



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Groteske Inszenierung als Reflexion gesellschaftlicher
Realitäten am Beispiel von Álex de la Iglesias Filmen
Acción Mutante (1993) und *La Comunidad* (2000)“

verfasst von / submitted by

Mira Huber-Slade, MSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

A 190 333 353

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

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

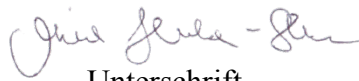
Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe und die aus fremden Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe.

Die eingereichte Diplomarbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Februar 2020



Unterschrift

DANKSAGUNG

Ich widme diese Arbeit meinem Lehrer und Freund Pater Christoph Legutko, der mir gezeigt hat, dass in Filmen viel mehr steckt, als nur Unterhaltung.

Lieber Christoph, ich danke dir für deine Freundschaft. Du hast mich vieles von dem gelehrt, wonach ich heute lebe und durch dich konnte ich erfahren, was einen guten Lehrer bzw. eine gute Lehrerin ausmacht. Die Welt hat an dir einen der großartigsten Menschen verloren. Du wirst immer einen besonderen Platz in meinem Herzen haben.

Ruhe in Frieden.

Ich danke Herrn Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für die Betreuung und den fachlichen Austausch zum Thema dieser Arbeit. Mein Dank gilt außerdem meiner Familie, im Besonderen meinem Mann Rob und allen meinen Freunden und Freundinnen, die während meiner gesamten Studienzeit auf ihre ganz persönliche Art und Weise für mich da waren, sei es durch Abwechslung vom Studienalltag, Erleichterung und Unterstützung im Alltag, wenn mal wieder die Prüfungen näher kamen oder emotionalen Rückhalt und Motivation. Bei Pia, Anita und Karla möchte ich mich für das Korrekturlesen dieser Arbeit bedanken.

Mira Huber-Slade

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
--------------------	---

Teil I: Theoretische Konzeptionen zum Grotesken

2. Das Groteske: Versuch einer Begriffsklärung.....	3
3. Die Karnevalisierung des Schreckens: Michail Bachtins Überlegungen zum Grotesken	6
3.1 Die karnevalistische Lachkultur	8
3.2 Die Kategorien der karnevalesken Verkehrung.....	9
3.2.1 Familiarität	9
3.2.2 Exzentrizität.....	10
3.2.3 Mesalliance.....	10
3.2.4 Profanisierung.....	10
3.3 Der groteske Leib	10

Teil II: Historischer und kultureller Hintergrund

4. Bürgerkrieg und Diktatur	12
5. Der Übergang in die Demokratie	14
5.1 Gesellschaftliche Entwicklungen.....	16
5.1.1 Die <i>Movida Madrileña</i>	18
5.1.2 Graphischer Humor in den Zeichnungen der <i>Historietas</i>	19
5.2 Entwicklungen in Film und Kino.....	20
6. Film und Kino seit den 90er Jahren.....	21
6.1 Die Herausbildung des <i>Joven Cine Español</i>	22
6.2 Álex de la Iglesia und seine Filme	24
6.2.1 Acción Mutante (Eine freakige Terroristengruppe).....	25
6.2.1.1 Allgemeine Daten zum Film.....	25
6.2.1.2 Inhalt	26
6.2.2 La Comunidad (Eine geldgierige Nachbarschaft).....	27
6.2.2.1 Allgemeine Daten zum Film.....	27
6.2.2.2 Inhalt	28

Teil III: Analyse der Filme

7. Filmanalyse: Methodische Vorgehensweise.....	29
7.1 Handlungsanalyse	29
7.2 Figurenanalyse	31
7.3 Analyse der Bauformen	32
7.3.1 Kamera	32

7.3.1.1	Kameraeinstellung	32
7.3.1.2	Kameraperspektive	32
7.3.1.3	Montage	33
7.3.2	Tonebene	33
7.3.3	Raum, Licht und Farbverhältnisse	34
7.4	Interpretation	34
8.	Filmanalyse: Acción Mutante (1993)	35
8.1	Sequenz 1: Die Hochzeitsfeier	35
8.2	Sequenz 2: Patricia und Ramón bei der Familie	37
8.3	Handlungsanalyse	42
8.4	Figurenanalyse	43
8.5	Analyse der Bauformen	45
8.5.1	Kamera	45
8.5.2	Tonebene	48
8.5.3	Raum, Licht und Farbverhältnisse	49
8.6	Interpretation: gesellschaftliche Kontextualisierung	51
9.	Filmanalyse: La Comunidad (2000)	55
9.1	Sequenz 1: Party bei Oswaldo	56
9.2	Sequenz 2: Domínguez wird getötet	59
9.3	Sequenz 3: Charli verhilft Julia zur Flucht	61
9.4	Handlungsanalyse	62
9.5	Figurenanalyse	65
9.6	Analyse der Bauformen	68
9.6.1	Kamera	68
9.6.2	Tonebene	70
9.6.3	Raum, Licht und Farbverhältnisse	71
9.7	Interpretation: gesellschaftliche Kontextualisierung	72
10.	Resümee	76
11.	Resumen	81
	Literaturverzeichnis	98
	Abbildungsverzeichnis	102
	Kurzfassung	104
	Abstract	104

1. Einleitung

El cine de Álex de la Iglesia es netamente posmoderno en su irreverente fusión de géneros, su relectura de la tradición cinematográfica y su apelación hiperconsciente a la cultura pop. [...] El cine posmoderno existe y ha existido en tanto es que producto de unas determinadas circunstancias sociales y culturales, y seguirá existiendo como cápsula esencial de cualquier desmenuzamiento histórico de la cultura que hoy llamamos contemporánea.¹

Der im Jahre 1965 in Bilbao geborene Regisseur Álex de la Iglesia ist ein wichtiger Vertreter des postmodernen spanischen Films. Er setzt sich somit über klassische Konventionen hinweg und sein filmisches Schaffen zeichnet sich durch einen eigenen Stil aus, der sich zwischen schwarzem Humor und Horror bewegt. Indem er durch seine grotesk inszenierten, parodistisch verfremdeten Filme kulturelle, soziale und politische Vorgänge bewusst überzeichnet, entwirft er eine moralische Dystopie der spanischen Gesellschaft und ermöglicht so einen kritischen Blick auf Diskurse und Problemfragen, die die Individualität der spanischen Bevölkerung geformt haben und nach wie vor formen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die groteske Ästhetik und Inszenierung in den beiden Filmen *Acción Mutante* (1993) und *La Comunidad* (2000) aufzuzeigen und mittels einer Kontextualisierung der Geschehnisse in den Filmen deren Bezugnahme zu gesellschaftlichen und sozialen Gegebenheiten ihrer Zeit darzulegen.

Demgemäß konzentriert sich diese Diplomarbeit auf folgende Forschungsfrage:

Wie äußert sich die groteske Ästhetik in den Filmen Acción Mutante und La Comunidad und auf welche gesellschaftlichen Realitäten recurriert Álex de la Iglesia mittels einer derartigen Inszenierungsform?

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der **erste Teil** enthält einen Überblick über die Entwicklung des Groteske-Begriffs und Überlegungen zu Beschaffenheit und Gestaltungsweise einer solchen Ästhetik. Beeinflusst von der Komikszene in der er sich schon in jungen Jahren zuhause fühlte, arbeitet Álex de la Iglesia stark mit komischen und satirischen Elementen. Aus diesem Grund wird hierbei auf das Verständnis der grotesken Motive und Körperkonzeption des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin zurückgegriffen, der diese in der volkstümlichen Lachkultur des späten

¹ Sánchez Navarro, Jordi: *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar 2005, S. 11

Mittelalters und der Renaissance und damit in der verkehrten Weltordnung des Karnevals beheimatet sieht.

Das fast über vier Jahrzehnte andauernde Regime Francisco Francos hat nicht nur die politischen, sondern auch die sozialen und kulturellen Begebenheiten in Spanien in hohem Maße beeinflusst. Der 1965 geborene Álex de la Iglesia hat die Zeit der Diktatur zwar nur in seinen Kinderjahren miterlebt, dennoch waren die Umstände, aus denen heraus sich Spanien als Nation geformt hat, maßgebend für seinen Werdegang, seine Art Filme zu machen und seine individuelle Sichtweise auf die spanische Gesellschaft.

Im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage ist es deshalb unumgänglich, auch auf historisch relevante gesellschaftliche Zusammenhänge einzugehen. Insofern werden im **zweiten Teil** die geschichtlichen Hintergründe Spaniens nach Franco dargestellt. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk vor allem auf gesellschaftlichen Veränderungen zur Zeit des Übergangs in eine Demokratie und auf Entwicklungen im Bereich des Films und Filmemachens bis in die 90er Jahre.

Álex de la Iglesia ist ein Vertreter des sogenannten *Joven Cine Español*, weshalb ergänzend die wesentlichen Bezugspunkte dieser Generation herausgearbeitet werden. Um einen Gesamtzusammenhang herzustellen, erfolgt an dieser Stelle ein kurzer Einblick in die Besonderheiten seines filmischen Schaffens, was ebenso für die darauffolgende Filmanalyse relevant ist.

Der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit liegt auf dem **dritten Teil**, der sich der Analyse der Filme *Acción Mutante* (1993) und *La Comunidad* (2000) und einer konkreten Beantwortung der Forschungsfrage widmet. Zur Beantwortung des ersten Teils der Forschungsfrage werden hierfür die Ausführungen zur Filmanalyse von Werner Faulstich (2013) herangezogen und eine Analyse der Handlung, der Figuren und der filmischen Bauformen (Kamera, Ton, Raum-, Licht- und Farbgestaltung) vorgenommen. Es werden für jeden Film einzelne Sequenzen hinsichtlich ihrer grotesken Wirkungsweise analysiert und in einen Gesamtzusammenhang gebracht. Anschließend wird für die Beantwortung des zweiten Teils der Forschungsfrage eine Interpretation der Ereignisse und der Gestaltungsweisen des Filmgeschehens aus soziologischer Sicht vorgenommen und es werden Konnotationen in Bezug auf aktuelle gesellschaftliche Diskurse zur Entstehungszeit der Filme herausgearbeitet.

Teil I: Theoretische Konzeptionen zum Grotesken

2. Das Groteske: Versuch einer Begriffsklärung

‘Grotesk‘ ist in erster Linie ein Terminus ornamentaler Malerei, die verschiedene menschliche, Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint.²

In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, wurden in den Ruinen der Domus Aurea, dem Palast von Kaiser Nero, kunstvolle Malereien an den Wänden und Gewölben entdeckt. Das Gebäude wurde als *Grotte* bezeichnet, da es im Laufe der Jahre immer weiter in die Tiefe sank. Diese antike Form der Ornamentik schaffte es allmählich als künstlerische Verzierung von Wänden, Fußböden oder Mobiliar in die Räumlichkeiten von Palästen, Villen oder auch Kirchen der Renaissance, sowie an deren Außenfassaden.³

Grotesk ist somit eine Ableitung des Wortes *grotta* (deutsch: Grotte) aus dem Italienischen. Wolfgang Kayser (2004) verweist an dieser Stelle auf Marcus Vitruvius Pollios Werk *De architectura libri decem* (Die zehn Bücher der Architektur), der im siebten Buch folgende Form der Wandzeichnungen beschrieb⁴:

[...] pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que representaciones de cosas verdaderas. Ponense juncos por columnas, por frontispicios garavatos estriados. dos con hojas crespas y con roleos. Hacense candeleros que sostienen templitos, sobre cuyos frontispicios se ven nacer de ciertos troncos muchos vástagos tiernos con volutas, sobre los quales hay, sin alguna verisimilitud, varias figurillas sentadas. Brotan asi mismo de los vástagos ciertas flores, que producen de su centro medias figurillas, ya con cabeza humana, ya de brutos.⁵

Vitruv nannte hier allerlei pflanzenartige Ranken und Triebe als Verzierungen an Mauern und Säulen, die in menschliche und tierische Figuren übergehen und somit abstrakte Darstellungen beinhalten, die die reale, dingliche Welt vernachlässigen und sich gegen die natürliche Ordnung stellen.

² Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter/ Steinwachs, Burkhard/ Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 2, Stuttgart u.a.: Metzler 2001, S. 876

³ Vgl. Scholl, Dorothea: Von den Grottesken zum „Grotesken“. Die Konstruierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Habilitationsschrift. In: Kapp, Volker/ Bury, Emmanuel/ Fumaroli, Marc/ Tietz, Manfred/ Vickers, Brian/ Zuber, Roger (Hg.): *Ars Rhetorica*. Band 11, Münster: LIT 2000, S. 15f

⁴ Vgl. Kayser, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg 2004, S. 20

⁵ Ortíz y Sanz, Joseph: *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: Imprenta Real 1787, S. 178f
[online unter: Biblioteca Digital Hispánica – Biblioteca nacional de España:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012956&page=1>(zuletzt abgerufen am 14.11.2019)]

Im 16. Jahrhundert verbreitete sich diese Art der Ornamentkunst und damit auch der Begriff *Groteske* ausgehend von Italien weiter in andere Länder. Aus der Vermischung unterschiedlicher Bereiche entstanden das Monströse, das Ordnungs- und das Proportionslose als wichtige Charakteristika der Groteske. Diese stilistischen Eigenarten wurden laut Kayser (2004) von der Malerei in die Literatur übertragen und somit in seiner Bedeutung erweitert⁶.

Bereits in der Kultur der Renaissance bildete sich aus *der Groteske* als Ornamentik schließlich eine ästhetische Kategorie heraus, die als *das Groteske* für verschiedenste kulturelle Bereiche, wie bildende Kunst, Theater, Festivitäten, Tanz oder Literatur verwendet wird und hierbei Bizarres und Ungewöhnliches bezeichnet. Das Groteske wird allerdings oftmals nicht als eigenständige Kategorie behandelt, sondern mit entweder mit dem Hässlichen, oder den Bereichen Komik und Humor in Verbindung gebracht.⁷

Die groteske Ästhetik besteht aus einer „*willkürlichen Mischung heterogener Elemente*“⁸ und steht somit in Opposition zum Normalen, das verzerrt, deformiert und in ästhetischer Hinsicht verfremdet wird. Sie ist als Extreme zu verstehen, die häufig dazu dient, Tabus und nicht regelkonformes Verhalten zu thematisieren.⁹

Das Groteske lässt Unnatürliches entstehen, denn es vermischt, was faktisch nicht zusammengehört, wie beispielsweise Menschliches mit Tierischem oder Organisches mit Mechanischem.¹⁰

Tatsächlich befinden sich bereits in den rund 32 000 Jahre alten Höhlenmalereien der französischen Höhlenkunst von Lascaux, Pergouset und Chauvet groteske Darstellungen. In diesen sind neben realistischen Bildern auch irrealer Illustrationen zu finden, die groteske, chimärische Stilmerkmale aufweisen, da sie tierisch-tierische und tierisch-menschliche Zwitterwesen abbilden. In seinem Entwurf einer Kulturtheorie des Grotesken verweist Fuß (2001) in diesem Zusammenhang darauf, dass diese grotesk anmutenden Malereien, im Gegensatz zu ihren mimetischen Gegenstücken, in schwer erreichbaren Bereichen dieser Höhlen zu finden sind. Verdeutlicht wird dadurch die

⁶ Vgl. Kayser 2004, S. 23ff

⁷ Vgl. Scholl 2000, S. 16f

⁸ Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto: Am Leitfaden des Grotesken. Zur Einleitung. In: Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto (Hg.): Das Groteske. Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Freiburg/Schweiz: Paulusverlag, Nr. 35 2004, S. 11

⁹ Vgl. Hedinger/ Müller Farguell/ Sorg 2004, S. 11f

¹⁰ Vgl. Sorg, Reto: Das Groteske – „Auf halbem Weg zum Tier“. In: Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto (Hg.) 2004, S. 24

Marginalisierung des Begriffes *grotesk* als Randphänomen, welche in dem umgangssprachlich pejorativen Gehalt des Wortes bis in die Gegenwart erhalten ist.¹¹

Scholl (2000) schlägt vor, das Groteske als „*transhistorisch*“¹² zu erachten, weil die Erscheinungsformen je nach Epoche, Gattung oder Autor variieren. Als Beispiele führt Scholl (2000) die unterschiedlichen grotesken Darstellungen von Rabelais und Raffaels im Vergleich zu denen Kafkas und Salvador Dalís.¹³

Die Wirkung, die grotesk inszenierte Kunst und Dichtung bei seinen Betrachtern und Betrachterinnen hervorruft, ist ebenso unterschiedlich und

[...] reicht von der Ohnmachtempfindung über das Schwanken zwischen Grauen und Lachen und Angst und Lust bis zur anarchischen Befreiung von den Normen herrschender Vorstellungen. Da die Deformation die menschliche Gestalt tangiert, betrifft sie den Menschen existentiell und provoziert die Frage nach dem Katalog der Werte.¹⁴

Im Verlauf der Romantik und Moderne entstehen mehrere Ansichten rund um die Erscheinungsformen des Grotesken. Die zeitgenössische Diskussion in Bezug auf diese Kategorie prägen vor allem die in den 50er Jahren entstandenen Positionen der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin und Wolfgang Kayser, die wesentliche Unterschiede aufweisen.

Kayser geht in seiner Theorie des Grotesken zunächst von der Malerei der Renaissance aus und beschäftigt sich hier mit Zeugnissen des Grotesken in Werken von Pieter Brueghel dem Jüngeren, Hieronymus Bosch, Raffael oder Jaques Callot sowie in Schöpfungen der *Commedia dell'arte*. Sein Hauptaugenmerk liegt aber auf der Auseinandersetzung mit der Literatur und Kunst der Romantik und der Moderne.

Nach Kayser (2004) enthält das Groteske Unheimliches und Wahnsinniges und ist in einer Entfremdung verdeutlicht. Das bedeutet, dass sich die uns bekannte Welt und Heimat verwandelt und uns schließlich unverständlich wird. Auch wenn das Groteske zu Beginn Erheiterung bringt, stellt es für Kayser (2004) immer eine Auseinandersetzung mit Absurdität dar und wirkt Grauen erregend.¹⁵

Scholl (2000) betont, dass sich Kayser von grotesken Darstellungen des Mittelalters distanziert, da sich diese seiner Meinung nach zu stark am Komischen orientieren und niederen und burlesken Charakter haben:

¹¹ Vgl. Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium kulturellen Wandels*. Köln u.a.: Böhlau 2001, S. 30f

¹² Scholl 2000, S. 17

¹³ Vgl. Scholl 2000, S. 17

¹⁴ Sorg 2004, S. 25

¹⁵ Vgl. Kayser 2004, S. 196ff

Entsprechend wendet sich Kayser von den grotesken Manifestationen des Volkes ab, wie man sie im Karneval oder auf dem Jahrmarkt antrifft, und künstlerischen Formen zu wie den grotesken Gemälden eines Hieronymus Bosch oder der grotesken Ornamentik in der Renaissancekunst [...].¹⁶

Groteskes Gelächter ist für Kayser (2004) negativ besetzt. Es ist ein schreckliches, ungewolltes Lachen, das Hohn und Zynismus ausdrückt aus einem Mangel an Alternativen hervorgeht.¹⁷

Nichtsdestotrotz sind „*heimliche Befreiung*“¹⁸ und der „*Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören*“¹⁹ seiner Meinung nach maßgeblich für die Gestalt des Grotesken.

3. Die Karnevalisierung des Schreckens: Michail Bachtins Überlegungen zum Grotesken

Die vorliegende Arbeit legt ihr Hauptaugenmerk auf die groteske Gestaltungsform, wie sie vom russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (1990) beschrieben wird. Dieser geht in seiner Beschäftigung mit dem Grotesken vom späten Mittelalter und der Renaissance aus und stellt dabei Überlegungen zur Volkskultur und Volkssprache an. In seinen Untersuchungen befasst er sich vor allem mit dem Werk des Geistlichen und Arztes François Rabelais und den künstlerisch-sprachlichen Besonderheiten in dessen Romanen. Im Mittelpunkt seiner Theorie zum Grotesken steht das Karnevaleske.

Edwards und Graulund (2013) erklären das Karnevaleske nach Bachtin als eine Kategorie, die kulturelle und festliche Formen beschreibt, die soziale Hierarchien und andere Ordnungsstrukturen aufbrechen. Praktiken gelten dann als karnevalesk, wenn sie das Karnevalstreiben verkörpern, welches oft in Verbindung mit einer Befriedigung körperlicher Wünsche steht, aber auch mit dem Potential, die Kunst der klassenbasierten Unterscheidung hervorzuheben.²⁰

Für Bachtin (1990) ist die Natur des Grotesken „[...] von der volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen Weltempfinden nicht zu trennen [...]“²¹. Er hebt dessen

¹⁶ Scholl 2000, S. 21

¹⁷ Vgl. Kayser 2004, S. 201f

¹⁸ Kayser 2004, S. 202

¹⁹ Kayser 2004, S. 202

²⁰ Vgl. Edwards, Justin D./ Graulund, Rune: Grotesque. London/New York: Routledge 2013, S. 144

²¹ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, S. 25

entlastenden Charakter hervor, der die Welt von Entsetzen und Furcht befreit und sie „fröhlich und hell“²² werden lässt.²³

Scholl (2000) setzt sich in ihrer Habilitationsschrift zum Grotesken unter anderem mit der Theorie Bachtins auseinander. Sie geht spezifisch auf dessen Beschreibung grotesker Erscheinungen als eine Form des Karnevalesken ein, die das Gegenteil von Einsamkeit, Angst, Absurdität und Entfremdung bewirken will und benennt hiermit einen Gegensatz zu Wolfgang Kayzers Theorie.²⁴

Auch Barck u.a. (2001) betonen, dass das Groteske nach Bachtin komischen Charakter hat und dieser im Grotesken die karnevaleske Freude daran sieht, hierarchische Ordnungen zu unterdrücken und umzukehren. Dies äußert sich in sprachlicher Hinsicht etwa durch Beschimpfungen und einen derben und obszönen Sprachgebrauch. Die groteske Gestaltungsweise nach Bachtin hebt die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers hervor, indem Extreme thematisiert werden und Deformation, Körperöffnungen und lebensnotwendige Vorgänge, wie Nahrungsaufnahme, Ausscheidung und Begattung dargestellt werden.²⁵

Bachtin (1990) kritisiert, dass die groteske Natur der volkstümlichen Lachkultur bei Kayser keine Beachtung findet.²⁶

Trotz wesentlicher Unterschiede der Theorien Kayzers und Bachtins verweist Scholl (2000) auf folgende Gemeinsamkeit: Beide Autoren sehen in der grotesken Ästhetik und Kunst eine „*Form der Daseinsbewältigung*“²⁷ und sagen ihm eine „*apotropäische*“²⁸ Wirkung zu. Dennoch stellt sich die Weltanschauung in Bezug auf das Groteske bei Kayser und Bachtin als grundverschieden dar:

Für Michail Bachtin steht das Groteske in Verbindung mit der spezifischen Körperbejahung der Volkskultur, wie sie sich im Karneval bekundet, und ist positiv konnotiert; für Wolfgang Kayser dagegen ist das Groteske negativ konnotiert als Ausdruck einer entfremdeten Welt, in der der Mensch auf physischer wie auf psychischer Ebene den Bezug zu einer realen oder ideellen Harmonie verloren hat. Für Bachtin ist das Groteske Ausdruck von Familiarität und der kollektiven Überwindung von Entfremdung; für Kayser dagegen signalisiert es Entfremdung, Isolation und Orientierungslosigkeit. Bachtin sieht im Grotesken das utopische Ideal einer klassenlosen Gesellschaft verwirklicht; wogegen Kayser das gesellschaftlich Einengende und Begrenzende hervorhebt [...].²⁹

²² Bachtin 1990, S. 26

²³ Vgl. Bachtin 1990, S. 25f

²⁴ Vgl. Scholl 2000, S. 24

²⁵ Vgl. Barck u.a. 2001, S. 879

²⁶ Vgl. Bachtin 1990, S. 25

²⁷ Scholl 2000, S. 26

²⁸ Scholl 2000, S. 26

²⁹ Scholl 2000, S. 27

3.1 Die karnevalistische Lachkultur

Wie zuvor erläutert, sieht Bachtin die Ästhetik des Grotesken in der Volkskultur des Mittelalters und der mittelalterlichen Lachkultur des Karnevals verankert. Für ihn löst das Groteske „*ein befreiendes Lachen aus, das den Menschen aus seinen Beklemmungen zu lösen vermag [...]*“.³⁰

Dieses Lachen bezwingt nicht nur die Todesangst, sondern auch die Angst vor jeglichen Mächten, hierarchischen Rangfolgen, Unterdrückungen, Unwahrheiten und Heucheleien.³¹

Das Lachen baut eine entgegengesetzte Welt zu der bekannten Welt auf und ist für Bachtin (1990) eng mit einem Freiheitsempfinden während des Karnevals verbunden, denn nur während dieser Zeit im Jahr war dem Lachen keine Grenzen gesetzt. Eben diese Freiheit des Lachens und des Körpers stand im Gegensatz zur ernsthaften und strengen Periode der Fastenzeit. Das Lachen fungierte als Schutz für die Legitimation unkonventioneller Verhaltensweisen und führte innerhalb dieser zur Entstehung radikaler Gestaltungsformen. Im Karneval des Mittelalters siegte das Lachen über die Angst vor verbotenen Verhaltensweisen, Restriktionen und Tabus, die das Leben beschränkten und verkörperte dadurch den Triumph über Autorität und Tod. Es wirkte bewusstseinsaufhellend und gab den Menschen Abwechslung zum ernststen und oftmals bedrückenden Alltag. In den Lachgestalten des Mittelalters ist der Sieg über die Furcht verkörpert.³²

[...] in der Form des abstoßend Komischen, in der Form umgestülpter Symbole der Macht und Gewalt, in den komischen Gestaltungen des Todes, in der fröhlichen Zerstückelung. Alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt. [...] Mit dem Entsetzlichen wird ein Spiel getrieben, es wird ausgelacht. Das Furchtbare wird zu einem fröhlichen Popanz gemacht.³³

Der Ernst des Alltags trat auf dem Karnevalsfest in den Hintergrund und eine alternative, narrenhafte, fluchende und persiflierende Wahrheit kam ans Licht.

Dieser Aspekt der Teilhabe der mittelalterlichen Gesellschaft an zwei verschiedenen Lebensstilen ist auch auf mittelalterlichen Handschriften zu erkennen, auf denen neben frommen und strengen Illustrationen auch chimärische Darstellungen abgebildet sind, die

³⁰ Barck u.a. 2001, S. 879

³¹ Vgl. Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leopold, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 142

³² Vgl. Bachtin 1990, S. 32-35

³³ Bachtin 1990, S. 35f

einen gegensätzlichen karnevalessk-grotesken Lebensaspekt aufzeigen. Bachtin (1990) betont, dass in der neuen offiziellen Kultur die ernsthafte Motivik überwiegt und groteske Gestaltungsformen, die in der Tradition der mittelalterlichen Lachkultur stehen, abgenommen haben. In niederen Gattungen wie der Komödie, der Satire, der Burleske oder auf der Volksbühne, die allesamt eine oppositionelle Welt darstellen, konnten sie allerdings überleben.³⁴

3.2 Die Kategorien der karnevalessken Verkehrung

Der Karneval wird nach besonderen Gesetzen *gelebt*. Es gibt kein Publikum, denn alle sind an diesem Schauspiel als aktiv Handelnde beteiligt. Das im Karneval vorherrschende Leben ist, wie erwähnt, anders als das gewohnte, denn es verkörpert die umgekehrte Welt, in der Ordnungsstrukturen ihre Geltung verlieren³⁵. Das Karnevalstreiben soll als Umkehrung ins Gegenteil, als Parodie auf das normale Leben verstanden werden³⁶.

Im Karneval wird für Bachtin (1995) die „*Vernichtung der alten und die Geburt der neuen Welt [...]*“³⁷ gefeiert.

3.2.1 Familiarität

Hierbei handelt es sich um die wichtigste Kategorie des Karnevals, die jeweils im Zusammenhang mit den anderen drei Kategorien steht. Im karnevalistischen Weltempfinden werden Hierarchien, wie Gesetze, Gebote und andere Arten der Einschränkung menschlicher Freiheiten, die Distanz, Ungleichheit und Furcht erzeugen, aufgelöst. Diese werden durch Freiheit, Intimität und zwischenmenschliche Interaktion ersetzt. Im Karneval, einem Raum zwischen Realität und Spiel, entsteht dadurch eine neue Art des familiären Kontakts. Aus dieser Auflösung hierarchischer Ordnungsstrukturen, resultiert beispielsweise, dass soziale, standesgemäße und andere Ungleichheiten während des Karnevals aufgehoben. Die Menschen begegnen einander ungezwungen, ohne Distanz, furchtlos und familiär³⁸. Diese vertrauliche Art des zwischenmenschlichen Umgangs bestimmt den „*eigentümlichen Charakter der*

³⁴ Vgl. Bachtin 1990, S. 39-46

³⁵ Vgl. Bachtin 1990, S. 48

³⁶ Vgl. Bachtin 1995, S. 59f

³⁷ Bachtin 1995, S. 456

³⁸ Vgl. Bachtin 1990, S. 48

*Massenhandlungen, der karnevalistischen Gestikulation, des unverblühten karnevalistischen Wortes“.*³⁹

3.2.2 Exzentrizität

Normen und Konventionen sind durch die Aufhebung der Ordnung nun ebenso fehl am Platz. Tabus und Verbote können ausgelebt werden und die zuvor verpönte tierische Leiblichkeit der Menschen darf zutage treten. Durch dieses Außerachtlassen von Verhaltensnormen treten auch Gestik und Sprachgebrauch exzentrisch zutage.⁴⁰

3.2.3 Mesalliance

Die Familiarität ergreift auch alle anderen Werte und Gedanken. Gegensätze werden miteinander verbunden. Vereinigung und Kontakt zwischen dem außerhalb des Karnevals hierarchisch Getrennten findet statt⁴¹ und es wird „*das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem*“⁴² vermengt.

3.2.4 Profanisierung

Diese drückt sich in der Obszönität und Unverschämtheit von Worten und Gesten und in der Parodie heiliger Texte aus⁴³. Dadurch soll das Hohe profaniert, also degradiert werden, was dazu führt, dass es von den Menschen niedrigerer Schichten berührt und erfasst werden kann und Macht relativiert wird.⁴⁴

3.3 Der groteske Leib

Laut Bachtin (1990) definieren sich die Grenzen zwischen Körper und Körper sowie Körper und Welt im Grotesken eben anders als in der klassischen Kunst. Vor allem die Stellen, an denen der Körper über seine eigenen Grenzen hinauswächst - der Phallus und der Unterleib sind nach Bachtin (1990) von großer Bedeutung für die groteske

³⁹ Bachtin 1990, S. 48

⁴⁰ Vgl. Döpp, Siegmund: Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin. Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes 30, Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1987, S. 4. [online unter: https://www.researchgate.net/publication/260685040_Antike_Literatur_und_Karneval_Ein_Hinweis_auf_Michail_Bachtin (zuletzt abgerufen am 20.12.2019)]

⁴¹ Bachtin 1990, S. 49

⁴² Bachtin 1990, S. 49

⁴³ Vgl. Bachtin 1990, S. 49

⁴⁴ Vgl. Peiter, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Soah. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007, S. 52

Leiblichkeit. Er beschreibt die Mischung des Menschlichen mit dem Tierischen als älteste Darstellung des Grotesken und so gelten die Nase (die den Phallus vertritt), die Ohren und die Kopfform dann als grotesk, wenn sie tierischen und gegenständlichen Charakter annehmen. Aus dem Gesicht herausragende Augen bezeugen eine körperliche Anspannung, die ebenfalls einen Aspekt der groteske widerspiegelt. Der aufgerissene Mund als verschlingender Schlund, ist der wichtigste Teil für die groteske Gestalt des Gesichts. Der groteske Körper weist Abzweigungen und Auswucherungen auf, die ihn mit anderen Körpern oder mit der nichtleiblichen Welt vereinen. Generell definiert sich ein grotesker Leib durch seine Unfertigkeit, da er durch seine diversen Auswüchse stets fortgesetzt wird. Die Körperteile, durch die der Körper seine Grenzen überwindet, und einen zweiten Körper erzeugt, wie beispielsweise der Unterleib und der Phallus, sind wesentlich für das Groteske. Auch der Anus, als weitere Öffnung des Körpers, in der – ebenso wie bei Bauch, Phallus und Mund – „*die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches [...] überwunden werden.*“⁴⁵, ist Teil des grotesken Leibes.⁴⁶

Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib – all das vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt [...]. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Leibes. Oder, architektonisch gesprochen: Türme und Kellergewölbe.⁴⁷

Die Groteske lässt einen nicht in sich abgeschlossenen „*zweileibigen Leib*“⁴⁸ entstehen, wodurch auch das Körperinnere wie beispielsweise Blut, Gedärm und Organe für die groteske Gestalt des Leibes von Bedeutung ist. Solche grotesk gestalteten Körper existieren in der europäischen Volkskultur vor allem in Bereichen des intimen Kontakts, wo sich Fluchen und Lachen verbinden. Dort sind Erscheinungen „*des sich begattenden, entleerenden, überfressenen grotesken Leibes, von Ausdrücken für die Geschlechtsorgane, den Bauch, den Kot, den Urin, für Krankheiten, für Nase und Mund, für den in Teile zerrissenen Leib.*“⁴⁹ keine Seltenheit. Dies steht im Gegensatz zur Körpergestalt der Neuzeit, in der derartige Gestaltungsformen des Leibes tabuisiert werden.⁵⁰

⁴⁵ Bachtin 1990, S. 17

⁴⁶ Vgl. Bachtin 1990, S. 15-17

⁴⁷ Bachtin 1990, S. 17

⁴⁸ Bachtin 1990, S. 18

⁴⁹ Bachtin 1990, S. 19

⁵⁰ Vgl. Bachtin 1990, S. 18-22

Es muss hervorgehoben werden, dass die groteske Körpergestalt als etwas Positives zu verstehen, ist auch wenn sie im Gegensatz zum klassischen Körperideal und dessen gleichmäßigem Schönheitsverständnis steht. Der groteske Körper als ein unebener und unvollständiger Körper steht stets in einer Phase der Erneuerung und somit einer weltlichen Offenheit.

En general, la deformación corporal es visible o perceptible en cualquier instante y no debe considerarse, en ese caso, negativa. No se trata de una destrucción sino de una creación jovial que posee una fuerza imprescindible para que todo el colectivo pueda regenerarse eternamente.⁵¹

Teil II: Historischer und kultureller Hintergrund

4. Bürgerkrieg und Diktatur

Permanente soziale Probleme und politisch gegensätzliche Einstellung der Bevölkerung führten im Jahre 1936 zum drei Jahre andauernden Bürgerkrieg in Spanien. Die auslösenden Konflikte dafür können zumindest bis weit in das 19. Jahrhundert nachverfolgt werden.

