



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in
den Werken des katalanischen Regisseurs Bigas
Luna“

verfasst von / submitted by

Stefanie Heindl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 347

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

HERZLICHEN DANK...

... an meine Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht und mich immer unterstützt haben

... an meinen Freund, der mir immer zur Seite stand und mir eine unaufhörliche Stütze beim Verfassen dieser Diplomarbeit war

... an meine Schwester, die immer ein offenes Ohr für mich hatte

... an meine FreundInnen und Studienkolleginnen, die großes Interesse an meiner Arbeit zeigten, mir hilfreiche Ratschläge gaben und mich immer wieder motivierten und zum Lachen brachten

... an meine Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für ihre Zeit, die sie sich für mich genommen hat, ihre hervorragende Betreuung, ihre konstruktiven Denkanstöße und vor allem den Freiraum, den sie mir für meine Ideen bei der Gestaltung der Diplomarbeit gelassen hat

... an all diejenigen, die mich beim Korrekturlesen unterstützt haben

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Begriffsannäherungen & -definitionen	3
1.1. Begriff <i>Dekonstruktion</i>	3
1.2. Begriff <i>Nation</i>	6
1.3. Begriff <i>Nationalität</i>	7
1.4. Begriff <i>Identität</i>	9
1.5. Begriff <i>Kulturem</i>	10
1.6. Begriff <i>Stereotyp</i>	15
1.7. Begriff <i>Groteske</i>	17
2 Methodik	20
2.1. Hermeneutische Film- und Literaturanalyse	20
2.2. Grundlagen der wissenschaftlichen Filmanalyse	21
2.3. Theoretische Ansätze zur Analyse der Symbolik	22
3 Der Regisseur Juan José Bigas Luna	23
3.1. Biografie: Bigas Luna	23
3.2. Das filmische Schaffen von Bigas Luna	26
4 Kulturelle und filmische Kontextualisierung: <i>Lola & La teta y la luna</i>	30
5 Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in <i>Lola</i>	32
5.1. Nationen und Kultureme	33
5.2. Analyse der Nationalsymbole und Kultureme	34
5.2.1. Die Nationalsymbole und Kultureme Spaniens	34
5.2.2. Frankreichs Nationalsymbole und Kultureme	37
5.3. „ <i>El macho ibérico</i> “ vs. „ <i>le Français bourgeois</i> “	41
5.3.1. Mario: ‚ <i>el macho ibérico</i> ‘	41
5.3.2. Robert: ‚ <i>le Français bourgeois</i> ‘	49
5.3.3. ‚ <i>El macho ibérico</i> ‘ vs. ‚ <i>le Français bourgeois</i> ‘: das Machtverhältnis... ..	53
6 Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in <i>La teta y la luna</i>	56
6.1. Nationalitäten und Kultureme	56
6.2. Analyse der Nationalsymbole und Kultureme	57
6.3. Katalonien: Dekonstruktion der <i>identidad tradicional</i>	61
6.4. Spanien: die Symbiose ‚ <i>catalán-charnego</i> ‘	66
6.5. Frankreich: Dekonstruktion des ‚ <i>gabachos</i> ‘	69

6.6. Europa: lo global y lo local.....	73
6.7. Die Relation der Nationen: Akzeptanz oder Ignoranz?	78
7 <i>La teta y la luna</i> und <i>Lola</i> im Vergleich: die Entwicklung der Nationen und Nationalsymbole.....	81
7.1. Allgemeine Überlegungen zur Relation und Vergleichbarkeit der Filme	82
7.2. Die Wandlung des <i>macho ibérico</i> : vom gewalttätigen Alkoholiker zum jungen Liebhaber.....	83
7.3. Die Entwicklung des Franzosen: vom <i>Français bourgeois</i> zum impotenten <i>gabacho</i>	87
7.4. Die Entwicklung der Bedeutung der Nationalsymbole	89
8 Conclusio und Ausblick	92
9 Resumen en español.....	95
Bibliografie	107
Anhang	112
Filmografie	112
Abbildungsverzeichnis	117
Abstract in deutscher Sprache.....	118
Abstract in English	119

Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Analyse zweier Werke des spanischen Filmregisseurs und Produzenten Juan José Bigas Luna, der vor allem im spanischsprachigen Raum aufgrund seiner Publikationen und Werke bekannt ist. Einerseits steht der Film *Lola* (1985) im Fokus der Forschungs- und Analysearbeit dieser wissenschaftlichen Arbeit, andererseits wird der Film *La teta y la luna* (1994) herangezogen und im Hinblick auf die folgende Forschungsfrage erarbeitet: Welche Nationalsymbole und Kultureme dekonstruiert der Regisseur Bigas Luna in seinen Werken *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) und wie wird diese Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme filmisch inszeniert?

Diese beiden filmischen Werke eignen sich in Bezug auf diese Forschungsfrage besonders für die Analyse dieser wissenschaftlichen Arbeit, da sie vor allem durch die ironische Inszenierung der Nationalsymbole und Kultureme aus der Filmreihe des katalanischen Regisseurs als zentrale Thematiken hervorstechen. Des Weiteren sind sie aufgrund ihrer grotesken und erotischen Szenen bekannt. Die Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit widmet sich genau diesem Schwerpunkt der Inszenierung und Dekonstruktion nationaler Traditionen, Bräuche und Symbole sowie kulturell bedingter Verhaltensweisen und versucht die oben genannte Problematik zu erläutern und anhand von filmanalytischen Methoden zu analysieren. Andererseits stehen aber auch groteske Elemente, Obsessionen sowie die Erotik und Sexualität im Fokus der Analysearbeit einzelner Szenen, durch die sich die beiden Werke ebenfalls charakterisieren.

Bei der formalen Gestaltung dieser Diplomarbeit wurde eine Unterteilung in einen theoretischen und in einen praktischen Teil vorgenommen. Der theoretische Teil greift zunächst in seinem ersten Kapitel wichtige Begriffsannäherungen und – Definitionen auf, die für die spätere praktische Analyse von zentraler Bedeutung sind. Im darauffolgenden Kapitel werden methodische Ansätze zur Vorgehensweise bei der Filmanalyse präsentiert. Dabei erfolgt zunächst eine kurze Erläuterung der hermeneutischen Film- und Literaturanalyse, auf deren theoretischen Ansätzen diese Arbeit basiert. Des Weiteren werden die Grundlagen der wissenschaftlichen Filmanalyse sowie die Analyse der Symbolik in einem Abschnitt thematisiert, da diese ebenfalls für den weiteren Analyseverlauf essenziell sind. Im darauf folgenden dritten Kapitel dieser Arbeit wird ein kurzer Überblick über den Regisseur und Filmproduzent der beiden

Werke, Bigas Luna, dessen Biografie und sein filmisches Schaffen gegeben. Vor der eigentlichen praktischen Analyse ist außerdem noch eine kurze kulturelle und filmische Kontextualisierung der beiden zu analysierenden Filme notwendig, welche im vierten Kapitel realisiert wird.

Der zweite Teil widmet sich der filmwissenschaftlichen Analyse der beiden Filme *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994). Diese beiden Werke werden zunächst voneinander isoliert in Bezug auf die Forschungsfrage erarbeitet, um schließlich am Ende dieses Teils der Arbeit in einem vergleichenden Kapitel gegenübergestellt zu werden. Bei der jeweiligen Filmanalyse werden zuerst die im Film präsenten nationalen Symbole und Kultureme aufgegriffen und beschrieben, bevor eine Analyse der Inszenierung und Dekonstruktion der einzelnen Nationen und Nationalitäten und deren Problematiken erfolgt. Hier wird vor allem mit Klischees und Stereotypen gearbeitet, die Bigas Luna übernimmt, um die jeweiligen kulturellen Traditionen zu dekonstruieren. So stehen in *La teta y la luna* (1994) vor allem die Dekonstruktion der katalanischen *identidad tradicional*, die Symbiose des *catalán/charnego*-Konflikts und die ironische Darstellung des impotenten *gabachos* im Vordergrund, die der Filmtext durch das Hinzufügen der europäischen Komponente, nämlich mit europäischen Symbolen, zu vereinen versucht. In *Lola* (1985) hingegen sind die Dekonstruktion des *macho ibérico* und die Inszenierung des *Français bourgeois* die zentralen Analyseobjekte.

Schließlich gibt die Conclusio einen kurzen Überblick über die Forschungsergebnisse, fasst diese zusammen und präsentiert ebenso einen Ausblick auf mögliche weitere Forschungsinteressen in Bezug auf die beiden Werke *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994).

1 Begriffsannäherungen & -definitionen

In diesem ersten theoretischen Kapitel sollen die Begrifflichkeiten, die für den weiteren Verlauf dieser wissenschaftlichen Arbeit unerlässlich sind, aufgegriffen werden. Außerdem wird versucht, eine möglichst aussagekräftige und präzise Definition der einzelnen Termini zu finden. Im Vordergrund stehen die Begriffe *Dekonstruktion* und *Nation*, deren Definition sich sehr komplex gestalten. Des Weiteren wird zum Begriff *Nation* eine Begriffsabgrenzung zum Terminus *Nationalität* vorgenommen und versucht, diese Begrifflichkeit genauer zu analysieren. Als weitere Bestandteile dieses Kapitels werden die Fachbegriffe *Identität*, *Kulturem*, *Stereotyp* und das *Groteske* erläutert, die für die spätere Analyse der beiden Werke *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) von Bigas Luna von zentraler Bedeutung sind.

1.1. Begriff *Dekonstruktion*

Die Dekonstruktion kann mehreren Domänen zugeordnet werden: einerseits kann Dekonstruktion als philosophische Position gesehen werden, andererseits stellt sie aber auch eine politische beziehungsweise intellektuelle Strategie dar. Darüber hinaus bezeichnet sie einen bestimmten Lektüremodus.¹ In Bezug auf diese wissenschaftliche Arbeit wird der Fokus auf die Dekonstruktion als Lektüre- und Interpretationsmethode gelegt.

Nünning beschreibt den Terminus *Dekonstruktion* als „[...] *Theorie und Verfahren der poststrukturalistischen Literaturkritik* [...]“² und sieht dessen Wurzeln in den Konzepten von Jacques Derrida und Paul de Man.³ Eine umfassende Begriffsdefinition stellt sich als sehr komplex heraus und existiert bis heute nicht, dennoch soll ein kurzer Überblick über den Dekonstruktivismus und das Konzept der Dekonstruktion nach Derrida gegeben werden.

Der Dekonstruktivismus ist eine poststrukturalistische Richtung, die ihr Hauptaugenmerk auf kulturelle und literarische Aspekte aus sprachlich-textuellen beziehungsweise ideologisch-metaphysischen Bereichen der Literaturtheorie und –Kritik legt. Derridas Konzept des Dekonstruktivismus ist vor allem durch die

¹ Vgl. Culler, Jonathan (1999): *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 95.

² Nünning, Ansgar (2005): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, S. 15.

³ Vgl. ebd., S. 15.

Theorien und Konzeptionen diverser Wissenschaftler beeinflusst, wie beispielsweise von Friedrich Nietzsche und Ferdinand de Saussure.⁴

Derridas Konzept der Dekonstruktion zielt nicht mehr auf das Verständnis von Bedeutung als Resultat der Analyse von Texten ab. Der Philosoph unterstreicht, dass sich Bedeutungen vor allem durch ihre Uneindeutigkeit, aber auch dadurch auszeichnen, dass sie grundsätzlich nicht festgelegt werden können. Die Untersuchung der Texte charakterisiert sich durch ein Durchspielen potenzieller Bedeutungen, dessen Merkmal ein wechselseitiges Durchkreuzen und Aufheben ist.⁵ Wie Derridas Konzeption der Dekonstruktion zeigt, werden bei der Dekonstruktion feste Gegensätze demontiert, indem darauf hingewiesen wird, dass Bedeutungen immer auf andere Bedeutungen hinweisen. Diese Vorgehensweise bezeichnet Derrida als Spiel der Signifikanten. Unter Dekonstruktion versteht man folglich nicht nur die De-konstruktion, sondern die Dekomposition von bedeutungsvollen, gegensätzlichen Paaren, wie zum Beispiel, dass Identitäten korrelieren. Die dekonstruktivistische Textanalyse widmet sich somit nicht der Bedeutungssuche, sondern den Widersprüchen der Bedeutungen und dem Vorgang der Bedeutungsaufschiebung. Zentrale Elemente der Dekonstruktion sind Paradoxien und die Kontingenz. Die Dekonstruktion richtet sich gegen das gewaltsame Ausschließen von Alternativen und die zwingende Notwendigkeit zur Systematik.⁶

Derridas Konzept der Dekonstruktion kann somit als eine allgemeine Strategie angesehen werden, bei der ein philosophischer Gegensatz nicht friedlich mit seinem Gegenüber koexistiert, sondern eine gewaltsame hierarchische Beziehung zwischen dem Gegensatz vorhanden ist. Dabei dominiert einer der beiden Ausdrücke den anderen, wobei die Dekonstruktion dieser Opposition sich so gestaltet, dass ein Umstürzen der Hierarchie stattfindet.⁷ Derrida beleuchtet durch seine Methode der Dekonstruktion auf kritische Art und Weise den Konstruktionsvorgang von Bedeutung, sinnhaftem Gehalt und Wirklichkeit. Durch seine Theorie kommen komplexe und uneinheitliche Dinge zum Vorschein und

⁴ Vgl. ebd., S. 17.

⁵ Vgl. Hartwig, Susanne/Stenzel, Hartmut (2007): *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*, Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, S. 38.

⁶ Vgl. ebd., S. 237.

⁷ Vgl. Culler 1999, S. 95.

bilden den theoretischen Ausgangspunkt der Analyse.⁸ Diese Hierarchie-Zerstörungen können sich in der Literatur beispielsweise durch Elemente wie das Verschieben von Perspektiven, unpräzise Orte und unterbrochene Handlungen bemerkbar machen.⁹

Nünning weist darauf hin, dass die Dekonstruktion keine Methode ist, die sich nach einem bestimmten Schema anwenden lässt, sondern vielmehr eine Art der Textannäherung von der Perspektive des Inneren her, durch die die Bedeutungsstränge und die Widersprüche bezüglich dieser Bedeutungen hervortreten. Derridas Konzept der Dekonstruktion kritisiert den Logozentrismus und die Art und Weise der westlichen Textauslegung, da durch diese Vorgehensweise die Ambiguität kultureller Erfahrungen zwanghaft in ein Muster gezwängt wird.¹⁰ Der Prozess der Dekonstruktion wird als Loslösung des Denkens weg von herkömmlichen Hierarchiestrukturen und Grenzen gesehen¹¹, besonders

„[...] aus den herkömmlichen Dichotomien von Subjekt und Objekt, Geist und Körper, Signifikat und Signifikant, Innerem und Äußerem, [...] Gegensätzen, die oft genug zur Rechtfertigung des Hegemonieanspruchs einer Kultur, Klasse, Rasse oder eines Geschlechts über das andere mißbraucht (sic!) wurden.“¹²

Die Theorie der Dekonstruktion wird vor allem in den Bereichen der feministischen, der psychoanalytischen, der marxistischen und der postkolonialen Literaturtheorie und –Kritik als Zugangsweise zu Texten angewandt.¹³ Sie dient als kritisches Korrekturmittel von „[...] Konzepten von Geschlechterdifferenz, Subjektidentität, gesellschaftlicher Wirklichkeit oder nationaler Kultureigenschaften [...]“.¹⁴ Außerdem fungiert sie als Mittel zur Öffnung starrer Denkmuster auf die Diversität kulturbedingter Unterschiede und Interferenzen.¹⁵

⁸ Vgl. Ulbrich, Isabelle (2009): *Dekonstruktion und Autobiographie – Grundlagen der Ethik bei Jacques Derrida*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag GmbH, S. 56.

⁹ Vgl. Hartwig/Stenzel 2007, S. 237.

¹⁰ Vgl. Nünning 2005, S. 15.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

1.2. Begriff *Nation*

Zu Beginn dieses Abschnitts sollte man sich in erster Linie die Frage stellen, was eine Nation ausmacht und wie sie charakterisiert werden kann. Trotz der Geläufigkeit des Begriffs im alltäglichen Leben ist diese Frage oft nur unzureichend zu beantworten. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass für eine vollständige Definition des Terminus *Nation* bestimmte Merkmale notwendig sind, die eine Nation ausmachen. Eine genaue Angabe dieser typisch charakteristischen Merkmale scheint jedoch sehr schwierig zu sein.

Grundsätzlich ist sehr auffällig, dass der Begriff *Nation* im Verlauf der Geschichte in verschiedenen Domänen unterschiedlich gebraucht wurde. Wie Michael Metzeltin in seinem Werk *Nationalstaatlichkeit und Identität - Ein Essay über die Erfindung von Nationalstaaten* angibt, ist der Terminus *Nation* auf das lateinische Wort ‚*natio*‘ zurückzuführen, das mit ‚Geburt‘ übersetzt werden kann. Außerdem bezieht er sich dabei auf die Begriffe des gemeinsamen Ursprungs und des Sprachursprungs, die für ihn eng damit in Verbindung stehen.¹⁶

Eric J. Hobsbawm widmete sich ebenfalls dem Fachbegriff *Nation* und kam dabei zu dem Schluss, dass es dreier Kriterien bedürfe, um eine Bevölkerungsgruppe als Nation bezeichnen zu können. Als erstes müsse die angesprochene Bevölkerungsgruppe, das jeweilige Volk innerhalb eines bestimmten Staatsgebiets leben und mit dessen Grenzen und diesem historischen Territorium verbunden sein. Das bedeutet, dass die jeweilige Bevölkerungsgruppe innerhalb eines begrenzten Staatsgebiets leben muss, um das erste Kriterium zur Definition einer Nation laut Hobsbawm zu erfüllen. Als zweites essenzielles Merkmal einer Nation führt Hobsbawm einerseits die Existenz einer gemeinsamen Kultur, andererseits aber auch jene einer einheitlichen Amtssprache und das Vorhandensein nationaler literarischer Werke an. Als letztes wesentliches charakteristisches Merkmal beschreibt er, dass eine Bevölkerungsgruppe die Fähigkeit besitzen müsse, etwas, also ein bestimmtes Territorium, zu erobern.¹⁷ Anthony D. Smiths nahm sich ebenfalls dem Terminus *Nation* an und formulierte schlussendlich folgende Definition:

¹⁶ Vgl. Metzeltin, Michael (2000): *Nationalstaatlichkeit und Identität. Ein Essay über die Erfindung von Nationalstaaten*, Cinderella, vol. 4. Wien: 3 Eidechsen, S. 114ff.

¹⁷ Vgl. Hobsbawm, Eric, J. (1992, 2. Auflage): *Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, S. 50.

*A nation can [...] be defined as a named human population sharing an historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy and common legal rights and duties for all members.*¹⁸

Wie aus diesem Versuch einer Definition erkennbar ist, baut Smith die drei charakteristischen Merkmale einer Nation von Hobsbawm auf acht Kriterien aus. Zusätzlich zu den Kriterien des begrenzten Staatsterritoriums, der einheitlichen Kultur und der Amtssprache, der Fähigkeit zur Eroberung eines Gebiets und des Vorhandenseins einer nationalen Kultur führt Smith auch Mythen, das historisch begründete Memoriam, eine gewisse zahlenmäßige Präsenz von Menschen, gemeinsame wirtschaftliche Strukturen, sowie legale Pflichten und Rechte als ausschlaggebende Merkmale zur Definition einer Bevölkerungsgruppe als *Nation* an.¹⁹

Diese vielseitigen Definitionsansätze legen deutlich klar, dass der Terminus *Nation* sowie dessen Definition sehr komplex sind. Selbst unter den Spezialisten und Spezialistinnen herrschen bezüglich dieser komplizierten und aufwendigen Thematik Uneinigkeiten. Des Weiteren kann daraus geschlossen werden, dass es trotz vieler unterschiedlicher Definitionsansätze und Forschungsarbeiten noch keine einheitliche und allgemein gültige Definition des Terminus *Nation* gibt, sondern dass dieser Begriff durch eine Koexistenz von diversen Begriffsannäherungen und Begriffsdefinitionen gekennzeichnet ist.

1.3. Begriff *Nationalität*

Der Terminus *Nationalität* ist der Begrifflichkeit *Nation*, die soeben erläutert wurde, sehr ähnlich. Aus diesem Grund stellt sich eine umfassende Definition als relativ schwierig dar.

Die Ursprünge des Terminus *Nationalität* liegen in Frankreich im 18. Jahrhundert, als sich nach der Französischen Revolution der Begriff auf politischer Ebene etablierte. In dieser Domäne widmet sich die Begrifflichkeit der Bezeichnung der Zu- oder Angehörigkeit eines Menschen zu einer gewissen Nation.²⁰ Im rechtlichen Sinn meint der Terminus *Nationalität* auch die Zugehörigkeit zu einem

¹⁸ Smith, Anthony D. (1991): *National Identity*, London: Penguin Books, S. 14.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Jansen, Christian/Borggräfe, Henning (2007): *Nation – Nationalität – Nationalismus*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, S. 10.

Staat beziehungsweise dessen Staatsgebiet.²¹ Das heißt, der Begriff ist wiederum stark durch die Angehörigkeit eines Individuums zu einer gewissen Bevölkerungsgruppe geprägt, die sich durch unterschiedliche Faktoren von anderen Bevölkerungsgruppen unterscheidet. Dennoch sind die Begrifflichkeiten *Nation* und *Nationalität* sehr eng miteinander verbunden, was auch im Laufe dieses Kapitels genauer herausgearbeitet werden wird.

Jansen und Borggräfe erläutern in ihrem Werk *Nation – Nationalität – Nationalismus*, dass sich aus den unzähligen Definitionsansätzen und Definitionsversuchen der Termini *Nation* und *Nationalität* eines menschlichen Wesens die subjektivistische Definition des Begriffs ableiten ließe.²² Dieser theoretische Ansatz besagt, dass „[...] *Nationen große Kollektive [sind], die auf einem grundlegenden Konsens ihrer Mitglieder beruhen.*“²³ Die Bedeutung der Begrifflichkeiten *Nation* beziehungsweise *Nationalität* finden ihre Basis somit in der innerlichen Vorstellungskraft und in ihrer Überzeugtheit der einzelnen Individuen der Bevölkerungsgruppe, dass sie eine gemeinsame Einheit bilden und zusammengehören.²⁴ Dies bedeutet, dass das subjektive Empfinden der Zusammengehörigkeit als Grundstein der Nationalität und auch der Nation bezeichnet werden kann. Diese Ansicht unterstreicht auch der ehemalige deutsche Kultusminister Gustav Rümelin, welcher ebenfalls neben den objektiven charakteristischen Elementen einer Nation das subjektive Gemeinschaftsgefühl unterstreicht.²⁵

Schließlich unterscheiden Jansen und Borggräfe die Termini *Nationalität* und *Nation* dahingehend, dass sich *Nationen* dadurch charakterisieren, dass sie Bevölkerungsgruppen sind, die bereits einen Nationalstaat mit all seinen zugehörigen Komponenten etabliert haben. *Nationalitäten* hingegen werden als Bevölkerungsgruppen bezeichnet, die innerhalb eines Staatsterritoriums zwar eine Einheit bilden, wobei jedoch eine sprachliche und kulturelle Abgrenzung zu den anderen Völkern des Staates deutlich erkennbar ist. Diese Gruppe befindet sich noch auf dem Weg zur Errichtung ihres eigenen Staates.²⁶

²¹ Vgl. Weiß, Joachim (2006): *Das Lexikon für Österreich in 20 Bänden*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, Band 12, S. 352.

²² Vgl. Jansen/Borggräfe 2007, S. 11.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. ebd., zit. nach Rümelin, Gustav (1872), S. 102.

²⁶ Vgl. ebd., S. 16.

Zusammenfassend lässt sich somit feststellen, dass die Begriffe *Nation* und *Nationalität* zwar sehr eng miteinander verbunden, ja sogar fast untrennbar sind, jedoch ein sehr feiner Unterschied ausgemacht werden kann. Dieser besteht darin, dass Nationen bereits ihren Nationalstaat erreicht haben, Nationalitäten sich jedoch noch um dessen Errichtung bemühen.

In der vorliegenden Arbeit wird der Terminus *Nation* für diejenigen Bevölkerungsgruppen verwendet, die ihr eigenes Staatsgebiet errichtet haben und über gemeinsame kulturelle Riten und Verhaltensmuster verfügen. Dazu zählen in Bezug auf die verschiedenen Bevölkerungsgruppen in den beiden Filmen von Bigas Luna in erster Linie Spanien und Frankreich. Auf den Begriff *Nationalität* wird in Bezug auf Katalonien zurückgegriffen, das, wie es Jansen und Borggräfe in der Theorie definieren, in Spanien eine innerstaatliche Einheit bildet und sich sprachlich und kulturell von Spanien abgrenzt, jedoch noch kein eigenes Staatsgebiet etablieren konnte.

1.4. Begriff *Identität*

Der deutsche Terminus *Identität* stammt vom lateinischen Wort ‚idem‘ ab und bezeichnet die vollkommene Konformität zweier Gegenstände oder Dinge.²⁷ Dieser Begriff kann laut Nünning in die kollektive und die persönliche Identität eingeteilt werden.²⁸ Dennoch unterstreicht der Autor in seinem Werk, dass es aufgrund der Vielfältigkeit und Heterogenität der Identitätstheorien komplex ist, eine einheitliche Begriffsdefinition zu finden.²⁹ Da für den weiteren Verlauf dieser wissenschaftlichen Arbeit der Terminus der kollektiven Identität von größerer Bedeutung ist, wird diesem im Zuge dieses Kapitels mehr Raum gegeben.

Grundsätzlich hebt Nünning hervor, dass „[...] *Identität weder als dinghafte, statische Größe [...] noch als einfach gegeben zu verstehen ist [...]*.“³⁰ Er sieht Identität vielmehr als einen Prozess an, bei dem jedes Individuum im Rahmen der gesellschaftlichen Interaktion Selbstbilder konstruiert und revidiert.³¹

²⁷ Vgl. Eberstadt, Meike/Kuznetsov, Christin (2008): *Bildung und Identität. Möglichkeiten und Grenzen eines schulischen Beitrags zur europäischen Identitätsentwicklung*, Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 16.

²⁸ Vgl. Nünning 2005, S. 71f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 72.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd.

Die kollektive Identität zeichnet sich primär durch ihre Verbundenheit mit gruppenspezifischen Kulturformen aus und weist Ähnlichkeiten mit der persönlichen Identität auf.³² Nünning beschreibt, dass das Konzept der persönlichen Identität

*[...] die ganzheitliche ordnungsstiftende Integration von disparaten Selbst- und Welterfahrungen, Selbst- und Fremdentwürfen, Erwartungen und kulturellen Rollenvorgaben in eine relativ statisch-harmonische Instanz durch Identifikationsprozesse meint.*³³

Bei der kollektiven Identität ist innerhalb der Gruppe eine ständige Stärkung notwendig, die einerseits durch das kulturelle Gedächtnis mithilfe von gemeinsamen Traditionen, Ritualen, festen Symbolen und Einheitsmythen erfolgt. Andererseits versucht die kollektive Identität sich durch die stigmatisierende Konstruktion einer kollektiven Alterität zu realisieren, um ihre Dominanz aufzuzeigen. Julia Kristeva stellt in ihren Forschungen zu Identitätskonzepten das *abject* vor und unterstreicht anhand dieses Konzepts die politische Wichtigkeit der Verwicklung der persönlichen und der kollektiven Identität.³⁴ Gesellschaftliche Randgruppen, die aus sexistischen, politischen oder rassistischen Gründen aus der Gesellschaft ausgegrenzt werden, zeichnen sich beispielsweise vor allem „[...] durch die bewusste oder unbewusste Übernahme von fremdbestimmten Kollektivbildern [...]“ aus.³⁵

Dieses Konzept der (*kollektiven*) *Identität* wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Bezug auf Nationen und Nationalitäten verwendet, die ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis aufweisen, das sich durch gemeinsame Symbole, Rituale und Mythen kennzeichnet.

1.5. Begriff *Kulturem*

Bevor in diesem folgenden Kapitel der Terminus *Kulturem* erläutert wird, erfolgt eine kurze Definition des Begriffs *Kultur*, der in diesem Zusammenhang ebenfalls einen zentralen Ausgangspunkt bildet.

Grundsätzlich ist der Kulturbegriff sehr weit gefächert, da er sowohl im Alltag, als auch in der Wissenschaft in den unterschiedlichsten Disziplinen verwendet wird

³² Vgl. ebd., S. 71.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Ebd.

und je nach Gebrauchskontext unterschiedlich definiert werden kann. Das deutsche Wort *Kultur* leitet sich aus dem Lateinischen ‚*cultura*‘ ab, das im ursprünglichen Sinn mit ‚Pflege, Landbau‘ gleichgesetzt werden kann. In erster Linie wird der Kulturbegriff hier in engen Zusammenhang mit der Begrifflichkeit *Zivilisation*, die aus dem Französischen kommt, gebracht. Der Terminus *Kultur* wurde im französischen Sprachgebrauch ab dem 16. Jahrhundert einerseits im landwirtschaftlichen Sektor gebraucht, um sich auf das Bepflanzen und den Anbau von Nutzpflanzen zu beziehen. Andererseits wurde es auch im Sinne von der Pflege des Geistigen, also in Bezug auf das Innere des menschlichen Individuums, verwendet. Diese Pflege des Geistigen ging mit einer Verbesserung der Bräuche und Sitten einher, die seit dem 18. Jahrhundert mit dem französischen Begriff *civilisation* assoziiert wird. Auch im deutschsprachigen Raum wurde der Kulturbegriff ab dem 18. Jahrhundert vermehrt verwendet, hier jedoch vor allem im landwirtschaftlichen und forstwirtschaftlichen Bereich. Diese Bedeutung wurde besonders durch die Aufklärung in Frankreich auch in Deutschland ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewandelt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgte schließlich die Aufspaltung des Kulturbegriffs im wissenschaftlichen Hinblick in die Kulturtheorie und in den normativen Begriff der Kultur. Damit ging auch die Wandlung der Bedeutung des Begriffs einher. Wurde der Kulturbegriff einst in Bezug auf das einzelne Individuum verwendet, so entwickelte sich die Begrifflichkeit immer weiter, sodass sie schließlich auch für die Bezeichnung von sozialen Gruppen und deren Abgrenzbarkeit Verwendung fand.³⁶ Dadurch entstand eine Definition des Begriffs *Kultur*, die sich vor allem darum auszeichnete, weil sie deskriptiv war. E. B. Tylor definierte den Kulturbegriff im Jahr 1870 wie folgt:

*Kultur oder Zivilisation [...] ist das komplexe Ganze, das Wissen, Überzeugungen, Kunst, Gesetze, Moral, Tradition und jede andere Fertigkeit und Gewohnheit einschließt, die Menschen als Mitglieder einer Gesellschaft erwerben.*³⁷

Diese Definition drückt bereits sehr deutlich aus, dass der Kulturbegriff sehr breit gefächert ist und viele Teilbereiche umfasst. Das heißt, der Terminus betrifft sowohl Bräuche, Sitten, sowie den künstlerischen Bereich, als auch rechtliche und moralische Vorgaben. Dies ist jedoch mit Sicherheit nur ein kleiner

³⁶ Vgl. Nünning 2005, S. 105f.

³⁷ Kroeber, Alfred Louis/Kluckhohn, Clyde (1952): *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, MA: Peabody Museums of American Archeology and Ethnology, S. 81.

Ausschnitt aus den Disziplinen, mit denen der Kulturbegriff in Verbindung gebracht werden kann.

Der Begriff *Kulturem* und seine Realisierungen im alltäglichen Leben stehen in engem Zusammenhang mit dem Kulturbegriff. Geht man von kommunikativen Akten zwischen Menschen aus, so muss angemerkt werden, dass sich die Interaktion zwischen den Gesprächsteilnehmern immer je nach Situation in einem bestimmten Kontext realisiert. Dieser Situationskontext hängt wiederum je nach Kultur mit von ihr abhängigen Verhaltensweisen ab. Diese gegebenen kulturellen Verhaltensweisen können beispielsweise die verbale (Begrüßungsformeln, etc.), aber auch die nonverbale Kommunikation (Bewegungen, Mimik, Gestik) betreffen. Grundsätzlich sind diese Verhaltensmuster so angelegt, dass deren Aktivierung bei Interaktionen einsetzt. Des Weiteren zeichnen sich diese Verhaltensmuster dadurch aus, dass sie sich in soziokultureller Hinsicht gut in eine Einteilung gliedern lassen, deren Einheit die Kultureme bilden. Els Oksaar nimmt in dem von ihr aufgestellten Kulturemmodell an, dass diese Verhaltensmuster in unterschiedlichem Maße isolierbar sind. Sie bezieht sich dabei auf situationsabhängige Begrüßungen, Dankesformeln, die Offenlegung seiner Gefühle, das Existieren von bestimmten thematischen Tabus oder beispielsweise das Schweigen. Die Realisierung der Kultureme ist wiederum von den unterschiedlichen kommunikativen Handlungen abhängig, die wiederum von Faktoren wie Geschlecht, Beziehung und Generation beeinflusst werden.³⁸

Die Kulturemtheorie nach Els Oksaar basiert auf der Analyse von kommunikativen Akten, bei denen sich bestimmte auf der Kultur der interagierenden Personen beruhende Verhaltensweisen offenbaren. Diese Verhaltensweisen können sich zu einem soziokulturellen Gefüge vereinigen, wodurch Kultureme entstehen. Die Realisierung von Kulturemen ist von den unterschiedlichen Situationskontexten abhängig, in denen die kommunikativen Akte stattfinden. Unter anderem stellen hier das Geschlecht, die Generation und die Beziehung der und zwischen den beteiligten Personen wichtige Einflussfaktoren dar. Die Realisierung der Kultureme wird durch Behavioreme ermöglicht, die die verbale, nonverbale, extraverbale oder die parasprachliche Ebene betreffen. Diese Behavioreme werden in zwei Untergruppen unterteilt,

³⁸ Vgl. Oksaar, Els (1988): *Kulturemtheorie: ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung; vorgelegt in der Sitzung vom 17. Januar 1986*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 26f.

nämlich in ausführende und regulierende Behavioreme.³⁹ Die folgende Grafik soll die Kulturemtheorie laut Oksaar auf anschauliche Weise darlegen und im Anschluss erläutert werden:

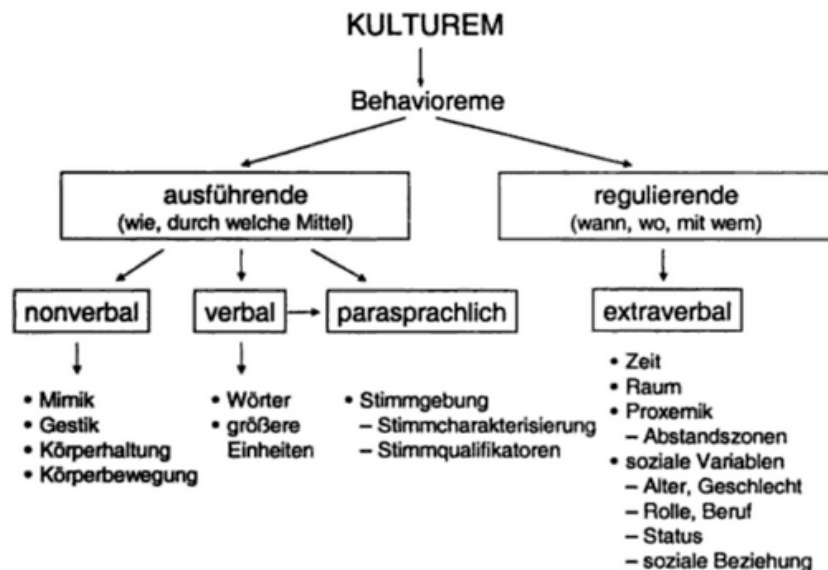


Abbildung 1: Schemata Kulturemtheorie⁴⁰

Vorab soll angemerkt werden, dass non-verbale Behavioreme bei menschlicher Interaktion nicht so bewusst wie verbale Behavioreme verwendet werden. Wie aus dem Schema von Oksaar hervorgeht, setzen sich parasprachliche Mittel aus der Stimmgebung zusammen, die wiederum in die Stimmcharakterisierung und die Stimmqualifikation unterteilt werden kann.⁴¹ Trager führt hingegen eine sich leicht von Oksaar unterscheidende Einteilung dieser parasprachlichen Mittel an. Er unterteilt einerseits in die Stimmqualität und andererseits in die Stimmgebung, die sich wiederum in Stimmcharakterisatoren, Stimmqualifikatoren und Stimmsegregate aufsplittet.⁴² Einerseits werden durch parasprachliche Mittel den Wörtern, Phrasen und Sätzen die humorvollen, ironischen und sarkastischen Elemente hinzugefügt. Andererseits können sie auch zu Missverständnissen zwischen den Interaktanten führen; das Risiko hierfür ist besonders groß, wenn die beiden Gesprächspartner nicht derselben Kultur entstammen.⁴³ Diese Eigenschaften und Funktionen von parasprachlichen Mitteln sind vor allem für die

³⁹ Vgl. Oksaar 1988, S. 26f.

