan por el deseo, la pasión, el erotismo y la sexualidad. En sus filmes Bigas Luna convirtió a las mujeres en las protagonistas principales y es en torno a ellas que giran los diferentes hilos de la trama. Al contrario de lo que ocurre en la mayor parte del universo cinematográfico donde la mujer se representa como un “ornamento” junto a la figura del héroe masculino, en muchas de sus películas Bigas Luna muestra la capacidad de resistencia y la fuerza de las mujeres, que eligen su propio camino y que, con mayor o menor éxito, se enfrentan a circunstancias adversas. Este aspecto es el que da origen a la formulación de la pregunta de investigación de este trabajo. En él se analiza y se interpreta cómo se representa la imagen de la mujer en tres de sus obras tempranas para de este modo desvelar la evolución de la figura femenina que se pudiera observar a lo largo de las tres películas.

En este trabajo se analizarán tres películas de Bigas Luna producidas en tres décadas consecutivas y cuyas protagonistas principales no podían ser más diferentes entre sí.

La primera película, **Bilbao** de 1978, se considera la película erótica más importante del pluralismo español (cf. Sanabria 2010:22) y supuso la erupción de Bigas Luna en el panorama cinematográfico español. La película es una mezcla de cine erótico y experimental y presenta a una prostituta desvalida que se convierte en el objeto de deseo y posterior víctima de un voyeur fetichista. Un destino semejante es el que espera a la protagonista de la segunda película, el melodrama **Lola**, que llegara a la gran pantalla en 1985. **Lola** trata de un personaje femenino, en un principio fuerte, que consigue separarse de su torturador. Lola sin embargo no consigue escapar de su destino y al final no tarda en volver a ser atrapada por su pasado. La última película, **Las edades de Lulú**, es la adaptación cinematográfica de una novela erótica de 1990 y explica la historia de una joven

protagonista que se define a través de la pasión sexual. La protagonista termina convirtiéndose en víctima de su apetito sexual y solo consigue salvarse de una muerte segura con la ayuda masculina.

La mujer en el contexto histórico-cultural español en el siglo XX.

Con el final de la guerra civil empezó en 1939 la dictadura fascista de Francisco Franco que se prolongó hasta su muerte en 1975. Esta dictadura no solo dejó huella en la historia de España sino que también se considera la causa fundamental de la opresión y la discriminación de la mujer en ese país. La cosmovisión y el reparto de roles concebidos y propagados durante el franquismo se puede describir como conservador-patriarcal y profundamente acuñado por el sello católico. Durante la Segunda República, entre 1931 y 1933, las mujeres habían obtenido algunos derechos como el sufragio y el divorcio. Estos derechos recién adquiridos fueron rápidamente abolidos por el régimen franquista y la mujer española se encontró de nuevo prácticamente sometida a las disposiciones educativas del siglo XVI. El miedo frente a la “peligrosa, demoniaca y mortífera sexualidad femenina” (Kreis 1993: 314) servía para legitimar la opresión de la mujer. La castidad y la pureza se consideraban los principales valores femeninos y estos valores tenían que ser demostrados sin condiciones ya que era necesario *desexualizar* a la mujer y controlarla. La mujer solo podía autorrealizarse en la medida en que desempeñaba el papel de ama de casa y madre prescrito para ella por el mandato divino y por las leyes de la naturaleza (cf. *ibid.*: 313-315).

En el matrimonio, la mujer era considerada una posesión sexual de su marido. En 1944 se aprobó una ley, en vigor hasta 1963, que prácticamente dejaba impune al hombre que mataba a su esposa infiel. Incluso después de 1963 las mujeres eran castigadas duramente por adulterio y por mantener sexo fuera del matrimonio, mientras que los hombres conservaban la impunidad de facto por los mismos actos. Las pruebas de paternidad estaban prohibidas por la ley pero las mujeres con hijos ilegítimos se veían abocadas en su desesperación a un destino de prostitución. El Estado sancionaba la prostitución pero las sanciones, una vez más, solo estaban previstas para las mujeres (cf. Kreis 1993: 317). Las mujeres que de

algún modo se resistían a la norma de feminidad impuesta se encontraban indefensas, completamente a merced de los hombres. No fue hasta 1970 que se emitieron los primeros fallos judiciales a favor de mujeres maltratadas.

La muerte del general Francisco Franco es considerada el catalizador de muchas reformas y reorganizaciones. La Transición no sólo trajo consigo cambios políticos y económicos, sino también un cambio cultural a través del cese de la censura cinematográfica. En ese intervalo de tiempo las mujeres fueron capaces de conseguir aceptación y poder tanto en la sociedad como en el mercado laboral y en la vida privada. En el referéndum de 1975, tras cuarenta años de dictadura, los españoles se pronunciaron en un 94,2% a favor de la democracia, lo que generó un espacio para reformas políticas en cuanto a la mejora de la situación jurídica de la mujer. Si bien el proceso de emancipación femenina en España se encuentra en marcha, a las españolas todavía les queda un largo camino por recorrer para alcanzar al resto de las europeas. María Eugenia Alberti, la jefa de redacción de la revista femenina española *Dunia* describía España como un "país de las apariencias" y declaraba "En España hemos adoptado McDonald's y la música pop pero nuestras mentes continúan atrapadas en la Castilla más profunda. Las mujeres todavía tienen tres lemas principales: Dios, familia y fidelidad" (Du mußt dem Mann den Triumph lassen 1986 : 207).