Bernecker (2018) nennt diesbezüglich die gesellschaftlichen Spannungen, die sich durch die ungleiche Landverteilung im Agrarsektor ergaben und Aufstände der Bevölkerung zur Folge hatten. Außerdem resultierten Spannungszustände aus der wirtschaftlichen Überlegenheit der katalanischen und baskischen Randbevölkerung und deren Unterordnung unter das Zentrum Kastilien und die Hauptstadt Madrid. Darüber hinaus sieht Bernecker (2018) den Einfluss des Militärs auf die Politik Spaniens und das Verhältnis zwischen Staat und Kirche als einen dauerhaften Krisenherd in der spanischen Geschichte.⁵²

Denn trotz (oder wegen) des zumeist engen Verhältnisses von Staat und Kirche, das sich etwa in [...] übergreifenden Rechten oder Privilegien ausdrückte, führten die mangelnde Säkularisierungserfahrung im Zeitalter der Aufklärung und die Verquickung von Politik und Religion zu einer ideologischen Spaltung in „fortschrittliche“ und „konservative“ Kräfte, in liberal-radikalen Antiklerikalismus und traditionalistisch-kämpferischen Klerikalismus – eine Spaltung, die im 19. und 20. Jahrhundert unerbittliche gesellschaftliche Frontstellungen zur Folge hatte.⁵³

⁵¹ Polák, Petr: El arte grotesco a través de los siglos. In: Polák, Petr (Hg.): El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo. Brno: Masarykova univerzita 2011, S. 47

⁵² Vgl. Bernecker, Walther L.: Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg. München: HC Beck 2018, S. 13

⁵³ Bernecker 2018, S. 13

Die sich in diesen Bereichen gegenüberstehenden Richtungen ergaben eine Spaltung der Nation in „zwei Spanien“. Es kam dadurch zu innenpolitisch so schwerwiegenden Auseinandersetzungen, die den spanischen Bürgerkrieg von 1936 letztendlich auslösten. „Auf der einen Seite stand das nationalistisch-konservative, ländlich-katholische, autoritär-monarchische, auf der anderen das progressiv-weltbürgerliche, urban-antiklerikale, liberal-republikanische Spanien.“⁵⁴

Im Jahre 1936 wurde Francisco Franco zum Staatsherrn berufen und errichtete ein Militärregime. Die spanische Falange wurde 1937 zur einzigen Partei erklärt. Franco konnte sich gegen die republikanischen Kräfte durchsetzen und mithilfe der katholischen Kirche, dem Militär und der Oligarchie alle Ämter an sich nehmen. Sein Regime war für eine jahrelange wirtschaftliche Isolation und Stagnation Spaniens verantwortlich.⁵⁵

Eine Verschlechterung des Lebensstandards, ein Anstieg der Arbeitslosigkeit im Land, ein Qualitätsmangel industriell erzeugter Waren und ein Stillstand im Wissenschaftssektor waren nur einige der Folgen dieser Autarkiepolitik und isolierten Haltung gegenüber dem Weltmarkt, die Spanien betraf. Einen Nutzen aus dieser Situation zogen nur einige wenige kapitalistische Unternehmen, die den Markt im Inland abdeckten. Im weiteren Verlauf innerpolitischer Entwicklungen und Unruhen, sah sich der Staat schlussendlich gezwungen, eine Regierungsumbildung vorzunehmen und den Wirtschaftsmarkt zu liberalisieren und zu öffnen. Hierbei fielen die Ämter für Handel und Finanzwesen in die Hände des *Opus Dei*, und damit der Technokratie. Ziel der neuen Regierung war es, Spanien wirtschaftlich stärker an Europa zu binden. Mit diesem modern wirkenden Neoliberalismus wurde „ökonomischer Liberalismus mit politischem Konservatismus“⁵⁶ verbunden. Daraus resultierte, dass in den 1960er Jahren sozialer Fortschritt und Demokratisierung gegenüber wirtschaftlichem Aufschwung vernachlässigt wurden. Damit politisch alles so bleiben konnte wie es war, musste es wirtschaftliche Neuerungen geben. Spanien entwickelte sich von einem Agrar- zu einem Industrieland, was Folgen demographischer Natur nach sich zog, indem die Lebenserwartung und die Bevölkerungszahlen anstiegen. Dadurch, dass im Industriesektor mehr Arbeitskräfte benötigt wurden und die Leute vom Agrarsektor in industrielle Berufe wechselten, kamen immer mehr Menschen vom Land in die Stadt.

⁵⁴ Bernecker 2018, S. 14

⁵⁵ Vgl. Quesada, Sebastián: Curso de civilización española. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A. 1998, S. 183

⁵⁶ Bernecker, Walther L.: Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute. Darmstadt: Primus 2012, S. 183

Landwirtschaftliche Umgebungen in Kastilien, Extremadura und Andalusien verloren ihre Bevölkerung, an Gebiete wie Madrid, Barcelona oder das Baskenland. Diese Veränderungen führten dazu, dass sich die Bevölkerung in sozialpolitischer Hinsicht immer mehr gegen die Einschränkungen des Regimes auflehnte, obwohl der Staat nach dem Bürgerkrieg dafür Sorge getragen hatte, dass jegliche Art gewerkschaftlicher Verbindungen untersagt wurde. Verbände von Studenten und Studentinnen, sowie illegale Zusammenschlüsse von Arbeitern und Arbeiterinnen äußerten ihren Unmut hinsichtlich der sozial benachteiligten Zustände im Land und auch baskisch- und katalanisch-nationalistische Gruppierungen sprachen sich gegen die zentrale Macht Kastiliens aus. Infolge der Zurückdrängung jener Zusammenschlüsse kam es zu einer Zunahme an Untergrundorganisationen. Das *Opus Dei* konnte keine politische Stabilisierung im Land erreichen, denn soziopolitische Neuerungen blieben aus. Katalonien und das Baskenland hatten schon seit Beginn des Regimes mit einer rigorosen Repression ihrer Interessen zu kämpfen, da Franco einerseits das Ziel hatte, einen zentralistischen Staat zu errichten und andererseits auch die Regionen, die im Bürgerkrieg gegen die Nationalisten ankämpften, zu bestrafen und zu diskriminieren. Im Baskenland formierte sich schließlich die geheime separatistische Gruppierung *ETA* (*baskisch: Euskadi Ta Askatasuna; dt.: Baskenland und Freiheit*).⁵⁷

Am Ende der Franco-Herrschaft war die spanische Gesellschaft politisierter, urbanisierter und säkularisierter denn je, die Arbeiter und Studenten waren so aufsässig wie noch nie, die Autonomie- und Selbstständigkeitsbewegungen der Regionen ausgeprägter als zu jedem anderen Zeitpunkt der neuen spanischen Geschichte, Sozialisten und Kommunisten bei den ersten Wahlen nach Francos Tod so erfolgreich wie nie zuvor, die spanische Wirtschaft finanziell und technologisch vom internationalen Kapitalismus geradezu in beängstigendem Ausmaß abhängig.⁵⁸

5. Der Übergang in die Demokratie

Die Diskussion um die Zeit nach dem Franquismus wurde von drei Seiten geführt. Die Franquisten hatten es auf eine Fortsetzung der politischen Gegebenheiten abgesehen. Die Reformisten strebten eine langsame Veränderung der Bedingungen im Land an⁵⁹. Sie wollten dabei allerdingst keinen Kontrollverlust der amtierenden politischen und wirtschaftlichen Eliten erleiden. Die demokratische Opposition forderte einen Bruch mit

⁵⁷ Vgl. Bernecker 2012, S. 183-190

⁵⁸ Bernecker 2012, S. 191f

⁵⁹ Vgl. Bernecker, Walther L./ Collado Seidel, Carlos: Einleitung. In: Bernecker, Walther L./ Collado Seidel, Carlos (Hg.): Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982. München: Oldenburg 1993, S. 8

dem bisherigen System und eine antifranquistische Regierung. Schließlich handelten sich die Reformisten mit der Opposition einen friedlichen Übergang in eine Demokratie aus. Nachfolger Francisco Francos als Staatsoberhaupt wurde der König Juan Carlos I., der die *Transición democrática* behutsam führte.⁶⁰

Im Dezember 1975 wurde Spanien zur Demokratie erklärt. Das Programm des Königs hin zu einer Institutionsreform und einer Ausweitung bürgerlicher Rechte wurde langsam und geschickt umgesetzt und es wurden, aus konservativ-franquistischer Sicht legale Veränderungen hin zu einer demokratischen Staatsform vorgenommen. Als erster Schritt in diese Richtung wurde der franquistische Ministerpräsident Carlos Arias Navarro durch den Falangisten Adolfo Suárez ersetzt. Dieser stand den gewünschten Reformen positiv gegenüber. Im November 1976 wurde ein Gesetz verabschiedet, das die Ständekammer durch ein Zweikammersystem ablöste. In der zweiten Phase der Demokratisierung wurden Parteien und Gewerkschaften gebildet. Doch der linken Opposition war der Demokratisierungsprozess nicht radikal genug, die rechten Traditionalisten waren generell dagegen und viele sahen die Hoffnung auf eine Besserung des materiellen Wohlstandes nicht erfüllt. Es wurde vordergründig an einer Veränderung der Politik und ihrer Strukturen gearbeitet und sich nicht ausreichend um eine angemessene Sanierung des Wirtschaftssektors gekümmert. Dies wurde erst mit den *Pactos de Moncloa*, Wirtschaftspakten in den Bereichen Schiffbau und Schwerindustrie, im Jahre 1977 versucht. Trotzdem herrschte eine insgesamt negative ökonomische Lage des Landes und Arbeitslosigkeit unter Jugendlichen und Drogenkonsum wurden zum Problem.⁶¹

Der Vorgang der *Transición democrática* verlief außerdem nicht nur friedlich, denn die Frage nach der Autonomie der verschiedenen Regionen war immer noch nicht beantwortet, was sich durch wiederholte Gewalttaten der ETA zeigte.⁶²

1978 wurde die Verfassung verabschiedet und der Staat regionalpolitisch neu organisiert. Er besteht somit heute aus 17 autonomen Gemeinschaften mit Autonomiestatuten. 1981 wurde ein Putschversuch der *Guardia Civil* unter der Führung des Oberstleutnant Antonio

⁶⁰ Vgl. Bajo Álvarez, Fe/ Gil Pecharromán, Julio: El retorno a la democracia. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A. 2010, S. 193

⁶¹ Vgl. Bernecker/ Collado Seidel 1993, S. 8-11

⁶² Vgl. Richards, Michael: Collective memory, the nation-state and post-Franco society. In: Jordan, Berry/ Morgan-Tamosunas, Rikki (Hg.): Contemporary Spanish Cultural Studies, London: Arnold 2000, S. 38-47

Tejero erfolgreich abgewehrt und im Jahre 1982 wurde die sozialistische Partei PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*), zur führenden im Land.⁶³

Für den Erfolg des Übergangs der Diktatur in eine Demokratie nennen Bernecker und Collado Seidel (1993) folgende Voraussetzungen:

[...] zum einen [...] die Herausbildung einer „modernen“ und weitgehend säkularisierten Gesellschaft in den fünfziger und sechziger Jahren, zum anderen die nachwirkende traumatische Erfahrung mit der Gewalt, insbesondere während des Bürgerkrieges und in den ersten, stark repressiven Nachkriegsjahren, die bei allen die Neigung zu Kompromissen deutlich steigen ließ.⁶⁴

Die sozialistische PSOE, die eine industrielle Politik verfolgte, strebte in erster Linie an, die Wirtschaftslage zu modernisieren, bevor sie sich um soziale Fragen kümmerte.

Nicht alle Bevölkerungsschichten galten als Gewinner bei diesem wirtschaftlichen Modernisierungsvorgang und in bestimmten Bereichen kam es zu Arbeitslosigkeit und Sozialabbau, was allmählich zu einem zentralen Problem im Land wurde. Dies führte dazu, dass sich die Bevölkerung, angefangen bei den Gewerkschaften, immer mehr von der Politik des PSOE distanzierte.⁶⁵

Das Ende der Sparpolitik führte auch zum Zusammenbruch der spekulativen ‚Kasino-Wirtschaft‘, ausländische Anleger zogen erschreckt ihre Gelder ab, die Peseta verlor an Wert, eine Welle von Pleiten und Entlassungen erfaßte das Land. An diesen Schwierigkeiten zerbrach schließlich das Reformbündnis zwischen Arbeitern und urbaner Mittelschicht [...].⁶⁶

Es folgten zahlreiche Krisen in den 90er Jahren und konservative Kräfte des PP (*Partido Popular*) wurden stärker. Die PP ging aus der früheren Volksaliansz (*Alianza Popular*) unter dem Altfranquisten Fraga Iribane hervor, unter dessen Führung allerdings kein großer Stimmenzuwachs erreicht wurde. Dies änderte sich, nachdem sich die Partei zur Mitte hin öffnete, von Kirche und Militär Abstand nahm und einen liberalen Kurs einschlug, wodurch sie für viele eine Alternative zur PSOE darstellte. 1996 gewann die PP schließlich die Wahlen im Land.⁶⁷

5.1 Gesellschaftliche Entwicklungen

Die *Transición Democrática* war eine Zeit, in der sich ein massiver sozialer Wandel im Land vollzog. Zum Einen distanzierte sich der Staat mehr und mehr von der Kirche, zum Anderen waren starke Veränderungen in der Sozialstruktur und in gesellschaftlichen Verhaltensmustern erkennbar. Der Lebensstandard der Spanier und Spanierinnen stieg

⁶³ Vgl. Bernecker/ Collado Seidel 1993, S. 12

⁶⁴ Bernecker/ Collado Seidel 1993, S. 12

⁶⁵ Vgl. Bernecker 2012, S. 209f

⁶⁶ Bernecker 2012, S. 210

⁶⁷ Vgl. Bernecker 2012, S. 210

an, da sich ihr Einkommen erhöhte und sie materiellem Besitz eine höhere Bedeutung beimaßen. Verhalten, Sitten und Bräuche orientierten sich immer mehr an den Vorbildern der Wohlstandsgesellschaft und überhöhtes Konsumverhalten und Materialismus waren gesellschaftliche Markenzeichen. Entsprechende Werte wurden durch ein Werbe- und Handelssystem bekräftigt, das sich am Hedonismus orientierte. Diese Entwicklung ging mit einem gesellschaftlichen Phänomen einher, das Bahamonde Magro und Otero Carvajal (2009) als „*gente guapa*“⁶⁸ bezeichnen. Gemeint sind damit prominente Personen, deren Wertesystem ausschließlich äußere Attribute pries und die sich auch derartig in den Medien präsentierten. Im Gegensatz dazu lebten manche Bevölkerungsgruppen immer noch in prekären Lebenssituationen und unterhalb der Armutsgrenze. Diese waren in den Außenbezirken der Großstädte oder den Armenvierteln der historischen Zentren, weit entfernt vom allgemeinen Wohlstand der bürgerlichen Gesellschaft angesiedelt. Es handelte sich dabei speziell um Langzeitarbeitslose, ältere Menschen ohne Familie oder mit wenig Einkommen, Migranten und andere Randgruppen.

Aus dem sozialen und wirtschaftlichen Wandel folgte die Herausbildung einer städtischen Mittelschicht. Die jüngere Bevölkerung wanderte aus ländlichen Gebieten in die Städte ab, es veränderte sich folglich die Demographie auf dem Land und eine Urbanisierung fand statt. Frauen wurden mehr und mehr in die Arbeitswelt und in damit verbundene Entscheidungsfindungen miteinbezogen. Vor allem in den städtischen Ballungsräumen kristallisierte sich in Ergänzung zum überhöhten Konsumverhalten eine Gesellschaft heraus, die mehr und mehr dem persönlichen Vergnügen nachging. Die politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen führten außerdem dazu, dass nicht nur die Rolle der Kirche, sondern auch die des Bildungssystems, der Medien, der Streitkräfte, der sozialen Dienste und der Familie neu konzeptualisiert wurden.⁶⁹

Die Wiederherstellung der politischen Meinungsfreiheit hat zudem zu einer tiefgreifenden Veränderung der in der spanischen Gesellschaft üblichen Gebräuche geführt. Es entstand eine Toleranz gegenüber liberaleren Lebensformen. Die Menschen wandten sich einander zu und es fand ein offenerer Umgang miteinander statt.⁷⁰

⁶⁸ Bahamonde Magro, Ángel/ Otero Carvajal, Luis Enrique: Historia de España 2 Bachillerato. Madrid: Ed. SM 2009, S. 304

⁶⁹ Vgl. Bahamonde Magro/ Otero Carvajal 2009, S. 304f

⁷⁰ Vgl. Quesada 1998, S. 206

Eine bedeutsame Neuerung im Zuge der Demokratisierung war der während der Diktatur verbotene Gebrauch der verschiedenen Regionalsprachen in Schule, Verwaltung und Medien. Vor allem auch im kulturellen Bereich zeigte sich das Ende der Zensur und die *Transición* explosionsartig. Die Demokratie eröffnete neue kreative Horizonte auf der Suche nach Modernität.⁷¹

5.1.1 Die *Movida Madrileña*

Die Menschen wollten mehr und mehr mit der Vergangenheit der 50er und 60er Jahren brechen, was ihnen nun durch eine politische und kulturelle Freiheit ermöglicht wurde. Eine Entwicklung hin zu neuen Freiheiten konnte vor allem in Madrid verzeichnet werden. Bars und Klubs präsentierten eine junge Avant-Garde-Szene und künstlerische Formen wie Malerei, Mode, Film, Musik, Theater und vieles mehr wurden Ausdruck des neuen Spaniens. Daraus entwickelte sich die *Movida Madrileña*, eine Jugendbewegung, die als Metapher für die kulturellen Veränderungen im Land gesehen werden kann. Im Zuge des Aufkommens dieses Trends konnten auch eigene, dieser Bewegung angehörige Zeitschriften, Clubs, Galerien und Shops ausgemacht werden.⁷²

Die *Movida* fand sich seit den 70er Jahren in den Städten zusammen. Sie basierte auf der Popkultur der USA und der Punk- und Glam-Bewegung Großbritanniens. Madrid wurde zum Zentrum dieser Jugendbewegung, die eine Renovation des künstlerischen, musikalischen und kulturellen Horizonts ausgehend von den Werten der Postmoderne unternahm.⁷³

Wie oben erwähnt, waren Musik, Kunst, Mode, Design, Fotografie und Film ein sichtbarer Ausdruck dieser Szene. Punk-, Flamenco-, Rock- und Popmusik füllten die madrider Nachtclubs und die Jugend experimentierte mit ihrer Sexualität. Der Filmregisseur Pedro Almodovar wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der *Movida*.⁷⁴

⁷¹ Vgl. Bahamonde Magro/ Otero Carvajal 2009, S. 306

⁷² Vgl. Dent Coat, Emma: Designer Culture in the 1980s: The Price of Success. In: Graham, Helen/ Labanyi, Jo (Hg.): Spanish Cultural Studies. An Introduction. New York: Oxford University Press 2010, S. 376

⁷³ Vgl. Bahamonde Magro/ Otero Carvajal 2009, S. 306

⁷⁴ Vgl. Maroto Camino Mercedes: "Madrid me mata": Killing the husband in Álex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). *Forum for Modern Language Studies*, Volume 41 (3) 2005, S. 332

5.1.2 Graphischer Humor in den Zeichnungen der *Historietas*

In Spanien waren zur Zeit der Diktatur die sogenannten *tebeos*, eine Art *historieta* (spanisches Comicheft), sehr beliebt unter Kindern und Jugendlichen. Der Name leitet sich von der berühmten Zeitschrift *TBO* ab, die 1917 gegründet und für Kinder verfasst wurde⁷⁵. *Tebeos* und andere Jugendzeitschriften, die ihre Beiträge in Umgangssprache veröffentlichten, veranschaulichten das Wertesystem und haben dazu beigetragen, dass die Jugend mit dem Lesen in Kontakt kam. Die graphischen Illustrationen jener Zeitschriften sind in der Regel qualitativ sehr hochwertig und ihre Protagonisten waren damals sehr beliebt und verbreitet. Auch im spanischen Kino fanden sich Adaptionen dieser Comics.⁷⁶

Das Image der *tebeos* bzw. der *historietas* ein Genre für Kinder zu sein, blieb in der Zeit des Franquismus aufrecht. Die strenge Zensur verhinderte, bis auf wenige Ausnahmen, den Markt für eventuell kritisch veranlagte Erwachsenencomics. Im Spätfranquismus Ende der 60er Jahre war allerdings bereits ein Anstieg von Comiczeitschriften für Erwachsene auszumachen. Es wurden allmählich Fanzines veröffentlicht, die historische und semiotische Forschungen zu Comics enthielten und auch die Herausgabe satirischer Wochenzeitungen die vor allem graphische Darstellungen als Ausdrucksmittel nutzten, wurde immer mehr. In der Zeit nach der Diktatur erlebten die *historietas* einen regelrechten Boom. Schließlich fanden die Erwartungen, Hoffnungen und Krisen auf dem Weg zur Demokratie auch den Einzug in die Gestaltungsweisen dieses Mediums und hinterließen ihre Spuren nicht nur in Bereichen wie Mode, Design, Film oder Musik. Ähnlich den anderen künstlerischen Ausdruckformen, war natürlich auch hier der Wegfall der Zensur ausschlaggebend für eine vermehrte Nutzung der künstlerischen Freiheit.⁷⁷ Trotzdem war ab den 70er Jahren ein vermehrter Import von Produkten aus dem Ausland zu verzeichnen.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Real Academia Española 2019. [online unter: [s://dle.rae.es/?w=tebeo](https://dle.rae.es/?w=tebeo) (zuletzt abgerufen am 09.12.2019)]

⁷⁶ Vgl. Quesada 1998, S 196

⁷⁷ Vgl. Conget, José María (Hg.): *El cómic de la democracia española 1975-2005/6*. Madrid: Instituto Cervantes 2005, S. 18-33

⁷⁸ Vgl. El País: Jueves, 24 de junio de 1976 [online unter: https://elpais.com/diario/1976/06/24/cultura/204415203_850215.html (zuletzt abgerufen am 28.01.2020)]

5.2 Entwicklungen in Film und Kino

Mit der sozialistischen Regierung der Nachkriegszeit, nach Abschaffung der Zensur im Jahre 1977, sahen sich die spanischen Filmemacher und Filmemacherinnen nicht mehr gezwungen, Tabus unausgesprochen zu lassen. Sie gingen allmählich dazu über, jenen Themen in ihren Filmen Ausdruck zu verleihen, deren Darstellung ihnen unter den starren Regeln des franquistischen Regimes nicht erlaubt war.

Durch die nun geltende Meinungsfreiheit wurde Kritik gegen die Zeit unter Franco laut. Diese beschränkte sich allerdings nicht nur auf politische Aspekte, sondern betraf auch Themen wie Religion, Moral, Sitten, Familie und andere veraltete Strukturen⁷⁹.

Die Filmindustrie selbst hatte sich jedoch während der Reformphase bis in die frühen 1980er nur wenig verändert. Sie blieb eine Branche mit wenig monetären Ressourcen. Paradoxe Weise boomte die Produktion mit vielen Low-Budget-Filmen verschiedener Genres wie Comedy, Horror, Spaghetti-Western und Soft-Pornographie. Entsprechendes war nur durch ein bereits während Franco beschlossenes System staatlicher Förderungen möglich. Das finanzielle Risiko einheimischer Filmemacher wurde dadurch zwar erheblich verringert, allerdings brachten diese Filme keinen großen Profit ein.

Auch unter der Regierung der PSOE wurde das heimische Kino subventioniert. Es wurde allerdings nicht mehr nur als kommerzielles Produkt sondern als Kulturgut und somit als Teil des kulturellen Erbes der spanischen Bevölkerung definiert.

Im Oktober 1982 wurde Pilar Miró Romero zur Staatsbeauftragten für Film und Kino (*Directora General de Cinematografía*). Sie war die erste Frau, die diese Position jemals innehatte, eine der wenigen weiblichen Absolventinnen der Filmhochschule des Regimes, der *Escuela Oficial de Cine*, Sozialistin und jemand, der eine Karriere in Film und Fernsehen hinter sich hatte.

Miró machte es sich zur Aufgabe, die vorherrschende Kraft der amerikanischen Produktionen auf dem spanischen Markt zu schwächen, indem mehr Veröffentlichungstermine für heimische Produktionen angeboten wurden und effektiveres Marketing betrieben wurde. Das Ansehen spanischer Filme sollte über die Landesgrenzen hinaus verbessert werden, weshalb internationale Filmfestspiele und ähnliche Veranstaltungen abgehalten wurden. Sie richtete im Zuge des sogenannten *Ley Miró* 1983 die Filmförderungen neu aus, um die „Qualität“ der spanischen Produktionen

⁷⁹ Vgl. Caparrós Lera, José María: *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores 2007, S. 165f

zu erhöhen. Es sollten nur Filme produziert werden, die nach Ansicht des Staates einen kulturellen Auftrag erfüllten und dadurch eine Förderung erreichten, was dazu führte, dass den oben beschriebenen Low-Budget-Genre-Filmen von nun an Subventionszahlungen verwehrt blieben. Eine Erhöhung der Kosten und der Bürokratie hinderte zudem die Entstehung privat finanzierter kommerzieller Filme. Die Qualität spanischer Filme wurde durch das *Ley Miró* sozusagen einer Standardisierung unterzogen.⁸⁰ Scholz (2005) betont:

Eine solche Gesetzgebung provoziert die Herausbildung einer dominanten Tendenz und Uniformität der Produktionsmodelle, also auch der ästhetischen Umsetzung [...]. Im Gesamtkonzept wird durch das neue Gesetz das Autorenkino mit experimentellem Charakter und Filme neuer Regisseure [...] gefördert.⁸¹

Nicht nur das experimentelle Autorenkino, zu dessen wichtigsten Vertretern Pedro Almodovar zählt wurde zu dieser Zeit favorisiert, sondern auch Literaturverfilmungen wurde ein hoher qualitativer Wert beigemessen.⁸²

6. Film und Kino seit den 90er Jahren

Seit 1994 war die staatliche Subventionierung heimischer Filme vom Einspielergebnis abhängig und neue Talente wurden unterstützt. Produktionen junger Filmemacher wurden immer mehr, was laut Pohl (2008a) ein wichtiges Merkmal des kontemporären spanischen Kinos darstellt. Der Autor hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass mehr als ein Viertel der in den 90er Jahren produzierten Filme Erstlingswerke junger Regisseure waren, die hiermit einen wichtigen Beitrag zum spanischen Kino der 90er Jahre leisteten. Zwischen 1996 und 2006 verdoppelten sich auch die Produktionsfirmen. Die Anzahl der Produktionen stieg an, aber trotzdem blieben die gewünschten Einnahmen oft aus, was allerdings, gesamteuropäisch gesehen, in vielen Staaten ähnlich passierte. Das Problem ist nach wie vor die Dominanz amerikanischer Filme am gegenwärtigen Markt, die große Publikumsmagneten sind. Die Ausstrahlung eines Films im Kino ist allerdings längst nicht mehr Haupteinnahmequelle der diversen Produktionen, sondern mittlerweile spielen auch DVD, Internet und Fernsehen eine Rolle bei der Kommerzialisierung der Filme. Staatliche und auch überstaatlich finanzierte Förderungen

⁸⁰ Vgl. Jordan, Barry: The Spanish film industry in the 1980s and 1990s. In: Jordan, Barry/ Morgan-Tamosunas, Rikki (Hg.): Contemporary Spanish Cultural Studies. London/New York: Arnold, 2000 S. 180

⁸¹ Scholz, Annette: Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005, S. 25

⁸² Vgl. Scholz 2005, S. 25

sind neben Fernsehsendern und Kanälen für die bezahlt werden muss, wesentlich an der Finanzierung und Weitervermarktung von Filmproduktionen beteiligt.⁸³

6.1 Die Herausbildung des *Joven Cine Español*

Wie erwähnt zeichnete sich unter dem oben beschriebenen Hintergrund eine Gruppe junger spanischer Regisseure und Regisseurinnen durch ihre Werke aus. Produktionen dieser Filmemacher wurden vor allem durch die neuen Gesetzgebungen der PP unterstützt. Caparrós Lera (2007) geht dementsprechend auf die Herausbildung eines neuen Phänomens ein und bezeichnet dieses als *Joven Cine Español*. Es handelt sich hierbei um eine Fortsetzung des spätfranquistischen Kinos und der Generation der *Movida* rund um Pedro Almodovar, welche in der Tradition des sogenannten *Nuevo Cine Español* der 60er Jahre steht⁸⁴:

[...] podríamos decir, que el JCE es el gran heredero de otra corriente cinematográfica, llamada Nuevo Cine español (NCE), nacida en los años sesenta del siglo que hemos dejado; aquella “nueva ola” de la España del Desarrollo – prácticamente paralela a los nuevos cines europeos [...], que tuvo como pionero a Carlos Saura y su película *Los golfos* (1959) como paradigma.⁸⁵

Neben Álex de la Iglesia, hebt Scholz (2005) auch Julio Medem, Alejandro Amenábar, Santiago Segura, Icíar Bollain und Gracia Querejeta als Vertreter und Vertreterinnen des *Joven Cine Español de Autores*, wie sie es nennt, hervor.⁸⁶

Herederó (1999) betont, dass es sich beim *Joven Cine Español* allerdings um keine ‚Bewegung‘ im eigentlichen Sinne handelt:

No estamos ahora frente a ningún “movimiento” de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común [...].⁸⁷

Er schlussfolgert, dass den Regisseuren und Regisseurinnen dieser Filme kein gemeinsames Label zugeschrieben werden kann, dass sie keine eigene Gruppierung formen und, dass es wesentliche Unterschiede in der Art und Weise ihres kinematografischen Schaffens gibt.⁸⁸

Nicht nur, dass die Werke dieser Cineasten und Cineastinnen nun nicht mehr von Einschränkungen durch die Diktatur geprägt sind, sondern zudem wurde auch die

⁸³ Vgl. Pohl, Burkard (2008a): Kino in Spanien. In: Bernecker, Walther L.: Spanien heute. Politik - Wirtschaft - Kultur. Frankfurt am Main, Vervuert, 2008 S. 424f

⁸⁴ Vgl. Caparrós Lera 2007, S. 217ff

⁸⁵ Caparrós Lera 2007, S. 217

⁸⁶ Vgl. Scholz 2005, S. 108

⁸⁷ Herederó, Carlos F.: 20 nuevos directores del cine español. Madrid: Alianza 1999, S. 15

⁸⁸ Vgl. Herederó 1999, S. 15

vorwiegend introvertierte Haltung der Generation des *Nuevo Cine Español* durch eine offensivere Herangehensweise abgelöst. Es kristallisierte sich ein Kino mit individuellen Ausdrucksweisen heraus. Anreiz für die Themen die in diesen Filmen behandelt wurden bot das aktuelle Gesellschaftsgeschehen.⁸⁹

Da der Besuch einer Akademie im kinematographischen Bereich zu dieser Zeit nur privat und nicht auf öffentlichem Weg möglich war, erhielten viele der Regisseure und Regisseurinnen des *Joven Cine* keine offizielle Ausbildung, sondern mussten ihre kinematographischen Kenntnisse und Fähigkeiten durch die selbstständige Praxis in der Realisierung von Kurzfilmen (*Cortometrajes*) erlangen und unter Beweis stellen.⁹⁰

Die Darstellungsformen dieser Generation bildeten sich aus neuen stilistischen Codes heraus, die aus Comic, Werbung, Videoclip und Fernsehserien stammen. Für Caparros Lera (2007) basieren die kreativen Beiträge des *Joven Cine Español* auf interdisziplinären und vielfältigen Grundlagen⁹¹:

[...] del Internet a la realidad virtual, propios de la comunicación sin fronteras inscrita en el concepto de globalización que nos amenaza o – mejor dicho – nos atenaza y es “contestado” mundialmente.⁹²

Wie auch Scholz (2005) in ihrer Dissertation zum *Joven Cine Español de Autores* betont, lassen sich trotz der Tatsache, dass diese Jungregisseure und Jungregisseurinnen keine einheitliche Gruppe bilden, einige Übereinstimmungen feststellen:

„[...] Gemeinsamkeiten im Umgang mit den ausgewählten Themen. Die Regisseure wählen unter dem Einfluss der für ihre Generation typischen Medien eine ähnliche Herangehensweise an das Medium Film [...].“⁹³

Als weiteren Bezugspunkt untereinander betonen Scholz (2005) und Heredero (1999) außerdem die Orientierung dieser Autoren und Autorinnen am US-amerikanischen (Genre-) Kino.⁹⁴

Das *Joven Cine* bringt eine tiefgreifende Veränderung in Stil und Themensetzung mit, was eben durch das soziopolitische Umfeld in dem sich die Filmemacher und Filmemacherinnen bewegen, beeinflusst wird. Politische und soziale Themen werden nicht direkt und ausdrücklich reflektiert, sondern mit Elementen des Genrekinos gemischt. Die Inhalte konzentrieren sich oft auf gegenwärtige Ereignisse, Gegebenheiten in der Stadt und sentimentale Konflikte oder bieten, wie beispielsweise die Filme von

⁸⁹ Vgl. Scholz 2005, S. 107f

⁹⁰ Vgl. Heredero 1999, S. 16

⁹¹ Vgl. Caparrós Lera 2007, S. 219

⁹² Caparrós Lera 2007, S. 219

⁹³ Vgl. Scholz 2005, S. 109. Scholz bezieht sich dabei auf die Ausführungen von Heredero 1999, S. 22f

⁹⁴ Vgl. Scholz 2005, S. 109 und Heredero 1999, S. 23

Álex de la Iglesia, einen ethischen Blick auf Aspekte der zeitgenössischen Gesellschaft. Die Werke dieser jungen Cineasten und Cineastinnen zeichnen sich durch eine formale Vielfältigkeit aus und lehnen den ihren Vorgängern typischen literarischen Realismus und die Regeln, die zur Zeit der *Transición* üblich waren, eindeutig ab. Gegenwärtig ist ihr Ziel, künstlerische Qualität mit kommerziellem Erfolg in Einklang zu bringen, weshalb sie oftmals amerikanische Genres mit bestimmten traditionellen Formen des spanischen Kinos bzw. Theaters, wie beispielsweise dem *Costumbrismo* oder dem Familiendrama verbinden.⁹⁵

6.2 Álex de la Iglesia und seine Filme

Alejandro de la Iglesia Mendoza wurde im Jahre 1965 in Bilbao geboren. Er verbrachte seine Kindheit im Spätfranquismus und zur Zeit der *Transición Democrática*. Sein Vater war Soziologieprofessor an der Universität Deusto und arbeitete als Kino- und Theaterkritiker für die Zeitung *La Gaceta del Norte*. Seine Mutter war Malerin und Álex hatte vier Geschwister.⁹⁶

In jungen Jahren erlebte er immer wieder die Unruhen auf den Straßen und die diesbezügliche Polizeigewalt mit:

[...] se acostumbró a convivir con las escaramuzas callejeras y con los tiroteos de la policía, que le parecían - durante su infancia - más relevantes que un suceso como el de la muerte de Franco.⁹⁷

Fernsehen war in seiner Kindheit ein wichtiger familiärer Programmpunkt und die Familie kam sehr oft zusammen um gemeinsam fernzusehen. Auch sein Interesse für *tebeos* war schon als Kind sehr groß.⁹⁸

Er begann schon sehr jung selbst Comics zu zeichnen. Seine Arbeiten (z.B. *La cosa de la ría*) wurden in Zeitschriften wie *La Guía del Ocio* und (Tages-) Zeitungen wie *La Gaceta del Norte* und *El Correo Español* im Baskenland veröffentlicht. Neben seiner Tätigkeit als Comiczeichner studierte Álex de la Iglesia Philosophie.⁹⁹

In den 80er Jahren fing er an, beim Fernsehen zu arbeiten, wo er die künstlerische Leitung des TV-Programms *Detrás del Sirimiri* übernahm. In den 90er Jahren drehte er seine ersten Filme, wobei *Acción Mutante* aus dem Jahre 1993 sein erster Langfilm war. Auch

⁹⁵ Vgl. Caparrós Lera 2007, S. 220 und Herdero 1999, S. 17-24

⁹⁶ Vgl. Angulo, Jesús/ Santamarina, Antonio: Álex de la Iglesia. La passion de rodar. Donostia - San Sebastián: Euskadiko Filmatagia - FilMOTECA Vasca 2012, S. 27

⁹⁷ Herdero 1999, S. 188

⁹⁸ Vgl. Angulo/ Santamarina, S. 102

⁹⁹ Herdero 1999, S. 189

in seinem filmischen Schaffen spiegeln sich seine Vorlieben für TV und graphische Darstellungen und so sind intertextuelle Einflüsse wie Film, Comic, Fernsehen, Videospiele oder Werbung in seinen Werken keine Seltenheit. Zudem finden sich darin oftmals starke Bezüge zu den Arbeiten anderer Filmemacher und Filmemacherinnen, entweder in direkter Form, oder aber auch indirekt durch die Verwendung bestimmter Strömungen oder Stile.¹⁰⁰

Todas sus películas cuentan con un grán número de guiños, homenajes, influencias y referencias al mundo del comic, a la televisión y al propio cine, sin que esto reste un ápice al talento y originalidad de su manera de hacer cine [...].¹⁰¹

Gleichwohl gelang es De la Iglesia, gemeinsam mit Jorge Guerricaechevarría, dem Drehbuchautor der meisten seiner Filme, eine persönliche Ästhetik zu etablieren und ihren Filmen einen individuellen Charakter zu verleihen,

[...] der bewusst die Register von B-Movies und Genrefilmen plündert und die Extreme von Splattergewalt und grotesker Komik ausreizt [...] Zunehmend profilierte sich de la Iglesia zum Kult-Autor, der sich nicht nur in der Lust am filmischen Zitat äußerte, sondern auch im kunstvollen Inszenieren seiner überkandidelten Geschichten bis hin zur metafilmischen Hommage an das populäre Kino seiner Kindheit.¹⁰²

6.2.1 Acción Mutante (Eine freakige Terroristengruppe)

In diesem Kapitel erfolgt zuallererst ein Überblick über die allgemeinen Daten zum Film und danach eine kurze Inhaltsangabe, die für die in Teil 3 der Arbeit erfolgende Filmanalyse relevant ist.