⁴⁰ Vgl. Oksaar, Els (2003): *Zweitspracherwerb. Wege zur Mehrsprachigkeit und zur interkulturellen Verständigung*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, S. 39.

⁴¹ Vgl. Oksaar 1988, S. 29.

⁴² Vgl. Trager, George Leonard (1958): „Paralanguage: A First Approximation“, in: *Studies in Linguistics* 13, S. 1-12.

⁴³ Vgl. Oksaar 1988, S. 30.

vorliegende wissenschaftliche Arbeit von Bedeutung. Durch diese Elemente kann deutlich werden, wie der katalanische Regisseur Bigas Luna in seinen beiden Werken *La teta y la luna* (1994) und *Lola* (1985) die filmisch inszenierten Nationalsymbole und Kultureme teilweise auch mithilfe von parasprachlichen Mitteln inszeniert und dekonstruiert.

Die nonverbale Kommunikation besteht laut Oksaar, wie die Grafik unterstreicht, aus den Faktoren Mimik, Gestik, der Körperhaltung und der Körperbewegung. Dabei ist von zentraler Bedeutung, dass bei kommunikativen Akten nicht jede einzelne Körperbewegung immer zwingend eine Message an den Kommunikationspartner oder die Kommunikationspartnerin vermitteln muss, dass dies aber sehr wohl der Fall sein kann, abhängig von der Interpretation des Gegenübers. Oksaar unterscheidet in Bezug auf die Körperbewegungen außerdem zwischen auf die Kultur zurückzuführende, wie zum Beispiel das Winken mit der Hand, und auf die Physiologie zurückzuführende Bewegungen, wie das Gesichtseröten.⁴⁴

Zu den extraverbalen Elementen der Kulturemtheorie laut Oksaar zählen sowohl das zeitliche als auch das räumliche Konzept, sowie soziale Variablen und die Proxemik.⁴⁵ Soziale Variable, wie Geschlecht, Alter oder die Beziehung zwischen den Interaktanten, sind dahingehend essenziell, weil sie eine starke Beeinflussung der anderen Behavioreme, nämlich der verbalen Kommunikation, der Parasprache und der nonverbalen Kommunikation mit sich bringen.⁴⁶

Um zum Beispiel auf den Faktor Zeit einzugehen, muss unterstrichen werden, dass vor allem in Bezug auf die Pünktlichkeit bereits in Europa sehr große Unterschiede von Nation zu Nation existieren. Während die Schweden sehr großen Wert auf Pünktlichkeit legen, spielt dieser Faktor in den Mittelmeerländern eine weniger bedeutende Rolle und Unpünktlichkeit impliziert in diesen Ländern keinesfalls Unhöflichkeit, sondern eher umgekehrt.⁴⁷

Zusammenfassend soll unterstrichen werden, dass das Zusammenwirken und das gegenseitige Beeinflussen von Behavioremen die Basis für den Stil der Kommunikation formen. Die Unterschiede in den kommunikativen Stilen

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 32.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 42.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 48.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 43f.

zwischen den einzelnen Kulturen zeigen sich vor allem sehr deutlich in den Kulturemen, wie dem Grüßen und dem Schweigen.⁴⁸

1.6. Begriff *Stereotyp*

Der Terminus *Stereotyp* leitet sich aus dem Griechischen ab und kann auf das Wort ‚stereós‘ zurückgeführt werden. Ins Deutsche übernommen, kann es mit ‚starr‘ oder ‚fest‘ übersetzt werden.⁴⁹ Auch der französische Begriff ‚stéréotype‘ bietet einen interessanten Blickwinkel auf die Bedeutung des Wortes, wie Ansgar Nünning in seinem Werk *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften* angibt, denn er kann als „[...] mit feststehenden Typen gedruckt [...]“⁵⁰ übersetzt werden. Der Begriff *Stereotyp* stammt somit aus dem Druckwesen und ist vor allem in der Sozialwissenschaft und der Literatur- und Kulturtheorie von großer Bedeutung.⁵¹ Nünning definiert diese komplexe Begrifflichkeit wie folgt:

*[Stereotyp] wird [...] in übertragenen und meist pejorativen Bedeutungen zur Bezeichnung von stark vereinfachten, schematisierten [...], feststehenden und weit verbreiteten Vorstellungen einer Gruppe von einer anderen (Hetero-St.) oder von sich selbst (Auto-St.) verwendet.*⁵²

Somit wird dem Terminus überwiegend eine negative Konnotation zugeschrieben und er bezieht sich auf in der Gesellschaft verbreitete vorherrschende Bilder von anderen Gesellschaften oder von der eigenen. Hier scheint auch die Unterscheidung zwischen Hetero-Stereotypen und Auto-Stereotypen von zentraler Bedeutung zu sein, da das Eigenbild der Gesellschaft (Auto-Stereotyp) meist positiver ausfällt als das Fremdbild einer anderen Bevölkerungsgruppe über die eigene Gesellschaft (Hetero-Stereotyp).⁵³

Von großer Bedeutung ist, dass die Entstehung von Stereotypen auf oberflächliche Charakteristika einer Gesellschaft zurückzuführen ist.⁵⁴ Dabei ist hervorzuheben, dass existierende Stereotypen über bestimmte Bevölkerungsgruppen konstant, universell, nur schwer zu beeinflussen und zu

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 49f.

⁴⁹ Vgl. Nünning 2005, S. 204.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.

verändern sind und alle Bereiche des Lebens betreffen. Dabei ist es auch essenziell, eine klare Abgrenzung und Unterscheidung der Stereotype von Klischees, Vorurteilen und Images zu treffen.⁵⁵ Unsere heutige Konzeption des Begriffs *Stereotyp* geht auf den Amerikaner Walter Lippmann, ein bedeutender Journalist, und sein Werk *Public Opinion* aus dem Jahr 1922 zurück, der „[...] die Bildung von [Stereotypen] als eine (zumeist unbewußte) (sic!) kognitive Strategie der selektiven Wahrnehmung und Komplexitätsreduktion [ansieht].“⁵⁶

Auch Meyer widmete sich dem Begriff *Stereotyp* und vor allem dessen Entstehung. Sie gibt dazu an, dass Stereotype sich erst entwickeln würden, wenn die eigene Gruppe mit einer fremden Gruppe konfrontiert wird. Dadurch entsteht eine Bedrohung des Einheitsgefühls der Eigengruppe, die sich nun im Vergleich zur Fremdgruppe von dieser abgrenzen muss. Fremdbilder bestätigen und rechtfertigen somit das Eigenbild einer Gruppe. Die Entstehung von Stereotypen zeichnet sich folglich durch die Unüberschaubarkeit und die Komplexität der Welt aus, mit der die Eigengruppe konfrontiert wird.⁵⁷

Lippmann expliziert in seinem Werk *Public Opinion* in Bezug auf Stereotype, dass sie hierbei auch eine wichtige Ordnungsfunktion erfüllen, wie das folgende Zitat zeigt:

[...] *We are not equipped to deal with so much subtlety, so much variety, so many permutations and combinations. And although we have to act in that environment, we have to reconstruct it on a simpler model before we can manage with it.*⁵⁸

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, ist das menschliche Wesen nicht dazu fähig, mit solchen Kombinationen und Umstellungen umzugehen, muss sich aber dennoch in der Umwelt beweisen. Darum erfolgt eine Rekonstruktion der Problematik auf ein einfacheres Modell, sodass die Situation gelöst werden kann. Auf diese Art und Weise erfüllen Stereotypen eine wichtige Ordnungsfunktion. Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass Selbstbilder und Fremdbilder daraus resultieren, dass das menschliche Wesen beziehungsweise nationale Bevölkerungsgruppen das Bedürfnis gestillt haben wollen, in einer

⁵⁵ Vgl. Kleinsteuber, Hans-J. (1991): „Stereotype, Images und Vorurteile. Die Bilder in den Köpfen der Menschen“, in: Trautmann, Günter (Hg.) (1991): *Die häßlichen Deutschen? Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63.

⁵⁶ Nünning 2005, S. 205.

⁵⁷ Vgl. Meyer, Silke (2003): *Die Ikonographie der Nation – Nationalstereotype in der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts*, Münster: Waxmann Verlag GmbH, S. 333.

⁵⁸ Lippmann, Walter (1922): *Public Opinion*, New York: Macmillan, S. 16.

geordneten Umwelt leben zu können, und in dieser Welt soziale Bestätigung über ihre Existenz erreichen wollen.⁵⁹

1.7. Begriff Grotteske

Der Terminus *grottesk* findet seine Wurzeln im italienischen Wort ‚grotta‘, das ins Deutsche mit ‚Höhle‘ oder ‚Grotte‘ übersetzt werden kann. Die Entstehung des Begriffs kann in der Malerei des 15. Jahrhunderts festgemacht werden, als Fresken im Stil einer Ornamentik entdeckt wurden, die sich durch das Vermischen von tierischen und pflanzlichen Bestandteilen kennzeichnete. Dieser besondere Stil der Ornamentik wurde als *grottesche* bezeichnet und bildete phantasievolle Gemälde und Fresken ab.⁶⁰ Barasch bezeichnet diese Grottesken in seinem Werk *The Grottesque. A Study in Meanings* als „[...] *divine, bizarre fantasies, beautiful and imaginative fantasies or strange fancies* [...]“.⁶¹

Ab dem 17. Jahrhundert ist eine negative Konnotation des Wortes *grottesk* erkennbar, da es immer mehr in Verwendung geriet, um das Lächerliche zu bezeichnen. Auszüge aus französischen Wörterbüchern, wie dem der *Académie française*, belegen diesen Bedeutungswandel deutlich: hier wird der Terminus *grottesque* mit den Begriffen des Lächerlichen, des Bizarren und des Extravaganten in Verbindung gebracht und als Substantiv auf die Malerei und als Adjektiv in Bezug auf den Kleidungsstil, die Redeart und die Miene verwendet.⁶² Dennoch hebt Barasch in seinem Werk hervor, dass bis Mitte des 17. Jahrhunderts die Begrifflichkeit *grottesque* in erster Linie noch stark in Verbindung mit den phantastischen Ornamenten der Malerei gebraucht wurde.⁶³ Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff *grottesk* in erster Linie in Bezug auf die niedrigkomische Literatur verwendet. Dadurch wurden Karikaturen, Burlesken sowie Farcen oft mit dem Zusatz „grottesk“ versehen. Hier geriet der Begriff in Kontakt mit der Literatur, genauer gesagt mit der komischen Literatur, die sich durch ihre Leichtigkeit und Volksnähe auszeichnete.⁶⁴ Ende des 19. Jahrhunderts fand eine Verknüpfung der zentralen Elemente des Grottesken statt: sowohl die

⁵⁹ Vgl. Meyer 2003, S. 333, zit. nach Suppan, Arnold: *Identitäten und Stereotypen*, S. 15.

⁶⁰ Vgl. Sinic, Barbara (2003): *Die sozialkritische Funktion des Grottesken*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, S. 9.

⁶¹ Vgl. Barasch, Frances K. (1971): *The Grottesque. A Study in Meanings*, Paris/Den Haag: Mouton, S. 24.

⁶² Vgl. Sinic 2003, S. 10.

⁶³ Vgl. Barasch 1971, S. 86.

⁶⁴ Vgl. Sinic 2003, S. 13.

Phantastik als auch die Realität wurden mit dem Grotesken in Verbindung gebracht. Der Terminus *grotesk* wurde in diesem Zuge bezüglich der Komik aber auch des Horrors, des Grauens und des Ekels verwendet.⁶⁵

Wolfgang Kayser widmete sich der Begrifflichkeit des Grotesken und hebt in seinem Werk *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* hervor, dass der Terminus *grottesco* sich auf eine Ornamentik beziehe, die einerseits spielerisch, heiter, sowie unbeschwert und phantastisch ist, aber andererseits auch auf das Beklemmende und Unheimliche in einer Welt, die sich durch die Aufhebung der Wirklichkeit charakterisiert, anspiele.⁶⁶ Er beschreibt das Groteske als Struktur, als Wesen mit einer Wandlung beziehungsweise Wendung. Das Groteske stellt laut Kayser die entfremdete Welt dar.⁶⁷ Des Weiteren unterstreicht der Autor, dass sich der Terminus *grotesk*, der ursprünglich als Sachbezeichnung diente, in eine ästhetische Kategorie verwandelte, und „[...] auf Inhalte und Strukturen und zugleich auf Wirkungen zielte.“⁶⁸ Das Groteske erstreckt sich laut Kayser über drei verschiedene Bereiche: einerseits über den Schaffensvorgang, andererseits aber auch über das Werk und die Aufnahme.⁶⁹ Außerdem sieht der Autor gewisse Motive als zur Groteske gehörend an. Er zählt hierzu vor allem alle monströsen Dinge, wie beispielsweise Fabeltiere, Tiere (Kröten, Eulen, Schlangen, Spinnen etc.), aber das Groteske greift auch auf den Einsatz von Ungeziefer zurück.⁷⁰ Darüber hinaus definiert Kayser „[...] alles, was als Gerät ein eigenes, gefährliches Leben entfaltet [...]“ als groteske Motive.⁷¹ Hierbei erwähnt er unter anderem neue technische Instrumente, wie zum Beispiel Motorfahrzeuge. Er hebt die Verfremdung des Mechanischen hervor, das Leben gewinnt, wobei das Menschliche Leben verliert.⁷²

Wie Sinic aufzeigt, charakterisieren mehrere Autoren und Wissenschaftler das Groteske dahingehend, dass es grauenvolle Dinge auf ironische Art und Weise

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 31.

⁶⁶ Vgl. Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, S. 22.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 198.

⁶⁸ Ebd., S. 193.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 194.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 195f.

⁷¹ Ebd., S. 197.

⁷² Vgl. ebd.

inszeniert und seinen Ursprung in der Phantasie findet.⁷³ Sie beschreibt darüber hinaus das Groteske als Phänomen, bei dem Ängste eines Menschen evoziert werden. Dazu trägt die Verbindung des Dämonischen mit dem komischen Aspekt bei, auf der das Groteske beruht.⁷⁴ Außerdem kennzeichnet sich das Groteske durch das Verzerren und Übertreiben der Realität. Dadurch kann eine gewisse Nähe zwischen dem Grotesken und der Karikatur ausgemacht werden, jedoch mit dem Unterschied, dass das Groteske die Realität soweit verzerrt, dass der Leser oder die Leserin verunsichert wird und dadurch das Element des Grauens hinzugefügt wird. Der Rezipient beziehungsweise die Rezipientin fühlt sich jedoch durch die Verzerrung des Realen nur angesprochen und betroffen, da das Groteske allgemeine Normen und Werte, sowie Ordnungssysteme verzerrt und übertreibt.⁷⁵ Darüber hinaus zeichnet sich das Groteske neben dem Merkmal des Lächerlichen und des Grauenvollen durch seine Schockwirkung aus.⁷⁶ Cramer unterstreicht in diesem Zuge die Wichtigkeit des Überraschungseffekts, da sonst das Groteske seine Wirkung verlieren würde und der Leser oder die Leserin sich an groteske Momente gewöhnen würde.⁷⁷

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass das Groteske sowohl in den Bereichen des spielerischen und des grauenvollen Phantastischen, aber auch des Unnatürlichen und des Niedrigkomischen eine wichtige Rolle spielt und zum Einsatz kommt. Einerseits stellt es ein wichtiges Instrument zur Sozialkritik dar, andererseits kann es aber auch als spielerisches Merkmal in der Literatur sowie der Malerei angesehen werden.⁷⁸

Der Begriff der Groteske ist dahingehend für den weiteren Verlauf dieser wissenschaftlichen Arbeit von Bedeutung, da sich Bigas Lunas Werke unter anderem durch eine groteske Ästhetik auszeichnen.

⁷³ Vgl. Sinic 2003, S. 14.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 55f.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 65.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 86.

⁷⁷ Vgl. Cramer, Thomas (1966): *Das Groteske bei E.T.A Hoffmann*, München: Fink, S. 21.

⁷⁸ Vgl. Sinic 2003, S. 30f.

2 Methodik

2.1. Hermeneutische Film- und Literaturanalyse

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit und deren analytischer Teil basiert auf der Methode der hermeneutischen Film- und Literaturanalyse. Ansgar und Vera Nünning definieren in ihrem Werk *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* den Terminus *Hermeneutik* als die Kunst der Textauslegung beziehungsweise der Textinterpretation.⁷⁹

Den Grundstein der hermeneutischen Methode bildet der sogenannte hermeneutische Zirkel. Wie Nünning und Nünning hervorheben, stellt der hermeneutische Zirkel eine dynamische Bewegung dar, die zwischen der Hypothesenbildung und der Hypothesenkorrektur stattfindet und so zur Strukturierung der Lektüre dient. Außerdem nimmt diese Methode die Rolle des Vermittlers zwischen Teilen des Textes und dem ganzen Textkorpus ein, sodass die Kohärenz des Textes gesichert wird.⁸⁰

Neben Iser und Gadamer widmete sich Friedrich Schleiermacher dem hermeneutischen Zirkel und dessen Definition.⁸¹ Sein Verständnis dieses Modells setzt sich aus dem „[...] *Verstehen als Doppelbewegung im Bewusstsein des Lesers*“ zusammen.⁸² Dieser Verstehensprozess besteht laut Schleiermachers Theorie aus einer dualen Bewegung: der Divination oder Hypothesenbildung und dem Vergleich oder der Hypothesenkorrektur am Text. Diese Bewegungen wiederholen sich, bis die Interpreten den Sinn des Textes verstanden haben. Nünning und Nünning charakterisieren diesen Prozess als Vor- und Zurückspringen zwischen der Divination und der Korrektur der Hypothese. Damit die Textkohärenz entstehen kann, ist laut Schleiermacher somit die Relation zwischen einzelnen Teilen des Textes und dessen Gesamten notwendig. Aus diesem Grund spielt Schleiermachers Theorie zur Hermeneutik auch in den modernen Konzepten eine zentrale Rolle.⁸³

⁷⁹ Vgl. Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2010): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 29.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 34.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. ebd., S. 34f.

Diese wissenschaftliche Arbeit lehnt sich an dem soeben erläuterten Prinzip der Hermeneutik an. Dabei werden bei den Filmanalysen Hypothesen aufgestellt, die mittels dieser Methode bestätigt oder widerlegt werden können.

2.2. Grundlagen der wissenschaftlichen Filmanalyse

Neben der hermeneutischen Methode spielen die Grundlagen und Konzepte der wissenschaftlichen Filmanalyse eine zentrale Rolle. Werner Faulstich, ein bedeutender Medienwissenschaftler, legt in seinem Werk *Grundkurs Filmanalyse* die Basiskonzepte der wissenschaftlichen Filmanalyse dar. Die medienwissenschaftliche Filmanalyse der Werke *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) richtet sich nach Faulstichs Theorie wissenschaftlicher Filmanalyse.

Grundsätzlich unterteilt der Medienwissenschaftler das Grundmodell der Filmanalyse in vier unterschiedliche Zugänge: die Handlungsanalyse, die Figurenanalyse, die Bauformenanalyse und die Analyse der Normen und Werte.⁸⁴

Bei der Handlungsanalyse liegt das Forschungsinteresse darin, was im Film passiert.⁸⁵ Im Zuge der Figurenanalyse sollen die Wichtigkeit und die Rolle der einzelnen Protagonisten ermittelt werden. Somit richtet sie sich nach der Frage wer?.⁸⁶ Faulstich teilt die filmischen Charaktere der Figuren in Haupt- und Nebenfiguren ein.⁸⁷ Des Weiteren unterscheidet er in Bezug auf die Charakterisierung der Figuren die sogenannte Selbstcharakterisierung, die Fremdcharakterisierung und die Erzählercharakterisierung. Bei diesen verschiedenen Formen der Charakterisierung definieren sich die Protagonisten entweder selbst mittels ihrer Handlungen (Selbstcharakterisierung), sie werden durch andere Personen präsentiert (Fremdcharakterisierung) oder mittels verschiedener filmische Techniken (Erzählcharakterisierung) charakterisiert.⁸⁸ Die Bauformenanalyse untersucht auf visueller und auditiver Ebene die verschiedenen Erzählstrategien und –Techniken, die im Film angewandt werden und konzentriert sich auf die Frage wie das filmische Erzählen erfolgt.⁸⁹ Der

⁸⁴ Vgl. Faulstich, Werner (2013, 3., aktualisierte Auflage): *Grundkurs Filmanalyse*, Stuttgart: UTB GmbH, S. 28f.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 28.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 28.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 99.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 102.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 28.

vierte Baustein ist die Analyse der Normen und Werte, die nach der Ideologie und der Message des Films fragt.⁹⁰ Eine genauere Ausführung dieser letzten Phase der Filmanalyse wird im folgenden Kapitel zur Analyse der Symbolik realisiert, da diese Elemente sehr eng miteinander verbunden sind.

Bei der Analyse der beiden Filme *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) werden diese vier Zugänge nach Faulstich verfolgt und als Anlehnung für die Vorgehensweise verwendet. Im Anschluss erfolgt das Zusammenfügen der einzelnen Analysebausteine, sodass der Film und einzelne Sequenzen daraus als Gesamteinheit interpretiert und gedeutet werden können. Natürlich ist hier anzumerken, dass gewisse Bausteine von Faulstichs Filmanalyse einen wichtigeren Bestandteil darstellen als andere, jedoch soll mit der Analyse und Interpretation ein möglichst vollständiges Gesamtbild der beiden Werke skizziert werden.

2.3. Theoretische Ansätze zur Analyse der Symbolik

Die Analyse der Symbolik ist in Bezug auf das filmische Schaffen von Bigas Luna von großer Bedeutung, weswegen eine kurze theoretische Annäherung an den Begriff unerlässlich ist.

Aus etymologischer Sicht lässt sich das deutsche Wort *Symbol* auf den griechischen Terminus ‚*symbolon*‘ zurückführen und kann als Begriff für das Zusammenbringen, das Zusammenwerfen, das Versammeln oder auch für den Vergleich im Deutschen verwendet werden.⁹¹

In der Entwicklungsgeschichte des Begriffs *Symbol* und dessen Etablierung in den einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen ist vor allem auffällig, dass sich der Terminus durch eine starke Überladung kennzeichnete. Aus diesem Grund wurden ab den 1960er Jahren vor allem Begriffe wie *Allegorie* oder *Metapher* verwendet, um die Verwendung der Begrifflichkeit *Symbol* zu vermeiden.⁹² Grundsätzlich unterscheidet Kurz in seinem Werk *Metapher, Allegorie, Symbol* zwischen verschiedenen Arten von Symbolen, die jeweils eine andere Funktion erfüllen.⁹³ Er zählt dazu folgende Elemente: „[...] *literarisches Symbol*,

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 28.

⁹¹ Vgl. Kurz, Gerhard (2004, 5., durchgesehene Auflage): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 73f.

⁹² Vgl. ebd., S. 70.

⁹³ Vgl. ebd., S. 71.

Verkehrssymbol, logisches Symbol, symbolische Handlung [...].⁹⁴ Das logische Symbol und ein Großteil der Verkehrssymbole sind arbiträr festgesetzt. Verkehrssymbole fungieren zudem als Signale, die eine gewisse Handlung implizieren. Die symbolischen Handlungen vermitteln dem Gegenüber ein gewisses Verständnis. Sie stehen somit als Stellvertreter für eine reale Handlung.⁹⁵

Auch Faulstich widmet sich in seinem Werk *Grundkurs Filmanalyse* der Analyse der Symbolik. Er unterstreicht dabei, dass diese mit der Message des Films, mit verschiedenen Interpretationsmustern einhergeht.⁹⁶ Beim Analysevorgang werden einerseits die erzielten Einblicke in die Bedeutung des Werks zusammengefasst. Andererseits soll durch die Interpretationsmuster außerdem ein Resümee in Bezug auf die Message des Films erschlossen werden.⁹⁷ Faulstich definiert Symbole als „[...] *Zeichen oder Hinweise auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte, z.B. [...] die Nationalflagge als Symbole für eine Nation [...]*“.⁹⁸ Er präzisiert dabei, dass fast alle Dinge, wie zum Beispiel Gegenstände, Namen und Orte, einen symbolischen Wert haben können. Außerdem weist er auf die große Zahl an Lexika und Wörterbüchern zur Symbolik hin, die zur Zusammenfassung der kulturellen Symbole dienen. Dennoch unterstreicht Faulstich an dieser Stelle, dass sich symbolische Zeichen in filmischer Hinsicht auf Kontexte beziehen, die zum Entstehungszeitpunkt des Werks oder heute im Allgemeinen bekannt sind.⁹⁹ Die Gesamtheit der im Film inszenierten Symbole repräsentiert schließlich ein Bündel von Zeichen und Symbolen, das ein wichtiger Bedeutungsträger ist.¹⁰⁰

3 Der Regisseur Juan José Bigas Luna

3.1. Biografie: Bigas Luna

Juan José Bigas Luna ist ein spanischer beziehungsweise katalanischer Filmregisseur, Filmproduzent und Drehbuchautor, der in Kataloniens Hauptstadt

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Faulstich 2013, S. 164.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 163.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 165.

Barcelona am 10. März 1946 geboren wurde. Aufgrund seiner zahlreichen Werke und Publikationen, sowohl was den künstlerischen Sektor als auch die Filmproduktionen betrifft, wird er als einer der wichtigsten und bedeutendsten Filmregisseure der spanischen Medienlandschaft angesehen. Außerdem zählen seine Werke zu den am meisten persönlich angehauchten Filmen der spanischen Medienlandschaft.¹⁰¹

Als Kind studierte Bigas Luna im *Liceo Francés*, im *Real Monasterio de Santa Isabel* und bei den *Hermanos de las Escuelas Cristianas*. Schon früh zeigte sich seine Leidenschaft und sein Können Geschichten und Ereignisse zu erzählen, was sich in seiner Erzählung *La ventana* zeigt, mit der er einen Schulpreis im Jahr 1964 gewann. Im Anschluss an seine Schulkarriere schlug er den Weg des Wirtschaftsstudiums ein, welches jedoch nicht lange von großem Interesse für ihn war, da er immer wieder künstlerische Ausflüge und Exkursionen nach London machte, um dort Ausstellungen zu besichtigen und vor allem Kontakte mit der Welt der Designer zu knüpfen. Vor seinem Einstieg in die Filmbranche widmete sich der katalanische Regisseur der Malerei und Kunst, wodurch die gemeinsame Gründung des *Estudio Gris de diseño industrial y de interiores* mit seinem Bekannten und Künstlerkollegen Carlos Riart zustande kam. Sein Talent und Schaffen als Maler zeigte sich auch dadurch, dass er seine Werke in verschiedenen Ausstellungen, wie beispielsweise der Ausstellung *Mesas* 1973 in Barcelona, zur Schau bringen konnte. Außerdem stellen viele seiner Gemälde, die er in dieser Epoche als Künstler schuf, einen wichtigen Bestandteil von bestimmten Kollektionen dar, wie beispielsweise der *Galería Dalí de Figueras*. Dieser erste Einblick in die Welt der Kunst ermöglichte es ihm auch zuerst Schüler und später Professor an zwei Design-Schulen zu sein. Während dieser Etappe als Künstler erhielt er mehrere wichtige Preise und Ehrungen.¹⁰²

Schon bald erfolgte die Ausweitung der Karriere des Künstlers von der Malerei auf die spanische Filmproduktion, wodurch seine ersten Kurzfilme (*Los paisanos*, *Retrato de Consol Tura* und *Retrato de Carlos Riart*) entstanden. Schließlich schaffte er es mithilfe von Fernando Amat die nötigen finanziellen Mittel für die Produktion seiner ersten filmischen Werke aufzubringen, wodurch *Tatuaje* (1976) und *Bilbao* (1978) und im Anschluss auch *Caniche* (1979) produziert wurden und

¹⁰¹ Vgl. Payán, Miguel Juan (2001): *Cine español actual*, Madrid: Ediciones JC, S. 65.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 65f.

sich auf dem spanischen Filmsektor behaupten konnten. Die Resultate der ersten Spielfilme verwandelten Bigas Luna in eine Art soziales Symbol, welches eine neue und differenzierte Form, das spanische Kino während dieser Epoche zu verstehen, repräsentierte. Außerdem wurden diese ersten drei Werke mit dem Preis *Premio Especial Calidad del ICAA* vom spanischen Kulturministerium honoriert.¹⁰³

Nach diesen ersten erfolgreichen Produktionen entschloss sich der Regisseur dazu, erste Einblicke in die nordamerikanische Filmindustrie zu wagen, wodurch sein filmisches Werk *Renacer* (1981) entstand und geprägt wurde. Während seines Aufenthalts in Los Angeles näherte er sich den Techniken der nordamerikanischen Filmindustrie immer mehr an, was es ihm schließlich ermöglichte, zwei seiner kommerziellsten Filme, *Lola* (1985) und *Angustia* (1987), zu realisieren. Schlussendlich kehrte der spanische Filmemacher Nordamerika jedoch wieder den Rücken zu und zog sich nach Tarragona zurück, wo er sich während der nächsten zwei Jahre wieder der Malerei widmete.¹⁰⁴

Nach seiner wiederholten Tätigkeit als Maler, erschien auf Anweisung des Produzenten Andrés Vicente Gómez sein nächster Film, *Las edades de Lulú* (1990), welcher auf der gleichnamigen Novelle von Almudena Grandes basiert. Immer wieder widmete sich Bigas Luna zwischen seinen filmischen Produktionen der Malerei, wodurch er 1992 als Künstler im *Museo Barjola de Gijón* mit dem Titel „Una exposición de Bigas y Luna“ seine Werke ausstellte.¹⁰⁵

Schließlich entstand zu Beginn der 1990er Jahre das bedeutendste Werk seines filmischen Schaffens, die *trilogía ibérica*, bestehend aus *Jamón Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) und *La teta y la luna* (1994), die alle die zentralen Themen der Erotik und der spanischen Stereotypen aufgreifen und thematisieren. Der erste Teil der *trilogía ibérica*, *Jamón Jamón*, diente außerdem als Sprungbrett für die schauspielerischen Karrieren von Javier Bardem, Penélope Cruz und Jordi Mollá. *Huevos de oro* wurde mit dem *Premio del Jurado del Festival de San Sebastián* und *La teta y la luna* mit dem Preis *Osella de Oro* auf dem Filmfestival in Venedig ausgezeichnet. Im Jahr 1996 folgte die Publikation des Films *Bámbola* (1996), der in erster Linie in Italien sehr großen Anklang fand. Ein Jahr später

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

publizierte Bigas Luna den Film *La camarera del Titanic* (1997), welcher auf dem gleichnamigen Roman von Didier Decoin basiert und eine etwas andere Sichtweise des katastrophalen Endes des Passagierdampfers vermittelt. Im Anschluss an diese Werke entstanden mit *Volavérunt* (1999) und *Son de mar* (2001) zwei weitere wichtige Filme.¹⁰⁶

3.2. Das filmische Schaffen von Bigas Luna

Das filmische Schaffen von Bigas Luna und dessen kinematografische Evolution weist eine Entwicklung auf, die sich bildlich sehr gut durch einen langsamen Übergang der Farbe Schwarz zu seinem farblichen Gegensatz Weiß charakterisieren lässt. Seine Werke gehen von einem wahnsinnigen und wütenden Autorenkino über in eine „[...] *narración pura* [...]“¹⁰⁷, wie der Regisseur selbst die Entwicklung seiner Filmografie in einem Interview mit María Camí-Vela beschreibt.¹⁰⁸ Außerdem hebt der Künstler folgenden weiteren wichtigsten Aspekt seiner Werke hervor:

*Hoy lo que más me interesa de mi trabajo es el hecho de crear tiempo. La gente paga un dinero para pasar dos horas de su vida viviendo una historia que yo les cuento. La esencia del cine es la narración. La gente necesita que le cuenten historias tanto como comer.*¹⁰⁹

Dies bedeutet, dass er die Tatsache, durch Kino und filmisches Schaffen Zeit zu kreieren, als wichtigsten Aspekt ansieht. Laut dem Künstler bezahlen die Filmbesucher und Filmbesucherinnen Geld, um sich für zwei Stunden in eine Geschichte hinein zu versetzen, die ihnen der Regisseur des Films erzählt. Er betrachtet somit die Erzählung als Kern des Kinos, den die Zuseherinnen und Zuseher ebenso dringend, wie Nahrung zum Leben, benötigen.¹¹⁰

Des Weiteren lässt sich das filmische Schaffen von Bigas Luna in drei verschiedene Etappen gliedern: die *época negra*, die *época roja* und die *étapa europea*. Die erste Etappe, die *época negra*, setzt sich aus den Filmen *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) und *Angustia* (1987) zusammen. Sie zeichnet sich vor allem durch die Dominanz des Intellektuellen und des Konzepts selbst aus.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 68f.

¹⁰⁷ Camí-Vela, María (2000): „Las dos caras de Bigas Luna: El cineasta y el artista“, in: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 4 2000, S. 249.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 249f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 250.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

Außerdem kann sie als harte, arrogante, provozierende Etappe seiner Filmografie bezeichnet werden, in der den Regisseur vor allem die Spekulation und das intellektuelle Spiel interessierten und in der er sich von allem was menschlich sein könnte, trennte. Die zweite Epoche, die *época roja*, besteht aus den Filmen *Jamón Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) und *La teta y la luna* (1994), die gemeinsam die sogenannte *trilogía ibérica* bilden. Die Hauptaugenmerke in diesen Werken liegen vor allem auf den sehr viel leidenschaftlicheren Szenen, bei denen das Menschliche in den Vordergrund rückt. Das Spiel mit dem Intellektuellen wendet sich von seinem aggressiven Aspekt ab, um vorrangig die Ironie aufzugreifen und auf ironische Art und Weise mit den Inhalten des Werks zu spielen. Außerdem beginnt in dieser Etappe seine intensive Beziehung mit dem Zuseher und der Zuseherin. Die dritte wichtige Etappe seines filmischen Schaffens, die *étapa europea*, wird unter anderem durch die Filme *La Femme de Chambre du Titanic* (1997) und *Bámbola* (1996) repräsentiert. Diese Epoche widmet sich den drei zentralen Aspekten des Wunsches beziehungsweise des Verlangens, der Besessenheit und der Leidenschaft. Bigas Luna beschreibt dabei das Verlangen, welches in *La Femme de Chambre du Titanic* im Hauptaugenmerk liegt, als fundamentalen Bestandteil seines Lebens. Die Besessenheit, die sich nicht nur in der *étapa europea*, sondern auch in anderen Werken, wie beispielsweise in *La teta y la luna* (1994), zeigt, definiert er als großen kreativen Mechanismus, der oftmals auch krankhaft wirkt. Die Leidenschaft sieht er als großen vorantreibenden Motor, dem er etwas kritisch gegenüber steht. Des Weiteren hebt er im oben erwähnten Interview hervor, dass dies eine Etappe der narrativen Reife ist, in der er sich auf das Erzählen mit Präzision und auf das Arbeiten mit Geschichten anderer Autoren, die er auf seine eigene Art und Weise interpretiert, konzentriert.¹¹¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt, welcher in der Filmografie des katalanischen Künstlers immer wieder auftaucht, ist der Fetischismus. Der Regisseur begründet diese Dominanz des Fetischismus damit, dass in fast allen seiner Werke diejenigen Dinge aufgegriffen und dargestellt werden, die ihn faszinieren und interessieren und dass er eine gewisse Besessenheit für Objekte hat. Er

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 250.

bezeichnet dies sogar als unhaltbare und absurde Tendenz für die Sammlerleidenschaft.¹¹²

Wie ebenfalls aus dem Interview mit Camí-Vela hervorgeht, spielen erotische und sexuelle Szenen eine wichtige Rolle in Bigas Lunas Werken.¹¹³

*El sexo es un acto de vida, de sobrevivencia, que permite la continuidad de la especie. En el momento en que una acción sexual se transforma en algo más, cuando la finalidad no es sólo la continuidad de la especie, el erotismo aparece como el gran protagonista, el rey.*¹¹⁴

Wie das Zitat zeigt, definiert Bigas Luna die filmischen Sex-Szenen als Akt des Überlebens, der das Weiterexistieren einer Spezies ermöglicht. Dennoch kann sich dieser Akt weiterentwickeln, wenn das Ziel nicht nur der Fortbestand einer Spezies ist: die Erotik, die er als großen Hauptdarsteller, ja sogar den König eines Films hervorhebt. Er schreitet sogar noch ein Stück voran und definiert die Erotik als wunderbaren intellektuellen Akt und als eines der besten und größten Besitztümer unseres Verstandes.¹¹⁵

Ein weiteres zentrales Merkmal in den Filmen von Bigas Luna ist das Groteske. Diese charakteristischen Elemente sind in fast allen Werken des katalanischen Filmregisseurs wiederzufinden, wie beispielsweise in *Jamón Jamón* (1993) und *Caniche* (1979). Die Annäherung des Regisseurs an das Groteske erfolgte in erster Linie über den spanischen Dramatiker und Romancier Ramón María del Valle-Inclán, dessen *Comedias Bárbaras* Bigas Luna 2003 inszeniert. Mit diesem Werk schafft Bigas Luna eine szenisch-theatralische Montage, mit der er einen multidisziplinären und multimedialen Blick auf das Werk von Valle-Inclán liefert und sich die vielen Möglichkeiten der Ästhetik zunutze macht.¹¹⁶ Wie Sartingen in ihrem Aufsatz *Las películas esperpénticas de Bigas Luna* beschreibt, lässt sich die groteske Ästhetik von Valle-Inclán als literarischer Stil beschreiben, der sich durch die groteske Stilisierung der Personen, das Vorherrschen von verbaler Gewalt und durch lächerliche und extravagante Details auszeichnet.¹¹⁷

¹¹² Vgl. ebd., S. 253.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Sartingen, Kathrin (2009): "Las películas esperpénticas de Bigas Luna", in: Berger, Verena/Saumell, Mercè (Hg.) (2009): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Wien (u.a.): Lit.-Verl., S. 152.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 151.