La teoría fílmica feminista - la mirada del placer y del deseo

La metodología seguida en este trabajo se basa en el estudio comparativo de literatura sobre la teoría fílmica feminista. A mediados de los años 70, y liderado por Claire Johnston, se produjo un cambio de paradigma en la teoría cinematográfica feminista. Johnston criticó el hecho de que el cine no podía seguir siendo considerado como un espejo de la realidad, sino que debía entenderse como una realidad construida. En consecuencia, en las teorías feministas el contenido de la película pasa poco a poco a un segundo plano a favor del lenguaje de la película (cf. Jutz, Braidt 1999: 380).

Ya los primeros teóricos del cine tratan sobre la mirada y la visión. Y este es el enfoque teórico predominante en la teoría fílmica feminista, donde se investiga

más a fondo (cf. Elsaesser et al. 2007: 138) bajo conceptos tales como "voyeurismo, fetichismo, exhibicionismo y mirada masculina" (ibid.: 138). El psicoanalista Sigmund Freud demostró en sus teorías sobre la escopofilia que mirar es un proceso placentero. La escopofilia define el deseo de mirar o el deseo de ser contemplado y Freud la describe como un impulso sexual (cf. Reichert 1993: 94-96). El *estadio del espejo* de Jacques Lacan supuso otra contribución a las teorías cinematográficas tan relevante como el psicoanálisis de Freud.

En 1975 la teórica de cine británica Laura Mulvey publicó su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, el cual a pesar de las muchas críticas sigue siendo considerado como una de las obras más importantes sobre la teoría fílmica feminista (cf. Rothemund 2008: 96). Tomando como referencia las teorías del psicoanálisis, Mulvey intenta demostrar que el cine clásico de Hollywood refleja la "interpretación de la diferencia de género constante y socialmente establecida" y que "el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado las formas del cine" (Mulvey 1994: 48). El ensayo de Mulvey gira en torno a la teoría de que el deseo de mirar está determinado por la diferencia de género y que esta diferencia de género obedece a las asociaciones activo-masculino y pasivo-femenino (ibid.: 55). La mirada masculina transmite su fantasía a la mujer pasiva y le da forma, mientras que la mujer, a la que se atribuye un papel exhibicionista, soporta la mirada masculina. La mujer constituye un objeto sexual que desea ser observado y permite que las miradas del actor masculino y del espectador confluyan sin interferir en la acción. Mulvey sostiene que el actor masculino no es sólo portador de la mirada del público, sino también portador del poder, quien impulsa la trama y controla los acontecimientos (cf. ibid.: 53-58). Mientras que el hombre activo ve y puede identificarse con el héroe, la mujer pasiva sirve sólo como un objeto para ser visto. A la mujer espectadora se le niega por lo tanto el placer del cine. Para poder participar de este placer, a la espectadora solo le queda asumir una mirada masculina (cf. Grafl de 2006: 81).

Ahora bien, esta constelación, en la que la mujer se presenta solamente como objeto de atención masculino, constituye un conflicto enorme para los hombres porque según Mulvey, el psicoanálisis considera a la mujer como un ser incompleto por *carecer* de pene. En consecuencia, esto provoca sentimientos

ambivalentes en el espectador. Por un lado, la mujer representa el objeto de deseo y por otro, la amenaza de castración lo que la convierte en deseable e inquietante en la misma medida. El subconsciente masculino tiene dos vías de escape frente a esta amenaza. Puede desmitificar el misterio femenino mediante un voyeurismo sádico consistente en espiar a la mujer *culpable* primero para seguidamente castigarla o redimirla mediante la sumisión. O bien, en un acto de fetichismo consistente en la sublimación de la belleza del objeto y dado que el fetiche completa el cuerpo femenino incompleto, puede ignorar la castración y con ello la pérdida de poder.

Laura Mulvey supuso un punto de inflexión en la teoría fílmica feminista puesto que ya no se centra sólo en el contenido y la representación del papel de la mujer, sino que introduce el modo en que la cámara describe a la mujer. A pesar de todo, su teoría de la mirada masculina también fue objeto de amplia crítica.

Respuestas a Mulvey - el público femenino y la mirada masculina

Mary Ann Doane ata al paradigma de Mulvey y redefine la teoría de la diferencia de género en torno al eje actividad-pasividad mediante la dicotomía de la proximidad y la distancia con respecto a la imagen observada. En la teoría de Joan Rivieres sobre la feminidad como mascarada, Doane ve una oportunidad para la mujer de poner distancia entre ella y su imagen. A fin de cuentas, la mirada femenina no es fija ni rígida como la del hombre, sino flexible y puede oscilar entre la perspectiva femenina y la masculina (cf. Braidt 2008: 54). Así pues, la espectadora puede utilizar la feminidad como una máscara, que puede quitarse o ponerse a conveniencia. Esto le permite ocultar su masculinidad *robada*. Así que ahora cuando la mujer adopta la posición del sujeto en lugar de la del objeto, la mascarada, es decir la exageración de la feminidad, le permite compensar este robo (cf. Doane 1994: 77-79).