6.2.1.1 Allgemeine Daten zum Film¹⁰³

Originaltitel: Acción Mutante

Deutscher Titel: Aktion Mutante

Regie: Álex de la Iglesia

Drehbuch: Jorge Guerricaechevarría, Álex de la Iglesia

Produktion: August Almodóvar, Pedro Almodóvar

Produktionsland: Spanien, Frankreich

Erscheinungsjahr: 1993

Länge: 91 Minuten

¹⁰⁰ Vgl. Pérez Franco, Neftalí: La Intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del comic. Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía, 1 2010, S. 41f

¹⁰¹ Pérez Franco 2010, S. 42

¹⁰² Pohl 2008a, S. 430

¹⁰³ Die Beispielbilder und Dialoge für die vorliegende Arbeit wurden aus folgender Filmausgabe entnommen: De la Iglesia, Álex: Aktion Mutante. Alamode Film 2008

Besetzung: Antonio Resines (**Ramón**), Frédérique Feder (**Patricia**), Álex Angulo (**Álex Abadie**), Fernando Guillén (**Señor Orujo**), Karra Elejalde (**Manitas**), Juan Viadas (**Juan Abadie**), Saturnino García (**Quimicefa**), Ion Gabella (**Chepa**), Paco Maestre (**Großvater**), Carlos Lopez Perea (**Zacarías**), Santiago Segura (**Ezequiel**), David Gil (**Abraham**), Enrique San Francisco (**Luis María de Ostolaza**)

6.2.1.2 Inhalt

Hauptakteure des Films *Acción Mutante* sind die sieben Mitglieder einer Terroristengruppe, die sich *Acción Mutante* nennt. Die Gruppierung besteht aus Freaks mit Behinderungen unterschiedlichster Art und ihr Oberhaupt ist der im Gesicht entstellte und halbseitig maskierte Ramón Yarritu (gespielt von Antonio Resines). Die Handlung spielt in der Zukunft, im Jahre 2012. Die Mitglieder der *Mutantes* planen immer wieder Anschläge auf die gehobene Gesellschaftsklasse und die Reichen und Schönen des Landes. Ihr nächstes Projekt ist die Entführung der jungen Patricia Orujo, der Tochter Señor Orujos, der durch die Gründung eines Backwarenkonzerns zu Geld und Ruhm gelangt ist. Das Vorhaben soll auf Patricias Hochzeit mit dem Aristokraten Luis María de Ostolaza stattfinden. Obwohl in diesem Moment einiges nicht nach Plan verläuft, gelingt es den *Mutantes* Patricia zu entführen. Sie nehmen sie mit auf ihr Raumschiff *Virgen del Carmen* und fliegen mit ihr auf den Planeten *Axturias*. Ramón fordert 1000 Ecu Lösegeld für die Freilassung Patricias – die Übergabe des Geldes soll in einer Bar mit dem Namen *La mina perdida* erfolgen. Während des Fluges stellt sich heraus, dass Ramón seine Untergebenen loswerden möchte, da er das Lösegeld nicht mit ihnen teilen will. Er schafft es, vier der *Mutantes* zu töten; nur der siamesische Zwilling Álex überlebt. Es kommt zu einem Streit der beiden. Das Navigationssystem bleibt unbeachtet und das Raumschiff kollidiert mit dem Planeten. Ramón und Álex, sowie auch die gefangene Patricia überleben den Aufprall. Ramón möchte auf dem schnellsten Weg zur Bar gelangen und hat Patricia im Schlepptau, welche – nach Ramóns Interpretation eine Folge des Stockholm Syndroms – wiederholt ihre Liebe zu ihm beteuert. Auch Álex macht sich auf den Weg zur Bar, wobei ihm sein toter siamesischer Zwilling, den er immer noch am Körper trägt, die Reise erschwert. Er lernt einen erblindeten Einsiedler kennen, der ihm erzählt, dass es keinerlei weibliches Leben auf *Axturias* gibt und ihm den Weg zur Bar zeigt.

Ramón und Patricia treffen in der Wüste auf einen Großvater und dessen 3 Enkelkinder. Sie erhoffen sich deren Hilfe bei dem Vorhaben, die Bar zu erreichen, aber die Männer sind außer sich, als sie erfahren, dass sich eine Frau auf *Axturias* befindet. Zacarías, der jüngste der Enkelkinder, foltert Ramón, während Patricia von den anderen dreien ans Bett gefesselt wird. Es folgt eine Ellipse, was bedeutet, dass Teile der weiteren Handlung ausgelassen werden und somit nicht klar ist, was genau in der Zwischenzeit passiert. Patricia hat sich von den Fesseln befreit und macht sich mit Ramón weiter auf den Weg zur Bar. Dort treffen sie auf Patricias Vater und auch ihren Ehemann Luís María. Live begleitet von einem Fernsighteam findet die Kofferübergabe mit dem vermeintlichen Lösegeld statt. Patricia hegt nach wie vor romantische Gefühle für Ramón. Es stellt sich heraus, dass der Geldkoffer ausschließlich mit *Pumby*-Heften (spanisches *tebeo*-Komikheft) gefüllt ist, woraufhin Ramón Patricias Vater erschießen möchte. Dieser droht, mit einer Bombe die gesamte Bar in die Luft zu jagen. In diesem Moment betreten Álex und auch der Großvater mit seinen drei Enkelkindern die Bar. Álex erschießt Patricias Vater und es kommt zu einer Schießerei, bei der der Zeitzünder der Bombe ausgelöst wird. Ramón stürzt damit hinaus und tötet dadurch die Polizei, die sich vor der Bar stationiert hatte. Die Explosion führt dazu, dass die Bar teilweise verschüttet wird. Álex trennt sich in der Folge von seinem toten siamesischen Zwilling, weshalb ihm seine linke Seite fehlt. Patricia fehlt nun ihr rechter Arm. Einander stützend verlassen sie die Bar.

6.2.2 La Comunidad (Eine geldgierige Nachbarsgemeinschaft)

Wie im Kapitel 6.2.1. erfolgt auch hier eine Zusammenschau der für den Film wichtigen Daten, bevor eine kurze Inhaltsangabe gegeben wird.

6.2.2.1 Allgemeine Daten zum Film¹⁰⁴

Originaltitel: La Comunidad

Deutscher Titel: Allein unter Nachbarn

Regie: Álex de la Iglesia

Drehbuch: Jorge Guerricaechevarría

Produktion: Andrés Vicente Gómez

¹⁰⁴ Die Beispielbilder und Dialoge für die vorliegende Arbeit wurden aus folgender Filmausgabe entnommen: De la Iglesia, Álex: La Comunidad. Allein unter Nachbarn. Einfach mörderisch gut. Limited Collector's Edition. ems new media AG 2002

Produktionsland: Spanien

Erscheinungsjahr: 2000

Länge: 106 Minuten

Besetzung: Carmen Maura (**Julia**), Emilio Gutiérrez Caba (**Emilio**), Terele Pávez (**Ramona**), Eduardo Antuna (**Charli**), Enrique Villén (**Domínguez**), Sancho García (**Castro**), Kitty Manver (**Dolores**), Marta Fernández Muro (**Paquita**), Paca Gabaldón (**Hortensia**), Manuel Tejada (**Chueca**), Jesús Bonilla (**Ricardo**), Eduardo Gómez (**García**)

6.2.2.2 Inhalt

Die Hauptperson des Films *La Comunidad* ist die Immobilienmaklerin Julia (gespielt von Carmen Maura). Der Schauplatz der Handlung ist ein Mehrparteiengebäude inmitten der spanischen Hauptstadt Madrid. Julia vertritt dort eine sehr geschmackvoll eingerichtete, moderne Wohnung in sehr gutem Zustand, in der zuvor ein Ingenieur gewohnt hat. Da ihr die Wohnung selbst so gut gefällt, beschließt sie spontan, dort ohne Erlaubnis zu residieren. Es stellt sich heraus, dass in der Wohnung über der von ihr bewohnten, ein alter Mann verstorben ist. Die Feuerwehr bringt den Toten aus der Wohnung und dabei verliert dieser seine Brieftasche. Julia hebt sie auf und findet darin einen Schatzplan. Durch eine Don Limpio (Meister Propper) Werbung im Fernsehen, die sie auf die Details in der Wohnung des Verstorbenen aufmerksam macht, gelingt es ihr, den Plan zu entziffern. Sie schleicht sich in die Wohnung zurück und findet 300 Millionen Peseten Bargeld, die der tote Alte im Toto gewonnen hat. Sie kann ihr Glück nicht fassen und möchte das Haus mit dem Geld verlassen, was sich allerdings als unmöglich erweist, da alle anderen Bewohner und Bewohnerinnen ebenso an das Geld wollen. Sie wissen nicht genau, ob Julia das Geld gefunden hat, werden ihr gegenüber aber sofort misstrauisch und beschließen deshalb, sie auf all ihren Wegen zu bewachen, wie sie es zuvor mit dem alten Mann taten, sodass dieser aus Angst seine Wohnung nicht mehr verlassen hatte. Es folgen Intrigen, Bedrängungen und Bedrohungen seitens der Nachbarschaft - nur um an das Geld zu gelangen - und Julia schafft es wieder und wieder nicht, mit diesem zu entkommen. Sie startet einen letzten Versuch und ihr bleibt schlussendlich nichts anderes übrig, als sich mit Hilfe von Charli, einem Hausbewohner, der als geistig beeinträchtigt gilt und der ein Auge auf Julia geworfen hat, auf das Dach des Gebäudes zu retten. Dieser kann den Geldkoffer mit einem anderen austauschen und damit entkommen, ohne dass es jemand bemerkt. Ihre Nachbarn und Nachbarinnen verfolgen Julia währenddessen weiter.

Verzweifelt beschließt Julia schließlich, auf ihre hart erkämpfte Beute zu verzichten, damit sie ihr Leben retten kann. Die anderen setzen ihren blutrünstigen Kampf um den vermeintlichen Geldkoffer fort, welcher tödlich für sie endet. Charli lässt Julia über die Tageszeitung *El País* eine verschlüsselte Nachricht zukommen - sie treffen sich in einer Bar, wo sie miteinander tanzen und das erbeutete Geld an die Gäste verteilen.

Teil III: Analyse der Filme

7. Filmanalyse: Methodische Vorgehensweise

Die vorliegende Analyse stützt sich in einem ersten Arbeitsschritt auf die Elemente der Filmanalyse nach Werner Faulstich (2013). Dieser sieht (1) eine Handlungsanalyse, (2) eine Figurenanalyse und (3) eine Analyse der filmischen Bauformen vor. Diese drei Analyseschwerpunkte dienen zur Beantwortung des ersten Teils der Forschungsfrage „*Wie äußert sich die groteske Ästhetik in den Filmen Acción Mutante und La Comunidad?*“. Die Filmanalyse nach Faulstich enthält außerdem (4) eine Interpretation der filmischen Gestaltungsweise (Analyse der Message), wobei in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf den zweiten Teil der Forschungsfrage „*Auf welche gesellschaftlichen Realitäten rekurriert Álex de la Iglesia mittels einer derartigen Inszenierungsform?*“, das Hauptaugenmerk auf eine gesellschaftliche Kontextualisierung der Ereignisse im Film gelegt wird.

7.1 Handlungsanalyse

Die Handlungsanalyse soll das Filmgeschehen genauer beschreiben. In dieser Arbeit werden einzelne Szenen detailliert analysiert. Hierfür wird das von Helmut Korte (2010) beschriebene *Einstellungsprotokoll* herangezogen, durch dessen Hilfe die Elemente einer grotesken Ästhetik herausgearbeitet und hervorgehoben werden sollen. Auf eine Übersicht über den gesamten Film durch ein weniger detailreiches Sequenzprotokoll wird verzichtet, da das Hauptaugenmerk der Analyse nicht darin besteht, dem Handlungsablauf an sich eine Übersicht zu geben. Der Inhalt der Filme wurde ohnehin kurz dargestellt (siehe Punkt 6.2.1.2 und 6.2.2.2).

Das Einstellungsprotokoll enthält eine systematische Darstellung des Filmgeschehens. Korte (2010) empfiehlt hierzu eine je nach Analyseschwerpunkt beliebig erweiterbare Einteilung in fünf Spalten. In diesen soll folgendes festgehalten werden:

1. Die Nummer der einzelnen Einstellungen
2. Die Beschreibung des jeweiligen Handlungsablaufs
3. Die Geräusch-/Tonebene (mit Dialogen)
4. Die Kameraaktivität
5. Die Länge der Einstellung (in Sekunden)¹⁰⁵

Für eine bessere Übersicht im Hinblick auf die zu untersuchende Fragestellung, finden sich die in den einzelnen Sequenzen gesprochenen Dialoge in der vorliegenden Arbeit in einer eigenen Spalte.

Laut Faulstich (2013) sind für die Protokollführung mehrere Faktoren von Bedeutung. Es soll ersichtlich sein, wann ein Dialog stattfindet (vor, während oder nach einer bestimmten Handlung). Außerdem ist es wichtig, die Stimmungen zu notieren, die durch die verwendete Musik und Geräusche vermittelt werden, wobei es hilfreich sein kann, die zum Einsatz kommenden Instrumente anzugeben. In Bezug auf die Kameraführung sollen Größen, Bewegungen und andere Auffälligkeiten im Hinblick auf das Geschehen protokolliert werden.¹⁰⁶

Wie erwähnt werden in der vorliegenden Analyse einzelne Sequenzen beispielhaft analysiert. Laut Faulstich (2013) wird die Einteilung in Sequenzen meistens nach dem Gesichtspunkt der Einheit bzw. des Wechsels eines oder mehrerer der folgenden Aspekte vorgenommen:

- Ort
- Zeit (z.B. von Tag zu Nacht)
- handelnde Personen
- inhaltlicher Handlungsstrang
- Stil und Ton (beispielsweise von statisch zu dramatisch, von Handlung zu Dialog, etc.)¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010, S. 52

¹⁰⁶ Vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: W. Fink 2013, S. 69-73

¹⁰⁷ Vgl. Faulstich 2013, S. 78

7.2 Figurenanalyse

Die Figurenanalyse beschäftigt sich mit den im Film handelnden Haupt- und Nebenfiguren. Im Zentrum des Films steht der Protagonist bzw. die Protagonistin. Es sollen die verschiedenen Rollen herausgearbeitet werden.¹⁰⁸

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf die in den ausgewählten Abschnitten relevanten Figuren. Der Fokus liegt im Sinne des zu untersuchenden Schwerpunktes auf deren Erscheinungsbild im Hinblick auf groteske Körperkonzeptionen und Inszenierungen.

Die Art und Weise der Figurencharakterisierung in einem Film kann laut Faulstich (2013) auf drei unterschiedliche Arten erfolgen.

1. Selbstcharakterisierung: Die eigenen Gespräche und Handlungen sowie die Gestik, Mimik, Stimme, Sprache, Kleidung, etc. einer Person trägt zu deren Charakterisierung bei.
2. Fremdcharakterisierung: Eine andere handelnde Figur trägt zur Charakterisierung (Beurteilung des Charakters) einer Figur bei.
3. Erzählercharakterisierung: Hierbei wird die Figur durch die Art und Weise der filmischen Bauformen (z.B. Einstellungsgrößen, Perspektiven, Musik, Lichtverhältnisse, etc.) charakterisiert.

Wichtig zu erwähnen ist, dass ebenso die Verwendung eines bestimmten Schauspielers bzw. einer bestimmten Schauspielerin für den Film von Bedeutung sein kann, denn auch die Identität der Person, die diese Figur verkörpert, trägt zu deren Charakterisierung bei.¹⁰⁹

Álex de la Iglesia bedient sich in seinen Filmen besonderer Typen von Schauspielern und Schauspielerinnen, die durch ihr Erscheinungsbild und ihre Inszenierung per se eine bestimmte Wahrnehmung der Filmfigur bei den Zuschauern und Zuschauerinnen erzeugen.

¹⁰⁸ Vgl. Faulstich 2013, S. 100

¹⁰⁹ Vgl. Faulstich 2013, S. 102-104

7.3 Analyse der Bauformen

Die Untersuchung der Bauformen setzt sich mit der Inszenierung des Geschehens in Form verschiedener filmischer Elemente wie (1) Kamera (2) Tonebene des Films (z.B. Sprache, Geräusche und Musik), sowie (3) Raum, Licht und Farbe auseinander. Auf Grundlage dieser sollen groteske Inszenierungsformen der Filme herausgearbeitet werden.

7.3.1 Kamera

In Bezug auf die Kameraarbeit wird zwischen verschiedenen Einstellungsgrößen, Perspektiven und Montageformaten unterschieden, die allesamt gewisse Wahrnehmungen erzeugen und damit auch gewisse Wirkungen auf die Zuschauer und Zuschauerinnen haben.

7.3.1.1 Kameraeinstellung

Die Kameraeinstellung bezeichnet die kleinste Einheit eines Films. Faulstich (2013) differenziert acht verschiedene Einstellungsgrößen.

1. Die Detailaufnahme, die beispielsweise ein Körperteil im Gesicht eines Menschen im Detail zeigt.
2. Die Großaufnahme, die das ganze Gesicht zeigt.
3. Die Nahaufnahme, die Kopf und Oberkörper der handelnden Person zeigt.
4. Die amerikanische Einstellung (medium shot), die die Figur vom Kopf bis zu ihren Oberschenkeln zeigt. (Im klassischen Western war bis zu den Oberschenkeln der Colt des Cowboys zu sehen.)
5. Die Halbnahaufnahme, die die handelnde Person von Kopf bis Fuß zeigt.
6. Die Halbtotale, die einen Teil des Raumes zeigt, in dem sich die Person oder mehrere Personen befinden.
7. Die Totale, die den gesamten Raum mit allen Menschen zeigt.
8. Die Weitaufnahme, die beispielsweise eine weite Landschaft zeigt.¹¹⁰

7.3.1.2 Kameraperspektive

Was die Kameraperspektive betrifft, lassen sich nach Faulstich (2013) fünf verschiedene Perspektiven unterscheiden:

¹¹⁰ Vgl. Faulstich 2013, S. 117-121

1. Die Froschperspektive (extreme Untersicht)
2. Die Bauchsicht (low shot), die eine leichte Untersicht des Objektes zeigt.
3. Die Normalsicht
4. Die Aufsicht, bei der das Objekt leicht von oben gezeigt wird.
5. Die Vogelperspektive (extreme Aufsicht)¹¹¹

7.3.1.3 Montage

Die Montage innerhalb einer Einstellung ist die sogenannte Mise-en-scène. Diese zeigt also die Veränderung des Bildes bevor dieses geschnitten wird. In der Regel bedienen sich Filmmacher eines unsichtbaren Schnittes, was bedeutet, dass die verschiedenen Einstellungen hart aufeinanderfolgen. Sie können allerdings auch in Form von verschiedenartigen Blenden ausfallen und einen sichtbaren Einschnitt in die Handlung markieren.¹¹²

7.3.2 Tonebene

Die Tonebene kann durch Dialoge oder andere Mitteilungsarten einer Figur (innerer Monolog, Selbstgespräch, etc.), die allesamt als Bedeutungsträger fungieren, sowie durch Geräusche und Musik aus dem Off (außerhalb des bildlichen Geschehens) oder dem On (innerhalb der Handlung im Bild) bestimmt sein. Sie sollen die Bildung der filmisch dargestellten Realität unterstützen, werden zur Stimmungsbildung benutzt und steuern die Wahrnehmung der Zuschauer und Zuschauerinnen. Im Hinblick auf die Musik eines Films muss zwischen der Filmmusik (Musik im Off) und der Musik im Film (Musik im On) unterschieden werden. Faulstich (2013) bezeichnet die Filmmusik als dramaturgisches Element und betont, dass deren Analyse ebenso wie die der handelnden Figuren, einer Charakterisierung bedarf, denn Musik trägt besonders zur Emotionalisierung der Handlung bei. Es kann zwischen der sogenannten *Leitmotivtechnik*, die eine auftretende Person oder einen Ort illustriert, und der *Stimmungstechnik*, mit Hilfe derer eine Handlungsabfolge charakterisiert werden kann.¹¹³

¹¹¹ Vgl. Faulstich 2013, S. 123

¹¹² Vgl. Faulstich 2013, S. 127

¹¹³ Vgl. Faulstich 2013, S. 136-144

7.3.3 Raum, Licht und Farbverhältnisse

Ein Raum übernimmt neben seiner Funktion als sozialer Raum die Rolle einer Bühne. Bei der Filmanalyse ist es wichtig, sich damit auseinanderzusetzen, wie ein Raum inszeniert ist. Je nach Genre gibt es natürlich spezifische Formen, einen Raum zu gestalten und in Szene zu setzen. Die Raumgestaltung selbst, aber auch Licht und Farbverhältnisse können zur Figurencharakterisierung von Nutzen sein, bestimmte Atmosphären und Wirkungen erzeugen oder eine gewisse Symbolik für das Geschehen haben.¹¹⁴

7.4 Interpretation

Eine Interpretation des Geschehens trägt laut Faulstich (2013) zum besseren Verständnis des Films bei.¹¹⁵ Diese Arbeit betrachtet den Film aus soziologischer Perspektive in Bezug zur Gesellschaft seiner Zeit und untersucht seine „*Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen [...]*“¹¹⁶

Peltzer und Keppler (2015) betonen in ihrer *Einführung in die soziologische Film- und Fernsehanalyse* den Beitrag von Filmen zum Verständnis gesellschaftlicher Wirklichkeiten und sehen somit die Film- und Fernsehanalyse als Gesellschaftsanalyse.¹¹⁷ Filmische Produkte

[...] entwerfen Sichtweisen auf tatsächliche und mögliche Lebenslagen, in denen diese immer auch in existentieller, moralischer und politischer Hinsicht bewertet werden.¹¹⁸

Die Autorinnen gehen neben „*innerfilmischen Konnotationen*“¹¹⁹, die durch den Einsatz bestimmter Inszenierungsformen entstehen, auch auf die Wichtigkeit sogenannter „*außerfilmischer Konnotationen*“¹²⁰ ein. Diese enthalten Bedeutungsdimensionen, die nicht erst durch den Film hergestellt werden und dennoch Teil der filmischen Aussage sind. Es kann sich dabei um Orte oder Gebäude als Sinnbilder für bestimmte Begebenheiten handeln, um Musik, die im *On* oder *Off* zu hören ist, aber auch um speziell

¹¹⁴ Vgl. Faulstich 2013, S. 148-152

¹¹⁵ Vgl. Faulstich 2013, S. 162

¹¹⁶ Faulstich 2013, S. 196

¹¹⁷ Vgl. Peltzer, Anja/ Keppler, Angela: Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung, Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg 2015, S. 7

¹¹⁸ Peltzer/ Keppler 2015, S. 7

¹¹⁹ Peltzer/ Keppler 2015, S. 141

¹²⁰ Peltzer/ Keppler 2015, S. 141

eingesetzte soziale Medien, Schauspieler und Schauspielerinnen oder Requisiten, die eine bestimmte Bedeutung repräsentieren.¹²¹

Es soll in diesem Arbeitsschritt darum gehen, durch inner- und außerfilmische Konnotationen die der Film berücksichtigt, soziale Begebenheiten und kritische Gesellschaftsdiskurse herauszuarbeiten.

8. Filmanalyse: Acción Mutante (1993)

Wie erwähnt wird die Analyse des Films durch ein Einstellungsprotokoll unterstützt, in welchem zwei Filmsequenzen näher untersucht werden. Bei dem ersten ausgewählten Abschnitt handelt es sich um die Hochzeitsfeier von Patricia Orujo und Luis María de Ostolaza, bei der die *Mutantes* Patricia entführen. Die zweite zeigt das Aufeinandertreffen von Ramón und Patricia mit der Familie des Großvaters auf dem Planeten *Axturias*.

8.1 Sequenz 1: Die Hochzeitsfeier

Die Sequenz erstreckt sich von Minute 00:17:05 bis Minute 00:24:58. Die *Mutantes* haben vor, die schöne und reiche Patricia Orujo zu entführen, weshalb sie eine Geburtstagstorte im Stileeg eines trojanischen Pferdes basteln, in der sich Chepa, einer der *Mutantes* versteckt. Die anderen geben sich als Lieferanten der Torte aus, um so an den Maschinen-Türstehern vorbeizukommen. Sie mischen sich unter die feiernde Menge der Reichen und Schönen. Ramón instruiert die *Mutantes* ein letztes Mal, doch die Aktion dauert wider Erwarten etwas länger und Patricia und ihr Ehemann schneiden die Torte an, wodurch sie Chepa stark verwunden. Dieser eröffnet daraufhin das Feuer auf die Hochzeitgesellschaft. Es gelingt den *Mutantes* schließlich (nach dem Verlust von Chepa, der an seinen Blutungen verstirbt, und M.A., der von der Polizei erschossen wird) Patricia zu entführen und mit auf ihr Raumschiff zu nehmen.

N	Handlung	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kamera	S
1	Die <i>Mutantes</i> betreten die Hochzeitsfeier mit der falschen Torte, in der sich Chepa versteckt hat. Die Menschen feiern. Patricia Vater zeigt ihnen, wo sie die Torte hinstellen sollen, die tanzende Menschenmenge macht ihnen den Weg	Die <i>Mutantes</i> betreten die Feier. Patricia Vater weist ihnen den Weg zu der Plattform auf die sie die Torte stellen sollen. Patricias Vater: „Por aquí.“ Die Menge tanzt ausgelassen zu fröhlicher Musik.	Fröhliche Tanzmusik aus der Jukebox. Jubelnde Menschen.	N (die <i>Mutantes</i> kommen herein, Aufsicht: Hochzeitgesellschaft, die Torte wird gebracht) HN (Untersicht auf Patricia)	51

¹²¹ Vgl. Peltzer/ Keppler 2015, S. 141-145

	frei. Sie bekommen Zigarren von Patricias Vater.			Vater → mächtig, ballt seine Hände zu Fäusten)	
2	Patricia und Luis María sprechen und lachen miteinander.	Patricia: //lacht// Luis María: „Cuántos pasteleros. Menos mal que vienen de esmoquin.“ //lacht// Patricia: “Siento que esta noche va a ser inolvidable.” //lacht//	Fröhliche Tanzmusik aus der Jukebox. Gelächter	G und N (Dialog, fröhlich)	11
3	Die <i>Mutantes</i> unterhalten sich. Ramón holt sie zu sich und gibt ihnen die letzten Instruktionen für die Entführung: Álex und Juan haben die Aufgabe, <i>Aires de Fiesta</i> von Karina in der Jukebox anzuschalten, sobald Patricia Orujo die Torte anschneiden will. Chepa soll aus der Torte kommen und sie mit Chloroform betäuben und M.A. das Licht abdrehen, damit Ramón mit Patricia fliehen kann. Die <i>Mutantes</i> verstehen allerdings trotz Erklärung nicht, wer wann welche Aufgabe übernehmen muss und diskutieren darüber. Ramón schickt sie schließlich ohnehin auf ihre Plätze.	Álex: “Está buena, eh?” M.A. brabbelt unverständlich Juan: “Dice que si no hay más pollo.” Álex, Juan und Manitas: //lachen// Ramón: “Atentos todos para que no quede ninguna duda. Cuando la chica vaya a cortar la tarta, vosotros hacéis que suene en la orquesta “Aires de fiesta” de Karina. Álex: “Bien, eh.” Álex und Juan: //singen// (auch Manitas stimmt mit ein) “Aires de fiesta los chicos y chicas, radiantes de felic...” Ramón (zu Chepa in der Torte): “Chepa, esto es la señal para que tú salgas y untes a la chica de cloroformo.” Chepa: „Recibido.“ Ramón (zu M.A.): “Entonces tú te encargues a apagar las luces para que yo coja a la chica y podamos salir.” Juan: “De acuerdo. Yo apago la luz. Vale”. Ramón: “No. Vosotros os encargáis de la música en la maquina.” Manitas: “Y justo entonces apago la luz.” Ramón: “¡No! M.A. apaga la luz. Tú vigila.” Manitas: “Es que no habías dicho nada.” Ramón: “Bueno pues, lo digo ahora. Tú vigila.” Manitas: “Bueno.” Álex: “¿Y yo, que hago? ¿Vigilo también?” Ramón: “No. Tú te vas con tu hermano a poner la canción.” Álex: “Claro.” Ramón: “¿Okay todos?” Chepa: “Entonces, ¿cuando se apague la luz, yo voy por la chica?” Ramón: “No, no. Cuando suene la música. La música es la señal.” Manitas: “Claro cuando suene la música. Pues tu no puedes ver si se apaga la luz, ¿no?” Ramón: “Bueno. Basta. Vamos a ello.”	Fröhliche Tanzmusik aus der Jukebox	N (Dialog)	78
4	Die <i>Mutantes</i> trennen sich um ihre Aufgaben zu erfüllen. Ramón stellt sich neben den Roboter-Priester und trinkt aus dessen Kelch, während er das Treiben seiner Untertanen beobachtet. Álex und Juan streiten sich, da niemand von ihnen eine Münze eingesteckt hat.	Álex: “A ver, da me la moneda.” Juan: “¿Qué dices?, si no tengo dinero.” Álex: “¿Cómo que no llevas dinero?” Juan: “Que no llevo dinero. ¿Yo que sabía que íbamos a gastar?” Álex: “No me jodas. No me jodas. Dame el dinero, vamos, dame ...” Juan: “Te juro que no tengo...”	fröhliche Tanzmusik aus der Jukebox.	N (Dialog) G (Ramón beobachtet die anderen) HN und N (auf die Gäste)	61
5	Chepa singt im Inneren der Torte ein Lied.	Chepa: //singt// “Soy rebelde porque el mundo me ha hecho así, porque nadie me ha tratado con amor. ... (weiß das Lied nicht mehr weiter)... No sé... ah ...¿cómo era?”	Chepa singt.	N	9
6	Patricias Vater gibt ihr ein Messer, damit sie die Torte anschneiden kann. Währenddessen erledigen Álex und Juan einen Hochzeitstag, um an eine Münze für die Jukebox zu gelangen.	Patricias Vater gibt ihr ein Messer. Álex und Juan besorgen sich eine Münze für die Jukebox. Luis María (zu einer Dame): ¿Bailamos luego, vale? //lacht// Patricia: //lacht// Chepa: (aus der Torte) //schreit// Patricia schaut zum Messer und bemerkt, dass dieses voller Blut ist. Patricia: //schreit//	Fröhliche Tanzmusik aus der Jukebox. Patricias Gelächter. Dumpfer Schuss (Álex und Juan	N (Handlung, fröhlich) HN (Gäste erstarren)	70

	Patricia geht mit ihrem Mann Luis María zur Torte. Die beiden spielen vorerst mit dem Messer herum, bevor sie es in die Torte stecken und dabei Chepa eine Stichverletzung zufügen. Dieser schreit vor Schmerzen auf. Chepa springt stöhnend aus der Torte, dann sinkt er zusammen.		erschießen den Hochzeitsgast). Chepa schreit (als er verwundet wird). Die Musik verstummt. Patricia schreit.		
7	Álex und Juan werfen die erbeutete Münze in die Jukebox und spielen das Lied <i>Aires de Fiesta</i> ab. Chepa erhebt sich halb tot und schießt wahllos in die Menge. Die Menschen beginnen zu schreien und wollen zum Ausgang laufen oder sich verstecken. M.A. möchte das Licht abdrehen, macht dabei den Hebel kaputt und schießt schließlich mit dem Maschinengewehr auf die Lichtanlage. Es wird dunkel im Raum. Der Maschinenpriester wurde beschädigt und wiederholt die Worte „ich erkläre euch...“ in Endlosschleife.	Menschenmenge: //schreit// Chepa: //schreit// Chepa feuert das Maschinengewehr ab. Maschinen-Priester: „Yo os declaro, yo os declaro, yo os declaro, yo os declaro, ...“	Musik: „Aires de Fiesta“ (von Karina). Maschinen-gewehre. Schreie.	N (Chepa, sterbend) D (als Álex u Juan die Münze einwerfen und die Jukebox Aires de Fiesta spielt) N (Chepa schießt) N → T (auf Einzelne und auf Menge) D (M.A. schießt auf den Lichthebel- es wird dunkel im Raum)	67
8	Das Licht ist aus. Chepa bricht tot zusammen. Zwei Männer kommen mit der richtigen Hochzeitstorte herein. M.A. erschießt sie. Patricia und Luis María wollen flüchten, doch Ramón und M.A. halten sie auf. M.A. stellt sich auf Befehl von Ramón vor das Fenster vor dem die Polizei stationiert ist, er wird erschossen.	Ramón: “¡Vaya coño! ¡Quieta! ¡Vamos, hay que salir de aquí! Ramón befiehlt M.A. auf die Polizei zu schießen. Ramón (zu M.A.): „M.A., sin pensarlo.” M.A. stellt sich vor das Fenster und nähert sich der Polizei. Policia: “¡Alto, policía! ¡Suelta las armas y no le pasará nada!” Polizei schießt auf M.A., dieser stirbt. Manitas feuert ziellos in den Raum. Die Mutantes verschwinden.	Chepa erbricht Blut bevor er tot zusammenbricht. Patricia schreit und atmet nervös. Polizei-sirenen im Off. Maschinen-gewehre werden abgefeuert.	N (Chepa, blutig, sterbend) HT (Schau-platz, Patricia flüchtet) N (Patricia und Ramón, Schuss→ Gegenschuss) N, HN (M.A. wird von Polizei erschossen)	126

8.2 Sequenz 2: Patricia und Ramón bei der Familie

Die Sequenz erstreckt sich von Minute 00:59:29 bis Minute 01:10:00. Auf dem Planeten *Axturias* angekommen werden Patricia und Ramón von dem jungen Zacarías mit nach Hause genommen. Dieser wohnt mit seinen beiden Brüdern Ezequiel und Abraham bei seinem Großvater. Die Männer sind allesamt außer sich, als sie bemerken, dass sich eine Frau auf dem Planeten befindet. Sie laden Ramón und Patricia zum Essen ein. Der

Großvater will Patricia kaufen, doch Ramón willigt nicht ein, da er von Patricias Vater weitaus mehr Lösegeld erwartet. Es kommt zu einer Rangelei, wobei die Männer Patricia und Ramón festhalten können. Sie fesseln Patricia an das Bett im Schlafzimmer und haben vor, sich an ihr zu vergehen. Zuvor ziehen sie allerdings ihre Festtagskleidung an. Ramón wird derweil von Zacarías gefoltert. Dieser stochert in Ramóns offener Wunde herum und übergießt sie mit Salz und Essig. Schlussendlich kann sich Patricia aus den Fesseln befreien und die Männer selbst ans Bett fesseln. Es folgt hier eine Ellipse (Auslassung in der Handlung), wodurch nicht klar ist wie genau sie dies bewerkstelligt. Der beschriebene Handlungsstrang wird mittels einer Parallelmontage von einer anderen Handlung unterbrochen: Álex macht sich mit dem Einsiedler auf den Weg zur Bar. Als es dunkel wird machen sie ein Lagerfeuer und werden von den Mineros Locos überfallen, die den Einsiedler erschießen, Álex aber am Leben lassen und die beiden dann an einem Baum aufhängen. Die beiden Handlungsstränge werden in der letzten Einstellung zusammengeführt, als Patricia und Ramón entkommen und mit dem Auto an dem Baum, an dem Álex hängt, vorbeifahren.

