



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Symbolstrukturen in den Filmen Julio Medems“

Birgit Mayr-Stritzinger

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philologie (Mag. phil)

Wien, 16. 09. 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Spanisch

Betreuer:

o. Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Vorwort

Mein Dank gilt allen voran Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für die fachliche Unterstützung, Ratschläge, und die Bereitschaft Fragen zu beantworten.

Besonderer Dank gilt natürlich meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben und mir Rückhalt geboten haben.

Ein großes Dankeschön gilt meinem Freund Robert, der mir während dieser Zeit immer mit Ermutigung und Unterstützung zur Seite gestanden hat, und immer an mich geglaubt hat.

Ich bedanke mich bei Maria für ihr schier unendliches Wissen und ihre Hilfe und Zeit bezüglich Formatierung.

Außerdem möchte ich Jutta Jahrl und Andrea Mayr-Stritzinger danken, deren kluge Anmerkungen und Ratschläge mir sehr weitergeholfen haben.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. BIOGRAPHIE	5
3. TIERRA	9
3. 1 INHALT	9
3. 2 BIOGRAPHISCHE ELEMENTE	10
2. 2. 1 BASKISCHE ELEMENTE	11
3. 2. 1. 1 NAMEN	11
3. 2. 1. 2 MYTHOLOGIE	12
3. 2. 1. 3 MUSIK	12
3. 2. 1. 4 ZEICHEN	12
3. 2. 2 VERBINDUNG ZU <i>LA ARDILLA ROJA</i> UND <i>VACAS</i>	12
3. 2. 2. 1 BESETZUNG	13
3. 2. 2. 2 THEMEN	13
3. 3 MOTIVE	14
3. 3. 1 REISE	14
3. 3. 2 (SEELEN-) LANDSCHAFT	15
3. 3. 2. 1 BAUM	16
3. 3. 2. 2 ERDE	16
3. 3. 2. 3 ASSELN	17
3. 3. 2. 4 WILDSCHWEINE	18
3. 3. 3 <i>GITANOS</i>	19
3. 4. SURREALISMUS	20
3. 4. 1 “ZUFALL”	20
3. 4. 2 DÉJÀ VU	21
3. 4. 3 PHANTASTISCHES	21
3. 4. 3. 1 INHALTLICH PHANTASTISCHES	21
3. 4. 3. 2 VISUELL PHANTASTISCHES	22
3. 5 DUALISMUS	23
3. 6 IDENTITÄT	24

3. 6. 1 ZUGEHÖRIGKEIT	25
3. 6. 2 VERSCHWOMMENE IDENTITÄTEN	25
3. 6. 3 SUBJEKTIVE PERSPEKTIVE	26
3. 6. 3. 1 MÄNNLICHE SICHT	27
<u>3. 7 FRAUEN</u>	<u>27</u>
3. 7. 1 ÁNGELA	28
3. 7. 2 MARI	29
3. 7. 3 SEX	30
<u>3. 8 TOD</u>	<u>31</u>
3. 8. 1 ANGST	32
3. 8. 2 RELIGION	33
<u>3. 9 FILMSPRACHE</u>	<u>34</u>
3. 9. 1 KAMERAPERSPEKTIVEN	34
3. 9. 1. 1 FROSCHPERSPEKTIVE	34
3. 9. 1. 2 VOGELPERSPEKTIVE	35
3. 9. 1. 3 SUBJEKTIVE PERSPEKTIVE	35
3. 9. 1. 4 WECHSELNDE PERSPEKTIVE	36
3. 9. 2 EINSTELLUNGSGRÖßEN	37
3. 9. 2. 1 PANORAMA	37
3. 9. 2. 2 GROßAUFNAHMEN	37
3. 9. 3 TON	37
3. 9. 4 FILMMUSIK	38
<u>3. 10 SCHLUSSFOLGERUNG</u>	<u>38</u>
<u>4. CAÓTICA ANA</u>	<u>41</u>
<u>4. 1 INHALT</u>	<u>41</u>
<u>4. 2 BIOGRAFISCHE ELEMENTE</u>	<u>43</u>
4. 2. 1 VERWANDTSCHAFT	44
<u>4. 3 MÄNNER</u>	<u>44</u>
4. 3. 1 KLAUS	45
4. 3. 2 SAID	46
4. 3. 3 ANGLO	47

4. 4 FRAUEN	47
4. 4. 1 ANA	48
4. 4. 2 LINDA	48
4. 4. 3 JUSTINE	49
4. 5 EWIGER KREISLAUF	49
4. 5. 1 KREISSTRUKTUR	49
4. 5. 2 SPIRITUALITÄT	50
4. 5. 3 KREISE	51
4. 6 THEMEN	52
4. 6. 1 IDENTITÄT	52
4. 6. 1. 1 AUFGABE	54
4. 6. 2 SEX	55
4. 6. 3 LIEBE	57
4. 6. 4 INSTINKT	58
4. 6. 5 SURREALISMUS	60
4. 6. 6 TRÄUME	61
4. 6. 7 POLITIK	62
4. 7 MOTIVE	63
4. 7. 1 NATUR	63
4. 7. 1. 1 BERGE UND FELSEN	63
4. 7. 1. 2 MEER	64
4. 7. 1. 3 WIND	64
4. 7. 1. 4 VÖGEL	65
4. 7. 1. 5 HÖHLE	66
4. 7. 1. 6 WÜSTE	67
4. 7. 2 ANDERE MOTIVE	67
4. 7. 2. 1 STADT	67
4. 7. 2. 2 HÄNDE	68
4. 7. 2. 3 HERZ	68
4. 7. 2. 4 TÜREN	68
4. 8 KUNST	69
4. 8. 1 ANAS KUNST	70
4. 8. 2 PERFORMANCE	71
4. 8. 3 “EL OJO”	72

4. 9 FILMSPRACHE	72
4. 9. 1 SELBSTREFERENTIALITÄT	73
4. 9. 2 LUST AM SCHAUEN	74
4. 9. 3 BEWUSSTLOSIGKEIT	74
4. 9. 4 BILDÜBERLAGERUNG	75
4. 9. 5 KAMERAPERSPEKTIVEN	76
4. 9. 5. 1 UNTERSICHT	76
4. 9. 5. 2 VOGELPERSPEKTIVE	76
4. 9. 5. 3 SUBJEKTIVE PERSPEKTIVE	76
4. 9. 6 TON	77
4. 9. 7 MUSIK	77
4. 10 SCHLUSSFOLGERUNG	79
 5. GEMEINSAMKEITEN	 82
 5. 1 DUALISMUS	 82
5. 2 PHANTASTISCHE WELT	82
5. 3 REISE	84
5. 4 GEWALT	85
5. 5 LEBEN UND TOD	86
5. 6 SUBJEKTIVE SICHT	87
5. 7 NATUR UND TIERE	88
5. 8 DER MENSCHLICHE VERSTAND	89
 6. SCHLUSSBETRACHTUNG	 91
 BIBLIOGRAPHIE	 93
 FILMOGRAPHIE	 97
 ANHANG	 98

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werden die Symbolstrukturen in den Filmen Julio Medems herausgearbeitet und analysiert. Zu diesem Zweck wurden die beiden Filme *Tierra* (1996) und *Caótica Ana* (2007) gewählt, um aufzuzeigen, dass Medem in seiner Karriere, die nun schon über siebzehn Jahre andauert, immer wieder ähnliche Themen und Symbole aufgreift, die er auf unterschiedliche Weise verarbeitet.

Die Wahl des Themas ist insofern nahe liegend, als Julio Medems Filme rund um eine Fülle von symbolischen Elementen und Charakteren strukturiert sind, die seinen Werken Tiefe und Mystik verleihen.

An dieser Stelle sollen zwei kurze Definitionen des Symbols Klarheit verschaffen, wodurch sich dieses auszeichnet:

“Symbol: Visuelles Zeichen mit oder ohne Ähnlichkeitsbezug zu einem Objekt bei gleichzeitiger (abstrakter) Bedeutungszuordnung qua Konvention oder textinterner Konstruktion. (Das Auto im Roadmovie ist ein Symbol für Freiheit).”¹

“[...] Beim Symbol sind also immer zwei Ebenen zu beachten: In etwas Äußerem kann sich etwas Inneres offenbaren, in etwas Sichtbarem etwas Unsichtbares, in etwas Körperlichem das Geistige, in einem Besonderen das Allgemeine. Wenn wir deuten, suchen wir jeweils die unsichtbare Welt hinter diesem Sichtbaren und ihrer Verknüpfung. Dabei kennzeichnet das Symbol immer einen Bedeutungsüberschuss, wir werden seine Bedeutungen nie ganz erschöpfen können. [...]”²

Da die Werke Medems zum Genre Autorenfilm gezählt werden, enthält der erste Teil der Arbeit eine ausführliche Biographie. Diese ist insofern wichtig, da der Filmemacher in seinen Werken vor allem persönliche Ansichten und Erlebnisse verarbeitet, die er in unzähligen Interviews kommentiert hat.

Die für diese Arbeit herangezogenen Interviews stammen zum einen aus Printmedien, allesamt Onlinequellen, zum anderen wurde auf Artikel aus Sammelbänden sowie auf Bücher, die sich u.a. mit Medems Werken beschäftigen, zurückgegriffen. Eine wichtige Quelle für diese Interviews stellte auch Rob Stones Buch *Julio Medem* (2007) dar, in dem der Autor eigens geführte Gespräche mit dem Filmemacher, aber

¹ Borstnar, Pabst, Wulff (2002): S. 46.

² Kast (1990): S. 19 f.

auch mit einigen seiner Schauspieler und Kollaborateuren publizierte. Diese Interviews sind leider nur in der englischen Version veröffentlicht, da Stone seine Gespräche vom Spanischen ins Englische übersetzen ließ.

Zusätzlich zu den Interviews findet man in Stones sehr gelungenem Buch, welches für diese Arbeit oft hilfreich war, Analysen, Produktionshintergründe und biographische Einblicke über Medem.

Des Weiteren wurde für die Analyse Literatur aus dem Bereich der Tiefenpsychologie C. G. Jungs verwendet, durch deren Erläuterungen über das Unterbewusstsein nicht nur das Verhalten und die Reaktionen der Protagonisten verständlicher gemacht werden, sondern auch die Bedeutung einiger Symbole, die in der einen oder anderen Form auch im Traum vorkommen, entschlüsselt werden konnten.

Zusätzlich stammen einige Erklärungen zu Symbolik und Mythologie aus überwiegend spanischen Symbolwörterbüchern, welche die Bedeutung einiger Motive, die Medem verwendet, auf universaler Ebene darlegen, denn wie schon Sigmund Freud meinte:

“[...] Diese Symbolik gehört nicht dem Traum zu eigen an, sondern dem unbewußten Vorstellen, speziell des Volkes, und ist in Folklore, in den Mythen, Sagen, Redensarten, in der Spruchweisheit und in den umlaufenden Witzen eines Volkes vollständiger als im Träume aufzufinden [...]”³

Für die Kapitel über die Filmsprache wurden verschiedene Werke aus dem Bereich Filmanalyse von Autoren wie Kuchenbuch und Borstnar herangezogen. Diese waren u.a. für die Beschreibung der unterschiedlichen filmischen Techniken und deren Funktion überaus hilfreich.

Außerdem wird in dieser Arbeit immer wieder auf die im Anhang abgebildeten Screenshots verwiesen, um diverse Beobachtungen visuell zu veranschaulichen.

Im Text findet man verschiedene Aussagen bzw. Wörter, die zwar unter Anführungszeichen gesetzt sind, jedoch keine Fußnote aufweisen; dies ist dann der Fall, wenn direkt aus dem Film zitiert wurde, da die Zitate nicht aus Drehbüchern sondern direkt aus dem Film stammen.

Weiters möchte ich anmerken, dass die Seitenangaben aus Jo Evans Aufsatz (2006) dem PDF-Dokument entsprechen, da das Originaldokument leider nicht zur Verfügung stand.

³ Freud (1961): S. 240.

Die Tatsache, dass *Caótica Ana* bis Dato Medems jüngster Film ist, hatte zur Folge, dass es, während diese Arbeit verfasst wurde, keine Sekundärliteratur darüber gab. Daher wurde versucht dieses Manko mit Hilfe von online Zeitungsinterviews und Medems inoffizieller Website “www.juliomedem.org” auszugleichen.

Im Gegensatz dazu ist die Quellenlage für die restlichen Spielfilme Medems weitaus reichhaltiger. Diesbezüglich waren vor allem die relativ aktuellen Werke Bochnigs (2005), Stones (2007; 2002) und Strigls (2007) von Nutzen, aber auch die Aufsätze Santaolallas (1998; 1999) und Smiths (2000; 1996) waren als wissenschaftliche Quelle von großem Wert. Diese Literatur beschäftigt sich allerdings zumeist mit anderen Filmen Medems, was aber nicht von Nachteil war, da dadurch für mich die Möglichkeit bestand Ähnlichkeiten zu ebendiesen herauszufiltern und zu analysieren.

Nach der Biographie wird im zweiten Teil der Arbeit der Film *Tierra* untersucht.

Dieser beginnt mit einer kurzen Zusammenfassung des Spielfilms, worauf eine Analyse der biographischen Elemente folgt, die zeigen wird, dass sich Medem hier mit seinen baskischen Wurzeln auseinandersetzt.

Ein weiteres Unterkapitel führt die wichtigsten Motive *Tierras* auf und mündet in das Kapitel Surrealismus, welches die von Medem verwendeten surrealen Elemente des Filmes erläutert.

Schließlich wird das nächste Kapitel zeigen, dass Medem *Tierra* durch Dualismen strukturiert, wodurch er Spannung aufbaut. Mit einem der Hauptthemen Medems, der Identität, die der Protagonist Ángel im Verlauf des Filmes finden muss, um sich von seiner zwigespaltenen Persönlichkeit zu befreien, geht es nach dem Surrealismus weiter. Daran knüpft auch das Kapitel Frauen an, in dem erklärt wird inwiefern sich jeweils eine der beiden Persönlichkeiten Ángels zu jeder der beiden Frauen hingezogen fühlt. Das Kapitel über den Tod analysiert Ángels Angst vor dem Ableben und seine Gedanken über ein Leben nach dem Tod.

Abschließend wird im Kapitel über die Filmsprache hervorgehoben, inwiefern Medem eine Parallele zwischen der Geschichte des Filmes und deren Bilder, die seine Ideen zusätzlich unterstützen, erschafft.

Die Schlussfolgerung hebt die wichtigsten Erkenntnisse über die Botschaft *Tierras* noch einmal hervor.

Der dritte Teil der Arbeit analysiert Medems bis dato letzten Film *Caótica Ana*. Auch hier wird zunächst der Inhalt des Filmes kurz zusammengefasst und erläutert, daraufhin die darin enthaltenen biographischen Elemente. Es folgen die beiden Kapitel Männer und Frauen, in denen erklärt wird wofür die drei männlichen und die drei weiblichen Hauptfiguren stehen bzw. was sie verkörpern. Dann findet man im nächsten Kapitel Ewiger Kreislauf, die Analyse der drei verschiedenen Ebenen von im Film behandelten Kreisläufen.

Der große Abschnitt über die aufgegriffenen Themen in *Caótica Ana* ist in sieben Unterkapitel aufgeteilt, die allesamt von großer Wichtigkeit für den Film sind. Unter anderem stößt man hier auf Punkte, die auch in *Tierra* behandelt wurden, zum Beispiel Identität und Surrealismus. Das darauf folgende Kapitel über die Motive des Filmes analysiert die Bedeutung einiger dieser, welche hauptsächlich aus dem Bereich der Natur stammen und zeigt deren Parallelen zu anderen Werken Medems auf. Ein weiterer Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Kunst in *Caótica Ana*. Es wird gezeigt inwiefern die Kunst einen Schlüssel zum Verständnis dieses Filmes darstellt und dessen Botschaften unterstützt.

Das Kapitel Filmsprache erläutert zum einen die Funktion der Musik und des Tons generell, zum anderen erklärt es auch, inwiefern es sich bei diesem Film um einen selbstreferentiellen Film handelt und durch welche Techniken der Zuschauer adressiert und “manipuliert” wird.

Die Schlussfolgerung fasst wieder die wichtigsten Erkenntnisse des dritten Teils der Arbeit zusammen.

Der vierte Teil befasst sich schließlich mit den Gemeinsamkeiten der beiden Filme und zeigt Parallelen zu einigen anderen Werken Medems. Dieser Abschnitt der Arbeit ist in neun Kapitel unterteilt, in welchen kurz die Besonderheiten von Medems filmischem Universum bezüglich *Tierra* und *Caótica Ana* analysiert werden.

Abschließend werden die Ergebnisse dieser Arbeit in der Schlussbetrachtung nochmals kurz erörtert.

2. Biographie

Geboren in San Sebastián 1958, wuchs Julio Medem abwechselnd im Baskenland und in Madrid auf wodurch er erfuhr, wie er in einem späteren Interview erzählt, wie die Basken Madrid sahen, und umgekehrt, während er selbst sich an beiden Orten als Fremder fühlte.⁴

Medems Leidenschaft für das Filmemachen entstand durch die Super 8 Kamera seines Vaters, die er als Jugendlicher nachts gemeinsam mit seiner Schwester Ana heimlich auslieh um damit zu experimentieren.⁵

An der Universidad del País Vasco studierte er Medizin und Chirurgie interessierte sich aber immer schon mehr für Psychologie aufgrund seiner Faszination für die dunklen Seiten des menschlichen Verstandes.⁶ Dies wird auch in seinen Filmen des Öfteren thematisiert, wie zum Beispiel durch die Figur Ángel in *Tierra* (1996), der an Schizophrenie leidet oder Sofía in *La ardilla roja* (1993), die vorgibt an Amnesie zu leiden.

Zudem produzierte er zwei Dokumentationen, eine über Schizophrenie: *Uno Por Ciento Esquizofrenia* (2006) und *¿Qué tienes debajo el sombrero?* (2006), über die taubstumme nordamerikanische, am Down-Syndrom leidende Künstlerin Judith Scott, deren Geschichte von ihrer gesunden Zwillingschwester Joyce erzählt wird.⁷ Die Dokumentation beschäftigt sich mit der Isolation, die durch Judiths Behinderung entsteht, und der Möglichkeit sich über die Kunst auszudrücken, was immerhin auch in Medems Filmen *Tierra* – Isolation – und *Caótica Ana* (2007) – Kunst – thematisiert wird.