En 1981 Doane publicó otro ensayo muy influyente. En *Woman's Stake: Filming the Female Body*, Doane destaca el modo patriarcal y opresivo en que las mujeres son retratadas en el cine. Según Doane, feminidad equivale ya casi a posar ante la cámara. En su opinión, este posar ante la cámara priva a las mujeres de naturalidad (cf. Doane 2000: 87).

En su escrito *Is the Gaze Male?* a raíz del análisis de Mulvey, E. Ann Kaplan pone en tela de juicio la posición de la espectadora y de la figura femenina en la narrativa cinematográfica. En referencia a las teorías de Nancy Friday sobre las fantasías de las mujeres, Kaplan escribe que la excitación sexual está siempre estrechamente ligada al binomio dominación-opresión. Las mujeres, según Friday, no sienten ningún deseo porque sólo sienten placer en la rendición pasiva a los hombres y al observar a mujeres que se rinden al deseo masculino. Kaplan plantea la cuestión de cuál es la posición que adoptan las mujeres dominantes y de si esta posición dominante está irremediabilmente ligada a la apropiación de la posición masculina y por lo tanto a la adopción de la mirada masculina. Mediante varios ejemplos muestra que las mujeres pueden adoptar la posición masculina sólo a expensas de su esencia femenina (cf. Kaplan 1993: 26-29).

David Rodowick también ve con ojo crítico la teoría de Mulvey sobre la diferenciación entre lo masculino y lo femenino ya que para él las teorías de la diferencia sexual de Freud y Lacan admiten otras interpretaciones. Rodowick defiende que las diferencias de género no están claramente definidas en la infancia, sino que más bien son establecidas posteriormente por la sociedad. El teórico cinematográfico plantea la tesis de que si en esta constelación de la identificación hay sadismo, lógicamente debe haber masoquismo. De este modo le permite a la espectadora identificarse con la mirada masculina y le concede el placer visual en el cine (cf. Rodowick 2000. 195-199).

Gaylyn Studlar se distancia de términos tales como miedo a la castración, ser incompleto y fetichismo. Studlar basa su teoría sobre el placer visual en el modelo del masoquismo de Gilles Deleuze para quien la cuestión en sí no es el deseo, sino el control del deseo. Dado que el padre poderoso ya no ocupa el lugar central y como este lugar lo ocupa ahora la relación con la madre, que por un lado ofrece amor y por otro ejerce el control, el resultado es una nueva forma de identificación. En el masoquismo, la madre no simboliza el ser incompleto que tiene poca influencia sobre los hijos descrito por Freud, sino que es fuerte,

poderosa y activa; una madre que alimenta, primera fuente de amor y objeto del deseo filial. Studlar evita dejarse llevar por la polaridad estricta entre lo masculino y lo femenino. Por el contrario, hace referencia a una identificación más allá del género que permite al sujeto identificarse tanto con el sexo opuesto como desearlo (cf. Studlar 2000: 203-218).

En su artículo *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, publicado en 1991, Linda Williams intenta desvelar cómo afecta al cuerpo de la espectadora lo sensacional, en el sentido de uso excesivo de sexo, violencia y emoción. Williams centró la investigación en los géneros del melodrama, el cine de terror y el porno que, a pesar de estar dirigidos a públicos diferentes, comparten un elemento esencial: la mujer como víctima. En estos considerados *géneros menores* el cuerpo femenino es utilizado como lienzo para representar la personificación del dolor, el miedo y el deseo. Los cuerpos de los espectadores y las espectadoras se hacen involuntariamente eco de las sensaciones y las emociones del cuerpo reflejado en la pantalla. La teórica fílmica mantiene que los arquetipos de sujetos en apariencia contruidos por los géneros mencionados anteriormente no están ligados de forma inequívoca al sexo como muchos teóricos habían venido sosteniendo hasta entonces. Williams encuentra la prueba de la ruptura con las dicotomías del tipo masculino-femenino o activo-pasivo en el porno, que cada vez más se dirige a un público femenino y que trabaja con el deseo sexual femenino tan negado hasta hoy por muchos teóricos y teóricas (cf. Williams 2009: 9-22).

El fin del *centrismo ocular* y nuevas perspectivas

La fenomenóloga Vivian Sobchack desarrolló un modelo de recepción cinematográfica que se aleja de la influencia de los poderosos paradigmas idioma y ojo y que permite una conexión entre la película y los cuerpos de los espectadores y espectadoras. Sobchack defiende la teoría de que al ver una película se establece una comunicación intersubjetiva entre los tres actores principales del cine: los cineastas, el público y la película en sí. Como señala Sobchack, la película es un sujeto que se puede mirar tanto como percibir. Un sujeto que apela al cuerpo de los espectadores y de las espectadoras, el cual a su

vez reacciona (cf. Lebkücher 2014: 26-30). El estudioso cinematográfico Thomas Morsch ve una percepción corporal similar. En su opinión, no percibimos las películas exclusivamente desde el plano cognitivo o emocional, sino que las procesamos principalmente a través de nuestro cuerpo (cf. Morsch, 2011: 7-8).