N	Handlung	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kamera	S
1	Das Raumschiff legte eine Bruchlandung auf dem Planeten ein. Ramón und Patricia sind nun zu Fuß unterwegs und werden von Zacarías zum Haus seines Großvaters geführt. Seine beiden Brüder sehen sie kommen. Ramón versucht ihnen zu erklären, dass sie einen Unfall hatten. Ohne etwas zu sagen, laufen die beiden Brüder ins Haus, als sie bemerken, dass Zacarías eine Frau im Schlepptau hat.	Zacarías: //lacht// Ramón: "Pensaba que no encontraríamos nunca a nadie. Llevamos todo el día caminando. Hemos tenido un accidente a treinta kilómetros de aquí. Bueno, sabrás que no sabemos donde nos encontramos. Buscamos un bar que..." Zacarías: //lacht// Patricia: "Buenas ..." Zacarías: //lacht weiter// Ramón: "¡Coño...!" Er schlägt Zacarías.	Zacarías lacht.	HT (Umgebung und Behausung) HN → A (Brüder, verwundert, sehen Zacarías, Ramón und Patricia kommen) HT (Umgebung, Patricia und Ramón) N (Brüder: sprachlos, aufgeregt)	40
2	Die beiden Brüder erzählen ihrem Großvater, dass eine Frau und ein Mann vor dem Haus sind. Der Großvater glaubt ihnen nicht. Er sitzt vor dem Fernseher, es läuft ein Pornovideo.	Ezequiel und Abraham: "¡Hay una mujer ahí afuera!" Großvater: "Os he dicho que no estéis mucho tiempo al sol. Es malo." Ezequiel: Qué, es verdad abuelo. Zacarías ha traído a una mujer. Abraham: "Y hay un hombre que quiere agua." Großvater: "Dejad tranquilo al niño, siempre os metéis con él porque es el pequeño." Ezequiel: "Está en el porche jugando con el perro."	Fernseher	HT (Raum schmutzig, Großvater im Sessel) N (Brüder: aufgeregt) G (Großvater, ungläubig)	17
3	Der Großvater will sich selbst vergewissern und tritt mit den beiden Enkelkindern vor das Haus, wo Ramón wartet und Zacarías davor zurückhält, über	Ramón: "Hola, ¿qué hay? Le estaba diciendo al chico que hemos tenido un accidente y que..." Der Großvater, Ezequiel und Abraham: //stöhnen//	Hund hechelt. Zacarías hechelt wie ein Hund. Die Männer stöhnen.	A (Männer kommen aus dem Haus → Orgasmus, Mimik: angespannt)	15

	Patricia herzufallen. Die drei trauen ihren Augen nicht, als sie Patricia erblicken und ejakulieren sogleich.				
4	Álex geht mit dem blinden Einsiedler durch die Wüste. Sie sind auf dem Weg zur Bar <i>La mina perdida</i>. Álex erzählt dem Einsiedler, wie es zu dem Streit mit Ramón kam und, dass es mit seinem siamesischen Zwilling Bruder an der Seite nie einfach war, mit einer Frau alleine zu sein. Sie kommen zu dem Schluss, dass Geld und Frauen die Auslöser für viele Konflikte sind.	Álex: “La historia empezó con el problema de los cien millones. No se sabía bien si eran diez millones o cien millones. Sí, salió por televisión. No se si lo habrás ...? No. No creo que tu lo hayas visto.” Einsiedler: “No. Yo no suelo ver la televisión.” Álex: “¿En los informativos?” Einsiedler: „Ya, ya.“ Álex: “Y allí es donde empezó el problema.” Einsiedler: Oye, ¿y los mató a todos? Álex: “Uno a uno. Limpiamente. Es inteligente y muy duro. Además no tiene escrúpulos.” Einsiedler: “Un ganador, vamos.” Álex: “Yo no diría tanto. Digamos que tiene suerte.” Einsiedler: ”Pero la suerte... llega un momento en el que también se acaba.” Álex: “¿No lo dirás por mí?” Einsiedler: “No hombre no, lo decía por él.” Álex: “Antes era mi mejor amigo y hoy voy a matarle. El dinero lo pudre todo.” Einsiedler: “Y las mujeres también.” Álex: “Sí, las mujeres también pudren bastante.” Einsiedler: “Más tira pelo de coño que carro de bueyes. ... Pero bueno, ¿tu la quieres?” Álex: “Hombre yo ... no sé. Es que con mi hermano al lado no era fácil estar a solas con una mujer.” Einsiedler: “¿Así que tú nunca ...?” Er macht eine obszöne Handbewegung Álex: “¿Nunca qué?” Einsiedler: “Que tú nunca le has dicho nada a Patricia?” Álex: “Ah no, ella no sabe nada todavía.” Einsiedler: “Esperemos que no le ocurra nada malo.”		VP → HT (karge Wüstenlandschaft, zuerst ist die Umgebung in der sich die beiden befinden im Fokus), →N (mitten im Dialog)	66
5	Ramón und Patricia sitzen gemeinsam mit dem Großvater und seinen drei Enkelkindern an einem reichlich gedeckten Tisch. Sie essen. Der Großvater erzählt, dass Frauen auf dem Planeten Axturias sehr rar sind und möchte mit Ramón über Patricia verhandeln. Ramón lässt dies nicht zu. Er zückt seine Waffe und möchte gehen, doch die Männer können ihn überwältigen und Patricia und ihn festhalten.	Großvater (zu Ramón): “Así que quiere saber cómo se llega al bar de García La Mina Perdida. Sí, es fácil, si se sabe el camino.” (zu Patricia) “Come, come cuanto quieras, hija.” Patricia: “No, así tampoco tengo mucho apetito.” //lacht// Großvater: “Aquí la comida sobra. Lo que nos hace falta es alguien que la cocine. //lacht// No hay muchas mujeres últimamente por aquí, sabe. Imagínese, mis nietos nunca han visto una así...en vivo. ¿Qué le parece?” Zacarías klettert unter den Tisch und schnüffelt zwischen Patricia's Beine. Ramón: “Es simpático el niño, eh. ¿Qué edad tiene?” Großvater: “Creo que diez. Tiene que perdonarle, pero le tengo prohibido que hable con desconocidos.” Ramón: “Mhm. Y su madre?” Großvater: “La pobre murió cuando los muchachos eran aún muy pequeños. Era una buena mujer. La compramos entre todos los colonos del valle. Aunque la verdad, no tenía mucho aguante. Ya sabe lo delicadas que son las mujeres.” //lacht// Ezequiel und Abraham: //lachen// Patricia nimmt eine Flasche vom Tisch, der Großvater blickt ihr nach. Großvater: “¡Véndamela! Le daré todo lo que tengo.” Ramón: “Vale cien millones.” Großvater: “¿Qué? ¿Habéis oído? Ha dicho cien millones.” //lacht// Ezequiel und Abraham: //lachen// Zacarías: //schreit//	Die Männer lachen. Zacarías kreischt. Ramón schreit. Patricia schreit.	N (Tisch, Alle beim Essen) → G und N (Dialoge, Mimik: Lachen) N und A (Angriff der Familie auf Ramón und Patricia)	149

		Großvater (zu den Enkelkindern): “//schreit// ¡Bueno, bueno!” Großvater (zu Ramón): “Te daré dos cientos mil Ecus y dos cientos videos. Todo lo que tengo.” Ramón: “Olvídelo. No está en venta.” Patricia: “Ramón, vámonos de aquí, me siento incómoda.” Großvater: “Está bien. Parece que no hay manera de llegar a un acuerdo.” (zu Zacarías) “Zacarías, vente a tu cuarto.” Zacarías: “¿Pero por qué? ¡Déjame un poco más!” Großvater: “¡Te he dicho que te vayas a tu cuarto! Vamos a matar a este señor.” Der Grovater, Ezequiel und Abraham zücken ihre Messer, Ramón zieht seine Waffe. Großvater (zu Ramón): “Está bien, está bien, sería una lastima estropear esta cena. Estamos entre personas civilizadas, no. Podríamos llegar a un acuerdo. ¿Qué tal un alquiler? Con una hora nos basta, eh. Recuerda que no sabes ir al Bar de García. Total, ¿qué es una hora?, nada, eh. ¿Qué te parece?” Ramón: “Mal. No tengo tiempo y no me gustan los videos. Lo siento mucho. Otra vez será.” (zu Patricia) “Patricia, vámonos, tenemos una cita con papá.” (zu den Männern) “Pueden sentarse.” Patricia nimmt eine Wurst vom Tisch. Ramón (zu Patricia): “¿Pero, qué haces? ¡Deja eso y vámonos!” Zacarías schlägt Ramón mit einem Knochen. Ramón: //schreit// “¡No!” Zacarías: //lacht// Großvater: “¡Zacarías, vente por mi maquinilla de afeitar! ¡Chicos, no sabéis lo bien que nos lo vamos a pasar!”			
6	Álex und der blinde Einsiedler sitzen unter einem Baum um ein Lagerfeuer und unterhalten sich. Der Einsiedler erzählt von seiner damaligen Frau, die sich die Bergarbeiter untereinander geteilt haben. Álex verzweifelt an dem Gedanken, dass Patricia nun mit Ramón unterwegs ist und fragt sich, ob sie denn jemals mit jemandem wie ihm zusammensein würde. Die <i>Mineros Locos</i> kommen und erschießen den Einsiedler.	Einsiedler: “Bajo este árbol me declare a la que luego sería mi mujer. Hace de esto ya... más de veinte años.” Álex: “¿Y, la querías?” Einsiedler: “¿Que, si la quería? Vaya que sí. Era una buena mujer. La compramos entre los colonos del valle. Aunque la verdad, no tenía mucho aguante. Ya sabes lo delicadas que son las mujeres.” //lacht// Álex: “Sí. Es que solo de pensar que está con ese me revuelven las tripas.” Einsiedler: “No pienses eso. Dentro de unas horas podrás vengarte. Y encima tendrás a la chica. Esa es la idea, no?” Álex: “Sí, esa es la idea, lo que pasa es que...” Einsiedler: “¿Que qué?” Álex: “No sé. Y si sale algo mal.” Einsiedler: “Pero por qué habría de salir mal?” Álex: “No lo sé pero es que siempre sale algo mal. Bueno, al menos hasta ahora.” Einsiedler: “Tranquilízate. Todo va a salir de vergas. Por primera vez estás solo, sin familiares y jefes y encima has conocido a una chica. Qué más quieres?” Álex: “No. Sí. Visto así... ¿Tú crees que esta chica puede enamorarse de alguien como yo?” Einsiedler: “Claro. ¿Por qué no? La mujer es un misterio. Al menos eso dicen. Mira, esta vez tienes que hacerlo pero con decisión, sin andarte por las ramas, directo al grano. Y si sale mal, lo importante es participar. ¿No dicen eso también? Mira, tú primero la beses, y luego ya veremos que pasa.” Álex: “Es que no voy a saber que decirle.” Einsiedler: “Mira. Te voy a dar un consejo sobre las mujeres, que no olvidarás jamás...” Die Mineros Locos schießen dem Einsiedler in den Bauch. Einsiedler: “Los mineros locos... ¡huye sensato!” Álex: //schreit//	Lagerfeuer. Die <i>Mineros Locos</i> schießen.	Dunkelheit, Licht des Lagerfeuers (diegetisch) D (auf vom Baum hängendes Skelett: Stimmung - Tod) HN → N, G (Dialog) HT (Umgebung, Baum und Lagerfeuer) G und N (Dialog) G (Álex, Mimik: Er schreit)	108

7	Patricia ist ans Bett gefesselt. Der Großvater und die beiden älteren Enkelkinder haben sich ihre schönsten Anzüge angezogen. Sie gehen ins Zimmer zu Patricia und wollen über sie herfallen. Zacarías muss draußen bleiben. Sein Großvater sagt ihm, er soll die Tür schließen. Ramón liegt gefesselt auf dem Tisch. Zacarías stochert mit seiner Hand in einer offenen Wunde herum, die Ramón auf seiner Brust hat. Er streut Salz hinein und gießt Essig hinzu. Ramón möchte den Jungen überreden, ihn frei zu lassen.	Zacarías stochert in Ramóns Wunde. Ramón: //schreit// Großvater: „¡Cállalos! (...)“ Abraham: „Quiero yo...“ Ezequiel schlägt ihn. Abraham: „Me ha pegado.“ Großvater (zu den beiden Enkelkindern): „Yo voy el primero y os explico el asunto. Vosotros fijaos en el abuelo y ya veréis que bien.“ Patricia: //schreit// Ramón (zu Zacarías): „¿Qué? ¿Tú no vas, eh?“ Zacarías (zu seinem Großvater): „¡Abuelo, abuelo, yo también quiero!“ Großvater: „Está bien hijo, pero cierra la puerta por fuera.“ Ramón: //schreit// „Te han vuelto a jugar, eh. Ellos allí tan a gusto y tú aquí fuera aburrido, eh. Tú y yo, podríamos ser amigos. Yo sé muchos juegos. Porque no me sueltas y te enseño algunos, ¿eh?“. No. No, no, no. Tranquilo, tranquilo.“ Zacarías streut Salz in Ramóns Wunde. //schreit// „Vamos a hacer una cosa. Si me sueltas voy y les doy una paliza. Para que te tomen en serio, eh chavalín. ... ¿Pero qué haces?“ Zacarías schüttet Essig in seine Wunde. „No. No, no, no, no. Espera. Espera un poco. ¡No!“ //schreit// Ramón wird ohnmächtig	Ramón schreit vor Schmerz. Patricia schreit.	D (Ramóns Wunde, Zacarías stochert darin) G (Zacarías, Mimik: Freude) HN und N (Die Männer bereiten sich vor – Patricia im Hintergrund an das Bett gefesselt)	101
8	Die <i>Mineros Locos</i> haben den Kadaver und auch Álex mitsamt seinem toten siamesischen Zwilling auf den Baum gehängt und schießen wild um sich während sie mit dem Auto um den Baum fahren, sich langweilen und dann weiter fahren.	Mineros Locos: //schreien// Minero Loco 1: „Oye, me aburre. Vamos a otro sitio donde hay más gente.“ Minero Loco 2: „Sí.“ Mineros Locos: //schreien// Álex: „¡Cabrones! ¡Ah, cabrones!“	Schreie	Nacht N (Álex) →HN→ HT (Aufsicht) N (Dialog, Autoscheinwerfer, Personen sind nicht gut zu erkennen) HT (Wüste)	56
9	Ramón und Patricia sind mit dem Auto der Männer auf dem Weg zur Bar. Patricia fährt.	Ramón erwacht. Ramón: „¿Qué ha pasado, dónde estamos?“ Patricia: „Todo está bajo control. Tú siga durmiendo. Lo necesitas. Todavía nos queda un cuarto de hora para llegar a la Mina Perdida.“ Ramón: „¿Y este plano?“ Patricia: „Se lo cambié al niño por otra cosa. Es un encanto.“	Auto	Dunkelheit N	21
10	Der Großvater, Ezequiel und Abraham sind ans Bett gefesselt. Zacarías riecht an Patricias Unterhose. Der Großvater möchte, dass Zacarías ins Schlafzimmer kommt. Als dieser gehorcht und den Großvater und die Brüder befreit wird er von dem Großvater geschlagen.	Großvater: „¡Zacarías, ven aquí inmediatamente!“ Zacarías: „¡No, que luego me pega!“ Großvater: „Que no te pego, hijo. Ven aquí un momento.“ Der Großvater schlägt Zacarías. Er, Ezequiel und Abraham kommen aus dem Zimmer. Großvater: „¡Tiene gasolina la excavadora?“ Ezequiel: „Algo le queda.“ Großvater: ¡Preparadla, nos vamos a la mina Perdida!“ Ezequiel: „Como en los viejos tiempos, eh abuelo.“ Großvater: „¡Cállate! Esta zorra ha conseguido a excitarme.“	Schläge verstärkt hörbar.	N A G (auf Großvater) (Poster von nackten Frauen an den Wänden der Behausung)	35
11	Álex hängt an dem Baum und sieht Patricia und Ramón mit dem Auto vorbeifahren.	Patricia: „Vamos bien, esto es el árbol de los ahorcados.“ Álex: „Qué coño miras, mamón.“	Auto	Dunkelheit N (Álex hängt am Baum, Autoscheinwerfer)	24

8.3 Handlungsanalyse

An den beiden Sequenzen lässt sich gut erkennen, dass der Film eine räumliche Zweiteilung enthält: Die beiden Schauplätze Erde und Planet *Axturias* unterscheiden sich ganz wesentlich voneinander und wirken wie zwei entgegengesetzte Welten. Die Erde wird als Heimat der Reichen und Schönen, in den Medien als makellos inszenierten Menschen dargestellt, und der Planet *Axturias* beherbergt die untere Gesellschaftsklasse der *Mineros Locos*, die Obszönen und Tabulosen. Das einfache Volk lebt dort ohne jegliche Ordnungen und Tabus.

Die in Sequenz (1) gezeigte Hochzeitsfeier von Patricia mit Luis María erweckt einen lächerlichen Eindruck, der durch die gezielt eingesetzte Situationskomik in den Dialogen der *Mutantes* verstärkt wird. Es herrscht eine Art Karnevalstreiben, auf dem die Gäste mit ihren Kostümen ausgelassen feiern. Auf dieser Party kulminiert das bunte Treiben der *Gente Guapa*, welche die von Bachtin beschriebene klassenbasierte Unterscheidung zu den *Mutantes* und auch zu den auf *Axturias* lebenden Männern verkörpern. Durch das vorwiegend von Chepa veranstaltete Massaker wird diese, zu einem Großteil auch durch die Medien inszenierte Hierarchie, sofort zunichte gemacht. Trotz des grauenvollen Geschehens wirkt die Handlung allerdings ganz und gar nicht furchterregend, sondern auf eine Art und Weise befreiend: Es wird der Sieg der unteren Gesellschaftsklasse über die Ranghöheren auf eine belustigende Art und Weise gezeigt. Die Komik der Dialoge, ersichtlich im Protokoll der Sequenz (1) in Einstellung (3), (4) und (5), lässt die *Mutantes* dummlich, narrenhaft und lächerlich wirken: Wenn der taubstumme M.A. das gute Essen unverständlich kommentiert, wenn die törichte Bande nach Ramóns mehrmaligen Instruktionen immer noch nicht versteht, was genau denn eigentlich wessen Aufgabe ist, wenn sie gemeinsam das Lied *Aires de Fiesta* anstimmen und Álex und Juan sich in die Haare kriegen, als keiner von ihnen an eine Münze für die Jukebox gedacht hat oder, wenn sich Chepa in der riesigen Torte versteckt und zum Zeitvertreib ein Lied singt. Auch die Tatsache, dass Ramón aus dem Kelch des vermeintlichen Priesters trinkt, der ein Roboter in Gestalt eines Menschen ist, oder dass derselbe Roboter inmitten der Schießerei einen Kurzschluss bekommt und zu stottern beginnt, trägt zur durchgehenden Komik dieser Sequenz bei.

Die auf *Axturias* lebenden Gestalten, allen voran die Familie des Großvaters, verdeutlichen die Auflösung hierarchischer Ordnungsstrukturen, so wie sie auf der Erde

herrschen, wo die Reichen und Schönen, die *Gente Guapa*, an der Macht sind, die gezielt von den Medien in Szene gesetzt werden. Genau diese Welt wird auf der Hochzeitsfeier gestürzt und Patricias Vater muss sich auf den Planeten *Axturias* zum Fußvolk der Minenarbeiter begeben, um sich auf die Suche nach seiner Tochter zu machen. Dadurch kommt es zu einem Kontakt zwischen den beiden gegensätzlichen Welten und die von Bachtin beschriebene groteske Kategorie der Mesalliance wird repräsentiert.

Zudem ist an dieser Stelle die Lebenswelt der Männer bzw. das Umfeld in dem sie leben hervorzuheben. In ihrem Wohnwagen steht unkonventionelles Verhalten und tierische Leiblichkeit an der Tagesordnung. Entsprechendes wird allerdings im nächsten Kapitel noch näher ausgeführt. Der Großvater hat eine Video-Pornosammlung, die er sich ungeniert ansieht, die Männer kommen beim Anblick von Patricia auf der Stelle zu einem Orgasmus und Zacarías' Lachen, sein Sadismus an Ramón und seine Schnüffelei an Patricia erinnern mehr an tierisches Verhalten, als an menschliches.

Für den Großvater, Ezequiel und Abraham steht außerdem der Wunsch nach sexueller Befriedigung an erster Stelle – diese Tatsache und die damit verbundene ernsthafte Degradierung der Frau und der Versuch ihrer Vergewaltigung wird durch die narrenhafte filmische Inszenierung der Männer ins Lächerliche und Komische gezogen. Sie scheitern schließlich kläglich an ihrem Vorhaben. Es wird die - traditionell gesehen - hierarchische Dominanz des Mannes über die Frau umgekehrt, als Patricia sich als überlegen erweist indem die Männer ihr Ziel, sich schamlos an ihr zu vergehen, nicht erreichen, sondern stattdessen von *ihr* ans Bett gefesselt werden.

8.4 Figurenanalyse

In diesem Kapitel wird nun das Erscheinungsbild und die Inszenierung der in den Sequenzen (1) und (2) handelnden Personen näher untersucht, wobei groteske Gestaltungen und Körperkonzepte im Vordergrund stehen. Es sei erwähnt, dass im Film sowohl Selbst-, als auch Fremd- und Erzählercharakterisierung der Figuren zu tragen kommen. Dies lässt sich vor allem an der Gruppe der *Mutantes* erkennen, die zu Beginn des Films durch Nachrichtensprecher und Nachrichtensprecherinnen und auch durch die Art und Weise ihres Auftretens ihren grotesk-karnevalesken Charakter erhalten.

Die gesamte Handlung in Sequenz (1) wird von Álex de la Iglesia gezielt komisch und überzeichnet dargestellt. Wie oben erwähnt, sind auf der Feier ausschließlich die Reichen und Schönen, mit übertriebenen, bunten Kostümen zugegen und tanzen zu Schlagermusik

aus der Jukebox. Im Gegensatz zu diesen stehen die Mitglieder der *Mutantes*, die schlussendlich einen Sieg über die lächerlich inszenierte Menge der Makellosen erlangen: Der taubstumme M.A., der, den Medien zufolge, den niedrigsten IQ der Welt aufweist. Manitas, der Mechaniker der Gruppe, der bereits fünfzig Mal vorbestraft ist und Chepa, laut Medienberichten vermutlich homosexuell, und obendrein ein Zwerg, Mörder, Jude, Kommunist und Freimaurer.



Abb. 1: Acción Mutante, 00:18:21 (Auf der Hochzeitsfeier)



Abb. 2: Acción Mutante, 00:13:11 (Bei der Planung)

Wie der Name der Gruppe vermuten lässt, findet sich in den Gestalten der *Mutantes* das von Bachtin beschriebene Körperkonzept des grenzüberschreitenden und unfertigen Leibes verwirklicht. Ihre Körper weichen von der Norm ab und haben deformierte, vergrößerte, verkleinerte oder verdoppelte Gestalt. Die *Mutantes* sind Teil eines Antisystems und damit nicht willig sich in eine Gesellschaft einzufügen, die Makellosigkeit und Körperperfektion predigt. Quimicefa und Manitas sind beispielsweise auf technische Hilfen angewiesen und in ihren Gestalten mischt sich Menschliches mit Mechanischem. Ihre Leiber sind sozusagen ‚unfertig‘. Hilfsmittel machen es ihnen möglich, ihren unabgeschlossenen Körper zu vervollständigen und mit der nichtleiblichen Welt zu verbinden. Chepa ist ein Zwerg und M.A. ein Riese, vor dem sich Patricia fürchtet. Durch die komische Inszenierung der Sequenz (1) wird diese Furcht allerdings nicht nur ins Lächerliche gezogen, sondern im weiteren Verlauf des Films im Sinne der Mesalliance auch ins Gegenteil verkehrt: Patricia, die ursprünglich den Reichen und Schönen zugehörig war, verliebt sich in ihren Entführer Ramón, der im Gesicht entstellt ist und deshalb eine Maske trägt. Sie leistet ihm während der Aktion ihren Beistand und befreit ihn von der Folter Zacarias‘.

Allen voran stehen allerdings die siamesischen Zwillinge Álex und Juan Abadie, deren Gestalt den grotesken Körper schlechthin aufweist. Es handelt sich hierbei nicht nur um zwei unfertige Leiber, sondern auch um Körper, deren Grenzen verschwimmen und die sozusagen einen anderen Körper in menschlicher Gestalt erzeugen.

Bei den in Sequenz (2) auftretenden Figuren können ebenso Elemente der grotesken Leiblichkeit festgestellt werden. Zacarías stößt auf Ramón und Patricia und spricht kein Wort mit ihnen, sondern lässt lediglich ein greifvogelartiges Gelächter bzw. Geschrei los, die Maske die er dabei trägt scheint ein Tierskelett zu sein. Wie ein Hund schnüffelt er mit seiner Nase, die wie erwähnt für Bachtin (1990) eines der wichtigsten grotesken Körperteile darstellt, da sie den Phallus vertritt¹²², des Öfteren an Patricia und ihrer Unterwäsche. Auch sein Sadismus gegenüber Ramón kann als tierisch eingestuft werden: Aus dem Protokoll ist beispielsweise ersichtlich, dass er in Sequenz (2), Einstellung (7) mit sadistischer Freude mit einer Rasierklinge in dessen Wunden herumgräbt.



Abb. 3: Acción Mutante, 01:06:11
(Zacarías stochert in Ramóns Wunde)



Abb. 4: Acción Mutante, 1:06:18 (Der sadistische Zacarías)

Ebenso in den Charakteren der beiden Brüder Ezequiel und Abraham, sowie des Großvaters sind groteske Verhaltensformen nach Bachtin verwirklicht. Der derbe Umgangston und der exzentrische Leib, der Normen und Tabus ignoriert, sich überfrisst sowie sich seiner Körperflüssigkeiten entledigt und haltlos nach Begattung strebt – all das sind Kategorien, die für Bachtin einen grotesk-karnevalesken Leib ausmachen.

8.5 Analyse der Bauformen

Wie in Kapitel 7.3. erklärt, werden in der folgenden Analyse der Bauformen die Besonderheiten der filmischen Mittel (Kameraarbeit, Tonebene und Raum-, Licht- und Farbverhältnisse) in Bezug auf ihre groteske Gestaltungsform und Wirkung herausgearbeitet.

8.5.1 Kamera

Vor allem in Sequenz (1) sind die rein visuellen Szenen hervorzuheben, bei denen die Handlung ausschließlich mittels optischer Gestaltung weiter voranschreitet und Mimik, Gestik und Stimmung der handelnden Personen hervorgehoben werden. Es herrscht ein

¹²² Vgl. Bachtin 1990, S. 17

verzweifelter Durcheinander der Hochzeitsgesellschaft, als Chepa das Feuer auf alle eröffnet und viele nicht die Chance haben zu entkommen. Dieses ausschließlich handlungsbetonte Geschehen, sowie auch die Dialoge in Sequenz (1) als auch in Sequenz (2) sind häufig in Nahaufnahmen (N) gefilmt, was bedeutet, dass Kopf und Oberkörper der handelnden Personen zu sehen sind. Laut Volk (2007) soll eine nahe Kameraeinstellung den Fokus auf Mimik und Gestik der handelnden Personen legen.¹²³ Teils wird auch eine amerikanische Einstellung (A) verwendet, die dann die Handlung der Personen in den Vordergrund rückt, was folgende Einstellung zeigt, als der Großvater beim Anblick Patricias ejakulieren.



Abb. 5: Acción Mutante, 01:00:40 (Der Großvater und die beiden Enkel haben einen Orgasmus)

In Sequenz (1) kommt außerdem des Öfteren eine halbnah Kameraeinstellung (HN) zum Einsatz. Durch diese Kameraeinstellung wird die ausgelassen heitere Stimmung im Raum eingefangen; alle Leute tanzen und lachen miteinander. Der Schreckensmoment, als der halbtote Chepa aus der Torte hervorkommt und das Maschinengewehr auf die Menge richtet, wird ebenso durch eine Normalsicht der Kamera mit einer Halbnahaufnahme auf die Hochzeitsgäste eingefangen, wodurch die erstarrten, überraschten Blicke und Haltungen der Menschen sehr gut zum Ausdruck kommen.



Abb. 6: Acción Mutante, 00:21:24 (Die verblüffte Hochzeitsgesellschaft vor dem Massaker)

¹²³ Vgl. Volk, Stefan: Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. Paderborn: Schöningh 2007, S. 22

Dies wird durch die plötzliche Dunkelheit im Raum verstärkt. Trotzdem bleibt durch die Anwesenheit der *Mutantes* und die albern inszenierte, bunte, flüchtende Hochzeitsgesellschaft die Situationskomik erhalten.

In Sequenz (2) sind die Dialoge ebenso geprägt von Groß- und Nahaufnahmen (G, N). In der Wüste wird teilweise auf halbtotale oder totale Einstellungen zurückgegriffen und so die im Gegensatz dazu stehende, trostlos und kahl wirkende Wüstenumgebung eingefangen.



Abb. 7: *Acción Mutante*, 01:00:50 (Álex und der Einsiedler auf dem Weg zur Bar *La Mina Perdida*)

Detailaufnahmen in den Sequenzen (1), (2) und (3) betonen ebenso gewisse Handlungen und lösen gewisse Stimmungen aus. Zu erwähnen ist hier der Münzeinwurf in die Jukebox in Sequenz (1), wodurch das Lied *Aires de Fiesta* von Karina gespielt wird, was wie oben beschrieben einen Kontrast zum grausamen Geschehen bildet und den karnevalesken Charakter der Handlung aufrecht erhält. Die Detailaufnahme des vom Baum herabhängenden menschlichen Skeletts in Sequenz (2), als Álex und der Einsiedler eine Pause unter einem Baum einlegen, lässt dieses beispielsweise wie einen Vorboten des nahenden Todes wirken, der durch Álex mit seinem toten mumifizierten Zwilling Juan und die lächerliche Gestalt des blinden Einsiedlers eine humorvolle Gestaltung erfährt und die bedrohliche Stimmung ins Komische verkehrt.



Abb. 8: *Acción Mutante*, 01:04:23 (Detailaufnahme des Skeletts)



Abb. 9: *Acción Mutante*, 01:05:32

(Álex, sein toter siamesischer Zwilling Juan und der Einsiedler)

Auch die Großaufnahme (G) von Zacarías und die Detailaufnahme (D) seines sadistischen Verhaltens gegenüber Ramón heben den grausamen, verdorbenen und monströsen Charakter des Jungen hervor (siehe Abb. 3 und Abb. 4).

8.5.2 Tonebene

In Sequenz (1) stehen neben der Schlagermusik aus der Jukebox (es handelt sich um eine diegetische Tonquelle aus der erzählten Welt, also im On-Screen), die im Hintergrund der Haupthandlung lautstark ertönt, die komischen Dialoge der handelnden Personen im Vordergrund, vor allem die Gespräche der *Mutantes* untereinander. Auch lautstarkes und unaufhörliches Gelächter charakterisiert das karnevalesk-bunte Treiben der Hochzeitsgesellschaft. Die ausgelassene und heitere Stimmung verstummt allerdings, als Patricia und Luis María den in der Torte wartenden und vor sich hin singenden Chepa unwissentlich verletzen. Folgend wird die Situation durch Schüsse und vor allem Schreie dominiert und die Komik vorläufig in etwas Skurriles und Furchterregendes umgekehrt. Einen ähnlich beängstigenden Effekt hat es auch, dass das Licht im Raum ausgeht, nun alles dunkel ist und Patricia, als sie fliehen will, nervös zu atmen und zu schreien beginnt, auf ihrer Flucht über eine Leiche stolpert und beim Weitergehen an dem riesigen M.A. anstößt. Die Geräuschkulisse geht in weiterer Folge in Polizeisirenen über. Ein Polizeihubschrauber landet und die Polizei hält sich nicht an ihr Wort, sondern erschießt M.A. skrupellos.

All diese Geräusche bewirken eine Verstärkung der Atmosphäre, sei es die zu Beginn der Szene ausgelassene Stimmung, bei denen gezielt Lieder wie *Soy Rebelde* von Jeanette und am Höhepunkt schließlich *Aires de Fiesta* von Karina eingesetzt werden, die im Kontrast zu dem schrecklichen Massaker stehen. De la Iglesia bedient sich hier einer „Kontrapunktierung“¹²⁴ der filmmusikalischen Gestaltung, da die fröhliche Musik einen Kontrast zum Geschehen bildet. Die Hochzeitsgäste sprechen während der Szene nicht miteinander und aus dem vorangehenden Filmgeschehen ist sogar ersichtlich, dass sich ihre Unterhaltungen nur auf Klatsch und gemeines Geschwätz beschränken.

Was Sequenz (2) betrifft, so ist diese überwiegend von dem Lachen der Männer bzw. von Zacarías' tierähnlichem Geschrei geprägt. Dieses wiederholt sich mehrmals und verstärkt

¹²⁴ Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis. Köln: Herbert von Halem 2008, S. 108

den derben und gleichzeitig komischen Charakter der Inszenierung. Im Vordergrund stehen auch hier die Dialoge der handelnden Personen. Während des Essens verstärken die Geräusche der herumschwirrenden Fliegen die heruntergekommene Situation in der die Familie lebt und unterstreicht somit die trostlose Atmosphäre auf dem Planeten. Hinzu kommt schließlich abermals Geschrei: Diesmal von Patricia, als sie von den Männern gefangen gehalten wird und auch von Ramón, der von dem sadistischen Zacarías gefoltert wird und schließlich in Ohnmacht fällt. Außerdem stehen im weiteren Verlauf der Handlung die willkürlichen Schüsse im Vordergrund, die die *Mineros Locos*, wie es scheint aus purem Zeitvertreib, abfeuern – wodurch wiederholt hervorgehoben wird, wie freudlos, öde und bedauernswert die Lebenssituation auf *Axturias* ist, aber trotzdem eine gewisse Komik durch deren Dialog erzeugt wird.

8.5.3 Raum, Licht und Farbverhältnisse

Auch die Raumgestaltung und der Gebrauch gewisser Requisiten und Kostüme trägt sowohl in Sequenz (1) als auch in Sequenz (2) zur komischen Atmosphäre und Wirkung der Handlung bei. So präsentieren sich beispielsweise die Reichen und Schönen mit ihren bunten Verkleidungen und teuren Roben auf der Hochzeitsfeier, sind aber dadurch gleichzeitig an Lächerlichkeit nicht zu übertreffen.



Abb. 10: Acción Mutante, 00:17:15 (Die Mutantes bringen die Torte)

Die heruntergekommene, dreckige und schummrig belichtete Behausung, in der die Männer auf *Axturias* wohnen (Fliegenfallen und Essen hängen über dem Esstisch, überall kleben Bilder von nackten Frauen aus Zeitschriften) und die Kleidung, die sie tragen, lassen eine derb-trashige und gleichzeitig düstere Komik aufkommen und ziehen die Handlung ins Lächerliche. Die Wohnung der Männer wirkt eher wie eine dunkle Höhle.



Abb. 11: Acción Mutante, 01:00:15 (Der Großvater sieht sich Pornos an, an der Wand Bilder von nackten Frauen)

In Sequenz (2) ist auffallend, dass die Tage auf *Axturias* ausgesprochen lichtdurchflutet, aber zur selben Zeit auch sehr karg und trostlos ausfallen, was die dort herrschende Langeweile, sowie die Skrupel-, Tabu- und Morillosigkeit verstärkt. Doch diese bekommt mittels einer karnevalesk-humorvollen Inszenierung durchgehend einen komischen Charakter verliehen. Beispielsweise schleppt Álex ununterbrochen seinen toten siamesischen Zwilling Juan mit sich herum, der ununterbrochen ein Lächeln im Gesicht hat. Der Einsiedler erleidet einen Bauchschuss, blutet allerdings nicht, sondern spricht zuerst noch weiter, bevor er schlussendlich tot zusammenbricht.



Abb. 12: Acción Mutante, 01:01:31 (Álex, sein toter Zwilling und der Einsiedler auf dem Weg zur Bar)



Abb. 13: Acción Mutante, 01:05:56 (Der Einsiedler wird von den *Mineros Locos* getötet)

An dieser Stelle sei auch kurz die Schlusssequenz des Films erwähnt, bei der die Bar verschüttet ist und sich die überlebenden Musikanten aus den Trümmern erheben um zu musizieren, was ebenso eine komische Wirkung auf das Geschehen hat und das positive Ende hervorhebt.