Auch der Kurzfilm *Clecla* (2001), in dem Medems Tochter Alicia ihre imaginäre Freundin *Clecla* beschreibt, nähert sich dem Thema *Tierras* und *Caótica Anas* an.⁸ In *Tierra* wird Ángel bekanntlich auch von einem, für andere nicht wahrnehmbaren Wesen begleitet, während die Parallele zu Medems letzten Film darin besteht, dass Alicia, auf die Frage ob ihre imaginäre Freundin *Clecla* fliegen könne, antwortet,

⁴ Vgl. Stone (2007): S. 14.

⁵ Vgl. ebenda: S. 22.

⁶ Vgl. <http://www.juliomedem.org/biografia/biograf.html>

⁷ Vgl. <http://www.juliomedem.org/filmografia/sombrero.html>

⁸ Vgl. <http://www.juliomedem.org/filmografia/clecla.html>

diese könne erst fliegen wenn sie tot ist. Diesen Gedanken verwendet der Filmemacher in *Caótica Ana*, da er vermittelt, die Seelen der Toten würden wie Vögel in den Lüften fliegen.

Aber zurück zu Medems Biografie: obwohl er sein Studium abschloss, praktizierte Medem nie, sondern widmete sich seiner Leidenschaft dem Film.⁹ Schon während seines Studiums verfasste er Filmkritiken für die Zeitschrift *La Voz de Euskadi* und schrieb Drehbücher.¹⁰ Sein erster Spielfilm *Vacas* (1992) wurde schließlich von der Produktionsfirma *Sogetel* (später *Sogecine*) produziert, mit der Medem in Folge dessen eine kontinuierliche Zusammenarbeit pflegt.¹¹

Der baskische Regisseur verfasst all seine Drehbücher selbst und co-produziert sie auch seit der Gründung seiner Produktionsfirma 1997, *Alicia Produce*, wodurch er größere Autonomie bei Entscheidungen erlangt hat.¹²

Medems Werke gehören der Gattung des Autorenfilms an, greifen aber auch zurück auf Elemente des regimekritischen *Cine Metafórico* der Francozeit bzw. dessen Vertreter Juan Antonio Bardem und Carlos Saura, aber auch auf die surrealistischen Filme Luis Buñuels und Salvador Dalís.¹³ Diese Filmemacher verschlüsselten ihre Botschaft über Symbolik, Metapher und Allegorie um der Zensur und Bestrafung der Franko-Diktatur zu entgehen.¹⁴

Eine weitere Verbindung zum spanischen Kino besteht durch Medems ungenierte Darstellung von Sex, der meist einen zentralen Punkt in seinen Filmen bildet, was besonders in *Lucía y el sexo* (2001) deutlich wird.¹⁵ Nach Aufhebung der Zensur durch die Demokratie hatte der Sex im Kino Nachholbedarf, was in großem Maße für den Erfolg von Filmen wie *¡Átame!* (1990), *Amantes* (1991), und *Jamón, Jamón* (1992) verantwortlich war.¹⁶

Medems Filme sind gänzlich in kastilischer Sprache geschrieben und verfilmt (er selbst hat die baskische Sprache nie gelernt), es finden sich jedoch immer wieder

⁹ Vgl. Stone (2007): S. 24.

¹⁰ Vgl. ebenda: S. 13.

¹¹ Vgl. ebenda: S. 1.

¹² Vgl. ebenda.

¹³ Vgl. ebenda: S. 12.

¹⁴ Vgl. ebenda.

¹⁵ Vgl. ebenda: S. 12 f.

¹⁶ Vgl. Stone (2007): S. 12.

Elemente, die auf sein Heimatland hinweisen, zum Teil auf abstrakter Ebene, aber auch oft konkret anhand von Namen, Symbolen, Musik, aber vor allem durch wiederkehrende Elemente der baskischen Mythologie, wie sie in *Tierra* vorkommen. Außer der Dokumentation *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) und seinem ersten Spielfilm *Vacas* spielt keiner von Medems Filmen in Euskal Herria. Obwohl sich Medem durch seine Drehorte und Themen immer weiter vom Baskenland entfernt hat sehen Santaolalla und Stone diese Tatsache eher als absichtliche Strategie einer Suche nach Identität durch Abgrenzung von seinem Geburtsort.¹⁷ Allerdings spielt gewiss auch das breitere Publikum, welches der Filmemacher durch universale Inhalte und globale Schauplätze erreicht, eine Rolle, speziell deshalb, weil Medems Filme grundsätzlich größeren Anklang im Ausland finden, als in Spanien.¹⁸

Insofern scheint es nur logisch, dass sich seine beiden neuen Projekte thematisch und geographisch ins Ausland begeben. *Pericles y Aspasia* ist eine Tragödie, die im 5. Jhdt. vor Christus in Griechenland spielt und auf einer wahren Geschichte basiert.¹⁹ *Habitación en Roma* wird, so Medem, eine “comedia sexual”, über einen Russen und eine Spanierin (Elena Anaya), die sich in einem Hotel in Rom kennen lernen.²⁰ *Habitación en Roma* wurde inspiriert vom Spielfilm *En la cama* des chilenischen Regisseurs Matías Bize und wird sich um Sex und Leidenschaft drehen.²¹

Beide Spielfilme, werden auf Englisch gedreht und richten sich an ein internationales Publikum.²² Medem will mit seinen neuen Projekten eine andere Richtung einschlagen um sich von seinem Stil, Filme auf sehr persönlicher Basis zu kreieren, loszulösen:

“Quiero hacer un cine más directo para el espectador, salirme un poco de mí. Hasta ahora he contado lo que me ocurría dentro y me quiero distanciar”²³

Dieser Sinneswandel kommt natürlich nicht von ungefähr sondern gründet auf der vernichtenden (spanischen) Kritik seines letzten Filmes *Caótica Ana*, der für Medem

¹⁷ Vgl. Santaolalla (1998): S. 333; Stone (2007): S. 13.

¹⁸ Vgl. www.elpais.com/articulo/cine/Julio/Medem/empieza/cero/elpepuculcin/20080627elpepicin_1/Tes

¹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰ Vgl. ebenda.

²¹ Vgl. ebenda.

²² Vgl. ebenda.

²³ Ebenda.

zu einem privaten und finanziellen Fiasko (er steckte viel Eigenkapital in den Film) wurde.²⁴ Dieses vielleicht persönlichste seiner Werke konnte mit nur 200 000 Zuschauern nicht die erhoffte Publikumszahl erreichen und erhielt keine einzige Nominierung für die *Goyas*.²⁵ Medem traf aber auch besonders die aggressive Kritik einiger Kritiker und Kolumnisten, mit der er nicht im Geringsten gerechnet hatte. Man darf also mit Spannung erwarten wie sich die Verwandlung Medems in seinen zukünftigen Filmen auswirkt.

²⁴ Vgl. ebenda.

²⁵ Vgl. ebenda.

3. Tierra

3. 1 Inhalt

Der Film *Tierra* erzählt die Geschichte von Ángel (Carmelo Gómez), der sich selbst als komplexes Wesen, halb Mensch und halb Engel, halb tot und halb lebendig sieht. Er wird begleitet von seinem Engel (ebenfalls Carmelo Gómez), der behauptet derjenige Teil von ihm zu sein, der tot ist und vom Kosmos zu ihm spricht. Nur Ángel selbst kann den Engel hören und sehen. Der Engel versucht Ángel die Furcht vor dem Tod zu nehmen und will ihm eine gewisse Richtung in seinem Leben vorgeben. Die Zweigespaltenheit des Protagonisten wird dadurch unterstrichen, dass er sich zu zwei sehr verschiedenen Frauen hingezogen fühlt: auf der einen Seite die sanfte, fürsorgliche und schüchterne Ángela (Emma Suárez), auf der anderen Seite die junge, wilde und sexuell getriebene Nymphomanin Mari (Silke). Während Ángela die Ehefrau des Machos und Patriarchen Patricio (Karra Elejalde) ist, ist Mari dessen sexuelle Spielgefährtin.

Patricio wird als gefühlloser, Gewalt liebender Mann dargestellt, dessen Lieblingsbeschäftigung (außer dem Sex mit Mari) darin besteht, Wildschweine zu erschießen. Ángels Mission in *Tierra* ist es, für die Firma seines Onkels die Asseln in den Weinbergen auszuräuchern, die dem Wein dieser Gegend einen erdigen Geschmack verleihen. Zur Unterstützung heuert er eine Gruppe von *Gitanos* an, die Zeuge eines mysteriösen Unfalls wurden: Der Schäfer Ulloa wurde nämlich kurz vor Ángels Eintreffen von einem Blitz erschlagen und mit ihm vier Schafe der Herde. Während Ángel die Leiche betrachtet, bemerkt er, dass Ulloa noch lebt und spricht mit ihm über die Erfahrung des Todes. Kurz darauf stirbt er ein zweites Mal, nachdem er dem Protagonisten noch erzählt, dass der Blitz von Mari geschickt worden war. Als Ángel und Ángela sich kennenlernen fühlen sie sich sofort zueinander hingezogen und erkennen, dass beide den erdigen Geschmack des Weins mögen. Ángela hat außerdem eine kleine Tochter, Ángela (Ane Sanchez) und einen Vater Tomás (Txema Blasco), der schrecklich unter dem Verlust seiner Frau leidet und versucht, sich im Verlauf des Filmes das Leben zu nehmen.

Von Mari fühlt sich die menschliche Seite des Protagonisten angezogen, und obwohl Patricio ihn ausdrücklich warnt, sie nicht einmal anzusehen, und auch sein Engel versucht, ihn von ihr fernzuhalten, interessiert sich Ángel immer mehr für sie.

Die Wahl einer der zwei Frauen Ángel beinhaltet zugleich Ángels Entscheidung für ein Leben ohne gesplante Persönlichkeit auf der Erde mit Mari oder eine Zukunft als komplexes Wesen mit Ángela und seinem Engel. Als plötzlich Patricio ebenfalls durch einen Blitzschlag stirbt, stünde weder Ángels Beziehung mit Mari, noch einer Beziehung mit Ángela nichts im Wege, es macht die Entscheidung für ihn jedoch nicht einfacher. Hin und her gerissen beschließt er am Ende des Filmes zuerst mit Mari die Gegend zu verlassen, woraufhin er sich daraufhin doch wieder für Ángela entscheidet, um dieser gleich darauf zu erklären, er sei zu kompliziert für ein Zusammenleben mit ihr, und sie sitzen lässt. Ángels Dilemma löst sich schließlich sozusagen von selbst, da er durch den Steinwurf eines jungen *Gitanos* vollständig zur Erde zurückkehrt und im Krankenhaus nicht von Ángela, sondern von Mari abgeholt wird, mit der er sich auf eine Reise zum Meer begibt, während er seinen Engel bei Ángela zurücklässt.

3. 2 Biographische Elemente

Tierra basiert auf einem Skript (*Mari en la tierra*), welches Medem 1987 über die Legende einer sexbesessenen baskischen Elfe namens Mari verfasst hatte, die Reisenden nachstellt und sie in ihre Höhle lockt, wo Mari sie einer Reihe von sexuellen Foltern unterzieht.²⁶ Durch das Bearbeiten dieser Geschichte identifizierte sich Medem jedoch immer mehr mit dem männlichen Protagonisten, wodurch es letztendlich Ángels Geschichte ist, die erzählt wird. Man kann sogar sagen, dass es sich dabei zum Teil auch um Medems persönliche Geschichte handelt, denn der zwigesplante Protagonist Ángel verkörpert die privaten Probleme, die der Filmemacher zu dieser Zeit hatte. Carmelo Gómez, der die Rolle übernahm, findet ebenso: “*Tierra* is Julio’s particular paranoia and has everything to do with the contradictions in his life.”²⁷ Der innere Konflikt, den Medem zu dieser Zeit ausfocht, war die Trennung von seiner ersten Frau Lola aufgrund seiner Bekanntschaft mit Montse Sanz, die seine spätere Frau wurde.²⁸ In einem späteren Interview mit Rob Stone erklärte der Filmemacher: “You only have to see *Tierra*. Like Ángel there was

²⁶ Vgl. Stone (2007): S. 100.

²⁷ Ebenda: S. 101.

²⁸ Vgl. ebenda: S. 107.

a part of me that was searching for something else without my wanting it to. During *Tierra* I met Montse because I also had this need.“²⁹

Für Medem ist es nicht ungewöhnlich, dass er seine persönlichen Erfahrung, Gedanken und Probleme mit Hilfe seiner Filme aufarbeitet. So verkörpern die männlichen Protagonisten, wie Jota in *La ardilla roja*, Otto in *Los amantes del Círculo Polar* und Lorenzo in *Lucía y el sexo* im Wesentlichen ihren Schöpfer Medem.³⁰

Genauso wie seine Hauptfigur in *Tierra* zum Schluss die ländliche Gegend verlässt um mit Mari zum Meer zu fahren, verließ auch Medem 1996 das Baskenland, um nach Madrid zu ziehen.³¹

2. 2. 1 Baskische Elemente

Die baskischen Elemente, welche in *Tierra* sehr präsent sind, spielen auf die Herkunft des Filmemachers an und kommen in fast all seinen Spielfilmen in irgendeiner Form vor. Für Medem ist dieses Thema essentiell, da es in Verbindung mit seiner eigenen Suche nach Identität steht. So ist Medem zwar im Baskenland geboren und zur Hälfte auch dort aufgewachsen, hat aber die baskische Sprache nie gelernt. Dadurch, dass er außerdem die Hälfte seiner Jugend in Madrid aufgewachsen ist, fühlte er sich weder dem einen, noch dem anderen Land vollkommen zugehörig. In einer vergleichbaren Situation befindet sich auch der Protagonist in *Tierra*, der weder tot noch lebendig ist, was sich dadurch ausdrückt, dass er das Gefühl hat zwischen den beiden Welten (Kosmos und Erde), also in den Wolken, zu leben.

3. 2. 1. 1 Namen

Das Ortsschild *Basterretxe* und die Bar *Letxe Basterretxe* (denselben Namen trägt auch ein von Medem unverfilmtes Drehbuch³²) stellen eine eindeutige Verbindung mit Medems baskischer Heimat dar, genauso wie der Familienname des Protagonisten Ángel Bengoetxea, der Vorname Mari und der Firmenname Urtzi.

²⁹ Ebenda: S. 109.

³⁰ Vgl. ebenda: S. 11.

³¹ Vgl. Bochnig (2005): S. 59.

³² Vgl. Stone (2007): S. 28.

3. 2. 1. 2 Mythologie

Der Name Mari steht in der baskischen Mythologie für die Göttin der Erde bzw. für die Mutter Erde.³³ Der Legende nach lebt Mari in einer Höhle unter der Erde³⁴, was vermutlich auch der Grund dafür ist, dass sich auch Mari in *Tierra* häufig in der Höhlenbar ihres Bruders aufhält um dort Männer zu verführen.

Auch der Name der Firma für die Ángel arbeitet, Urtzi, steht für eine baskische Gottheit und bedeutet übersetzt ‘Himmel’ und steht für den “Gott des Donners”³⁵. Durch diese mythologische Namensgebung wird von Anfang an verdeutlicht, dass Mari ein irdisches Wesen ist, eng mit der Erde verbunden, während Ángel nicht mit der Erde verbunden ist.

3. 2. 1. 3 Musik

Abgesehen von der Tatsache, dass Medems Filmkomponist Alberto Iglesias Baske ist, wird in der Bar das baskische Lied *Izar ederra* von Ruper Ordorika gespielt.³⁶

3. 2. 1. 4 Zeichen

Die Uniformierten, welche für den Bürgermeister arbeiten (u. a. der ehemalige Wärter in der psychiatrischen Klinik, welcher Ángel damals einen Kopfstoss verpasst hat), tragen die roten Barette, welche die baskischen *Requetés* (Organisation des Karlismus) früher getragen haben, und die auch schon in *Vacas* vorkamen. All diese baskischen Elemente wirken, wie Santaolalla bemerkt, deplatziert, da der Film nicht im Baskenland spielt und fallen daher umso mehr auf.³⁷

3. 2. 2 Verbindung zu *La ardilla roja* und *Vacas*

Medems dritter Spielfilm *Tierra* weist einige Parallelen zu seinem ersten Film *Vacas* auf, aber noch mehr Überschneidungen sind in seinem zweiten Werk *La ardilla roja* zu finden.

³³ Vgl. Santaolalla (1998): S. 334.

³⁴ Vgl. Evans (2006): S. 13.

³⁵ Vgl. Smith (2000): S. 151.

³⁶ Vgl. <http://www.juliodemedem.org/especiales/canciones/canciones.html>.

³⁷ Vgl. Santaolalla (1998): S. 334.

3. 2. 2. 1 Besetzung

Am auffälligsten ist die Besetzung mit den gleichen Schauspielern: Carmelo Gómez, Emma Suárez, Karra Elejalde und Ane Sánchez spielen in jedem der Filme Hauptrollen, während Nancho Novo und Txema Blasco (auch in *Vacas* als Großvater) jeweils in zwei der drei Filme spielen. Die Zusammenarbeit mit denselben Schauspielern, die sogar häufig ähnliche Rollen spielen, ist insofern interessant, als sich dadurch Verschiebungen und Überlagerungen der Identität von Medems Figuren ergeben (siehe Kapitel Identität).

3. 2. 2. 2 Themen

La ardilla roja und *Tierra* behandeln zudem ähnliche Themen (Identität, Liebe, Männlichkeit, etc.).

Das Erfinden einer neuen, fiktiven Identität der Protagonisten in *La ardilla roja* wird in *Tierra* durch Ángels Zweiteilung von Realität (Sein) und Fiktion (Bewusstsein) wieder aufgegriffen.³⁸

Als weitere Parallele zwischen diesen beiden Filmen könnte die Aussage von Sofías Mann Félix (ebenfalls Carmelo Gómez) gelten, der sich in *La ardilla roja* als Sofías Engel bezeichnet. Über die potentiellen Zusammenhänge zwischen *La ardilla roja* und *Tierra* wurde schon viel spekuliert, jedoch sollte man dabei nicht außer Acht lassen, dass Medem die Rolle des Ángel eigentlich für Antonio Banderas geschrieben hatte, der letztendlich, aufgrund der Verzögerung eines anderen Projektes, absagen musste. Trotzdem könnte man natürlich Félix als die tote Hälfte von Ángel sehen, da dieser in *La ardilla roja* gestorben ist.³⁹

Auch die Anfangssequenzen weisen eine gewisse Ähnlichkeit auf: Während in *Tierra* Ángels Fall vom Kosmos auf die Erde durch einen Kameraflug bildlich dargestellt wird, fällt auch Sofia in *La ardilla roja* in hohem Bogen von ihrem Motorrad auf den Strand, welcher durch das diffuse Licht und die Leere ebenso an einen anderen Planeten erinnert wie die roten Felder in *Tierra*.⁴⁰ Durch diese Verfremdung der Landschaft wird der Eindruck einer Parallelwelt geschaffen, als würden die beiden phantastisch gefärbten Filme in einem eigenen Universum spielen.