La teórica cinematográfica Doro Wiese propone un concepto de deseo que está muy lejos de cualquier interpretación psicoanalítica anterior: la nostalgia o el recuerdo son perceptibles a través de imágenes. Esto significa que, en este caso, las imágenes no tienen ninguna función de representación, sino que a través del movimiento lo que hacen es generar atajos. En cuanto a la teoría del cine feminista, esto podría significar que la relación entre la película y el espectador puede ser entendida como un deseo móvil y cambiante. Se trata principalmente de cómo una película es percibida por una sociedad y una cultura determinadas en un momento determinado y de qué sentimientos genera (cf. Wiese 2003).

Análisis de las películas

La parte práctica del análisis de las tres películas gira en torno a las teorías fílmicas feministas basadas en la mirada del deseo y la imagen femenina. Para realizar el análisis se han seguido fundamentalmente los métodos de Werner Faulstich. A parte de la trama, los personajes, el género y las construcciones se ha realizado un análisis de la recepción (cf. Faulstich 2013 : 28-30).

El objetivo de esta tesis es la cuestión de si, y cómo, las protagonistas de las primeras obras del cineasta español Bigas Luna, experimentan un desarrollo en cuanto a sus funciones y su representación. Para esto se analizan tres películas de Bigas Luna creadas en diferentes décadas y que reflejan las más diversas protagonistas.

En España se acababa de abolir la censura cinematográfica cuando en 1978 Bigas Luna rueda la escandalosa película experimental **Bilbao**. Esto le permitió romper de una vez con los arquetipos tradicionales y crear identidades alternativas. El cineasta catalán realizó una obra maestra diferente a cualquier película

proyectada anteriormente en España. Debido a la cosificación como objeto sexual pasivo que se refleja en Bilbao, no fueron pocos los que después del estreno acusaron a Bigas Luna de haber rodado una película *machista* típica. Sin embargo, el autor se distanció de estas acusaciones y dijo en una entrevista "Todas las mujeres que la han visto han Acabado defendiéndola" (Bigas Luna en Galán 2003: OS). Lo que sí se puede afirmar es que **Bilbao** es una película machista porque Bigas Luna no rompe con los papeles clásicos de las mujeres. Bilbao representa la mujer pasiva y al mismo tiempo objeto sexual y de deseo. Y María al otro lado representa la madre fuerte que ejerce el poder. En una de las escenas del principio se puede ver a Bilbao bailando de un burdel. El número de la rutina de baile, en la que Bilbao se exhibe completamente desnuda en el escenario se ofrece varias veces a la audiencia. En la escena, la mujer no tiene apenas nada que decir y su pasividad es llevada al extremo por el anestésico administrado por Leo. Expuesta a la mirada del público masculino y femenino, Bilbao es inequívocamente un objeto sexual. La antítesis de Bilbao es María, una mujer fuerte y controladora. A pesar de congraciarse con el protagonista y de que le gustaría ser sexualizada, como la escena con las salchichas muestra claramente, Bigas Luna no le concede este poder. Al mismo tiempo, Bigas Luna priva a la *poderosa* María de todo carisma sexual y la empuja al papel de madre cariñosa. Bigas Luna no les concede a las mujeres ninguna evolución. Éstas permanecen atrapadas en unos roles en los que ya se encontraban estancadas al comienzo de la película.

Después de varios años en los Estados Unidos, Bigas Luna hizo en 1985 **Lola**, una película que se encuadra en el género del melodrama comercial. **Lola** es una película llena de contrastes, que se reflejan sobre todo en los personajes. Al principio de la película, *Lola* es la encarnación de la mujer del franquismo. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con sus predecesoras en **Bilbao**, Bigas Luna le ofrece a la protagonista un espacio para el desarrollo por un corto espacio de tiempo, ya que ésta se las arregla para liberarse por su propia fuerza de la opresión doméstica y para iniciar una nueva vida. En su nueva vida de lujo, es ama de casa y madre, que si bien tiene niñera y servicio, es económicamente dependiente de su marido. Con la figura de Lola, Bigas Luna presenta a la apasionada y seductora

mujer española, por la que los hombres franceses pierden la cabeza al principio de la película. Su papel deja entrever los primeros signos de una mujer fatal. Sin embargo, su condición de víctima se diferencia de la mujer fatal porque al final es ella misma la que sucumbe a su pasión. Lola es una mujer erótica y así es precisamente como es representada por Bigas Luna. Él la expone varias veces a la *mirada masculina de la cámara*, que se mueve entre sus piernas y su torso. Aunque Bigas Luna prescinde en gran medida de pechos desnudos, se le puede reprochar una sutil sexualización de las mujeres. En la escena del mar, cuando Lola le habla de Mario a su amiga, Bigas Luna muestra a las dos mujeres como una pareja de lesbianas enamoradas. También Ana, la hija adolescente de Lola y Robert, se muestra en la secuencia de apertura y la final nadando en la piscina. Las escenas presentan una elipse de varios años y son totalmente superfluas para la trama. Sirven exclusivamente para presentar piel desnuda.