Im Hinblick auf die farbliche Gesamtgestaltung des Films fällt durch die beiden analysierten Sequenzen auf, dass die *Mutantes*, im Vergleich zu den hellen und bunten Auftritten der gehobenen, in den Medien inszenierten Gesellschaftsklasse, der *Gente Guapa*, häufig dunkel und lichtkarg dargestellt werden, was vor allem die Szenen in der Stadt (auf der Erde), als auch im Raumschiff zeigen. Bei der Hochzeitsfeier in Sequenz (1) vermischen sich diese Welten schlussendlich und die *Mutantes* begeben sich unauffällig unter die feiernde Menge der *Gente Guapa*. Die Symbolik geht noch weiter, nämlich, als auf der Hochzeitsfeier das Licht ausgeht und nun über die gehobene

Gesellschaft die Dunkelheit hereinbricht. Als Ramón und Álex auf dem Planeten *Axturias* ankommen sind die Tage in der Wüste schließlich an Helligkeit nicht zu übertreffen. Diese Lichtsymbolik verdeutlicht, dass sich die Ordnungsstrukturen umgekehrt haben und die *Mutantes* siegreich aus dem Geschehen hervorgegangen sind.

8.6 Interpretation: gesellschaftliche Kontextualisierung

Für Álex de la Iglesia sollte der Film *Acción Mutante* die folgenden Prämissen erfüllen:

- 1) evitar la guerra civil y la posguerra
- 2) no adaptar una novela de prestigio y,
- 3) no recrear traumas infantiles.¹²⁵

De la Iglesia bezieht sich mit dieser Aussage darauf, dass unmittelbar nach der Diktatur in Spanien filmische Darstellungen die diesen drei Kategorien entsprachen, keine Seltenheit waren: Es wurden bevorzugt Filme gedreht, die die grausame Realität während des Bürgerkriegs thematisierten. Zudem waren Literaturverfilmungen im Zuge der „Aufwertung“ des spanischen Kinos und der Vorschriften des *Ley Miró* gang und gäbe und konkrete Darstellungen einer Kindheit zur Zeit des Bürgerkriegs und des Regimes üblich.¹²⁶

Der Regisseur wollte jedoch keinen Film gestalten, der auf der Grundlage einer expliziten Darstellung vergangener Ereignisse aufbaut. Die karnevalesk-groteske Inszenierung einer Zukunftsvision und die Darstellung einer verfremdeten Wirklichkeit in *Acción Mutante* bietet vielmehr eine kritische Reflexion kontemporärer sozialer und historischer Zustände.

So sehen Berry Jordan und Rikki Morgan-Tamosunas (1998) in *Acción Mutante* eine Metapher für und eine Satire über die Situation rund um die historisch und politisch motivierten Gewalttaten und Entführungen der baskischen Untergrundorganisation ETA im Kampf gegen das zentralistische Spanien.¹²⁷

Laut Aussage des Regisseurs geht zum Beispiel die Figur des Anführers Ramón Yarritu auf Yoyes (María Dolores Gonzáles Catarain) zurück¹²⁸, die ein führendes Mitglied der

¹²⁵ Ordóñez, Marcos: *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*. Barcelona: Glenat 1997, S. 100

¹²⁶ Vgl. Buse, Peter/ Triana Toribio, Nuria/ Willis, Andrew: *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester/ New York: Manchester University Press 2007, S. 35f

¹²⁷ Vgl. Jordan, Barry/ Morgan-Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester/ New York: Manchester University Press 1998, S. 193

¹²⁸ Vgl. Angulo/ Santamarina 2012, S. 161

ETA war. Sie trat aus und wurde Jahre später von einem Mitglied als „Verräterin“ ermordet.

Darüber hinaus lassen sich weitere Referenzen auf die baskische Untergrundorganisation erkennen: Beispielsweise wird auf die ETA nahe Tageszeitung *Diario Egin* Bezug genommen. Die Gewalt auf den Straßen, die vor allem anfänglich im Film gezeigt wird, referiert auf die zur damaligen Zeit häufigen Straßenkämpfe (*kale borroka*) baskischer Nationalisten und so erinnern auch die Parolen, die in der Stadt auf die Wände gesprüht werden an ETA affine Jugendgruppen wie *Jarrai* oder *Haika* oder an die ETA selbst. Der Film geht auf viele Phänomene ein, die zur Zeit seiner Entstehung in dieser Region präsent waren und enthält somit eine klare parodistische Reflexion der damaligen Zustände im Baskenland.¹²⁹

Für Pohl (2008b) bietet der Film eine kritische Stellungnahme auf die geschilderte Situation: Das Spanien im Jahre 2012, ist aufgrund der zunehmenden Terrorismusdrohungen zu einem autoritären Polizeistaat geworden und der Planet *Asturias* wird als der seltsame Lebensraum dieser Terroristen inszeniert.¹³⁰

Patricias Vater, der kapitalistische Inhaber des Backwarenimperiums wird wie ein konservatives Überbleibsel aus dem Franco Regime dargestellt. Die Gestaltung seiner Person wirkt wie ein Abklatsch des *Caudillos* höchst persönlich und auf seinem Schreibtisch findet sich unter anderem die während der Diktatur sehr beliebte konservative Tageszeitung ABC. Chepa als Mitglied der *Mutantes* repräsentiert im Gegensatz dazu als Jude, buckeliger Zwerg, Freimaurer, Kommunist und Homosexueller Francos absoluten Albtraum.¹³¹

Wie aus der Filmanalyse ersichtlich, setzt De la Iglesia eine spezielle Musik im Film ein und nimmt damit Bezug auf ein bestimmtes zeitgenössisches Gesellschaftsphänomen. Das Lied *Aires de Fiesta* dient als Signal für die Entführung von Patricia Orujo und hat eine besonders ironische Bedeutung. Für De la Iglesia sind Songs wie diese eine Referenz auf „*la España idiota*“.¹³²

¹²⁹ Vgl. Florido Berrocal, Joaquín: La Huella Psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa, Working Papers in Romance Language, Penn Libraries/ University of Pennsylvania, Volume 1 (1), Article 2, 2006, S. 6f

¹³⁰ Vgl. Pohl, Burkhard (2008b): Unter den Dächern von Madrid: Álex de la Iglesias schwarze Großstadtkomödie ALLEIN UNTER NACHBARN – LA COMUNIDAD. In: Glasenapp, Jörn/ Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 161

¹³¹ Vgl. Florido Berrocal 2006, S. 7

¹³² Angulo/ Santamarina 2012, S. 165

In spöttischer Form bezieht sich das Lied zudem auf die modernen Charaktere, die ganz offensichtlich mit dem Kino Pedro Almodóvars und der *Movida Madrileña* in Zusammenhang stehen. Diesbezüglich ist auch die Anwesenheit von Bibi Andersen und Rossy de Palma auf der Hochzeitsfeier im Film nicht außer Acht zu lassen. Die beiden Ikonen des Kinos Almodóvars werden von den *Mutantes* zusammen mit den anderen Hochzeitsgästen skrupellos erschossen.¹³³

Auch Angulo und Santamarina (2012) sehen die Geschehnisse im Film als Wunsch, mit der Moderne der 80er-Jahre und den Echos der *Movida Madrileña* zu brechen.¹³⁴

Ramón bringt diese Tatsache im Film zur Sprache, wenn er sagt:

Somos soldados del ejército mutante y vamos a ganar la Guerra. La Sociedad nos trató como a mierda y ahora vamos a darles por el culo. El mundo está dominado por niños bonitos por hijos de papá. ¡Dios! Basta ya de mierdas light, basta ya de colonias, de anuncios de coches, de aguas minerales! No queremos oler bien, no queremos adelgazar. Solo quedamos nosotros, amigos míos, todo el mundo es tonto o moderno. Somos mutantes, no pijos de playa ni maricones diseño. Y ahora vamos a enseñar a esos mierdas lo que es terrorismo.¹³⁵

Divine (2009) beschreibt, dass De la Iglesia mit *Acción Mutante* eine Dystopie des Spaniens der späten 80er und 90er Jahre schafft und damit nicht nur die kulturellen Paradigmen rund um Pedro Almodovar, sondern auch die Finanzierung von dessen Filmen durch die sozialistische Regierung der PSOE attackiert.¹³⁶

Für Jordan und Morgan-Tamosunas (1998) bietet *Acción Mutante* demnach ebenso Kritik am Sozialismus:

[...] the film also offers a biting critique of 1980s yuppies and designer Socialists, their tastes, values and styles, which are mercilessly mocked and subverted by the outrageously trashy, 'grungy' gang members."¹³⁷

In dieser Hinsicht betont Divine (2009), dass De la Iglesias Film im Kontext der spanischen Filmindustrie der 80er Jahre und des neuen Filmgesetzes *Ley Miró* gesehen werden muss, das unter der Regierung der PSOE aufkam. Der Regisseur arbeitete, wie anfangs erwähnt sehr bewusst gegen die Art von Filmen, die einer Förderung durch das *Ley Miró* und damit durch die Regierung des PSOE „würdig“ waren¹³⁸ und bezeichnet seine Vorgehensweise dementsprechend als „*rebeldía formal*“.¹³⁹

¹³³ Vgl. Angulo/ Santamarina 2012, S. 41f

¹³⁴ Vgl. Angulo/ Santamarina 2012, S. 157

¹³⁵ *Acción Mutante*, 00:13:52- 00:14:33

¹³⁶ Vgl. Divine, Susan Marie: *Utopias of Thought, Dystopias of Space: Science Fiction in Contemporary Peninsular Narrative*. Tucson: University Libraries, University of Arizona. Dissertation 2009, S. 81

¹³⁷ Jordan/ Morgan-Tamosunas 1998, S. 193

¹³⁸ Vgl. Divine 2009, S. 59f

¹³⁹ Angulo/ Santamarina 2012, S. 167

Für Buse, Triana Torribio und Willis (1997) findet sich im Film eine Kritik, Renitenz und Skepsis gegenüber der in Spanien beschleunigt stattfindenden Modernisierung hin zu einer Demokratie: 1986 wurde Spanien Mitglied der europäischen Wirtschaftsgemeinschaft und 1992 wurde der Vertrag von Maastricht unterzeichnet; im selben Jahr wurden außerdem die Expo in Sevilla und die olympischen Spiele in Barcelona abgehalten und Madrid zur europäischen Kulturhauptstadt ernannt¹⁴⁰.

Eine parodistische Darstellung dieser Ereignisse findet sich in der Inszenierung der beiden Brüder Ezequiel und Abraham. Ihre ausgewaschenen T-shirts zeigen Curro und Coby, die Maskottchen der Expo und der olympischen Spiele, die billig und schmutzig an diese vermeintlich längst vergangenen Ereignisse erinnern (der Film spielt in der Zukunft im Jahre 2012).¹⁴¹

Verstärkt in den Schmutz gezogen wird der Modernisierungs- und Kultivierungsvorgang außerdem durch die Tatsache, dass die beiden beim Anblick Patricias schamlos ejakulieren:

Merely the sight of one woman causes this bodily reaction precisely in the males who exhibit the icons of the country's latest attempt to display its ultracivilized side.¹⁴²

Eine weitere Thematik, auf die De la Iglesia in *Acción Mutante* eingeht und die immer wieder in seinen Filmen zu finden ist, ist die Kritik an den Massenmedien, die sich an die bürgerliche Konsumgesellschaft richten und oberflächliche Themen behandeln. Im Gegensatz dazu stehen die *Mutantes* als Freaks, die dem in jenen Medien inszenierten Schönheitsideal offensichtlich nicht entsprechen.

Mit der Nachrichtensendung JQK nimmt De la Iglesia Bezug auf Promi-News (*Periodismo Rosa*)¹⁴³. Von dem Fernsehteam, das die Geldübergabe in der Bar *La Mina Perdida* begleitet, wird Sensationsjournalismus schlechthin betrieben. In Spanien war beispielsweise der private Fernsehsender *Telecinco* für Journalismus dieser Art bekannt.¹⁴⁴

Laut Jordan und Morgan-Tamosunas (1998) äußert sich der Film zudem satirisch über den oftmals manipulativen Charakter der Medien:

[...] de la Iglesia offers a sharp satire of the intrusiveness and manipulative nature of the visual media of television and video, which willfully confuse presentation and representation, exploit the

¹⁴⁰ Vgl. Buse/ Triana Torribio/ Willis 2007, S. 25

¹⁴¹ Vgl. Egea, Juan F.: *Dark Laughter. Spanish Film, Comedy and the Nation*. Madison: University Libraries/The University of Wisconsin Press 2013, S. 142

¹⁴² Egea 2013, S. 142

¹⁴³ Buse/ Triana Torribio/ Willis 2007, S. 38

¹⁴⁴ Vgl. Egea 2013, S. 147

bizarre and the banal and tend to desensitize the spectator towards the horrifying realities of violence and destruction.¹⁴⁵

Acción Mutante kritisiert außerdem die missliche sozioökonomische Lage in Spanien, der die Regierung der PSOE nicht entgegenwirken konnte (siehe Kapitel 5). Das Land war zwischen den Interessen der Kapitalisten und der Arbeiterklasse gespalten. Die erfolgreiche Gesellschaft rund um das Backwaren-Imperium der Familie Orujo im Gegensatz zu den Bewohnern des Planeten *Axturias*. Die sichtlich heruntergekommene Situation auf dem Planeten und die Darstellung der dort lebenden Menschen als totale Versager karikiert außerdem die Situation rund um die Bergbauindustrie im Asturien der 80er Jahre, die unter dem Import billigerer Ressourcen aus dem Ausland zu leiden hatte. Der Film enthält eine Parodie auf jene sozialen und wirtschaftlichen Umstände Spaniens zur Zeit der *Transición* und bietet mittels seiner Ton-, Bild- und ideologischen Gestaltung ein verformtes Bild der spanischen Nation nach dem Übergang in eine Demokratie.¹⁴⁶

Wie aus dieser Zusammenschau ersichtlich, erschafft *Acción Mutante* also eine eigene parodistische Wirklichkeit voll von expliziten Referenzen auf Populärkultur, Medienwelt, Konsumgesellschaft, Ökonomie und andere auf regionaler oder nationaler Ebene stattfindende historische und soziale Diskurse Spaniens zur damaligen Zeit. Diese werden übertrieben deformiert und einer wilden, grotesk-humorvollen Kritik unterzogen.

9. Filmanalyse: La Comunidad (2000)

Die Analyse dieses Films wird auch durch ein Einstellungsprotokoll unterstützt und zur Veranschaulichung werden 3 verschiedene Sequenzen herangezogen. Sequenz (1) zeigt die Party in der Wohnung von Oswaldo, bei der die Hausbewohner und Hausbewohnerinnen herausfinden wollen, ob Julia etwas von dem Totogewinn des toten alten Mannes weiß. Bei Sequenz (2) handelt es sich um den grausamen Tod Domínguez, der vom defekten Fahrstuhl entzweigerissen wird und in Sequenz (3) rettet Charli Julia vor der Hausgemeinschaft, verhilft ihr zur Flucht aufs Dach und tauscht den Geldkoffer aus.

¹⁴⁵ Jordan/ Morgan-Tamosunas 1998, S. 194

¹⁴⁶ Vgl. Divine 2009, S. 80

9.1 Sequenz 1: Party bei Oswaldo

Dieser Filmausschnitt erstreckt sich von Minute 00:44:51 bis Minute 00:53:22. Die Nachbarn und Nachbarinnen haben eine Party bei Oswaldo inszeniert, damit sie in Erfahrung bringen können, ob Julia das Geld des toten alten Mannes gefunden hat. Alle anwesenden Gäste wohnen im Haus. Julia lernt den Hausverwalter Emilio kennen. Oswaldo und Emilio behaupten, dass die gesamte Hausgemeinschaft sich sehr nahe stehe. Einige Bewohner und Bewohnerinnen unterhalten sich über Julia. Sie selbst spricht mit einigen Nachbarinnen. Encarna und Paquita erzählen ihr von dem Totogewinn des toten Alten und auch, dass dieser Angst vor ihnen hatte, was sie als unverständlich abtun. Außerdem möchten Hortensia und Dolores genau wissen, was Julia gesehen hat, als sie in der Wohnung des Toten war. Julia tanzt mit Oswaldo und geht anschließend mit ihm in die Wohnung des Ingenieurs, die nun von ihr bewohnt wird.

N	Handlung	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kamera	S
1	Julia klingelt an der Tür und wird von Oswaldo reingelassen. Dieser stellt ihr Emilio vor. Es ergibt sich ein Gespräch über die Bewohner und Bewohnerinnen. Emilio und Oswaldo behaupten, dass die Mitglieder der Hausgemeinschaft einander sehr nahe stehen und wie eine Familie zueinander halten.	Oswaldo: "Es ella." Emilio: "¡Atención, preparados, vamos!" Eine Schallplatte wird abgespielt. Oswaldo öffnet die Tür. Julia: "¡Hola!" Oswaldo: "¿Qué pasa!" Julia: "No estaba muy animada, pero al final me he dicho, ¡venga!, y aquí estoy. ¡Uh, menuda fiesta!" Oswaldo: "Quiero presentarte a una persona que tiene interés en conocerte." Julia: "¿Ah, sí?" Emilio: "Hola Julia, soy Emilio." Julia: "El administrador." Emilio: "Mhm" Julia: "Encantada." //lacht// "¿Qué tal por Eurodisney?" Emilio: "Ah, ya. Parece que las noticias huelan." Julia: "Llevo aquí un par de días y ya me parece conocer todo el mundo." Emilio: "Ha sido maravilloso. Aquello es como un sueño, un paraíso para los niños." Julia: "¿Y su familia? ¿Está por aquí?" Emilio: "No. Siguen allí. Ellos no tienen la culpa de que yo sea el administrador. Así que aquí estoy de Rodríguez." Julia: "Por cierto. Todos los de la fiesta son vecinos, ¿no?" Oswaldo: "Sí, es que es como una comunidad muy unida. Es como una piña." Emilio: "Eh, sí. Siempre nos ha interesado mucho el bien común. El interés que todos tenemos por el edificio. Algunos hemos vivido aquí desde siempre." Julia: "Como Ramona, que ha nacido aquí." Emilio: "Sí, efectivamente. La conozco desde que éramos niños. Chin-chin." Sie stoßen an.	Düstere Musik, plötzlich: Türklingel → heitere Musik aus dem Plattenspieler.	D (Emilios Hand, er nimmt einen roten Sangria vom Tisch) → G (Mimik: Anspannung) HT (Gruppe der Nachbarn, warten auf Anweisung) D (Plattenspieler, die Musik wird aufgedreht) N (Dialog, die anderen Nachbarn im Hintergrund)	83
2	Castro und Ramona unterhalten sich. Castro möchte von Ramona wissen, ob sie sich sicher ist, dass Julia das Haus	Castro: "¿Estás segura de que no ha salido de la casa?" Ramona: "Desde que subió el cubano, no se ha movido. No soporto esta situación. A Emilio se le ocurren unas cosas [...]" Castro: "Eso lo he dicho yo mil veces. Pero no me hace ni puto caso. La tiene comido el coco." Ramona: "A ver. Usted, ¿qué haría?"	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	G (Castro und Ramona, heimlich)	34

	nicht verlassen hat. Sie reden außerdem über Emilio, der alles kontrolliert.	Castro: “Ya la hemos traído hasta aquí, ¿no? ¿Pues, a qué esperamos? Si me dejara a mí esto la regaba yo en un segundo.” Ramona: “¿Sin (...) a Emilio? Que no se mueve nadie, y usted lo sabe.”			
3	Castros Frau Karina kommt hinzu. Sie möchte mit Castro tanzen. Dieser reagiert sehr abweisend, steht auf und geht.	Karina (zu Castro): “¿Cuqui, Cuqui, Cuqui! ¿Que está nuestra canción! ¡Ánimo mi Cuqui!” Castro: “¿Pero que cojones de canción? ¡Yo no tengo ninguna canción, hostia gilipollas! ¡Baila con el Superman si quieres!” Er sieht zu Charli und geht.	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	N (Karina) → G (Castro, aufgebracht) → N	14
4	Karina und Ramona reden miteinander. Karina erzählt, dass Castro die Nächte damit verbringt Videofilme zu sehen. Ramona möchte nichts von ihrem Privatleben wissen und sagt ihr, sie soll gehen.	Ramona (zu Karina): “No se lo tenga en cuenta. Es un hombre muy apasionado.” Karina: “¿Apasionado? ¿Qué quiere decir?” Ramona: “Pues eso. Que se apasiona por lo que hace. Que no le gusta dejar las cosas a medias.” Karina: “Ja, Ja. Si yo le contara todo lo que deja a medias. Va pasando las noches viendo películas de video.” Ramona: “Oh, pero no me importa la vida íntima de nadie, eh. A mí ni me va, ni me viene.” Karina: “Sí, sí, pero como últimamente les veo tan amigos, charla que de charla, pues eso.” Ramona: “¡Anda y vete a bailar [...]!” Karina: “¿Qué mandona!”	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	G (Dialog, Schuss → Gegenschuss)	37
5	Dolores unterhält sich mit Charli. Sie möchte, dass er sich sein Jackett auszieht, was er verneint. Dolores belehrt ihn. Sie ist der Meinung, dass er zu viel isst.	Dolores (zu Charli): ¿Hijo, por qué no te quitas la chaqueta? Que te vas a hacerte calor.” Sie will ihm das Jackett ausziehen Charli: “Estoy bien así.” Knöpft sich das Jackett wieder zu. Dolores: “Ya. No te la quitas porque eres un coqueto y no quieres que las chicas vean lo gordo que estás. Crees que no me he dado cuenta de que has comido todos los canapés [...]” Charli will sich ein Kanapee nehmen. Dolores klopft ihm auf die Finger.	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	N (Dialog)	13
6	Encarna und Paquita unterhalten sich mit Julia. Sie sprechen Julia auf ihren Mann an, den sie übel zugerichtet gesehen haben. Julia behauptet, das Vorkommnis sei ein Unfall gewesen. Julia fragt die Beiden, ob sie den Toten Alten kannten. Sie erzählen ihr, dass dieser im Toto gewonnen habe, aber ein Einzelgänger gewesen sei und seine Wohnung nie verlassen habe, da er Angst vor ihnen gehabt hätte, was sie als unverständlich abtun und dabei schallend lachen.	Julia und Chueco prostern mit ihren Getränken. Encarna möchte, dass Julia herkommt. Sie deutet ihr. Encarna: “Desde luego que desgracia para tu primer día en casa.” Julia: “Sí. La muerte de ese pobre anciano, ha sido horrible.” Paquita: “No mujer. Si lo decíamos por lo de su marido.” Julia: “Ah. El accidente. Espantoso.” Encarna: “¿Accidente? ¿No le dieron una paliza los skinheads?” Julia: “Sí. Es cierto, le dieron una paliza, pero digo que fue un accidente porque debían de confundirle con otro, si no, no se explica.” Paquita: “Ya.” Julia: “¿Conocían ustedes al señor del quinto?” Paquita: “¿Al muerto?” Encarna: “Aquí nos conocemos todos, cielo.” Paquita: “Ese hombre era muy raro.” Encarna: Siempre solo, cerrado a cal y canto, no salía para nada.” Paquita: “Solo le fue en la cabeza lo de la quiniela.” Julia: “¿Él tocó la quiniela?” Encarna: “Uno de catorce.” Paquita: “Ya. Esto, ¿quién sabrá? Además eso fue hace mucho tiempo.” Encarna: “No salió nunca de casa, porque nos tenía miedo.” Paquita: “Fijense usted, que tontería, miedo a nosotras.” Paquita und Encarna: //lachen// Paquita: “Miedo.” Paquita und Encarna: //lachen//	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	N (Dialog: Schuss → Gegenschuss)	60
7	Charli möchte gehen, aber seine Mutter lässt ihn nicht, da es Emilios Anweisung war, die Sache	Charli: “¿Me podría?” Er will gehen. Dolores: “No. Emilio ha dicho que esto es cosa de todos y hay que estar.” Charli: “Yo no quería firmar, tú me obligaste.” Dolores: Pero, ¿qué quieres? ¿Acabar como el ingeniero? Y deja de beber.”	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	N → G (Dialog)	15

	gemeinsam durchzustehen. Sie warnt ihn davor, dass es ihm ansonsten wie dem Ingenieur ergehen könnte.				
8	Chueco und Emilio unterhalten sich über Julia. Emilio ist nicht sicher, ob Julia das Geld hat. Chueco schlägt vor, sofort in Julias Wohnung zu gehen um nachzusehen, aber Emilio möchte die Sache langsam angehen. Er macht seinen Aufenthalt im Euro-Disneyland dafür verantwortlich, dass die Situation so aus den Fugen geraten ist.	Chueco: "Cómo va la cosa?" Emilio: "No lo sé, es muy lista la cabrona." Chueco: "¿Pero tiene el dinero?" Emilio: "Eso no lo sabemos todavía." Chueco: "Hm. Ramona me ha dicho que le ha visto con unas bolsas." Emilio: "Ramona ve lo que quiere ver." Chueco: "Porqué no aprovechamos ahora para entrar y registrar el piso." Emilio: "¿Cómo quieres entrar? Cálmate. Estas cosas hay que hacerlas bien poco a poco." Chueco: "Tendríamos que haberlo hecho bien desde el principio, Emilio." Emilio: "Eurodisney. Eurodisney nos ha jodido bien, pero que bien jodidos. Por una vez que cojo vacaciones. ¡Me cago en Dios!"	Heitere Musik aus dem Plattenspieler.	N (Dialog, heimlich)	47
9	Dolores und Hortensia unterhalten sich mit Julia. Sie fragen sie über die Wohnung des alten Mannes aus. Sie möchten wissen, was Julia gesehen hat, als sie mit den Feuerwehrleuten in die Wohnung ging. Julia erzählt ihnen, dass Domínguez auch mit ihr in der Wohnung war.	Die Leute tanzen. Dolores: "De todas formas lo tuyo sí que tiene merito, eh. Porque entrar en la casa así con los bomberos." Hortensia: "Aquello sería como una cueva, ¿no?" Julia: "Pues, más o menos, sí." Dolores: "Y cuando entraste, ¿qué... qué fue lo primero que viste?" Julia: "Cucarachas, cosas de basura sin recoger, mucha porquería." Hortensia: "¿Y nada más?" Dolores: "Vas a pensar que somos unas morbosas, como insistimos tanto." Hortensia: "Es que como llevamos tantos años imaginándonos como sería..." Julia: "Si quieren saber algo más, pregúntenle a él, que entró conmigo." Julia zeigt auf Domínguez, der hinter ihnen steht. Dolores: "¿Domínguez? [...]". Hortensia: "Entró en el piso y el maricón este no dice nada."	Tanzmusik aus dem Plattenspieler.	Aufsicht auf die tanzenden Leute. N (Dialog) (Schuss → Gegenschuss)	52
9	Oswaldo bittet Julia mit ihm zu tanzen. Zuerst möchte sie nicht, aber er zerrt sie auf die Tanzfläche. Die Stimmung ist ausgelassen. Alle tanzen und singen.	Oswaldo: "Perdona que te he dejado sola tanto tiempo. ¿Son muy pesadas?" Julia: "Qué va, son encantadoras. Bueno, todo el mundo parece encantador, eh." Oswaldo: "Para mí son como una segunda familia. Yo he tenido mucha suerte de venir a vivir aquí [...]". Julia: "[...] es que no hay mucha gente joven. Bueno, quiero decir como nosotros, ¿no? //lacht//" Oswaldo: "Ya, ya. //lacht//" Yo las llamo mi fiesta del censo. [...]. ¿Te animas?" Julia: „No, no, yo no. Me da mucha vergüenza. Yo solo bailo en bodas. Yo solo bailo en bodas. ¡Que no, que no!“ //lacht// Oswaldo zerrt Julia auf die Tanzfläche. Julia: //lacht// Nachbarn: //singen// Julia: //singt//	Tanzmusik aus dem Plattenspieler. Alle singen dazu.	N (Oswaldo und Julia) N (Hortensia und Dolores reden mit Castro) N (Domínguez und Karina tanzen) N (Oswaldo und Julia) N (Julia und Oswaldo tanzen, Kamera-drehung, im Hintergrund die Anderen) N (Emilio, angespannt)	75

9.2 Sequenz 2: Domínguez wird getötet

Die Sequenz erstreckt sich von Minute 00:57:22 bis Minute 01:00:03. Julia will mit dem Koffer fliehen. Domínguez kommt ihr im Fahrstuhl in die Quere. Er wurde nach der gestrigen Party zusammengeschlagen, da die Anderen glaubten, dass er weiß, wo das Geld des Alten versteckt ist. Er erzählt Julia von den Vorkommnissen und dem Plan der Nachbarschaft: Der Ingenieur, dessen Wohnung Julia nun bewohnt, sei verschwunden, da er den Vertrag nicht unterschrieb und sich nicht an die Regeln der Gemeinschaft halten wollte. Alle wussten, dass der tote Alte das Geld in bar zuhause hatte, weshalb ihn die *Comunidad* Tag und Nacht bewacht hat. Domínguez schlägt vor, einen anderen Ausweg zu suchen, bevor auch er und Julia der Meute nicht mehr entkommen können. Allerdings ist der Fahrstuhl im Halbstock stehen geblieben und Domínguez schafft es nicht, diesen zu verlassen. Julia versucht ihm zu helfen. Plötzlich bricht die Spule des Fahrstuhls ab und Domínguez ist eingeklemmt. Hortensia und ihr Sohn Armandito hören dies und kommen aus ihrer Wohnung. Hortensia möchte Julia den Koffer wegnehmen, doch diese bedroht sie mit einem Messer. Das Seil des Fahrstuhls ist nun zur Gänze abgerissen und das Gewicht des Fahrstuhls drückt Domínguez noch stärker nach unten. Ausweglos erbittet er schließlich Emilios Hilfe um gerettet und zu werden. Armandito beobachtet das Geschehen und verspeist nebenher genüsslich eine Wurstsemmel. Schließlich reißt der Fahrstuhl ab und entzweit Domínguez.

N	Handlung	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kamera	S
1	Julia steigt in den Fahrstuhl. Sie möchte mit dem Koffer entkommen. Plötzlich zwingt sich Domínguez ebenso in den Lift. Er erzählt ihr von den Geschehnissen rund um das Geld und von dem Plan, den die Nachbarn hatten, ist dabei sehr aufgebracht und schlägt gegen den Fahrstuhl, wodurch dieser im Halbstock steckenbleibt. Domínguez meint, die anderen würden Julia töten wollen, da sie	Domínguez: “¡Quieta! ¿Dónde cree que va?” Julia bemerkt die Wunden in seinem Gesicht. Julia: “¿Qué le ha pasado?” Domínguez: “¿Qué me ha pasado? Que me quieren matar y todo por su culpa.” Julia: “No, no. Yo no tengo nada que ver.” Domínguez: “Maldita zorra mentirosa. Usted les dijo que yo tenía el dinero. Y ahora quiere escapar como una perra.” Julia: “¿Qué es lo que quiere?” Domínguez: “¿Qué piensa? ¿Que va a poder salir de aquí como si nada? Están abajo esperando. ¡Le quitarán la maleta y nos matarán!” Julia: “Está loco.” Domínguez: “¿Loco?” //lacht// “Ellos están locos.” Er zieht ein Messer und bedroht Julia damit. “¿Qué cree que le pasó al ingeniero? No aceptó las normas de la comunidad, no quiso firmar y desapareció.” Julia: “No sé de qué me está hablando.” Domínguez: “¡Pues, escúchame, porque le va la vida en ello! Er schlägt gegen den Fahrstuhl. Dieser bleibt im Halbstock stehen. Antes, cuando vivía el viejo, le vigilábamos día y noche. ¿Se da cuenta? Todos los días, durante años. Julia: “¿Por qué? ¿Cómo sabían que tenía el dinero en su casa?”	Düstere, nervöse Musik aus dem Off. Aufzug bleibt stehen (Julia, Schreck).	D (Tür, Füße, Koffer, Julia verlässt die Wohnung) G, N (Julia und Domínguez im Lift → Licht: Betonung auf Gesicht und Narben → T (Lift bleibt stehen, Außensicht auf Stiegenhaus)	80

	wissen, dass sie das Geld hat, weshalb er vorschlägt, einen anderen Ausweg zu finden.	Domínguez: “Un día venían los del banco y le entregaron dos enormes sacos delante de todo el mundo. Los quinientos millones nunca salieron de su casa.” Julia: “No son quinientos, son tres cientos.” Domínguez: “Todos decían que eran quinientos.” Julia: “Son tres cientos, los he contado.” Domínguez: “Es igual.” Er seufzt. “Antes, todo era como un sueño. Una ilusión que nos ayudaba a vivir. Esperar el día de su muerte y hacendar con el dinero de la quiniela. ¡Pero ahora el viejo ha muerto, el dinero está aquí y ellos lo saben! ¡Hay que buscar otra salida!”			
2	Julia und Domínguez wollen den Fahrstuhl verlassen. Julia bringt zuerst den Koffer nach Draußen. Domínguez bittet sie, ihm zu helfen, doch die Spule des Aufzugs bricht und er kann nicht aussteigen.	Domínguez: “¡Suba!” Julia: “Primero mi maleta.” Domínguez: “La maleta, la maleta. La puta malicia nos arrastrará al infierno. ¡Dese prisa! ¡Ayúdeme!” Julia will Domínguez aus dem Fahrstuhl helfen. In diesem Moment bricht die Spule des Aufzugs ab, das Seil ist porös. Domínguez kann nicht aussteigen.	Düstere Musik aus dem Off. Der Fahrstuhl stockt als das Seil einreißt und schleudert Domínguez zurück, er schreit.	HT (Julia steigt aus)	10
3	Hortensia hört den Lärm und kommt mit ihrem Sohn Armandito aus ihrer Wohnung. Sie möchte Julia den Koffer entwenden, doch diese droht ihr, sie umzubringen. Hortensia beauftragt Armandito damit, Emilio anzurufen und ihm sagen, dass der Lift wieder stehengeblieben ist. Julia will, dass sich Hortensia nicht weiter einmisch.	Domínguez: “¡Ayúdeme!” Hortensia und Armandito kommen aus ihrer Wohnung. Armandito trägt ein Superheldenkostüm. Hortensia: “¿Qué? ¿Ha vuelto quedarse parado el ascensor?” Julia möchte Domínguez aus dem Fahrstuhl ziehen, aber sie schafft es nicht. Domínguez: “¡No le haga caso, ayúdeme!” Hortensia (zu Armandito): “Armandito, llama al señor Emilio, janda! Que se ha parado el ascensor.” Armandito geht in die Wohnung zurück. Julia: “Que no venga nadie, me oye.” Hortensia will Julia den Koffer wegnehmen, während diese vergeblich versucht Domínguez herauszuziehen. Julia: “¡No se mueva!” Hortensia: “[...] le queremos echar una mano.” Julia: “¡Váyase a su casa y métase en sus asuntos!”	Domínguez schreit. Geräusche des brechenden Fahrstuhls.	D (Liftspule bricht) N (Domínguez bleibt im Lift stecken) N (Hortensia und Armandito kommen heraus) N (Julia)	17
4	Das Seil des Fahrstuhls reißt ab. Domínguez ist nun noch stärker eingeklemmt und schreit vor Schmerzen. Hortensia will den Koffer an sich nehmen, doch Julia bedroht sie mit einem Messer. Armandito versteht nicht, was mit Domínguez los ist. Dieser bittet Hortensia Emilio zu Hilfe zu holen. In diesem Moment bricht der Fahrstuhl ab und Domínguez' Körper wird	Das Seil des Aufzugs reißt und Domínguez ist stärker eingeklemmt. Domínguez: //schreit// “¡Dios! ¡Sáqueme de aquí!” //schreit// Hortensia will den Koffer nehmen. Julia: “¡Deja eso, o le juro que la mato!” Sie zieht ein Messer, hält aber immer noch an Domínguez Händen fest. Julia: “¡Qué he dicho, hija de puta!” Armandito kommt wieder aus der Wohnung. Hortensia: “¡Todo esto es culpa suya, ladrona! [...] se ha metido donde no le llaman.” Armandito: “¡Mamá! ¿Qué le pasa a ese señor?” Hortensia: ¡Tú, qué coño, vete a tu cuarto, joder! Julia versucht weiter Domínguez herauszuziehen. Domínguez: //schreit// ¡Me está aplastando, Dios mío, me está aplastando! //schreit// Julia: Yo no puedo más. Hortensia: “Voy a llamar a Emilio, oye. Voy a decirle que está todo arreglado.” Armandito schaut zu und isst dabei eine Wurstsemmel. In diesem Moment bricht der Fahrstuhl weiter ab. Domínguez: //schreit// “¡Dile que la maleta es suya, dile que la he encontrado, pero que me saque de aquí!” //schreit// “¡Dios!”	Domínguez schreit lauter, die Quetschung seines Körpers ist hörbar (Knochen brechen). Hortensia schreit und weint (als dieser stirbt).	D (das Seil des Liftes reißt ganz) HN (Handlung) N (Julia und Domínguez, schmerz-erfüllt und angestrengt) HN (García, wartet im unteren Stock auf den Lift) D (Lift rast nach unten) N (Julia, erstarrt) N (toter Domínguez, Aufsicht (Julia lässt ihn los und er stürzt den Schacht hinab))	54

	entzweit. Julia hält seinen Oberkörper noch in ihren Händen. Sie lässt ihn in den Schacht des Fahrstuhls fallen.	Der Fahrstuhl bricht komplett und reißt Domínguez' Unterleib ab. Julia hält seinen Oberkörper noch mit ihren Händen fest, sieht ihm in die Augen und lässt ihn fallen. Hortensia: “¡Ay! ¡Dios mío, no puede ser!” Ihr kommen die Tränen, sie hält sich die Hände vor das Gesicht.		N (Hortensia, erschrocken, im Hintergrund Armandito)	
--	--	--	--	--	--

9.3 Sequenz 3: Charli verhilft Julia zur Flucht

Diese Sequenz dauert von Minute 1:28:29 bis Minute 1:33:22. Die Nachbarn und Nachbarinnen¹⁴⁷ sind hinter Julia her. Diese konnte sich über Nacht in die Wohnung des toten Alten retten, wo sie niemand vermutet hat. Von dort aus hilft ihr Charli, wie so oft im Film verkleidet als Darth Vader, auf das Dach zu flüchten. Ohne, dass es von irgendjemandem bemerkt wird, tauscht er den Koffer mit dem Geld gegen einen Koffer mit Spielzeuggeld aus. Danach lenkt er die anderen ab, damit Julia flüchten kann. Dabei wird Charli von Castro und Oswaldo brutal zusammengeschlagen.