³⁸ Vgl. Bochnig (2005): S. 58.

³⁹ Vgl. ebenda.

⁴⁰ Vgl. Smith (1996): S. 132.

Darüber hinaus erzählen beide, Ángel in *Tierra* und Sofía in *La ardilla roja*, dass sie ganz allein sind auf der Welt, obwohl sich herausstellt, dass beide Familien haben – beide haben das Gefühl keine Wurzeln zu haben.⁴¹

Die Darstellung der Männer ist in beiden Filmen fast ident: Die Antagonisten Antón, Patricio (beides Mal Karra Elejalde) und Félix stehen für ein spanisches Männer-Stereotyp, welches geprägt ist von *Machismo*, Gewalt und Oberflächlichkeit. Die Sympathieträger Jota und Ángel wiederum zeichnen sich vor allem durch Sensibilität, Gewaltlosigkeit, positives Denken und Phantasie aus. Die starken Frauen der beiden Filme (Sofía und Mari) geben ihnen den Weg vor und necken sie aufgrund ihrer “Unmännlichkeit”.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass sowohl Sofía, als auch Mari und sogar Lucía in *Lucía y el sexo* Motorrad fahren. Das Motorrad weist in Medems Filmen auf die Unabhängigkeit der Fahrerinnen hin bzw. auf deren Freiheitsdrang, während die männlichen Protagonisten meist passiv und einsam dargestellt werden.

3. 3 Motive

3. 3. 1 Reise

Die Reise, auf die sich Ángel in *Tierra* begibt, ist in erster Linie “a journey from the abstract to the concrete, a coming down to earth”⁴², wie Medem sie beschreibt.

Diese Reise wird zu Beginn des Filmes bildlich durch das Fliegen vom Kosmos durch die Erdatmosphäre und schließlich durch die Wolken bis unter die Erdoberfläche dargestellt. Als Ángel schließlich von Txarli, dem jungen *Gitano* am Kopf getroffen wird, vollzieht sich der Prozess des Zurückkommens auf die Erde erneut, was filmisch durch eine Kamerafahrt auf seinen am Boden liegenden Körper übersetzt wird (siehe Abb. 1).⁴³ Schließlich kehrt Medem am Schluss die Blickrichtung der Anfangssequenz um, indem die Kamerafahrt den Blick vom Boden in den Himmel darstellt.⁴⁴

⁴¹ Vgl. ebenda.

⁴² Medem, zit. nach: Smith (1997): S. 14.

⁴³ Vgl. Bochnig (2005): S. 47.

⁴⁴ Vgl. Strigl (2007): S. 65.

Auf die Frage seines Onkels im Krankenhaus, wie es ihm ginge, antwortet Ángel, dass er das Gefühl hat angekommen zu sein. Sein Engel spricht daraufhin ein letztes Mal zu ihm um ihm mitzuteilen, dass er nicht mit ihm kommen wird. Ángel hat es also geschafft, sich von seinem Alter Ego zu befreien, welches bei Ángela zurückbleibt während er selbst mit Mari zum Meer reist.

Auf Ángels gespaltene Persönlichkeit bezogen bedeutet die Reise ein aus sich heraus kommen, sich lösen von seinen Ängsten und schließlich bedeutet es, nicht in seinem inneren Universum zu leben, sondern mit allen anderen auf gleicher Augenhöhe.

3. 3. 2 (Seelen-) Landschaft

Die surreal anmutende Landschaft in *Tierra* spiegelt auf visueller Ebene Ángels Gefühlsleben wider. Medem erklärte den Grund für das Aussehen der Landschaft folgendermaßen: “Necesitaba un paisaje con cierto aspecto de planeta, que pueda combinar los sueños y la realidad”.⁴⁵

Die Landschaft wirkt leblos und verlassen: keine saftigen Wiesen, blühende Sträucher oder grüne Bäume sind zu sehen. Die extrem rote Farbe des Bodens dominiert die Atmosphäre des Filmes, der sich hauptsächlich unter freiem Himmel abspielt. Medem versteht den expressiven Rot-Ton der Erde als Zeichen für Ángels Einsamkeit:

“To me, *Tierra* is about a man who's alone on this earth, a fragile man who feels very small in this world and in this life, and the redness increases this sense of loneliness and isolation and how small we are. The landscape can also be subjective and contradictory. I like my films to play out in natural landscapes, in open landscapes, and this is because I think it's easier for characters to find their essence in these open landscapes, to let their instincts come out as they work through their problems and find answers to their primal questions.”⁴⁶

Während Ángel mit seinen Arbeitern in ihren Astronauten ähnlichen Anzügen die roten Felder überquert, entsteht der Eindruck, die Männer würden sich auf dem Mars befinden, anstatt auf der Erde.

⁴⁵ García (1994):

http://www.elpais.com/articulo/cultura/BANDERAS/_ANTONIO_/ACTOR/DIRECTOR_DE_CINE/MEDEM/_JULIO/Antonio/Banderas/protagonizara/Tierra/dirigido/Julio/Medem/elpepicul/19940722elpepicul_5/Tes .

⁴⁶ Medem, zit. nach: Axmaker (2003): <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=82>

Als sich Ángel jedoch im Laufe des Films immer mehr von seinem Engel trennt und seine Entscheidungen selbst bestimmt, verändert sich auch die Landschaft und der Himmel klart auf.⁴⁷ Der Körper des Protagonisten füllt sich mit Blut, wie sein Engel ihm mitteilt, während gleichzeitig die Natur zu Leben erwacht und das Zwitschern der Vögel wahrzunehmen ist, an dessen Stelle zuvor das Brausen des Windes, der prasselnde Regen und der Donner zu hören sind.

Sogar die leblosen, verkrüppelten Weinstöcke auf den Feldern wirken die Grabsteine auf einem Friedhof und stellen dadurch eine weitere Verbindung für die Angst Ángels vor dem Tod.⁴⁸

Die Reise, die am Ende des Filmes steht, ist jene, die unseren Helden letztendlich ans Meer führt, welches als Ort der Befreiung von seinen Ängsten, seiner gespaltenen Persönlichkeit und eben auch von seinem Engel steht.

3. 3. 2. 1 Baum

Der Baum kommt eigentlich bloß am Anfang des Filmes vor, jedoch weist er als Sinnbild Ángels sofort auf dessen zweigespaltene Persönlichkeit hin, da der Blitz, welcher in ihn einschlägt, ihn in zwei Hälften teilt bzw. die eine Hälfte davon weit weg schleudert. Wie Kast erläutert, haben die Alchimisten den Wandlungsprozess oft auf den Baum projiziert, da sie in ihm ein “Symbol der Ganzheit im Aspekt des Werdens, des Wachsens, [...]” gesehen haben.⁴⁹ Abgesehen von dieser Bedeutung, steht der Baum aber auch zugleich in Verbindung mit der Erde (durch seine Wurzeln), als auch mit dem Himmel, in dessen Richtung seine Krone wächst. Dieses Bild lässt sich wiederum mit Ángels Gefühl sich zwischen Himmel und Erde zu bewegen in Verbindung bringen.

3. 3. 2. 2 Erde

Die Erde, welche dem Film auch seinen Namen verleiht, hat im Spanischen unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten: Der Planet Erde, der Erdboden, die Erde, die Ländereien, das Land.

Das *Diccionario de Símbolos* führt u. a. folgende Bedeutung für Tierra an:

⁴⁷ Vgl. Bochnig (2005): S. 52.

⁴⁸ Vgl. ebenda.

⁴⁹ Kast (1990): S. 146 f.

“1. La tierra se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; [...]”⁵⁰

Nach dem gegensätzlichen Schema Himmel und Erde, passiv und aktiv, weiblich und männlich, weist auch der Film *Ángel und Mari* jeweils einem dieser Begriffe zu.

Zudem steht die Erde auch für die Funktion der Mutter, indem sie Leben geben und nehmen kann.⁵¹ Diesbezüglich erfüllt auch Mari diese Funktion, da sie angeblich das Leben zweier Männer durch einen Blitzschlag nimmt, aber zugleich wiederum Ángel das Leben auf der Erde schenkt, als dieser sich für Mari entscheidet und aufhört zwischen den Wolken zu leben.

Der Dualismus zwischen Erde und Kosmos wird speziell durch die Gegensätze Licht und Finsternis von Ángels Engel erklärt. So beschreibt der Engel den Kosmos als “océano más vasto y desconocido que puedas imaginar“ und beruhigt ihn sogleich: “Pero no te gobbies, vives en la única luz conocida del universo.” Seine Ausführungen über das Wesen des Weltalls und der Erde werden zugleich bildlich dargestellt, als die Kamera vom tiefen Schwarz des Kosmos in das blendende Licht der Erdatmosphäre eintaucht. Dadurch wird die Erde gleich zu Beginn als etwas Positives dargestellt und als Insel inmitten des Universums bezeichnet.

Die Erde wirkt aber auch instabil, da sie durch die unterirdischen Gänge der Asseln ausgehöhlt ist und sich unter den Füßen bewegt.

3. 3. 2. 3 Asseln

Ángels Aufgabe in *Tierra* besteht darin, die Asseln der Gegend auszuräuchern, welche dem Wein einen erdigen Geschmack verleihen. Diese Aufgabe, der er sich widmet, scheint allerdings völlig bedeutungslos, da jeden, der davon betroffen ist, der erdige Geschmack nicht stört. Einzig Patricio, der ohnehin davon besessen ist jegliches animalische Leben auszurotten, freut sich darüber. Für das Mysterium, wie die Asseln es zustande bringen dem Wein diese Note zu verleihen, scheint sich niemand außer Ángel zu interessieren. Allerdings scheint es ihn auch zu freuen, dass Dinge auf der Welt geschehen, für die es keine Erklärung gibt. Im späteren Verlauf des Filmes erläutert der Engel jedoch, dass dieses Geheimnis deshalb noch nicht erforscht wurde, weil es zu unwichtig ist. Santaolalla merkt diesbezüglich an, dass

⁵⁰ Chevalier (1995): S. 992.

⁵¹ Vgl. ebenda.

Ángel auf zwei Ebenen in den Lebensraum der Asseln bohrt: wörtlich mit seinem Ausräucherungsstab und bildlich gesprochen durch seine Neugierde nach deren Geheimnis.⁵²

Grundsätzlich dürften die Asseln jedoch, ebenso wie der Engel, für Ángels hyperaktive Phantasie stehen. Ihre Eigenschaft, den Boden auszuhöhlen, und Ángels Aussage am Ende des Filmes, dass die Plage nur vorübergehend (für die nächste Ernte) vertrieben werden kann, sprich, dass die Tiere nächstes Jahr wieder da sein werden, könnten suggerieren, dass auch der Engel bzw. Ángels Überschuss an Phantasie nur auf Standby stehen.

Der französische Psychologe Paul Delacroix schrieb der flachen Oberfläche der Erde das Bewusstsein der Menschen zu, während ihm zufolge die unterirdische Welt mit seinen Dämonen, Monstern und böswilligen Göttern das Unterbewusstsein repräsentiert.⁵³ Daraus könnte man schlussfolgern, dass neben dem Kosmos auch das Innere der Erde für das Unterbewusstsein und Tod steht: In beiden herrscht Finsternis und beide stehen in enger Verbindung mit dem Tod, da die Toten in der Erde begraben werden und der tote Teil Ángels aus dem Kosmos zu ihm spricht.

Der Friedhof, in dem die Asseln ihre Brutstätte haben, wäre insofern logisch, als Ángel in Wahrheit eine große Angst vor dem Tod hat und beide, der Engel als auch die Asseln, aus dem Reich der Toten kommen.

So ist es auch bezeichnend, dass der einzige Ort, an dem die Asseln nicht sind, Albertos Bar ist, welche eindeutig zu Maris Gehege zählt. Somit ist die Bar *La Letxe Basterretxe* eindeutig ein irdischer Ort.

3. 3. 2. 4 Wildschweine

In *Tierra* treiben nicht bloß Asseln sondern auch Wildschweine ihr Unwesen.

Besonders Patricio fühlt sich von den Tieren gestört und versucht ihnen mit allen Mitteln den Garaus zu machen.

Die Wildschweine, genauso wie die Männer, sind verrückt nach Maris Duft und als Ángel zu Maris Haus fährt, riecht auch er an der Wäsche der Nymphomanin, woraufhin sein Engel ihm verdeutlicht *er* wäre kein Windschwein.⁵⁴ Unmittelbar darauf tritt Ángel in Patricios Wildschweinfalle, bemerkt dies aber noch rechtzeitig.

⁵² Vgl. Santaolalla (1998): S. 333.

⁵³ Vgl. Chevalier (1995): S. 994.

⁵⁴ Vgl. Bochnig (2005): S. 51.

Das *Diccionario de Símbolos y Mitos* erklärt die Bedeutung des Wildschweins u.a. als “símbolo de la intrepidez y el arrojo irracional; por extension, lo es, asimismo, del desenfreno y la brutalidad, impetuosidad, rudeza, sensualidad y vulgaridad. Es, asimismo, un símbolo fálico.”⁵⁵.

Die animalische Triebhaftigkeit der Wildschweine steht in *Tierra* offensichtlich für den männlichen Trieb bzw. für Männer generell, was wiederum Patricio aufregt, der alleinigen Anspruch auf Männlichkeit und auf Mari erhebt. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass der Antagonist, als er Ángels Interesse an Mari entdeckt, seinem Rivalen genauso nach dem Leben trachtet, wie den Wildschweinen.

Stellvertretend für Ángel, der Mari und Patricio beim Sex durchs Fenster bespitzelt, erschießt letzterer das Wildschwein, welches während des Geschlechtsaktes in die Falle geht.

Interessant ist diesbezüglich auch Maris Aussage, ein Wildschwein habe eines Nachts ihr Herz gefressen. Bochnig sieht darin eine Erklärung für die rein sexuelle Beziehung, die sie zu Männern hat, da sie ohne Herz nicht mehr fähig ist sich zu verlieben.⁵⁶ Später bittet sie Ángel ihr Herz zu verschlingen, da sie sich von ihrer sexuellen Triebhaftigkeit befreien will. Dies, so ist sie sich sicher, wäre allerdings nur möglich, wenn sie sich richtig verlieben würde.

3. 3. 3 Gitanos

“Zigeuner” und Hirten werden des Öfteren in Literatur und Film idealisiert, in direktem Kontakt aber oft diskriminiert. Diese traditionellen Vorurteile werden in *Tierra* parodiert.

Die *Gitanos* helfen Ángel bei seiner “Mission” die Erde auszuräuchern und stehen in großem Gegensatz zu Ángel, der sich auf dieser Welt allein fühlt.

Die Roma und Sinti jedoch, bilden eine Großfamilie, sie sind also de facto nie allein. Sie haben bei der ersten Begegnung mit Ángel offenbar keinen großen Schreck von der Tatsache bekommen, dass der Schäfer Ulloa vom Blitz getroffen wurde.

Emotionslos widmen sie sich anderen Dingen, wie zum Beispiel dem Einladen einiger Lämmer in ihren Laster. Als plötzlich Ángel kommt und ihnen verkündet, dass der

⁵⁵ Perez-Rioja (1971): S. 251.

⁵⁶ Vgl. Bochnig (2005): S. 51.

Totgeglaubte lebt, laden sie die Lämmer, die sie offensichtlich stehlen wollten, wieder aus. Medem spielt hier mit den Vorurteilen, von denen *Gitanos* betroffen sind.

Beispielsweise sagt Ángel zu Ulloa, dass sie abergläubisch seien, als sie die vom Blitz erschlagenen Schafe nicht annehmen. So ist es eigentlich nachvollziehbar, dass Ángel glaubt, die Kinder der *Gitanos* hätten den Lohn der Arbeiter gestohlen, da sie zuvor schon den Schäfer bestehlen wollten. Es ist jedoch wichtig festzuhalten, dass Ángel keinerlei fremdenfeindliches Gedankengut besitzt, während hingegen Patricio durchaus als xenophob bezeichnet werden kann, was er vorzugsweise an Manuel, dem Anführer der *Gitanos* auslässt.

Interessant ist auch, dass Ángel durch den Steinwurf von Txarli, dem jungen *Gitano*, am Ende des Filmes auf die Erde zurückkommt und aufhört ein komplexes Wesen zu sein. Txarli war es auch, durch den Ángel auf die "Leiche" Ulloas aufmerksam wurde, und zwar ebenfalls durch das Werfen eines Steines an einen schmalen Holzpfosten. Die Treffsicherheit, die der Junge auf diese Entfernung beweist, ist eigentlich unmöglich, wodurch seiner Abstammung gewissermaßen mysteriöse Fähigkeiten zugeschrieben werden.

3. 4. Surrealismus

3. 4. 1 "Zufall"

Wie in fast all seinen Filmen, lässt Medem auch in *Tierra* dem Zufall einen großen Spielraum. Die Namensgebung, beispielsweise, von Mutter und Tochter, die beide Ángela heißen, was die weibliche Form des Namens Ángel darstellt.

Des Weiteren heißt Ángelas Lehrer Federico, genauso wie Ángels Vater, der ebenfalls Lehrer war, den er jedoch nie kennengelernt hat, woraus Ángela schließt, es könnte sich demnach bei ihrem Lehrer um seinen Vater handeln.