En la tercera película analizada no se puede hablar precisamente de sutil sexualización de la mujer. **Las Edades de Lulú** es una adaptación cinematográfica del best-seller erótico del mismo nombre que vio la luz 1990. En su día, el libro fue un gran éxito y trata de la búsqueda por parte de una mujer joven de la pasión y la satisfacción sexual. En España hasta ese momento el tema de la sexualidad femenina había sido relativamente poco explorado. Bigas Luna aprovechó este hecho y trató de transmitir exactamente esta temática en su película. Bigas Luna está convencido de que ha creado una película *para mujeres acerca de mujeres*. Hay que admitir que con su película Bigas Luna ha conseguido romper temas tabú como la homosexualidad y el incesto. Al examinar la película con más detenimiento resulta rápidamente evidente que con **Las Edades de Lulú** Bigas Luna no ha creado una película femenina y un mucho menos una figura femenina subversiva. Lulú depende siempre de los hombres en su búsqueda de sí misma y de su sexualidad. La película comienza con Lulú bebé indefenso y termina con Lulú mujer indefensa. En su adolescencia Lulú es totalmente dependiente de Pablo quien la introduce en el arte del amor y la sexualidad. Cuando Lulú se separa de Pablo tras el incidente incestuoso el público se deja engañar y cree que Lulú se ha vuelto una mujer segura, independiente y lujuriosa. Al analizar la película con atención uno se da cuenta, sin embargo, de que en muchos sentidos se trata de una

ilusión. A partir del momento de la separación, ya no se presenta a Lulú como una mujer feliz, cada vez deja sus atributos *femeninos* más de lado y a medida que la película avanza, Bigas Luna la presenta cada vez más frustrada y *masculina*. La Lulú adulta no desea ser mirada porque es ella misma quien quiere adoptar la parte activa y mirar a los hombres. Por esta razón Lulú deja de ser expuesta a la mirada de la cámara y son los cuerpos masculinos los que ocupan el centro de atención. Ella se convierte en la voyeur femenina que se masturba mientras observa los actos sexuales de hombres homosexuales. Aunque su presentación y su papel son cada vez más *masculinos*, no puede librarse de su destino fatal y debe esperar la ayuda de los hombres. Bigas Luna no le permite ni siquiera al travesti Ely el papel de doncella salvadora. A pesar de que es ella quien advierte a Pablo y heroicamente va al lugar peligroso, no puede llevar a cabo el rescate e incluso debe morir. Bigas Luna crea un final feliz, restaurando el orden simbólico. Al final, Lulú cae al cuello de su salvador Pablo y le pide que la ayude. Llorando, ella le dice que lo ama, que lo necesita y que siempre ha sido feliz a su lado.

La declaración de Bigas Luna que aparece en la introducción donde afirma que **Bilbao** era su último homenaje a la mujer objetivada debe ser refutada en este punto. Las mujeres de sus películas siguen siendo criaturas débiles que dependen de la ayuda y el apoyo de los hombres. En las tres películas analizadas las protagonistas femeninas se presentan como objetos sexuales y expuestas a la mirada masculina.

7 Quellenverzeichnis

ALBERSMEIER, Franz-Josef (2003): Einleitung. Filmtheorien in historischem Wandel. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl., Ditzingen: Reclam, 3-29.

BERNECKER, Walther L.; PIETSCHMANN, Horst (2005): Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. 4. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer.

BRAIDT, Andrea (2008): Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren.

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE (1994): Aufl. 24 Bde., Mannheim: F.A. Brockhaus. 

BROOKSBANK JONES, Anny (1997): Women in contemporary Spain. Manchester: Manchester University Press.

BUTZER, Günther; JACOB, Joachim (Hrsg.) (2012): Metzler Lexikon literarischer Symbole 2., erw. Aufl., Stuttgart: Metzler.

DOANE, Mary Ann (1994): Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 66-89.

DOANE, Mary Ann (2000): Woman's Stake. Filming the Female Body. In: Kaplan E. Ann (Hg.): Feminism and Film. Oxford: Oxford Univ. Press, 86-99.

EICHENLAUB, Hans M. (1993): Zwischen Zensur und staatlicher Förderung. Film in Spanien. In: Bernecker, Walther L.; Oehrlein, Josef (Hg.): Spanien heute. Politik. Wirtschaft. Kultur. 2. akt. Aufl. Frankfurt am Main: Vervuert, 491-506.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius-Verlag.

FAULSTICH, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

FELIZETER, Patricia (2012): Bruch der Konventionen. Die Filmheldinnen des spanischen Regisseurs Jesús Franco im Spannungsverhältnis okulartheoretischer und filmphänomenologischer Fragestellungen. Dipl. Arbeit (unveröffentlicht): Wien.

FREUD, Sigmund (1972): Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: Freud, Anna (Hg.) et al.: ders.: Sexualleben. Studienausgabe Band V. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag.

GOYTISOLO, Juan (1982): Spanien und die Spanier. München: Suhrkamp.

GRAFL, Franz (2006): Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schau-
lust. In: Ballhausen, Thomas (Hg): Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film.
Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 77-96.

HILMES, Carola (1990): Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachroma-
nischen Literatur. Stuttgart: Metzler.

INGELFINGER, Antonia; PENKWITT, Meike (2004): Screening Gender. Geschlechter-
konstruktionen im Kinofilm. In: Penkwitt, Meike (Hg): Freiburger Frauen Studien.
Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung 14/2004. Freiburg im Breisgau:
jos fritz verlag, 11-37.