N	Handlung	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kamera	S
1	Julia konnte sich in die Wohnung des Toten retten. Sie verbringt die Nacht dort. Als sie aufwacht findet sie ein Heft. Der tote Alte hat darin einen Fluchtplan notiert. In diesem Moment hört sie, wie die Anderen versuchen, in die Wohnung einzudringen. Julia kann sie noch etwas aufhalten. Sie flüchtet sich in eines der Zimmer. Plötzlich schreit ihr Charli von einem Loch an der Decke aus zu und gemeinsam können sie entkommen. Er zeigt ihr einen Weg aufs Dach und erzählt ihr, dass der Alte sein Freund gewesen ist und sie gemeinsam mit dem Geld	Julia: //lacht// “Tú también querías escapar, ¿eh, viejo loco?” Hört die Türklingel, geht zur Türe und will diese zudrücken. Die Nachbarn schlingen ihre Hände durch die Tür und wollen Julia ergreifen. Julia: //schreit// Nachbarn: //schreien// ¡Cógela!...¡Con fuerza, empuchad!...¡Yo la tengo! [...] Julia entkommt, sie flüchtet in ein Zimmer und sinkt seufzend zu Boden. Sie hört etwas unter sich, schiebt eine Bodenfliese zur Seite und sieht einige der Nachbarn wie sie auf der Suche nach dem Geld sind und das Bett in der Wohnung des Ingenieurs durchwühlen. Julia: „Padre nuestro, que estás en el cielo, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad...” Charli: „¡Julia, rápido!” Er möchte, dass Julia in das Deckenloch hinaufklettert und hilft ihr dabei. Julia: “Charli?” Charli: “Sí, sí soy yo. ¡Sube, rápido! ¡Vamos, vamos, vamos! La maleta... ¿Dónde está la maleta?” Julia: “No, no, no, no. Olvidate del dinero. ¡Ya están aquí!” Charli: “La maleta es lo primero... La maleta, la maleta.” Geht zurück um den Koffer zu finden und bringt ihn durch das Loch mit nach oben. Oben angekommen gehen Julia und Charli einen langen Gang entlang. Julia: “¿Adónde vamos?” Charli: “Era amigo mío, ¿sabes? Pensábamos escapar juntos.” Julia: “Entonces, se supone que sabes cómo se sale, ¿no?”	Lachen. Düstere Musik aus dem Off. Schreie. Nervöser Atem. Verzweifelter Seufzen. Düstere, nervöse Musik aus dem Off.	HN (auf Julia, als sie am Boden liegt) D (auf Notizheft und Julias Hand), N und A (Julia läuft zur Tür um die Nachbarn abzuwehren, diese strecken ihre Hände wie Tiere herein) HN, N (Charli und Julia klettern in das Loch) HN, N (die Nachbarn dringen in die Wohnung, erinnert an Kakerlaken) → Kamera auf Türe N, HN (direktes Licht, Schatten)	150

¹⁴⁷ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass im Protokoll auf die weibliche Form verzichtet wird, um eine flüssigere Lesbarkeit zu gewährleisten. Das Wort Nachbarn impliziert hier männliche und weibliche Mitglieder der Hausgemeinschaft.

	vor den Anderen flüchten wollten.	Charli: "Se ha pasado la vida buscando una salida y justo ahora se muere. No es justo."			
2	Die Nachbarn konnten in die Wohnung eindringen, können Julia aber nicht finden. Castro bemerkt, dass sie auf dem Dach ist. Gemeinsam laufen sie hinauf.	Castro: "Es una hija de puta. [...] ¡Está en la totea!" Nachbarn: "¡Vamos!" Die Nachbarn drängen Ramona auf die Seite. Ramona: "Se van, se van solas. [...]"	Düstere, nervöse Musik aus dem Off.	N, HN	19
3	Charli tauscht den Koffer aus und steigt mit Julia über eine Leiter ins Freie, auf das Dach des Hauses. Er küsst Julia und erklärt ihr seinen Plan. Er wird die Meute ablenken, damit Julia flüchten kann.	Charli: "Vale, sube." Er tauscht den Koffer aus und sie kommen auf dem Dach an. Castro: "Esto es mi plan: Tú huyes, mientras yo los distraigo. Como en la estrella de la muerte." Julia: "¿Pero qué estrella?" Charli: "Han Solo distrae a los soldados imperiales mientras Luke y la princesa huyen. [...] ¿Cómo no te puedes acordar?" Julia: "Por favor. Esto no es la guerra de las galaxias." Charli küsst Julia und sieht ihr in die Augen. Charli: "La fuerza está conmigo." Julia: "Pero, te das cuenta de que te pueden matar." Charli: "Tranquila mujer, que no va a pasar nada. Me hago el tonto como siempre. Confía en mí, ¿vale, hm?"	Düstere, nervöse Musik aus dem Off.	HN, N (direktes Licht, Schatten) G (Dialog zwischen Charli und Julia auf dem Dach, Kuss)	61
4	Charli hat sein Darth Vader Kostüm an. Er setzt seine Maske auf und nimmt sein Spielzeugschwert in die Hand. Er sagt den Nachbarn, dass Julia geflüchtet sei, woraufhin Oswaldo und Castro erbost auf Charli eintreten.	Charli: "Demasiado tarde, la princesa ha huido. ¡La revolución triunfará! ¡Viva la república!" Oswaldo schlägt Charli ins Gesicht, dieser fällt zu Boden. Castro und Oswaldo treten auf Charli ein. Castro: "¿República? ¿Qué cojones de república?" Oswaldo und Castro schlagen auf Charli ein. Dolores: "¡Basta, que le vais a matar, hombre!" : "¡Vamos Castro, déjale, hombre!" Castro (zu Dolores): "Que no se mueve de aquí [...]" Castro (zu Charli): "Hablaremos luego tú y yo." Dolores: "¡Te dije que no salieras de casa!" Charli: "Me dijo que me quería. Nos íbamos a casar." Dolores: "Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer."	Geschrei.	N (auf Nachbarn die raufkommen), A (Charli verkleidet als Darth Vader, Streit), G (Charli blutüberströmt, spricht mit seiner Mutter Dolores)	63

9.4 Handlungsanalyse

In den Sequenzen (1), (2) und (3) finden sich zahlreiche Beispiele einer karnevalesk-grotesken Ästhetik nach Bachtin. Durch die Darstellung der Geschehnisse und die Auftritte der verschiedenen Charaktere wird die furchterregende Grundstimmung im gesamten Film wiederholt ins Komische verkehrt.

Die habgierigen und düsteren Gestalten der Nachbarn und Nachbarinnen in Sequenz (1) erscheinen lächerlich verkleidet auf Oswaldos Party. Sie setzen diese sozusagen auf Knopfdruck (sobald Julia an der Tür klingelt) in Gang, machen gute Miene zum bösen Spiel und mimen mit ihren Partyhüten und Faschingsgirlanden eine lustige, freundschaftliche Gemeinschaft. Ihr Ziel ist es, Julia dabei aushorchen zu können. Alle Mitglieder sind als lächerlich inszenierte Gestalten aktiv an diesem vermeintlich heiteren Schauspiel beteiligt.



Abb. 14: La Comunidad, 00:45:37
(Die Hausgemeinschaft auf der Party bei Oswaldo)



Abb. 15: La Comunidad, 00:49:06
(Paquita und Encarna auf der Party bei Oswaldo)

Die Kleidung, die die Hausbewohner und Hausbewohnerinnen im Film tragen ist altmodisch und konservativ und spiegelt ihr verdorbenes inneres Wesen wider.

Der Film enthält darüber hinaus mehrere Parodien anderer Filme und Comics und stattet jegliche intertextuellen Referenzen mit schwarzem Humor aus. Auch die Darstellung des Todes und der körperlichen Zerstückelung Domínguez‘ in Sequenz (2) hat beispielsweise einen heiteren Beigeschmack, wenn Armandito in seinem Superheldenkostüm als blauer Power Ranger teilnahmslos zusieht. Er fragt seine Mutter lediglich beiläufig, was denn mit dem Herrn (Domínguez) los sei. Auch García, der einen Stock tiefer gerade den Fahrstuhl gerufen hatte, scheint absolut nichts von dem entsetzlichen Geschehen im Stiegenhaus mitbekommen zu haben.



Abb. 16: La Comunidad, 01:00:12
(García wartet auf den Fahrstuhl)



Abb. 17: La Comunidad, 01:00:25
(Armandito beobachtet das Geschehen)

Die Bedrohung durch die Nachbarn und Nachbarinnen die Julia in Sequenz (3) bevorsteht, erfährt durch das Ablenkungsmanöver Charlies und dessen Auftritt als Darth Vader eine humorvolle Inszenierung und die bizarren Dialoge wirken zur gleichen Zeit belustigend auf die Zuschauer und Zuschauerinnen. Charli stellt sich „dumm“ und tut so, als hätte ihn Julia ausgetrickst um mit dem Koffer fliehen zu können. Oswaldo und Castro schlagen auf ihn ein. Seine Mutter Dolores entgegnet ihm darauf, dass sie ihn nach der Geburt einfach hätte in der Badewanne ertränken sollen, so wie es einst sein Vater vorgeschlagen hatte:

Dolores: „¡Te dije que no salieras de casa!”

Charli: “Me dijo que me quería. Nos íbamos a casar.”

Dolores: “Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ La Comunidad, 01:33:02 – 01:33:22 (Sequenz (3), Einstellung (4))

Aus der Transkription der drei Filmausschnitte wird außerdem deutlich, dass die Hausgemeinschaft eine nach Außen verschlossene Welt repräsentiert, die nach eigenen Ordnungsstrukturen zu funktionieren scheint. Die Mitglieder haben untereinander einen schriftlichen Pakt geschlossen und nun bleibt ihnen keine andere Wahl, als diesen auch zu befolgen. Andernfalls droht ihnen ein Schicksal ähnlich dem des Ingenieurs, der von Emilio getötet wurde, da er sich nicht an die geltenden Normen halten wollte.

Wie aus Sequenz (3) hervorgeht, wird die innerhalb der Gemeinschaft herrschende Ordnungsstruktur schlussendlich von Charli durchbrochen; das Furchtbare wird von dem Lächerlichen und Törichten besiegt.

Auf Oswaldos Party in Sequenz (1) versuchen Emilio und Oswaldo Julia davon zu überzeugen, dass die Mitglieder der *Comunidad* einander sehr nahe stehen, was aus folgenden Aussagen hervorgeht:

Julia: "Por cierto. Todos los de la fiesta son vecinos, ¿no?"

Oswaldo: "Sí, es que es como una comunidad muy unida. Es como una piña."

Emilio: "Eh, sí. Siempre nos ha interesado mucho el bien común. El interés que todos tenemos por el edificio. Algunos hemos vivido aquí desde siempre."¹⁴⁹

Wie allerdings aus den Geschehnissen und Dialogen im Film ersichtlich, ist dies allerdings ganz und gar nicht der Fall. Die Wahrheit ist, dass in der Gemeinschaft sehr stark gegeneinander gearbeitet wird und jedes Mitglied am Ende nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist.

Die von Bachtin beschriebenen Kategorien der Familiarität und Exzentrizität äußern sich trotz der Einschränkungen, die es innerhalb der *Comunidad* durch den geschlossenen Pakt gibt, immer wieder durch tabuloses, animalisches und unverschämtes Verhalten und eine hemmungslose Distanzlosigkeit, die die Mitglieder an den Tag legen. Wie eine Horde Kakerlaken versammeln sie sich im Stiegenhaus und wollen in die Wohnung des toten Alten vordringen, als die Feuerwehr kommt um diesen zu bergen. Sie lauschen an Julias Wohnungstür und Oswaldo manipuliert sie sogar so weit, dass sie ihn nach der Party zu sich in die Wohnung lässt. Dabei gelingt es ihm, die Türe unverschlossen zu halten, damit die anderen hereinkommen können um das Wohnzimmer nach dem Geld zu durchsuchen. Durch die Situationskomik und die humoristische Inszenierung des Furchtbaren, der Grausamkeit und des Todes schafft De la Iglesia eine Parodie auf die Wirklichkeit, eine Persiflage auf alltägliche Realitäten, so wie es laut Bachtin das karnevaleske Weltgeschehen vermochte.

¹⁴⁹ La Comunidad, 00:45:51 – 00:46:03 (Sequenz (1), Einstellung (1))

In einem Interview zum Film sagt De la Iglesia, dass er die Situation in der Hauptstadt Madrid zur Entstehungszeit des Films thematisieren wollte.¹⁵⁰

9.5 Figurenanalyse

Hervorzuheben sind hier die Bewohner und Bewohnerinnen des Hauses, die *Comunidad*. Sie treten im Film nicht nur als körperlich deformiert, bizarr und hässlich, sondern auch als sozial verdorben und ohne jegliche Moral auf. Ihre Gemeinheit, Distanzlosigkeit und Habsucht wird im Verlauf des Films immer stärker sichtbar und durch tierische Verhaltensweisen unterstrichen. Sie benehmen sich wie wilde Kreaturen, die auf ihre Beute spähen, haben keinerlei Skrupel, sondern stürzen einander schlussendlich gegenseitig in den Tod. Dies ist beispielsweise in Sequenz (2) ersichtlich: Im Gegensatz zu Julia versucht Hortensia *nicht* Domínguez zu helfen. Sie handelt eigennützig und unmenschlich und hat lediglich den Koffer mit dem Geld im Sinn, obwohl Domínguez um sein Leben ringt. Julia steht durch ihr Verhalten in diesem Moment zwischen Gut und Böse, wenn sie einerseits versucht, Domínguez zu retten, sich andererseits aber (noch) nicht vom Koffer abbringen lassen möchte. Dies gelingt ihr erst in der Schlussequenz, als sie im Streitgespräch mit Ramona zur Vernunft kommt und ihr den Koffer zuwirft, woraufhin diese das Gleichgewicht verliert, hinabstürzt und den Tod findet.



Abb. 18: La Comunidad, 01:38:49

(Ramona im Streit um den Koffer)



Abb. 19: La Comunidad, 01:39:07

(Julia wirft Ramona den Koffer zu und diese stürzt hinab)

Ramona: “¡Que mentirosa eres! ¡Mira como te agarras a la maleta! ¡Como si llevaras al alma adentro! ¡Eres como nosotros, como todos!”

Julia: “¡Yo no puedo ser como vosotros!”

Ramona: “Esto no se elige, ¡se nace con ello! Tú lo llevas en la sangre. [...] ¡Di, que eres como yo, dilo!”

Julia: “No Ramona, tú nunca harías esto.”¹⁵¹

Zur Verdeutlichung der animalischen Verhaltensweisen stellt De la Iglesia gekonnt Vergleiche mit dem Tierreich an. Beispielsweise verhalten sich einige Mitglieder der

¹⁵⁰ Vgl. Angulo/ Santamarina 2012, S. 243

¹⁵¹ La Comunidad, 01:38:30 - 01:39:07

Comunidad in Sequenz (3) Einstellung (1) ähnlich wie die Kakerlaken, die zuvor durch einen Riss in der Zimmerdecke auf das Bett in der Wohnung des Ingenieurs gefallen sind. Sie dringen ebenso in die Wohnung ein und suchen im Bett nach ihrer Beute. Julia kann dies durch das Loch in der Zimmerdecke beobachten.



Abb. 20: La Comunidad, 00:11:06 (Kakerlaken auf dem Bett)



Abb. 21: La Comunidad, 01:29:50
(Die Comunidad durchsucht das Bett)

Eine Darstellung ähnlicher Art findet sich ebenso in Sequenz (3) Einstellung (1). Die *Comunidad* tritt hier wiederholt wie ein riesiges Tier auf, das mit seinen Fangarmen hinter Julia her ist.



Abb. 22: La Comunidad, 01:29:15 (Die *Comunidad* ist hinter Julia her)

Charli ist am Ende derjenige, der den grausamen und skrupellosen Pakt der *Comunidad* zu durchbrechen weiß (Sequenz (3) Einstellung (3) und (4)).



Abb. 23: La Comunidad, 01:32:37 (Charli als Darth Vader)

Diese grotesk-komische Gestalt des meist als Darth Vader bzw. Jedi-Ritter verkleideten Dummerchens, kann die Anderen austricksen. Charli geht schließlich als Sieger aus dem Geschehen hervor und angelt sich das Geld. Er ist für alle anderen, sogar für seine eigene Mutter, nichts weiter als ein Narr. Im Film wird er als ein schusseliges Dickerchen

dargestellt. Kurz bevor Julia auf die Party (Sequenz (1)) geht, ejakuliert er, als er sie von seinem Fenster aus nackt in der Dusche beobachtet, sehr zum Leidwesen seiner Mutter, die dieses Verhalten ganz und gar nicht gut heißt. Seine Mutter weist ihn ständig zurecht und sagt ihm, was er zu tun und zu lassen hat, was auch auf der Party in Sequenz (1) ersichtlich ist. Die grausame und furchterregende Grundstimmung des Films wird durch sein Benehmen und seine Handlungen sowohl auf Bild- als auch auf Ton- und Sprachebene jedes Mal ins Komische verkehrt und wirkt belustigend. Er scheint das Leben im Gegensatz zu den anderen nicht allzu ernst zu nehmen und hat ein kindliches Auftreten; er verkleidet sich und spielt gerne. Im Sinne Michail Bachtins gedacht, ist es am Ende er mit seinem alles andere als ernsthaften Charakter, der dem jahrelang andauernden Horror innerhalb der *Comunidad* ein Ende bereitet und schließlich als Gewinner aus der Situation hervorgeht. Unterdrückung und Heuchelei haben nun ein Ende.

Wie in der Handlungsanalyse erwähnt, hält eine weitere Figur die groteske Komik und das von Bachtin beschriebene Schwanken zwischen Grauen und Lachen im Film aufrecht: Hortensias Sohn Armandito, der die meiste Zeit in seinem blauen Power Ranger-Kostüm herumläuft, aber alles andere als heldenhaft handelt. Er ist ebenso wie Charli eine exzentrische Gestalt. Der pummelige ‚Superheld‘ verspeist genüsslich ein Bocado, während Domínguez von dem Fahrstuhl entzweigerissen wird (Sequenz (2) Einstellung (4)). Wenig später verteidigt er seine Mutter Hortensia sogar mit seiner Spielzeugpistole, was die Situation allerdings nur lächerlicher erscheinen lässt.



Abb. 24: La Comunidad, 00:59:55
(Armandito verspeist ein Bocado)



Abb. 25: La Comunidad, 01:01:11
(Armandito mit der Spielzeugpistole)

Darüber hinaus ist der Hausbewohner Domínguez als schlussendlich verstoßenes Mitglied der Gemeinschaft hervorzuheben. Seine Gestalt verkörpert die von Bachtin beschriebene groteske Leiblichkeit und Motivik. Sein Körper wirkt deformiert, ungewöhnlich, unnatürlich und hässlich, denn seine schielenden Augen quellen hervor und zeugen von einer körperlichen Anspannung. In der Darstellung seines Todes werden

Zerfetzung und Zerteilung verwirklicht – sein Unterleib wird vom brechenden Fahrstuhl abgetrennt und er findet schließlich seinen Tod.



Abb. 26: La Comunidad, 01:00:10
Domínguez wird vom Fahrstuhl entzweit)



Abb. 27: La Comunidad, 01:00:18 (Domínguez ist tot)

9.6 Analyse der Bauformen

In diesem Kapitel wird nun, wie zuvor auch schon für den Film *Acción Mutante* die groteske Ästhetik und Wirkungsweise in den filmischen Gestaltungsmitteln (1) Kamera, (2) Ton, (3) Raum, Licht und Farbe des Films *La Comunidad* herausgearbeitet.

9.6.1 Kamera

Wie aus der Figurenanalyse hervorgeht, werden nicht nur durch Stilmittel wie Musik und Ton- bzw. Geräusche, sondern auch durch die Kameraperspektive wiederholt die tierisch-grotesken Verhaltensweisen der Charaktere hervorgehoben, dies ist vor allem in Sequenz (3) der Fall, denn es werden hier wiederholt Tiervergleiche angestellt. (siehe Abb. 21, 22 und 23).

Die Perspektivierung und Kameraführung löst im Verlauf des Films oftmals Angst und Beklemmung aus und Groß- (G) und Detailaufnahmen (D) lassen auf die ständige Präsenz des Furchtbaren schließen, was durch die Geräuschkulisse aus dem Off (düstere Musik) verstärkt wird. Durch die Kameraführung entsteht eine angsteinflößende Stimmung, und die grausamen Geschehnisse und die moralische Verkommenheit der *Comunidad* wird hervorgehoben. Beispielsweise ist in Sequenz (1) zu Beginn die Kamera auf den angespannt wirkenden Emilio gerichtet. Die Anderen warten im Hintergrund auf seine Anweisungen. Die anfängliche Detailaufnahme (D) auf den roten Sangria, den er in die Hand nimmt, lässt nichts Gutes vermuten.



Abb. 28: La Comunidad, 00:45:09 (Emilio nimmt den Sangria)



Abb. 29: La Comunidad, 00:45:14 (Emilio trinkt, er ist angespannt)

Wie ein Befehlshaber dirigiert er das lächerliche Schauspiel, die anderen gestikulieren ihm nach. Die gesamte Handlung wirkt bei näherer Betrachtung seiner Mimik (Nahaufnahme, N) sehr angespannt und aufgesetzt.



Abb. 30: La Comunidad, 00:52:17

(Emilio animiert die anderen auf der Party)

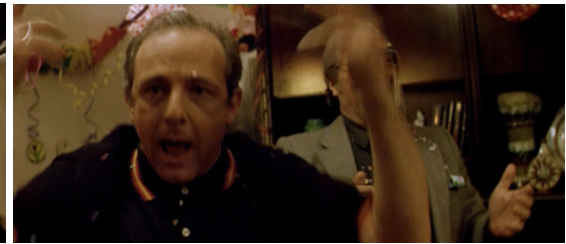


Abb. 31: La Comunidad, 00:52:18

(Emilio setzt ein freudiges Gesicht auf)

In Sequenz (2) kommen ebenso mehrmals Groß- (G) und Nahaufnahmen (N) zum Einsatz, was wie erwähnt Mimik und Gestik der handelnden Personen in den Vordergrund bringt: Hierbei wird die groteske, deformierte Körpergestalt von Domínguez und die Grausamkeit, die die anderen an ihm ausgelassen, haben sichtbar.



Abb. 32: La Comunidad, 00:58:01 (Domínguez im Fahrstuhl; er wurde von den anderen geschlagen)

Die zahlreichen Detailaufnahmen (D) betonen, dass Furchtbares naht und Domínguez dem grausamen Tod durch den Fahrstuhl nicht entkommen kann. Das Seil auf der Spule reißt ab und schlussendlich bricht der Fahrstuhl komplett und stürzt hinab.



Abb. 33: La Comunidad, 00:59:32 (Das Seil reißt)



Abb. 34: La Comunidad 01:00:09 (Der Fahrstuhl bricht ab)

In Sequenz (3) wird die Skrupellosigkeit und Grausamkeit der Nachbarn und Nachbarinnen, die vor nichts zurückschrecken, ebenso durch Groß- (G) und Nahaufnahmen (N) hervorgehoben. Noch wird Charli als Verlierer dargestellt und von Castro und Oswaldo verprügelt. Allerdings schafft er es wenig später dem Schrecken ein Ende zu setzen. Durch seine lächerliche und narrenhafte Inszenierung hilft ihm dabei, nicht als Gegner aufzufallen.

9.6.2 Tonebene

In den Sequenzen (1), (2) und (3) fällt auf, dass die Einstellungen oft von düsterer Musik aus dem Off begleitet werden, wodurch den Ereignissen eine furchterregende Stimmung zu Grunde gelegt und eine spannende Atmosphäre geschaffen wird. Außerdem wird die Geräuschkulisse der Filmwirklichkeit immer wieder verstärkt und dadurch eine beklemmende Stimmung erzeugt. An dieser Stelle ist beispielsweise Sequenz (2) hervorzuheben, bei der nicht nur Domínguez' Geschrei, sondern auch das Brechen des Fahrstuhls und das Brechen seiner Knochen hervorgehoben wird.

Auf der Party bei Oswaldo in Sequenz (1) ist – ähnlich der Hochzeitsfeier im Film *Acción Mutante* - durchgehend fröhliche Tanzmusik aus dem Plattenspieler zu hören. Die im Gegensatz zur optisch vermittelten Heiterkeit stehenden Dialoge verdeutlichen die Farce und Heuchelei der handelnden Personen gegenüber Julia. Die fröhliche Musik trägt einen Großteil zur Tarnung der eigentlichen Interessen der Nachbarn und Nachbarinnen bei und übertönt ihre intrigenhaften Unterhaltungen untereinander.

Die animalische Darstellung der Gemeinschaft erreicht in der Schlusssequenz des Films schließlich ihren Höhepunkt. Die Personen, die dem Tod bisher noch entkommen konnten, scharen sich wie Aasgeier um den Koffer von dem sie glauben, dass er das Geld enthält, was auf der Tonebene durch deren kreischende Laute unterstrichen wird. Hier findet sich die Referenz auf eine Tierdokumentation die im Fernsehen läuft, als Julia mit ihrem Mann Ricardo die erste Nacht dort verbringt. Dort heißt es:

El buitro: sepulturero de la naturaleza; devora a los muertos. Tan pronto como un buitro localiza a un animal muerto otros veinte descienden a compartir la presa. Ahora el chacal se une a ellos, el sombrío festín continua hasta que ya no queda más.¹⁵²

¹⁵² La Comunidad, 00:12:33 - 00:12:50



Abb. 35: La Comunidad, 00:12:32
(Geier im Fernsehen lokalisieren eine Beute)



Abb. 36: La Comunidad, 00:12:38
(Geier im Fernsehen zerfleischen die Beute)

Wie das plötzliche Auftauchen der Kakerlaken in der Wohnung kann diese Dokumentation als Sinnbild für die steigende Habgier und moralische Deformation der *Comunidad* gesehen werden.

9.6.3 Raum, Licht und Farbverhältnisse

Der Schauplatz auf dem sich das Geschehen abspielt hat in vielerlei Hinsicht grotesken Charakter. Die Haupthandlung des gesamten Films spielt fast ausschließlich in einem Mietshaus mit mehreren Wohnungen im Zentrum Madrids. Dieses Haus ist überaus düster, heruntergekommen, schmutzig und vermüllt und wirkt fast wie eine verschlossene Theaterbühne, auf der sich die handelnden Personen bewegen. Der einzig schöne Wohnraum ist der des verschwundenen (wie sich später herausstellt von Emilio getöteten) Ingenieurs, der von Julia bewohnt wird. Die Wohnung des toten alten Mannes, wirkt wie eine Steigerung der grausigen und düsteren Inszenierung des gesamten Gebäudes. Der Alte traute sich nicht mehr aus der Tür, weshalb er wie ein Messie in seiner Wohnung lebte und schließlich dort auch verendete. Ratten und Kakerlaken die sich mittlerweile in den Räumlichkeiten tummeln, erinnern eher an einen Keller, als an eine Wohnung, was wie erwähnt architektonisch betrachtet für Bachtin *der groteske* Schauplatz schlechthin ist.

Die kargen Lichtverhältnisse im gesamten Stiegenhaus in dem die Nachbarn und Nachbarinnen immer wieder aufeinandertreffen, aber vor allem auch die Dunkelheit in der Wohnung des Verstorbenen, tragen zu diesem düsteren Schauspiel bei. Ähnlich dem Film *Acción Mutante* wird gegen Ende des Films (Sequenz (3)), als Julia mit Charli auf das Dach des Hauses flieht, das Geschehen ins lichtdurchflutete Freie übertragen, was das bevorstehende befreiende Ende vorausdeutet (siehe z.B. Abb. 23). Die Habgier der Bewohner und Bewohnerinnen treibt sie alle in den Tod und Charli, den die Anderen immerzu als Narren betrachteten, siegt über die Finsternis – grotesker Weise verkleidet

als Darth Vader, der in George Lucas' Film *Star Wars* ursprünglich die dunkle Seite der Macht verkörpert. Entsetzen und Furcht haben dadurch ein Ende.

Außerdem fällt auf, dass Julia im gesamten Film fast ausschließlich ein rosafarbenes Kostüm trägt. Die Blutflecken und Narben, die sie in einem Kampf mit Emilio abbekommt, kann sie gekonnt mit anderen Accessoires kaschieren, bzw. mit ihrem unglaublichen Charme einfach wettmachen, sodass niemand ihr skrupelloses Handeln bemerkt. Das Kostüm Julias verstärkt das Gefühl, als wäre die Zeit stehen geblieben und als gäbe es keinen Ausweg mehr für sie. Die tierischen Verhaltensweisen der Anderen gehen allmählich auf sie selbst über. Erst in letzter Minute im Kampf und Streitgespräch mit Ramona, kommt Julia zur Vernunft und kann ihrer eigenen Habgier widersagen. Als sie sich am Ende des Films mit Charli in einer Bar trifft und das Schreckliche besiegt ist, tritt sie erstmals mit anderer Kleidung auf.

Auch die altmodische Garderobe der *Comunidad* unterstreicht den negativen Stillstand im Haus, die Befangenheit der Mitglieder in Habgier und Egoismus und deren tierisches Verhalten wie schäbige Kakerlaken und Geier, die um ihre Beute kreisen.

9.7 Interpretation: gesellschaftliche Kontextualisierung

Maroto Camino (2005) betont, dass der Titel des Films *La Comunidad*, auf die autonome Region Madrid (ebenfalls *La Comunidad*) referiert. Das Wort *Comunidad* (deutsch: Gemeinschaft) erzeugt die Idee einer eng verbundenen Vereinigung, die allerdings im Film die schlimmsten Aspekte der Menschheit zum Vorschein bringt und damit ein negatives Gesellschaftsbild entwirft.¹⁵³ Diese vermeintliche „Gemeinschaft“ hält aus kapitalistischen bzw. ökonomischen Gründen zusammen und bleiben durch den Pakt den sie gemeinsam geschlossen haben jahrelang miteinander verbunden. Ramona beispielsweise, lebt schon ihr ganzes Leben lang in diesem Haus. Sie haben ihre eigenen Wertvorstellungen entwickelt und geben vor, auf ein gemeinsames Ziel hinzuarbeiten, wobei sie sich schlussendlich durch nichts weiter als Neid und Egoismus auszeichnen, was sie alle später auch umbringt.

Für Burkard Pohl (2008b) kontrastiert *La Comunidad*

[...] seine Antihelden mit einem archaischen und konservativen Spanien unter Faschismusverdacht. Die Bewohner repräsentieren ein repressives Kollektiv, das sich selbst als moralisch integer versteht, aber Andersdenkende ausstößt. Die Kehrseite des aggressiven

¹⁵³ Vgl. Maroto Camino Mercedes: "Madrid me mata": Killing the husband in Álex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). *Forum for Modern Language Studies*, Volume 41(3), Juli 2005, S. 335

Gemeinschaftssinns bildet der einsame Tote, charakteristisches Phänomen der anonymen Großstadt.¹⁵⁴

Im Mietshaus von *La Comunidad* wirkt es, als wäre die Zeit im althergebrachten Spanien stehen geblieben. Der Schauplatz und die Garderobe der Bewohner und Bewohnerinnen verstärken den Kontrast zwischen Modernität und Tradition.¹⁵⁵

Auch mit der Auswahl der Schauspieler und Schauspielerinnen, wie Sancho Gracia (Castro), Terele Pávez (Ramona) und María Asquerino (Encarna), allesamt bekannt aus dem Kino vergangener Epochen, untermauert De la Iglesia die Inszenierung eines traditionellen Spaniens. Mittels einer grotesk-karnevalesken Überzeichnung parodiert er ein von der modernen Gesellschaft noch nicht überwundenes Grauen in Bezug auf vergangene Erfahrungen und traditionelle Werte.¹⁵⁶

Beispielsweise erscheint Emilio, der auf der Party ein blaues Hemd (*nueva camisa*) mit einem rot-gelben Kragen trägt, als eingefleischter Nationalist. Als Gegensatz dazu repräsentiert Charli die Seite der Republik und rettet als Darth Vader verkleidet, seine Julia. In Sequenz (3), Einstellung (4) begegnet er den Anderen mit den Worten, „¡Viva la república!“; woraufhin ihn Castro und Oswaldo verprügeln.

Pohl (2008b) sieht die zwei im Film gegeneinander gerichteten Seiten als stellvertretend für die „zwei Spanien“ des faschistischen und der republikanischen Seite, aber auch als Sinnbild für die Opposition zwischen der Regierungspartei PP und der PSOE bei der Wahl im Jahre 2000.¹⁵⁷

Der Film zeigt demgemäß die soziopolitische Situation Spaniens zur Regierungszeit der PP kurz vor der Einführung des Euro (Spanien trat auch im Jahre 1999 der Eurozone bei). Die alltäglichen Namen der Hausbewohner und Hausbewohnerinnen (Domínguez, García, Gutiérrez, etc.) zeugen für Pohl (2007) von einem „*españolismo prototípico*“¹⁵⁸ und der Tote im Haus ist ein Symbol für eine „*corrupción general*“.¹⁵⁹

Der körperlich marode Zustand der Mitglieder der Hausgemeinschaft bekräftigt, wie in der Filmanalyse schon angedeutet, die moralische Deformation ihrer Charaktere.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Pohl (2008b), S. 170

¹⁵⁵ Vgl. Maroto Camino 2005, S. 334f

¹⁵⁶ Vgl. Rodríguez, María Pilar: El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia. In: Rodríguez, María Pilar (Hg.): *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto 2002, S. 239

¹⁵⁷ Vgl. Pohl 2008b, S. 170

¹⁵⁸ Pohl, Burkhard: El lado oscuro de la nación: *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000). In: Pohl, Burkhard/ Türschmann, Jörg (Hg.): *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2007, S. 127

¹⁵⁹ Pohl 2007, S. 127

¹⁶⁰ Vgl. Pohl 2007, S. 127f

Es herrscht Stillstand im Leben dieser Leute; seit 20 Jahren waren sie nicht mehr auf Urlaub. Emilios Aufenthalt im Euro-Disneyland hat, wie er selbst in Sequenz (1) Einstellung (8) zu verstehen gibt, dem Vorhaben sich an dem Geld zu bereichern nur Probleme gemacht. Schlussendlich sind die Träume der *Comunidad* ruiniert. Charli hat den ausgetauschten Koffer mit Spielgeld präpariert, welches es in der Schlusssequenz durch die Gegend wirbelt. Dies kann laut Pohl (2008b) als Referenz auf die im Film explizit angesprochene, baldige Einführung der neuen Währung gesehen werden. Wie die handelnden Personen, so sind auch die alten Peseten, die Julia in der Wohnung des Toten findet als Überbleibsel aus der Zeit Francos zu verstehen, von deren Weltbild sich Spanien im Zeitalter der europäischen Vereinigung frei machen muss. Die groteske Überzeichnung der Geschehnisse im Film zeigt für Pohl (2008b) die spanische Gegenwart aus moralischer Sicht. Julia steht auf der Seite der Republik und somit auf der Gegenseite der *Comunidad*. Sie ist kurz davor, sich von den anderen mitreißen zu lassen, aber kommt am Ende doch noch zur Vernunft und entledigt sich des Geldes.¹⁶¹

Der Film thematisiert darüber hinaus die wirtschaftlichen Belange der Mittel- und Unterschicht in Spanien und wie Pohl (2007) feststellt, scheint die Welt außerhalb des Mietshauses auch nicht wirklich vielversprechender.¹⁶²

Die Protagonistin hat einen Job als Maklerin in der zur Zeit des Wirtschaftsbooms gut gedeihenden Immobilienbranche, doch die Wohnsituation in Madrid lässt zu wünschen übrig, denn Wohnungen werden entweder zu einem übersteuerten Preis angeboten oder sind baufällig¹⁶³.