Später spricht Ángel mit Cristina, die findet, er würde ihrem Sohn ähnlich sehen, dessen Vater ebenfalls Ángel heißt. Interessant in diesem Zusammenhang ist vor allem, dass eine Figur in *Vacas* ebenfalls Cristina heißt und von Emma Suárez (als Erwachsene) und Ane Sanchez (als Kind) verkörpert würde. Durch diesen "Zufall"

könnte man denken, Cristina in *Tierra* wäre die aus der Zukunft stammende Version von Ángela, die mit Ángel verheiratet ist.⁵⁷

3. 4. 2 Déjà vu

Gleich bei Ángels Ankunft in *Tierra* erzählt er Manuel, dass ihm das alles schon einmal passiert wäre: “Tengo la sensación de que me estuviera pasado antes.”, Manuel meint daraufhin: “Pues quizá en otro sitio. ¿Tu no eres de aquí, verdad?”. Ein anderes Mal allerdings, vor der Wildschweinjagd, sagt Ángel zu sich selbst: “Tengo la sensación de que esto no me ha pasado nunca.”.

3. 4. 3 Phantastisches

Tierra ist voll von phantastischen Elementen, die speziell in der ersten Hälfte des Filmes überwiegen, in der der Engel eindeutig das Sagen hat.

In der ersten Hälfte weiß man auch noch nicht, dass Ángel in Wahrheit eine psychische Krankheit hat, wodurch der Film zuerst auf einer, für den Zuschauer, phantastischen Ebene spielt.

Als bekannt wird, dass Ángel in einer psychiatrischen Anstalt wegen der Stimmen in seinem Kopf behandelt wurde “wird der Geschichte der fantastische Boden weggezogen”.⁵⁸ Bildlich signalisiert Medem diesen Bruch durch ein Gewitter, welches auch schon zu Beginn des Filmes gezeigt wurde. Durch die reinigende Wirkung des Gewitters klart sich schließlich der Himmel auf und die Natur erwacht zum Leben: Plötzlich beginnt alles zu blühen und die Vögel zwitschern. Dieses Aufklaren des Himmels und das Erwachen der Natur steht zugleich für Ángels Inneres, das plötzlich viel leichter wird und eben auch realitätsgetreuer.

3. 4. 3. 1 Inhaltlich Phantastisches

- a. Der Engel ist ein reines Phantasieprodukt Ángels (sicht- und hörbar für Ángel und den Zuschauer), hervorgerufen durch seine schizophrene Krankheit. Man sollte nicht den Fehler machen, den Engel als göttliches Wesen zu interpretieren, auch wenn er Ángel zurechtweist, als er lügt. Der Engel ist kein

⁵⁷ Vgl. Stone (2007): S. 121 f.

⁵⁸ Strigl (2007): S. 64.

Moralapostel, sondern benimmt sich auch manchmal unanständig, wenn er beispielsweise Ángel an intimen Zonen betastet. Ángel erklärt Ángela auch, dass der Engel in sie verliebt ist, und dass er es war, der auf Patricio geschossen hat. Ángel selbst sieht in seinem Engel eine selbstständig handelnde, denkende und fühlende Kreatur weswegen er tatsächlich glaubt, der Engel hätte auf Patricio geschossen.

- b. Die Asseln werden von Anfang an von der Stimme des Engels als Mysterium beschrieben. Niemand weiß, wieso sie dem Wein einen erdigen Geschmack verleihen. Ángel besitzt ein Gerät, eine Art Fernrohr, mit dem man die Asseln in Boden beobachten kann, was im Grunde genommen völlig sinnlos ist, da sie auch an der Oberfläche zahlreich vertreten sind.
- c. Auch der mysteriöse Tod von Ulloa und Patricio, die beide “zufällig” von einem Blitz erschlagen werden, mutet seltsam an. Besonders, als Ulloa noch einmal zum Leben erwacht. Genauso unmöglich ist es, dass Ángel mit dem Geist des toten Patricio kommunizieren kann.
- d. Alberto sagt zu Ángel, als hätte er übersinnliche Fähigkeiten: “Ya verás que bien va a dormir mi hermana con una noche de estas ante a la trampa.”.
- e. Cristina teilt Ángel mit: “El ambiente está cargado. Hoy se respira mucha electricidad.”. Als Ángel sie fragt, woher sie das wüsste, erklärt sie ihm, dass ihre Zähne dann immer einfrieren.

3. 4. 3. 2 Visuell Phantastisches

- a. Ein wichtiges phantastisches Element, welches ständig präsent ist, ist die extrem rote Farbe der Erde. Da die Erde, der baskischen Mythologie entsprechend, Maris Element ist, die ebenfalls leuchtendrotes Haar hat, deutet die Farbe auf die Verbindung zwischen Erde und Mari hin. Als Ángel mit seiner Truppe in futuristisch anmutenden weißen Schutzanzügen die rote Erde bearbeitet, entsteht der Eindruck, die Männer würden in Astronautenanzügen die Oberfläche des Planeten Mars ausräuchern (siehe Abb. 2 u. 3).
- b. Die Sequenz, in der Ángel gegen Ende des Filmes die halb verwesenen, steifen Schafe am Feld ausräuchert (siehe Abb. 4), die er offenbar dort wieder aufgestellt hat, nachdem er sie zuvor schon in seinem Kofferraum hatte.
- c. Prägend für die surreale Stimmung im Film sind auch die Blitze bzw. die elektrisch geladene Luft von der immer gesprochen wird.

- d. Eine Unterhaltung der anderen Art führen Ángela und Ángel per Telefon, als sich die beiden miteinander unterhalten, ohne dabei zu sprechen, also durch bloße Gedankenübertragung. Während dieses Gesprächs wird der Flug des Engels durch einen Kameraflug von hoch oben auf das Haus zu (siehe Abb. 5 u. 6), und durch das Dach angedeutet, bis man schließlich den Engel neben Ángela sieht, der, ohne ihre Kenntnisnahme, beginnt sie zu küssen (siehe Abb. 7).
- e. Einen unwirklichen Blickwinkel stellt auch die Einstellung dar, in der die Schrotkugeln Patricios in Zeitlupe über Ángels Kopf hinweg fliegen (siehe Abb. 8).
- f. Die blauen Flecken in Ángels Augen sieht man zwar als Zuschauer nicht, aber Ángela und ihre Tochter sind beide davon fasziniert. Es ist ihm unangenehm darauf angesprochen zu werden: “No me lo recuerdes.”, seufzt er jedes Mal. Die Flecken verschwinden nach und nach, je mehr Ángel sich Mari nähert. Insofern weist dieses Phänomen auf den geistigen Zustand des Protagonisten hin.
- g. Die Szene in welcher Ángel vor dem Haus am Boden liegt während er Tomás vor dem Sternenhimmel sieht, erweckt durch die extreme Froschperspektive den Eindruck, als würde der alte Mann durch den Sternenhimmel spazieren (siehe Abb. 9).

3. 5 Dualismus

Ángels zwigespaltene Persönlichkeit wird dargestellt durch unterschiedliche Dualismen wie Erde und Kosmos, Sex und Liebe, Mari und Ángela, Freiheit und Familie, Gehen und Bleiben.⁵⁹

Ángels innere Zerrissenheit und das Dilemma, sich nicht zwischen zwei Frauen entscheiden zu können, wird bildlich zu Beginn der Ausräucherungsszene dargestellt: Hinter Ángels linker Schulter ist Ángela zu sehen, die dem Protagonisten frontal zugewandt ist, während hinter seiner rechten Schulter Mari auf ihrem Motorrad sitzt, deren Körperhaltung vom Zuschauer abgewandt ist (siehe Abb. 10 u. 11).⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Strigl (2007): S. 63.

⁶⁰ Vgl. Bochnig (2005): S. 52.

Die Entscheidung, die Ángel treffen muss, hat Folgen für seine Zukunft, welche er entweder ungebunden mit Mari, ohne Liebe, aber dafür als vollständiges Wesen auf der Erde verbringt, oder mit Ángela in einer Liebesbeziehung gemeinsam mit seinem Engel verlebt.

Aber nicht nur Ángel, halb Mensch – halb Engel, verinnerlicht diese Dualität, sondern die ganze Geschichte von *Tierra* basiert auf Zweiheit:

- a. Der Titel des Filmes wird zweimal eingeblendet: zuerst hinter schwarzem Hintergrund, der daraufhin in das Bild des Kosmos übergeht, und ein zweites Mal nach dem Einblenden der Namen, vor dem Hintergrund der Erde.
- b. Es kommen zwei Gewitter vor, eines am Anfang, eines am Ende.
- c. Zwei Männer sterben durch einen Blitzschlag.
- d. Der Schäfer stirbt zweimal.
- e. Zwei Schlingen stehen in *Tierra* für den Tod: Zum einen die Schlinge für die Wildschweinfalle in Maris Garten, zum anderen die Schlinge, mit welcher sich Tomás erhängen will.
- f. Die elektrisch aufgeladene Atmosphäre in *Tierra* stimuliert sowohl Ángels hyperaktive Phantasie, als auch Maris ausgeprägte Erregbarkeit.⁶¹
- g. Es gibt zwei Jagden: die Ausräucherung der Asseln und die Triebjagd der Wildschweine.⁶²
- h. Sowohl der Kosmos als auch die Erdoberfläche werden mit dem Tod in Verbindung gebracht.
- i. Der Film endet gewissermaßen mit zwei Happy Ends, da beide Teile Ángels eine Frau abbekommen.

3. 6 Identität

Der Kampf Ángels nach selbstbestimmter Identität bzw. sein Ziel ein vollständiger Mensch zu werden bestimmen den Verlauf *Tierras*.

Der Engel steht dabei möglicherweise für das kollektive Unbewusste in Ángel, da er versucht seine Werte auf ihn zu übertragen. Ángel ist davon dermaßen verwirrt, dass er selbst nicht mehr weiß was er will oder wer er ist. Der Protagonist muss einen

⁶¹ Vgl. ebenda.

⁶² Vgl. ebenda: S. 56.

“Individualisationsprozess” durchlaufen, bei dem er am Ende bestenfalls zu dem wird, der er eigentlich ist, “also immer weniger fremdbestimmt durch Kräfte des kollektiven Unbewußten.”⁶³ Ángel erlebt im Laufe des Filmes eine Entwicklung zu mehr Autonomie und trifft in Folge dessen Entscheidungen, mit denen sein Engel nicht einverstanden ist.

3. 6. 1 Zugehörigkeit

Interessant ist diesbezüglich auch, dass Ángel keiner bestimmten sozialen Gruppe angehört. Er fühlt sich allein und nirgends zugehörig, wodurch er sich weder über andere Gleichgesinnte definieren kann, noch über Statussymbole, da er offenbar rein gar nichts besitzt. Schließlich gehören das Auto und die technischen Geräte nicht ihm, sondern der Firma seines Onkels, in dessen Wohnung er lebt.

Patricio hingegen definiert sich über Statussymbole, die ihm Ansehen verleihen: er besitzt einen schnellen Sportwagen, einen modernen Traktor, eine Frau und eine Geliebte. Insofern kann man vielleicht Ángels anfängliches Interesse für den Sportwagen (“Me gustaría conducir este coche”), das der späteren Erkenntnis weicht (“Este coche no es para mí.”) so deuten, dass Ángel letztendlich herausfindet, dass er seine eigene Identität ausleben muss anstatt die eines anderen.

Die *Gitanos* wiederum identifizieren sich über die Dynamik ihrer Gruppe bzw. ihrer Ethnizität. Sie treten niemals alleine auf und wirken bei ihren Entscheidungen sehr harmonisch und gelassen.

Ángel jedoch befindet sich immer in einer Zwischenposition: Zwischen Himmel und Erde, zwischen Ángela und Mari, halb Mensch – halb Engel, halb tot – halb lebendig. Diese Zwischenposition nimmt er auch bei der Wildschweinjagd ein, als Mari ihn zwischen Patricio und Manuel positioniert weil die beiden sich nicht vertragen.

3. 6. 2 Verschwommene Identitäten

Julio Medem spielt in seinen Filmen immer wieder mit dem Begriff der Identität. Der Filmemacher arbeitet häufig mit denselben Schauspielern zusammen und gibt seinen Figuren oft die gleichen Namen, wodurch ein eigener Mikrokosmos entsteht, in dem

⁶³ Kast (1990): S. 11 f.

“die Identitäten von einem Film zum nächsten übergehen und sich dabei verändern”.⁶⁴ Carmelo Gómez spielt sowohl in *Vacas*, als auch in *La ardilla roja* und in *Tierra*. In *Vacas* verkörpert er sogar drei Figuren aus verschiedenen Generationen, was durchaus manchmal verwirrend ist. Emma Suárez spielt in denselben drei Filmen Hauptrollen, wobei sie in *La ardilla roja* zudem eine Frau spielt, die vorgibt ihre eigene Identität nicht mehr zu kennen und sich eine neue Identität ausdenkt. Nancho Novo wird von Medem ebenfalls in drei Filmen eingesetzt und verkörpert in *Los amantes del Círculo Polar* nicht nur Ottos Vater sondern auch die des Großvaters in Anas Vorstellung.⁶⁵ Ane Sánchez spielt in den ersten drei Filmen Medems die kleine Tochter und Najwa Nimri spielt Ana in *Los amantes del Círculo Polar* sowie Elena in *Lucía y el sexo*. Zusätzlich zu diesen Schauspielerkonstellationen verwendet Medem oft dieselben Namen für unterschiedliche Figuren, wodurch er auf eine mystische Verbindung zwischen ihnen anspielt bzw. auf den Kreislauf des Lebens, den er in seinen Filmen häufig thematisiert.

3. 6. 3 Subjektive Perspektive

In *Tierra* wird die Realität durch das phantasiereiche Unterbewusstsein des Protagonisten gefiltert, wodurch nicht bloß eine surreale Atmosphäre entsteht, sondern auch eine männliche Sicht der Welt wiedergegeben wird.

Wie Strigl bemerkt, ist die erste Hälfte des Filmes, als der Engel noch mehr Einfluss auf Ángel hat, stärker von phantastischen Elementen geprägt als der spätere Verlauf der Handlung.⁶⁶ Dadurch begreift der Zuschauer dass “das in sich geschlossene Universum von *Tierra* nur in Ángels Vorstellung existiert und sich der Film in seinem Unbewussten abspielt.”⁶⁷

Das subjektive Sehen und Hören (Ángel ist der einzige der seinen Engel hört und sieht) veranschaulicht Ángels Psyche und gibt zugleich auch die eingeschränkte Sicht des Protagonisten wieder.⁶⁸

⁶⁴ Strigl (2007): S. 131.

⁶⁵ Vgl. ebenda: S. 132.

⁶⁶ Vgl. Strigl (2007): S. 63.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Vgl. Stone (2007): S. 120.

Dadurch “leidet” auch der Zuschauer an Ángels Gedächtnislücken, welche die ersten Treffen mit Mari erst später durch Rückblenden ersichtlich machen.

3. 6. 3. 1 Männliche Sicht

In *Tierra* dominiert die männliche Perspektive. Medem hatte den Wunsch, zusätzlich einen Film aus Maris Perspektive zu drehen, was aber von seiner Produktionsfirma abgelehnt wurde. Maris Geschichte wurde allerdings in dem Buch *Mari en la tierra (Diario de un personaje)* geschildert, welches Medem verwendete um mit Silke an ihrer Rolle zu arbeiten.⁶⁹

Ángels chauvinistischer Blick idealisiert beide Frauen: Mari, weil sie Jugend, Ausgelassenheit und sexuelle Freizügigkeit repräsentiert, und Ángela, weil sie Treue, Dankbarkeit und Fürsorglichkeit ausdrückt.⁷⁰

Der Konflikt, der sich in Ángel abspielt, besteht u. a. in der Gegensätzlichkeit von Körperlichem und Geistigem, weshalb die beiden Frauen zu jeweils einem Teil von Ángel passen.⁷¹

Die männliche Sicht wird allerdings nicht unkritisch wiedergegeben: Speziell die Figur von Ángelas Ehemann Patricio wird deutlich kritisch wiedergegeben, wie das auch schon bei Karra Elejaldes Rolle als Antón in *La ardilla roja* der Fall war, in der er ebenfalls einen primitiven Macho verkörpert hat.

3. 7 Frauen

Ángela und Mari verkörpern zwei sehr unterschiedliche Frauentypen: Die sensible Ángela wirkt erwachsen und reif, sie kümmert sich um ihren alten Vater und um ihre kleine Tochter. Ihr Leben verläuft in einer schon vorgegebenen Bahn bis sie Ángel kennenlernt. Die junge Mari hingegen ist wild, frei, spontan und provokativ. Sie ist sehr leidenschaftlich aber auch frech und vorlaut.

Die einzige Frau unter den *Gitanos* (außer den Kindern) ist die Großmutter, die als Matriarchin stets im Laster sitzt und alle wichtigen Entscheidungen trifft: als der Schäfer ihrer Familie die vom Blitz getroffenen Schafe schenken will, lehnt sie ab.

⁶⁹ Vgl. ebenda: S. 101

⁷⁰ Vgl. ebenda: S. 111.

⁷¹ Vgl. ebenda: S. 102.

Die Männer in ihrer Familien respektieren sie und hinterfragen ihr Urteil nicht, aber es wirkt sehr seltsam, dass keine Frauen unter den *Gitanos* sind.

Grundsätzlich kann man über die Frauen in Medems Filmen sagen, dass sie immer ein wenig idealisiert dargestellt werden. So äußert sich auch Emma Suárez in einem Interview mit Stone: “The thing is, Julio puts women on a pedestal and tends to mythologise them. When he writes female characters you notice this, whatever type of woman it is, you notice they are always a bit above you.”⁷²

3. 7. 1 Ángela

Ángela steht für die spirituelle Seite des zwigespaltenen Protagonisten. Sie ist sanftmütig und kümmert sich liebevoll um ihren Vater und ihre Tochter während sie jedoch lange ihre eigenen Bedürfnisse unterdrückt ließ. Die Beziehung zu ihrem Mann Patricio erfüllt sie schon länger nicht mehr, falls sie sie überhaupt jemals erfüllt hat.

Ihr Name weist darauf hin, dass sie Ángels Seelenverwandte ist und auch die Chemie zwischen den beiden ist von Anfang an offensichtlich. Obwohl die Hausfrau das geistige Gegenstück zu Ángel bildet, ist sie eigentlich eine bodenständige, reife Frau, die mitten in ihrem unerfüllten Leben steht. Sie beklagt sich nicht über die Tatsache, dass ihr Mann sie mit Mari betrügt, weiß allerdings was sie will, als dieser vom Blitz getroffen wird.