JUNKERJÜRGEN, Ralf (Hrsg.) (2012): Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in
Einzeldarstellungen, Berlin: Schmidt.

JUTZ, Gabriele; BRAIDT, Andrea (1999): Feministische Filmwissenschaft in Öster-
reich. Theoretische Ansätze und Probleme der Institutionalisierung. In: Birkhan,
Ingvild (Hg.) et al.: Innovationen. Standpunkte feministischer Forschung und
Lehre. 1. Aufl. Wien: Print Media Austria AG, 367-392.

KAPLAN, E. Ann (1993): Women and Film. Both sides of the camera. London:
Routledge.

KINDER, Marsha (1993): Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in
Spain. Berkeley & Los Angeles: Univeristy of California Press.

KUBIE, Lawrence (2000): The Drive to Become Both Sexes. In: Schlesinger, Herbert
J. (Hg.): Symbols and Neurosis. Selected Papers of L.S.Kubie. New York 1971.
Zitiert nach: Studlar, Gaylyn: Masochism and the Perverse Pleasures of the Cin-
ema. In: Kaplan E. Ann (Hg): Feminism and Film. Oxford: Oxford Univ. Press, 203-
225.

LACAN, Jaques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Haas,
Norbert (Hg): Schriften 1. Baden-Baden: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 61-70.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS Jean-Bertrand (1992): Urphantasie. Phantasien über
den Ursprung, Ursprünge der Phantasie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch
Verlag. Aus d. Franz. von Max Looser.

LARRAZ, Emmanuel (2001): Bigas Luna, le dernier surréaliste. In Berthier, Nancy
et al: Le Cinéma de Bigas Luna. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 41-52.

LEBKÜCHER, Sarah Valeska (2014): Vibrating bodies. Filmische Affektästhetik, so-
matische Wahrnehmung und intermediale Bildrepertoires im Technofilm. Dipl.
Arbeit (unveröffentlicht): Wien.

LIEBRAND, Claudia (2002): „Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie“, in: Renate Kroll: Metzler Lexikon. Gender Studies und Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 108.

LOXHAM, Abigail (2007): Veo, veo; Leo, Leo? A re(-)viewing of habit and visual discourses in Bigas Luna's Bilbao (1978). In: Studies in European Cinema 4: 3, 211-221.

MARKS, Laura (2000): The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham (u.a.): Duke University Press.

MICHENER, James A. (1969): Spanien oder die Liebe zum Leben, Berlin- Darmstadt- Wien C.A. Koch.

MIRA NOUSELLES, Alberto (2010): Historical dictionary of Spanish cinema. Maryland: Scarecrow Press.

MORSCH, Thomas (2011): Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München: Fink.

MULVEY, Laura (1990): Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun. In: Kaplan, E. Ann (Hg.): Psychoanalysis and Cinema. New York: Routledge, 24-35.

MULVEY, Laura (1994): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 48-64.

NOLL BRINCKMANN, Christine (1999): Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: Heller, Heinz B. (Hg.) et al.: Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Marburg: Schüren Presseverlag, 111-120.

PENLEY, Constance (1989): The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PISANO, Isabel (2001): Bigas Luna. Sombras de Bigas. Luces de Luna. Madrid: SGAE, Soc. Gen. de Autores y Editores.

REICHERT, Ramón (2010): Die Entregelung der Sinne. Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie. In: montage AV, 19/01/2010, 101-116.

RODOWICK, David N. (2000): The Difficulty of Difference. In: Kaplan, E. Ann (Hg.): Feminism and Film. Oxford: Oxford Univ. Press, 181-202.

ROTHEMUND, Kathrin (2008): Das (un)mögliche Geschlecht. In: Faulstich, Werner et al.: Die Erotik des Blicks. Studien zur Filmästhetik und Unterhaltungskultur. München: Wilhelm Fink, 93-210.

SANABRIA, Carolina (2010): Bigas Luna. El ojo voraz. Barcelona: Laertes Eds.

SARTINGEN Kathrin; LANDVOGT Andrea (2012): Neues Autorenkino. Zur obsessiven Selbstinszenierung von Bigas Luna in der Trilogía Ibérica. In: Von Hagen, Kristen; Thiele, Ansgar (Hg.): Die Rückkehr des Subjekts. neues Autorenkino in der Romania. München: Meidenbauer, 163-192.

SOBCHACK, Vivian (1992): The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press.

STADLER, Ulrich (2005): Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Stadler, Ulrich; Wagner, Karl (Hg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 9-38.

STUDLAR, Gaylyn (2000): Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In: Kaplan E. Ann (Hg.): Feminism and Film. Oxford: Oxford Univ. Press, 203-225.

THEIS, Hannelore (1991): Masochismus und Weiblichkeit. Frankfurt am Main: Peter Lang.

WARTH, Eva-Maria (1992): Blickwechsel. Ansätze feministischer Filmtheorie. In: Karin Fischer, Eveline Kilian, Jutta Schönberg (Hg.): Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft. Tübingen: Attempto Verlag, 66-77.

WEISSBERG, Liliane (1994): Gedanken zur ‚Weiblichkeit‘ Eine Einführung. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 7-33.