Diesbezüglich macht Compitello (2017) darauf aufmerksam, dass die Mitglieder der *Comunidad* aus ihrer ökonomischen Notlage heraus handeln. Das Haus mit den Mietwohnungen wirkt wie eine isolierte Insel. Die Bewohner und Bewohnerinnen zählen zu dem Teil der Bevölkerung in der Stadt, die nicht über das nötige Geld verfügen, um ihre Wohnungen zu renovieren bzw. ihre Lebensweise komfortabler zu gestalten. Im Gegensatz dazu steht das Apartment, das Julia schließlich bewohnt und das sie zuvor versucht zu verkaufen. Der wirtschaftliche Status des Ingenieurs, der zuvor darin wohnte, hat es diesem offensichtlich möglich gemacht, sich dieses zu kaufen und es zu renovieren. Julias Verkaufsversuche scheitern, sobald sie den Preis dafür nennt.¹⁶⁴

¹⁶¹ Vgl. Pohl 2008b, S. 170f

¹⁶² Vgl. Pohl 2007, S. 128

¹⁶³ Vgl. Pohl 2008b, S. 171

¹⁶⁴ Vgl. Compitello, Malcom A.: Urban fortunes. Spatializing the community of money in Alex de la Iglesia's *La comunidad*. Journal of Urban Cultural Studies, Volume 4 (1/2), University of Arizona, S. 158

Die Geschehnisse im Film spielen laut Kercher (2015) außerdem auf die Tatsache an, dass Wohnraum damals oft mit Bargeld renoviert wurde, insbesondere mit Peseten aus illegalen Geschäften, die gehortet worden waren und auf diesem Weg nicht besteuert werden mussten.¹⁶⁵

Die Immobilienfirma, bei der Julia arbeitet, hat sie lediglich auf Provisionsbasis eingestellt, was eine Anspielung auf die fragwürdigen Arbeitsbedingungen mit den von der PP eingeführten Zeitverträgen ist, und auf einen Arbeitsmarkt referiert, der zugunsten des Kapitalismus funktioniert und in dem auch ihr Ehemann Ricardo kläglich versagt. Julia wird als Gefolgsfrau dieses Systems inszeniert und hat ebenso wie die Hausgemeinschaft den Traum vom großen Geld. Sie bringt diese Umstände gegenüber der Außenwelt als Maklerin sogar weiter zum Verkauf.¹⁶⁶

Materialismus steuert das Handeln aller Hausbewohner, Reichtum der einen bedeutet Unglück der anderen. Das abbruchreife Mietshaus im Herzen Madrids mit ewig dort hausenden Kleinbürgern, Relikt vergangener Zeiten, kontrastiert mit den Namen der Finanz- (Vitalicio) und Mediengesellschaften (Terra, Telefónica) an den Fassaden der Geschäftsstraße Calle Alcalá.¹⁶⁷

Als Höhepunkt der hier beschriebenen Darstellung lässt De la Iglesia die wütende Menge der *Comunidad* auf dem Gebäude der *Banco Bilbao Vizcaya* um den vermeintlichen Geldkoffer kämpfen und einander schließlich gegenseitig töten.

De la Iglesia zeichnet demzufolge mit *La Comunidad* eine Karikatur der sozialen Rahmenbedingungen in Spanien, im Besonderen in Madrid und betont damit die Realität in der Hauptstadt und die Lebensumstände der Gesellschaft in der alte Traditionen mit postmodernen Zuständen koexistieren¹⁶⁸

In der Bar *Oso y Madroño* (Referenz auf das Wappen von Madrid), in der sich Charli und Julia am Ende treffen, wird eine solidarische Andeutung auf das Leben der einfachen Leute gemacht, die im Gegensatz zu der faschistisch inszenierten Hausgemeinschaft und auch zu dem kapitalistischen Wirtschaftssystem stehen.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Kercher, Dona: Drawing on a Darker Humour, Cultural Icons and Mass Media: Álex de la Iglesia's Journey from Outer Space to the Spanish Academy. In: Kercher, Dona (Hg.): Latin Hitchcock: How Almodovar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella became notorious. New York: Columbia University Press 2015, S. 158

¹⁶⁶ Vgl. Pohl 2008b, S. 171f

¹⁶⁷ Pohl 2008b, S. 172

¹⁶⁸ Vgl. Maroto Camino 2005, S. 332f

¹⁶⁹ Vgl. Pohl 2008b, S. 172

Carmen Maura repräsentiert einerseits das moderne Madrid, und kämpft andererseits als Protagonistin des Films gegen eine Stadt an, in der ein System herrscht, von dem sie selbst immer wieder verstoßen wird.¹⁷⁰

Madrid both kills and gives life to [...] Julia. The urban space where a greedy and sexist community reigns has to be destroyed so that a new city can emerge.¹⁷¹

Für Moreiras Menor (2008) deckt De la Iglesia mit seiner Darstellung der Geschehnisse die verborgene Gewalt hinter dem im modernen Spanien nach wie vor gegenwärtigen franquistisch-nationalen Geist auf. Die Autorin macht darauf aufmerksam, dass der Film im selben Jahr erschienen ist, in welchem erstmals während des Regimes verschwundene Personen (*Los desaparecidos del Franquismo*) in Massengräbern identifiziert wurden und stellt hier eine Verbindung zu dem im Film auftauchenden Toten her. Bezugnehmend auf diese gegenwärtige Realität, provoziert De la Iglesia mit Humor und Sarkasmus eine Reflexion über Spanien als ein stark nationalistisch geprägtes Land, das seine Vergangenheit noch nicht zur Gänze überwunden hat.¹⁷²

Schließlich betont Pohl (2008b) die Funktion des Komischen in *La Comunidad* als parodistischen Gesellschaftskommentar und das daraus resultierende Lachen als sozialen Akt:

[...] das gemeinsame Lachen fungiert als Verlachen der Anderen. Dieses Andere ist das Spanien der Vergangenheit, das mitten in Madrid seine unheimliche Auferstehung erlebt. Mit Carmen Maura, der Protagonistin der *Movida*, blicken Publikum und Kamera auf dieses Spanien der Intoleranz, das für die kritische Linke im Jahr 2000 durch die Regierung José María Aznar López verkörpert wurde.¹⁷³

10. Resümee

Die vorliegende Diplomarbeit konzentrierte sich auf folgende Forschungsfrage:

*Wie äußert sich die groteske Ästhetik in den Filmen *Acción Mutante* und *La Comunidad* und auf welche gesellschaftlichen Realitäten rekurriert Álex de la Iglesia mittels einer derartigen Inszenierungsform?*

Für die Beantwortung dieser Frage wurde die Theorie zur Erscheinungsform des Grotesken nach Michail Bachtin herangezogen, welcher eine derartige Ästhetik und

¹⁷⁰ Vgl. Maroto Camino 2005, S. 339

¹⁷¹ Maroto Camino 2005, S. 339

¹⁷² Vgl. Moreiras-Menor, Cristina: Nuevas fundaciones: Temporalidad e historia en *La comunidad* de Álex de la Iglesia. MLN, Volume 123 (2), Hispanic Issue, März 2008, S. 376

¹⁷³ Pohl 2008b, S. 176f

Motivik vor allem in karnevalesken Formen des Mittelalters und der Renaissance und in der damit verbundenen Befriedigung körperlicher Wünsche, sowie einer Umkehrung von Ordnungsstrukturen verwirklicht sieht. Für Bachtin (1990) ist die Wirkung, die das Groteske hervorruft eine positive und befreiende¹⁷⁴, sie enthält eine Parodie auf Hierarchien, hinterfragt gesellschaftliche Normen, sowie alltägliche Lebensformen und Wertvorstellungen.

Unter diesen Gesichtspunkten lassen sich eine Vielzahl an Parallelen zu der filmischen Arbeit von Álex de la Iglesia erkennen. Die Filme *Acción Mutante* (1993) und *La Comunidad* (2000) weisen nicht nur durch die Inszenierung der Geschehnisse, der Schauplätze, der Tongestaltung und der bildästhetischen Mittel, sondern vor allem auch durch die Darstellungsweise der Figuren hinsichtlich ihrer Körperkonzeption und ihrer grotesk-humorvollen Wirkung (unter anderem durch Sprachgebrauch und optische Gestaltungsform) vielerlei groteske Merkmale nach Michail Bachtins Konzeption auf.

In den analysierten Filmen Álex de la Iglesias steht Komik und Humor im Vordergrund und die tabulosen Illustrationen der Begebenheiten haben einen entlastenden Effekt, da durch die Verkehrung der Ernsthaftigkeit ins Komische ein Sieg über in der Gesellschaft vorhandene, einengende Machtverhältnisse und Ordnungen passiert. Mit Techniken wie Satire, Parodie und einer comichaften Inszenierung der Figuren und Schauplätze setzt sich der Regisseur mit kontemporären gesellschaftlichen Vorgängen des Landes auseinander. Er entwirft eine persönliche Stellungnahme und Kritik zu lebensweltlichen Zuständen und einer aus seiner Sicht in der kontemporären Gesellschaft nach wie vor vorhandenen konservativ- traditionellen Gesinnung, aus der sich Spanien noch nicht zur Gänze befreit hat.

Ähnlich dem Karnevalsgeschehen, werden in dem Film *Acción Mutante* Ordnungsstrukturen umgekehrt, die *Mutantes* siegen über die Reichen und Schönen. De la Iglesia verwirklicht hier eindrücklich die karnevalesken Kategorien nach Bachtin: Profanisierung drückt sich mit einer Degradierung der in der Gesellschaft als höher Angesehenen aus. Mesalliance geschieht, als es zum Kontakt zwischen den beiden entgegengesetzten Welten der *Mutantes* und der *Gente Guapa* kommt und zu einer Zuneigung Patricias zu ihrem Entführer Ramón Yarritu. Exzentrizität und Familiarität zeigen sich nicht nur im Verhalten der *Mutantes* sondern vor allem auch in dem der

¹⁷⁴ Vgl. Bachtin 1990, S. 26

Axturianer. Speziell die Gestalt der *Mutantes*, aber auch die der Männer auf *Axturias* entspricht sehr stark der grotesken Körperkonzeption nach Bachtin. Im Leib der siamesischen Zwillinge Álex und Juan Abadie verschwimmen die Grenzen. Die übrigen *Mutantes* sind als Zwerg, als Riese oder als Menschen inszeniert, die auf mechanische Ausrüstung angewiesen sind, um vollends zu funktionieren. Durch ihre Körper stehen sie in ständigem Austausch mit der Welt. Zudem ziehen sich Themen wie Tod, blutrünstige Vernichtung und Körperausscheidungen durch die Haupthandlung des Films.

De la Iglesia parodiert damit aktuelle politische und soziale Zustände und Fragestellungen und entwirft eine Rebellion gegen die sehr rasch voranschreitenden gesellschaftlichen Modernisierungsvorgänge der 80er Jahre (zur Zeit der Transición Democrática und der Regierungszeit der PSOE). Er recurriert auf das Aufkommen der *Movida Madrileña* als Gesellschaftsparadigma der Moderne, welches auf der Hochzeitsfeier Patricias durch die *Mutantes* zunichte gemacht wird. Er nimmt außerdem Bezug auf ein aus seiner Sicht kapitalistisches Wirtschaftssystem Spaniens und auf die unter der sozialistischen Regierung der PSOE aufkommenden Gesetzmäßigkeiten rund um Film und Fernsehen. Hierbei setzt er sich ganz bewusst über die zu dieser Zeit üblichen filmisch-ästhetischen Konventionen hinweg, die ihren Ursprung im *Ley Miró* haben. Er verleiht seinen Filmen einen ganz persönlichen Stil, der sich durch eine Referenz auf Fernsehen oder Comics auszeichnet und immer wieder parodistische Rückbezüge auf die Arbeit anderer Filmemacher und Filmemacherinnen auszeichnet. Ein gezielter Einsatz von Dialogen und Musik (z.B. das Lied *Aires de Fiesta* von Karina während des Massakers, das die *Mutantes* auf der Hochzeitsfeier veranstalten) hilft, bestimmte Bedeutungen hervorzuheben und die Figureninszenierung und Handlung der Filme noch mehr ins Lächerliche zu ziehen.

Wichtig zu beachten ist allerdings, dass der Regisseur durch die von ihm gezielt eingesetzte groteske Ästhetik nicht Stellung zur Vergangenheit des Landes in der Diktatur nimmt, sondern sich vorwiegend auf daraus resultierende gegenwärtige Problemfragen und Stimmungen bezieht:

[...] los nuevos públicos, entre los que se encuentra Álex de la Iglesia [...], rechazan de forma frontal un cine que no les habla de sus universos mentales y reales, sino de un pasado con el cual no encuentran ligazón posible. Se trata de la primera generación que vive su madurez en la Transición y, por lo tanto, de la primera generación que no busca pretendidos paraísos perdidos en el pasado, sino que se incorporan sin mayores problemas a la contemporaneidad posmoderna.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Cerdán, Josetxo: España fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995). In: Ruzafa Ortega, Rafael (Hg.): La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco 2004, S. 239

Durch die groteske Übezeichnung der Figuren und Schauplätze seiner Filme, hinterfragt De la Iglesia kulturelle, politische und soziale Vorgänge, die das moderne Spanien der 80er und frühen 90er Jahre betreffen. Mit Figuren wie dem faschistischen Señor Orujo oder Ramón Yarritu reflektiert er beispielsweise über eine traditionalistisch geprägte spanische Mentalität und mit den Charakteren der *Mutantes* rekurriert er auf Widerstandsbestrebungen der Untergrundorganisation ETA, die zur Zeit der Diktatur entstanden sind.

Im Film finden sich jedoch nicht nur satirische Darbietungen von kulturellen, sozialen und politischen Problemlagen, sondern auch Kritik an der Medienlandschaft, die von der Klatschpresse (*Periodismo Rosa*) und einer Sensationshascherei geprägt war und sich an der Konsumgesellschaft orientierte.

Die terroristischen *Mutantes* gehen als Helden aus dem Film hervor und attackieren die *Movida Madrileña*, womit gegen die postmodernen Werte dieser *Gente Guapa* protestiert wird. Mit der Inszenierung seiner auf *Axturias* lebenden Figuren, allen voran jene des Großvaters und seiner drei Enkelkinder, zieht der Regisseur willentlich über die rapide voranschreitenden Prozesse und Phänomene einer gesellschaftlichen und sozioökonomischen Ajourierung in Spanien her. Diese hat, wie es scheint, im zukünftigen Universum der *Mutantes* eine Schlechterstellung der Zivilbevölkerung bewirkt, wie an dem Zustand auf *Axturias* zu erkennen ist.

Im Film *La Comunidad* können ebenso reichlich Bezüge zur Groteske-Konzeption von Michail Bachtin hergestellt werden. Hauptsächlich die immer wieder schreckliche aber doch komisch inszenierte Handlung im Film bewirkt eine Befreiung aus Entsetzen und Furcht. Die humorvolle Wirkung der Handlung steht somit im Vordergrund. Gekonnt werden die in der Gesellschaft vorherrschenden sozialen Hierarchien durch die Mitglieder der *Comunidad* verstärkt, gleichzeitig aber durch deren Gestaltungsweise und deren Auftreten wiederholt ins Lächerliche gezogen. Am Ende wird ihr absurdes und befremdliches Verhalten durchbrochen, die der *Comunidad* eigene hierarchische Ordnung wird aufgelöst bzw. zerstört sich selbst nach und nach und das Gute siegt.

Wie aus der Filmanalyse ersichtlich, findet sich vor allem die Mischung von menschlichen und tierischen Verhaltensweisen in der Darstellung der Hausbewohner und Hausbewohnerinnen. Dies wird nicht nur durch intradiegetisch im Fernsehen oder in der Werbung vorkommende Referenzen, sondern speziell auch durch die Tongestaltung im On- oder Off-Screen hervorgehoben. Die *Comunidad* streitet sich beispielsweise

kreischend wie eine Horde Geier um den falschen Geldkoffer. Mehrmals heben extradiegetische Töne, das heißt also eine nicht in der filmischen Realität vorhandene Geräuschkulisse, ihr animalisches Verhalten hervor und sie wirken wie Kakerlaken oder hinterlistige Kriechtiere, die in den Privatbereich Julias eindringen. Die von Bachtin beschriebenen Kategorien der Mesalliance und der Profanisierung finden statt, als die hierarchisch organisierte Welt der *Comunidad* durch den töricht auftretenden Charli durchbrochen wird und deren Überlegenheit durch Charlies Unverschämtheit für einen kurzen Moment degradiert wird. Dies ist ersichtlich in Sequenz (3), als er Julia zur Flucht verhilft und sich den anderen gegenüber als Idiot präsentiert, was ihm und Julia am Ende zu deren Gewinn verhilft.

Wie in *Acción Mutante* bezieht sich Álex de la Iglesia mit der grotesken Inszenierung der Handlung und der Charaktere in *La Comunidad* auf aktuelle Themen des modernen Spaniens rund um das Jahr 2000 (in dem der Film entstanden ist) und auf damit in Verbindung stehende kulturelle Veränderungen, wie beispielsweise die kurz bevorstehende Einführung des Euros als neue Währung im Land.

Ähnlich dem Film *Acción Mutante*, liefert der Regisseur auch hier durch die satirisch-deformierte und grotesk-lächerliche Darstellung der *Comunidad* eine Anspielung auf traditionalistische Werte und Tendenzen der Bevölkerung. Mit Hilfe von parodistischen Elementen und der für ihn typischen comichaften Inszenierung schafft er einen distanzierten und gleichzeitig kritischen Blick auf eine materialistisch geprägte Konsumgesellschaft und auf aktuelle politische, wirtschaftliche und kulturelle Zustände im Land zur Regierungszeit der konservativ geprägten PP. Konkret bietet er ein verzerrtes, grotesk verformtes Bild auf Madrid und die städtische Gesellschaft und betont dabei den überholten Traditionalismus, der in der modernen Gegenwart existiert. Er rekurriert auf die wirtschaftliche Situation in Spanien und reflektiert in diesem Film ebenso wie in *Acción Mutante* über eine sich schnell ausbreitende wirtschaftlich-kapitalistische Moderne im Land, von deren nachteiligen Auswirkungen nicht nur die Mitglieder der *Comunidad*, sondern speziell auch Julia und ihr Mann Ricardo betroffen sind.

11. Resumen

El director de cine Álex de la Iglesia, nacido en el año 1965 en Bilbao, es un representante importante del cine posmoderno español y del así llamado *Joven Cine Español*, debido a que hay muchos elementos con respecto a la escenificación y la caracterización del personaje que destaca el estilo propio del director. A través de sus películas paródicas y grotescamente deformadas se refiere a circunstancias culturales y políticas de la sociedad española contemporánea y hace posible una reflexión sobre los diversos debates y planteamientos sociales que forman el propio carácter de la entidad española.

El objetivo de esta tesina ha sido mostrar como Álex de la Iglesia ha puesto en escena la estética grotesca en las dos películas *Acción Mutante* (1993) y *La Comunidad* (2000) e investigar la referencia de las películas a circunstancias sociales, culturales y políticas de su época.

Por ese motivo, en el presente trabajo se definió la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo se expresa la estética grotesca en las películas *Acción Mutante* y *La Comunidad* y a qué realidades sociales se refiere Álex de la Iglesia usando tal forma de escenificación?

Con el fin de contestar a dicha pregunta, el trabajo se dividió en tres partes. La primera parte trata sobre el desarrollo del término ‘grotesco’ y reflexiona sobre la naturaleza de tal estética. La segunda parte se concentra en destacar los cambios sociales durante la transición de España hacia una democracia y en describir los desarrollos cinematográficos hasta la década de los años noventa, dado que estas condiciones especiales de España influyeron no solamente la mirada peculiar de Álex de la Iglesia a la nación española, sino también su trabajo profesional y la manera de la que hacía y está haciendo películas. La tercera parte de esta tesina se dedica al análisis de las películas *Acción Mutante* y *La Comunidad* y quiere dar una respuesta concreta a la pregunta de investigación.

El término ‘grotesco’ es una derivación de la palabra ‘grotta’ del italiano (español: gruta). En la segunda mitad del siglo XV se ha descubierto una forma especial de ornamentación antigua en las hundidas grutas del palacio del emperador Nerón. Paulatinamente se podía ver este tipo de ornamentación como decoración también en otros palacios y villas e incluso en iglesias de Italia.

Según Vitruvio, aquellas pinturas artísticas incluyeron a todo tipo de zarcillos y brotes de plantas que se funden en figuras humanas y animales y por lo tanto contienen

representaciones abstractas que descuidan el mundo real y que se oponen al orden natural.¹⁷⁶

En el siglo XVI, este arte ornamental y con aquello, el término ‘grotesco’ se extendió a otros países. Sus características más importantes son lo monstruoso, lo desordenado y lo desproporcionado¹⁷⁷.

En la cultura el renacimiento surgió de lo grotesco como ornamentación una categoría estética propia que se usó para diversas áreas culturales extrañas e inusuales. Sin embargo, muchas veces se asocia con las categorías de lo feo, la comedia y el humor.¹⁷⁸

Por la razón de que el trabajo cinematográfico de Álex de la Iglesia contiene muchos elementos cómicos y satíricos, este trabajo se concentró en el concepto de lo grotesco según Mijail Bajtín. Para él lo ‘grotesco’ no representa una categoría propia sino se encuentra en el ámbito del humor y se estableció en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento y por lo tanto en el orden mundial invertido del carnaval.

Para Bajtín la naturaleza de lo ‘grotesco’ está inseparablemente conectada con la cultura cómica popular y con la vida festiva del carnaval con su principio dominante de la risa. El autor da énfasis al carácter exculpatorio e aliviador del carnaval, que libera al mundo del horror y del miedo.¹⁷⁹

Además da mucha importancia a la risa que provocaba el carnaval en sus participantes del pueblo, que para él, no solamente vence el miedo a la muerte, sino también el miedo a todos los poderes, jerarquías, opresiones, falsedades e hipocresías¹⁸⁰. La risa del carnaval le dio a la gente un cambio positivo de la vida cotidiana, seria y a menudo deprimente. Según Bajtín durante este periodo especial del año, la gente juega con la amenaza y se ríe de ella, con lo que lo horroroso se convierte en alegría y la representación de lo terrible y de la muerte se transforma en algo cómico.¹⁸¹

Bajtín estableció cuatro categorías de una reversión carnavalesca: la familiaridad, la excentricidad, la mala alianza, y la profanación. A través de estas categorías se consigue que estructuras regulativas y jerarquías pierden su validez. Con respecto a la familiaridad, todo tipo de restricciones de las libertades humanas que provocan desigualdad y miedo son reemplazadas por libertad, intimidad y contactos interpersonales. La excentricidad se

¹⁷⁶ Cf. Ortíz y Sanz, Joseph (1787): Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: Imprenta Real 1787, p. 178-179

¹⁷⁷ Cf. Kayser 2004, p. 23-25

¹⁷⁸ Cf. Scholl 2000, p. 16-17

¹⁷⁹ Cf. Bachtin 1990, p. 25-26

¹⁸⁰ Cf. Bachtin 1995, p. 142

¹⁸¹ Cf. Bachtin 1990, p. 35-36

refiere a gozar y vivir lo que en circunstancias normales está prohibido. La mala alianza significa que se conecta lo opuesto y con la profanación se parodia lo alto y sagrado a través de una insolencia de palabras.¹⁸²

Para Bajtín lo ‘grotesco’ se expresa en una corporeidad especial que expone el aspecto grotesco y que también se puede ver en la realización de los caracteres de las películas *Acción Mutante* (1993) y *La Comunidad* (2000). Esencial para el concepto físico grotesco es la mezcla entre rasgos humanos e animales. Bajtín destaca que, en el arte grotesco, los límites entre ‘cuerpo y mundo’ y entre ‘cuerpo y cuerpo’ se desenvuelven de una manera muy distinta al arte clásico. La característica especial del cuerpo grotesco es su estado incompleto que se destaca por excrecencias y ramificaciones que le ayudan a superar sus límites y que lo unen con otros cuerpos o con el mundo no-físico. Los rasgos principales son actos como por ejemplo comer, beber, segregar (excrementos, orina, sudor, moco nasal u oral) y además hechos y estados como la cópula, el embarazo, el parto, el envejecimiento, la enfermedad, la muerte o el despedazamiento. Todo esto se lleva a cabo a orillas del cuerpo, donde se conecta lo físico con el mundo.¹⁸³

Como he destacado antes, el régimen de Francisco Franco ha tenido un gran impacto en la situación política y en el ámbito social y cultural de España. En los años de la transición democrática se produjeron masivos cambios no solamente en la estructura social, sino también en cuanto a los patrones de comportamiento. Con una subida de los ingresos también aumentó el nivel de vida y se atribuyó mayor importancia a bienes materiales, es decir, que los comportamientos y costumbres cambiaron hacia una sociedad de bienestar. Sobre todo la sociedad en las ciudades disfrutó de este mejor estilo de vida y dio rienda suelta a un placer personal.¹⁸⁴

Los cambios hacia una democracia también llevaron a una transformación fundamental en el campo cultural y surgieron nuevas, mejor dicho, modernas formas creativas. Una de estas tendencias fue la así llamada *Movida Madrileña*. Se trata de una escena juvenil de vanguardia que usó formas artísticas como la pintura, la moda, el cine, la música u otros artes para expresar su atención hacia pensamientos abiertos, modernos y libres.¹⁸⁵

¹⁸² Cf. Bachtin 1990, p. 48-49

¹⁸³ Cf. Bachtin 1990, p. 15-17

¹⁸⁴ Cf. Bahamonde Magro/ Otero Carvajal 2009, p. 304-305

¹⁸⁵ Cf. Dent Coat 2010, p. 376

Los nuevos modos de pensar también se expresaron en los *tebeos* e historietas españolas¹⁸⁶ que desde hace su infancia desempeñaron un papel muy importante en la vida de Álex de la Iglesia y que también influyeron mucho el estilo de su trabajo filmico. Después de la dictadura en el país, los cineastas ya no se vieron obligados a representar solo temas permitidos bajo las reglas de la censura, sino comenzaron a expresar temas más modernos y críticas que habían sido prohibidos durante el régimen. De todas formas, en ese tiempo, floreció la producción de muchas películas de bajo presupuesto de géneros como comedia, terror, porno blando o del así llamado ‘spaghetti-western’. En respuesta a esta situación, en el año 1983, el gobierno socialista del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) promulgó La Ley Miró, una nueva ley cinematográfica, con el fin de aumentar la “calidad” de las producciones nacionales, que debían cumplir con un mandato cultural. La ley lleva el nombre de su creador Pilar Miró Romero, quien era la nueva Directora General de Cinematografía. De ello resulta que las películas de género de bajo presupuesto ya no recibieron subsidios estatales, que trajo consigo una estandarización de la variedad fílmica.¹⁸⁷

Como consecuencia se realizaron películas que trataban sobre la infancia o la cruel realidad durante la guerra civil y el régimen o se rodaron adaptaciones literarias. Con este respecto es importante abordar los planteamientos esenciales del *Joven Cine Español* y realizar una breve comprensión de las peculiaridades del trabajo de Álex de la Iglesia que, sobre todo con su película *Acción Mutante* (1993), se opuso a este tipo de cine que apoyó la Ley Miró.¹⁸⁸

Con la nueva legislación del PP (Partido Popular), los subsidios dependían del éxito de taquilla de los filmes y se apoyó mucho a los cineastas jóvenes. Los contenidos tratados en el *Joven Cine* estaban influenciados del entorno sociopolítico de los cineastas. No reflejaron cuestiones políticas o sociales de una forma explícita, sino que mezclaron aquellos con elementos del cine de género. Los temas se centran en eventos actuales, condiciones urbanas y ofrecen una visión ética de los aspectos de la sociedad contemporánea. Otras características de sus obras son una diversidad formal y un rechazo del típico realismo literario y de las reglas comunes en la época de la Transición. Estas películas presentan una mezcla de géneros estadounidenses con clases tradicionales del

¹⁸⁶ Cf. Conget, José María 2005, p. 18-33

¹⁸⁷ Cf. Jordan 2000, p. 181-183

¹⁸⁸ Cf. Buse, Peter/ Triana Toribio, Nuria/ Willis, Andrew: The Cinema of Álex de la Iglesia. Manchester/ New York: Manchester University Press 2007, p. 35-36

cine o del teatro español, como el costumbrismo o el drama familiar, con el fin de concordar una calidad artística con un éxito comercial.¹⁸⁹ Según Caparros Lera, los códigos estilísticos que aplican los representantes del *Joven Cine* provienen por ejemplo de ámbitos artísticos como los cómics, la publicidad o la televisión y se basan en fundamentos

[...] del Internet a la realidad virtual, propios de la comunicación sin fronteras inscrita en el concepto de globalización que nos amenaza o – mejor dicho – nos atenaza y es “contestado” mundialmente.¹⁹⁰

En el trabajo filmico de Álex de la Iglesia, también se puede ver sus preferencias por temas como la televisión y las representaciones gráficas. Además, sus películas se destacan por influencias intertextuales como el cine, el cómic o la televisión y en sus filmes hay muchas referencias al trabajo de otros cineastas no solamente directos, sino también por medio de ciertos estilos y características. Su primer largometraje es *Acción Mutante*, rodado en el año 1993.¹⁹¹

La película trata de Mutantes frikis y con diversas discapacidades, que forman un grupo terrorista llamado *Acción Mutante*. La cabeza del grupo es Ramón Yarritu. El argumento tiene lugar en el futuro, mejor dicho, en el año 2012. Los Mutantes actúan en contra de los ricos, bonitos y de la clase alta. Su próximo objetivo es secuestrar a Patricia Orujo, la hija única y heredera del imperio de Señor Orujo, un empresario multimillonario y dueño de la famosa Fábrica de Panecillos Integrales Orujo. Los Mutantes llevan a cabo la acción durante la boda de Patricia. Aunque allí no todo va según el plan, logran secuestrarla. Viajan en su nave espacial en dirección al planeta *Axturias*. Allí quedaron de encontrarse con el Señor Orujo en el bar *La Mina Perdida*, para recibir un rescate. Durante el viaje, Ramón mata a la mayoría de su equipo, excepto a Álex, uno de los hermanos siameses, quien logra sobrevivir a la pelea con Ramón, porque justamente en este momento la nave choca con el planeta *Axturias* porque se había prescindido del sistema de navegación. El choque dejó a Ramón y Patricia lejos de Álex. Todos tienen el mismo objetivo: llegar al bar *La Mina Perdida*. Ramón y Patricia lo hacen por el rescate y Álex lo hace más bien porque se ha enamorado de Patricia y quiere salvarla. Patricia se enamoró de Ramón, lo que Ramón considera como una consecuencia del síndrome de Estocolmo. Ramón y Patricia van juntos y en el camino se encuentran con un abuelo con sus tres nietos, que

¹⁸⁹ Cf. Caparrós Lera 2007, p. 217-220 y Heredero 1999, p. 17-24

¹⁹⁰ Caparrós Lera 2007, p. 219

¹⁹¹ Cf. Pérez Franco 2010, p. 41-42

quiere comprar a Patricia por la razón de que no hay mujeres en el planeta. Surge una disputa en la que Ramón es capturado. Los hombres quieren asaltar a Patricia, mientras que Zacarías, el más joven de los nietos, tortura a Ramón. Patricia puede liberarse a sí misma y a Ramón y se dirigen al bar. Mientras tanto, Álex se encuentra con un ermitaño ciego que le muestra el camino hacia el bar.

Llegado allí, Ramón y Patricia se encuentran con Señor Orujo y el marido de Patricia, acompañados por un equipo de televisión que observa toda la acción. Resulta que la maleta con el presunto rescate, solo está llena de tebeos *Pumby*, con lo cual Ramón quiere matarle a tiros al Señor Orujo, quien por su parte amenaza a todos con dejar estallar una bomba. En ese momento, Álex y también el abuelo con sus tres nietos entran al bar; Álex dispara al padre de Patricia. Se produce un tiroteo y se suelta la espoleta retardada de la bomba. Ramón va a fuera con la bomba y con eso mata a la policía que estaba estacionada en frente del bar. La explosión de la bomba está tan fuerte que se destruye el bar. Álex está herido y finalmente se quita su hermano siamés muerto. También Patricia está herida, le falta un brazo. Apoyándose mutuamente salen del bar.

La película *La Comunidad* del año 2000, está situada en Madrid. El escenario de la mayoría de la acción es un edificio decaído en su interior, en el que la agente inmobiliaria Julia representa el único apartamento moderno y amueblado con muy buen gusto. El resto de los pisos no está en tan buenas condiciones. Debido a que le gusta tanto el apartamento, decide quedarse allí sin permiso. Resulta que murió un anciano en el piso de arriba. Cuando los bomberos sacan el cadáver de allí, se cae su cartera y Julia lo recoge. Es ahí donde ella encuentra un mapa de un tesoro. Un anuncio de Don Limpio en la televisión llama su atención sobre los detalles en el apartamento del viejo muerto y Julia logra descifrar el mapa. Encuentra 300 millones de pesetas en efectivo en el apartamento. El anciano había ganado el dinero tocando la quiniela. Julia quiere salir con el botín, pero cuando el vecindario sospecha que ella lo tiene no la deja escapar. Siguen intrigas y amenazas del vecindario. Al final, Julia no tiene más remedio que huir al techo, con la ayuda de Charli, que es uno de los inquilinos que se quedó prendado de Julia. Aunque a Charli se considera mentalmente discapacitado, él logra cambiar la maleta y escapar con el dinero, sin que Julia o los otros lo notaran. Enfrentada la muerte, Julia decide renunciar a la presunta maleta con el dinero, para poder salvar su vida. Al día siguiente, se puede leer en el periódico *El País* que los vecinos y las vecinas se mataron entre ellos por un dinero no existente (Charli había cambiado la maleta con las pesetas por una maleta con

dinero de juguete). A través de este mismo periódico Charli le envía un mensaje en clave a Julia con la ayuda de lo cual ella puede encontrarlo en un bar. Allí tienen un buen tiempo y reparten el dinero entre los clientes.

Como he explicado antes, la tercera parte se dedica al análisis cinematográfico de las dos películas *Acción Mutante* y *La Comunidad*. Para estructurar y trabajar esta parte, he utilizado el trabajo sobre el análisis cinematográfico de Werner Faulstich y he analizado por separado distintas secuencias, con respecto a su eficacia y sus características grotescas según Mijail Bajtín.

El análisis cinematográfico según Faulstich se divide en (1) un análisis de la acción, (2) un análisis del personaje, (3) un análisis del diseño cinematográfico y (4) una interpretación. Los primeros tres puntos del análisis han servido para responder a la primera parte de la pregunta de investigación. Para contestar la segunda parte de la pregunta de investigación, he realizado la interpretación, es decir el punto (4) del análisis según Faulstich, desde un punto de vista sociológico y he elaborado connotaciones de las películas en relación con diversos discursos sociales actuales en el momento de su emisión.

A continuación, he realizado un resumen de los resultados del análisis de la película *Acción Mutante*:

Respuesta a la primera parte de la pregunta de investigación con respecto a la película *Acción Mutante*: ¿Cómo se expresa la estética grotesca en la película?