Die erste Hälfte des Filmes ist stärker von Ángela geprägt und weist weitaus mehr phantastische Sequenzen auf.⁷³ Ihre Figur wird mit dem Himmel in Verbindung gebracht, indem die Gespräche zwischen Ángel und ihr visuell durch, wie Bochnig es ausdrückt, “Kameraflüge” untermalt werden.⁷⁴ So kommt es beispielsweise zu surrealen Begegnungen, als die beiden mit einander telefonieren und wir aus Sicht des Engels miterleben, wie dieser in Ángelas Haus eintaucht, um sie während des Gespräches zu küssen. Während Ángel und Ángela die Konversation weiterführen, bewegen sich ihre Lippen nicht, was auf eine sehr enge seelische Verbindung schließen lässt, da sie trotzdem verstehen was der andere “sagt”.

⁷² Ebenda: S. 111.

⁷³ Vgl. Bochnig (2005): S. 50.

⁷⁴ Vgl. ebenda: S. 49.

Die Tatsache, dass Ángels Engel Ángela gegenüber Mari favorisiert (immer wieder versucht er Ángel davon abzuhalten sich Mari zu nähern oder mit ihr zu sprechen) stellt letztendlich den Grund für Ángels Entscheidung dar, Mari den Vortritt zu geben. Allein durch die Entscheidung für die der Erde verbundenen Mari, kann er sich von seinem *Alter Ego* trennen und zur inneren Ruhe finden. Medem erklärt in einem Interview:

“Ángela could be a wonderful woman with whom to share life because she’s prepared to share the complexity of Ángel, but nevertheless there’s a part of him, as a person, as a man, that goes with the more physical woman and that’s how he gets rid of his complicated conscience. That’s how he can leave his angel behind. However, losing Ángela, who could very well be the love of his life, is the price that Ángel must pay for his freedom, to make himself lighter, to escape from the excess of conscience; because, at heart, he does this out of fear, a fear of death, a fear of feeling himself so small before the laws of the cosmos, out of knowing that his existence is limited in time and that he’s going to die.”⁷⁵

3. 7. 2 Mari

Mari steht, im Gegensatz zu Ángela, für die Erde, was auch durch ihre roten Haare, die die Farbe der Erde haben, hervorgehoben wird. Die junge Frau zieht durch ihre sexuelle Anziehungskraft alle Männer in ihren Bann. Ihr Duft, der sogar die Wildschweine der Umgebung anlockt, wirkt magnetisch auf die männlichen Figuren der Geschichte.

Sie stellt in gewisser Weise die dunkle Seite der Triebe dar, da sie mit den tödlichen Unfällen zweier Männer, Ulloa und Patricio, in Verbindung gebracht wird. So erzählt der Schäfer, zwischen seinen zwei Toden, dass Mari den Blitz geschickt hätte, an dem er letztendlich stirbt, wodurch es nahe liegt, dass der Blitz, welcher Patricio das Leben gekostet hat, von derselben Urheberin stammt. Mari passt zum physischen Teil Ángels, was durch ihre Sucht nach körperlicher Befriedigung ausgedrückt wird. Genauso wie Ángel unter seiner übermäßigen Phantasie leidet, leidet Mari unter übermäßiger sexueller Erregbarkeit. Sie glaubt, wenn sie sich richtig verlieben würde, wäre sie nicht mehr derart von ihren Trieben gelenkt. Mari ist sich sicher, dass die aufgeladene Atmosphäre der Gegend Schuld an ihrer leichten Erregbarkeit hat. Ángels Engel hingegen hegt keine Sympathien für Mari. Im Gegenteil, er droht Ángel ihm die Augen herauszureißen, als er Patricio und Mari beim Sex beobachten will,

⁷⁵ Medem, zit. nach: Stone (2007): S. 112.

und rät ihm sie zu ignorieren. Als Ángel bei der Wildschweinjagd mitmacht, behauptet der Engel “Te estás llenando de sangre” und so kann man am Ende des Filmes deutlich erkennen, dass der Engel im Gegensatz dazu selbst einen immer blasserem Teint hat und schon beinahe tot aussieht. Diese Tatsache unterstreicht abermals die Hypothese, dass Ángel durch die Verbindung mit Mari seine ungeliebte zweite Hälfte bekämpft. Der Protagonist fühlt sich in Maris Gegenwart sehr wohl, so zum Beispiel, als die beiden zum ersten Mal ein richtiges Gespräch führen: “Hablar con Mari me ha dejado tranquilo y reposado.”

3. 7. 3 Sex

Sex wird in *Tierra* als starker “natürlicher Trieb”⁷⁶ dargestellt, und Maris Reize wirken auf Männer und Wildschweine wie eine Kraft, gegen die sich kein männliches Wesen wehren kann bzw. will. Diese mystische Anziehungskraft Maris steht in Verbindung mit der baskischen Sage der Erdgöttin Mari, welcher dieselben Attribute zugeschrieben werden.

Ihr unersättlicher sexueller Appetit, die roten Haare, ihre körperbetonte Kleidung und das Motorrad überzeichnen ein Frauenbild, von dem Männer träumen.

Mari und ihre Rivalin repräsentieren Weiblichkeit anhand des Schemas “Heilige und Hure”⁷⁷ wobei beide Frauen aus dem jeweiligen Rollenbild ausbrechen wollen.

Ángela wäre gerne weniger brav und mehr sexuell attraktiv bzw. aktiv, während Mari lieber weniger erregbar bzw. getrieben wäre und sich stattdessen gerne verlieben würde.

Den gemeinsamen Nenner zwischen Maris extremer Erregbarkeit und Ángels hyperaktiven Phantasie sieht Mari in der elektrisch aufgeladenen Atmosphäre der Gegend. Diese “Gemeinsamkeit” deutet möglicherweise darauf hin, dass die beiden zusammengehören bzw. derjenige Teil sind, der dem jeweils anderen fehlt.

Die Sexszene zwischen Mari und Ángel wirkt insofern sehr skurril, da der Geschlechtsakt nur simuliert wird ohne dass sich die beiden berühren. Mari bestimmt dabei was geschieht bzw. was nicht geschieht. Dadurch wird Ángels Männlichkeit in

⁷⁶ Strigl (2007): S. 121.

⁷⁷ Bochnig (2005): S. 51.

Frage gestellt, da er selbst währenddessen nichts zu sagen hat sondern bloß Maris Anweisungen folgen soll. Zudem haben beide erwartungsgemäß keinen Orgasmus. Beim Geschlechtsakt mit Ángela sind die Rollen der beiden ausgeglichen: es gibt keine(n) Stärkere(n) oder Schwächere(n). Die beiden scheinen sich beim Sex unter der Dusche gut zu verstehen. Demnach müsste sich Ángel in der Gesellschaft von Ángela männlicher fühlen, da sie die Schüchternere und Sanftere ist.

Die filmische Gestaltung der Sexszenen zeichnet sich vor allem durch eine sehr geringe Distanz zum Geschehen aus. Dadurch wird das Verlangen und die Lust der Charaktere visuell verstärkt.

Am Ende von *Tierra* hat der Zuschauer nicht das Gefühl, dass Ángel und Mari ineinander ihre fehlende Hälfte gefunden haben, sondern es scheint vielmehr als würden die beiden eine vorübergehende, pragmatische Verbindung eingehen, die es beiden erlaubt sich freier zu fühlen: Ángel, weil er durch Mari seinen Engel zurücklassen kann, und Mari, weil sie mit Ángel und außerhalb von *Tierra* keine Nymphomanin mehr sein muss.⁷⁸

3. 8 Tod

Der Tod ist eines der Hauptthemen in *Tierra* und die Angst davor bildet vermutlich den eigentlichen Grund der Zweiteilung Ángels. Der Protagonist erschafft sich seinen Engel wahrscheinlich, weil er mit dem Tod nicht umgehen kann. Immer wieder versucht Ángel sich den Tod als etwas Positives vorzustellen, etwas, das er begreifen kann, um sich die Angst davor zu nehmen. So erzählt der Engel nur Positives vom Leben danach und Ángel versucht sich die Weite des Kosmos mit Hilfe von Sinnbildern, Zahlen und mathematischen Berechnungen bildlich vorzustellen.

Der Protagonist vergleicht den Kosmos mit einem riesigen schwarzen Ozean, dessen Meerschaum die Wolken widerspiegeln. In diesem Ozean herrscht absolute Finsternis, während die Erde das einzige Licht des Universums birgt und eine Insel inmitten dieses Ozeans darstellt.

Auch als der Schäfer kurz ins Leben zurückkehrt, erklärt Ángel, dass dieser gerade von einem sehr finsternen Ort zurückkommt. Ulloa weiß nicht, ob er sich freuen soll,

⁷⁸ Vgl. Evans (2006): S. 11.

dass er wieder zur Erde zurückgekehrt ist, und erzählt von dem Gefühl, als würde ein Loch seinen Körper durchbohren, dessen Ursprung auf seiner Schädeldecke sitzt. Die Tatsache, dass im Film häufig Ángels Einsamkeit erwähnt wird, lässt vermuten, dass er, außer seinem Onkel, keine Familie mehr hat. Vielleicht kann sich Ángel deswegen so gut in Ángelas Vater hinein versetzen, weil er, wie dieser, eine oder mehrere wichtige Personen verloren hat und Trost in dem Gedanken findet, dass man sich, wenn man sich das kleinste Ding im Universum vorstellen kann, auch unglaubliche Weiten vorstellen kann.

Tomás' leidet dermaßen unter dem Verlust seiner Frau, dass er versucht sich das Leben zu nehmen, wofür er denselben Strick benutzt, an dem zuvor das Lamm an der Hauswand hing. Die Schlinge weist im Verlauf des Filmes immer auf Todesgefahr hin:

Ángel steigt in die Schlinge, die für das Wildschwein gedacht ist; das Wildschwein wird erschossen als es in die Schlinge tritt; die Schlinge am Haus, an der das tote Schaf hängt und mit der Tomás versucht sich das Leben zu nehmen und schließlich filmt die Kamera durch die Schlinge den Traktor Patricios (siehe Abb. 12 u. 13), welcher später auf genau diesem Fahrzeug vom Blitz erschlagen wird.

Der Tod wird zudem auf abstrakter Ebene durch die leblose Landschaft repräsentiert, da der Film im Winter spielt und die Rebstöcke keine Blätter tragen. Auch das Maisfeld, in dem die Wildschweinjagd stattfindet, ist absolut dürr und trostlos.

3. 8. 1 Angst

Die Angst vor dem Tod ist vermutlich der Auslöser für Ángels gespaltene Persönlichkeit. Er muss einen Teil seiner Essenz auf ein Wesen übertragen, das nicht mehr existiert, um sich weniger verletzlich dem Tod gegenüber zu fühlen und ihn weniger wichtig erscheinen zu lassen.⁷⁹

Obwohl der Protagonist immer wieder betont, dass der Tod nichts Schlimmes ist, merkt man ihm an, dass er in Wahrheit nicht davon überzeugt ist, da er zum Beispiel zittert, als Patricio ihn nach der Wildschweinjagd mit der Waffe bedroht.

⁷⁹ Vgl. Medem (1995): http://www.juliomedem.org/miscelanea/archivo/Files/Memoria_Tierra.pdf.

Zudem hat Ángel ein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der unendlichen Weite des Kosmos, was sich in der Eigenschaft zeigt, alles was er sagt bedeutend klingen zu lassen. Medem erklärt dies folgendermaßen: “El vértigo ante el abismo cósmico es redimido por una fascinación sin límites, ejercida desde la humildad del que se sabe pequeño y, ante la imposibilidad de remediarlo, goza con serlo.”⁸⁰

Die Euphorie mit der Ángel die kleinen Dinge des Alltags beschreibt (den Himmel, den glücklichen Zufall mit Ángela und Tomás an einem Tisch zu sitzen, etc.) wirkt auf die anderen Figuren oft seltsam, außer auf Tomás, der ebenfalls Trost darin finden kann. Ángels Erklärung, dass wir uns nur durch unser Denken bewegen, hilft dem Alten wieder Hoffnung zu schöpfen mit seiner verstorbenen Frau auf andere Weise in Kontakt zu treten.

Gegen Ende des Filmes wird sich Ángel immer mehr darüber im Klaren, dass sich das grenzenlose Universum in erster Linie in seinem Kopf abspielt:⁸¹ “¿Sabíais que nuestro cerebro contiene un universo de diezmil millones de neuronas y mil billones de circuitos? Sólo ocupa 1500 centímetros cúbicos y es como un océano negro, desconocido.”

3. 8. 2 Religion

Da der Engel vom Kosmos aus mit ihm kommuniziert, anstatt vom Himmel aus, gehört Ángel offenbar nicht dem christlichen Glauben an und kann demnach keinen Trost in dieser Religion finden. Insofern steht der Engel in *Tierra* nicht für einen Botschafter Gottes oder einen Beschützer, sondern für ein Wesen, das ihn an der Hand nimmt und ihm einen Weg vorgeben will. Abgesehen davon steht er als Symbol für das Unsichtbare.⁸² Von ihm erfährt Ángel, dass er aus einem bestimmten Grund hier ist, was den Zuschauer (und Ángel?) auf eine falsche Fährte lockt, da man dadurch mit etwas Bedeutenderem als der Ausrottung einer Asselplage rechnet. Während Ángel sich also gerade bewusst macht, dass er eine Aufgabe zu erledigen hat, “¡Animo! Yo estoy aquí para algo.”, zwingt ihn plötzlich ein “verlorenes Lamm” auf der Straße zum Halten. Ángel, der sogleich als Retter des Lämmchens einspringt

⁸⁰ Medem (1995): http://www.juliomedem.org/miscelanea/archivo/Files/Memoria_Tierra.pdf.

⁸¹ Vgl. Bochnig (2005): S. 48.

⁸² Vgl. Cirlot (1958): S. 84.

und es auf seinen Schultern zurück zu seiner Herde bringt, wird dadurch auf ironische Weise mit Christus verglichen.⁸³ In Wahrheit jedoch ist er vielmehr dem verlorenen Lamm ähnlich, denn er fühlt sich verloren in der Weite des Kosmos und hat Schwierigkeiten, sich in der Realität zurechtzufinden.

Als sich Ángel schließlich noch mit einem tot geglaubten Schäfer unterhält, der vom Blitz getroffen wurde, und mit ihm Erfahrungen über den Tod austauscht, entsteht der Eindruck, dass Ángel tatsächlich schon einmal dem Tode nahe war.

Der Protagonist hat allerdings nicht nur die Gabe mit seiner eigenen toten Hälfte zu kommunizieren, er spricht sogar mit dem toten Patricio, als dieser aus seiner leeren menschlichen Hülle herausschlüpft und ihm wieder einmal erklärt, dass es ihm gut geht.

Die christliche Ikonographie wird in *Tierra* allerdings entmystifiziert, da sie entweder andere oder sogar gar keine Botschaften vermittelt als jene, die ihr normalerweise zugeschrieben werden.⁸⁴

3. 9 Filmsprache

Die Interaktion der Kamera mit der Erzählstrategie des Filmes verstärkt die subjektiv-phantastische Atmosphäre in *Tierra*. Es soll in diesem Kapitel nur eine Auswahl an besonders ausdrucksstarken Kameraoperationen des Filmes genannt werden, um zu erläutern welche psychologischen Auswirkungen ebendiese auf den Zuschauer haben.

3. 9. 1 Kameraperspektiven

3. 9. 1. 1 Froschperspektive

Als Tomás seine Frau abholen will: Die starke Untersicht, die den Blick des am Boden liegenden Ángel wiedergibt, lässt den Eindruck entstehen, als würde Tomás im Kosmos spazieren, und gibt zugleich die unglaubliche Größe des Weltalls wieder, wodurch vermittelt wird, wie unwichtig und klein sich Ángel dem Universum gegenüber fühlt (siehe Abb. 9).

⁸³ Vgl. Evans (2006): S. 5.

⁸⁴ Vgl. ebenda.

3. 9. 1. 2 Vogelperspektive

Die Vogelperspektive wird vor allem dann angewendet, wenn wir aus der Sicht des Engels dessen Flüge von oben herab auf ein Objekt hin sehen. Dies geschieht beispielsweise als dieser während des Telefongesprächs aus der Luft durch das Dach von Ángelas Haus fliegt (siehe Abb. 5 u. 6).

Aber auch die Eingangssequenz, als der Flug vom Kosmos auf die Erde dargestellt wird, erfolgt größtenteils in der Vogelperspektive. Es wird dadurch die große Entfernung zwischen den beiden Welten dargestellt, während sich der Zuschauer gleichzeitig mit dem Blick der Kamera identifiziert (siehe Abb. 14 u. 15).

3. 9. 1. 3 Subjektive Perspektive

Grundsätzlich liegt *Tierra* eine subjektive Erzählperspektive zugrunde, da all die phantastischen Elemente des Filmes der Einbildungskraft des Protagonisten entspringen. Allerdings ahmt die Kamera nicht ausschließlich die Perspektive von Ángel und seinem Engel nach, sondern es wird mindestens genauso viel aus neutraler Perspektive gezeigt. Von größerem künstlerischem Interesse ist jedoch die subjektive Perspektive der beiden Ángels, was hier durch einige Beispiele dargestellt werden soll:

- a. Kippwinkel⁸⁵: Als Ángel das Messer wegwirft mit welchem er Tomás vom Strick geschnitten hat, sitzt er am Boden als plötzlich das Bild kippt und Kopf steht (siehe Abb. 16).
- b. Männliche Perspektive: In der Bar fällt Ángels Blick plötzlich auf Maris Gesäß, welches in einer Großaufnahme gezeigt wird. Dadurch wird deutlich vermittelt, dass er sich zu ihr hingezogen fühlt (siehe Abb. 17).
- c. Voyeuristische Perspektive: Während Mari und Patricio Sex haben beobachtet Ángel die beiden durchs Fenster. Als er sich daraufhin hinter den Fensterläden versteckt verdeutlicht die Kamera seinen eingeschränkten Blickwinkel durch die Fensterläden (siehe Abb. 18).
- d. Fernrohr: Der Protagonist verwendet ein futuristisch aussehendes Hilfsmittel mit dem er zum einen die Asseln im Boden beobachten kann und das zum anderen als Fernrohr dient. Die Funktion des Fernrohres verwendet Ángel des Öffern um etwas aus sicherer Entfernung betrachten zu können. Insofern verdeutlicht es die große Entfernung, welche zwischen Ángels Welt und der

⁸⁵ Borstnar/Pabst/Wulff (2002): S. 93.

irdischen Welt besteht, aber auch sein Verlangen sich dieser irdischen Welt zu nähern (siehe Abb. 19).