Außerdem spielen spanische Stereotypen und landesspezifische Ideologie sowie deren ironische Darstellung und Kritik in den Filmen von Bigas Luna eine zentrale Rolle, was sich besonders in den drei Filmen der *trilogía ibérica* zeigt.¹¹⁸ Durch die Dekonstruktion von kulturellen Mythen, sozialen Werten und Tabus, bei der seine Werke teils komische und absurde Züge annehmen, gewinnen die filmischen Texte von Bigas Luna ihre eigene ästhetische Intensität. Dadurch weisen sie ebenfalls eine gewisse Nähe zu den Werken von Valle-Inclán auf.¹¹⁹

Des Weiteren findet sich in den Werken von Bigas Luna ein weiteres charakteristisches Merkmal, nämlich die Mischung aus Avantgarde und dem Volkstümlichen, dem Populären. Sein filmisches Schaffen stellt ein sehr gewagtes Experimentieren mit traditionellen Referenzen dar. Vor allem das Populäre, das Volkstümliche ist das, was den katalanischen Filmregisseur sehr interessiert, da es die Wurzel von allem darstellt, wie er im Interview mit Camí-Vela angibt.¹²⁰ Obwohl das Traditionelle in seinem Hauptaugenmerk liegt, erscheint es ihm gleichzeitig arm, da hier der intellektuelle Diskurs fehlt. Aus diesem Grund greift er bewusst das Konzept der Mischung aus Avantgarde und dem Traditionellen beziehungsweise Volkstümlichen auf, um das Einfache mit dem Intellektuellen verschmelzen zu lassen.¹²¹

Durch seine Werke, die durch Leidenschaft, Sex und Gewalt charakterisiert sind, wurde Bigas Luna zum Skandalregisseur aber auch gleichermaßen berühmt für seine Filmproduktionen, was ihn zu einem der wichtigsten Regisseure der spanischen und katalanischen Medienlandschaft macht. Seine Filmproduktionen wurden nicht nur auf nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene vielfach ausgezeichnet und geehrt. Als abschließendes Zitat, welches das filmische Schaffen von Bigas Luna treffend charakterisiert, lässt sich Folgendes hervorheben: „*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.*“¹²² Seine Arbeit als Filmregisseur und –Produzent verändert, stilisiert und manipuliert die Realität, wobei die Wirklichkeit nicht reproduziert werden soll, sondern, ganz

¹¹⁸ Vgl. King, Steward (2005): *La cultura catalana de expresión castellana. Estudios de literatura, teatro y cine*, Kasse: Edition Reichenberger, S. 147.

¹¹⁹ Vgl. Sartingen 2009, S. 153.

¹²⁰ Vgl. Camí-Vela 2000, S. 256.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Ebd., S. 254.

im Gegenteil, die Realität oftmals überspitzt und ironisch dargestellt und ins Lächerliche gezogen wird.

4 Kulturelle und filmische Kontextualisierung: *Lola & La teta y la luna*

Das folgende Kapitel widmet sich dem kulturellen Kontext in dem die Filme *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) entstanden sind. Dabei soll sowohl ein Schwerpunkt auf die kinematografische Kontextualisierung, als auch auf die politische und kulturelle Situation Spaniens und Kataloniens gelegt werden.

Nach Francos Tod im Jahr 1975 und dem damit verbundenen Fall seiner Diktatur entstand ein neues Zeitalter politischen und persönlichen Friedens, das auch das spanische Kino revitalisierte. Auf politischer Ebene war die Demokratie das allmähliche Resultat der Entwicklungen, mit der auch der Liberalismus, das Experimentieren und die Deutlichkeit einhergingen. Wie Stone in seinem Werk *Spanish Cinema* beschreibt, befanden sich die spanischen Filmemacher symbolisch wie in einem unbewachten Süßigkeiten-Laden mit verbotenen Leckereien und starrten sie entweder lange an oder verschlangen diese neue Toleranz und Freizügigkeit. Einige Filmproduzenten empfanden jedoch den kommerziellen Druck, der nun entstand, als herausfordernder für ihre Kreativität als die vorhergehende Zensur.¹²³ Es entwickelten sich außerdem in kinematografischer Sicht zwei verschiedene Schulen: die Schule Barcelonas und die Madrids.¹²⁴ Von Spaniens Hauptstadt ausgehend verbreiteten sich vor allem Filme, die die Verwirrung der ersten Generation aus Zeiten der Demokratie ausdrückten. Aus Barcelona kamen vor allem Werke von Vicente Aranda, dessen Entdeckungen der Sexualität in den Filmen vor allem schlüssige Kommentare über den zeitgenössischen sozio-politischen Kontext anboten.¹²⁵

Während der sozialistischen Jahre war die Herausforderung sexueller Stereotype das zentrale Thema des spanischen Kinos. Auch der Katholizismus entwickelte sich immer mehr zurück, da sich die städtische Wiederdefinition der spanischen

¹²³ Vgl. Stone, Rob (2002): *Spanish Cinema*, Harlow: Pearson Longman, S. 110.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 113.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 110.

Identität immer mehr ausbreitete und sich die ländliche und familiäre Komponente immer mehr zurückbildete.¹²⁶

Wie Marvin D'Lugo in seinem Werk *Guide to the cinema of Spain* beschreibt, zeichnet sich die spanische Kinolandschaft während der *Transición* bis zum Übergang in die Demokratie sehr durch den Anstieg an Nacktheit und pornografischen Szenen aus.¹²⁷ Daraus lässt sich bereits die Veränderung beziehungsweise Wandlung des spanischen Kinos ableiten: nach der Franco-Diktatur finden Sexualität und Offenheit gegenüber diesem Thema immer mehr Anklang beim spanischen Publikum. Die zahlreichen spanischen Filmproduzenten, die sich während dieser Zeit etablieren, nehmen sich immer mehr sozio-kulturellen und sozio-politischen Thematiken an.¹²⁸ Auch die beiden zentralen Werke dieser wissenschaftlichen Arbeit, *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994), sind Filme, die nach der *Transición*, als Spanien bereits die Demokratie verfolgte und angenommen hatte, entstanden sind.

D'Lugo beschreibt die Entstehung von *Lola* (1985) und der nachfolgenden *trilogía ibérica* als konzeptuellen Sprung in Bigas Lunas Entwicklung, die sich vor allem im allegorischen Bereich deutlich macht. Wie er unterstreicht, wird den erotischen, visuellen und kommerziellen Kulturen, die in *Bilbao* (1978) zusammentrafen, ein allegorischer Ansatz beigemessen, da alle vier Filme die auftauchende Wiederdefinition der spanischen Kultur aufgreifen.¹²⁹

Lola (1985) entstand drei Jahre nach dem sehr stark von Nordamerikas Filmindustrie beeinflussten Film *Renacer* (1980-1982). *Renacer*, der damals teuerste spanischer Film seiner Zeit, wurde in zwei verschiedenen Versionen veröffentlicht, einer zensurierten und einer originalen, erhielt jedoch dennoch keine große nationale und internationale Zustimmung.¹³⁰ Mit *Lola* (1985) versucht Bigas Luna einen zur Gänze gegensätzlichen Film zu seinem Vorgänger zu schaffen. Er setzt dabei auf eine frontale Annäherung an den sexuellen Trieb und auf das direkte Ansprechen der Erotik ausgehend vom Urbild einer sinnlichen und leidenschaftlichen Frau, die von ihrem Instinkt anstatt von ihrem Verstand

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 195.

¹²⁷ Vgl. D'Lugo, Marvin (1997): *Guide to the cinema of Spain*, Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, S. 22.

¹²⁸ Vgl. Stone 2002, S. 110.

¹²⁹ Vgl. D'Lugo 1997, S. 130.

¹³⁰ Vgl. Sanabria, Carolina (2010): *Bigas Luna: el ojo voraz*, Barcelona: Laertes, S. 46f.

dominiert wird. Basierend auf der Erzählung *The Stab* in Zusammenarbeit mit Luis Hercé, lässt sich der Film in die Gattung des Melodrams einordnen.¹³¹ Indem Sanabria auf ein Zitat Guarners verweist, charakterisiert sie den Film wie folgt:

[...] un „claustrofóbico melodrama erótico sin erotismo“ sobre el amour fou, desmesurado e incluso sadomasoquista de una mujer que no puede renunciar al hombre agresor. Pero también es una película de obsesiones y contrastes.¹³²

Sie ordnet den Film, wie Guarnier, in das Genre des erotischen Melodramas ein und spezifiziert dabei, dass er jedoch keine Erotik enthält. Außerdem hebt sie die sadomasochistischen Züge des Werks hervor, und bezeichnet es als exzessiven Film, der viele Obsessionen und Kontraste aufgreift.¹³³

In der *trilogía ibérica* und auch in deren letzten Teil *La teta y la luna* (1994) bleibt Bigas Luna seinem Stil treu. Das Besondere an diesem Werk ist die Absicht des Produzenten zur Versöhnung der Charaktermerkmale mit den identitätskennzeichnenden Symbolen. Ausgehend von dieser Ikonografie erreicht der Film eine sehr nahe an der *catalanidad* gerichtete Position. Dies gelingt dem Filmtext einerseits durch Anspielungen auf Traditionen und Elemente der kulturellen Identität, andererseits aber auch weil er die Sympathie für die Ähnlichkeit mit der politischen Autonomie beibehält. Der Film integriert Zeichen, die für die Anerkennung anderer Kulturen stehen und bindet auch innerhalb Europas die transkulturelle Komponente ein.¹³⁴ Jordan und Morgan-Tamosunas ordnen das Werk *La teta y la luna* in die Gruppe der katalanischen Komödien ein und beschreiben ihn als liebevolles, Kind-zentriertes Heraufbeschwören von Ödipus-Rivalitäten und als Projektionsfläche nationaler und sexueller Obsessionen.¹³⁵

5 Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in *Lola*

Der folgende Analyseteil des Films *Lola* (1985) brachte für das typische Kino von Bigas Luna Änderungen mit sich. Er selbst beschreibt den Übergang zwischen *Angustia* (1987) und *Lola* (1985) als fundamentalen Bruch mit dem intellektuellen

¹³¹ Vgl. ebd., S. 51f.

¹³² Ebd., S. 52.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 77ff.

¹³⁵ Vgl. Jordan, Barry/Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*, New York: Manchester University Press, S. 174.

Kino und als Entwicklung hin zu einem menschlicheren Kino.¹³⁶ Im Vordergrund des Films *Lola*, der auf der Geschichte *The Stab* basiert,¹³⁷ stehen inhaltlich Mario, der *macho ibérico*, Lola, die spanische *femme fatale* und Robert, der reiche und erfolgreiche *Français bourgeois*, deren Dreiecksbeziehung und der Wechsel der Machtverhältnisse untereinander im Film auf eine äußerst interessante Weise inszeniert werden. Analysiert man den Film jedoch genauer, so ist auffällig, dass nicht nur die Geschlechterrollen, sondern vor allem auch die Nationen, Spanien und Frankreich, und deren Beziehung untereinander eine zentrale Rolle spielen und Bigas Luna ein wichtiges Anliegen zur Inszenierung waren.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Dekonstruktion der nationalen Stereotype und Nationalsymbole Frankreichs und Spaniens und deren filmischer Inszenierung mittels verschiedener kinematografischer Techniken. Zu Beginn werden hierzu die Nationen und Kultureme sowie deren dazugehörige Protagonisten aufgegriffen und analysiert. Im Anschluss erfolgt eine genaue Untersuchung dieser Nationalsymbole und Kultureme, bevor sich schließlich das letzte Unterkapitel den im Film vermittelten Stereotypen des *macho ibérico* und des *Français bourgeois*, deren Entwicklung und Relation widmet.

5.1. Nationen und Kultureme

Wie bereits kurz angeschnitten stehen sich das arme Spanien, der zurückgebliebene Süden, und Frankreich, der reiche und zukunftssträchtige Norden, im Film *Lola* gegenüber.¹³⁸ Die Nation Spanien wird durch Mario, einen armen und heruntergekommenen Alkoholiker, und dessen Frau Lola, eine attraktive Fabrikarbeiterin dargestellt. Deren Beziehung zeichnet sich durch Abhängigkeit und ein vorherrschendes Machtverhältnis aus, das den Verlauf der Handlung provoziert. In der Inszenierung des Spanienbildes zeichnet sich deutlich die Kritik und ironische Darstellung des Filmtextes an den politischen und sozialen Missständen und Versäumnissen der spanischen Gesellschaft ab.

Die iberische Halbinsel wird als eine an der Vergangenheit orientierte, verarmte und zurückgebliebene Nation dargestellt, wie vor allem der Protagonist Mario und

¹³⁶ Vgl. Pisano, Isabel (2001): *Bigas Luna : sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid: SGAE, S. 161.

¹³⁷ Vgl. Sanabria 2010, S. 52.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 52ff.

seine filmische Darstellung unterstreichen.¹³⁹ Diese Thematik wird in einem der folgenden Kapitel in detaillierter Art und Weise ausgeführt. Die französische Komponente im Film *Lola* wird durch Robert, seine Frau und deren französische Freunde schon zu Beginn des Films aufgegriffen. Die französische Nation stellt hier das komplette Gegenteil der Inszenierung des Spanienbildes dar, denn Frankreich und dessen Abbild der Gesellschaft repräsentieren im Film ein fortschrittliches, erfolgreiches Land, das Spanien und dessen Entwicklung in vielen Hinsichten weit voraus ist. Somit stellt der Filmtext diese Stereotype nicht nur anhand einer geschlechtlichen Seite dar, sondern bindet beide Geschlechter in die Inszenierung der soeben beschriebenen Porträts mit ein.

5.2. Analyse der Nationalsymbole und Kultureme

Die Inszenierung der Abbilder Spaniens und Frankreichs wird durch viele kleine Bausteine und einzelne Elemente durch den katalanischen Regisseur geformt. So konstruiert sich beispielsweise das Spanienbild über das Klima, bestimmte spanische Nationalgerichte, Alkohol, den Einsatz von spanischen Liedern und Songs, sowie die Inszenierung von bestimmten Objekten, die die Kultur in einem Zusammenhang symbolisieren sollen.

5.2.1. Die Nationalsymbole und Kultureme Spaniens

Das erste Stereotyp über die kulturellen Besonderheiten und die spanische Gesellschaft formuliert sich bereits in den ersten Minuten des Films, als sich Robert in Paris mit seiner Frau und ihren Bekannten auf Französisch über die bevorstehende Dienstreise nach Barcelona und die spanische Kultur unterhält. Gleich zu Beginn des Gesprächs stößt die Gesellschaft beim Dinner auf Spanien an: „[...] *Vive l'Espagne, bravo* [...]“¹⁴⁰. Roberts Freund und Kollege merkt auch an, dass er ihn gerne nach Spanien begleiten würde: „[...] *j'aimerais bien aller en Espagne avec toi. Le clima, la nourriture, la femme espagnole*... [...]“¹⁴¹ Dieses positive Bild Spaniens, das in den Köpfen der beiden Franzosen vorherrscht, wird jedoch sofort mit negativen Randbemerkungen der beiden Ehefrauen zerstört. Wie Roberts Frau meint, kämpfen die spanischen Frauen ab einem Alter von 40+ sehr mit Übergewicht und überschüssigem Hüftgold: „*Ah, les espagnoles, les*

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁴⁰ Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:03:05-00:03:10.

¹⁴¹ Ebd., 00:03:25-00:03:33.

*espagnoles, quand elles ont la quarantaine, elles ont un cul comme ça [...]*¹⁴². Auf diese Art und Weise wird die Unterhaltung der beiden Geschäftsmänner über die spanischen Frauen schnell zu einer visuellen Parodie von kulturellen Stereotypen verwandelt: der rationale Merkantilismus des Nordens gegen den leidenschaftlichen Affekt des Südens.¹⁴³ Bigas Luna greift dieses vorherrschende Bild der spanischen Frauen auch wenig später filmisch auf und inszeniert es, indem er zwei Spanierinnen mittleren Alters genauso darstellt, wie Roberts Frau sie beschrieben hat:¹⁴⁴



Abbildung 2: zwei korpulente Spanierinnen¹⁴⁵

Durch diese visuelle Inszenierung unterstreicht er das bei den Französisinnen vorherrschende Bild auf ironische Art und Weise. Dennoch erscheint nur wenige Minuten später der Typ spanische Frau, den sich Robert und sein Freund vorstellen. Lola repräsentiert das komplette Gegenteil des Bildes der spanischen Frau, denn sie ist jung, attraktiv, schlank und weiß, wie sie ihre weiblichen Reize einsetzen kann.¹⁴⁶ Diese Vorliebe der französischen Männer zeigt sich auch in der Bar-Szene in Barcelona, als Roberts Geschäftspartner hervorhebt, dass die Spanierinnen schön sind: „*Alors, elles sont belles.*“¹⁴⁷

Lola wird immer wieder mit der Farbe Rot filmisch dargestellt. Einerseits durch ihre rot lackierten Fingernägel und durch rote Kleidungsstücke, andererseits aber auch durch Blut als Mario sie schlägt.

¹⁴² Ebd., 00:03:35-00:03:42.

¹⁴³ Vgl. D' Lugo, Marvin: "La teta i la lluna: The Form of Transnational Cinema in Spain", in: Kinder, Marsha (Hg.) (1997): *Refiguring Spain Cinema/Media/Representation*. Durham/London: Duke University Press, S. 210.

¹⁴⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:04:36-00:04:55.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 00:04:44.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 00:18:30-00:20:18.

¹⁴⁷ Ebd., 00:17:08-00:17:12.

Aus dieser bipolaren Inszenierung lassen sich somit aus der Farbe Rot die Leidenschaft, das Feuer und die Erotik, aber auch die Sünde, das Negative und das Falsche ableiten.¹⁴⁸ Der Filmtext akzentuiert somit durch diese Farbe das Temperament und die Leidenschaft, die in Lola stecken. Dennoch kritisiert er durch sie auch Lolas und Marios Verhalten, da sich Lola anfangs nicht trennen will und Mario ihr gegenüber immer gewalttätiger wird. Außerdem dekonstruiert er die vorherrschenden Stereotype in Bezug auf die spanische Frau. Trotz des am Anfang vermittelten positiven Bildes der spanischen Frau wandelt sich dieses im Laufe des Films immer mehr. Dieser Aspekt wird jedoch im Kapitel zur Analyse des *macho ibérico* nochmals kurz aufgegriffen.

Auch die spanische Küche und ihre Spezialitäten sind ein wichtiger Teil der im Film dargestellten spanischen Kultur. Immer wieder werden verschiedene Andeutungen und Anspielungen auf die spanischen Spezialitäten deutlich. Dies geht bereits aus der Anfangsszene in Paris hervor, die ja im Zuge dieses Unterkapitels bereits angesprochen wurde. Als Robert beispielsweise in Barcelona ankommt und mit seinen Kollegen zum Hotel fährt, spricht er über das bevorstehende Abendessen: „[...] ¡Ah, qué buen tiempo hace! Lo que me gustaría esta noche es un bar con mariscos, ¿no?“¹⁴⁹ Sein Partner entgegnet ihm darauf, dass er ein sehr gutes Restaurant in Barcelona kenne, das *El pescador* heißt.¹⁵⁰ Hier greift der Filmtext typisch spanische Restaurant- und Bar-Namen auf, die in ganz Spanien weit verbreitet und fast an jeder Ecke zu finden sind. Dazu zählen Namen wie zum Beispiel eben *El pescador* oder *Tequila*, der in *Lola* ebenfalls auftaucht.¹⁵¹ Es scheint, dass er sich hier über diese gängigen und nicht sehr einfallsreichen Bezeichnungen für Gastronomiebetriebe in Spanien lustig macht.

Dennoch sind die typischen *mariscos*, die Meeresfrüchte, in fast allen Szenen, in denen gegessen wird, omnipräsent. Dies zeigt sich auch beim gemeinsamen Abendessen von Robert und Lola mit einem befreundeten Paar. Die Kamera fixiert hier regelrecht die mit Meeresfrüchten gefüllten Teller der Protagonisten

¹⁴⁸ Vgl. Bienk, Alice (2008): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, S. 73.

¹⁴⁹ Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:14:30-00:14:47.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., 00:14:47-00:14:55.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 01:09:35-01:09:37.

und inszeniert, wie sie sie genüsslich verspeisen. Auch auf lautlicher Ebene wird in dieser Szene die Köstlichkeit der Garnelen hervorgehoben.¹⁵²

Im Film *Lola* fehlt auch das berühmteste spanische Gericht, die landestypische Tortilla, nicht. Bigas Luna bezieht sich jedoch nur einmal auf dieses traditionelle spanische Spezialität, nämlich in der Szene wo Robert seine Tochter Ana mit Tortilla füttert, diese aber weder essen noch trinken will.¹⁵³

Auch der spanischen Musik wird im Film Bedeutung beigemessen. Dies fällt vor allem in der Szene auf, in der sich Lola und Mario in der Bar *Tequila* treffen. Hier versucht Mario sie wiederum zu überzeugen, dass sie zu ihm zurückkehren soll. Er bedrängt sie und zeigt auch seine gewalttätige Seite wieder, indem er sie würgt. Im Hintergrund ist dabei ein spanischer Sänger mit Gitarre zu sehen, der melodiöse spanische Lieder freudig wiedergibt.¹⁵⁴ Dies wirkt auf den Zuseher beziehungsweise die Zuseherin wiederum seltsam und grotesk, da sich die Musik den Gefühlen von Lola und der Wut von Mario zur Gänze widersetzt. Als Lola aus der Bar flieht, imitiert Mario eine typische Bewegung aus dem spanischen Flamenco-Tanz.¹⁵⁵ Dies vermittelt, ebenso wie die spanische Melodie im Background, den Anschein, seinen Charakter als *macho ibérico* bildlich zu unterstreichen und zu dekonstruieren.

5.2.2. Frankreichs Nationalsymbole und Kultureme

Der Einsatz der Nationalsymbole und Kultureme, die die französische Kultur und Gesellschaft im Film widerspiegeln, gestaltet sich ebenfalls als sehr interessant und essenziell für die weitere Analyse des Films *Lola*. Das wohl wichtigste Nationalsymbol, das die Dominanz Frankreichs über Spanien inszeniert, ist der Eiffelturm. Am Ende des Vorspanns des Films stellt er eine der ersten Szenen des Werks dar. Eine Panoramaaufnahme bei Nacht zeigt das beleuchtete Embleme Frankreichs, wie es über Paris und die Seine hinausragt. Ein Schwenk der Kamera von unten nach oben symbolisieren seine Größe und Erhabenheit, die von extradiegetischer klassischer und gehobener Musik unterstrichen werden.¹⁵⁶ Der für die *Exposition universelle* im Jahr 1889 erbaute Eiffelturm

¹⁵² Vgl. ebd., 00:30:37-00:32:16.

¹⁵³ Vgl. ebd., 00:58:33-00:58:50.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 01:07:57-01:09:35.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 01:09:30-01:09:35.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 00:02:00-00:02:34.

wurde von Gustav Eiffel konstruiert. In Paris und auch in Frankreich wird er auch *Dame de Fer* genannt, also ‚eiserne Dame‘. Seine Bedeutung für Frankreich und dessen Hauptstadt erlangt er dadurch, dass er zum 100-jährigen Andenken an die Französische Revolution im Jahre 1789 errichtet wurde.¹⁵⁷ Diese wenigen Details um Frankreichs wichtigstes Monument lassen bereits seine Wichtigkeit und Bedeutung für die französische Bevölkerung erahnen. Der Filmtext inszeniert dieses Wahrzeichen Frankreichs in *Lola* jedoch bewusst zu Beginn des Films, um die Überlegenheit und die Dominanz Frankreichs Spanien gegenüber zu thematisieren. Dieses Konzept der Macht und Dominanz zwischen dem spanischen Protagonisten Mario und dem Franzosen Robert begleitet den Zuseher beziehungsweise die Zuseherin den ganzen Film über.

Des Weiteren wird die französische Gesellschaft und Kultur durch Essgewohnheiten und bestimmte Lebensmittel im Film *Lola* widergespiegelt. Durch die Eingangsszene des Films in Paris wird den zusehenden Personen das Abbild einer gehobenen und vornehmen französischen Gesellschaft vermittelt. Dies wird vor allem über die visuelle Ebene realisiert, einerseits durch die Speisen und Getränke, die die Protagonisten in dieser Dinner-Szene konsumieren, andererseits aber auch über die Ausstattung des Appartements von Robert und über die elegante Kleidung der Darsteller und Darstellerinnen.¹⁵⁸ Das wohl deutlichste Indiz für den Wohlstand von Roberts Familie ist die Tatsache, dass sie Champagner trinken:



Abbildung 3: Dinner in Paris - die gehobene französische Gesellschaft¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Vautherot, Audrey (2008): „La Tour Eiffel : présentation et histoire“, in: <http://www.gralon.net/articles/art-et-culture/architecture/article-la-tour-eiffel---presentation-et-histoire-1944.htm> (letzter Zugriff: 04.02.2016).

¹⁵⁸ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:02:45-00:04:34.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., 00:02:51.

Da französischer Champagner sehr kostspielig ist, wird er eher in gehobeneren Kreisen konsumiert. Außerdem werden verschiedene Käsesorten, wie beispielsweise Camembert, in dieser Szene filmisch inszeniert. Dieses Lebensmittel wird in Frankreich als Genussmittel angesehen, das ebenso wie Champagner, den Stil und das hohe Prestige der Gesellschaft widerspiegelt. Auch die Art und Weise wie in dieser Szene gegessen wird, gibt Auskunft über die französischen Traditionen. So wird der Käse beispielsweise in dieser Szene immer mit Besteck verzehrt, während in der Szene des Abendessens mit Robert, Lola und ihren beiden Freunden die Meeresfrüchte mit den Fingern gegessen werden.¹⁶⁰ Auch diese Tischmanieren heben im Film deutlich die vorherrschenden Stereotype über Spanien und Frankreich hervor.

Ein weiteres wichtiges Lebensmittel, das die Essgewohnheiten Frankreichs repräsentiert, ist das französische Baguette. Obwohl es in *Lola* eine weniger zentrale Bedeutung als im Film *La teta y la luna* hat, wird es dennoch filmisch inszeniert. Was besonders auffällig ist, ist, dass beim gemeinsamen Abendessen in einem feinen Lokal in Barcelona typisch spanische mit traditionell französischen Lebens- und Genussmitteln kombiniert werden. So speisen Robert, Lola und ihre Freunde zum Beispiel Meeresfrüchte mit französischem Baguette und einer Champagnerbegleitung.¹⁶¹ In dieser Szene fokussiert die Kamera bewusst die Speisen, die sich am Tisch befinden. Vor allem die Detailaufnahme eines Baguettes steht hier im Vordergrund der Kameraeinstellung.¹⁶² Diese Komposition beziehungsweise Integration von französischen Speisen und Getränken als Begleitung der spanischen Gerichte könnte so interpretiert werden, dass die spanische Gesellschaft durchaus die Besonderheiten und die Vielfältigkeit der französischen Küche zu schätzen weiß. Es könnte jedoch auch behauptet werden, dass der Filmtext diese drei Genussmittel miteinander filmisch inszeniert, um darauf hinzuweisen, dass ein Zusammenwirken der beiden Kulturen unumgänglich ist.

Weitere wichtige Bestandteile des Abbildes der französischen Kultur und Nation im Film ist der Einsatz von französischen Firmen beziehungsweise Marken. Schon zu Beginn des Films, als Robert nach Barcelona fliegt, sieht man bei

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 00:30:37-00:32:16.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. ebd., 00:30:44.

dessen Ankunft eine Air France Maschine landen, mit der er angereist ist.¹⁶³ Die Maschine der Air France wird in diesem Ausschnitt seitlich gefilmt, sodass die Aufschrift auf dem Flugzeug sowie die Farben der *tricolore* deutlich erkennbar und Frankreich zuzuordnen sind.¹⁶⁴ Sehr auffällig an dieser Szene ist auch, dass die Maschine bereits nach der Landung noch mit recht hohem Tempo an einem Flugzeug der spanischen Fluggesellschaft *Iberia* vorbeifährt, von dem man jedoch nur das farbige Logo sieht. Dies könnte so interpretiert werden, dass die französische Wirtschaft der spanischen voraus ist und bereits größere wirtschaftliche Entwicklungsschritte durchlaufen hat. Des Weiteren wird dadurch deutlich das Bild der wirtschaftlichen Rückständigkeit Spaniens unterstrichen.

Außerdem wird die Marke des französischen Autokonstruktors *Citroën* im Film eingesetzt, da Lolas Freundin Silvia einen Wagen dieses Typs fährt.¹⁶⁵ In dieser Szene zeigt sich wiederum die starke Dominanz der französischen Autofirmen. Der Filmtext setzt bewusst die französische Automarke ein, um zu untermauern, dass sich die Spanierin Silvia für ein französisches Auto entschieden hat.

Ein weiteres wichtiges filmisches Detail, das sich der französischen Kultur zuordnen lässt, zeigt sich in der Szene, in der Roberts Tochter Ana in ihrer Schwimmstunde im Hallenbad ist. Die Schwimmschülerinnen und –Schüler tragen alle Schwimmhauben in den Farben Blau, Weiß und Rot. Als sie sich in einer Linie am Beckenrand aufstellen, um den Anweisungen des Schwimmlehrers zu folgen, wird durch ihre Schwimmhauben das Bild der französischen Nationalflagge, der *tricolore*, reproduziert.¹⁶⁶

Zu guter Letzt unterstreicht der Regisseur das Bild der gehobenen und vornehmen Gesellschaft Frankreichs, indem er klassische Musik mit ihr in Verbindung bringt. Diese Vorliebe Roberts für klassische Musik zeigt sich bereits in der Anfangsszene,¹⁶⁷ setzt sich aber im gemeinsamen Leben mit Lola nach der Trennung von seiner Frau Jeannine fort. Am Geburtstag seiner Tochter Ana tanzt Robert mit ihr in den Armen zum Chanson *La valse à mille temps* von Jacques Brel.¹⁶⁸ Auch in diesem Film setzt Bigas Luna somit bewusst das Werk

¹⁶³ Vgl. ebd., 00:14:22-00:14:30.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., 01:06:14.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 00:28:29-00:29:28.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., 00:02:45-00:04:34.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., 00:24:43-00:25:42.

eines berühmten französischen Sängers, Jacques Brel, ein, um die Bedeutung der französischen Musikgeschichte zu unterstreichen.

5.3. „El macho ibérico“ vs. „le Français bourgeois“

Der Film *Lola* zeichnet sich besonders durch das Ringen um die attraktive Spanierin Lola zwischen dem *macho ibérico*, der durch Mario repräsentiert wird, und dem *Français bourgeois*, der Franzose Robert, aus. Diese zwei Gesellschaftsbilder werden im folgenden Kapitel im Hinblick auf ihre Eigenschaften, ihre filmische Inszenierung und ihre Dekonstruktion im Film untersucht. Bei der Analyse spielt auch das Machtverhältnis zwischen den beiden Protagonisten eine bedeutende Rolle.

5.3.1. Mario: ‚el macho ibérico‘

Der Begriff *macho* hat sich vor allem, wie die wissenschaftliche Literatur belegt, in Bezug auf spanischsprachige Länder festgesetzt. Diese traditionelle Konzeption von Männlichkeit hat sich weltweit vor allem während der 1970er Jahre durchgesetzt, um sich auf eine bestimmte Form von Männlichkeit zu beziehen. Gleichzeitig etablierte sich die Termini *machismo/macho* auch im Wortschatz vieler verschiedener Sprachen.¹⁶⁹

Wie Rünzler in seinem Werk *Machismo: Die Grenzen der Männlichkeit* hervorhebt, handelt es sich beim Begriffspaar *machismo* beziehungsweise *macho* um ein Modewort.¹⁷⁰ Der Begriff *macho* ist eine abgeleitete Form des ursprünglichen Wortes *machismo* und wird vor allem dazu verwendet, „[...] um oberflächlich alle Formen traditionell männlichen Rollenverhaltens zu benennen.“¹⁷¹ Dabei wird die Begrifflichkeit *macho*, beeinflusst durch persönliche Erfahrungen, verwendet, um traditionell männliche Verhaltensmuster zu charakterisieren.¹⁷² Grundsätzlich stand vor allem der lateinamerikanische Sprachraum in enger Verbindung mit der Verwendung des Begriffs. Darum war der Terminus lange Zeit in keinem auf der iberischen Halbinsel existierenden

¹⁶⁹ Vgl. Kattermann, Vera: „Männlichkeit: Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt“, in: Collado Seidel, Carlos/König, Andreas et al. (Hg.) (2002): *Spanien: Mitten in Europa – Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*, Frankfurt am Main/London: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 174.

¹⁷⁰ Vgl. Rünzler, Dieter (1988): *Machismo: Die Grenzen der Männlichkeit*, Wien/Köln/Graz: Böhlau Verlag, S. 13.

¹⁷¹ Ebd., S. 13.

¹⁷² Vgl. ebd.