Se examinaron dos secuencias diferentes de esta película: (1) la fiesta de la boda en la que los Mutantes secuestran a Patricia (min. 00:17:05 – min. 00:24:58) y (2) la secuencia en la que Ramón y Patricia vienen a la casa del abuelo y sus tres nietos (min. 00:59:29 – min. 01:10:00). Para responder a la primera parte de la pregunta de investigación, se podría constatar, que la película contiene varias características de lo ‘grotesco’ según Mijail Bajtín.

Por un lado, se debe enfatizar que los dos escenarios ‘la tierra’ y ‘el planeta *Axturias*’ parecen como dos mundos opuestos. La tierra es el hogar de los ricos y hermosos, de la *Gente Guapa*. La clase social baja vive en el planeta *Axturias*, dónde todo lo que hay es sombrío y descuidado. Las personas adoptan un comportamiento animal y sin tabúes. Con respecto a esta situación, se tiene que destacar el personaje del abuelo y sus tres nietos con su conducta sin escrúpulos frente a Ramón y Patricia.

A pesar de las terribles masacres, especialmente la de la boda de Patricia en secuencia (1), se puede decir que la comedia impregna toda la película, lo es particularmente enfatizado por los personajes de los *Mutantes*, quienes son constantemente representados poco inteligentes e insensatos. También el personaje del ermitaño ciego con el que Álex se encuentra en el camino al bar, mantiene el efecto divertido de la película. Los mutantes experimentan una escenificación ridícula y graciosa no solo a nivel físico, sino también a nivel lingüístico. En la celebración de la boda se invierte el orden prevaleciente: Los *Mutantes* resultan ser los vencedores, el mundo de la *Gente Guapa* es cruelmente destruido. La categoría de la mala alianza se expresa, cuando el padre de Patricia tiene que ir al planeta *Axturias* y ponerse en contacto con una clase social más baja y opuesta. Esto también sucede cuando Patricia se enamora de su secuestrador Ramón y se convierte en su aliada.

La familia del abuelo también encarna una disolución de estructuras jerárquicas, como lo destaca lo grotesco según Mijail Bajtín. Los hombres no solamente se comportan sin objeción alguna, sino también sale a la luz su comportamiento animal. Esto se puede ver sobre todo en Zacarías, el más joven de los nietos, que no solo tiene una risa histérica, sino que tiene rasgos sádicos fuertes y también se comporta más como un animal y huele continuamente a Patricia con su nariz. Para Bajtín, la nariz es una de las partes grotescas más importantes del cuerpo y representa el falo¹⁹². Pero lo grotesco según Bajtín también se realiza en cuanto al abuelo y los otros dos nietos Abraham y Ezequiel. Son figuras excéntricas y tienen cuerpos gruesos e hinchados. Sin vergüenza se deshacen de sus fluidos corporales; cuando ven a Patricia, quien es aparentemente la única mujer en el planeta *Axturias*, no pueden contenerse e inmediatamente tienen un orgasmo.

Sin embargo, deben ser puestos de relieve los *Mutantes* en cuanto a la forma grotesca del cuerpo según Bajtín. Son frikis y de alguna manera monstruosos. Como sugiere el nombre del grupo, todos salen de la norma, sus cuerpos son deformados, no tienen límites o necesitan ayudas mecánicas para poder moverse o conectar con el mundo no físico. Entre ellos hay un gigante, un enano y hermanos siameses. El cuerpo siamés puede ser considerado el cuerpo grotesco por antonomasia, porque no es un cuerpo perfecto sino un cuerpo que traspasa sus límites.

¹⁹² Cf. Bachtin 1990, p. 17



Ilustración 1: Acción Mutante, 00:18:21



Ilustración 2: Acción Mutante, 00:13:11

Con respecto al análisis del diseño cinematográfico, las diversas configuraciones de la cámara por supuesto provocan ciertos estados de ánimo entre los espectadores y espectadoras. Primeros planos no solamente enfatizan el humor exuberante y feliz de los invitados y de las invitadas, sino también el horror que sienten, cuando Chepa les dispara. La atmósfera sombría en el planeta desértico *Axturias* se intensifica por tomas de planos totales y planos conjuntos.



Ilustración 7: Acción Mutante, 01:00:50

Varios planos detalle refuerzan el ambiente sin escrúpulos y cercano a la muerte en el planeta *Axturias*, por ejemplo, cuando se muestra como Zacarías hurgue felizmente en las heridas de Ramón con una hoja de afeitar.



Ilustración 3: Acción Mutante, 01:06:11



Ilustración 4: Acción Mutante, 1:06:18

Con referencia al sonido, se tiene que destacar la secuencia (1), en la que la música alegre de la máquina de discos contrasta con la crueldad aplicada. Esto mantiene el carácter carnavalesco de la escena. La canción *Aires de Fiesta* de Karina es utilizada específicamente como señal para el inicio de la masacre. Los diálogos tontos de los *Mutantes* tienen el mismo efecto ridículo sobre la situación y también la risa de los

invitados y de las invitadas, sobre todo la de Patricia, subraya el ajeteo carnavalesco en la boda. Esta risa luego es reemplazada por gritos, que a su vez recuerdan el estado de ánimo terrible, que, sin embargo, es ridiculizado por la escenificación cómica de la muerte a través de la música alegre y las acciones ridículas de los *Mutantes*. La secuencia (2) también adquiere un carácter cómico-grosero debido a los diálogos y la risa de los hombres, pero sobre todo por medio de la risa, mejor dicho, los gritos histéricos y animales de Zacarías.

En cuanto al diseño del escenario y el uso de la luz y los colores, se puede decir que el atrezzo usado y con eso la escenificación de los lugares ayuda mucho a enfatizar los acontecimientos terribles en la boda y el estado deprimente en el planeta *Axturias*. Sin embargo, al mismo tiempo el efecto cómico de la película esta sostenido, por ejemplo, a través de los disfraces divertidos de la *Gente Guapa* que participa en la boda o por medio de la vivienda de la familia del abuelo con todos los carteles de mujeres desnudas en la pared.



Ilustración 6: Acción Mutante, 00:21:24



Ilustración 11: Acción Mutante, 01:00:15

Como he mencionado antes, la luz en la película tiene un carácter altamente simbólico. Cuando Ramón y Álex llegan al planeta *Axturias*, el desierto es muy luminoso. Este hecho destaca que a partir de este momento el orden se ha invertido y que los *Mutantes* han salido victoriosos de la acción.

Respuesta a la segunda parte de la pregunta de investigación con respecto a la película *Acción Mutante*: ¿A qué realidades sociales se refiere Álex de la Iglesia usando tal forma de escenificación?

Como ya he mencionado, para responder a esta pregunta, identifiqué principalmente una contextualización social del argumento de la película. Según Faulstich, una interpretación contribuye a una mejor comprensión de la película. Según Peltzer y Kepler, se debe tener en cuenta las importantes connotaciones diegéticas y extradiegéticas, es decir dentro y fuera de la película. Connotaciones diegéticas pueden ser ciertas escenificaciones que

tienen ciertos efectos. Connotaciones extradiegéticos no cinematográficas pueden ser lugares, edificios, música o actores y actrices que proponen ciertos significados.¹⁹³

Como el mismo dice, el tipo de las películas de Álex de la Iglesia deben:

- 1) evitar la guerra civil y la posguerra
- 2) no adaptar una novela de prestigio y,
- 3) no recrear traumas infantiles.¹⁹⁴

Así que con *Acción Mutante* De la Iglesia deliberadamente quería renunciar a representar eventos pasados de la guerra civil o de la dictadura. También se negó a integrar una hechura típica de películas hechas en el período de la transición democrática y por lo tanto rechazo un diseño exigido de la *Ley Miró*, que intercedió por el hecho de que las películas cumplen un mando educativo y corresponden a una cierta estética.¹⁹⁵

Al contrario, la obra fílmica de Álex de la Iglesia correspondió a la de los cineastas y las cineastas del Joven Cine Español. Con esta película, el director refleja y parodia las actuales circunstancias políticas y sociales en España.

Después de la dictadura, el gobierno del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) modernizó el país de una manera muy rápida: En 1986, España se convirtió en miembro de la comunidad económica europea. En 1992, no solo se firmó el Tratado de Maastricht, también se celebró la Exposición Universal en Sevilla, se disputó los Juegos Olímpicos en Barcelona y Madrid fue nombrada capital cultural europea. Según Buse, Triana Torribo y Willis, la película paródicamente reflexiona sobre estas aspiraciones.¹⁹⁶

Un ejemplo de esta parodia sobre el intento de una modernización del país ofrecen los hermanos Ezequiel y Abraham usando una desteñida camiseta de la Expo del año 1992 y eyaculando inmediato cuando ven a Patricia.¹⁹⁷



Ilustración 5: *Acción Mutante*, 01:00:40

¹⁹³ Cf. Peltzer/ Keppler 2015, p. 141

¹⁹⁴ Ordóñez 1997, p. 100

¹⁹⁵ Cf. Divine 2009, p. 59-60

¹⁹⁶ Cf. Buse/ Triana Torribo/ Willis 2007, p. 25

¹⁹⁷ Cf. Egea 2013, p. 142

Con respecto a eso, la película ofrece una declaración crítica sobre la situación socioeconómica desagradable en el país durante el periodo del mandato del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en el que el país fue dividido entre los intereses de los capitalistas y los de la clase obrera. La exitosa familia Orujo y todos los invitados e invitadas por ejemplo contrastan con los habitantes del planeta *Axturias*. En este sentido, el planeta y la condición desolador en la que está, caricaturizan la situación en la región Asturias en la década de los años 80, cuando el importe de recursos extranjeros baratos afectó a la industria minera local.¹⁹⁸

Además el periodismo sensacionalista en el país es caricaturizado, por ejemplo cuando la entrega del rescate es acompañado por periodistas.¹⁹⁹

También se destaca la naturaleza manipuladora de los medios que explotan lo extraño y con eso tienden a desensibilizar al espectador hacia realidades verdaderamente terroríficos.²⁰⁰

Se puede ver a primera vista, que *Acción Mutante* y el personaje de los *Mutantes* y sus planes representan una metáfora de la situación en el país con respecto a los actos violentos del movimiento clandestino vasco de la ETA, que existieron en aquel momento.²⁰¹

La figura de Ramón Yarritu por ejemplo, se refiere a Yoyes (María Dolores Gonzáles Catarain), un miembro destacado de la ETA. Asimismo el padre de Patricia es representado como un capitalista conservador.²⁰²

Otro punto de referencia obvio es el cine de Pedro Almodóvar y la formación de la *Movida Madrileña* como símbolo artístico de la modernidad, cuyo representante más famoso en el campo del cine fue Pedro Almodóvar. De la Iglesia aniquila sin escrúpulos a la *Gente Guapa* y la sociedad moderna. La canción *Aires de Fiesta* de Karina burlonamente se refiere a este fenómeno social porque para De la Iglesia representa “*la España idiota*”.²⁰³

¹⁹⁸ Cf. Divine 2009, p. 80

¹⁹⁹ Cf. Egea 2013, p. 147

²⁰⁰ Jordan/ Morgan-Tamosunas 1998, p. 194

²⁰¹ Cf. Jordan/ Morgan-Tamosunas 1998, p. 193

²⁰² Cf. Florido Berrocal 2006, p. 7

²⁰³ Angulo/ Santamarina 2012, p. 165

Respuesta a la primera parte de la pregunta de investigación con respecto a la película *La Comunidad*: ¿Cómo se expresa la estética grotesca en la película?

Para responder a esta pregunta, se analizaron tres secuencias diferentes. Secuencia (1) trata la fiesta en el apartamento de Oswaldo, en la que los inquilinos y las inquilinas quieren averiguar lo que Julia sabe sobre el dinero del viejo muerto. La secuencia (2) muestra la muerte del inquilino Domínguez, por la razón de que arranca el ascensor y le rasga en dos partes a Domínguez. En secuencia (3), Charli salva a Julia de los vecinos y vecinas cambia la maleta con las pesetas por una maleta con dinero de juguete.

En las tres secuencias analizadas hay varios ejemplos de una estética carnavalesca y grotesca según Bajtín. Sobre todo, se puede decir que el humor espantoso de la película se convierte repetidamente en algo cómico en cuanto a la escenificación del trama. Por ejemplo, los inquilinos y las inquilinas codiciosos y sombríos aparecen ridículamente disfrazados en la fiesta de Oswaldo y ponen una buena cara a mal tiempo.



Ilustración 14: La Comunidad, 00:45:37

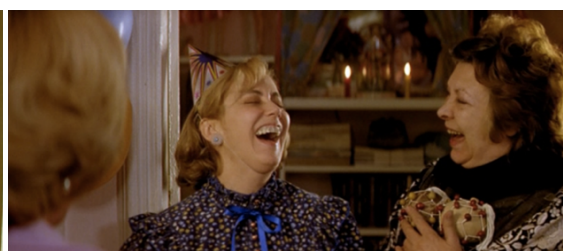


Ilustración 15: La Comunidad, 00:49:06

El joven Armandito (casi siempre en su traje de Powerranger) come un bocadillo mientras observa apáticamente la situación en la que Domínguez es destrozado por el ascensor.



Ilustración 24: La Comunidad, 00:59:55



Ilustración 26: La Comunidad, 01:00:10

Asimismo, los diálogos siempre contribuyen al efecto divertido de la acción.

La *Comunidad* funciona según sus propias estructuras organizativas. Quienes no se adhieren a ellas, corren el riesgo de morir. Sin embargo, finalmente esta estructura jerárquica es interrumpida por Charli, es decir que lo necio prevalece sobre lo terrible. Aunque la *Comunidad* vive según sus propias reglas, se caracteriza por familiaridad y

excentricidad, dado que los miembros se comportan escandalosos, horribles y sin distancia. Sobre todo, tienen una conducta animal, que se mantiene consistentemente en la acción de la película. A menudo, De la Iglesia escenifica los inquilinos y las inquilinas como animales. Por ejemplo, tienen similitudes con las cucarachas que caen desde el techo a la cama de Julia, justo antes de que el viejo muerto sea rescatada del apartamento de encima.

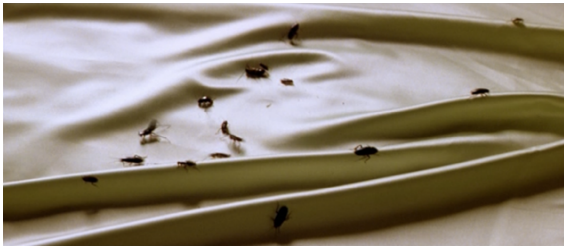


Ilustración 20: La Comunidad, 00:11:06



Ilustración 21: La Comunidad, 01:29:50

En términos del análisis del personaje, se tiene que destacar todos los miembros de la *Comunidad*. No solo están físicamente deformados y feos, sino que no muestran ningún comportamiento moralmente bueno, son simplemente codiciosos y malvados. Al final se matan todos entre sí. Esto se puede ver en secuencia (2) en la que la vecina Hortensia solo tiene ojos por la maleta con el dinero y no hace mucho caso a Domínguez que está a punto de morir. Asimismo, Julia está próximo a convertirse en un animal sin escrúpulos e intenta todo para escapar con el botín. Solo recupera la razón en la discusión con Ramona al final de la película.

Con respecto al personaje grotesco, también se tiene que realzar Charli. A través de su comportamiento, el argumento cruel de la película se invierte en una escenificación divertida. Aunque es un tontuelo y los otros no le hacen mucho caso, logra poner fin al horror de la *Comunidad*. Se disfraza de Darth Vader (de Star Wars), distrayendo a los demás mientras Julia escapa.



Ilustración 23: La Comunidad, 01:32:37

La forma grotesca del cuerpo según Bajtín además se puede ver realizada en el personaje de Domínguez. Su cuerpo parece feo y deformado, sus ojos sobresalen de su cuerpo y especialmente en la representación de su muerte, las escenificaciones grotescas del troceo es realizado en cuanto se corta su abdomen a causa de la demolición del ascensor roto (p. ej. ilustración 26).

El comportamiento animal del personaje se enfatiza no solo por medios estilísticos como la banda sonora o la escenificación misma, sino también por el trabajo de la cámara.

La banda sonora extradiegética (música terrorífica) pone de relieve la atmósfera oscura transmitida por la cámara. Los primeros planos y planos detalle ponen énfasis en las expresiones faciales de los actores y subrayan el estado de ánimo aterrador de los miembros de la *Comunidad*. Un buen ejemplo es Emilio, el ‘líder’ de la *Comunidad*, cuyo estado de ánimo tenso es destacado muy bien a través del trabajo de la cámara.

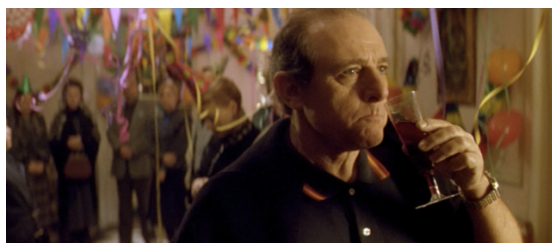


Ilustración 29: La Comunidad, 00:45:14

En cuanto a la luz usada, es importante mencionar las malas condiciones luminosas en toda la casa, que subraya el sombrío espectáculo. Sin embargo, hay un final liberador que se destaca del resto de la escenificación fílmica: Cuando Charli ayuda a Julia a subir al techo, el ambiente de repente se convierte en un día luminoso y poco después, Julia supera el terror con la ayuda de Charli. Con respecto al vestuario, es muy llamativo que, a lo largo de la película, Julia solo usa un traje chaqueta rosado. Esto da la sensación de que el tiempo está paralizado. El vestuario anticuado de la Comunidad destaca ese sentimiento de la misma manera y subraya la persistencia del personaje en la codicia y el egoísmo.

Respuesta a la segunda parte de la pregunta de investigación con respecto a la película *La Comunidad*: ¿A qué realidades sociales se refiere Álex de la Iglesia usando tal forma de escenificación?

El título de la película *La Comunidad* se refiere a la comunidad autónoma de Madrid (que tiene el mismo nombre). Esta palabra crea la idea de una asociación muy unida. Pero al contrario es destacada una imagen negativa de la sociedad en la película y los peores

aspectos de la humanidad son sacados a la luz a través de los miembros de la *Comunidad*. El personaje y el ambiente no solamente parece decaído y moralmente deformado, sino también permanecido en un tiempo ya pasado. Su vestuario y el ambiente desmoronado destacan este contraste entre modernidad y tradición.²⁰⁴

A través de actores y actrices como Sancho García (Castro) o Terele Pávez (Ramona), que son conocidos de un cine de épocas pasadas, De la Iglesia logra una reflexión sobre una España tradicional. Parodia experiencias espantosas y antiguos valores tradicionales mediante una exageración grotesca y carnavalesca y quiere destacar, que la sociedad moderna aún no totalmente ha logrado superar una moral anticuada.²⁰⁵

Para Pohl, la película representa las dos partes enfrentadas de las ‘dos Españas’, es decir del lado fascista y del lado republicano. Julia representa la república y por lo tanto el lado opuesto de la *Comunidad*. Además, estos dos lados representan la oposición entre el partido gobernante PP (Partido Popular) y el PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en las elecciones del año 2000. Charli ha preparado una maleta con dinero de juguete y la cambia con la maleta con las pesetas verdaderas. Este dinero de juguete se lleva el viento en la escena final. Para Pohl este hecho se refiere a la inminente introducción del Euro en el país. En diferencia, las viejas pesetas que acaparó el viejo muerto pueden ser entendidos como un remanente del Franquismo y con eso De la Iglesia reflexiona sobre una visión del mundo anticuada, de la que España debe liberarse aún, particularmente en este estado moderno de la nación española que vino con la entrada a la Unión Europea. Julia trabaja como agente inmobiliaria un sector que floreció en este tiempo del boom económico. Aun así, la situación de vida en la capital Madrid no estaba tan buena, debido a que se ofreció viviendas a un precio muy caro, pero sin embargo en mal estado. Además Julia tiene solo un contrato a comisión, un hecho que refiere a los condiciones de trabajo cuestionables introducidos por el gobierno del PP y pone de relieve un mercado laboral a favor del capitalismo.²⁰⁶

Los eventos de la película también aluden al hecho de que en este tiempo se renovaba muchas viviendas con dinero, más bien con pesetas en efectivo de negocios ilegales que se había acaparado, para no tener que pagar impuestos.²⁰⁷

²⁰⁴ Cf. Maroto Camino 2005, p. 334-335

²⁰⁵ Cf. Rodríguez 2002, p. 239

²⁰⁶ Cf. Pohl 2008b, p. 170-172

²⁰⁷ Cf. Kercher 2015, p. 158

La película presenta una caricatura de la situación social en el país, fijándose especialmente en la realidad en Madrid y las condiciones de vida de sus habitantes. Además, destaca que tradiciones antiguas y posiciones posmodernas existen al mismo tiempo. Carmen Maura, la protagonista de la película representa por un lado la modernidad a través de su apariencia. Por otro lado, lucha en contra de una ciudad en la que existe un sistema capitalista en lo cual ella también es perdedora.²⁰⁸

De la Iglesia de su manera también expone el espíritu nacionalista que para él todavía está presente en la España moderna. La autora Moreiras Menor establece una conexión entre el muerto que aparece en la película y el hecho de que en el mismo año en el que se estrenó la película identificaron a desaparecidos del Franquismo en fosas comunes. De la Iglesia se refiere con humor y sarcasmo a esta realidad actual y con eso provoca una reflexión sobre España y su pasado nacionalista que, como se puede ver en tales eventos, aún no está superado completamente.²⁰⁹

El bar, donde Julia y Charli quedan al final de la película se llama Oso y Madroño, que es una referencia al escudo de Madrid. Allí se encuentran con la gente sencillo del pueblo, que por un lado representan una oposición con los miembros de la Comunidad fascista y por otro lado el sistema capitalista de la economía presente en el país.²¹⁰

²⁰⁸ Cf. Maroto Camino 2005, p. 332-339

²⁰⁹ Cf. Moreiras-Menor 2008, p. 376

²¹⁰ Cf. Pohl 2008b, p. 172

Literaturverzeichnis

Bücher und Artikel:

- Angulo, Jesús/ Santamarina, Antonio:** Álex de la Iglesia. La passion de rodar. Donostia - San Sebastián: Euskadiko Filmategia - Filmoteca Vasca 2012
- Bachtin, Michail:** Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990
- Bachtin, Michail:** Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leopold, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995
- Bahamonde Magro, Ángel/ Otero Carvajal, Luis Enrique:** Historia de España 2 Bachillerato. Madrid: Ed. SM 2 2009
- Bajo Álvarez, Fe/ Gil Pecharromán, Julio:** El retorno a la democracia. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A.
- Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter/ Steinwachs, Burkhardt/ Wolfzettel, Friedrich (Hg.):** Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Stuttgart u.a.: Metzler 2001, S. 876-900
- Bernecker, Walther L./ Collado Seidel, Carlos:** Einleitung. In: Bernecker, Walther L./ Collado Seidel, Carlos (Hg.): Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982. München: Oldenburg 1993, S. 7-25
- Bernecker, Walther L.:** Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute. Darmstadt: Primus 2012
- Bernecker, Walther L.:** Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg. München: HC Beck 2018
- Buse, Peter/ Triana Toribio, Nuria/ Willis, Andrew:** The Cinema of Álex de la Iglesia. Manchester/ New York: Manchester University Press 2007
- Caparrós Lera, José María:** Historia del cine español. Madrid: T&B Editores 2007
- Cerdán, Josetxo:** España fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995). In: Ruzafa Ortega, Rafael (Hg.): La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco 2004, S. 235-255
- Compitello, Malcom A.:** Urban fortunes. Spatializing the community of money in Álex de la Iglesias La Comunidad. Journal of Urban Cultural Studies, Volume 4 (1/2), University of Arizona, S. 155-175

- Conget, José María (Hg.):** El cómic de la democracia española 1975-2005/6. Madrid: Instituto Cervantes 2005
- Dent Coat, Emma:** Designer Culture in the 1980s: The Price of Success. In: Graham, Helen/ Labanyi, Jo (Hg.): Spanish Cultural Studies. An Introduction. New York: Oxford University Press 2010, S. 376-380
- Divine, Susan Marie:** Utopias of Thought, Dystopias of Space: Science Fiction in Contemporary Peninsular Narrative. Tucson: University Libraries, University of Arizona. Dissertation 2009
- Döpp, Siegmund:** Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin. Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes 30, Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1987, S. 1-16 [online unter: https://www.researchgate.net/publication/260685040_Antike_Literatur_und_Karneval_Ein_Hinweis_auf_Michail_Bachtin (zuletzt abgerufen am 20.12.2019)]
- Edwards, Justin D./ Graulund, Rune:** Grotesque. London/New York: Routledge 2013
- Egea, Juan F.:** Dark Laughter. Spanish Film, Comedy and the Nation. Madison: University of Wisconsin Press 2013
- Faulstich, Werner:** Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: W. Fink 2013
- Florido Berrocal, Joaquín:** La Huella Psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa, Working Papers in Romance Language, Penn Libraries/ University of Pennsylvania, Volume 1 (1), Article 2, 2006, S. 1-17
- Fuß, Peter:** Das Groteske. Ein Medium kulturellen Wandels. Köln u.a.: Böhlau 2001
- Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto:** Am Leitfaden des Grotesken. Zur Einleitung. In: Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto (Hg.): Das Groteske. Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Freiburg/Schweiz: Paulusverlag, Nr. 35 2004, S. 11-18
- Herdero, Carlos F.:** 20 nuevos directores del cine español. Madrid: Alianza 1999
- Jordan, Barry/ Morgan-Tamosunas, Rikki:** Contemporary Spanish Cinema. Manchester/ New York: Manchester University Press 1998
- Jordan, Barry:** The Spanish film industry in the 1980s and 1990s. In: Jordan, Barry/ Morgan-Tamosunas, Rikki (Hg.): Contemporary Spanish Cultural Studies. London/New York: Arnold 2000, S. 179-192
- Kayser, Wolfgang:** Das Groteske in Malerei und Dichtung. Tübingen: Stauffenburg 2004

- Kercher, Dona:** Drawing on a Darker Humour, Cultural Icons and Mass Media: Álex de la Iglesia's Journey from Outer Space to the Spanish Academy. In: Kercher, Dona (Hg.): Latin Hitchcock: How Almodovar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella became notorious. New York: Columbia University Press 2015, S. 133-182
- Korte, Helmut:** Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010
- Kreuzer, Anselm C.:** Filmmusik in Theorie und Praxis. Köln: Herbert von Halem 2008
- Maroto Camino Mercedes:** "Madrid me mata": Killing the husband in Álex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). Forum for Modern Language Studies, Volume 41 (3) 2005, S. 332-341
- Moreiras-Menor, Cristina:** Nuevas fundaciones: Temporalidad e historia en *La comunidad* de Álex de la Iglesia. MLN, Volume 123 (2), Hispanic Issue, März 2008, S. 374-395
- Ordóñez, Marcos:** La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!. Barcelona: Glenat 1997
- Ortíz y Sanz, Joseph:** Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: Imprenta Real 1787 [online unter: Biblioteca Digital Hispánica – Biblioteca nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012956&page=1> (zuletzt abgerufen am 14.11.2019)]
- Peiter, Anne D.:** Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Soah. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007
- Peltzer, Anja/ Keppler, Angela:** Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung, Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg 2015
- Pérez Franco, Neftalí:** La Intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del comic. Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía, 1 2010, S. 39-73
- Pohl, Burkhard:** El lado oscuro de la nación: *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000). In: Pohl, Burkard/ Türschmann, Jörg (Hg.): Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2007, S. 119-138
- Pohl, Burkard (2008a):** Kino in Spanien. In: Bernecker, Walther L.: Spanien heute. Politik - Wirtschaft – Kultur. Frankfurt am Main, Vervuert 2008, S. 423-441
- Pohl, Burkhard (2008b):** Unter den Dächern von Madrid: Álex de la Iglesias schwarze Großstadtkomödie ALLEIN UNTER NACHBARN – LA COMUNIDAD. In: Glaserapp, Jörn/ Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 160-179

- Polák, Petr:** El arte grotesco a través de los siglos. In: Polák, Petr (Hg.): El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo. Brno: Masarykova univerzita 2011, S. 39-64
- Quesada, Sebastián:** Curso de civilización española. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A. 1998
- Richards, Michael:** Collective memory, the nation-state and post-Franco society. In: Jordan, Berry/ Morgan-Tamosunas, Rikki (Hg.): Contemporary Spanish Cultural Studies, London: Arnold 2000, S. 38-47
- Rodríguez, María Pilar:** El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia. In: Pilar Rodríguez, María (Hg.): Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa. San Sebastián: Universidad de Deusto 2002, S. 219-245
- Sánchez Navarro, Jordi:** Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga. Madrid: Calamar 2005
- Scholl, Dorothea:** Von den Grottesken zum „Grotesken“. Die Konstruierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Habilitationsschrift. In: Kapp, Volker/ Bury, Emmanuel/ Fumaroli, Marc/ Tietz, Manfred/ Vickers, Brian/ Zuber, Roger (Hg.): Ars Rhetorica. Band 11, Münster: LIT 2000
- Scholz, Annette:** Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005
- Sorg, Reto:** Das Groteske – „Auf halbem Weg zum Tier“. In: Hedinger, Martin/ Müller Farguell, Roger W./ Sorg, Reto (Hg.): Das Groteske. Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Freiburg/Schweiz: Paulusverlag, Nr. 35 2004, S. 19-44
- Volk, Stefan:** Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. Paderborn: Schöningh 2007

Zeitungsberichte:

- El País:** Jueves, 24 de junio de 1976 [online unter: https://elpais.com/diario/1976/06/24/cultura/204415203_850215.html (zuletzt abgerufen am 28.01.2020)]

Filme:

- De la Iglesia, Álex:** Aktion Mutante. Alamode Film 2008
- De la Iglesia, Álex:** La Comunidad. Allein unter Nachbarn. Einfach mörderisch gut. Limited Collector's Edition. ems new media AG 2002

Online- Nachschlagewerke:

Real Academia Española 2019. [Eintrag zu 'TEBEOS', online unter: [s://dle.rae.es/?w=tebeo](https://dle.rae.es/?w=tebeo) (zuletzt abgerufen am 09.12.2019)]

Abbildungsverzeichnis

ACCIÓN MUTANTE (Aktion Mutante)

Abbildung 1: Acción Mutante, 00:18:21 - Auf der Hochzeitsfeier

Abbildung 2: Acción Mutante, 00:13:11 - Bei der Planung

Abbildung 3: Acción Mutante, 01:06:11 - Zacarías stochert in Ramóns Wunde

Abbildung 4: Acción Mutante, 1:06:18 - Der sadistische Zacarías

Abbildung 5: Acción Mutante, 01:00:40 - Der Großvater und die beiden Enkel haben einen Orgasmus

Abbildung 6: Acción Mutante, 00:21:24 - Die verblüffte Hochzeitsgesellschaft vor dem Massaker

Abbildung 7: Acción Mutante, 01:00:50 - Álex und der Einsiedler auf dem Weg zur Bar *La Mina Perdida*

Abbildung 8: Acción Mutante, 01:04:23 -Detailaufnahme des Skeletts

Abbildung 9: Acción Mutante, 01:05:32 - Álex, sein toter siamesischer Zwilling Juan und der Einsiedler

Abbildung 10: Acción Mutante, 00:17:15 - Die Mutantes bringen die Torte

Abbildung 11: Acción Mutante, 01:00:15 - Der Großvater sieht sich Pornos an, an der Wand Bilder von nackten Frauen

Abbildung 12: Acción Mutante, 01:01:31 - Álex, sein toter Zwilling und der Einsiedler auf dem Weg zur Bar

Abbildung 13: Acción Mutante, 01:05:56 - Der Einsiedler wird von den *Mineros Locos* getötet

LA COMUNIDAD (Allein unter Nachbarn)

Abbildung 14: La Comunidad, 00:45:37 - Die Hausgemeinschaft auf der Party bei Oswaldo

Abbildung 15: La Comunidad, 00:49:06 - Paquita und Encarna auf der Party bei Oswaldo

Abbildung 16: La Comunidad, 01:00:12 - García wartet auf den Fahrstuhl

- Abbildung 17:** La Comunidad, 01:00:25 - Armandito beobachtet das Geschehen
- Abbildung 18:** La Comunidad, 01:38:49 - Ramona im Streit um den Koffer
- Abbildung 19:** La Comunidad, 01:39:07 - Julia wirft Ramona den Koffer zu und diese stürzt hinab
- Abbildung 20:** La Comunidad, 00:11:06 - Kakerlaken auf dem Bett
- Abbildung 21:** La Comunidad, 01:29:50 - Die Comunidad durchsucht das Bett
- Abbildung 22:** La Comunidad, 01:29:15 - Die *Comunidad* ist hinter Julia her
- Abbildung 23:** La Comunidad, 01:32:37 - Charli als Darth Vader
- Abbildung 24:** La Comunidad, 00:59:55 - Armandito verspeist ein Bocado
- Abbildung 25:** La Comunidad, 01:01:11 - Armandito mit der Spielzeugpistole
- Abbildung 26:** La Comunidad, 01:00:10 - Domínguez wird vom Fahrstuhl entzweit
- Abbildung 27:** La Comunidad, 01:00:18 - Domínguez ist tot
- Abbildung 28:** La Comunidad, 00:45:09 - Emilio nimmt den Sangria
- Abbildung 29:** La Comunidad, 00:45:14 - Emilio trinkt, er ist angespannt
- Abbildung 30:** La Comunidad, 00:52:17 - Emilio animiert die anderen auf der Party
- Abbildung 31:** La Comunidad, 00:52:18 - Emilio setzt ein freudiges Gesicht auf
- Abbildung 32:** La Comunidad, 00:58:01 - Domínguez im Fahrstuhl; er wurde von den anderen geschlagen
- Abbildung 33:** La Comunidad, 00:59:32 - Das Seil reißt
- Abbildung 34:** La Comunidad 01:00:09 - Der Fahrstuhl bricht ab
- Abbildung 35:** La Comunidad, 00:12:32 - Geier im Fernsehen lokalisieren eine Beute
- Abbildung 36:** La Comunidad, 00:12:38 - Geier im Fernsehen zerfleischen die Beute

Kurzfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit einer Analyse der Filme *Acción Mutante* (1993) und *La Comunidad* (2000) des spanischen Regisseurs Álex de la Iglesia. Diese werden im Hinblick auf deren groteske Wirkung und Inszenierung untersucht und deren Bezugnahme auf gesellschaftliche Realitäten zum Zeitpunkt ihrer Entstehung herausgearbeitet.

De la Iglesia gilt als Vertreter des postmodernen spanischen Kinos und des sogenannten *Joven Cine Español*, welches oft Elemente des Genrekinos nutzt und diese mit traditionellen spanischen Formen verbindet, sowie vorwiegend gegenwärtige nationale Zustände thematisiert. Die filmische Arbeit De la Iglesias zeichnet sich durch intertextuelle Einflüsse wie Fernsehen oder Comic und eine parodistische Bezugnahme zu den Arbeiten anderer Filmemacher aus. Deshalb wird in dieser Diplomarbeit das Hauptaugenmerk auf die Konzeption des Grotesken nach Michail Bachtin gelegt, der dieses im Karneval und der damit verbundenen Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance beheimatet sah. Schließlich wird eine Interpretation des filmischen Geschehens aus soziologischer Perspektive vorgenommen, bei der wesentliche Konnotationen der Filme in Bezug auf die spanische Gesellschaft diskutiert werden.

Abstract

The present diploma thesis deals with an analysis of the films *Acción Mutante* (1993) and *La Comunidad* (2000) by the Spanish director Álex de la Iglesia. These films are examined in terms of their grotesque effect and enactments as well as their reference to social realities at the time of their production.

De la Iglesia is regarded as a representative of postmodern Spanish cinema and the so-called *Joven Cine Español*, which often contains elements of genre cinema combined with traditional Spanish forms, as well as predominantly addressing national conditions of the time. De la Iglesias film work is characterised by intertextual influences such as television or comics and a parodistic reference to the works of other filmmakers. For this reason, the thesis focuses on the conception of the grotesque according to Mikhail Bakhtin, who saw this originated in the culture of laughter associated with the Carnival of the Middle Ages and Renaissance. Finally an interpretation of the cinematic events from a sociological perspective is undertaken, discussing essential connotations of the films in relation to Spanish society.