- e. Spiegelung: Medem verwendet die Taktik der Spiegelung nicht nur auf inhaltlicher sondern auch auf visueller Ebene. So wird beispielsweise Ángels Spiegelbild zuerst in einer Glastüre mit dem Himmel im Hintergrund und später in einer Kaffeetasse gezeigt, was die Gegenwart seines Engels illustriert (siehe Abb. 20 u. 21).
- f. Rahmen im Rahmen: Laut Metz liegt der “Effekt des inneren, des *zweiten* Rahmens [...] darin, daß er den ersten, d.h. den Ort der Enunziation, heraushebt, wobei er zu den häufigen und identifizierbaren Markierungen dieses Ortes gehört.”⁸⁶ In *Tierra* zeigt die Kamera zweimal Ángels Blick durch eine Fensterscheibe: zuerst vom Auto aus (siehe Abb. 22), später vor dem Bürgermeister-büro. Beide Male betrachtet der Protagonist dabei die Gruppe der *Gitanos*, wodurch der Unterschied zwischen der bodenständigen Gemeinschaft und dem einsamen, in seiner eigenen Welt lebenden Ángel dargestellt wird.⁸⁷
- g. Steadycam: Der häufige Einsatz einer Steadycam, die seitlich hinter dem Protagonisten positioniert ist, weist darauf hin, dass der Engel Ángel ständig begleitet.⁸⁸

3. 9. 1. 4 Wechselnde Perspektive

Eine besonders schwindelerregende Technik der wechselnden Perspektive wird in der Sequenz angewendet, als sich Ángel gemeinsam mit Ángela und Tomás nach dessen Selbstmordversuch in der Küche befindet. Man sieht zunächst, dass Ángel hinter der sitzenden Ángela steht, den Rücken ihr zugewandt. Plötzlich folgt eine langsame Kamerabewegung in Richtung Ángelas Nacken. Als man sie daraufhin von vorne sieht, bemerkt man, dass Ángel sich in Wahrheit nie bewegt hat. Daraufhin wird Ángela beinahe gleichzeitig von beiden Ángels umarmt (siehe Abb. 23).

⁸⁶ Metz (1991): S. 58.

⁸⁷ Vgl. Bochnig (2005): S. 54.

⁸⁸ Vgl. ebenda: S. 53.

3. 9. 2 Einstellungsgrößen

Die traumähnliche Atmosphäre *Tierras* wird durch das Cinemascope Format zusätzlich betont.⁸⁹

3. 9. 2. 1 Panorama

Durch die Panoramaaufnahmen der roten Weinfelder und des Maisfeldes wird die Landschaft selbst zum Gegenstand der Betrachtung und deren Bedeutung für die Geschichte wird hervorgehoben (siehe Abb. 24).

3. 9. 2. 2 Großaufnahmen

Als die Kamera zu Beginn des Filmes in die Erde “eintaucht” zeigt sie eine Assel in Großaufnahme, wodurch das Tier überproportional größer wirkt als es tatsächlich ist. Durch diese Einstellung wird die Bedeutung der Assel hervorgehoben, was dessen Wichtigkeit für Ángel illustriert (siehe Abb. 25).

Ein weiteres Beispiel stellt eine Großaufnahme der Schlinge dar. Die Kamera filmt hier den Traktor Patricios durch die Schlinge, kurz bevor Patricio darin vom Blitz getroffen wird. In diesem Fall nimmt die visuelle Darstellung das darauf folgende Drama vorweg und bereitet den Zuschauer darauf vor, dass etwas Schlimmes passieren wird (siehe Abb. 12 u. 13).

3. 9. 3 Ton

Interessant am Ton in *Tierra* ist zum einen, dass der Zuschauer Ángels subjektives Hören vernimmt, wodurch die Stimme des Engels (meistens aus dem *Off*), die sich ja in Ángels Kopf befindet, sehr nahe wirkt. Egal was gerade im Film geschieht, die Stimme des Engels bleibt ruhig und nah.

Aber auch der *Atmoton*, in dem der brausende Wind, Donner, Blitz und das Prasseln des Regens hervorgehoben werden, wirkt als wäre man mitten unter diesen Naturphänomenen. Die Verwendung dieses subjektiven Tons dient dazu die Affektivität zu steigern.⁹⁰

⁸⁹ Vgl. Strigl (2007): S. 123.

⁹⁰ Vgl. Smith (2000): S. 155.

3. 9. 4 Filmmusik

Die Filmmusik in *Tierra* wurde von Medems ständigen Filmkomponisten Alberto Iglesias komponiert. Dafür kreierte er eine melancholische, jedoch nicht bedrückende sondern vielmehr kraftvolle Melodie, die von einem großen Orchester aufgenommen wurde.

Außerdem suchte Iglesias für den Film ein düsteres und leeres Geräusch, welches das Publikum nicht erschrecken würde und den Begriffen Raum, Abwesenheit und Fehlen entsprechen sollte.⁹¹ Schließlich kreierte er ein vielschichtiges elektronisches Geräusch das sich durch Gegensätze auszeichnet und dadurch das Thema der Dualität illustrierte.⁹² In einem Interview erläuterte Iglesias:

“I liked the contrasts. The score says one thing and then suddenly says the opposite. It’s a giddy way to compose because you’re exposed to the most unconscious impulses. In the cinema this gives rise to a score in which the music is not saying the same thing as the image and in *Tierra* this has a lot to do with the contrast between the music and the narrative of which it is a part. For example there is a love scene between Ángel and Mari and the music never manages to be romantic.”⁹³

Die Lieder, die in Albertos Bar gespielt werden, sind alle in irgendeiner Weise mit der Geschichte verbunden: “Tierra” von Caetano Veloso; “Tumbala si puedes” von der Gruppe “La Barbería del Sur”; “Izar ederra” von Ruper Ordorika; und “Sólo para locos” von Marc Parrot.⁹⁴

Passend zu der Figur Patricios hört dieser in seinem High-tech Traktor sehr laute, aggressiv wirkende Technomusik.

3. 10 Schlussfolgerung

In *Tierra* erhebt Medem den inneren, psychischen Konflikt eines Mannes auf eine äußere, sichtbare Ebene, die sich durch das Aussehen und die Atmosphäre der Landschaft widerspiegelt. Diese Landschaft reicht vom Kosmos bis unter die

⁹¹ Vgl. Stone (2007): S. 114 f.

⁹² Vgl. ebenda: S. 115.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Vgl. <http://www.juliomedem.org/especiales/canciones/canciones.html>.

Erdoberfläche, während Ángels Subjektivität den Mittelpunkt dieses Universums darstellt.⁹⁵

Durch die Begegnung mit der Liebe und der Lust verliert der Protagonist immer mehr seine abstrakten Ängste und hört auf, ständig in sein Inneres zu blicken. Dadurch wird er immer menschlicher bzw. irdischer weil er nicht mehr versucht seine Umwelt auf mystische Zeichen hin zu interpretieren.⁹⁶ Für Medem ist es wichtig hervorzuheben, dass die Botschaft von *Tierra* darauf hinausläuft, sich während des Lebens nicht mit Ängsten über den Tod verrückt zu machen, da dieser noch bald genug kommt und ohnehin nicht aufzuhalten ist. Stattdessen soll man das Leben in vollen Zügen genießen:

“Es, sobre todo, una reflexión antimística y con un mensaje antitrascendental. La muerte es la nada, sí que no hay que perder tiempo pensando en ella. El hombre está en la tierra a la que pertenece. Estamos aquí, en la tierra”.⁹⁷

Die Zeitspanne, in der Ángel von seinem Engel begleitet wird, wird durch zwei Gewitterstürme flankiert (jeweils einer am Anfang und am Ende des Filmes).⁹⁸ Das letzte Gewitter klärt letztendlich auch Ángels inneren Konflikt: kurz danach fährt er, wie schon zu Beginn, in die ländliche Gegend von *Tierra* hinein, jedoch hat sich die Landschaft diesmal entscheidend verändert, mit Vogelgezwitscher und blühender Vegetation, und nicht zuletzt erscheint Ángel die Luft jetzt viel klarer. Zur endgültigen Bewusstseinsveränderung verhilft dem Protagonisten ein Schlag auf den Kopf, durch den Ángel am Boden liegend endgültig auf der Erde landet. Dies wird dadurch illustriert, als die Kamera auf Ángels Kopf zufährt, der auf der Erde liegt. Die Frage Txarlis, ob die Gänge in seinem Auto normal liegen würden, beantwortet Ángel mit einer Aussage, die nun auch für ihn selbst gelten darf: “No tienen nada especial”.⁹⁹ Ángel hört von diesem Zeitpunkt an definitiv auf ein komplexes Wesen zu sein.

⁹⁵ Vgl. Stone (2007): S. 109.

⁹⁶ Vgl. Medem, zit.nach: García (1996):

http://www.elpais.com/articulo/cultura/MEDEM/_JULIO/FESTIVAL_DE_CANNES/Tierra/nacio/alm a/elpepicul/19960509elpepicul_13/Tes.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Vgl. Bochnig (2005): S. 54.

⁹⁹ Vgl. ebenda: S. 55.

Als er im Krankbett aufwacht spricht sein Engel noch ein letztes Mal zu ihm und verschwindet daraufhin wieder im Kosmos, was durch die Umkehrung des Fluges zur Erde am Beginn des Filmes dargestellt wird.

Ángel fühlt sich anfänglich nicht verbunden mit der Erde. Er hat keine familiären Wurzeln. Deshalb interessiert er sich so sehr für das Geheimnis der Asseln, die in der Erde leben und diese aushöhlen. Erst als alle Asseln beseitigt sind kehrt Ángel (bildlich dargestellt durch eine Kamerafahrt auf die Erde zu) zur Erde zurück und hört auf ein komplexes Wesen zu sein.

Am Ende ist es jedoch nicht Ángel, der die Entscheidung trifft mit Mari wegzugehen, denn im Grunde genommen wählt er weder Ángela noch Mari, sondern einfach nur sich selbst, sprich seine Freiheit. Doch als Mari die Initiative ergreift um für ihn zu entscheiden, hat er nichts dagegen.¹⁰⁰ Medem erklärt Ángels Entscheidung so:

“Creo que este final es el que necesita la estructura de un relato que discurre desde lo abstracto a lo concreto y desde lo complejo a lo simple. En esta estructura, el desenlace adecuado debe ser, a mi juicio, el más sencillo posible: elegir a quien le elige.”¹⁰¹

Er lässt sich also die Entscheidung abnehmen, um sein neues Leben nicht unnötig kompliziert zu machen und ist überrascht, wie einfach das Leben plötzlich ist, während er mit Mari zum Meer fährt.

¹⁰⁰ Vgl. Medem zit.nach: Fernández-Santos (1996):

http://www.elpais.com/articulo/cultura/MEDDEM/_JULIO/FESTIVAL_DE_CANNES/hermosura/final/Tierra/Medem/hace/olvidar/hueco/preciosismo/inicial/elpepicul/19960520elpepicul_17/Tes.

¹⁰¹ Ebenda.

4. Caótica Ana

4. 1 Inhalt

Caótica Ana erzählt die Geschichte einer jungen Malerin (Manuela Vellés), die mit ihrem Vater (Matthias Habich) in einer Höhle auf Ibiza aufgewachsen ist und durch die Mäzenin Justine (Charlotte Rampling) die Möglichkeit erhält nach Madrid zu gehen. Dort lebt Ana gemeinsam mit vielen anderen jungen Künstlern kostenlos in einem von Justines Häusern, wo sie sich auf Anhieb mit Linda (Bebe), einer Videokünstlerin anfreundet. Linda unterteilt die Geschlechter in zwei Hauptgruppen: Vergewaltiger und Huren, da sie eine relativ schlechte Meinung über Männer hat, die von ihrem egoistischen Vater herrührt. Einer der wenigen Männer die sie schätzt, Said (Nicolas Cazalé), stammt aus der Sahara, wo er als Kriegswaise aufgewachsen ist. Das einzige, was ihm von seiner Mutter geblieben ist, ist ein Ring den er trägt. Als Ana eines Tages im Kunstunterricht bemerkt, dass sie dasselbe Motiv gemalt hat wie Said, der vor ihr arbeitet, tritt sie näher an ihn heran und erkennt den Ring, der bei ihr plötzlich eine Vision auslöst. Es ist nicht das erste Mal, dass sie halluziniert (zuvor war so etwas auch auf Ibiza passiert), aber diesmal wird sie von ihren Gefühlen überwältigt. Said ist sehr ergriffen von ihrer Reaktion und die beiden verlieben sich auf der Stelle. Nachdem sie miteinander geschlafen haben, wird Said von seinem immer wiederkehrenden Alptraum geplagt, in dem er sieht, dass nach dem Tod das *Nichts* ist, weshalb er sich die Frage stellt, welchen Sinn es macht zu leben. Für Ana steht von Anfang an fest, dass sie in Said die Liebe ihres Lebens gefunden hat. Beide waren noch nie zuvor verliebt, weshalb sie umso glücklicher miteinander sind. Gleichzeitig werden auch Linda und Lucas (Raúl Peña), einer der Studenten, ein Paar. Als die Pärchen daraufhin gemeinsam mit Justine essen gehen, erleidet Ana eine weitere Vision im Restaurant, die sie in Todesangst versetzt: sie befindet sich in einem Flüchtlingslager in der Wüste mit einem Baby auf dem Arm, das ihr von einem Soldaten weggenommen wird, plötzlich hat sie das Gefühl in einen tiefen schwarzen Abgrund zu fallen. Als Ana aufwacht befindet sie sich in ihrem Bett und erinnert sich zuerst nicht an den Vorfall. Linda erzählt ihr davon, dass sie an diesem Abend von einem Spezialist, der am Nebentisch saß, hypnotisiert wurde. Während der Hypnose sprach Ana arabisch mit Said, woraufhin dieser Angst bekam und ohne Erklärung verschwand.

Anas Welt bricht zusammen: sie versteht nicht, was bei der Hypnose vorgefallen ist und willigt ein, sich von dem Spezialisten, Anglo (Asier Newman), regelmäßig hypnotisieren zu lassen, um zu verstehen warum Said sie verlassen hat.

Die junge Künstlerin besteht jedoch darauf, die Hypnose nur zu machen, wenn sie sich danach nicht mehr daran erinnern kann. Die Sessionen werden allerdings von Linda aufgenommen, falls Ana sie eines Tages sehen möchte.

Schon bald findet Anglo, der von nun an bei den beiden Mädchen wohnt, heraus, dass Ana in ihrem Inneren Erinnerungen und Visionen hat, die kein Bestandteil ihres eigenen Lebens sind. Im Laufe der Zeit wird klar, dass Ana in sich die Seelen vieler verschiedener Frauen beherbergt, die alle in sehr jungem Alter auf tragische Weise gestorben sind. Das Leben jeder dieser Frauen war außerdem immer in großem Maße von der Liebe zu Männern bestimmt, welche ihr Herz auf unterschiedliche Weise gebrochen haben.

Mit jeder Hypnose reichen Anas Leben weiter in die Vergangenheit zurück, bis sie eines Tages den Entschluss fasst, eine Hypnose bei Bewusstsein zu durchleben, in der sie sich an die glückliche Zeit mit Said in der Sahara erinnern möchte.

Durch das Zusammenleben und die gemeinsame Arbeit an ihrem Unterbewusstsein, verliebt sich Anglo in seine Patientin, die jedoch nur an Said interessiert ist.

Kurz darauf reist Ana zurück auf ihre Insel, um Klaus, der an Krebs erkrankt ist, noch ein letztes Mal zu sehen. Nach dessen Tod beschließt sie nicht mehr nach Madrid zurückzukehren, sondern mit Lindas Vater Ismael (Lluís Homar) nach New York zu segeln (dieser hatte sich zuvor von Lindas Mutter getrennt und sich ein Segelboot gekauft). Ana, die hofft in New York ein neues Leben beginnen zu können, wird, kaum angekommen, von Anglo aufgespürt und überredet, mit ihm nach Arizona zu fahren, wo er die Nachkommen der ältesten, in ihr lebenden Seele vermutet.

Im Indianerreservat angekommen, treffen die beiden Justine in einem Museum wo u.a. Reliquien aus der Geschichte der Indianer ausgestellt sind. Als Ana einen Totenschädel in ihre Hände nimmt, hört sie eine freundliche Frauenstimme, aus ihrem Inneren zu ihr sprechen, die sich als Oztatziaca bzw. "Diosa de la vida" bezeichnet und vor 2000 Jahren lebte. Als Ana nach der Hypnose erwacht, soll sie sich in einer Bar das Video der Session ansehen. Sie läuft aber schon nach den ersten Bildern des Bandes hinaus, und streitet sich daraufhin mit Justine, die Ana überreden will, sich ihrem "Chaos" zu stellen. Diese verweigert jedoch und lässt sich von Anglo zurückfahren.

Danach findet ein Zeitsprung statt: Ana, die in New York in einer Creperie arbeitet, hat schwarze, kürzere Haare. Sie kann es nicht glauben, als plötzlich nach so langer Zeit Said vor ihr steht um sich für sein Verschwinden zu entschuldigen. Ana hofft, schließlich doch noch mit Said glücklich zu werden, doch er verschwindet ein zweites Mal, nachdem er ihr erklärt, dass die Seele seiner Mutter Saida in Ana weiterlebt. Nach einem weiteren Zeitsprung sieht man Ana als Kellnerin in einem noblen Restaurant arbeiten. In der Küche spricht ein ausländisch aussehendes Ehepaar darüber, dass der amerikanische Politiker (Gerrit Graham), dem Ana das Essen servieren soll, einer der Verantwortlichen des Irakkrieges sei, durch den sie ihren Sohn verloren haben.

Als sie Ana die Flügeltür zum Restaurant öffnen, setzt die Wandlung Anas ein: sie vernimmt deutlich Oztatziacas Stimme und einen Frauenchor, die sie dazu ermutigen keine Angst zu haben. Ana lässt sich schließlich auf ihr Schicksal ein.