Lexikon auffindbar.¹⁷³ Im Laufe der Zeit etablierte sich die Begrifflichkeit jedoch auch im europäischen spanischsprachigen Raum, wo es im Allgemeinen mit „*mannhafter Kerl*“¹⁷⁴ übersetzt wird.¹⁷⁵ Dennoch war dies nicht immer die gängige Bedeutung des Begriffs. So wurde *macho* früher als Adverb gebraucht und bedeutete ‚stark‘ beziehungsweise ‚robust‘. Außerdem stach der damalige synonyme Gebrauch von *macho* mit dem deutschen Wort ‚der Dumme‘ oder ‚der Tölpel‘ sehr stark hervor. Die positive Wandlung vom Tölpel zum „gestandenen und ganzen Mann“ vollzog sich im europäischen Spanisch somit erst sehr spät und brachte eine positive Konnotation mit sich.¹⁷⁶ Rünzler gibt des Weiteren eine Definition aus einem mexikanischen, historischen Wörterbuch an, die sehr viel Aufschluss über das herrschende Bild eines Machos gibt:

*Machismo: Männlichkeit. [...] Dieser äußert sich nicht nur in einer aggressiven und ausschweifenden Sexualität, in Verwegenheit, Überheblichkeit und Herrschsucht, sondern auch in Wortgewandtheit und anderen männlichen Fertigkeiten.*¹⁷⁷

Auch Kattermann nimmt sich in ihrem Artikel „*Männlichkeit: Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt*“ der Konzeption von Männlichkeit in Spanien an. Sie verweist in ihrer Analyse auf das sogenannte Ehre-und-Scham-Modell von Peristiany (1965) welches besagt, dass die Ehre des Mannes vom schamhaften Verhalten der weiblichen Familienmitglieder, vor allem dem seiner Frau anhängig ist. Verhält sich die Frau jedoch schamlos oder gar sexuell freizügig, so wird die Ehre des Mannes durch ihr Verhalten zerstört. Demnach finden wir eine doppelte Rollenkonzeption der Männlichkeit vor: auf der einen Seite muss der Mann stets über seine Frau wachen und ihre Treue kontrollieren. Auf der anderen Seite strebt er es hingegen an, möglichst viele Frauen zu erobern und zu verführen, um seine Männlichkeit zu demonstrieren. Aus diesem Modell ergibt sich eine Abhängigkeit des Mannes von seinen weiblichen Familienmitgliedern, vor allem von seiner Frau. Diese Abhängigkeit beruht auf der engen Beziehung des spanischen Mannes mit seiner Mutterfigur, die sich um Haushalt und Kindererziehung kümmerte. Der Vater zog sich hingegen eher aus

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 16, zit. nach Heath, S. 146.

dem Familienleben zurück, wodurch sich die Beziehung zwischen Sohn und Mutter intensiviert.¹⁷⁸

Wie Kattermann schließlich zusammenfasst, ist die traditionelle Geschlechterkonzeption Spaniens der *machismo*. Diese männliche Identität konstruiert sich über die aggressive Stilisierung der Männlichkeit mittels der heterosexuellen Aktivität des Mannes sowie über das Kontrollieren und Abwerten des Weiblichen. Die weibliche und die männliche Identität werden als komplett gegensätzlich angesehen. Weibliche oder homosexuelle Züge im Mann werden außerdem unterdrückt und gelten in der traditionellen Ideologie des *Machos* als gesellschaftliche Tabus.¹⁷⁹

Dieses Bild des typischen *macho ibérico* wird im Film *Lola* bereits zu Beginn aufgegriffen, indem der Filmtext ihn mit all seinen negativen Eigenschaften filmisch inszeniert. Die in Rünzlers Definition oben genannten Begriffe finden sich in Marios Charakter sehr deutlich wieder. Mario ist überheblich, beherrschend, alkoholsüchtig und machtsüchtig seiner Frau Lola gegenüber. Außerdem zeichnet sich das von Kattermann beschriebene Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mann und Frau und auch die Geringschätzung des weiblichen Geschlechts schon zu Beginn des Films ab. Diese Anfangsszene, die den *macho ibérico* ironisch inszeniert, soll nun analysiert werden. Dazu wird unter anderem der filmische Einsatz von Symbolen aufgegriffen und deren Bedeutung analysiert.

Die ausgewählte Sequenz beginnt nach einer Spielzeit von 7:45 Minuten und dauert insgesamt fast fünf Minuten. Auf inhaltlicher Ebene wird in dieser Szene der nicht einvernehmliche sexuelle Akt zwischen Lola und Mario dargestellt. Als zentrale Themen können somit Marios Gewalttätigkeit, der Alkoholismus, seine Herrschsucht und seine Besessenheit von seiner Ehefrau ausgemacht werden. Um Marios psychischen und physischen Zustand visuell darzubieten, wurde auf die untenstehende Abbildung zurückgegriffen, die die Dekonstruktion des Bildes des *macho ibérico* hervorragend unterstreicht.

Als Lola von der Arbeit nach Hause kommt, findet sie Mario mit schmutziger Kleidung, sturzbetrunken und mit seinen Metallkugeln spielend im Bett vor.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Vgl. Kattermann 2002, S. 175f.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 183.

¹⁸⁰ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:07:45-00:07:55.



Abbildung 4: Mario, der „macho ibérico“¹⁸¹

Dabei handelt es sich um eine Halbtotale, in der die Kamera Mario aus der Normalsicht beim Spielen mit den Metallkugeln und beim Trinken filmt. Dieser erste Schnitt wird durch eine Geräuschkulisse begleitet, die sich aus dem Klimpern der Metallkugeln und dem Gluckern der Flasche beim Trinken zusammensetzt.¹⁸² Danach folgt eine Nahaufnahme von Lola wie sie die Wohnung betritt. Dabei sind ihre Schritte und ihr Rufen nach Mario hörbar.¹⁸³ Im Anschluss folgt ein Schnitt der wiederum Mario im Bett zeigt. Dabei handelt es sich um die amerikanische Einstellungsgröße. Auf lautlicher Ebene sind das Zirpen von Insekten und Marios Befehl, dass sich Lola ausziehen solle, hörbar. Hier werden bereits Marios Aggressivität und sein völlig betrunkenen Zustand deutlich.¹⁸⁴ Lola bemerkt, dass Mario viel getrunken hat und spricht ihn darauf an. Dabei wird sie in einer seitlichen Nahaufnahme filmisch inszeniert.¹⁸⁵ Daraufhin folgt ein Kamerazoom an Mario heran, der immer aggressiver wird und sich im Bett aufsetzt. Er entgegnet ihr auf ihre Feststellung, mit einem sehr wütenden Ton, dass sie sich ausziehen solle.¹⁸⁶ In einer Nahaufnahme zeigt die Kamera Lola, wie sie dem Befehl folgt und sich auszuziehen beginnt. Auch hier sind auf lautlicher Ebene wieder Effektgeräusche, die durch die Handlungen der Protagonisten verursacht werden, hörbar. In weiterer Folge schreit Mario wütend nochmal lautstark, dass Lola sich ausziehen solle. Er steht aus dem Bett auf, wodurch ein Knarren des Bettes zu hören ist.¹⁸⁷ Danach folgt eine längere Nahaufnahme der beiden Protagonisten, die zeigt, wie Mario Lola

¹⁸¹ Vgl. ebd., 00:07:45.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. ebd., 00:07:56-00:07:57.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., 00:07:58-00:08:02.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 00:08:03-00:08:04.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., 00:08:05-00:08:08.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., 00:08:12-00:08:17.

gegenübersteht, ihr immer wieder befiehlt sich ausziehen und ihr gegenüber körperlich gewalttätig wird.¹⁸⁸ Die Kamera zoomt an die beiden heran und geht von der Nahaufnahme in eine Groß- und schließlich in eine Detailaufnahme über, die zeigt, wie sich Mario die Hose öffnet.¹⁸⁹ Im Anschluss folgt ein Schwenk nach oben, der in einer Nahaufnahme endet. Mario zieht Lola kräftig an sich und befiehlt ihr, ihn zu küssen.¹⁹⁰ Die anschließende Detailaufnahme zeigt wie sich Lola und Mario küssen, jedoch ist deutlich merkbar, dass sich Lola bedrängt fühlt, und Marios Nähe ablehnt. Durch die genaue Inszenierung der Gesichter der beiden geht aus Lolas Mimik hervor, dass sie panische Angst hat und Mario verabscheut. Ihr Wimmern unterstreicht diese Hypothese.¹⁹¹ Hier zeichnet sich auch bereits das Machtverhältnis zwischen Lola und Mario ab: Mario beherrscht seine Frau, die aus Angst seinen Befehlen blind folgt. Der Filmtext setzt hier bewusst diese Einstellungsgröße ein, um die zusehenden Personen dazu zu zwingen, sich mit den Gefühlen der Protagonisten auseinanderzusetzen.¹⁹² Im nächsten Schnitt hebt Mario Lola auf sich, küsst und umarmt sie. Die Kamera fokussiert die beiden in einer Nahaufnahme und schwenkt mit den Bewegungen der Protagonisten von rechts nach links hin und her. Mario setzt sich mit Lola im Arm auf den Sessel und reißt seiner Frau die Bluse vom Leib.¹⁹³ Hier spitzt sich seine Aggressivität und Gewaltbereitschaft gegenüber Lola deutlich zu. Schließlich erreicht diese Situation ihren Höhepunkt, als Mario beginnt, seine Frau zu vergewaltigen. Die Szene des gewaltvollen Geschlechtsverkehrs beginnt in einer Detailaufnahme, die durch Lolas Schreie und Marios Stöhnen auf lautlicher Ebene unterstrichen wird.¹⁹⁴ Beim nächsten Schnitt sind Mario und Lola in einer Nahaufnahme zu sehen. Mario hält Lolas Kopf dabei fest in seinen Händen und lächelt sie an, als wäre er in einer anderen Welt.¹⁹⁵ Hier findet sich im Filmtext die absurde Komponente wieder, indem der Protagonisten Mario inszeniert wird als wäre er wahnsinnig. Im Anschluss folgt ein Ausschnitt der beiden Gesichter der Hauptdarsteller in einer Detailaufnahme aus der seitlichen

¹⁸⁸ Vgl. ebd., 00:08:18-00:09:08.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., 00:09:09-00:09:12.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., 00:09:13-00:09:18.

¹⁹¹ Vgl. ebd., 00:09:19-00:09:40.

¹⁹² Vgl. Gröne, Maximilian/von Kulessa, Rotraud/Reiser, Frank (2007): *Italienische Literaturwissenschaft – eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, S. 233.

¹⁹³ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:09:41-00:10:03.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 00:10:04-00:10:05.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 00:10:06-00:10:19.

Perspektive.¹⁹⁶ Im Hintergrund sind immer wieder das Aufschlagen des Sessels an der Mauer und Lolas bitterliches Wimmern zu hören. Diese Geräusche verstärken Marios Gewalttätigkeit und die Brutalität, mit der er sich an seiner Frau vergeht. In der folgenden Großaufnahme versucht Mario Lola beim Küssen regelrecht zu verschlingen.¹⁹⁷ Hier kommt seine Abhängigkeit von Lola zum Vorschein, die ihn im weiteren Verlauf des Films immer wieder dazu veranlassen wird, Lola auf gewaltvolle und erpresserische Art und Weise zurückzuerobern. Auch in der anschließenden Detailaufnahme der Gesichter der Protagonisten wird Marios gewaltvolles und krankes Lustspiel durch seine Eskalation immer deutlicher. Neben dem Schluchzen von Lola sind auch Schreie von Mario hörbar.¹⁹⁸ Nachdem Mario schließlich seinen Höhepunkt erreicht hat, schlägt sein Verhalten komplett in die Richtung des geistig Abnormen um. Nachdem er Lola sagt, dass er sie liebt, fährt er ihr mit seiner Hand durch ihr Haar und schlägt ihr leicht mit seiner Handfläche ins Gesicht.¹⁹⁹ Auch hier ist durch die Großaufnahme das Gefühlschaos von Lola für die Zuseher und Zuseherinnen deutlich sichtbar. Das Porträt von Lola aus der Seitenperspektive und ihre Mimik spiegeln ihre Todesangst wider. Die folgende Detailaufnahme zeigt Mario, der Lolas Kopf fest in seinen Händen hält, ihr durch ihr Haar streicht und es sichtlich genießt, so viel Macht über seine Frau zu haben.²⁰⁰ Eine Großaufnahme fokussiert schließlich Lola wie sie in Tränen ausbricht und bitterlich weint, Mario hingegen grinst sie nur geisteskrank an. Er befiehlt ihr, ihn zu küssen, was die Kamera mit einem Zoom zu einer Nahaufnahme hin verfolgt.²⁰¹ Aus der folgenden Detailaufnahme der Gesichter der beiden geht hervor, dass Mario noch nicht genug hat und die gewaltvolle Vergewaltigung seiner Frau fortsetzt.²⁰² Nach einer Detailaufnahme, die Marios Gesicht während seines zweiten Höhepunkts zeigt, währenddessen Lola vor Schmerzen und Angst wimmert, gerät sein abnormes Verhalten komplett außer Kontrolle. Er blickt Lola mit seinem geisteskranken Blick tief in die Augen und beschimpft seine eigene Frau mehrmals als *puta*. Dabei zieht er fest an ihren Haaren.²⁰³ Die Kamera visiert im nächsten Schnitt Marios Gesicht mit einer

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 00:10:20-00:10:23.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 00:10:24-00:10:29.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 00:10:30-00:10:33.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., 00:10:34-00:11:17.

²⁰⁰ Vgl. ebd., 00:11:18-00:11:23.

²⁰¹ Vgl. ebd., 00:11:24-00:11:44.

²⁰² Vgl. ebd., 00:11:45-00:12:11.

²⁰³ Vgl. ebd., 00:12:12-00:12:15.

Detailaufnahme an, bevor er mit seiner Faust ausholt, Lola mit voller Kraft ins Gesicht schlägt und dabei einen lauten Schrei von sich gibt.²⁰⁴ Lola fällt zu Boden, eine Nahaufnahme und ein anschließender Zoom sollen das soeben Geschehene unterstreichen.²⁰⁵ Es folgt ein Schnitt, der Marios grinsendes Gesicht in einer Detailaufnahme zeigt. Seine Verrücktheit und sein Gewaltausbruch scheinen nun ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Er beginnt mehrmals mit seinem Hinterkopf gegen die Wand zu schlagen und schreit dabei laut auf.²⁰⁶ Diese Selbstverletzung ist bewusst vom Filmtext inszeniert worden, es scheint so, als ob sich Mario selbst für seine Tat und seinen Gewaltausbruch bestrafen will. Lola wird in einer Nahaufnahme dargestellt, die sie im Gesicht mit Blut verschmiert auf dem Boden liegend zeigt. Mit zittriger Stimme und ebenfalls wie vom Wahnsinn gepackt, ruft sie Mario mehrmals zu, dass er verrückt sei.²⁰⁷ Mario hingegen setzt seine Selbststrafe fort und schlägt weiter mit dem Kopf gegen die Wand, was durch eine Detailaufnahme seines schmerzverzerrten Gesichts deutlich wird.²⁰⁸ Im letzten Schnitt der ausgewählten Filmsequenz bricht Lola schließlich in Tränen aus und hält ihre blutverschmierten Hände vor ihr Gesicht.²⁰⁹

Die soeben analysierte Filmsequenz zeigt, dass der Filmtext sowohl auf visueller und auditiver, aber vor allem auch auf symbolischer Ebene das vorherrschende Bild des *macho ibérico* auf übertriebene Art und Weise durch Gewaltausbrüche und Brutalität inszeniert und dekonstruiert.

Der Text vermittelt somit das Abbild eines schmutzigen, armen und alkoholsüchtigen Schlägers und Vergewaltigers, der überspitzt für die spanische Männerwelt steht. Symbolisch steht der Protagonist Mario für den armen Süden, der es nicht schafft, aus seiner Misere zu entfliehen. Er repräsentiert den Barbaren, den Obsessiven, den Südländer. Sanabria sieht darin eine Personifikation der Vergangenheit, der kulturellen Rückständigkeit, das Produkt einer Geschichte der Barbarei der iberischen Halbinsel in Bezug auf den Rest Europas, der dies schon Jahrhunderte zuvor aufgeholt hat. Wie sie weiter spezifiziert, verstärken die Objekte, die Mario umgeben, dieses Bild, wie zum

²⁰⁴ Vgl. ebd., 00:12:16-00:12:20.

²⁰⁵ Vgl. ebd., 00:12:21-00:12:24.

²⁰⁶ Vgl. ebd., 00:12:25-00:12:30.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 00:12:31-00:12:32.

²⁰⁸ Vgl. ebd., 00:12:33-00:12:35.

²⁰⁹ Vgl. ebd., 00:12:36-00:12:37.

Beispiel die Flasche zwischen seinen Beinen. Dieses Objekt stellt eine phallische Allegorie des *macho ibérico* und gleichzeitig ein Zeichen für seine Alkoholsucht dar. Auch die Metallkugeln, die diesen Protagonist ständig begleiten, wurden bewusst zur Repräsentation der spanischen ‚Eier‘, der ‚cojones de España‘, eingesetzt.²¹⁰

Auf symbolischer Ebene haben diese Metallkugeln einen hohen Stellenwert. So beschreibt Ulrike Müller-Kaspar in ihrem Werk *Die Welt der Symbole: Ein Lexikon von A bis Z* den Begriff ‚Kugel‘ in ihrer symbolischen Bedeutung als Kreis. Darüber hinaus führt sie an, dass in literarischer Hinsicht die Kugel in Platons Symposium eingesetzt wurde, um die Zweigeschlechtlichkeit zu verkörpern.²¹¹ Manfred Lurker führt die symbolische Bedeutung dieses Elements noch weiter aus und definiert, dass „[...] die [Kugel] ein Zeichen der Weltherrschaft ebenso wie der in Händen gehaltene Globus [ist]“. ²¹² Außerdem gibt er an, dass Könige und Kaiser die Kugel vor allem seit dem 11. Jahrhundert als Symbol für ihre Herrschaft, wie beispielsweise den Reichsapfel, einsetzten. Im Bereich der Mystik wird ihr außerdem die Bedeutung des göttlichen Ideals und der Allgegenwärtigkeit zugeschrieben.²¹³ Des Weiteren unterstreicht er, dass die Kugel auf der moralischen Ebene ein Indiz für die „[...] Unsicherheit des irdischen Lebens und [für] die Unbeständigkeit des Glücks [...]“ sein kann.²¹⁴

In Bezug auf den Protagonisten Mario sind hier durchaus Parallelen zu den soeben zusammengefassten Definitionen erkennbar. So demonstrieren die Metallkugeln, die er stets in seinen Händen jongliert, seine Macht und Herrschaft gegenüber seiner Frau Lola. Hier könnte man auch die Hypothese aufstellen, dass der Filmtext durch dieses Symbol auch die Omnipräsenz von Mario symbolisch inszenieren will. Auch die eben zitierte Bedeutung der Unsicherheit kann auf den Protagonisten umgelegt werden, da Mario seine Zweifel und Ängste in Gewalt und Brutalität umwandelt, um seine Unsicherheit und Schwäche nicht zu zeigen.

²¹⁰ Vgl. Sanabria 2010, S. 52f.

²¹¹ Vgl. Müller-Kaspar, Ulrike (2005): *Die Welt der Symbole: Ein Lexikon von A bis Z*, Wien: Tosa-Verlag, S. 163.

²¹² Lurker, Manfred (1983): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner, S. 381.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Ebd.

Mario stellt den Keim des *macho ibérico* in Bigas Lunas Werken dar, der sich immer weiterentwickelt und dessen Ebenbild sich in Raúl in *Jamón Jamón* wiederfindet und fortsetzt.²¹⁵ Auch sein Äußerliches spiegelt das eben geschilderte Spanienbild wider: unrasiert, mit schmutzigem Hemd, das sein Tattoo hervorblicken lässt, wirkt sein körperlicher Zustand sehr schlecht.²¹⁶ Immer wieder unterstreicht der Filmtext die Dekonstruktion des *macho ibérico*, verkörpert durch Mario, mit negativen Randkommentaren über diesen Protagonisten. So bezeichnet ihn die Servicekraft aus der Bar beispielsweise als Habenicht, als „[...] *muerto de hambre*“²¹⁷. Seine Ex-Frau Lola nennt ihn eine Bestie und ein Tier: „[...] *Eres una bestia, un animal* [...]“.²¹⁸ Ja selbst Jeanine beschimpft ihn bei ihrer Geldübergabe als Alkoholiker: „[...] *Eres un* [...] *alcohólico* [...]“.²¹⁹

Der Filmtext stellt somit im Werk *Lola* den *macho ibérico* auf negative Art und Weise dar. Ganz im Gegenteil zum vorherrschenden Bild inszeniert er seinen spanischen Macho als armen alkoholsüchtigen Schlucker, der sich nur durch körperliche Gewalt, Skrupellosigkeit und Brutalität in der Gesellschaft und seiner Frau gegenüber behaupten kann. Dazu bedient er sich unterschiedlicher Strategien auf verschiedenen Ebenen. Dabei sind vor allem die Kameraperspektive, Einstellungsgrößen und die Montage von großer Bedeutung. Die musikalische Untermuerung der Szenen sowie die Farbsymbolik unterstreichen die Inszenierungen vor der Kamera und die Thematik der jeweiligen Szene.

5.3.2. Robert: ‚*le Français bourgeois*‘

Das Bild Frankreichs im Film *Lola* wird nicht nur durch die traditionellen französischen Nationalsymbole repräsentiert, sondern primär durch den Protagonisten Robert Lafont. Das folgende Kapitel widmet sich der Inszenierung dieses Darstellers, der als *Français bourgeois* bezeichnet werden kann.

Schon die Eingangsszene des Films beim gemeinsamen Dinner in Paris (00:02:51-00:04:34) gibt Aufschlüsse über seine Lebensweise. Wie bereits im Zusammenhang mit den französischen Nationalsymbolen erwähnt, porträtiert der

²¹⁵ Vgl. Sanabria 2010, S. 70.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 54.

²¹⁷ Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 01:09:43-01:09:46.

²¹⁸ Ebd., 01:09:23-01:09:25.

²¹⁹ Ebd., 01:30:10-01:30:11.

Filmtext in dieser Filmsequenz die wohlhabende französische Gesellschaft mittels köstlicher und teurer Genussmittel, der Ausstattung des Interieurs des Appartements von Robert und Jeannine und deren eleganter und stilsicherer Kleidung. Aus dieser Eingangssequenz geht außerdem hervor, dass Robert ein erfolgreicher Geschäftsmann ist, der seine Beziehungen nach Barcelona ausweiten will. Auch seine finanziell hervorragende Situation und sein Reichtum werden in diesem Zug sehr deutlich skizziert. Der Filmtext inszeniert in dieser Szene somit die elegante, erfolgreiche und gehobene Bourgeoisie Frankreichs.²²⁰

Im Gegensatz zum *macho ibérico* Mario unterscheidet sich Robert nicht nur in seinen charakterlichen Zügen sehr stark von seinem Konkurrenten, sondern auch sein äußerliches Erscheinungsbild hebt diese grundlegenden Differenzen zwischen den beiden Nebenbuhlern ebenfalls sehr deutlich hervor. Dieses äußerliche Unterscheidungsmerkmal bleibt über den gesamten filmischen Verlauf erhalten, wie folgende Abbildungen von Robert zeigen:



Abbildung 5: Robert im eleganten Anzug²²¹

Der erste Screenshot zeigt Robert und seinen Geschäftspartner in einem spanischen Lokal in Barcelona. Robert trägt einen in grau gehaltenen, eleganten Anzug. Er wirkt durch seinen Businesslook sehr gepflegt. Seine äußeren Qualitäten zeichnen sich stets durch gut gekämmte Haare und eine perfekte Gesichtsrasur aus.²²² Seine Kleidung ist während des gesamten Films eher unauffällig gehalten, was sich in der Farbverwendung von Grau, Schwarz und Weiß widerspiegelt. Auch die folgende Abbildung zeigt diese farbliche Dominanz sehr deutlich:

²²⁰ Vgl. ebd., 00:02:35-00

²²¹ Vgl. ebd., 00:16:10.

²²² Vgl. Sanabria 2010, S. 54.



Abbildung 6: Robert, der stilsichere Franzose²²³

Bienk bringt die Farbe Grau mit Begriffen wie „[...] *Farblosigkeit – Neutralität – Unauffälligkeit* [...]“ in Verbindung, Schwarz assoziiert sie mit „[...] *Konservatismus - Seriosität* [...]“ und Weiß in Bezug auf die Farbsymbolik mit den Begrifflichkeiten „[...] *Reinheit – [...] Neutra*“. ²²⁴

Die symbolische Bedeutung dieser Farben lässt sich durchaus auf Roberts Charakter umlegen. Im Vergleich zum *macho ibérico* Mario wirkt Robert sehr unauffällig, sowohl in Bezug auf seine Sprache, als auch auf seine Handlungen. Außerdem wirkt sein äußeres Erscheinungsbild verglichen mit seinem Konkurrenten sehr rein und neutral, und vielleicht sogar etwas konservativ.

Ein essenzielles Unterscheidungsmerkmal zu Mario findet sich auch in der Umgangsart mit Lola wieder. Während Mario sie schlägt und demütigt, verlässt der französische Unternehmer für sie seine Familie in Paris. Dadurch schlüpft seine eigene Frau Jeannine in die Rolle der Geliebten, die er mit genügend finanziellen Mitteln von sich fern hält. Mit Lola baut er sich hingegen ein gemeinsames Leben auf, durch das sie zu seiner Frau wird. Es findet also in Bezug auf die weiblichen Protagonistinnen ein Stellungswechsel statt – die Geliebte wird zur Ehefrau und die Ehefrau zur Geliebten. ²²⁵

Auf sprachlicher Ebene drückt er sich immer vornehm und durchdacht aus, und verwendet keinesfalls Kraftausdrücke oder Schimpfwörter. Seine Handlungen wirken gut überlegt, jedoch erscheint sein Charakter im Film oftmals untätig und passiv. Dies ist zum Beispiel beim Geschlechtsverkehr mit Lola der Fall, da sie hier in die dominantere Rolle schlüpft und bestimmend ist. ²²⁶ Außerdem unternimmt Robert nichts, als er am Morgen bemerkt, dass seine Frau einen

²²³ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:51:39.

²²⁴ Bienk 2008, S. 74.

²²⁵ Vgl. Sanabria 2010, S. 54.

²²⁶ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:20:16-00:21:15.

Kratzer am Rücken hat, der aus einer vermeintlichen Affäre stammt. Sein einziger Kommentar hierzu ist: „[...] *Deberías tener más cuidado*.“²²⁷ Auch dadurch zeigt sich seine Passivität und Untätigkeit sehr deutlich.

Kurz vor dem Ende des Films scheint sich das Blatt jedoch zu wenden, indem Robert für die Ermordung von seiner Frau Lola verurteilt wird. Seine Ex-Frau Jeannine besucht ihn deswegen im Gefängnis und bezeichnet ihn als Narr, der Lola blind vertraut hat und wirft ihm an den Kopf, dass seine Tochter Ana nicht einmal von ihm sei.²²⁸ In seiner Zelle denkt er nochmals über die Ereignisse nach, wirkt dabei instabil und innerlich leer. Er erinnert sich jedoch an ein kleines Detail, nämlich dass bei der Gerichtsverhandlung das Kindermädchen Jeanines Brosche getragen hat und wundert sich über den von Jeanine erneut geforderten Geldbetrag. All diese Ungereimtheiten ermöglichen es, dass er seine Unschuld beweisen kann und Jeannines und Marios Überführung bewirkt.²²⁹ Aus dieser Szene lässt sich Roberts Intelligenz schließen, da er durch die Erinnerung an kleine Details und durch seine Reflexion beweisen kann, dass er unschuldig ist.

Wie Sanabria beschreibt, repräsentiert Robert im Film den reichen Norden, die Raffinesse, die Zivilisation und die Rationalität.²³⁰ Zusammenfassend kann das von Sanabria aufgegriffene Stereotyp darauf zurückgeführt werden, dass Frankreich seinem spanischen Nachbarn vor allem in ökonomischer Hinsicht bis zum Beginn der spanischen Demokratie weit überlegen war.

Roberts Figur fügt dem Film die europäische Komponente hinzu, die unterstreicht, wie wichtig es sei, der Europäischen Union, die für Demokratie und Entwicklung steht, anzugehören. Es ist somit kein Zufall, dass er bereits in der Eingangsszene des Films beim Abendessen erwähnt, dass der einzige Weg der Europäischen Union unvermeidlich die Regionalisierung wäre. Dies wird auch durch seine Dienstreise nach Barcelona realisiert. Außerdem wird ein großer Teil des Films durch Roberts Augen erzählt.²³¹ Dies könnte so interpretiert werden, dass er und auch Frankreich Spanien und dem *macho ibérico* gegenüber überlegen sind und die Story dadurch aus der Perspektive des dominanten

²²⁷ Ebd., 01:02:31-01:03:03.

²²⁸ Vgl. ebd., 01:20:53-01:21:26.

²²⁹ Vgl. ebd., 01:22:21-01:24:46.

²³⁰ Vgl. Sanabria 2010, S. 54.

²³¹ Vgl. ebd.

Protagonisten beziehungsweise überlegenen Nachbarn „von oben herab“ geschildert wird.

5.3.3. ‚*El macho ibérico*‘ vs. ‚*le Français bourgeois*‘: das Machtverhältnis

Dieses Kapitel bezieht sich zusammenfassend auf die Dominanz und das Machtverhältnis zwischen den beiden im Film vermittelten Bildern des *macho ibérico* und des *Français bourgeois*. Mithilfe der analysierten Nationalsymbole und der Handlungsanalyse soll herausgearbeitet werden, an welchen Stellen welcher Protagonist über dem anderen steht, ihn also dominiert, und in welchen Filmsequenzen eine Art Machtübergabe an den anderen stattfindet.

Der Beginn des Films ist durch eine klare Dominanz des *Français bourgeois*, dem französischen Unternehmer Robert, gekennzeichnet. Diese Hypothese wird bereits durch die Eingangssequenz untermauert, in der der Eiffelturm, das Wahrzeichen Frankreichs, filmisch inszeniert wird.²³² Wie Sanabria in ihrem Werk *Bigas Luna: el ojo voraz* beschreibt, soll durch diese Szene die ideologische Bedeutung der sogenannten Stadt der Lichter hervorgehoben und präsentiert werden.²³³ Die folgende Abbildung des Eiffelturms aus dem Film unterstreicht die Dominanz und symbolische Größe Frankreichs im Vergleich zu Spanien sehr deutlich:



Abbildung 7: der Eiffelturm - ein Zeichen für Frankreichs Dominanz²³⁴

Im Anschluss daran wird Roberts perfektes Leben filmisch dargestellt: er scheint alles zu haben, was er braucht – eine Familie, Freunde, ein schönes Appartement in Paris, Geld, Erfolg.²³⁵

²³² Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:02:00-00:02:35.

²³³ Vgl. Sanabria 2010, S. 52.

²³⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:02:01.

²³⁵ Vgl. ebd., 00:02:45-00:04:34.

Nach wenigen Minuten Spielzeit wird Roberts Konkurrent Mario, der *macho ibérico*, im Film eingeführt: schmutzig, barbarisch, obsessiv und alkoholsüchtig.²³⁶ Hier greift der Filmtext zum ersten Mal die kulturellen Differenzen zwischen Spanien und Frankreich auf, die durch Robert und Mario personifiziert werden – zwei entgegengesetzte und unvereinbare Prototypen.²³⁷

Marios Beziehung zu Lola ist durch Aggressivität und körperliche beziehungsweise sexuelle Übergriffe gekennzeichnet, die durch Lolas unhaltbare Leidenschaft angetrieben werden.²³⁸ Als Lola ihren Ehemann verlässt und sich kurz darauf mit Robert einlässt, baut sich dessen Dominanz noch mehr in eine scheinbar unumkehrbare Machtdemonstration aus. Der Franzose ist nicht nur geschäftlich viel erfolgreicher, sondern schafft es schließlich auch, dem Spanier seine Ehefrau auszuspannen. Der Beginn des gemeinsamen Lebens zwischen Lola und Robert zeichnet sich bereits in ihrer ersten gemeinsamen Nacht ab.²³⁹ Das Paar baut sich anschließend eine gemeinsame Zukunft mit ihrer Tochter Ana auf. Dieses harmonische Familienbild gerät jedoch ins Wanken, als Mario nach Jahren Lola plötzlich auflauert, um sie von seiner positiven Veränderung zu überzeugen. Er gibt an, ein anderer Mann zu sein und will Lola zurückgewinnen, indem er sie ständig überwacht und ihr auflauert.²⁴⁰ Im völligen Alkoholrausch schleicht er sich schließlich sogar nachts in das Wohnhaus von Robert und Lola und trommelt weinend an ihre Tür, weswegen Robert die Polizei verständigt. Die Polizeibeamten finden Mario schließlich bewusstlos vor der Appartementtür vor und leiten Reanimierungsmaßnahmen ein, bevor sein Abtransport mit dem Krankenwagen folgt.²⁴¹ In dieser Filmsequenz scheint Mario völlig am Abgrund angekommen zu sein. Doch auch Lola gleitet Robert immer mehr aus der Hand, wodurch seine überlegene Dominanz Mario gegenüber in Gefahr zu sein scheint. Wie Lola ihrer Freundin bei einem Strandspaziergang nach dem Vorfall anvertraut, kennt sie Mario, den Eindringling sehr wohl, und muss sich auch noch eingestehen, dass Mario Anas Vater ist. Sie wird an dieser Stelle von ihrer Vergangenheit eingeholt und entgleitet Robert immer mehr aus den Händen.²⁴²

²³⁶ Vgl. Sanabria 2010, S. 52.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 53f.

²³⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:20:16-00:22:06.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 00:26:16-00:28:14.

²⁴¹ Vgl. ebd., 00:43:37-00:49:42.

²⁴² Vgl. ebd., 00:50:20-00:53:20.

Als sie sich schließlich dazu entschließt, Mario in seinem Hotel zu besuchen, fällt sie in ihre alten Verhaltensmuster als unterdrückte Frau zurück und verbringt eine gemeinsame Nacht mit Mario, der sie und Ana für immer bei sich haben möchte.²⁴³ Der Filmtext reetabliert hier das vergangene Machtverhältnis zwischen Lola und Mario und vermittelt in dieser Szene den Eindruck, dass der *macho ibérico* trotz all seiner negativen Eigenschaften und Schwächen dennoch über den liebevollen bürgerlichen französischen Unternehmer gesiegt hat. Es scheint somit an dieser Stelle eine Machtübergabe in Bezug auf Lola von Robert an den Alkoholiker Mario stattgefunden zu haben.

Als Robert geschäftlich eine Reise nach Rom tätigt, treffen sich Lola und Mario in der Bar *Tequila* wieder, wo er all seine Macht und Dominanz Lola gegenüber zum Vorschein bringt und ihr mit Gewalt und Brutalität gegenübertritt. Lola flieht vor ihm und zieht sich in ihrer Wohnung zurück, wo Mario auftaucht und sie zwingt, ihm die Tür zu öffnen.²⁴⁴

Spätestens als Robert wegen Mordes an Lola und der erdrückenden Beweislast verurteilt wird, scheint für den Zuseher beziehungsweise die Zuseherin die Lage eindeutig zu sein: Mario, der *macho ibérico*, hat den erfolgreichen französischen Unternehmer durch seine Vehemenz und Gewalttätigkeit zum Fall gebracht und sich das zurückgeholt, was einst ihm gehörte – seine Familie.

Dank seiner Raffinesse und seiner rationalen Denkweise, was Sanabria zu seinen Charaktereigenschaften zählt,²⁴⁵ durchschaut Robert jedoch den perfiden Plan von Jeannine und Mario und der Spieß dreht sich um: Mario und Jeannine werden verhaftet. Somit geht der *Français bourgeois* Robert als Gewinner beziehungsweise derjenige aus der Situation heraus, der die Dominanz wieder übernommen hat.

Dennoch erscheint die Dichotomie, die das sehr europäisch angehauchte Frankreich mit der Zivilisation assoziiert und Spanien als barbarisch darstellt, infrage gestellt. Alle Protagonisten scheinen in ein Netz aus Obsessionen verwickelt, wie zum Beispiel Jeanine, die Robert selbst nach drei Jahren noch hinterherläuft, um ihn zurückzugewinnen. Gegen den kulturellen Stereotyp ist

²⁴³ Vgl. ebd., 00:54:48-00:58:32.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 01:07:48-01:14:39.

²⁴⁵ Vgl. Sanabria 2010, S. 54.

auch das Leben der Protagonisten aus dem Norden (Robert, Jeannine) durch das Leidenschaftlich-Obsessive geleitet.²⁴⁶

Abschließend lässt sich feststellen, dass die beiden männlichen Protagonisten, also der *macho ibérico* Mario und der *Français bourgeois* Robert in Bigas Lunas Werk eindeutig die traditionelle Kluft zwischen Spanien und Frankreich beweisen. Mario symbolisiert, wie bereits erläutert, den armen Süden und den kulturellen Rückstand Spaniens, während Robert und mit ihm Frankreich einen wichtigen Bestandteil des demokratischen und entwickelten Europas darstellen.²⁴⁷ Durch Bigas Lunas Filmtechniken und Strategien erfolgt somit eine Dekonstruktion der jeweiligen nationalen Symbole sowie der Gesellschaftsbilder des *macho ibérico* und des *Français bourgeois*.