WILLIAMS, Linda (2009): Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: montage AV, 18/02/2009, 9-30.

WULFF, Hans J. (2003): Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: montage AV, 12/1/2003, 136-161.

Weblinks :

o.V. (1953). Das Vorrecht der Kirche. Der Spiegel, 45. S. 21-23.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25657898.html>
[Zugriff 21.04.2015]

o.V. (1986). Du mußt dem Mann den Triumph lassen. Der Spiegel, 39. S. 206-215.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521135.html>
[Zugriff 15.04.2015]

o.V. (1990): El erotismo de 'Las edades de Lulú' llega los cines de Madrid. EL PAÍS.
http://elpais.com/diario/1990/12/06/cultura/660438008_850215.html
[Zugriff 01.09.2015]

CAMÍ-VELA, María: Las dos caras de Bigas Luna. El cineasta y el artista in Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies Volume 4, 2000 S. 255
www.jstor.org/stable/20641507
[Zugriff 17.05.2015]

FONT, Domènec; BATLLE, Joan; GARAY, Jesús (1978): Entrevista con Bigas Luna. La mirada (4) :23-24.
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41583/LA_MIRADA_004_006.pdf?sequence=4&isAllowed=y
[Zugriff :17.08.2015]

GALÁN, Diego (2003) : Obsesión por la mujer objeto. EL PAÍS.
http://elpais.com/diario/2003/05/02/cine/1051826411_850215.html
[Zugriff : 22.08.2015]

KCZMAREK, Ludger (2012): Fetisch / Fetischismus II. In: erotischer Fetischismus. Lexikon der Filmbegriffe.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1518>
[Zugriff : 23.08.2015]

MOTYCKA, Martin; MOTYCKA, Renate (o.J.): Surrealismus.
<http://www.more-art.at/info/downloads/download/Surrealismus.pdf>
[Zugriff 14.08.2015]

MUÑOZ, Diego (1990): Bigas Luna. Las edades de Lulú no será Emmanuelle. EL PAÍS.
http://elpais.com/diario/1990/05/05/cultura/641858401_850215.html
[Zugriff : 01.09.2015]

MUÑOZ, Diego (1990): Angela Molina rechaza protagonizar 'Las edades de Lulú' porque "es un 'porno". EL PAÍS.
http://elpais.com/diario/1990/05/22/cultura/643327209_850215.html
[Zugriff : 01.09.2015]

REICHERT, Holger (1993): Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion.
<http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/Diplom00.htm>
[Zugriff 20.06.2015]

SCHRÖDER, Friedrich (o.J.): Schwein in Symbollexikon.
<http://www.symbolonline.de/index.php?title=Schwein>
[Zugriff 13.09.2015]

VICIANO, Enrique (2013): Bigas Luna, fuego en el cuerpo.
<http://enriqueviciano.com/bigas-luna-fuego-en-el-cuerpo/>
[Zugriff 27.08.2015]

WIESE, Doro (2003): Abschied vom Objekt. der Freitag Mediengesellschaft mbH & Co. KG.
<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/abschied-vom-objekt>
[Zugriff 21.07.2015]

7.1 Analysierte Filme

BILBAO, 1978

Producción :	Figaro Films, Ona Films
Dirección:	Bigas Luna
Producción ejecutiva:	Pepón Coromina
Dirección de producción:	Josep Cuixart
Guión:	Bigas Luna
Dirección de fotografía:	Pedro Aznar
Dirección artística:	Carlos Riart
Música:	Iceberg
Montaje:	Anastasi Rinos
Ayudante de dirección:	Francisco Siurana
Script:	Annie Settimo
Operador:	Pedro Aznar
Foto fija:	Cristina Soler
Ayudante de montaje:	Amat Carreres
Ayudante de producción:	Rafael Carreres
Maquillaje:	Ana Rica
Vestuario:	Consol Tura
Atrezzo:	Midu
Sonido:	Joan Quilis
Laboratorio:	Fotofilm
Distribución:	Universal Films Española S.A.
Día de estreno:	Madrid: 04.08.1978, Barcelona: 06.07.1978
Reparto:	Àngel Jové (Leo), María Martín (María), Isabel Pisano (Bilbao)
Duración:	95 min
Premios:	Especial Calidad del Ministerio de Cultura, 1979

LOLA, 1985

Producción :	Figaro Films
Dirección:	Bigas Luna
Producción ejecutiva:	Enrique Viciano
Dirección de producción:	Luis Puig
Guión:	Luis Herce, Bigas Luna, Enrique Viciano
Dirección de fotografía:	José María Civit
Dirección artística:	Felipe de Paco
Música:	José Manuel Pagán
Montaje:	Ernest Blasi

Ayudante de dirección:	Rosa Vergés
Script:	Nuria Casanueva
Operador:	Carlos Cabeceran
Foto fija:	Esther Planas
Ayudante de montaje:	Marisa Aguinaga
Ayudante de producción:	Assumpta Cabre
Peluquería:	Hilario Hernández
Maquillaje:	Joaquín Navarro
Vestuario:	Consol Tura
Sonido:	Joan Quilis
Laboratorio:	Fotofilm
Distribución:	Ópalo Films S.A.
Día de estreno:	Barcelona: 17.01.1986, Madrid: 17.02.1986
Reparto:	Ángela Molina (Lola), Patrick Bauchau (Robert), Feodor Atkine (Mario), Carmen Sansa (Jeanine)
Duración:	101 min