Sie flirtet zuerst mit dem Bodyguard, dann mit dem Politiker, der sie auf sein Zimmer einlädt. Ana willigt ein, um ein Zeichen zu setzen, denn sie hat vor, den “hombre de la guerra” für seine Taten zu bestrafen. Die junge Frau entscheidet sich in dessen Hotelzimmer für einen “Acto poético” und entledigt sich ihrer Fäkalien auf der Stirn des Politikers. Letzterer rastet daraufhin aus, wobei er mit Unterstützung seines Bodyguards beginnt, auf Ana einzuschlagen, die ihn in verschiedenen Sprachen anschreit, aber schließlich freigelassen wird.

Zuletzt sieht man Ana, wie sie mit den Verletzungen im Gesicht auf einem Gehweg entlanggeht und lacht.

4. 2 Biografische Elemente

Caótica Ana ist u.a. dem Andenken an Ana Medem, Julios Schwester, gewidmet, die 2001 bei einem Autounfall ums Leben kam. Der Unfall ereignete sich ausgerechnet am Tag ihrer ersten großen Ausstellung, während ihre Familie und Freunde sie zur Eröffnung erwarteten. Medem erinnert sich: “Es decir, allí estábamos esperándola todas las personas que más quería, ante una puerta cerrada que ella debería abrir.”¹⁰² Medems Idee war ursprünglich, eine Komödie über das Leben seiner Schwester zu drehen, da es ihre Angewohnheit war, überall für Chaos zu sorgen, ohne sich dessen

¹⁰² Medem (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf.

bewusst zu sein. Es entwickelte sich jedoch daraus eine tiefer greifende Geschichte über die Idee der Seelenwanderung und den Kampf der Frauen gegen die Tyrannei des Mannes. Den Einfall dafür verdankt Medem einer Unbekannten:

Nach dem Erfolg seines Filmes *Los amantes del Círculo Polar* (1998) erhielt Medem regelmäßig Briefe einer unbekannten Frau, die ihm ab und zu auch ein Buch mitschickte - immer vom selben Autor: Brian Weiss, amerikanischer Psychotherapeut, spezialisiert auf Hypnose. Medem hatte sich schon zuvor mit dieser Art der Psychotherapie beschäftigt, hatte aber bis zu diesem Zeitpunkt noch nie mit der Möglichkeit gespielt, dass man außer auf die eigene Vergangenheit, auch auf andere Leben zurücksehen könnte. Die Möglichkeit erschien ihm sofort nützlich um sie in einem Spielfilm zu verwenden.

4. 2. 1 Verwandtschaft

Wie in den meisten seiner Filme schafft Medem auch in *Caótica Ana* durch Namensgebung oder Herkunft Verweise auf seine eigenen Wurzeln. Da der Film sowohl seiner Schwester Ana, als auch seiner Tochter Ana gewidmet ist, erhielt natürlich auch die Hauptfigur diesen Namen.

Abgesehen davon kommt die Mäzenin Justine aus Frankreich, ebenso wie Medems Großmutter mütterlicherseits, während die Freunde, bei denen Klaus nach der Delogierung wohnt genauso wie Medems andere Großmutter, aus Valencia stammen.¹⁰³ Zudem stammt Anas Vater Klaus aus Deutschland, wie auch einer von Medems Großvätern.

4. 3 Männer

Der Film gibt von Anfang an eine Richtung vor, welche die Frauen in Opfer und die Männer in Täter einteilt. Linda ist eine Figur, die dieser Meinung stets Ausdruck verleiht, indem sie die Männer als “violadores” und die Frauen als “putas” klassifiziert. Geprägt durch das Männerbild ihres Vaters, den sie als Egoisten beschreibt “que no sabe querer a nadie”, steht sie dem Großteil der Männer

¹⁰³ Vgl. <http://www.juliomedem.org/biografia/biograf.html>

misstrauisch gegenüber. Trotzdem ist Linda auch der Meinung, dass es nicht nur Vergewaltiger gibt, sondern auch “hombres buenos”, die natürlich in der Minderheit sind. Zum Kreis der “guten Männer” gehören Said, Klaus, Anglo, und vielleicht auch Lucas, je nachdem ob Linda gerade mit ihm zusammen ist oder nicht.

Grundsätzlich werden Männer im Film mit jeglicher Art von Gewalt, Unterdrückung, und bestenfalls Lügen in Verbindung gebracht. So zeigt Medem schon zu Beginn des Filmes eine Gruppe von Männern, die ihre Freizeit offenbar gerne damit verbringen zu jagen, sprich zu töten, oder zumindest dem Töten zuzusehen.

Kurz darauf folgt eine Szene in der Disko, wo Ana während des Tanzens viele verschiedene Archetypen von Kriegern aus unterschiedlichen Kulturkreisen erscheinen. Dadurch wird suggeriert, dass Männer überall auf der Welt gleich sind. Auch Klaus philosophiert im Gespräch mit Justine darüber, dass die Geschichte des Mannes eine “cadena de atrocidades, crueldades e injusticias” ist.

Diese Aussage weist darauf hin, dass sich im Laufe der Zeit nichts am Verhalten des Mannes geändert hat.

In den Kriegsbildern, die im Fernsehen laufen oder Teil Anas Halluzinationen bilden, sind ebenfalls ausschließlich Männer die Ausführenden oder Drahtzieher von Gewalt. Diese physische Gewalt wird zusätzlich auch mit Beispielen seelischer Gewalt verstärkt, die sich beispielsweise an der Figur von Lindas Vater Ismael niederschlägt. Er wird als egozentrischer, unsensibler, unehrlicher Mann beschrieben, der seine Frau auf die Strasse setzt, um sich ein Segelboot zu kaufen und seine Freiheit zu genießen. Linda hat Angst um ihre Mutter, die sich in Gesellschaft ihres Mannes Tag für Tag kleiner macht, bis sie sich beinahe in Luft auflöst.

Abgesehen von der Gewalt, sind in die Männer im Film von ihren sexuellen Gelüsten getrieben. Linda zeichnet mit ihrer Kamera gleich mehrere Beispiele von sexuell gesteuerten Mitbewohnern auf, wie zum Beispiel einen Annäherungsversuch, die Zeichnung eines riesigen Penis, und sogar Sex zwischen zwei Männern.

4. 3. 1 Klaus

Ana bezeichnet ihren Vater als “monstruo de la caverna”, was auf seine beschützende Seite Ana gegenüber hinweist. Er ist das “Monster”, welches jede Bedrohung von Ana fernhält, solange sie mit ihm in der Höhle lebt. Dadurch kommt das Ausmaß ihres “Chaos” erst dann gänzlich ans Licht, als sie von ihm und der Höhle getrennt ist.

Klaus weiß jedoch nichts von Anas Türen und kennt sich nicht aus, als sie ihn darüber fragt. Eine mögliche Erklärung dafür findet sich im *Diccionario de Símbolos tradicionales*, welches angibt: “La imagen del padre, asociada íntimamente a la del principio masculino, corresponde a lo consciente, por contraposición al sentido maternal del inconsciente.”¹⁰⁴. Wenn also der Vater als Sinnbild für das Bewusstsein steht, hätte er folglich auch nur Zugang zur Welt des Bewussten.

Klaus musste für Ana zugleich Vater und Mutter sein, da ihre Mutter die Familie verlassen hat, als Ana noch ein Kind war. Trotzdem hat der verschrullte Alt-Hippie seine Männlichkeit nicht verloren, was dadurch manifestiert wird, dass Ana auch in Madrid noch seine starken Hände fühlen kann, die sie festhalten.

Als Klaus jedoch aus der Höhle ausziehen muss, stirbt er kurz darauf an Krebs. Ana schreibt sich die Schuld für seinen Tod zu, da sie glaubt, dass sein Tod mit ihrem Verlassen der Insel zu tun hat. Sie wird also von denselben Schuldgefühlen geplagt wie Otto in *Los amantes del círculo polar* als dieser seine Mutter tot auffindet, aus deren Wohnung er ausgezogen ist um bei Ana (Najwa Nimri) zu wohnen.

Der Tod von Anas Vater bringt schließlich eine Wende im Film. Ana sucht einen Neuanfang in New York, bleibt aber trotzdem auch nach Klaus’ Ableben auf spiritueller Ebene eng mit ihm verbunden, was sich dadurch ausdrückt, dass sie in Gedanken weiterhin zu ihm spricht.

4. 3. 2 Said

Said, der von Linda als “El macho excepcional” beschrieben wird, ist ein überaus sensibler, melancholischer junger Mann, der fünf Studien gleichzeitig studiert. Wegen seiner traumatischen Kindheit plagen ihn jede Nacht Alpträume, die er nicht einmal mit Anas Hilfe bezwingen kann. Aufgrund seiner Feigheit und Schüchternheit ähnelt er den typischen Anti-Helden Medems, wie beispielsweise Ángel aus *Tierra* und Lorenzo aus *Lucía y el sexo*. Diese Feigheit drückt sich dadurch aus, dass er, ohne jegliche Erklärung in einer Nacht und Nebel Aktion verschwindet um, wie später auch Ana, vor seinen Problemen und Ängsten zu fliehen. Dieses Verhalten begründet er später dadurch, dass er eine Panikattacke hatte, wodurch ihm klar wurde, dass er Ana

¹⁰⁴ Cirlot (1958): S. 329.

nicht helfen kann sondern sie nur verletzen würde. Da er Ana jedoch durch sein Verschwinden genauso verletzt hat, wirkt diese Entschuldigung nicht befriedigend.

4. 3. 3 Anglo

Anglo ist die Person, die sich Zutritt zu Anas Unterbewusstsein schaffen kann, oder, wie Ana es formuliert: “Están llamando la puerta y Anglo abre por mí. Me fío de él.”. Der Name, den ihm Ana und Linda geben, Anglo, sowie seine Herkunft, Los Angeles, deuten darauf hin, dass er, wie ein Engel, die besondere Fähigkeit besitzt, zwischen zwei Welten (der inneren und der äußeren) zu vermitteln.

Dadurch kommt er Ana sehr nahe und verliebt sich in sie. Obwohl Ana sich nicht vorstellen kann, jemand anderen als Said zu lieben, gibt sie Anglo die Erlaubnis, während der Hypnosen Geschlechtsverkehr mit ihr zu haben. Der Zuschauer erfährt allerdings nicht, ob Anglo das Angebot annimmt (siehe Kapitel Bewusstlosigkeit), sondern bloß, dass der er es gerne mit Ana in wachem Zustand machen würde.

Anglo passt auf, dass Ana während der Hypnosen und Visionen nicht leidet und setzt sie niemals unter Druck. Er zählt durch seinen sensiblen und ausgeglichenen Charakter eindeutig zu den “guten” Männern.

4. 4 Frauen

Lindas Bezeichnung der Frauen als Huren erweitert sie durch ihre Beziehung zu Lucas im Laufe des Filmes durch die Unterscheidung zwischen Huren und Göttinnen. Denn als Lucas behauptet nicht an Gott zu glauben, sondern an die Frau, seine einzige Göttin, schafft es schließlich auch Linda sich selbst als Göttin sehen. Allerdings wird durch ihre Gespräche mit Ana klar, dass sich diese beiden Begriffe nicht ausschließen: Die Frau ist sowohl das eine, als auch das andere, allein überwiegt einmal die Hure und ein anderes Mal die Göttin.

Filme zu machen, in denen die Frau im Mittelpunkt steht, ist für Medem nicht ungewöhnlich. Der Filmemacher findet es interessanter von Frauen zu erzählen, anstatt von Männern, da er in gewisser Weise von ihnen fasziniert ist. So erklärt er:

“Las mujeres tienen un enigma, algo profundo que yo creo que está relacionado con el útero. También hay una idea en la película relacionada con la maternidad y su responsabilidad de criar a un ‘ejército de hombres buenos’.”¹⁰⁵

4. 4. 1 Ana

Im Gegensatz zu Linda hat Ana ein gewisses Grundvertrauen in Männer, welches von der engen Beziehung zu ihrem Vater stammt.¹⁰⁶ Sie ist eine sehr fröhliche, optimistische Person, die sowohl Freude als auch Schmerzen intensiver erlebt als jeder andere. Jedoch fürchtet sie sich vor jener anderen Dimension, die ebenfalls ein Teil ihrer selbst ist. So ist sie bereit alles für Said zu tun, nur um mit ihm zusammen zu sein. Dieser jedoch investiert bei weitem nicht soviel von sich selbst in die Beziehung und macht Ana auch keine Zugeständnisse. Würde Ana schon viel früher auf ihre inneren Stimmen hören, anstatt diese zu ignorieren, würde ihr vielleicht auffallen, dass es vielen dieser Frauen mit ihren Männern genauso gegangen ist. Die Herzen dieser rastlosen Seelen wurden gebrochen, ebenso wie Anas Herz. Auf eben diesen “Herzschmerz” weisen schließlich auch unzählige Zeichen in *Caótica Ana* hin, wie zum Beispiel Anas Bild auf dem ein Pärchen in der Wüste abgebildet ist, worauf der Mann die Frau an deren Herz zu sich zieht (siehe Abb. 26); Anas immer wiederkehrende Schmerzen am Herz während ihrer Visionen; Saims Andeutung in Anas Körper hineinzufassen um ihr Herz zu umklammern (siehe Abb. 27); etc.

4. 4. 2 Linda

Linda und Ana haben sehr unterschiedliche Persönlichkeiten und Ansichten. Linda ist auf sich selbst gestellt, da sie ihre Familie, in der sie sich nie wohlfühlt hat, verlässt. Sie beschreibt sich selbst als der Erde zugehörig, also bodenständig und “supersólida”.

Linda will ihrer Freundin dazu verhelfen ihr “Chaos” zu verstehen, da sie außer Anglo als einzige bei allen Hypnosen mit ihrer Kamera dabei ist. Das, was sie bei den

¹⁰⁵ Medem in: Fruchtmann (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

¹⁰⁶ Vgl. Medem: Binomios: http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/binomios_caoticaana.pdf.

Hypnosen sieht, bestärkt sie noch mehr in ihrer Ansicht, dass alle Männer Abschaum sind, da sie die Frauen im Inneren “verfaulen” lassen.

Letztendlich kommt sie am Schluss jedoch wieder mit Lucas zusammen, wenn auch vielleicht nur temporär.

4. 4. 3 Justine

Justine ist eine Figur, die den Verlauf des Filmes in großem Ausmaß lenkt. Durch sie reist Ana nach Madrid, sie erzeugt den Kontakt zu Anglo, sie organisiert das Zusammentreffen im Indianermuseum, und sie macht schließlich Said ausfindig und schickt ihn zu Ana. Dadurch übernimmt Justine die Funktion eines Reiseführers, welche Ana später als Mutter misinterpretiert und zurückweist. Die Mäzenin will Ana von Anfang an dazu bewegen, sich mit ihrem Inneren auseinanderzusetzen und als sie versteht, welche Verantwortung Ana in sich trägt, bedrängt sie die junge Frau endlich die Augen davor zu öffnen. Medem beschreibt Justines Aufgabe folgendermaßen:

“Justine es la maestra de ceremonias que tiene que convencer a Ana para que ejecute su castigo poético y se ofrezca en sacrificio en nombre de las mujeres asesinadas por el hacha del hombre pájaro, en aquella remota época en la que desaparecieron las diosas.”¹⁰⁷

4. 5 Ewiger Kreislauf

4. 5. 1 Kreisstruktur

Der Film unterliegt einer linearen Erzählweise, die nur durch Anas Halluzinationen, welche eine Art Reise in die Vergangenheit darstellen, aufgebrochen wird. Durch die ungewöhnliche Einteilung des Filmes in Kapitel, die von zehn bis null reichen, könnte man zuerst irrtümlicherweise glauben, dass die Geschichte rückwärts erzählt wird. Diese Zahlen deuten jedoch auf die geistige Reise Anas hin, welche letztendlich an ihrem Ursprung, ihrem Inneren ankommt. Gleichzeitig endet ihre Reise bei der ältesten Seele die in ihr wohnt: Oztatziaca. Die Null ist zudem ein zyklisches Zeichen und weist dadurch auf etwas, sich wiederholendes hin.

Wie Strigl richtig erörtert, sind Medems Figuren ständig auf der Flucht vor sich selbst, schaffen es jedoch nicht sich selbst zu entkommen, “wodurch das Gefühl

¹⁰⁷ Medem: Binomios: http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/binomios_caoticaana.pdf.

entsteht, als wären sie dazu verdammt, nochmals den Kreis zu durchlaufen, ohne jemals aus diesem herauskommen zu können.“¹⁰⁸

Konkrete Beispiele dafür, dass sich etwas wiederholt, gibt der Film genügend: Ana erlebt dasselbe Schicksal, welches die Frauen in ihrem Inneren ertragen mussten; Linda kommt wieder mit Lucas zusammen; Ismael kauft sich dasselbe Boot das er schon einmal hatte, etc.

Abgesehen davon, wird auch die Eingangssequenz *Caótica Anas* am Ende des Filmes widergespiegelt:

Der Anfang der Geschichte zeigt die weiße Taube, Symbol des Friedens, als sie dem Falken auf den Kopf macht, sodass ihm die Augen abgewischt werden müssen, damit er die Taube erlegen kann. Das, was in dieser Anfangssequenz anhand von Vögeln dargestellt wird, ist ein Vorgreifen auf das Ende des Filmes. Dieses wird durch Anas “Flug” in die Lüfte eingeleitet, was durch das Fahren im Fahrstuhl angedeutet wird. Als Ana schließlich Mr. Halcon auf die Stirn macht, muss ihm infolge dessen sein Bodyguard helfen um sich an der jungen Frau zu rächen.

Dieses Vorausnehmen von Ereignissen ist typisch für Medem, der seine Filme oft mit deren Ende anfangen lässt, wie dies beispielsweise in *Los amantes del Círculo Polar* der Fall war, in dem Anas Tod vorweg genommen wird, und in *Lucía y el sexo*, der mit einer Szene in der Mitte des Filmes beginnt.

4. 5. 2 Spiritualität

Die Spiritualität in *Caótica Ana* ist nicht als religiöse Geistigkeit gedacht, wie man vielleicht aufgrund gewisser Parallelen zum Buddhistischen Glauben meinen könnte, sondern als Spiritualität ohne göttliche Nebenbedeutung.¹⁰⁹

Sie basiert vielmehr auf dem Gedanken, dass wir eine Anhäufung von Erfahrungen durch vorhergehende Leben in uns tragen, die sich im Laufe der menschlichen Existenz in uns manifestiert haben. Vergleichbar mit einem Gewebe, welches im Zuge der Zeit immer dichter wird, oder wie Medem es beschreibt, wie ein Berg, der

¹⁰⁸ Strigl (2007): S. 132.