6 Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in *La teta y la luna*

6.1. Nationalitäten und Kultureme

Bigas Lunas dritter Teil der *trilogía ibérica*, *La teta y la luna*, charakterisiert sich einerseits durch die Übertreibung und Anspielungen auf die für die iberische Halbinsel sowie deren Nachbarländer typischen nationalen Symbole. Andererseits ist aber vor allem auch das Einsetzen von diversen Techniken und Strategien, die die Beziehung zwischen den verschiedenen Nationalitäten miteinander spielen lässt, sehr auffällig. Diejenigen Nationen, die im Film aufgegriffen werden, sind Spanien und Frankreich, aber auch die Nationalität Katalonien und das globalisierte Europa werden filmisch inszeniert. Außerdem wird mittels der Protagonistin Estrellita das Portugiesische, und durch die Englisch-Lehrerin von Tete auch das Englische thematisiert. Zusätzlich zu den eben genannten Nationen spielt auch die Bezeichnung *charnego* eine zentrale Rolle, die jedoch in einem der folgenden Kapitel zur Symbiose ‚*catalán-charnego*‘ erläutert werden wird.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 52ff.

6.2. Analyse der Nationalsymbole und Kultureme

Wie bereits zu Beginn des Films deutlich wird, stellen die katalanischen *castells* einen zentralen Bestandteil der katalanischen Kultur und deren aktiver Ausübung dar.

Das Wort *castells* kommt aus dem Katalanischen und kann ins Deutsche mit dem Begriff ‚Burgen‘ übersetzt werden. Das Grundelement des Menschenturms bildet die sogenannte „*pinya*“, die einem Pinienzapfen ähnelt und sich aus den stärksten Männern und teilweise auch Frauen zusammensetzt. Der *tronc*, der Stamm des Turms, setzt sich aus verschiedenen Ebenen zusammen, den mehrere starke Personen bilden, um das Gewicht der *castellers*, der anderen Beteiligten, zu stützen und zu stabilisieren. Rund um den Kern der Menschenpyramide sammeln sich weitere *castellers* an, um ihm von außen Halt zu geben. Insgesamt kann der Menschenturm aus bis zu neun Ebenen bestehen, die sich aus 100 vollblütigen *castellers* zusammensetzen. An der Spitze des Turms befindet sich ein kleiner Junge, der sogenannte *enxaneta*, der dadurch, dass er seine Hand ausstreckt, ein Zeichen zur Fertigstellung des Menschenturms gibt.²⁴⁸ In *La teta y la luna* stehen vor allem Tete selbst, der kleine *enxaneta*, und sein dominanter Vater, der unbedingt will, dass es Tete bis an die oberste Spitze des Menschenturms schafft, mit den *castells* in Verbindung.²⁴⁹

Ein zweites essenzielles katalanisches Nationalsymbol im Film *La teta y la luna* ist die sogenannte *barretina*, eine rote Wollmütze, die mit einem schwarzen Rand versehen ist. Sie wird als repräsentatives Symbol für Katalonien auf traditionellen katalanischen Festen getragen und ist ein wichtiger Bestandteil der katalanischen Kultur. Sie stand vor allem während der amerikanischen und französischen Revolution als wichtiges Symbol für Freiheit. Schon die Griechen und Römer benutzten sie als Signal für die Befreiung der Sklaven. Aus diesem Grund wird sie auch als „Mütze der Freiheit“ bezeichnet.²⁵⁰ Im Film *La teta y la luna* wird sie in erster Linie mit Tetes kleinem Bruder in Verbindung gebracht, der bereits kurz

²⁴⁸ Vgl. Frieling, Ruprecht (2013): „Weltkulturerbe: Die Menschentürme von Katalonien“, in <http://suite101.de/article/die-menschentuerme-von-katalonien-a53365#.VEkONOWpFhA> (letzter Zugriff: 02.02.2016).

²⁴⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:03:01-00:03:18.

²⁵⁰ Vgl. <http://www.shambalah.com/barretines.html> (letzter Zugriff: 01.02.2016).

nach der Geburt im Krankenhaus diese typische katalanische Mütze trägt, um seine Zugehörigkeit zu Katalonien zu demonstrieren.

Neben den *castells* und der *barretina* spielt auch die *senyera*, die katalanische Flagge, eine zentrale Rolle im Film *La teta y la luna*. Dieses bekannte Nationalsymbol setzt sich aus fünf gelben und vier roten Streifen zusammen, die waagrecht angeordnet sind. Im Jahr 1979 erhielt die *senyera* durch das Autonomiestatut die offizielle Bezeichnung als Nationalflagge Kataloniens.²⁵¹ In Bezug auf die Bedeutung der Farben der Flagge repräsentiert die Farbe Gelb beispielsweise den Liberalismus.²⁵² Dieses politische Konzept impliziert ja bekanntlich Freiheit und Eigenständigkeit, das Katalonien seit Ende der Franco-Diktatur teils sehr vehement anstrebt.

Außerdem wird die Farbe Rot in Bezug auf die Politik mit den Begriffen der linken Politik, sowie des Sozialismus und der Revolution in Verbindung gebracht.²⁵³ Auch dies ist sehr treffend bezüglich der Entwicklung und Geschichte Kataloniens, da es schon seit jeher, wie bereits erwähnt, nach Unabhängigkeit strebte. Im Film *La teta y la luna* ist die *senyera* omnipräsent, sei es in vielfacher Form bei den Aufführungen im Cava-Park, aber auch in der bekannten Mond-Szene des Films, in der Tete die Flagge seines Heimatlandes Kataloniens und die europäische Fahne auf dem Mond hisst.²⁵⁴

Außerdem greift der Film *La teta y la luna* die spanische beziehungsweise auch die andalusische Kultur auf. Zu den spanischen Elementen im Film zählen unter anderem Kraftausdrücke, wie ‚*tener cojones*‘, die auf die typisch spanischen Umgangsformen verweisen. Ins Deutsche könnte man den Begriff mit ‚Mut haben‘ beziehungsweise ‚Eier haben‘ übersetzen, was eine Situation voraussetzt, die durchaus einen aufgewühlten oder verärgerten Gemütszustand impliziert. Dies lässt sich wiederum sehr gut auf den Film umlegen, da Tetes Vater während des Aufbaus der Menschentürme seinem Sohn immer wieder diesen Kraftausdruck zuruft und dabei sehr aufgebracht und kampfeslustig wirkt.²⁵⁵

²⁵¹ Vgl. Collado Seidel, Carlos (2007): *Kleine Geschichte Kataloniens*, München: Verlag C. H. Beck oHG, S. 200.

²⁵² Vgl. Bienk 2008, S. 73.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:13:02-00:14:22.

²⁵⁵ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:02:26-00:07:35.

Das Andalusische und dessen Traditionen wird vor allem durch Miguels Flamenco-Gesänge, wie zum Beispiel *Callejón del sueño*²⁵⁶, im Film *La teta y la luna* inszeniert. Hierzu findet man im Wörterbuch der Real Academia Española einen interessanten Beitrag, denn hier wird das Wort *flamenco* als kultureller Ausdruck angeführt, der vor allem in Andalusien einen sehr populären Charakter hat. Zusätzlich wird noch die Unterscheidung zwischen Flamenco-Tänzen und Flamenco-Gesängen angeführt.²⁵⁷

Das wohl wichtigste Element, das im Film die französische Kultur und deren Bräuche und Traditionen darstellt, ist das französische Baguette. Im Werk wird es jedoch nicht im Sinne eines Nahrungsmittels inszeniert, sondern repräsentiert das männliche Geschlechtsorgan, welches sich in diesem Fall auf den Franzosen Maurice bezieht. Auf die genauere symbolische Bedeutung des Baguettes wird in einem der nächsten Kapitel eingegangen, das sich der französischen Identität im Film *La teta y la luna* annimmt.

Neben dem traditionellen französischen Weißgebäck steht auch die *tricolore*, die französische Flagge, im Zentrum der Aufmerksamkeit rund um die französische Kultur. Natürlich sind die Farben der Flagge, Blau-Weiß-Rot, weltberühmt, dennoch steckt in der Bedeutung dieses nationalistischen Symbols noch viel mehr.

Die heutige französische Flagge fand ihre Anfänge während der Französischen Revolution und ist auf General La Fayette zurückzuführen.²⁵⁸ Diese Entstehungszeit des Symbols spiegelt sich auch in der Farbverwendung wider, denn wie Bienk in Bezug auf die Farbsymbolik feststellt, assoziiert die Farbe Rot im politischen Sektor vor allem den Sozialismus und die Revolution, die Farbe Blau steht in diesem Bereich für die Demokratie und die Republik und Weiß für die Unschuld und für die Reinheit.²⁵⁹ Diese Begrifflichkeiten aus der Farbenlehre signalisieren Konzepte, die in Frankreich eben während der Französischen Revolution entstanden sind und sich schließlich auch zum französischen Leitmotiv weiterentwickelt haben. Im Film *La teta y la luna* wird die französische

²⁵⁶ Vgl. Sanabria 2010, S. 79.

²⁵⁷ Vgl. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, in: <http://dle.rae.es/?id=I2kiw28> (letzter Zugriff: 02.02.2016).

²⁵⁸ Vgl. Obermann, Nikola (2015): „Das Symbol: die französische Flagge“, in: <http://www.arte.tv/magazine/karambolage/de/das-symbol-die-franzosische-flagge-karambolage> (letzter Zugriff: 03.02.2016).

²⁵⁹ Vgl. Bienk 2008, S. 73.

Flagge des Öfteren filmisch dargestellt, wie zum Beispiel in der Szene, in der Maurice die Flagge vom Fahnenmast abnimmt, um sie zu waschen.

Des Weiteren tauchen im Film immer wieder kleine Anspielungen auf die französische Kultur auf, die beispielsweise durch das Mineralwasser *Perrier* inszeniert werden, das bei Maurice und Estrellita im Wohnwagen vorzufinden ist.²⁶⁰ Weitere Hinweise auf typisch französische Lebensmittel, die die gehobene Esskultur der Franzosen widerspiegeln, wie beispielsweise warme Croissants und der berühmte Käse *Roquefort*, werden in der Szene, wo der Fetisch von Estrellita dargestellt wird, filmisch inszeniert.²⁶¹ Außerdem spielen französische Medien, wie das Radio, eine wichtige Rolle in den Szenen, in denen sich Maurice und Estrellita alleine in ihrem Wohnwagen aufhalten. Auf der lautlichen Ebene bindet der Filmtext oftmals in den Szenen, in denen die französischen Nationalsymbole thematisiert und dekonstruiert werden, zwei Chansons der weltberühmten Französin Edith Piaf ein. Des Weiteren wird auch das französische Wahrzeichen schlechthin in den Film bei den Aufführungen im Cava-Park mit eingebunden: der Eiffelturm.

Als letztes wichtiges Element dieser Symbolanalyse wird im Film zur Repräsentation des Globalen und des Europäischen die europäische Flagge mehrmals filmisch inszeniert. Ihr Einsatz findet sich vor allem in der Mond-Szene, auf die im weiteren Verlauf noch genauer eingegangen wird. Aber auch während der Show von Estrellita und Maurice im *Cava-Park* spielt sie neben der katalanischen *senyera* eine wichtige Rolle. Ebenso wie bei der Analyse der katalanischen und französischen Flagge soll in diesem Kapitel die Zusammensetzung und die Bedeutung dieses europäischen Einheitszeichens erläutert werden.

Die europäische Flagge setzt sich aus einem blauen Hintergrund zusammen, auf dem zwölf Sterne kreisförmig beziehungsweise ringförmig angeordnet sind, wodurch die Einheit und Identität Europas repräsentiert wird. Außerdem sollen die Sterne die solidarische Haltung und das harmonische Miteinander zwischen den Bevölkerungsgruppen Europas signalisieren.²⁶² Die Farbe Blau symbolisiert

²⁶⁰ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:17:54-00:18:35.

²⁶¹ Vgl. ebd., 00:38:27-00:38:32.

²⁶² Vgl. Europäische Union: „Die Europaflagge“, in: http://europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/flag/index_de.htm (letzter Zugriff: 02.02.2016).

das republikanische und demokratische Denken, während Gelb für den Liberalismus steht.²⁶³ Durch die mehrmalige Inszenierung der europäischen Flagge im Film unterstreicht der Filmtext somit nochmals sein Hauptanliegen an die Bevölkerung Kataloniens, der iberischen Halbinsel und aber auch an ganz Europa: nämlich, das harmonische Zusammenleben von vielfältigen Kulturkonstellationen und das gegenseitige Tolerieren und Akzeptieren von anderen lokalen Identitäten und Bevölkerungsgruppen.

6.3. Katalonien: Dekonstruktion der *identidad tradicional*

Die *comunidad autónoma de Cataluña* stellt im Film *La teta y la luna* die wichtigste Nationalität dar, da sie durch die umfassende Darstellung von katalanischen Bräuchen, Sitten und Gewändern am meisten filmisch und thematisch aufgegriffen wird.

Das Konzept der *identidad catalana* differenziert sich, wie jede andere Gruppe, die von ihrer eigenen Identität spricht, durch die Art und Weise, dass die Individuen, die dieser Identität entstammen, einzigartig sind und sich durch eine Verbindung innerhalb einer Kultur auszeichnen, was wiederum ein Grund für die gemeinsame Identität unter den einzelnen Personen der Gruppe ist.²⁶⁴

Claudi Esteva Fabregat beschreibt in seinem Werk *La identidad catalana contemporánea* das Zustandekommen der *identidad tradicional de Cataluña* dadurch, dass Menschengruppen durch Anpassungen des Raums und der Zeit und wegen ihrer sozialen Aktivitäten in ihrem gemeinsamen Lebensraum ein spezifisches Ambiente kreieren, welchem sie in Form einer Identität in der Gegenwart sowie in ihrem Gedächtnis stets gedenken. Darüber hinaus beschreibt er, dass die Kultur die Möglichkeit bietet, einzelne Bevölkerungsgruppen voneinander zu unterscheiden. Die Sprache stellt hier im Gegenzug ein wichtiges Merkmal zur Repräsentation der Realität dar, die auf verschiedene Signale und Zeichen der jeweiligen Gruppe zurückgreift, die benutzt werden, um miteinander zu kommunizieren. Genau aus diesen eben genannten Gründen formen die Katalanen, so Claudi Esteva Fabregat, eine eigene Identität, die *identidad catalana*.²⁶⁵

²⁶³ Vgl. Bienk 2008, S. 73.

²⁶⁴ Vgl. Fabregat, Claudi Esteva (2004): *La identidad catalana contemporánea*, Mexiko: FCE, S. 19.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

Die *identidad tradicional de Cataluña* und ihre Bevölkerungsgruppe verfügt somit über eine eigene Sprache, die nur in Katalonien gesprochen wird, das Katalanische. Außerdem äußert sich die traditionelle Identität der Katalanen durch die einheitliche Flagge, das traditionelle Nationalgewand Kataloniens, patriotische Lieder und Klänge, die Darbietung der *castellers* und die Darstellung von Menschentürmen und beispielsweise durch den Tanz *sardana*, ein typischer katalanischer Volkstanz. Durch diese einzelnen Bestandteile, und sicherlich noch viele weitere Unterscheidungsmerkmale von anderen Kulturen und Identitäten, manifestiert sich die katalanische Identität und drückt ihre Einheit aus. Gleichzeitig unterscheiden diese genannten Merkmale die Katalanen aber auch beispielsweise von den Bewohnern Andalusiens und auch den Franzosen, sodass sie sich als eigene *identidad étnica o nacional*, also als eigene ethnische und nationale Identität wahrnehmen.²⁶⁶ Bis sich diese spezielle Wahrnehmung als eigenständige Identität etabliert hat, bedarf es jedoch langer Zeit, da dafür eine eigene und einheitliche Sprache entstehen muss, und sie eine Sozialisation der eigenen nationalen Wahrnehmung voraussetzt. Außerdem muss sich die Gruppe als unterschiedlich von anderen Bevölkerungsgruppen wahrnehmen, was durch ethnische Unterschiede oder durch aktive Repräsentation von kulturellen Besonderheiten passiert. Schlussendlich verfügt die jeweilige Identität, in diesem Fall die *identidad tradicional de Cataluña*, über eigene Traditionen und Gewohnheiten.²⁶⁷ Diese *identidad* tradicional musste auch viele verschiedene historische Ereignisse und politische Strukturen durchstehen, um sich in Katalonien zu etablieren und als eigene Identität bezeichnet zu werden.

Nach dem Sturz des Franco-Regimes erlebte die katalanische Identität während der sogenannten *Transición* eine Art Wiederbelebung und Wiederdefinition, die sich unter anderem durch ein harmonisches Zusammenleben zwischen den Katalanen und den Immigranten auszeichnete. Durch die großen Migrationswellen der 1950er und 1960er Jahre wurde diese traditionelle katalanische Identität durch die Migranten und deren Kultur neu definiert und konzipiert. Im Zuge dieser Neukonzipierung stand vor allem die katalanische Sprache, aber auch das immer wichtiger werdende Spanische im Vordergrund. Durch die Verabschiedung des *Ley de Normalización Lingüística* im Jahr 1983

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 20f.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 24.

sollte grundsätzlich die Verwendung des Katalanischen in allen öffentlichen und privaten Domänen erreicht werden, doch das Kastilische blieb trotz des Gesetzes erhalten. Dies führte zu einer Art Entstehung der neuen katalanischen Identität, der *identidad catalana moderna*.²⁶⁸ Die sprachliche Diversität Kataloniens zeichnet sich auch dahingehend ab, dass die *comunidad autónoma* Katalonien bis heute aufgrund ihrer literarischen und sprachlichen Vielfältigkeit geschätzt wird, die durch die Einflüsse der katalanischen, der kastilischen und anderer Kulturen entstand. Bigas Luna illustriert in seinem Film *La teta y la luna* auf ironische Art und Weise diese Problematik der Identität auch innerhalb Spaniens, was ihm vor allem über die Symbiose *catalán/charnego* gelingt, der der Protagonist Tete den ganzen Film über ausgesetzt ist.²⁶⁹

Die sogenannten *castells* spielen im Film *La teta y la luna*, wie bereits im Zuge dieses Kapitels erläutert, eine zentrale Rolle. Sie dienen als wichtiges Mittel zur Inszenierung der typischen katalanischen Kultur, welches im Film einerseits die Nationalität, andererseits aber auch die Familiengeschichte von Tete vereint.²⁷⁰ Bereits am Anfang des Films wird ein solcher Aufbau eines Menschenturms inszeniert, an dem sich Tete als *enxaneta* beteiligt und währenddessen von seinem Vater durch Kraftausdrücke und teilweise Schimpfwörter angefeuert und motiviert wird.



Abbildung 8: Aufbau eines katalanischen castells²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Sánchez-Conejero, Cristina (2006): *Identidades españolas? Literatura y cine de la globalización (1980-2000)*, Madrid: Editorial Pliegos, S. 88ff.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. Martínez Expósito, Alfredo (2002): „Ambivalencia, performatividad y nación en *La teta y la luna* de José Juan Bigas Luna“, in: *Garzoa: Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 2, S. 183.

²⁷¹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:07:10.

Die *castellers*, die im Film am Bau der Menschenpyramide mitwirken, präsentieren alle mit Stolz das typische Nationalgewand Kataloniens, das sich aus einer weißen Hose und einer roten Bluse beziehungsweise einem roten Hemd zusammensetzt. Dieses Nationalgewand sticht in dieser Eingangsszene besonders durch die Verwendung der so unterschiedlichen Farben hervor.²⁷² Der Filmtext setzt diese beiden Signalfarben durchaus bewusst ein, da sie die Zuneigung der Katalanen zu ihrem Heimatland und vor allem den Patriotismus von Tetes Vater sehr deutlich inszenieren.

Diese Hypothese lässt sich mithilfe der Farbenlehre beziehungsweise der Farbsymbolik untermauern: die Farbe Rot impliziert laut dieser Theorie die Liebe, den Triumph oder dient als wichtige Signalfarbe.²⁷³ Des Weiteren wird die Farbe Rot mit Begriffen wie „[...] *Blut- Feuer – Energie – Wärme – Liebe – Leidenschaft – Erotik – Sünde – Gefahr – Leben – Freude – Scham – Zorn* [...]“ assoziiert.²⁷⁴

Diese verschiedenen Bedeutungen der Farbe Rot aus der Farbsymbolik können sehr gut auf den Film *La teta y la luna* umgelegt werden. Einerseits stehen die roten Oberteile der *castellers* für ihre Liebe für ihr Vaterland Katalonien, aber sie könnten auch den Triumph symbolisieren, den die *castellers* nach dem Errichten der Menschenpyramide feiern. Die Bedeutung von Rot als Signalfarbe findet im Film ebenfalls ihre Zugehörigkeit, da die roten Blusen beziehungsweise Hemden ein Warnsignal in Wettbewerbssituationen beim Aufbau der Menschentürme gegenüber dem Gegner zu vermitteln. Diese Annahme lässt sich im Film jedoch nicht untermauern, da keine Wettbewerbe zwischen verschiedenen Gruppen inszeniert werden, sondern lediglich eine einzige Menschenpyramide errichtet wird. Des Weiteren sind die Assoziationen von Bienk mit der Farbe Rot mit den Begriffen Feuer, Energie, Freude und Leben von großer Bedeutung, denn die *castellers* gehen zum Aufbau der Menschentürme mit viel Elan und Ehrgeiz heran und investieren viel Energie, um den Turm erfolgreich zu errichten.

Der Einsatz der Farbe Weiß im Film in Form der weißen Kleidungsstücke beziehungsweise der weißen Hosen der *castellers* erfolgte ebenso bewusst, wie der der Farbe Rot. Auch in Bezug auf diese Farbe wird wiederum die Beziehung

²⁷² Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:02:23-00:07:35.

²⁷³ Vgl. Gross, Dominik/Duncker, Tobias Heinrich (2006): *Farbe – Erkenntnis – Wissenschaft. Zur epistemischen Bedeutung von Farbe in der Medizin*, Berlin: Lit Verlag, S. 114.

²⁷⁴ Bienk 2008, S. 73.

zwischen jedem einzelnen katalanischen Bürger und dessen Heimat perfekt filmisch inszeniert. Die Farbe Weiß repräsentiert in der Farbsymbolik in erster Linie Begrifflichkeiten wie Sauberkeit, Reinheit und Unschuld²⁷⁵. Diese Annahme lässt sich wieder anhand der Filmszene beim Aufbau des Menschenturms gut untermauern. Die weißen Hosen der *castellers* symbolisieren, dass die Mitwirkenden ihrem geliebten Heimatland Katalonien mit einer reinen Seele gegenüberstehen, sich in Bezug auf die katalanische Kultur, deren Ausübung und deren Bewahrung nichts zu Schulden kommen lassen. Außerdem repräsentieren sie ihre Heimat Katalonien mit vollem Stolz.

Die *barretina* ist in zweierlei Hinsicht ein wichtiges Symbol zur Darstellung und Dekonstruktion der *identidad tradicional de Catalunya* im Film *La teta y la luna*. Einerseits wird durch ihr Tragen die Zugehörigkeit zu Katalonien hervorgehoben und signalisiert, was filmisch in Bezug auf Tetes Bruder inszeniert wird. Andererseits hebt die *barretina* im Film Bigas Lunas Vorliebe für den Einsatz von Intermedialität im Film hervor und spielt auf den bedeutenden spanischen Maler Salvador Dalí an, der dieses Kleidungsstück regelmäßig trug. Diese Technik der Intermedialität ist nicht nur in diesem filmischen Werk von Bigas Luna erkennbar, sondern es fällt deutlich auf, dass er sie immer wieder einsetzt und dadurch intermediale Hinweise und Bezüge zu Dalí und seinen Werken schafft. Dennoch dient dieses Nationalsymbol wiederum, wie das ambitionierte Errichten der Menschentürme im Film, zur ironischen und überspitzten Darstellung der *identidad tradicional*. Diese ironische Inszenierung zeigt sich dadurch, dass der Filmtext Tetes kleinen Bruder unmittelbar nach seiner Geburt mit der *barretina* im Stubenwagen darstellt. Er wird somit schon nach wenigen Stunden auf der Erde „katalanisert“, was jedoch auf die Zuseherinnen und Zuseher lächerlich wirkt, da dieser Säugling seine Zugehörigkeit zu Katalonien natürlich nicht selbstbestimmt hervorhebt, sondern von seinen Eltern „aufgezwungen“ bekommt. Aus diesem Grund wirkt die filmische Darstellung dieses Nationalsymbols überspitzt und ins Lächerliche gezogen.

Die filmische Inszenierung der *identidad tradicional catalana* in *La teta y la luna* wurde durchaus bewusst durch Bigas Luna und dessen Vorliebe zur Ironie und Übertreibung realisiert und umgesetzt. Der Filmtext dekonstruiert die im Film

²⁷⁵ Vgl. Ehrenheim, Andrea (2011): *Das Textdesign der Stellenanzeige: linguistisch und interdisziplinär*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 263.

inszenierten Nationalsymbole vor allem auf der symbolischen und visuellen Ebene und repräsentiert sie auf lächerliche Art und Weise. Diese Hypothese kann beispielsweise sehr gut anhand von Tetes Vater untermauert werden. Er stellt im Film den einzigen Hauptdarsteller mit übertriebenen nationalistischen Gedanken und Handlungen dar und repräsentiert somit den einzigen patriotischen Katalanen. Seine Persönlichkeit wird während des ganzen Verlaufs des Films lächerlich dargestellt, da er davon besessen ist, seinen Sohn Tete in einen patriotischen und wirklichen *enxaneta* zu verwandeln, der jederzeit dazu bereit ist sich für Katalonien einzusetzen und dafür zu kämpfen²⁷⁶. Zusammenfassend lässt sich also deutlich feststellen, dass der Film *La teta y la luna* eine sehr detaillierte Skizze der Kultur und Nationalsymbole Kataloniens entwirft, aber dass diese filmische Inszenierung lächerlich wirkt und somit mithilfe der Ironie die katalanische Kultur und deren Nationalsymbole kritisiert.

6.4. Spanien: die Symbiose ‚catalán-charnego‘

Auch das Spanienbild in *La teta y la luna* ist, ebenfalls wie die Darstellung der katalanischen Identität durch die Inszenierung von Nationalsymbolen, sehr ausschlaggebend. In Bezug auf das Spanische und das Katalanische geht aus dem Film jedoch eine sehr starke Dominanz des Identitätskonflikts zwischen den Katalanen und den *charnegos*, den vor allem aus Andalusien kommenden Spaniern, hervor. Die filmische Inszenierung dieses Konflikts stellt auch das primäre Forschungsobjekt dieses Kapitels dar.

Der Filmtext aus *La teta y la luna* inszeniert die Identitätsproblematik, mit der vor allem die aus dem Süden kommende und nach Katalonien ausgewanderte Bevölkerung konfrontiert ist: den Zwiespalt zwischen ‚*ser catalán*‘ und ‚*ser charnego*‘. Genauer gesagt, ob man sich eher der katalanischen oder eher der andalusischen Kultur angehörig fühlt, wenn man von Seiten der Eltern beide Wurzeln hat. Im Film durchlebt der Protagonist Tete genau diese Symbiose *catalán/charnego* und sieht sich immer wieder zwischen diesen beiden Stühlen hin und hergezogen.²⁷⁷ Er spricht diese Problematik als auktorialer Ich-Erzähler²⁷⁸ sogar in einer Filmszene an und sieht in seinem Nebenbuhler und Konkurrenten in Bezug auf Estrellita gleichzeitig einen Seelenverwandten, der mit

²⁷⁶ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 101.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 90.

²⁷⁸ Vgl. Bienk 2008, S. 118.

demselben Problem zu kämpfen hat. Beide Protagonisten, sowohl Tete als auch Miguel, werden im Film als *charnegos* und auch als Katalanen bezeichnet, da, wie im Fall von Tete, sein Vater Katalane ist, aber seine Mutter aus Andalusien kommt, und damit keine ursprüngliche Katalanin ist.²⁷⁹ Der Terminus *charnego* wird in Katalonien pejorativ gebraucht. Als *charnegos* werden Personen bezeichnet, die zwar in Katalonien ansässig sind, ursprünglich aber aus dem Süden oder anderen *comunidades autónomas* abstammen und Spanisch, und nicht Katalanisch, als Muttersprache haben. Diese Bezeichnung wird auch oftmals für Kinder von Einwanderern, die schon in Katalonien geboren wurden, verwendet. Seit der Entstehung des Terminus wird er auch zur Trennung der sozialen Schichten innerhalb der katalanischen Bevölkerung verwendet durch die im Laufe der Zeit die *identidad catalana* geprägt wurde. Betrachtet man diesen Begriff und seine Verwendung jedoch aus heutiger Sicht, so wird deutlich, dass er sinnlos ist, da vor allem in Katalonien ein hoher Anteil der Bevölkerung aus Einwanderern besteht.²⁸⁰

Wie bereits erwähnt hat auch Miguel im Film *La teta y la luna* spanische und katalanische Wurzeln, wodurch er ebenfalls als *charnego* bezeichnet wird. Dieser spanische beziehungsweise andalusische Ursprung zeigt sich vor allem in seiner Vorliebe für die andalusischen Gesänge, die berühmten Flamenco-Lieder, welche er Estrellita täglich vor ihrem Wohnwagen vorträgt, um sie für sich zu gewinnen.²⁸¹ Dennoch wirken diese Lieder auf alle anderen Protagonisten wie Tete und Maurice eher sehr schmerzlich.²⁸²

Die Problematik des Identitätskonflikts *catalán/charnego* zeichnet sich im Film zum allerersten Mal in den Werken der *trilogía ibérica* des katalanischen Regisseurs ab. Dennoch ist diese Distanzierung der beiden Protagonisten bezüglich ihrer spanischen Wurzeln und des typischen nationalistischen Spanischen spürbar, werden sie im Film kaum als *españoles* bezeichnet, sondern eher mit dem Begriff *charnego* assoziiert. Außerdem ist bei ihnen keine starke Identifizierung mit der Identität Kataloniens spürbar, so wie es beispielsweise bei Tetes Vater der Fall ist. Miguel und Tete können somit als Vertreter der *identidad catalana moderna* angesehen werden, da sie als

²⁷⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:04:08-00:04:19.

²⁸⁰ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 91f.

²⁸¹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:25:07-00:25:27.

²⁸² Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 181.

„Produkt“ der Vermischung der unterschiedlichen Identitäten und Nationen der auf der iberischen Halbinsel existierenden Bevölkerungsgruppen betrachtet werden können. Der Filmtext inszeniert somit die neue katalanische Identität, die der heutigen Zeit der Globalisierung entspricht.²⁸³

Hier wirft sich auch die Problematik auf, ob es möglich ist, gleichzeitig *catalán* und *charnego* zu sein oder ob man in weiterem Maße außerdem *español* sein kann. Der Protagonist Tete bestätigt durch sein Handeln, seine Dialoge und seine Monologe, dass diese Koexistenz der drei unterschiedlichen Wurzeln innerhalb eines Individuums durchaus möglich ist. Er greift beispielsweise im Verlauf des Films nie auf die Amtssprache Kataloniens, das Katalanische zurück, beteiligt sich an den typischen katalanischen Volksfesten und beim Aufbauen der Menschentürme, und will eines Tages, seinem Vater zuliebe, ein richtiger *enxaneta* sein.²⁸⁴ Dennoch positioniert er sich in der Mondszene, in der er auf dem Mond die europäische und die katalanische Flagge hisst, eindeutig auf der Seite Kataloniens, da er klar ausdrückt, dass sein Land Katalonien sei, welches zwar klein, aber schön sei:

*Algún día te iré a ver. Te llevaré la bandera de Europa, que seguro que te gusta, porque tiene muchas estrellas, y la catalana, que es la de mi país, que es muy pequeño pero muy bonito. Seguro que la americana la tienes muy vieja y sucia.*²⁸⁵

Alle diese Faktoren sprechen dafür, dass seine Zugehörigkeit zu Katalonien durchaus ausgeprägt ist, natürlich kann man hier nicht von solch einem starken Patriotismus wie bei seinem Vater sprechen, aber dennoch hebt er dadurch seinen katalanischen Ursprung hervor. Trotzdem ist seine Identifikation mütterlicherseits auch spürbar, da er sich selbst als *charnego* bezeichnet und somit seine andalusischen Wurzeln auch anerkennt²⁸⁶.

Außerdem ist Tetes Neid gegenüber Miguels Gesangkünsten deutlich erkennbar, da er merkt, wie sehr Miguel Estrellita mit seinen Flamenco-Liedern emotional berührt und sie sogar zum Weinen bringt. Tete selbst würde gerne mit seinen Gesängen um Estrellita kämpfen, und ist darum sehr motiviert, singen zu lernen.²⁸⁷ Auch hier trifft die Bezeichnung *charnego* deutlich auf Tete zu und es

²⁸³ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 104f.

²⁸⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:02:26-00:07:35.

²⁸⁵ Ebd., 00:13:17-00:13:33.

²⁸⁶ Vgl. ebd., 00:04:08-00:04:19.

²⁸⁷ Vgl. ebd., 00:23:02-00:23:18.

wird untermauert, dass er sich nicht nur zur katalanischen Identität, sondern ebenfalls mit seinen andalusischen beziehungsweise spanischen Wurzeln verbunden fühlt. Durch Tetes Handlungen und Eigenschaften wird er zum vorangehenden Beispiel eines Kindes, das sich seiner unterschiedlichen Wurzeln bewusst ist, diese schätzt und auch keine von beiden missen will. Der Filmtext inszeniert durch den Protagonisten somit ein anleitendes Modell der funktionierenden Vereinigung und Verbundenheit von verschiedenen Nationen innerhalb eines Individuums und unterstreicht so die kulturelle Diversität des globalisierten Europas.

Darüber hinaus impliziert die Tatsache, dass sich die *identidad catalana moderna* natürlich primär durch die Verwendung des Katalanischen charakterisieren lässt, die *identidad charneca* jedoch deutlich aus dieser neuen katalanischen Identität hervorgeht und auch das Spanische dadurch sehr präsent ist.²⁸⁸ Daraus kann geschlussfolgert werden, dass der ‚catalán-charneco‘-Konflikt, den der Filmtext aufgreift, durchaus real ist, aber dass die *identidad charneca* auch als Bestandteil der heutigen globalisierten neuen katalanischen Identität betrachtet werden kann.

6.5. Frankreich: Dekonstruktion des ‚gabachos‘

Bigas Luna dekonstruiert in seinem Werk *La teta y la luna* außerdem das Bild Frankreichs und vor allem jenes des französischen *gabachos* Schritt für Schritt durch seine filmischen Inszenierungstechniken. Frankreich wird durch den Protagonisten Maurice repräsentiert, der mit seiner um einige Jahre jüngeren Frau Estrellita Tanz- und Furzshows im zirkusartigen *Cava Park* zum Besten gibt. Maurice wird dabei von den anderen Protagonisten jedoch nicht als Franzose, sondern als *gabacho* bezeichnet, was sich schon zu Beginn des Films zeigt, als Tete als Erzähler Estrellita und Maurice vorstellt: „[...] *Eran extranjeros. Ella era portuguesa y él era gabacho. Acababan de instalarse en el camping Filipinas. [...]*“.²⁸⁹

Der Terminus *gabacho* lässt laut der Definition des Wörterbuchs der Real Academia Española (RAE) viel Platz zur Interpretation. Laut dieser Begriffsannäherung leitet sich das spanische Wort *gabacho* vom okzitanischen

²⁸⁸ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 99.

²⁸⁹ Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:15:39-00:15:47.

Begriff *gavach* ab, was auf Kastilisch bedeutet „[...] *que habla mal* [...]“²⁹⁰, also auf Deutsch ‚*der schlecht spricht*‘. Diese Übersetzung kann wiederum aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Einerseits kann es sich auf einen Sprecher beziehen, der eine Sprache schlecht spricht, andererseits kann es aber auch negativ konnotiert sein, also im Sinne von *schlecht* über etwas oder jemanden sprechen. Beides würde in Bezug auf den Protagonisten Maurice passen, denn auf der einen Seite spricht er schlecht über die Spanier, ihre Bräuche, Sitten und ihre Nationalsymbole, auf der anderen Seite entspricht seine Sprachkompetenz im Spanischen auch keinem sehr gehobenen Niveau. Außerdem wird diese Begrifflichkeit auch, wie im Fall von Maurice, verwendet, um Menschen als Angehörige Frankreichs und der französischen Nation zu bezeichnen und wird darum umgangssprachlich auch als Synonym für das spanische Wort *francés* verwendet. Des Weiteren kann der Begriff *gabacho* laut der RAE auch für die Sprache selbst, ein Spanisch, das voll mit Wörtern und Ausdrücken aus dem Gallischen ist, eingesetzt werden.²⁹¹

Während der Show von Maurice und Estrellita lässt sich bereits ein Abbild der typischen französischen Nationalsymbole und Stereotypen erahnen, denn der Filmtext setzt in dieser Szene bewusst Symbole wie den Eiffelturm, die Farben Rot, Weiß und Blau der *drapeau tricolore*, der französischen Flagge, und auf musikalischer Ebene zwei Werke der bedeutenden Künstlerin und Chansonsängerin Edith Piaf (*Les mots d’amour*, *L’homme à la moto*) ein.²⁹² Daraus könnte geschlussfolgert werden, dass eine Reproduktion der Übertreibung der katalanischen Nationalsymbole und Stereotypen stattfindet, die sich jedoch im Vergleich zu Frankreich dadurch unterscheidet, dass die französischen Stereotypen und deren Inszenierung extrem übertrieben und ironisch dargestellt werden.²⁹³ Des Weiteren inszeniert der Filmtext durch die Figur Maurice die Franzosen auf überspitzte Art und Weise, indem er den Protagonisten regelmäßig die *tricolore* vom Fahnenmast auf dem Campingplatz abnehmen und sie gründlich reinigen lässt, da er die Flagge seiner geliebten Heimat nicht mit Staub und Schmutz verdreckt ansehen kann.²⁹⁴

²⁹⁰ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, in: <http://dle.rae.es/?id=lfhCbgs> (letzter Zugriff: 03.02.2016).