LAS EDADES DE LULÚ, 1990

Producción :	Iberoamericana Films International
Dirección:	Bigas Luna
Producción ejecutiva:	Andrés Vicente Gómez
Dirección de producción:	Rafael Fernández
Guión:	Almudena Grandes, Bigas Luna
Dirección de fotografía:	Fernando Arribas
Dirección artística:	Miguel Chicharro
Música:	Carlos Segarra
Montaje:	Pablo G. del Amo
Ayudante de dirección:	Pep Nadal
Script:	Fina Sensada
Foto fija:	Felipe Grau
Ayudante de montaje:	Luis Castañón
Ayudante de producción:	Begoña Pedrazas
Peluquería:	Ana Criado
Maquillaje:	Cristóbal Criado
Vestuario:	Antonio Alvarado
Atrezzo:	Enrique de Blas
Sonido:	Daniel Goldstein, Ricardo Steinberg S.A.
Laboratorio:	Fotofilm
Distribución:	Iberoamericana Films International S.A.
Día de estreno:	Barcelona: 04.12.1990, Madrid: 05.12.1990
Reparto:	Francesca Neri (Lulú), Óscar Ladoire (Pablo), Fernando Guillén Cuervo (Marcelo), Javier Bardem (Jimmy)
Duración:	96 min

8 Anhang

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname:	Doris
Zuname:	Wurzwallner
Geburtsdatum/ -ort:	15.09.1982 in Amstetten

Ausbildung

2010 – 2015:	Universität Wien <i>Lehramt Spanisch/ Französisch</i>
2003 – 2005:	Kolleg für Tourismus und Freizeitwirtschaft Klessheim/ Salzburg <i>Diplom zur Touristikkauffrau</i>
1997 – 2002:	BRG Waidhofen/ Ybbs <i>Allgemeine Hochschulreife</i>

relevante Berufserfahrung

09/2015 – aktuell:	BG und BRG Klosterneuburg <i>Lehrerin für Spanisch und Französisch</i>
03/2012 – 08/2015:	tripwolf GmbH Wien <i>Office- und HR-Managerin</i>
08/2009 – 08/2010:	Disneyland Paris <i>Eventkoordinatorin</i>

Auslandserfahrung

02/2012:	Sprachschule Academia Columbus México
07/2005 – 04/2006 sowie 12/2002 – 08/2003:	wohnhaft in Paris

Sprachkenntnisse

Deutsch:	Muttersprache
Französisch:	C2
Spanisch:	C2
Englisch:	C1

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Frauenfiguren in den frühen Werken des katalanischen Regisseurs und Drehbuchautors Bigas Luna. Im ersten Teil dieser Arbeit wird der soziokulturelle Hintergrund der Frauen in Spanien kurz vorgestellt. Durch die Auseinandersetzung mit den feministischen Filmtheorien wird die theoretische Ausrichtung des Films deutlich gemacht. Die Analyse der drei Werke orientiert sich vor allem an den okulartheoretischen Ansätzen der feministischen Filmtheorie.

Die in dieser Arbeit analysierten Filme sind in drei aufeinanderfolgenden Jahrzehnten entstanden und ihre Protagonistinnen könnten unterschiedlicher nicht sein. Der Experimentalfilm **Bilbao** aus dem Jahr 1978 verhalf Bigas Luna zu seinem Durchbruch in Spanien. Er zeigt eine hilflose Prostituierte, die erst Lustobjekt und später Opfer eines Voyeurs und Fetischisten wird. In **Lola** aus dem Jahr 1985 zeigt Bigas Luna eine starke weibliche Figur, die es schafft, sich von ihrem Peiniger zu trennen, letztendlich aber Opfer von ihrer Vergangenheit wird. Der dritte Film **Las edades de Lulú** ist eine Erotikliteraturverfilmung aus dem Jahr 1990 und thematisiert die sexuelle Entdeckungsreise einer leidenschaftlichen jungen Frau.

Anhand dieser unterschiedlichen Filme wird untersucht, ob und in welcher Form Bigas Luna subversive Frauentypen schafft und welche Rolle er ihnen dabei zugesteht. Die Analyse der Filme stützt sich auf die Filmtheorie von Werner Faulstich. Es werden neben der Handlungs- und Figurenanalyse auch der Produktions- und Rezeptionskontext, sowie die unterschiedlichen Darstellungsformen und verwendeten Symbole beleuchtet.

Die Analyse stellt anschaulich dar, dass Bigas Luna zwar versucht, klassische stereotype Frauenbilder aufzubrechen, es ihm aber doch nicht richtig gelingt. Der Prostituierten Bilbao gesteht Bigas Luna noch überhaupt keine Emanzipation aus der Objektrolle zu. Lola und Lulú schaffen es zwar für kurze Zeit sich aus der passiven Objektrolle zu befreien. Beide müssen aber rasch erkennen, dass sie den Männern unterlegen und auf ihre Hilfe angewiesen sind.