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 180.

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:17:54-00:18:35.

Neben der Dekonstruktion der französischen Nationalsymbole, die auf sehr ironische Weise inszeniert werden, sind es auch die negativ konnotierten Randbemerkungen über die Franzosen und deren Angewohnheiten, die eine zentrale Rolle im Film *La teta y la luna* spielen. Unter anderem werden folgende Anmerkungen über die Franzosen und deren Kultur getätigt. Maurice genießt den Fetisch von Estrellita an seinen Zehen zu lecken und deren Geschmack mit Lebensmitteln wie Karfiol, warmem französischen Croissant oder Roquefort zu vergleichen. Deshalb werden diese Vorlieben im Film auch verallgemeinert und die Franzosen werden als seltsam bezeichnet: „[...] *Los franceses son muy raros* [...]“.²⁹⁵ Außerdem wird über Estrellita sehr negativ gesprochen, da sie sich schlussendlich doch auf Miguel einlässt: „[...] *Las francesas son unas guarras* [...]“.²⁹⁶ Maurice lässt diese negativen Randbemerkungen jedoch nicht auf sich sitzen und spricht sich mehrmals gegen die spanische Kultur und Lebensweise sowie gegen die spanischen Männer, vor allem Miguel, aus, wie beispielsweise in folgendem Zitat: „*Mierda a la pasión, al sol español, al sur, a los toros, a la paella. [...] Mierda al flamenco. Este país me vuelve loco.*“²⁹⁷

Diese soeben zitierten Randbemerkungen im Film treiben den klischeehaften Sinn, den man mit den verschiedenen genannten Kulturen in Verbindung bringt, voran und verstärken ihn noch mehr.²⁹⁸ Es lässt sich folglich feststellen, dass die Übertreibung und Dekonstruktion der Stereotypen und Nationalsymbole nicht nur über die Ebene des Bildes realisiert wird, indem die verschiedenen Symbole und bestimmte Farben zur Unterstreichung ihrer Bedeutung inszeniert werden. Der Filmtext dekonstruiert diese kulturellen Symbole auch mittels der lautlichen Ebene, indem explizit diese Randbemerkungen der Protagonisten eingesetzt werden.

Wie bereits im Kapitel zu den Nationalitäten und Kulturen im Film angedeutet, stellt das französische Baguette das stärkste Indiz für die ironische Inszenierung und Dekonstruktion der französischen Kultur und Gesellschaft dar. Im Film repräsentiert es das männliche Geschlechtsorgan, das heißt Maurices Glied, wodurch wieder Bigas Lunas Vorliebe für groteske Elemente im Film hervorsteht. Wegen des großen Altersunterschieds zwischen Maurice und Estrellita schafft es

²⁹⁵ Ebd., 00:38:27-00:38:32.

²⁹⁶ Ebd., 00:59:18-00:59:20.

²⁹⁷ Ebd., 01:07:40-01:07:53.

²⁹⁸ Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 180.

dieser nicht mehr, seine Ehefrau sexuell zu befriedigen. Seine Impotenz wird bereits am Anfang des Films unterstrichen, als die beiden Protagonisten während des Geschlechtsverkehrs dargestellt werden, die jedoch seinerseits scheitert.²⁹⁹ Maurice besteht jedoch regelmäßig darauf, den Oralverkehr und sexuelle Akte mit seiner Frau nachzustellen, wie sich in der Szene zeigt, in der er das harte Baguette auf Höhe seines Geschlechtsorgans positioniert und Estrellita daran knabbern lässt, so als würde sie ihn sexuell befriedigen.³⁰⁰ Dies scheint ein sehr emotionaler und vor allem erotischer Moment für die beiden Protagonisten zu sein, durch den Maurice seine Impotenz kompensieren will.

Schlussendlich sieht Maurice jedoch ein, dass er mit seinem Konkurrenten Miguel, dem jungen Spanier, in sexueller Hinsicht nicht mithalten kann und akzeptiert somit, dass seine Frau Estrellita und Miguel eine gemeinsame Nacht verbringen. Dadurch wird die französische Gesellschaft im Film wiederum als sehr modern und tolerant beschrieben, wie das Zitat „[...] *Los franceses son muy modernos* [...]“³⁰¹ deutlich zeigt.

Die Dekonstruktion des französischen Männlichkeitsbildes im Film wird schließlich dadurch inszeniert, dass Maurice am Strand sitzend dargestellt wird, indem er ein Baguette mit Sand begräbt und es anschließend im vergrabenen Zustand zerquetscht.³⁰²



Abbildung 9: Maurice begräbt symbolisch seine Männlichkeit³⁰³

Daraus könnte man schlussfolgern, dass der Filmtext darauf anspielt, dass die Franzosen eben doch nicht die besten Liebhaber weltweit sind, sondern dass

²⁹⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:14:29-00:15:35.

³⁰⁰ Vgl. ebd., 00:44:18-00:45:22.

³⁰¹ Ebd., 00:59:44-00:59:49.

³⁰² Vgl. ebd., 01:10:02-01:10:34.

³⁰³ Vgl. ebd., 01:10:10.

ihnen die Spanier in dieser Hinsicht deutlich überlegen sind. Der Regisseur bricht somit mit dem vorherrschenden Männlichkeitsbild der Franzosen und stellt diese in den Schatten der spanischen Liebhaber.

Als Resümee kann schließlich hervorgehoben werden, dass die Dekonstruktion der katalanischen sowie spanischen Nationalsymbole und Kultureme in Bezug auf die Inszenierung der französischen Identität und deren Stereotype im Film weitergeführt wird. Der Filmtext inszeniert den sogenannten *gabacho* mit viel Ironie und Übertriebenheit und spielt auch wiederum auf den übertriebenen Patriotismus, wie Tetes Vater und Maurice ihn repräsentieren, an. Des Weiteren greift er den Stereotyp, dass die Franzosen die besseren beziehungsweise besten Liebhaber seien, auf und dekonstruiert dieses vorherrschende Männlichkeitsbild. Der *gabacho* wird somit nicht nur als impotenter, sondern auch als fuzender, die französische Kultur und ihre Nationalsymbole verehrender Mann, inszeniert, der selbst seine Männlichkeit begräbt.

6.6. Europa: lo global y lo local

Bigas Luna greift in seinem Film *La teta y la luna* neben den lokalen Ebenen Katalonien, Spanien und Frankreich auch die globale Ebene, nämlich das Europäische auf und stellt es neben den soeben genannten Nationen ins thematische Zentrum des Films. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Werks in der Mond-Szene, in der Tete fantasiert, indem er den Mond direkt anspricht, sich von ihm eine Brust für sich alleine wünscht und verkündet, dass er den Mond eines Tages besuchen werde, um dort die katalanische und die europäische Flagge zu hissen, um die amerikanische Fahne endlich dort abzulösen. Diese bekannte Szene soll nun analysiert werden, da sie die Entwicklung und das Verhältnis zwischen dem Globalen und dem Lokalen sehr betont und ebenfalls eine mögliche Antwort auf Tetes Zwiespalt in Bezug auf seine Identität und seine Wurzeln Katalonien und Andalusien gibt.

Die ausgewählte Szene erstreckt sich im Film von Minute 13:02 bis zur Spielzeit bei Minute 14:22. Die inhaltlichen Aspekte dieses Filmausschnitts wurden bereits kurz skizziert. In Bezug auf die zu analysierenden Kriterien untersucht diese Analyse sowohl die lautliche und die inhaltliche als auch die bildliche Ebene, um ein ganzheitliches Gesamtbild der Szene zu erarbeiten. Zu Beginn der ausgewählten Szene filmt eine fixe Kamera in einer Totalaufnahme das

nächtliche Meer mit seinen beruhigenden Wellen. Begleitet wird diese Bildebene durch extradiegetische Musik, die ebenfalls wie die Wellen sehr ruhig und entspannend auf die Zuseherinnen und Zuseher wirkt. Außerdem sind ‚on‘-Geräusche wahrnehmbar, nämlich das Meeresrauschen.³⁰⁴ Die Stimme von Tete ist als ‚off‘-Voice hörbar und er erzählt verträumt von den gemeinsamen und stundenlangen Strandbesuchen mit seinem Großvater: „*Mi abuelo en la playa, nos pasábamos horas y horas mirando la luna. Ella sí que me entendía.*“³⁰⁵ In diesem ersten Ausschnitt aus der Szene wird die Untrennbarkeit zwischen Tete und seinem Großvater unterstrichen, den er seit der Geburt seines Bruders, des „Monsters“ wie ihn Tete nennt, als einziges Familienmitglied ansieht, dem er sich anvertrauen kann. Auf farblicher Ebene wird diese Szene in dunklen Farbtönen wie schwarz, grau aber vor allem blau dargestellt.

Im Zusammenhang mit dem Film könnte man aus der Farbsymbolik schließen, dass die Verwendung dieser bläulichen Farbtöne für die Begriffe „[...] *Himmel – Freiheit* [...] *Ferne – Sehnsucht – Treue* [...]“³⁰⁶ stehen, die sich alle mit Tetes aktueller Situation und Gefühlslage sehr gut vereinbaren lassen. Die Sehnsucht und die Ferne stehen dafür, dass sich Tete eine Brust für sich allein wünscht, die ihn nährt. Die Begriffe Treue, Himmel und Freiheit beziehen sich auf den Mond, der für Tete wie ein Freund ist, dem er seine Sorgen und Wünsche anvertraut. Grundsätzlich kann die Farbe Blau hier aber auch einen Traum oder Tetes Fantasien signalisieren, die sich in dieser Szene immer mehr aufbauen. Danach wird der Mond aus der Froschperspektive dargestellt, an den sich Tete nun wendet. Auch hier sind wie im ersten Ausschnitt ‚on‘-Geräusche (Meeresrauschen), extradiegetische Musik und die ‚off‘-Stimme von Tete zu hören.³⁰⁷ Im Anschluss folgt die Angel-Szene, bei der Tete und sein Großvater nachts am Meer fischen, abgebildet in einer Halbtotale. Auch in diesem Abschnitt setzt sich die extradiegetische Musik fort. Obwohl Tete hier im Bild ist, fungiert seine Stimme als Erzählinstanz, was als *Voice Over* bezeichnet werden kann. Sein Gedankenmonolog, der sich nun fast bis zum Ende der Szene erstreckt, wird von ‚on‘-Geräuschen (Meeresrauschen, Geräusche der Angeln

³⁰⁴ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:13:02-00:13:07.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Bienk 2008, S. 73.

³⁰⁷ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:13:08-00:13:15.

und Schritten) begleitet.³⁰⁸ Danach erfolgt auf der bildlichen Ebene die Erkundung des Mondes mithilfe einer Halbtotale, bei der Tete als Astronaut mit der katalanischen und der europäischen Flagge herumstolzert. Auch hier setzen sich sein Gedankenmonolog und die extradiegetische Musik fort.³⁰⁹



Abbildung 10: Tete, der Astronaut, erobert den Mond³¹⁰

In diesem fantasievollen Ausschnitt kündigt Tete an, die amerikanische Flagge auf der Mondoberfläche gegen die europäische und die katalanische auszutauschen:

*Algún día te iré a ver. Te llevaré la bandera de Europa, que seguro que te gusta, porque tiene muchas estrellas, y la catalana, que es la de mi país, que es muy pequeño pero muy bonito. Seguro que la americana la tienes muy vieja y sucia.*³¹¹

In diesem Ausschnitt der Szene zeigt sich deutlich der Übergang von der filmischen Realität zur Fiktion, also die Szene gemeinsam mit dem Großvater am Strand und Tete als Astronaut auf dem Mond. Im Anschluss an die soeben beschriebene Sequenz folgt eine Überblendung, bei der Tete in einer Nahaufnahme, einem anschließenden Kameraschwenk nach links und einer Kamerafahrt nach hinten gefilmt wird. Als Tete die europäische und die katalanische Flagge auf dem Mond hisst, sind neben der ruhigen, extradiegetischen Musik festliche Trompeten-Fanfaren zu hören, die die Wichtigkeit dieses Moments unterstreichen. Der Gedankenmonolog von Tete setzt sich hier wie bisher fort.³¹² Diese filmische Handlung von Tete zeichnet sich

³⁰⁸ Vgl. ebd., 00:13:16-00:13:21.

³⁰⁹ Vgl. ebd., 00:13:22-00:13:32.

³¹⁰ Vgl. ebd., 00:13:25.

³¹¹ Ebd., 00:13:17-00:13:33.

³¹² Vgl. ebd., 00:13:33-00:13:52.

für die Zuseherinnen und Zuseher wie ein Akt der Eroberung des Mondes durch Katalonien und Europa ab.³¹³

Der Filmtext spielt hier erstmals auf die weltweite politische Situation durch die Verwendung der katalanischen und der europäischen Nationalflagge an. Obwohl Tete die amerikanische Fahne, die ja bereits seit 1969 auf dem Mond vorzufinden ist, anspricht, ist sie auf der bildlichen Ebene nicht sichtbar – was für die Zuseherinnen und Zuseher durchaus verwirrend wirken kann. Symbolisiert hier die beschmutzte *Stars and stripes* die Vergangenheit, so repräsentieren die Sterne und Streifen, die auf der Flagge Kataloniens und auf jener Europas abgebildet werden, eine vielversprechende Zukunft.³¹⁴ Nordamerika wird im Rest des Films als idealisierter Ort dargestellt, an dem sich der amerikanische Traum verwirklicht, wie aus den Dialogen zwischen Miguel und Stallone hervorgeht.³¹⁵

*Si tocando a una gabacha te pasa electricidad, el día que estemos en California con las tías vas a tener cortocircuitos. Allí hasta las nueces son mejores, y podremos hacer surfing. No como en el Mediterráneo, que es un mar para críos.*³¹⁶

Der Mond fungiert in dieser ausgewählten Mond-Szene als Metapher und soll das Globale repräsentieren. Dass die *Stars and stripes* in diesem Zusammenhang mit den Begriffen *vieja y sucia*, alt und schmutzig, in Verbindung gebracht wird, unterstreicht die Notwendigkeit, die katalanische Kultur und Identität in die europäische einzugliedern und diese wiederum in die globale Kultur. Der Filmtext postuliert in diesem Abschnitt, dass sich das Globale nicht nur auf Nordamerika und seine Identität reduzieren sollte, sondern Europa und dessen kulturelle Vielfalt ebenfalls dieselbe wichtige Position wie die Vereinigten Staaten einnehmen.³¹⁷

Nach den beschriebenen Schnitten auf dem Mond erfolgt wieder der Rückgang von der Fiktion zur filmischen Realität, in der Tete in einer Nahaufnahme gefilmt wird, wo er hoffnungsvoll dem Mond erklärt, dass er eine Brust, nur für sich alleine brauche. Begleitet wird dieser Gedankenmonolog wiederum von

³¹³ Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 166.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 110.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 110f.

extradiegetischer Musik und dem Meeresrauschen.³¹⁸ Danach wird wiederum der Mond aus der Froschperspektive, sprich aus Tetes Sicht, mit extradiegetischer Musik und ‚on‘-Geräuschen dargestellt.³¹⁹ Im Anschluss fokussiert die Kamera Tetes Gesicht in einer Großaufnahme, der den Mond um ein Zeichen bittet, ob er seinen Wunsch nach einer Brust erfüllen wird: „*Si me la puedes enviar, hazme una señal.*“³²⁰ Als Gegenschuss wird nun der Sternenhimmel inszeniert, auf dem als Zeichen des Mondes eine Sternschnuppe vorbeizischt. Die extradiegetische Musik ist in diesem Ausschnitt nicht mehr hörbar, lediglich das Rauschen der Wellen am Strand.³²¹ Als Abschluss der ausgewählten Szene ist wiederum Tetes Gesicht in einer Großaufnahme sichtbar, das zum Mond hinaufblickt.³²²

Die soeben beschriebene Mond-Szene weist eine besondere semiotische Intensität auf und bietet mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Auf der einen Seite unterstreicht sie die Darstellung und Dekonstruktion der Nationalsymbole im Film, wie auch aus der Analyse der bisherigen einzelnen Nationen hervorgegangen ist. Andererseits wird auch die psychologische Komponente hinzugefügt, da Tete durch Eifersucht und Egoismus dazu getrieben wird, sich mit dem Mond in Verbindung zu setzen, um ihn um eine nährenden Brust zu bitten.³²³

In dieser Szene wird zweifelsohne das neue, europäische Katalonien aufgegriffen, also die *identidad catalana moderna*, die bereits genauer analysiert wurde. Diese neue Identität setzt sich eben nicht nur aus autochthonen Katalanen und spanischen Bevölkerungsgruppen, sondern auch aus vielen anderen europäischen Nationen und Nationalitäten zusammen. Dies widerspricht aber ganz und gar nicht der *identidad catalana local*, da das neue Kulturparadigma der Globalisierung seine Basis in der Integration beziehungsweise dem Dialog zwischen den nationalen Kulturen findet, und sich nicht auf nationale Grenzen beschränkt.³²⁴ Bigas Luna hebt sein Anliegen und seine Forderung nach der Verbundenheit und der Toleranz unter den vielfältigen Nationen auch in dem mit María Camí-Vela geführten Interview hervor. In diesem

³¹⁸ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:13:53-00:14:00.

³¹⁹ Vgl. ebd., 00:14:01-00:14:10.

³²⁰ Ebd., 00:14:11-00:14:17.

³²¹ Vgl. ebd., 00:14:18-00:14:20.

³²² Vgl. ebd., 00:14:20-00:14:22.

³²³ Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 166.

³²⁴ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 110.

Gespräch kündigt er an, dass das europäische Kino, noch mehr als es jemals der Fall war, lokale Geschichten aufgreifen wird: „[...] *el cine europeo será un cine que hablará de historias locales, más que nunca...*“³²⁵. Diese Ankündigung setzt der Filmregisseur mit seinem Werk *La teta y la luna* auf eine raffinierte Art und Weise in die Tat um, indem der Filmtext die lokale Geschichte der neuen katalanischen Identität inszeniert.

6.7. Die Relation der Nationen: Akzeptanz oder Ignoranz?

Grundsätzlich kann man in Bezug auf die Beziehung der Nationen untereinander feststellen, dass im Film ein Dreiecks-Verhältnis zwischen den Katalanen (Tetes Vater), den Spaniern beziehungsweise *charnegos* (Tete und Miguel) und den Franzosen (Maurice) inszeniert wird. Dabei ist auffällig, dass zwischen den Katalanen und den Spaniern kein auf ihrer nationalen Zugehörigkeit basierter Konkurrenzkampf stattfindet, sondern dass das Buhlen zwischen Tete und Miguel um Estrellita sexuell beziehungsweise im Hinblick auf Tete körperlich begründet ist. Diese beiden kulturellen Identitäten stehen jedoch Frankreich, sprich Maurice, gegenüber, der auf den ersten Blick überlegen scheint, da er mit Estrellita verheiratet ist und diese sich über längere Zeit gegen die Gefühle für Miguel wehrt.³²⁶ Dadurch kann man von einer existierenden Feindseligkeit zwischen dem Vertreter der französischen Kultur, Maurice, und denen Spaniens und Kataloniens, Tete und Miguel, sprechen. Die negativen Randbemerkungen, die bereits im vorhergehenden Kapitel erläutert wurden, untermauern diese Hypothese. Filmisch wird dies auch explizit dargestellt: als Maurice sich bewusst wird, dass Estrellita auch Gefühle für Miguel hat, kann er die Affäre zwischen den beiden nicht länger ertragen, sperrt seine Frau aus Wut und Enttäuschung in ihrem gemeinsamen Wohnwagen ein und flüchtet wie ein Irrer mit seinem Motorrad.³²⁷ Dadurch kommt es auch zu einer Rangelei beziehungsweise einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen Miguel und Maurice, als die beiden Estrellita befreien. Schließlich ist Tete derjenige, der sich als erfolgreicher Streitschlichter sieht und es schafft, die beiden voneinander zu trennen.³²⁸ Schlussendlich sind sich alle am Streit Beteiligten bewusst, dass körperliche

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:22:38-00:23:00.

³²⁷ Vgl. ebd., 01:00:18-01:01:53.

³²⁸ Vgl. ebd., 01:03:20-01:05:57.

Gewalt keinen Sinn hat und ziehen sich zurück. Daraus könnte man entnehmen, dass sich die Protagonisten durchaus bewusst sind, wie wichtig ein friedliches Zusammenleben untereinander ist, trotz ihrer unterschiedlichen nationalen Wurzeln.

Der katalanische Regisseur wirbt mit dem Film *La teta y la luna* vor allem für eine Versöhnung beziehungsweise Einigung zwischen Katalonien und Spanien und fordert die Akzeptanz der kulturspezifischen Differenzen zwischen den beiden Identitäten ein.³²⁹ Der Filmtext schlägt aber auch Toleranz und gegenseitiges Akzeptieren zwischen Frankreich (Maurice) und Spanien beziehungsweise Katalonien (Miguel) vor, die in der Schlussszene des Films in der Show im Cava-Park einen Kompromiss für ein gemeinsames Miteinander gefunden haben: Miguel wirkt in ihrer Show als Engel des Südens mit, Maurice und Estrellita lieben sich weiterhin, doch Miguel übernimmt täglich Maurices Pflichten als Ehemann, indem er seine Affäre mit Estrellita weiterführt.³³⁰ Der Filmtext inszeniert hier die drei Personen auf ironische Art und Weise: Miguel ist der Engel, Estrellita die schöne Ballerina und Maurice der starke Biker. Trotz ihrer ironischen Darstellung wirken alle drei Protagonisten in dieser Szene glücklich und zufrieden. Die folgende Abbildung zeigt diese surreale und überspitzte Inszenierung aus der Schlussszene des Films und untermauert auf visueller Ebene die aufgestellte Hypothese:



Abbildung 11: Versöhnung der Rivalen Miguel und Maurice - Schlussszene³³¹

³²⁹ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 108f.

³³⁰ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 01:23:30-01:25:22.

³³¹ Vgl. ebd., 01:24:25.

Somit wird auch hier postuliert, dass Toleranz und ein friedliches Miteinander im Hinblick auf die nationalen Identitäten sinnvoller und zielführender sind als gegenseitige Ignoranz und Abneigung. Dadurch wird am Ende des Films das Bild einer harmonischen und toleranten Dreiecks-Beziehung zwischen Spanien, Frankreich und Katalonien inszeniert.

Des Weiteren zeigt der Text am Beispiel von Tete und Miguel, dass es möglich ist, trotz katalanischer und südspanischer Wurzeln mit dem innerlichen Identitätskonflikt umzugehen und sowohl *catalán* als auch *charnego* sein zu können.³³² *La teta y la luna* ist somit das Paradebeispiel schlechthin in Bezug auf das Funktionieren der *identidad catalana moderna*, die sich durch ihre kulturelle Diversität und durch die Durchmischung unterschiedlicher Nationen auszeichnet.³³³

Die Postulierung für die moderne und tolerante katalanische Identität gestaltet sich dennoch nicht problemlos, denn die alten Verhaltensmuster, die aus der patriotischen katalanischen Identität erhalten geblieben sind, werden im Film durch verschiedene Stereotypen und Klischees dargestellt, wie zum Beispiel die durchgehende Präsenz von diversen Nationalflaggen.³³⁴ Ein hervorragendes Beispiel für die Untermauerung dieser Hypothese ist sicherlich Tetes Vater, da seine Vaterlandsliebe und sein durch die katalanischen Traditionen und Sitten gelenktes Verhalten ironisch demonstriert werden.³³⁵

Dennoch wird im Film dargestellt, dass es keine einheitliche Identität Kataloniens gibt, sondern, dass man eher von einer Koexistenz von mehreren katalanischen Identitäten sprechen kann, die sich durch mehr oder weniger Modernität, Patriotismus oder weniger Interesse für Katalonien auszeichnen. Hier kann wieder auf die duale Identität und Wurzeln von Tete und Miguel verwiesen werden.³³⁶ In Anbetracht der Globalisierung in unserer heutigen Zeit ist oftmals sogar die Rede von einer globalen Identität. Dabei unterstreicht Jaime Fierro in seinem veröffentlichten Buch *Globalización e identidad nacional*, dass das Globale und das Lokale keine gegenseitigen Ausschlusskriterien darstellen, da das Globale das Lokale impliziert. Durch die Globalisierung kommen sich lokale

³³² Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 108f.

³³³ Vgl. ebd., S. 88.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 109.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 97.

Identitäten und Kulturen immer näher, was zu einer Umstrukturierung und Neudefinierung der bisherigen Kulturen und Nationen führt.³³⁷ Dieser Prozess der Neudefinierung und das Vermischen der Kulturen zeigen sich auch deutlich in *La teta y la luna*, da aus der filmischen Inszenierung eine neue katalanische Identität hervorgeht, die sich aus Zuwanderern und Einheimischen zusammensetzt.

Wie bereits angekündigt, spielt auch das globalisierte Europa eine zentrale Rolle im Film *La teta y la luna*. Der Filmtext spricht sich somit deutlich für ein tolerantes und offenes Europa aus. Auch Barry Jordan und Rikki Morgan-Tamosunas vertreten ihrem Werk *Contemporary Spanish Cinema* diese Ansicht, wie sie im folgenden Zitat erwähnen:

[...] *clearly indebted to Fellini and with dialogues in Catalan, French and English, the film appears to propose a much less-exclusivist, more "Euro-friendly" attitude towards national identity*³³⁸

Mithilfe des Films wird somit eine Europa-freundliche Haltung und eine Befürwortung dessen kultureller Diversität postuliert. Außerdem wird die Wichtigkeit unterstrichen, ein tolerantes und akzeptierendes Verhalten von anderen Kulturen und deren friedliches Zusammenleben zu fördern. Darüber hinaus untermauert der Film, wie es Cristina Sánchez-Conejero in ihrem Werk hervorhebt, dass die neue katalanische Identität aufgrund der voranschreitenden Globalisierung flexibler ist als die *identidad tradicional de Cataluña* und dass sie vor allem keine einheitliche Sprache und das gemeinsame Territorium voraussetzt, um Teil dieser neuen katalanischen Identität zu sein.³³⁹

7 *La teta y la luna* und *Lola* im Vergleich: die Entwicklung der Nationen und Nationalsymbole

Dieses abschließende Kapitel legt seinen Schwerpunkt auf den Vergleich der beiden analysierten Werke *La teta y la luna* und *Lola* und untersucht dabei die Entwicklung der Nationen und deren Nationalsymbole. Dabei werden die Machtverhältnisse zwischen den Nationalitäten und Nationen analysiert und auch die Wandlung des *macho ibérico* sowie die des französischen Protagonisten vom Werk *La teta y la luna* zum Film *Lola* erarbeitet. Außerdem werden die in den

³³⁷ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 99, zit. nach Fierro, Jaime 2000.

³³⁸ Jordan/Morgan-Tamosunas 1998, S. 174.

³³⁹ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 95.

Filmen vorkommenden Nationalsymbole aufgegriffen und deren Wandlung in den beiden Werken diskutiert.

7.1. Allgemeine Überlegungen zur Relation und Vergleichbarkeit der Filme

Der Film *Lola* (1985) ist Bigas Lunas erstes kinematografisches Werk, das erste kommerzielle Erfolge in Spanien verzeichnen konnte. Darin findet sich der Sinn einer wieder- beziehungsweise umgeformten spanischen Identität, die durch einen katalanischen Intertext festgelegt ist. Das typisch Spanische wird im Film unter anderem durch die Protagonistin Lola, die mythische, iberische *femme fatale*, repräsentiert. Die Story des Films basiert auf einer nationalen Allegorie, die bestimmte stereotypische Bezeichnungen des typisch Spanischen fokussiert. Schon zu Beginn des Films wird die Gegensätzlichkeit der kulturellen Beziehungen zwischen Spanien und Europa aufgegriffen. Ein zentraler Aspekt des Films ist außerdem der Vorschlag einer kulturellen Hybridisierung beziehungsweise Kreuzung, die durch Ana, das Kind von Robert und Lola verkörpert wird.³⁴⁰

In *La teta y la luna* setzt er an diesen Wiedergestaltungsprozess an, indem er den Dialog, durch den die spanische Identität umgeformt wird, in den Vordergrund stellt. Die Idylle der katalanischen Bräuche und der sozialen Stereotype, vor allem derjenigen, die regionale Identität mit einer breiten Serie von Klischees über die spanische Sexualität verbinden, sind die hervorstechenden Beispiele dieses Prozesses.³⁴¹ Wie D'Lugo beschreibt, werden sie aus spanischer Sicht sehr leicht als kulturelle Karikaturen wiedererkannt, sie waren jedoch lange die Stütze des in der Außenwelt existierenden stereotypischen Bildes der spanischen Kultur.³⁴² In Luis Buñuels Film *Cet obscur objet du désir* (1977) und in Almodóvars Werk *Matador* (1985) wurden die Klischees des übertriebenen Spanischen vor allem zu Marketingzwecken genutzt. Bigas Lunas *Retratos ibéricos* zeichnen sich durch eine Neuverhandlung nationaler Identitäten und durch das allegorische filmische Inszenieren von konkretisierten Szenarien nationaler spanischer Kultur aus.³⁴³ Der katalanische Regisseur nutzt die Fremdeindrücke von Spanien, während er

³⁴⁰ Vgl. D'Lugo 1997, S. 210f.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 211.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 210f.

mit der Wiedererkennung der Spanier durch die kommerzielle Kraft von Stereotypen spielt.³⁴⁴

Zusammenfassend ist bei einem ersten Vergleich der beiden Werke besonders auffällig, dass der Regisseur seine ironische Inszenierung und Dekonstruktion von nationalen Stereotypen und Klischees, die er in *Lola* beginnt, in *La teta y la luna* fortsetzt. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Veränderungen und Wandlungen des Männlichkeitsbildes und der Rolle der männlichen Protagonisten. So übernimmt der Spanier, dessen Rolle als *macho ibérico* im Film *Lola* negativ konnotiert ist, in *La teta y la luna* die Position des jungen, unerfahrenen Liebhabers. Auch in Bezug auf die französischstämmigen Protagonisten zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Der in *Lola* positiv besetzte Hauptdarsteller Robert verwandelt sich in *La teta y la luna* in eine mit sich selbst unzufriedene, jedoch Frankreich treu bleibende, Person. Diese Entwicklung soll in den folgenden beiden Abschnitten genauer erläutert werden.

7.2. Die Wandlung des *macho ibérico*: vom gewalttätigen Alkoholiker zum jungen Liebhaber

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse und dem Vergleich der beiden Protagonisten Mario, dem *macho ibérico*, und Miguel, dem jungen *casteller*.

Wie bereits bei der Analyse des Bildes des *macho ibérico* erläutert, ist Mario als Protagonist im Film *Lola* negativ konnotiert. Er wird als barbarischer, obsessiver, gewalttätiger und brutaler Alkoholiker dargestellt, der arme und schmutzige Mann des Südens.³⁴⁵ Seine Beziehung zu Frauen, im Speziellen zu seiner Ehefrau Lola, ist durch Abhängigkeit, masochistische Sex-Akte und Schläge gekennzeichnet. Bigas Luna repräsentiert sein Abbild als schmutzigen, mittellosen und alkoholsüchtigen Vergewaltiger und Schläger. Seine Person wird im Film in erster Linie durch die anderen Protagonistinnen immer wieder mit negativen Kommentaren und Randbemerkungen versehen. Wie bereits erwähnt, bezeichnet ihn die Kellnerin aus der Bar als Habenicht³⁴⁶, seine Exfrau beschimpft ihn als Bestie und Tier³⁴⁷ und Jeannine, seine Komplizin

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 211.

³⁴⁵ Vgl. Sanabria 2010, S. 52.

³⁴⁶ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 01:09:43-01:09:46.

³⁴⁷ Vgl. ebd., 01:09:23-01:09:25.

beziehungsweise Auftraggeberin nennt ihn einen Alkoholiker³⁴⁸ Er wird also durch sehr harte, unveränderliche und negative Züge charakterisiert, die alle auf seine filmischen Handlungen zurückzuführen sind. Diese Charaktereigenschaften sind somit eher der männlichen Seite zuzuschreiben.

Miguel, der *charnego* aus *La teta y la luna*, zeichnet sich durch komplett gegensätzliche Charakterzüge aus. Er wirkt im Film sehr sensibel, jung und sogar etwas unreif. Seine ausgeprägte Sensibilität zeigt sich sehr stark in seinem Verhalten und seinen Gefühlsausbrüchen, bei denen er in Tränen ausbricht und seinen Emotionen freien Lauf lässt.³⁴⁹ Außerdem zeichnet er sich durch seine Liebe zu den Flamenco-Liedern aus, die er Tag für Tag vor Estrellitas Wohnwagen singt.³⁵⁰ Des Weiteren steht er in Konkurrenz mit Tete, der ebenfalls um die hübsche Portugiesin gegen seinen Landsmann kämpft. Die Tatsache, dass er sich ernsthaft von einem Kind bedroht beziehungsweise herausgefordert fühlt, verweist wiederum auf seine Unsicherheit.³⁵¹ Während Tete jedoch nur in Estrellitas Brust verliebt ist, ist die Liebe von Miguel für die Portugiesin grenzenlos. Sie kann sogar als Mittelweg zwischen der *amour fou*, der verrückten Liebe, und Paranoia charakterisiert werden.³⁵² Seine unaufhörliche Liebe zu Estrellita geht schließlich so weit, dass er Selbstmord begehen will, wenn er sie nicht haben kann.³⁵³ Durch dieses Element, und auch durch Stallones Tod und sein Begräbnis, wird der Film in eine psychoanalytische Richtung gelenkt und ein starker erotisch-fanaticher Impuls hinzugefügt.³⁵⁴ All diese Komponenten, das Weinen, das Singen, seine großen Gefühle und seine Drohung Selbstmord zu begehen, wirken sehr feminin und sein Charakter hinterlässt dabei bei den Zuseherinnen und Zusehern ein weiblich angehauchtes Bild.

Die Entwicklung beziehungsweise Wandlung des Männlichkeitsbildes vom Film *Lola* zum Werk *La teta y la luna* zeigt sich sehr deutlich im äußerlichen Erscheinungsbild der beiden Protagonisten Mario und Miguel, seinem ‚Nachfolger‘. Folgende Abbildungen sollen diese grundlegende Weiterentwicklung unterstreichen:

³⁴⁸ Vgl. ebd., 01:30:10-01:30:11.

³⁴⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:54:09-00:54:41.

³⁵⁰ Vgl. ebd., 00:25:07-00:25:27.

³⁵¹ Vgl. ebd., 00:21:02-00:21:35.

³⁵² Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 175.

³⁵³ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:51:09-00:52:21.

³⁵⁴ Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 176.



Abbildung 12: Wandlung des ‚macho ibérico‘ – Mario³⁵⁵

Mario wird hier bei seiner Arbeit an einer Tankstelle filmisch inszeniert, bei der er seine Metallkugeln, die ihn immer begleiten, um seine Männlichkeit und Macht zu demonstrieren, poliert. Der Screenshot zeigt ebenfalls sein ungepflegtes und unschönes Äußeres. Die Abbildung von Miguel zeigt hingegen einen gepflegten, jungen Spanier, der von der Elektrizität, die ihm Estrellita beim Händeschütteln übergibt, angetan ist.³⁵⁶ Somit ist die Veränderung des *macho ibérico* bereits auf bildlicher Ebene deutlich erkennbar. Der eine wird als armer, alkoholabhängiger und psychisch kranker Spanier dargestellt, der andere als liebevoller und unerfahrener junger Mann, der gerade den Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenenalter durchlebt.



Abbildung 13: Wandlung des ‚macho ibérico‘ – Miguel³⁵⁷

Auch auf auditiver sowie visueller Ebene ist die Wandlung der beiden Protagonisten deutlich erkennbar. Während Mario andere Kulturen und Bräuche kategorisch ablehnt und verurteilt, ist Miguel anderen Nationalitäten gegenüber sehr aufgeschlossen und neugierig. Diese Tatsache ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass er selbst ein Produkt von mehreren Kulturen ist. Er stammt

³⁵⁵ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:06:33.

³⁵⁶ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:17:44.

³⁵⁷ Vgl. ebd.

nämlich wie Tete sowohl von Katalanen, als auch von Andalusiern ab³⁵⁸. Miguels Identitätskonflikt zwischen *catalán* und *charnego* wird in der *trilogía ibérica* zum ersten Mal aufgegriffen. Der Protagonist identifiziert sich, wenn auch nicht auf eine extrem nationalistische Art und Weise, mit seinen beiden Wurzeln und vertritt somit gemeinsam mit Tete die *identidad catalana moderna*. Durch diese Inszenierung greift Bigas Luna im Film die neue katalanische Identität auf, die sich durch die Globalisierung und das Mischen von mehreren nationalen und internationalen Bevölkerungsgruppen herausgebildet hat.³⁵⁹

Ein Lektürevorschlag des Textes wäre, dass der katalanische Regisseur in den beiden Werken *Lola* und *La teta y la luna* eine Entwicklung postuliert: die Ignoranz und Ablehnung des *macho ibérico* anderen Kulturen und Nationen gegenüber entwickelt sich hin zu einer multikulturellen und extrovertierten katalanischen Gesellschaft. Diese Hypothese zur Wandlung des Männlichkeitsbildes des Spaniers lässt sich vor allem dadurch untermauern, dass sich Miguel und Maurice am Ende von *La teta y la luna* gegenseitig akzeptieren und deren Beziehung sich durch ein friedliches Miteinander, wenn auch unter seltsamen Bedingungen, auszeichnet. Durch die Dekonstruktion des sehr mit Stereotypen überladenen *macho ibérico* in *Lola*, aber auch in der *trilogía ibérica*, wie zum Beispiel im Film *Huevos de oro*, schafft es der Regisseur in seinem Werk *La teta y la luna*, zwar eine ähnliche Problematik aufzugreifen, jedoch mit einem komplett anders definierten und inszenierten Bild der spanischen Männlichkeit. Diese männliche Seite entwickelt sich vom harten, skrupellosen und gewalttätigen Macho zum liebevollen und sensiblen jungen Mann, der gemeinsam mit einem Franzosen die Frau teilt. Man könnte sogar behaupten, dass Bigas Lunas *macho ibérico* sich zu einem feminin angehauchten Frauenverehrer gewandelt hat. Durch diese positive Entwicklung des spanischen Mannes vom einen zum anderen Werk stellt Bigas Luna die kulturelle Diversität eines globalisierten und multikulturellen Europas in den Vordergrund und unterstreicht, wie wichtig es ist, andere Bevölkerungsgruppen und Kulturen im eigenen Land zu respektieren und zu akzeptieren.

³⁵⁸ Vgl. ebd., 00:04:09-00:04:19.

³⁵⁹ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 104f.

7.3. Die Entwicklung des Franzosen: vom *Français bourgeois* zum impotenten *gabacho*

Mindestens genauso interessant gestaltet sich die Wandlung der französischen Protagonisten in Bigas Lunas Werken *Lola* und *La teta y la luna*. In beiden Filmen stellen die beiden männlichen Protagonisten Robert und Maurice zentrale Figuren dar, die für den Verlauf der Handlung von großer Bedeutung sind.

In *Lola* (1985) wird die französische Komponente durch den Protagonisten Robert Lafont präsentiert. Rein optisch wird die Rolle seiner Person im Film sofort deutlich: er ist stets tipptopp und fein gekleidet, trägt meistens schöne Anzüge und ist immer gut rasiert und frisiert.³⁶⁰ Robert, der erfolgreiche und glückliche Geschäftsmann und Unternehmer lebt mit seiner Frau Jeannine und ihrem gemeinsamen Sohn in Paris. Als er jedoch Lola in Barcelona kennenlernt, verliebt er sich in ihr spanisches Temperament und verlässt seine Familie für sie.

Obwohl Robert, wie Sanabria beschreibt, den Norden, und vor allem die Raffinesse, die Zivilisation und die Rationalität repräsentiert,³⁶¹ lässt er sich dennoch stark von seinen Gefühlen leiten und verfällt den Reizen der typischen spanischen Frau. Verglichen mit seinem spanischen Konkurrenten Mario erscheint Robert im Film *Lola* sehr passiv, zurückhaltend und verschwiegen, was sich besonders zeigt, als er feststellt, dass Lola eine Nacht mit einem anderen Mann verbracht hat.³⁶²

Im Film *La teta y la luna* übernimmt der Protagonist Maurice die Rolle des französischsprachigen Hauptdarstellers, wie bereits in der Analyse des Films genau ausgeführt wurde. Maurice wird filmisch sehr ironisch inszeniert, was sich bereits an seiner beruflichen Tätigkeit als furzender Künstler im *Cava Park* offenbart. Der Protagonist wird im Film nie als Franzose, sondern immer als *gabacho* bezeichnet, was durchaus eine leicht negative Konnotation mit sich bringt.³⁶³ Grundsätzlich wirkt Maurice mit seiner Lebenssituation und mit sich selbst unzufrieden und gereizt. Dies manifestiert sich unter anderem durch seine negativen Kommentare über die spanische Kultur und Gesellschaft.³⁶⁴ Einzig und allein seine Liebe zu seiner Frau Estrellita und ihre gemeinsame Show schaffen

³⁶⁰ Vgl. Sanabria 2010, S. 54.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 01:02:31-01:03:03.

³⁶³ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*, 00:15:39-00:15:47.

³⁶⁴ Vgl. ebd., 00:37:49-00:37:51.

es, ihn positiv zu stimmen. Der Grund für seine Unzufriedenheit liegt in seiner Impotenz, durch die er seine Frau sexuell nicht mehr befriedigen kann.³⁶⁵

Ähnlich wie beim Vergleich der spanischen Figuren Mario und Miguel in den beiden Filmen sind deutliche Kontraste und Differenzierungen zwischen den beiden französischen Protagonisten erkennbar. Rein optisch liegt ein großer Unterschied im Aussehen und der Inszenierung der beiden Protagonisten vor. Robert wirkt sehr organisiert, gepflegt und strukturiert, während Maurices optische Erscheinung eher weniger ansprechend ist, da er nicht viel Wert auf sein Äußeres zu legen scheint. Die Komponente der Organisation zeigt sich auch in der Lebenssituation der beiden Protagonisten. Roberts Familien- und Berufsleben wirkt gut durchdacht und geplant, während Maurice von Tag zu Tag zu leben scheint und durch seine Wohnsituation im Wohnwagen auch nicht örtlich gebunden ist.

Ein besonders deutlicher Unterschied zeigt sich in der Frage, ob die beiden Hauptdarsteller aus der jeweiligen Geschichte als Verlierer oder Gewinner hervorgehen. Im Falle von Robert ist dies eindeutig, denn durch seine Intelligenz und sein raffiniertes und detailliertes Denken schafft er es selbst aus dieser misslichen Situation im Gefängnis heraus und übertrumpft somit den Spanier, der ihn für immer hinter Gittern sehen wollte. Er kann somit im Film *Lola* auf jeden Fall als Gewinner bezeichnet werden, selbst wenn er seine Frau verliert.

Maurices Situation scheint jedoch eine andere zu sein, denn während des gesamten Films wird er als der französische Narr dargestellt, der sich verbittert an die Nationalsymbole seiner Heimat klammert und seine Frau vergöttert, obwohl er sie nicht sexuell lieben kann. Dies bedeutet, dass Maurices Ausgangslage eine komplett andere ist als Roberts, denn Robert scheinen aufgrund seines Wohlstandes und seines guten Aussehens die Welt und vor allem die Frauen zu Füßen zu liegen. Maurice schafft es lediglich durch sein teures und schnelles Motorrad seine Macht auszudrücken³⁶⁶. Selbst über seine seltsamen Vorlieben, wie beispielsweise das regelmäßige Waschen der *tricolore*, werden im Film ständig Witze gemacht.³⁶⁷ Die Dekonstruktion seiner Männlichkeit, bei der er ein Baguette symbolisch für sein Geschlechtsorgan im

³⁶⁵ Vgl. ebd., 00:14:29-00:15:35.

³⁶⁶ Vgl. ebd., 00:17:53-00:18:23.

³⁶⁷ Vgl. ebd., 00:18:24-00:18:54.

Sand begräbt, ist der Höhepunkt der ironischen Inszenierung der Nationalsymbole und Kultureme im Film.³⁶⁸ Dennoch durchlebt Maurice eine positive Entwicklung, da er es gegen Ende des Films schafft, die sexuelle Beziehung zwischen seiner Frau Estrellita und Miguel zu akzeptieren und bereit ist, sie mit dem spanischen Jüngling zu teilen und ihn an der Show teilhaben lässt. Er fügt sich somit dieser schwierigen Situation, um seine große Liebe und Ehefrau nicht endgültig zu verlieren. Dies kann durchaus als Zeichen psychischer Stärke angesehen werden.

Zusammengefasst vollzieht sich die Wandlung des *Français bourgeois* Robert in *Lola* zum furzenden, impotenten *gabacho* sowohl auf bildlicher, als auch auf lautlicher Ebene. Der Filmtext lässt seinen wohlhabenden französischen Unternehmer zu einem zirkusartigen Künstler werden, der keine fixe Wohnsituation hat, neben dem Furzen und Motorradfahren auch über keine besonderen Fähigkeiten und Kompetenzen verfügt und schlussendlich mit einer Frau zusammenlebt, die er sexuell nicht befriedigen kann. Es handelt sich hier also eindeutig um einen Abstieg in der sozialen Hierarchie des französischen Mannes. Ist er im ersten Werk *Lola* ein Symbol für Reichtum, Rationalität und Fortschrittlichkeit seiner Heimat, so ändert sich dieses Bild Frankreichs im Film *La teta y la luna* drastisch, da der französische Protagonist mitsamt aller Nationalsymbole und Stereotypen Frankreichs lächerlich inszeniert wird. Aus diesem Grund handelt es sich um eine Entwicklung beziehungsweise Wandlung ins Negative, die der Protagonist Maurice durchlaufen hat.

7.4. Die Entwicklung der Bedeutung der Nationalsymbole

Als Abschluss des analytischen Teils dieser wissenschaftlichen Arbeit soll eine komparative Untersuchung der Nationalsymbole und deren Bedeutung in den beiden Werken von Bigas Luna erfolgen. Dazu werden die Ergebnisse der bisherigen Forschungen in Bezug auf die Nationalsymbole aufgegriffen und miteinander verglichen.

Auffällig ist schon zu Beginn, dass der katalanische Regisseur in den beiden Filmen *Lola* und *La teta y la luna* in erster Linie immer wieder Symbole und nationale Zeichen Frankreichs aufgreift, neu inszeniert und somit auf andere Art und Weise interpretiert. Bezüglich der Nationalsymbole Spaniens und

³⁶⁸ Vgl. ebd., 01:10:0201:10:34.

Kataloniens sticht besonders heraus, dass Bigas Luna in den beiden Werken jeweils verschiedene Stereotype und Nationalsymbole aufgreift und inszeniert, sodass es sehr schwierig ist, hier vergleichbare Elemente zwischen den beiden Filmen zu finden. Aus diesem Grund widmet sich diese Analyse in erster Linie der Wandlung der französischen Nationalsymbole und kulturellen Güter.

Die Entwicklung des französischen Baguettes ist in beiden Werken am bedeutendsten. In *Lola* setzt der Regisseur das französische Genussgebäck vor allem ein, um die Essgewohnheiten der französischen Gesellschaft darzustellen. In Kombination mit den spanischen Meeresfrüchten, den *mariscos*, und dem Champagner repräsentiert das Baguette beim gemeinsamen Abendessen im Restaurant das zentrale Objekt des gedeckten Tisches.³⁶⁹ Die Kombination traditionell spanischer und typisch französischer Speisen und Lebensmitteln steht hier besonders im Vordergrund. Dies könnte ein Indiz dafür sein, hier bereits die kulturelle Diversität und das gemeinsame Zusammenwirken anzukündigen, welches er vor allem in *La teta y la luna* thematisch umsetzt. In *La teta y la luna* hingegen trägt das Baguette während des gesamten Films eine zentrale Bedeutung. Wie Martínez Expósito beschreibt, stellt es einen symbolischen Ersatz des männlichen Gliedes dar, was eine weitere groteske Übertreibung eines französischen Symbols in sexuellem Kontext ist³⁷⁰. Das Baguette wird somit in direkte Verbindung mit Maurice und seinem Geschlechtsorgan gebracht, und ersetzt seine körperliche Potenz. Aus diesem Grund stellt es das wichtigste Element der Wandlung der Nationalsymbole dar, da genau hier sichtbar wird, dass ein Symbol, welches im ersten Werk zwar eine Bedeutung hatte, im zweiten Film weiterentwickelt wurde, sodass die filmische Handlung ohne dieses nationale Zeichen darunter leiden würde.

Neben dem französischen Baguette spielt auch die französische Flagge eine bedeutende Rolle in Bezug auf deren Wandlung in den beiden Werken. Während die *tricolore* in *Lola* vor allem zur Repräsentation Frankreichs diente (Flagge auf Air France Maschine, Schwimmhauben), werden sie und ihre Bedeutung in *La teta y la luna* deutlich dekonstruiert. Der Filmtext inszeniert die besondere Bedeutung der Landesflagge Frankreichs für ihre Bewohner auf sehr ironische Art und Weise, indem sie zum Beispiel ständig sauber gehalten werden muss.

³⁶⁹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:30:37-00:32:16.

³⁷⁰ Vgl. Martínez Expósito 2002, S. 181.

Auch der Eiffelturm, das Wahrzeichen Frankreichs schlechthin, entwickelt sich in den beiden Werken sehr interessant weiter. In der Eingangssequenz von *Lola* demonstriert die filmische Inszenierung des Nationalsymbols Frankreichs Dominanz und Stärke gegenüber Spanien, was vor allem durch die filmischen Strategien und Techniken, wie die Kameraperspektive, unterstrichen wird.³⁷¹ In *La teta y la luna* ist der Eiffelturm zwar präsent, jedoch nur in einem geringeren Maße bei den Aufführungen der Show im *Cava Park*. Diese Tatsache könnte durch die Hypothese begründet werden, dass Frankreichs Prestige in *Lola* höher war, und darum das Wahrzeichen Frankreichs in größerem Ausmaß filmisch inszeniert wurde. In *La teta y la luna* wird die französische Kultur und ihre Gesellschaft jedoch dekonstruiert, weswegen auch der Eiffelturm weniger Platz in der filmischen Handlung einnimmt.

Ein weiterer interessanter Aspekt in Bezug auf die Weiterentwicklung und Wandlung der Nationalsymbole spiegelt sich auf der Tonebene wider. Hier setzt Bigas Luna bewusst in beiden Filmen Chansons von zwei weltberühmten französischen Künstlern ein. In *Lola* ist dies Jacques Brel, in *La teta y la luna* die beliebte Edith Piaf mit einem ihrer bekanntesten Lieder, *Les mots d'amour*. Bigas Luna bedient sich hier in beiden Werken bedeutender musikalischer Werke, die die Großartigkeit der französischen Musikgeschichte repräsentieren.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass ein Vergleich der spanischen Nationalsymbole in den beiden Werken nur schwer realisierbar ist. In *Lola* betreffen sie beispielsweise eher die traditionellen spanischen Nationalgerichte sowie das Klima und die Stereotype über Frauen, während in *La teta y la luna* eher Kulturgüter wie die *castells*, der *flamenco* und die katalanische *senyera* im Vordergrund stehen. Die französischen Nationalsymbole haben im Laufe der beiden Filme eine interessante und mehr oder weniger dominante Wandlung und Weiterentwicklung, entweder in positiver oder negativer Hinsicht, durchlebt. Hier ist vor allem das französische Baguette das beste Beispiel für die Änderung dessen Bedeutung in den beiden Werken. Bigas Luna nutzt somit auch die nationalen Symbole und Bestandteile des kulturellen Erbes, um seine künstlerischen und kinematografischen Veränderungen zu unterstreichen und die thematischen Schwerpunkte der beiden Filme hervorzuheben.

³⁷¹ Vgl. Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*, 00:02:00-00:02:35.

8 Conclusio und Ausblick

Abschließend soll die in der vorliegenden Arbeit erarbeitete Forschungsfrage, „Welche Nationalsymbole und Kultureme dekonstruiert der Regisseur Bigas Luna in seinen Werken *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) und wie wird diese Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme filmisch inszeniert?“, noch einmal aufgegriffen werden und eine kurze Zusammenfassung der Forschungsergebnisse erfolgen. Grundsätzlich wurde die Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme in den beiden Werken von Bigas Luna anhand von mehreren Beispielen herausgearbeitet, sodass sich die für diese Diplomarbeit formulierte These bestätigte.

Im Film *Lola* (1985) widmet sich Bigas Luna, genauso wie in *La teta y la luna* (1994), typischen nationalen Symbolen und traditionellen Stereotypen Spaniens und seines Konkurrenten Frankreichs. Der interessanteste Aspekt in Bezug auf die Dekonstruktion der Nationalsymbole und Kultureme ist hier sicherlich die deutlich unterschiedliche Inszenierung des *macho ibérico* und des *Français bourgeois*. Schon zu Beginn erfolgt die Dekonstruktion des Bildes des typischen spanischen *macho ibérico*, der in diesem Werk als gewalttätiger und brutaler Alkoholiker dargestellt wird. Der Franzose Robert spiegelt genau das Gegenteil wider: Wohlstand, Anstand und eine gute Organisation seines Lebens, das symbolisch für Frankreich steht.

Letztendlich repräsentiert Bigas Luna in diesem Werk durch seine beiden männlichen Protagonisten, den *macho ibérico* und den *Français bourgeois*, die Kluft, die während der *transición* und auch zu Beginn der Demokratie zwischen Spanien und Frankreich deutlich erkennbar war.³⁷²

In Bezug auf den Film *La teta y la luna* (1994) zeigt sich die Dekonstruktion sowohl auf der Ebene der nationalen Symbole, als auch auf der Ebene der Kultureme. Beispiele hierfür sind unter anderem die überspitzte und übertriebene Inszenierung der katalanischen Traditionen und des katalanischen Patriotismus sowie auch die Nationalflaggen Frankreichs und Kataloniens. Bigas Luna präsentiert mit seinem Werk eine neue katalanische Identität, die sich durch kulturelle Diversität und ein friedliches Zusammenleben auszeichnet. Außerdem

³⁷² Vgl. Sanabria 2010, S. 54.

greift der Filmtext die Problematik *catalán/charnego* auf,³⁷³ wobei die Protagonisten Tete und Miguel deutlich beweisen, dass es möglich ist, gleichzeitig beide Wurzeln mit Stolz zu vertreten. Sie beide sind somit das Produkt der Mischung unterschiedlicher lokaler Kulturen und Identitäten, was durchaus den Anschein erweckt, dass der Filmtext die neue katalanische Identität postuliert.³⁷⁴ Auch der französische Protagonist Maurice, der als impotenter und furzender *gabacho* dargestellt wird und schließlich symbolisch seine eigene Männlichkeit in Form eines Baguettes begräbt, ist ein Beispiel für die ironische Inszenierung des französischen Männlichkeitsbildes. Aus diesem Grund stellt das französische Baguette in diesem Werk das Nationalsymbol dar, das am meisten dekonstruiert wird.

Zusammengefasst wirbt der Filmtext in diesem Werk für die neue multikulturelle katalanische Identität und schlägt filmisch durch die Versöhnung der Protagonisten am Ende des Films eine Einigung der Kulturen untereinander vor.³⁷⁵

Im vergleichenden Kapitel der beiden Werke kam vor allem zum Vorschein, dass die männlichen Protagonisten vom einen zum anderen Film eine grundlegende Wandlung durchmachen. Das Prestige des spanischen Mannes wird aufgewertet, indem er sich vom alkoholabhängigen und gewalttätigen Schläger zum liebevollen und sensiblen jungen Mann entwickelt. Der Franzose wird hingegen, wenn man die beiden Werke direkt miteinander vergleicht, degradiert, da seine Entwicklung von einem erfolgreichen Unternehmer (Robert) in *Lola* zu einem impotenten und furzenden Künstler (Maurice) aus *La teta y la luna* einem Abstieg in der sozialen Hierarchie gleicht. Somit kann man zusammenfassend behaupten, dass Bigas Luna in seinem Film *Lola* vor allem das Bild des *macho ibérico*, sprich des spanischen Protagonisten dekonstruiert, das sich jedoch in *La teta y la luna* zum Positiven wandelt. In Bezug auf den französischen Protagonisten ist jedoch genau das Gegenteil der Fall. Hier wird der Franzose in *Lola* als Paradebeispiel für Kultiviertheit und Verstand gesehen, während er in *La teta y la luna* lächerlich inszeniert wird. Diese grundlegenden Unterscheidungen und Entwicklungen der vier männlichen Protagonisten werden sowohl auf

³⁷³ Vgl. Sánchez-Conejero 2006, S. 104.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 104f.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 108f.

bildlicher, als auch auf lautlicher Ebene widergespiegelt und repräsentiert, sodass ein umfassendes Bild über die Dekonstruktion und ironische Inszenierung des jeweiligen Protagonisten gegeben ist.

Bezüglich der Dekonstruktion der nationalen Symbole stellte sich die vergleichende Analyse der beiden Werke als weniger ergiebig heraus, da vor allem im Bereich der spanischen Nationalsymbole in beiden Filmen nur schwer eine Vergleichsbasis vorzufinden war. Die beiden Werke weisen jeweils eine Vielzahl an unterschiedlichen spanischen nationalen Symbolen, Stereotypen und Kulturemen auf, wodurch eine Vergleichbarkeit sehr schwierig ist. Auffällig hierbei ist jedoch, dass in *Lola* eher spanische Stereotype in Bezug auf das Klima und die Frauen und vor allem auch die spanische Küche aufgegriffen werden. In *La teta y la luna* hingegen scheint sich Bigas Luna in dieser Hinsicht eher auf das Kulturerbe und traditionelle Bräuche zu spezialisieren.

Hinsichtlich der französischen Nationalsymbole wurden bei der komparativen Analyse durchaus positive Forschungsergebnisse erzielt, da es in beiden Werken einige Übereinstimmungen gibt. So werden zum Beispiel sowohl das Baguette, der Eiffelturm und weltberühmte französische Chansons in beiden Filmen eingesetzt, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Das französische Baguette weist jedoch den deutlichsten Bedeutungswandel auf. In *Lola* repräsentiert es den Wohlstand und die hervorragende französische Küche und ist auch in der spanischen Kulinarik inkludiert. In *La teta y la luna* wird es zur filmischen Inszenierung von Maurice und Estrellitas Fetisch eingesetzt und dient als symbolischer Ersatz für das männliche Geschlechtsteil. Diese ironische und groteske Darstellung geht schließlich so weit, dass Maurice aus Wut und Enttäuschung über sich selbst seine Männlichkeit mit dem Baguette symbolisch im Sand begräbt.

Bigas Luna schaffte es, durch seinen Stil, seine filmischen Strategien und seine sehr polarisierenden Themenschwerpunkte, zwei Werke zu schaffen, die aufgrund von vielen Details und einer großen filmischen Leistung aus seiner Filmreihe hervorstechen. Dennoch bietet die Filmografie von Bigas Luna noch genügend Raum, um weitere Forschungsarbeiten zu realisieren, was in Anbetracht der zahlreichen Werke des katalanischen Filmproduzenten nur wünschenswert ist.

9 Resumen en español

Introducción

La presente tesina aborda los dos largometrajes *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994) del cineasta Juan José Bigas Luna. Por una parte, estas dos obras fílmicas se caracterizan por sus escenas grotescas y eróticas. Por otra parte, la escenificación y la deconstrucción de los símbolos nacionales y culturemas juegan un papel importante en las dos películas. Este trabajo científico se concentra en estos dos aspectos centrales y analiza de manera detallada la pregunta siguiente: ¿Qué símbolos nacionales y culturemas deconstruye el director de cine Bigas Luna en sus obras *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994) y cómo pone en escena cinematográficamente esta deconstrucción de los símbolos nacionales y culturemas?

En cuanto a la redacción del trabajo hay dos partes: una parte teórica y otra parte analítica que se dedica al análisis fílmico de las dos obras teniendo en cuenta los aspectos mencionados arriba.

1 Acercamiento a términos relevantes para el trabajo

El primer capítulo se dedica al acercamiento y a la explicación de los términos *deconstrucción*, *nación*, *nacionalidad*, *identidad*, *culturema*, *estereotipos* y *lo esperpéntico*, dado que representan la base del análisis de las películas *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994).

El término *deconstrucción* representa un método complejo de crítica literaria del posestructuralismo de Jacques Derrida y Paul de Man.³⁷⁶ Según la teoría de Derrida, el concepto de la deconstrucción no se concentra en la comprensión del significado como resultado del análisis de los textos. El filósofo subraya que los significados no son claros y no pueden ser fijados. El análisis de Derrida se caracteriza por la reconstrucción de significados potenciales. Se trata de una destrucción de oposiciones indicando que los significados se refieren siempre a otros significados, lo que Derrida llama “el juego de los significantes”. En suma, este concepto no sólo se compone de la de-construcción, sino también de la de-composición de parejas contrarias. El análisis deconstructivista de los textos no se dedica, por consiguiente, a la búsqueda del significado, sino más bien a las

³⁷⁶ Cf. Nünning 2005, p. 15.

contradicciones de los significados. Los elementos característicos de la deconstrucción son las paradojas y la contingencia.³⁷⁷ La teoría de la deconstrucción es, sobre todo, utilizada en los ámbitos de la teoría literaria y la crítica literaria del feminismo, del psicoanálisis, del marxismo y del poscolonialismo.³⁷⁸

En cuanto al término *nación* es importante subrayar que ya existen muchas definiciones, pero que todavía no hay ninguna definición unitaria. En general, el término *nación* proviene de la palabra latina ‚natio‘ que se puede traducir con la noción ‚nacimiento‘.³⁷⁹ Para definir este término, los diferentes científicos han elaborado cada uno de ellos un cierto número de criterios que tiene que cumplir un grupo de personas para poder llamarse *nación*.

Eric J. Hobsbawm define esta terminología con la ayuda de tres criterios: el hecho de que la población de un Estado viva dentro de un cierto territorio y que esté enteramente unida con las fronteras de este territorio y su historia.³⁸⁰

Anthony D. Smith, por el contrario a la definición de Hobsbawm, añade otras características. Declara que una nación se define tanto por la compartición de un territorio histórico, mitos tradicionales, una memoria histórica, una cultura pública, como por una economía tradicional y los derechos y obligaciones de los habitantes.³⁸¹ Estos dos enfoques muestran que es bastante difícil y complejo definir el término *nación* y que todavía existen desacuerdos entre los científicos en cuanto a su definición.

El término *nacionalidad* está fuertemente unido a la noción *nación*, por eso es complicado diferenciar entre los dos conceptos y sobre todo encontrar una definición que hace una clara distinción. Jansen y Borggräfe subrayan en su obra *Nation – Nationalität – Nationalismus* que las nacionalidades son grupos de personas que forman una unidad dentro de un cierto territorio de un Estado, que se distinguen lingüísticamente y culturalmente de los otros grupos del Estado pero que todavía no han logrado establecer su propio Estado. Una nación, por el

³⁷⁷ Cf. Hartwig/Stenzel 2007, p. 237.

³⁷⁸ Cf. Nünning 2005, p. 16.

³⁷⁹ Cf. Metzeltin 2000, pp. 114ss.

³⁸⁰ Cf. Hobsbawm 1992², p. 50.

³⁸¹ Cf. Smith 1991, p. 14.

contrario, se caracteriza por su propio territorio estatal. Es decir, ya han establecido un Estado.³⁸²

El concepto de la *identidad* viene de la palabra latina ,idem' y implica la conformidad total de dos cosas.³⁸³ Según Nünning, se puede clasificar el término *identidad* en la identidad personal y colectiva.³⁸⁴ El autor define *identidad* como un proceso en el que cada individuo constituye y revisa imágenes de uno mismo durante la interacción social.³⁸⁵ La identidad personal se puede definir como la integración global del autoanálisis, de las experiencias ajenas, de expectativas y de normas culturales.³⁸⁶ La identidad colectiva se caracteriza sobre todo por el vínculo con formas culturales de grupos específicos. Además, la identidad colectiva siempre exige un fortalecimiento, lo que se efectúa por la memoria cultural, las tradiciones, rituales, símbolos y mitos.³⁸⁷

El término *culturema* va acompañado de la noción *cultura* que proviene de la palabra latina ,cultura' que se usaba sobre todo en el ámbito de la agricultura.³⁸⁸ El concepto de la cultura se refiere a las costumbres, pero también al sector artístico, legal y moral.³⁸⁹ El término *culturema* se dedica a los actos comunicativos y se centra en la interacción entre los interlocutores que siempre tiene lugar en diferentes contextos. La teoría de las culturemas de Els Oksaar se basa en el análisis de actos comunicativos en el que se muestran diferentes modelos de conducta debido a las diferencias culturales. Estos modelos de conducta pueden unirse, así que nacen las culturemas. La realización de las culturemas depende de los contextos en los que cada situación está intercalada. Son factores como la edad, la relación y la generación que pueden influir en el acto comunicativo. La realización de las culturemas resulta de *behavioremas* que se refieren al nivel verbal, no verbal, extra-verbal y para-lingüístico.³⁹⁰

El término *estereotipo* juega un papel importante en cuanto a este trabajo científico. Esta palabra se deriva del griego, más exacto, de la palabra ,stereós' que quiere decir en español ,rígido' o ,tieso'. Como Nünning lo explica en su obra

³⁸² Cf. Jansen/Borggräfe 2007, p. 16.

³⁸³ Cf. Eberstadt/Kuznetsov 2008, p. 16.

³⁸⁴ Cf. Nünning 2005, pp. 71s.

³⁸⁵ Cf. ibid., p. 72.

³⁸⁶ Cf. ibid., p. 71.

³⁸⁷ Cf. ibid.

³⁸⁸ Cf. Nünning 2005, p. 105.

³⁸⁹ Cf. Kroeber/Kluckhohn 1952, p. 81.

³⁹⁰ Cf. Oksaar 1988, pp. 26s.

Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft, se usa el término *estereotipo* para referirse a una imagen simplificada y establecida de un grupo de otra población (estereotipo heterogéneo) o de un grupo de sí mismo (auto-estereotipo). Además, el origen de un cierto estereotipo se basa en las características superficiales de una sociedad.³⁹¹

El término *esperpéntico* proviene de la palabra italiana ,grotta‘ y tiene sus raíces en el siglo 15 cuando se descubrieron frescos de un estilo de mezcla entre componentes animales y vegetales.³⁹² Kayser pone de relieve que lo esperpéntico se refiere a ornamentos alegres y fantásticos, pero también a lo inquietante y lo angustioso.³⁹³ Lo esperpéntico representa según Kayser el mundo distanciado.³⁹⁴ Sinic subraya que algunos científicos caracterizan lo esperpéntico como escenificación de cosas espantosas de manera irónica y, además, afirman que tiene sus raíces en la fantasía.³⁹⁵ Lo esperpéntico es un fenómeno que provoca miedo en los seres humanos uniendo el aspecto cómico con lo diabólico.³⁹⁶ Además, desfigura y exagera la realidad para confundir el lector o la lectora añadiendo de esta manera el elemento del horror.³⁹⁷ En suma, lo esperpéntico es un instrumento para la crítica social que se refiere a lo fantástico y lo artificial de la literatura y la pintura.³⁹⁸

2 Metodología

El siguiente capítulo se dedica a los aspectos teóricos que son necesarios para el análisis fílmico de las películas *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994). En el centro de la base teórica están, por un lado, el análisis hermenéutico de películas y obras literarias y los conceptos básicos del análisis fílmico. Además, este capítulo explica las ideas básicas del análisis simbólico.

2.1. El análisis hermenéutico de películas y obras literarias

El concepto del análisis hermenéutico de películas y obras literarias de Vera y Ansgar Nünning define la hermenéutica como el arte de la interpretación de

³⁹¹ Cf. Nünning 2005, p. 204.

³⁹² Cf. Sinic 2003, p. 9.

³⁹³ Cf. Kayser 1957, p. 198.

³⁹⁴ Cf. *ibid.*, p. 198.

³⁹⁵ Cf. Sinic 2003, p. 14.

³⁹⁶ Cf. *ibid.*, pp. 55s.

³⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 65.

³⁹⁸ Cf. *ibid.*, pp. 30s.

textos.³⁹⁹ El concepto principal de la hermenéutica es el círculo hermenéutico que se diferencia entre las diferentes ciencias. Este instrumento se caracteriza como movimiento dinámico que oscila entre la formación de hipótesis y la corrección de estas y que ayuda a estructurar la lectura de un texto.⁴⁰⁰ Schleiermacher entiende, por ejemplo, por el círculo hermenéutico una comprensión como un movimiento doble en la conciencia del lector. Por un lado, el lector debe ser capaz de poder seguir el texto y de comprenderlo. Por otro lado, se realiza permanentemente una comparación y además una corrección entre las hipótesis y lo que el lector ya ha leído del texto. Estos movimientos se repiten hasta que quede claro el contenido y el sentido del texto.⁴⁰¹

Este trabajo científico se basa en estos conceptos de la hermenéutica y formula hipótesis que se verifican o se falsifican dentro del análisis de las dos películas de Bigas Luna.

2.2. Los conceptos básicos del análisis fílmico

Werner Faulstich, un científico esencial en cuanto al análisis fílmico, presenta en su obra *Grundkurs Filmanalyse* cuatro conceptos básicos para el procedimiento cuando uno analiza una obra fílmica. Estos conceptos son el análisis del argumento (¿QUÉ pasa?), el análisis de los personajes (¿QUIÉN actúa?), el análisis de las formas de la película (¿CÓMO se narra?) y también el análisis de las normas y valores que se nota en la obra.⁴⁰² Este análisis de las dos obras de Bigas Luna respeta el modelo de Faulstich. Analiza las diferentes partes mencionadas y después reúne los componentes separados.

2.3. El análisis de la simbología

La simbología juega un papel importante en este trabajo científico. Según Faulstich, la simbología va acompañada del mensaje de la película y de diversos modelos de interpretación. Además subraya que casi todos los elementos en las películas, como lugares, cosas y nombres, tienen un valor simbólico. Faulstich define los símbolos como signos del significado general, como, por ejemplo, la bandera nacional como símbolo de la nación.⁴⁰³ Además, pone de relieve que los signos simbólicos en las películas se refieren a contextos conocidos durante la

³⁹⁹ Cf. Nünning/Nünning 2010, p. 29.

⁴⁰⁰ Cf. *ibid.*, p. 34.

⁴⁰¹ Cf. *ibid.*, pp. 34s.

⁴⁰² Cf. Faulstich 2013, p. 28.

⁴⁰³ Cf. *ibid.*, pp. 163s.

época en la que nació la obra. La suma de los signos escenificados en la película representa un lío de signos y símbolos que es esencial para el significado de la obra.⁴⁰⁴

3 Juan José Bigas Luna

Juan José Bigas Luna es un director de cine y productor cinematográfico español y catalán que nació el 10 marzo 1946 en Barcelona. Debido a sus obras y publicaciones numerosas tanto en el sector artístico como en el terreno cinematográfico es uno de los directores de cine más populares del cine español contemporáneo. Antes de dedicarse a la producción cinematográfica, Bigas Luna se ganó la vida como pintor y artista y fundó con su amigo Carlos Riart el *Estudio Gris de diseño industrial y de interiores*. Pero pronto empezó a implantarse en el sector cinematográfico y publicó sus primeros cortometrajes. Gracias a la ayuda financiera de su amigo Fernando Amat logró reunir los recursos económicos necesarios para realizar sus primeros largometrajes *Tatuaje* (1976), *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979). Después de estas producciones, el director de cine catalán se fue a América del Norte por cuya influencia americana nació la película *Renacer* (1981). Debido a sus estrategias de cine adquiridas en Norteamérica realizó los largometrajes *Lola* (1985) y *Angustia* (1987). De vuelta en España publicó su largometraje siguiente *Las edades de Lulú*. Durante los años 1990 nació la famosa *trilogía ibérica* que se compone de las películas *Jamón Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). En 1996 siguió el largometraje *Bámbola* y un año después publicó *La camarera del Titanic*. A continuación de estas obras mencionadas realizó las películas *Volavérunt* (1999) y *Son de mar* (2001).⁴⁰⁵

El arte cinematográfico de Bigas Luna se caracteriza sobre todo por la clasificación de sus obras en tres épocas diferentes: la *época negra*, la *época roja* y la *etapa europea*. La llamada *época negra*, representada por *Bilbao*, *Caniche* y *Angustia*, sobresale en la escenificación de lo intelectual y sus escenas duras y provocadoras. La *trilogía ibérica* representa la *época roja* que enfoca sobre todo la pasión, el erotismo y lo humano desde una perspectiva irónica. La *etapa europea* (*La Camarera del Titanic*, *Bámbola*, *Carmen*) se dedica

⁴⁰⁴ Cf. *ibid.*, pp. 163ss.

⁴⁰⁵ Cf. Payán 2001, pp. 65-71.

a los conceptos del deseo, de la obsesión y de la pasión.⁴⁰⁶ En suma, el arte cinematográfico de Bigas Luna se caracteriza por el erotismo, la pasión, las obsesiones, el fetichismo, lo esperpéntico y los estereotipos españoles que pone en escena de manera irónica y grotesca.

4 Contexto cultural y cinematográfico de „Lola“ y „La teta y la luna“

Este capítulo se dedica al contexto cultural y cinematográfico en el que nacieron las dos obras *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994). La película *Lola* se produjo al principio de la democracia española, después de la llamada *transición*. Es uno de los productos que resultaban del cambio de estilo de Bigas Luna. Con esta obra aborda, por el contrario de la película anterior *Renacer*, el acercamiento frontal al instinto sexual y al erotismo. Esta obra se integra en el género de los melodramas.⁴⁰⁷ *La teta y la luna* (1994) forma parte de la *trilogía ibérica* donde el director de cine guarda su estilo. En esta obra aborda tradiciones y elementos de identidades culturales que representan la tolerancia y la aceptación de otras culturas locales dentro de Europa.⁴⁰⁸ Estos componentes de lo global y lo local no parecen raros si se considera que España ingresó en 1986 en la Unión Europea.

5 Deconstrucción de símbolos nacionales y culturemas en “Lola”

En el largometraje *Lola*, rodeado en el año 1985, Bigas Luna se dedicó a los símbolos nacionales y a los estereotipos tradicionales de España y de su contraparte Francia. En el centro de la película están Mario, el típico *macho ibérico*, Lola, la *femme fatale* española, y Robert Lafont, el *Français bourgeois* que están relacionados por un triángulo amoroso. El texto filmico representa de manera irónica la imagen de las mujeres españolas y la cocina tradicional española (los mariscos, la tortilla) y también integra la música española y elementos del flamenco. En cuanto a la cultura francesa el texto incluye la sociedad burguesa y sus costumbres alimentarias (champán, quesos, baguette) en el capital París. Al inicio de la película aborda el gran emblema de Francia, la torre Eiffel, como monumento gigante y dominante. Lo que además llama la

⁴⁰⁶ Cf. Camí-Vela 2000, p. 250.

⁴⁰⁷ Cf. Sanabria 2010, pp. 51s.

⁴⁰⁸ Cf. *ibid.*, pp. 77ss.

atención es la presencia de marcas francesas y españolas (Air France, Iberia, Citroën) y también la puesta en escena de la *tricolore*, la bandera de Francia.

El aspecto más interesante en cuanto a la deconstrucción de los símbolos nacionales y culturemas es la diferenciación entre la imagen del *macho ibérico* y la del *Français bourgeois*. Mario, el protagonista español, es alcohólico, dominante, brutal y obsesivo. Con esta presentación del protagonista, el texto fílmico deconstruye de manera exagerada e irónica la imagen del *macho ibérico*. En otros términos, ofrece un fiel reflejo del sucio, pobre y alcohólico matón y violador que representa en este contexto los hombres españoles. Simbólicamente Mario representa el pobre sur que no logra librarse de su subdesarrollo cultural⁴⁰⁹. La contraparte de Mario es Robert Lafont, que representa el *Français bourgeois*. Al inicio de la película ya se nota fuertemente la diferencia entre las dos partes masculinos, dado que el texto presenta Robert como empresario exitoso y rico. Su modo de vestirse elegantemente y la manera de expresarse subrayan la diferencia de la jerarquía social entre Mario y Robert.⁴¹⁰ Los símbolos nacionales, como por ejemplo la torre Eiffel y la *tricolore*, refuerzan la dominancia y la posición de los dos países dentro de la película.

En suma, Robert representa el norte rico y avanzado que se caracteriza por la sofisticación, la civilización y la racionalidad. Además, el texto fílmico añade el componente europeo por el protagonista Robert que subraya la importancia de pertenecer a la Unión Europea que está representada como asociación democrática y desarrollada.⁴¹¹

En conclusión, el texto representa los dos protagonistas masculinos, Mario, el *macho ibérico* y Robert, el *francés burgués*, el abismo que seguía existiendo durante esta época de transición y al principio de la democracia entre Francia y España.⁴¹² Por el medio literario de la personificación aborda la problemática entre el sur retrasado, que no lograr avanzar económicamente y socialmente, y el norte rico que sirve de modelo para la Unión Europea prometedora.⁴¹³

⁴⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 52.

⁴¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 54.

⁴¹¹ Cf. Sanabria 2010, p. 54.

⁴¹² Cf. *ibid.*

⁴¹³ Cf. *ibid.*, pp. 52ss.

6 Deconstrucción de símbolos nacionales y culturemas en „*La teta y la luna*“

La película *La teta y la luna* que fue publicada en el año 1994 pertenece a la etapa roja del arte cinematográfico de Bigas Luna.⁴¹⁴ Por un lado, el tema principal son las obsesiones de los personajes, como, por ejemplo, en el caso de Tete, que está buscando una teta para él. Otro ejemplo es Estrellita a la que le gusta chupar los dedos grandes de los pies de su marido Maurice⁴¹⁵. Por otro lado, el director de cine se dedica en esta película a la cuestión de las naciones y símbolos nacionales y sobre todo a la deconstrucción de estas costumbres y tradiciones típicas. La obra presenta, por ejemplo, una nueva *identidad catalana moderna* que se caracteriza por una diversidad cultural y una convivencia de diferentes culturas.⁴¹⁶ Más concreto, aborda la problemática de la convivencia de personajes de origen catalán y andaluz (los *charnegos*), franceses y también añade el componente europeo con el que realza Europa como el futuro prometedor para las culturas locales y la tolerancia entre estas en la época de la globalización.⁴¹⁷ Este hecho se nota también en la escena donde Tete, disfrazado de astronauta, pone las banderas de Cataluña y Europa en la superficie de la luna para relevar los EE.UU. Esta presentación subraya de una manera interesante la intención del texto fílmico. Parece que quiere poner en relieve la importancia de no sólo contemplar los Estados Unidos como concepto principal de la globalización. En otros términos, el texto subraya en esta escena que no se debe reducir lo global a los EE.UU., sino que Europa también juega un papel bastante importante en este ámbito.⁴¹⁸

Con la presentación exagerada de los símbolos nacionales el texto critica en esta película la mirada nacionalista de los personajes que, al principio del largometraje, se presentan bastante peyorativos e excluyentes en cuanto a las otras culturas y tradiciones. Para ilustrar esta problemática, aborda el conflicto entre los catalanes y los *charnegos* y también la dualidad de origen como en el caso de Tete y Miguel que son catalanes, pero que pertenecen también al grupo de los llamados *charnegos*.⁴¹⁹ A pesar de todo, los dos protagonistas

⁴¹⁴ Cf. Camí-Vela 2000, p. 250.

⁴¹⁵ Cf. Martínez Expósito 2002, p. 181.

⁴¹⁶ Cf. Sánchez-Conejero 2006, p. 88.

⁴¹⁷ Cf. *ibid.*, pp. 100s.

⁴¹⁸ Cf. *ibid.*, pp. 110s.

⁴¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 100.

mencionados demuestran de una manera refinada que es posible ser catalán y ser *charnego* al mismo tiempo. Es decir, el texto fílmico propone con este fin que aunque haya una diversidad cultural en los diferentes países de Europa, es posible y sobre todo deseable vivir en paz y aceptar a las otras culturas, religiones y tradiciones⁴²⁰. Al inicio de la película la relación entre las diferentes naciones parece mala y distante, pero mirándola de una manera más detallada se nota fuertemente que se trata de una convivencia armónica entre la *identidad catalana moderna*, la *identidad charneca* y la *identidad francesa* que se caracterizan por tolerancia y aceptación y que son escenificados irónicamente. En suma, el texto fílmico propone con la película *La teta y la luna* una conciliación necesaria entre la población española y catalana, que se refiere también al nivel global, la Unión Europea. Esta conciliación debe basarse en la aceptación entre las diferentes identidades culturales.⁴²¹ En otros términos, presenta una nueva *identidad catalana* que no excluye, pero incluye y tolera las otras culturas locales, como la francesa y la española. Por eso, se puede hablar de una identidad catalana pero también europea que es más flexible y tolerante que la identidad tradicional de Cataluña y que comprende el concepto de la inclusión de otras culturas y grupos de gente.⁴²² Por eso, la película critica la sociedad y las opiniones políticas y sociales. Además, el largometraje representa una crítica irónica de las posiciones demasiado nacionalistas que muestran algunos grupos nacionales y nacionalidades⁴²³. Es decir, el texto fílmico denuncia una mirada demasiado nacionalista e intolerante en cuanto a las otras culturas locales que coexisten en Cataluña. Estas son la razones por las que esta obra destaca debido a la deconstrucción de los símbolos nacionales y sobre todo de los grupos locales y globales y sus nacionalidades.

7 “Lola” y “La teta y la luna” en comparación: el desarrollo de las naciones y de los símbolos nacionales

La comparación de las obras *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994) en cuanto a la deconstrucción de los símbolos nacionales y culturemas es un aspecto muy interesante, dado que los textos fílmicos prosiguen este proceso de

⁴²⁰ Cf. *ibid.*, p. 111.

⁴²¹ Cf. *ibid.*, pp. 108s.

⁴²² Cf. *ibid.*, pp. 109s.

⁴²³ Cf. *ibid.*, p. 110.

deconstrucción, que empezó en *Lola*. El enfoque de este análisis comparativo se concentra en el cambio y la transformación de los dos protagonistas masculinos en las dos obras y también el uso modificado de los símbolos nacionales.

Por un lado, la transformación del *macho ibérico* en las dos películas es evidente, dado que las características de Mario, el macho ibérico en *Lola*, son muy diferentes de las de Miguel, el casteller en *La teta y la luna*. Mario es un bárbaro, un alcohólico obsesivo y brutal, el pobre hombre del Sur⁴²⁴. Miguel, por el contrario, es un personaje muy sensible, joven y parece también un poco inmaduro. La diferencia entre estos dos protagonistas se muestra también en el modo de vestirse, es decir en el nivel visual. Mientras que Mario siempre lleva ropa sucia y modesta, el estilo de Miguel se caracteriza tanto por prendas tradicionales como por ropa informal, pero siempre limpia. Pero los textos fílmicos presentan este cambio también al nivel simbólico: mientras que Mario rechaza totalmente las otras culturas y tradiciones, Miguel está presentado muy abierto y curioso en cuanto a este ámbito. En suma, los textos postulan en estas dos obras *Lola* y *La teta y la luna* un desarrollo más de lo necesario: la ignorancia del *macho ibérico* respecto a otras naciones y culturas se transforma en una sociedad catalana abierta y multicultural.

Por otro lado, el cambio de los protagonistas en las dos obras es tan interesante como el de los hombres españoles. En *Lola* (1985) el componente francés está presentado por Robert Lafont, un empresario pulcro que tiene mucho éxito. Este personaje simboliza el Norte rico, la civilización, la astucia y la racionalidad⁴²⁵. En *La teta y la luna* (1994) el protagonista francés es Maurice, un artista que se gana la vida soltando pedos, lo que ya subraya su connotación peyorativa. En cuanto a estos protagonistas franceses se nota también una transformación, más bien una deconstrucción del hombre francés, en el nivel visual y auditivo. Robert es un hombre organizado, estructurado y pulcro, pero el aspecto físico de Maurice, su sucesor en la otra película, no es atractivo y también le falta en ocuparse de su apariencia. Además, al final de la película *Lola*, Robert está representado como ganador, mientras que la masculinidad de Maurice está simbólicamente deconstruida cuando él mismo entierra un baguette en la arena, símbolo para su pene. En suma, el francés burgués que encontramos en *Lola* se

⁴²⁴ Cf. Sanabria 2010, p. 52.

⁴²⁵ Cf. *ibid.*, p. 54.

convierte en *La teta y la luna* en un gabacho impotente que se gana la vida tirándose pedos.

Además, el director de cine prosigue este cambio y desarrollo en cuanto a los símbolos nacionales, sobre todo de Francia. En ambas obras hay elementos, como, por ejemplo, el baguette o la torre Eiffel, que son puestos en escena de manera diferente. Mientras que el baguette representa en *Lola* un componente esencial de la cocina francesa, simboliza en *La teta y la luna* el pene del protagonista francés Maurice. Además, el texto fílmico aborda la torre Eiffel en *Lola* como emblema dominante, mejor dicho como símbolo de la *Grande Nation*. En *La teta y la luna*, por el contrario, está presentada pero de manera más insignificante en el show del *Cava Park*. Por lo demás, el director de cine aborda en ambos largometrajes la *tricolore*, la bandera de Francia, y también recurre a canciones francesas de Jacques Brel y Edith Piaf.

8 Conclusión y perspectivas

La conclusión se dedica a la presentación y sobre todo al resumen de los resultados de la investigación descubiertos en el desarrollo de esta tesina. La tesis, ¿Qué símbolos nacionales y culturemas deconstruye el director de cine Bigas Luna en sus obras *Lola* (1985) y *La teta y la luna* (1994) y cómo pone en escena cinematográficamente esta deconstrucción de los símbolos nacionales y culturemas?, se comprobó gracias a unos ejemplos elegidos. En *Lola* (1985) el texto fílmico deconstruye sobre todo la parte española poniendo en escena de manera irónica el *macho ibérico* y los clichés sobre la sociedad española. Además, representa de forma evidente el abismo entre Francia y España lo que implica la crítica de la sociedad⁴²⁶. En *La teta y la luna* (1994), por el contrario, se nota fuertemente la deconstrucción del protagonista francés, el gabacho Maurice, dado que está presentado como artista impotente que gana su vida soltando pedos. No obstante, el texto fílmico presenta una reconciliación entre los grupos locales con diferentes culturas. En el análisis comparativo de ambos largometrajes salió a la superficie que los protagonistas masculinos muestran un cambio interesante. Mientras que Mario, el alcohólico brutal en *Lola* se convierte en un hombre sensible y joven en *La teta y la luna*, el rico empresario Robert se transforma en la otra obra en un gabacho impotente, lo que iguala con un descenso en la escala social.

⁴²⁶ Cf. *ibid.*, p. 54.

Bibliografie

I. Primärliteratur

Bigas Luna, Juan José (1994): *La teta y la luna*.

Bigas Luna, Juan José (1985): *Lola*.

II. Sekundärliteratur

Barasch, Frances K. (1971): *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris/Den Haag: Mouton.

Berger, Verena/Saumell, Mercè (Hgg.) (2009): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Wien (u.a.): Lit.-Verl.

Bienk, Alice (2008): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren.

Collado Seidel, Carlos (2007): *Kleine Geschichte Kataloniens*, München: Verlag C. H. Beck oHG.

Collado Seidel, Carlos/König, Andreas et al. (2002): *Spanien: Mitten in Europa – Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*, Frankfurt am Main/London: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Cramer, Thomas (1966): *Das Groteske bei E.T.A Hoffmann*, München: Fink.

Culler, Jonathan (1999): *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

D'Lugo, Marvin (1997): *Guide to the cinema of Spain*, Westport/Connecticut/London: Grennwood Press.

Eberstadt, Meike/Kuznetsov, Christin (2008): *Bildung und Identität. Möglichkeiten und Grenzen eines schulischen Beitrags zur europäischen Identitätsentwicklung*, Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Ehrenheim, Andrea (2011): *Das Textdesign der Stellenanzeige: linguistisch und interdisziplinär*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Fabregat, Claudi Esteva (2004): *La identidad catalana contemporánea*, Mexiko: FCE.

Faulstich, Werner (2013, 3., aktualisierte Auflage): *Grundkurs Filmanalyse*, Stuttgart: UTB GmbH.

Gross, Dominik/Duncker, Tobias Heinrich (2006): *Farbe – Erkenntnis – Wissenschaft. Zur epistemischen Bedeutung von Farbe in der Medizin*, Berlin: Lit Verlag.

Gröne, Maximilian/von Kulesa, Rotraud/Reiser, Frank (2007): *Italienische Literaturwissenschaft – eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.

Hartwig, Susanne/Stenzel, Hartmut (2007): *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*, Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart.

Hobsbawm, Eric, J. (1992, 2. Auflage): *Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.

Jansen, Christian/Borggräfe, Henning (2007): *Nation – Nationalität – Nationalismus*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.

Jordan, Barry/Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*, New York: Manchester University Press.

Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag.

Kinder, Marsha (1997): *Refiguring Spain Cinema/Media/Representation*, Durham/London: Duke University Press.

King, Steward (2005): *La cultura catalana de expresión castellana. Estudios de literatura, teatro y cine*, Kasse: Edition Reichenberger.

Kroeber, Alfred Louis/Kluckhohn, Clyde (1952): *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, MA: Peabody Museums of American Archeology and Ethnology.

Kurz, Gerhard (2004, 5., durchgesehene Auflage): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lippmann, Walter (1922): *Public Opinion*, New York: Macmillan.

Lurker, Manfred (1983): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner.

- Metzeltin, Michael (2000): *Nationalstaatlichkeit und Identität. Ein Essay über die Erfindung von Nationalstaaten*, Cinderella, vol. 4. Wien: 3 Eidechsen.
- Meyer, Silke (2003): *Die Ikonographie der Nation – Nationalstereotype in der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts*, Münster: Waxmann Verlag GmbH.
- Müller-Kaspar, Ulrike (2005): *Die Welt der Symbole: Ein Lexikon von A bis Z*, Wien: Tosa-Verlag.
- Nünning, Ansgar (2005): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2010): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Oksaar, Els (1988): *Kulturemtheorie: ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung; vorgelegt in der Sitzung vom 17. Januar 1986*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Oksaar, Els (2003): *Zweitspracherwerb. Wege zur Mehrsprachigkeit und zur interkulturellen Verständigung*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Payán, Miguel Juan (2001): *Cine español actual*, Madrid: Ediciones JC.
- Pisano, Isabel (2001): *Bigas Luna: sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid: SGAE.
- Rünzler, Dieter (1988): *Machismo: Die Grenzen der Männlichkeit*, Wien/Köln/Graz: Böhlau Verlag.
- Sanabria, Carolina (2010): *Bigas Luna: el ojo voraz*, Barcelona: Laertes.
- Sánchez-Conejero, Cristina (2006): *Identidades españolas? Literatura y cine de la globalización (1980-2000)*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Sinic, Barbara (2003): *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Smith, Anthony D. (1991): *National Identity*, London: Penguin Books.
- Stone, Rob (2002): *Spanish Cinema*, Harlow: Pearson Longman.

Trautmann, Günter (Hgg.) (1991): *Die häßlichen Deutschen? Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ulbrich, Isabelle (2009): *Dekonstruktion und Autobiographie – Grundlagen der Ethik bei Jacques Derrida*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag GmbH.

Weiß, Joachim (2006): *Das Lexikon für Österreich in 20 Bänden*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, Band 12.

III. Wissenschaftliche Artikel

Camí-Vela, María (2000): „Las dos caras de Bigas Luna: El cineasta y el artista“, in: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 4 2000. URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2577689.pdf (letzter Zugriff: 31.01.2016).

D'Lugo, Marvin: „La teta i la lluna: The Form of Transnational Cinema in Spain“, in: Kinder, Marsha (Hg.) (1997): *Refiguring Spain Cinema/Media/Representation*. Durham/London: Duke University Press, S. 196-214.

Kattermann, Vera: „Männlichkeit: Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt“, in: Collado Seidel, Carlos/König, Andreas et al. (Hg.) (2002): *Spanien: Mitten in Europa – Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*, Frankfurt am Main/London: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 173-185.

Kleinstauber, Hans-J. (1991): „Stereotype, Images und Vorurteile. Die Bilder in den Köpfen der Menschen“, in: Trautmann, Günter (Hg.) (1991): *Die häßlichen Deutschen? Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 60-68.

Martínez Expósito, Alfredo (2002): „Ambivalencia, performatividad y nación en *La teta y la luna* de José Juan Bigas Luna“, in: *Garoza: Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 2, S. 165-185.

Sartingen, Kathrin (2009): „Las películas esperpénticas de Bigas Luna“, in: Berger, Verena/Saumell, Mercè (Hg.) (2009): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Wien (u.a.): Lit.-Verl., S. 151-160.

Trager, George Leonard (1958): „Paralanguage: A First Approximation“, in: *Studies in Linguistics* 13, S. 1-12.

IV. Internetquellen

Europäische Union (2015): „Die Europaflagge“, in: http://europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/flag/index_de.htm (letzter Zugriff: 02.02.2016).

Frieling, Ruprecht (2013): „Weltkulturerbe: Die Menschentürme von Katalonien“, in <http://suite101.de/article/die-menschentuerme-von-katalonien-a53365#.VEkONOWpfhA> (letzter Zugriff: 02.02.2016).

Obermann, Nikola (2015): „Das Symbol: die französische Flagge“, in: <http://www.arte.tv/magazine/karambolage/de/das-symbol-die-franzosische-flagge-karambolage> (letzter Zugriff: 03.02.2016).

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, in: <http://dle.rae.es/?id=l2kiw28> (letzter Zugriff: 02.02.2016).

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, in: <http://dle.rae.es/?id=lfhCbgS> (letzter Zugriff: 03.02.2016).

<http://www.shambalah.com/barretines.html> (letzter Zugriff: 01.02.2016).

Vautherot, Audrey (2008): „La Tour Eiffel: présentation et histoire“, in: <http://www.gralon.net/articles/art-et-culture/architecture/article-la-tour-eiffel---presentation-et-histoire-1944.htm> (letzter Zugriff: 04.02.2016).

Anhang

Filmografie

1 Kurzfilme (cortometrajes)⁴²⁷

- 1971 *El Llit, La Taula* (8mm)
1974 *Cadiers* (Video)
1977 *Carles Riart* (8mm)
1977 *Juan Sevilla* (8mm)
1977 *Historias impúdicas* (16mm)
1977 *Mona y Temba* (35mm)
1996 *Lumière y compañía* (35mm) (Episode aus einem kollektiven Film)

2 Spielfilme (largometrajes)⁴²⁸

1976 TATUAJE

Originalsprache: Spanisch (35mm, 108´)

Technische Details

Handlung: Manuel Vázquez Montalbán
Drehbuch: M. Vázquez Montalbán, José Ulloa y Bigas Luna
Regisseur: Bigas Luna
leitender Produzent: Fernando Amat
Fotografie: Tomás Pladevall
Montage: Emilio Rodríguez
Hauptdarsteller: Carlos Ballesteros, Mónica Randall, Pilar Velázquez
Auszeichnungen: *Premio Especial Calidad – Ministerio de Cultura*

1978 BILBAO

Originalsprache: Katalanisch (35mm, 90´)

Technische Details

Handlung: Bigas Luna
Drehbuch: Bigas Luna
Regisseur: Bigas Luna
leitender Produzent: Pepón Coromina
Fotografie: Pedro Aznar
Montage: Anastasi Rinos
Hauptdarsteller: Angel Jové, Isabel Pisano, María Martín
Auszeichnungen: *Premio Especial Calidad – Ministerio de Cultura*, Auswahl "L'Age d'Or" Brüssel, ausgewählt am internationalen Filmfestival in Cannes 1978, ausgewählt am Filmfestival in Sydney

⁴²⁷ Pisano 2001, S. 285.

⁴²⁸ ebd., S. 287-300.

1978

CANICHE

Originalsprache: Spanisch (35mm, 90')

Technische Details

Handlung: Bigas Luna

Drehbuch: Bigas Luna

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Pepón Coromina

Fotografie: Pedro Aznar

Montage: Anastasi Rinos

Hauptdarsteller: Angel Jové, Consol Tura

Auszeichnungen: *Premio Especial Calidad – Ministerio de Cultura*

Premio "L'Age d'Or" Brüssel

Premio Festival de Cine Lissabon

ausgewählt am internationalen Filmfestival

Cannes 1979

ausgewählt am Festival *Filmex* in Los Angeles

ausgewählt am Festival von Sydney

ausgewählt am *Festival de Avoriaz* (Frankreich)

1981

RENACER (REBORN)

Originalsprache: Englisch (35mm, 105')

Technische Details

Handlung: Angel Jové, Consol Tura und Bigas Luna

Drehbuch: Robert Dunn, Bigas Luna

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Luis Herce

Fotografie: Juan Ruiz Anchía

Montage: Anastasi Rinos, Tom Sabin

Hauptdarsteller: Antonella Murgia, Dennis Hopper, Michael Moriarty,
Paco Rabal

Auszeichnungen: *Premio Especial Calidad – Ministerio de Cultura*

ausgewählt am Festival von Montreal

ausgewählt am Festival von *Taormina* (Italien)

1985

LOLA

Originalsprache: Spanisch(35mm, 106')

Technische Details

Handlung: Bigas Luna

Drehbuch: Luis Herce, Enrique Viciano, Bigas Luna

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Enrique Viciano

Fotografie: Josep M. Civit

Bildmontage: Ernest Blasi

Hauptdarsteller: Angela Molina, Patrick Bauchau, Féodor Atkine,
Assumpta Serna

1986

ANGUSTIA (ANGUISH)

Originalsprache: Englisch (35mm, 93', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Bigas Luna

Drehbuch: Bigas Luna

Régisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Pepón Coromina

Fotografie: Josep M. Civit

Bildmontage: Tom Sabin

Tonmontage: Ernest Blasi

Hauptdarsteller: Zelda Rubinstein, Talia Paul, Clara Pastor, Michael Lerner, Angel Jové, Isabel García Lorca

Auszeichnungen (unter anderem):

Premio al mejor largometraje, Premio Especial Calidad, Premio a la mejor película en el Festival de Cine Fantástico de París, Premio a la mejor película española

1990

LAS EDADES DE LULÚ

Originalsprache: Spanisch (35mm, 100')

Technische Details

Handlung: Almudena Grandes

Drehbuch: Almudena Grandes und Bigas Luna

Régisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Andrés Vicente Gómez

Fotografie: Fernando Arribas

Montage: Pablo del Amo

Hauptdarsteller: Francesca Neri, Oscar Ladoire, María Barranco

1992

JAMÓN; JAMÓN

Originalsprache: Spanisch (35mm, 96', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Bigas Luna und Cuca Canals

Drehbuch: Bigas Luna und Cuca Canals

zusätzliche Dialoge: Quim Monzó

Régisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Andrés Vicente Gómez

teilhabende Produzenten: Manuel Lombardero und Pepo Sol

Fotografie: José Luis Alcaine

Bildmontage: Teresa Font

Tonmontage: Miguel Rejas

Musik: Nicola Poivani

Hauptdarsteller: Penélope Cruz, Stefania Sandrelli, Anna Galiena, Javier Bardem, Jordi Mollá, Juan Diego

Auszeichnungen: *Premio León de Plata* – Festival Venedig 1992

1993

HUEVOS DE ORO

Originalsprache: Spanisch (35mm, 91'58'', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Bigas Luna und Cuca Canals

Drehbuch: Bigas Luna und Cuca Canals

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Andrés Vicente Gómez

teilhabende Produzenten: Manuel Lombardero und Pepo Sol

Fotografie: José Luis Alcaine

Bildmontage: Carmen Frías

Tonmontage: Marc A. Beldent

Musik: Nicola Poivani

Hauptdarsteller: Javier Bardem, Maribel Verdú, María de Medeiros, Elisa Touati, Raquel Bianca, Alessandro Gassmann

1994

LA TETA Y LA LUNA (LA TETA I LA LLUNA)

Originalsprache: Katalanisch (35mm, 90', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Bigas Luna und Cuca Canals

Drehbuch: Bigas Luna und Cuca Canals

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Andrés Vicente Gómez

teilhabende Produzenten: Manuel Lombardero

Fotografie: José Luis Alcaine

Bildmontage: Carmen Frías

Tonmontage: Marc A. Beldent

Musik: Nicola Poivani

Hauptdarsteller : Mathilda May, Gérard Darmon, Biel Durán, Miguel Poveda

Auszeichnungen: *Ossella de Oro al mejor guión en el Festival de Venecia 1994; Premio Ondas a la mejor película – Barcelona 1994*

1996

BÁMBOLA

Originalsprache: Italienisch (35mm, 96', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Cesare Frugoni

Drehbuch: Cesare Frugoni und Bigas Luna

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Máximo Ferrero

Fotografie: Favio Conversi

Montage: Gianfranco Amicucci

Hauptdarsteller: Valeria Marini, Jorge Perugorría, Stefano Dionisi, Manuel Bandera

1997 LA CAMARERA DEL TITANIC (LA FEMME DE CHAMBRE DU TITANIC)

Originalsprache: Französisch (35mm, 101', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Didier Decoin

Drehbuch: Cuca Canals, Jean Louis Benoit und Bigas Luna

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Yves Marmion

Fotografie: Patrick Blossier

Montage: Kenout Peltier

Hauptdarsteller: Olivier Martínez, Roman Bohringer, Aitana

Sánchez- Gijón, Aldo Maccione

Auszeichnungen: *Premio a la mejor película*, *Premio al mejor guión* und *Premio a la mejor dirección* – internationales Festival in Kairo 1997; *Goya al mejor guión adaptado* 1998; *Premio al mejor guión adaptado* – Círculo de escritores 1998

1999 VOLAVÉRUNT – LA MAJA DESNUDA

Originalsprache: Spanisch (35mm, 108', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Antonio Larreta

Drehbuch: Cuca Canals und Bigas Luna

dialogische Anpassung: Jean Louis Benoit

Regisseur: Bigas Luna

leitender Produzent: Mate Cantero

Fotografie: Paco Femenía

Montage: Kenout Peltier

Hauptdarsteller: Aitana Sánchez-Gijón, Jorge Perugorría, Penélope Cruz, Jordi Mollá

2001 SON DE MAR

Originalsprache: Spanisch (35mm, 100', Dolby Stereo)

Technische Details

Handlung: Manuel Vicent

Drehbuch: Rafael Azcona

Regisseur: Bigas Luna

Produzent: Andrés Vicente Gómez

Produktionsdirektor: Luis Gutiérrez

Fotografie-Direktor: José Luis Alcaine

Casting-Direktor: Consol Tura

künstlerischer Direktor: Pierre L. Thevenet

Musik: Piano Magic

Hauptdarsteller: Jordi Mollá, Leonor Watling, Eduard Fernández

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schemata Kulturemtheorie	13
Abbildung 2: zwei korpulente Spanierinnen.....	35
Abbildung 3: Dinner in Paris - die gehobene französische Gesellschaft.....	38
Abbildung 4: Mario, der ‚macho ibérico‘	44
Abbildung 5: Robert im eleganten Anzug	50
Abbildung 6: Robert, der stilsichere Franzose	51
Abbildung 7: der Eiffelturm - ein Zeichen für Frankreichs Dominanz.....	53
Abbildung 8: Aufbau eines katalanischen castells	63
Abbildung 9: Maurice begräbt symbolisch seine Männlichkeit.....	72
Abbildung 10: Tete, der Astronaut, erobert den Mond.....	75
Abbildung 11: Versöhnung der Rivalen Miguel und Maurice - Schlusszene	79
Abbildung 12: Wandlung des ‚macho ibérico‘ – Mario.....	85
Abbildung 13: Wandlung des ‚macho ibérico‘ – Miguel	85

Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Forschungsfrage welche Nationalsymbole und Kultureme der Regisseur Bigas Luna in seinen Werken *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) dekonstruiert und wie diese Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme filmisch inszeniert wird.

Der katalanische Regisseur Bigas Luna polarisiert in seinen Filmen vor allem durch den Einsatz von grotesken Filmelementen, Obsessionen, Sexualität und Leidenschaft, aber auch Gewalt spielt in mehreren seiner Filme eine zentrale Rolle. Des Weiteren spielt er filmisch mit Stereotypen und Klischees, die er auf ironische Art und Weise inszeniert und dekonstruiert.

Basierend auf kultur- und filmtheoretischen Ansätzen sowie der hermeneutischen Film- und Literaturanalyse und der Kulturemtheorie nach Els Oksaar, nimmt sich diese Diplomarbeit der wissenschaftliche Analyse der beiden Werke *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) an, die sich besonders durch die Dekonstruktion nationaler Symbole und Kultureme auszeichnen und aus Bigas Lunas Filmreihe hervorstechen. Die jeweiligen Analysekapitel zu den beiden Filmen widmen sich zunächst den Nationalsymbolen und Kulturemen sowie deren filmischer Inszenierung. Im Abschnitt zum Film *Lola* (1985) wird in erster Linie die Dekonstruktion des *macho ibérico* Mario aufgegriffen und die filmische Darstellung des *Français bourgeois* Robert im Vergleich dazu unter anderem auf das Machtverhältnis analysiert. Bei der Analyse von *La teta y la luna* (1994) liegt das Hauptaugenmerk auf der Dekonstruktion der katalanischen *identidad tradicional*, der Symbiose *catalán/charnego* und der Dekonstruktion und ironischen Inszenierung des impotenten *gabacho* Maurice. In einem gegenüberstellenden Kapitel wird die Wandlung des *macho ibérico* und des *Français bourgeois* in den beiden Filmen verglichen und die Übergabe der Dekonstruktion des spanischen Machos auf die des französischen Protagonisten unterstrichen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Bigas Luna in seinen beiden Werken *Lola* (1985) und *La teta y la luna* (1994) auf ironische Art und Weise verschiedene traditionelle Rollenbilder und nationale Symbole aufbricht und dekonstruiert und so Kritik an gesellschaftlichen und traditionellen Mustern, sowohl auf lautlicher, als auch auf visueller Ebene mittels des Einsatzes verschiedener Filmtechniken ausübt.

Abstract in English

This available diploma thesis dedicates its focus of research work to the question which national symbols and cultural behavioural patterns the director Bigas Luna deconstructs in his films *Lola* (1985) and *The Tit and the Moon* (1994) and how this deconstruction of national symbols and cultural behavioral patterns is staged from a cinematic point of view.

The Catalan director Bigas Luna polarizes in his films particularly due to the employment of grotesque elements, obsessions, sexuality and passion, but violence also plays a vital part in many of his works. In addition, he takes up stereotypes and clichés, which are staged and deconstructed in an ironical way.

Based on cultural and film-theoretical approaches and also on the concept of hermeneutics and the theory of cultural behavioral patterns of Els Oksaar, this thesis takes up the analysis of the films *Lola* (1985) and *The Tit and the Moon* (1994), which are remarkable for their deconstruction of national symbols and cultural behavioral patterns. The respective chapters of analysis of these works focuses at first on the national symbols, cultural aspects and their cinematic production. In the chapter about *Lola* (1985) the main purpose is the deconstruction of the Iberian macho Mario and the representation of the *Français bourgeois* Robert in comparison with his Spanish competitor. The balance of power between these protagonists is also analyzed. Concerning the research work on *The Tit and the Moon* (1994), the principal target is the deconstruction of the traditional Catalan identity, the symbiosis *catalán/charnego* as well as the deconstruction and the degradation of the impotent French *gabacho* Maurice. The following comparative part dedicates its interest to the change of the Iberian macho and the Frenchman bourgeois in both films and aims to analyze and underline the transformation of the deconstruction of the *macho ibérico* to the two French protagonists.

In conclusion, Bigas Luna deconstructs in his works *Lola* (1985) und *The Tit and the Moon* (1994) in an ironical way the different traditional role models and national symbols. Thus, the Catalan director heaps criticism against social and traditional patterns, both on the phonetic and also on the visual level by means of the employment of different cinematic techniques.