¹⁰⁹ Vgl. Medem in: Fruchtmann (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

immer weiter wächst, während wir den vorläufigen Gipfel des Berges darstellen.¹¹⁰

So erklärt auch Ana am Ende: “Morir llena, no vacía”. Sie spürt, dass die Seele der Toten zu den Menschen fliegt, die sie lieben und sich an sie erinnern.¹¹¹

Said, der eine wissenschaftliche Position zu dem Thema vertritt, ist der Meinung, dass nach dem Tod nichts mehr kommt: “Cuando se nos acaba la biología, se nos acaba todo.”. Im Gegensatz zu Ana ist Said's Inneres von einer großen Leere geprägt, wodurch er den Sinn des Lebens bezweifelt.

Medem stellt sich also in diesem Film die Frage ob es so etwas wie eine komplette Seele gibt.¹¹² Der Filmemacher meint: “Estamos formados por material e spiritual humano y de allí surgen recuerdos y situaciones. Porque somos una mezcla de todo lo que hemos sido todos.”¹¹³

4. 5. 3 Kreise

Der Kreis steht in *Caótica Ana* als Gleichnis für die “ewige Wanderung der Fahrenden”¹¹⁴ und beschreibt demnach einen Weg, der immer wieder an seinem Ausgangspunkt endet. Der Kreisform lässt jedoch auch keine Entwicklung zu, sondern verdeutlicht, dass man aus den vorgegebenen Bahnen des Lebens nicht ausbrechen kann.

Aber auch das Selbst kann durch den Kreis dargestellt werden, da dieser eine Ganzheit symbolisiert, in der gleichzeitig viele Gegensätze enthalten sein können.¹¹⁵

Die Idee des ewigen Kreislaufes wird im Film auch durch das Auftauchen von verschiedenen kreisförmigen Symbolen unterstützt:

- Vollmond: Der Mond verdeutlicht das ewige Wiederkehren zur Ausgangsform, wodurch er zum Symbol des Lebensrhythmus wird.¹¹⁶

¹¹⁰ Vgl. Medem in: Frieria (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/Cinemanía_agosto07.pdf.

¹¹¹ Vgl. ebenda.

¹¹² Vgl. Medem in: Fruchtmann (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Bauer/Dümotz/Golowin (1980): S. 46.

¹¹⁵ Vgl. Kast (1990): S. 14.

Aufgrund seiner Eigenschaft verschiedene Phasen zu durchlaufen und seine Form zu verändern, symbolisiert er nicht nur den Kreislauf, sondern auch die Erneuerung. Durch diese beiden Aspekte verkörpert er zugleich Wachstum und Transformation.¹¹⁷

- Ring: Der Ring, den Said an seinem Finger trägt, ist das einzige, was ihm von seiner Mutter geblieben ist. Bevor Said endgültig verschwindet, schenkt er Ana den Ring und gibt ihn dadurch indirekt seiner Mutter zurück.
- Halskette: In New York trägt Ana am Ende des Filmes eine Kette, die aus weißen und schwarzen Elementen besteht. Diese Glieder könnten für das Weibliche und das Männliche im Leben stehen. Als Ana die Kette beim Kampf mit dem Politiker zu Boden fällt und sich in ihre Einzelteile auflöst, verdeutlicht dies den Konflikt zwischen Mann und Frau.

Als weitere Kreise wären noch zu nennen: Der Dornenkranz, den Lucas während der Performance auf seinem Kopf trägt; Die runde Bühne, auf der Lucas agiert; Das schwarze Loch über der Toilette; Die Runde, welche Ana für Lindas Videoinstallation mit einem schwarzen Schal in der Hand läuft, etc.

4. 6 Themen

4. 6. 1 Identität

Die Suche nach Identität ist ein Thema, dem sich Medem in all seinen Filmen widmet. So fragt sich Linda beispielsweise, ob sie eine “puta” oder eine “diosa” ist, was eindeutig in das Schema *Heilige* und *Hure* passt, welches Medem auch in *Tierra* durch zwei verschiedene Frauen illustriert. Ihre derbe Ausdrucksweise kontrastiert allerdings stark mit ihrem Namen “Linda”, der weder zu ihr passt, noch, wie sie selbst sagt, ihr eigener Name ist, sondern der eines Segelbootes.

Auch Said ist damit beschäftigt, sich eine Identität zu verschaffen: Aufgewachsen ohne Eltern, in einem Flüchtlingslager mit anderen Kriegswaisen, hat er seine Heimat noch nie gesehen, beschäftigt sich aber ständig damit. So hat er eine große Landkarte

¹¹⁶ Vgl. Chevalier (1995): S. 658.

¹¹⁷ Vgl. ebenda.

der Sahara in seinem Zimmer hängen und widmet sein Dasein allein dem Wunsch, dass er eines Tages *seinem* Volk helfen kann. Um diese Lebensaufgabe zu verwirklichen, studiert Said fünf Studien gleichzeitig, jedoch fragt er sich in seinen schlaflosen Nächten ob das Leben nicht vielmehr eine Zeitverschwendung sei. Seine Angst vor dem Tod bzw. davor, dass der Tod das Nichts bedeutet, lassen ihn den Sinn des Lebens anzweifeln (siehe oben).

Interessant ist auch, dass Nicolas Cazalé nicht nur Said verkörpert, sondern auch dessen Vater Yasir, der in Anas Hypnose vorkam.

Ana hingegen schlüpft während der Hypnosen in den Körper der betreffenden Frauen: dadurch ist sie einmal Französin, Indianerin, Berberin, usw., wobei man sie währenddessen nie von einer anderen Perspektive sieht als ihrer eigenen.

Im Gegensatz zu Said steckt in Ana eine große Lebensfreude und ein grundsätzlicher Optimismus. Sie beschäftigt sich weder mit sozialen noch mit politischen Fragen sondern verdrängt oder ignoriert Unangenehmes, um sich nicht damit zu belasten. So sieht zumindest die Oberfläche Anas aus. In ihrem Inneren jedoch, liegen die Erinnerungen vieler Frauen begraben, die in ihrem Leben große Gewalt erleiden mussten. Ana hat furchtbare Angst vor der Konfrontation mit ihrem Inneren und würde am liebsten die Tür dazu zusperren. Doch um sich selbst als vollständiger Mensch zu empfinden, muss sie die Vergangenheit dieser Frauen bewusst wahrnehmen, und akzeptieren, dass auch sie ein Glied in dieser langen Kette darstellt. Psychotherapeutin Verena Kast erklärt:

“Zum Erleben von Identität gehört weiter das Erleben von Kontinuität: das Wissen darum, daß wir – durch alle Wandlungen hindurch – auch wir selbst bleiben als Werdende. Zum Gefühl der Kontinuität trägt auch das Bewußtsein unserer Verbindung zu Vorfahren und Nachkommen bei. Wird diese Verbindung unwichtig, soziokulturell oder persönlich bedingt, rückt das Erleben der Kontinuität im eigenen Leben mehr ins Zentrum, wird die Frage brisanter, inwiefern wir die Entwicklungen in unserem Ichkomplex als kontinuierlich erleben. Entsprechend wird fehlende Kontinuität als für das Selbstgefühl wesentlich beeinträchtigend erlebt.”¹¹⁸

Es wird nie klargestellt ob Ana in früheren Leben all diese Frauen war, bloß, dass sie alle ein Teil von ihr sind. Durch das Ausblenden dieses Umstandes fehlt Ana demnach ein großer Teil von sich selbst.

¹¹⁸ Kast (1990): S. 70.

4. 6. 1. 1 Aufgabe

Linda versteht die Aufgabe der Frauen darin, dass sie das Gewissen der Menschheit ausdrücken, da die Männer kein Gewissen haben. Sie weiß, wie wichtig es ist der Gewalt der Männer etwas entgegenzuhalten, damit diese nicht ausufert. Deshalb versucht Linda ihre Freundin immer wieder davon zu überzeugen, dass sie auf das, was ihr die Frauen in ihrem Inneren mitteilen wollen, zu hören. Instinktiv fühlt sie: “Porque eso que hay ahí que tú no quieres ver, debe tener algún sentido, digo yo.”. Ein grundlegender Gedanke in *Caótica Ana*, ist jener vom kollektiven Gedächtnis, welcher sich als Dichotomie zwischen Individuum und Gruppe niederschlägt.¹¹⁹

Medem geht von der Annahme aus, dass niemand ganz für sich allein lebt:

“Nadie existe sólo, nadie vive sólo. Todos somos lo que somos porque otros fueron lo que fueron.”¹²⁰

Gegen Ende des Filmes akzeptiert Ana, dass sie einen Teil eines größeren Ganzen verkörpert und ist dazu bereit ihre Individualität für ein Kollektiv zu opfern, das ethisch gesehen wichtiger ist als sie selbst.¹²¹

“Ana deberá entender que su derecho a no mirar atrás, a ser libre y ‘una sinsentido’ (como se llama a sí misma), no puede durar mucho. En un momento del futuro deberá ponerse en situación de sacrificio, de rebajar su individualidad y ofrecerse a una causa colectiva que está éticamente por encima de ella. En su fondo discurre la memoria ancestral femenina, con lo que ella también deberá continuarla. Ya tenía mi manifestación, el sentido último: una oda a la lucha ancestral de la mujer.”¹²²

Für Medem stellt *Caótica Ana* eine Ode an den Kampf der Frau dar, denn:

“el hombre blanco es la primera causa de las desgracias de la humanidad”, während hingegen “la mujer es (Anm. d. Verf.) la vida, porque representa la fertilidad y la continuidad de la raza humana.”¹²³

¹¹⁹ Vgl. Medem in: Fruchtmann (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

¹²⁰ Medem: Binomios: http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/binomios_caoticaana.pdf.

¹²¹ Vgl. Medem in: Fruchtmann (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

¹²² Medem (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf.

¹²³ El país digital (2007):

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Julio/Medem/rinde/homenaje/mujer/frente/tiranía/hombre/Caotica/Ana/elpepucul/20070821elpepucul_1/Tes.

Ana setzt für die erfolgreiche Bestrafung des Mannes die *Waffen der Frau* ein, sprich, sie verführt den Politiker (genauso wie den Bodyguard) mit ihren sexuellen Reizen und schlägt zu, als er ihr ausgeliefert ist.¹²⁴

Doch noch vor dem eigentlichen Vergeltungsschlag ereignet sich nach Klaus' Tod ein Unfall, der möglicherweise Absicht war. Ana klettert im Dunkeln auf das Segelboot, während Ismael voll Erleichterung in die Finsternis des Meeres ruft: "¡Estoy solo! ¡Soy feliz, joder! Libre! Soy libre!". Genau zu diesem Zeitpunkt löst Ana ein Seil, wodurch sich das Segel verselbstständigt und Ismael ins Meer katapultiert wird. Ismael, der nicht erkennt, wer sich auf dem Boot befindet, nimmt sogleich an, dass es sich um seine Tochter Linda handelt und ruft ihr zu, ob sie gekommen sei um ihn zu bestrafen. Als Ana ihm wieder aufs Boot hilft, erklärt sie, dass es ein Unfall gewesen sei, jedoch könnte es genauso gut Absicht gewesen sein.

4. 6. 2 Sex

In *Caótica Ana* werden unterschiedliche Aspekte von Sex thematisiert, obwohl es eigentlich nur einmal tatsächlich zum Geschlechtsverkehr kommt.

Um für den Kampf der Frauen ein Zeichen zu setzen, benimmt sich Ana absichtlich wie eine Hure, um eine bessere Ausgangsposition für die Bestrafung des "hombre de la guerra" einnehmen zu können.

Im Hotelzimmer angekommen beteuert sie allerdings keine Hure zu sein, sondern ein "sexual terrorist".

Der Politiker jedoch vertritt dieselbe Meinung wie Linda, nämlich dass *alle* Frauen Huren sind. Außerdem ist er sich sicher, dass Ana besser im Bett wäre, wenn er sie zahlen würde. Schließlich bietet ihm Ana sogar an so zu tun als würde sie nicht mit ihm Sex haben wollen, damit er sie vergewaltigen kann.

Doch soweit kommt es erst gar nicht, da Ana ihren "poetischen Akt" gleich darauf vollführt, woraufhin der Kampf folgt.

In dieser Sequenz wird eindeutig die dunkle Seite des Sex geschildert, ähnlich wie auch in *Lucía y el sexo* eine dunkle Seite davon – die Pornographie – gezeigt wurde.

¹²⁴ Vgl. ebenda.

Der Geschlechtsverkehr zwischen Ana und Said wird, im Gegensatz zu letzterem, durch das warme Sonnenlicht und die freundliche Musik, als besonders positives Erlebnis dargestellt. Außerdem ist der Zuschauer durch die originelle Kameraführung, welche die Bewegungen der Protagonisten nachahmt und dabei dicht am Körper entlang geführt wird extrem nah dabei. (siehe Abb. 28).

Die Sequenz ist zudem relativ lang und Medem schneidet den Moment nach dem Geschlechtsverkehr immer wieder dazwischen, in dem die beiden glücklich miteinander im Bett liegen und sich streicheln. Auch in diesen Szenen ist die Position der Kamera sehr originell, da sie hinter Anas Brust positioniert ist und somit deren subjektive Sicht widerspiegelt: Ana liegt dabei im Bett und im Vordergrund des Bildes ist sehr nahe ihre Brust, die ein Drittel des Bildes einnimmt. Dahinter (auf ihrem Bauch) befindet sich Said, der so tut, als würde er mit der Hand unter Anas Brust deren Herz herausholen (siehe Abb. 27).

Dieses Thema zieht sich dann auch durch den ganzen Film (siehe oben). Es wird dem Zuschauer regelmäßig durch Anas Bild des in der Wüste stehenden Pärchens in Erinnerung gerufen. (siehe Abb. 26). Dazu kommt, dass Ana während ihrer Visionen häufig Schmerzen an ihrem Herzen fühlt.

Nach der Wiedervereinigung von Ana und Said in New York funktioniert der Sex zwischen den beiden nicht mehr, weil Said nicht erregt ist. Die Ursache dafür liegt offenbar darin, dass der Nordafrikaner das Gefühl hat, mit seiner eigenen Mutter zu schlafen, da auch sie eine von vielen Frauen ist, die in Ana schlummern.

Dieser inzestuöse Beigeschmack stellt eines von vielen wiederkehrenden Elementen in Medems Filmen dar. So wollte in *Vacas* schon Juan seiner Schwester Catalina an die Wäsche, und in Folge fing Peru mit seiner Halbschwester Cristina eine Beziehung an; in *Los amantes del Círculo Polar* sind Ana und Otto zwar nicht blutsverwandt, wachsen jedoch wie Bruder und Schwester auf; außerdem stellt sich auch Belén in *Lucía y el sexo* vor, wie sie mit dem Freund ihrer Mutter schläft, während sie zu einem Porno, in dem ihre Mutter als Hauptakteurin auftritt, masturbiert.

Des Weiteren muss hier noch ein anderer Aspekt von Sex erwähnt werden, der gleich zu Beginn des Filmes vorkommt, als Ana in der Disko tanzt. Sie hat dort nicht nur Halluzinationen von Männern, sondern auch von einem riesigen schwarzen Hengst, der mit seinem großen schwarzen (menschlichen) Penis immer wieder in sie eindringt, bis sie zum Höhepunkt kommt (dabei stöhnt sie zuerst, bevor sie laut und glücklich lacht).

In dieser Sequenz wird Sex als ein zu befriedigender Trieb dargestellt, der dem Menschen von Natur aus gegeben ist. Abgesehen davon vertritt das Pferd laut Jung “die nicht menschliche Psyche, das Unmenschliche, Animalische, somit das unbewußt Psychische, [...]”¹²⁵, es stellt aber auch den Unterleib und die daraus heraufsteigende Triebwelt dar.¹²⁶

Zu guter Letzt wird in *Caótica Ana* sogar die Möglichkeit in Betracht gezogen Sex zu haben, ohne währenddessen bei Bewusstsein zu sein. Dieser innovative Zugang stammt von Ana, die aufgrund ihres Vertrauens und ihrer gemeinsamen Freundschaft, Anglo anbietet sich an ihr auszutoben, solange sie unter der Hypnose nichts davon bemerkt. Ob Anglo den Vorschlag annimmt wird von Medem jedoch nicht verraten.

4. 6. 3 Liebe

Ein wichtiges Leitmotiv in *Caótica Ana*, ist die Liebe: Sie ist zum einen Anas Motivation Said, ihren Seelenverwandten, wiederzufinden, zum anderen ein Grund für die Schicksale, welche die Frauen in Anas Innerem erlitten haben, da sie von den Männern, die sie geliebt haben, getötet, ausgenutzt, oder in irgendeiner anderen Art betrogen wurden.

Als Ana sich in Said verliebt, weiß sie sofort, dass sie füreinander bestimmt sind und will für immer mit ihm zusammenbleiben.

Said wird als Anas Gegenstück dargestellt, was zum einen über die Kunst geschieht, und zum anderen über ihre unterschiedlichen, sich ergänzenden Charaktere zum Ausdruck kommt: Der Wüstensohn wird als nachdenklicher, trauriger, passiver Einzelgänger präsentiert, der gerne die Türe zu seinen Abgründen, die ihn Nacht für Nacht heimsuchen, schließen würde. Die Höhlenfrau hingegen ist ein durchwegs positiver, lebensfroher, aktiver und kommunikativer Mensch ohne eigene Träume und ohne Interesse für die Vergangenheit.

Auf visueller Ebene zeigt Medem diese Seelenverwandtschaft vor allem über die Kunst. So wird Ana erst durch eines ihrer Bilder auf Said aufmerksam, welches dasselbe Motiv zeigt wie jenes des Nordafrikaners (siehe Abb. 29).

Später malt die Spanierin das Bild von dem Paar in der Wüste, auf dem der Mann die

¹²⁵ Jung (1947): S. 101.

¹²⁶ Vgl. ebenda.

Frau an deren Herzen an sich heranzieht (dieses Motiv sieht man erneut in Anas New Yorker Wohnung, allerdings mit der Freiheitsstatue).

Auch Lindas Videoinstallation stellt die enge Verbindung dieses Liebespaares dar, indem sie Ana an dem selben Ort filmt, wo sie zuvor Said gefilmt hatte, und sie mit demselben langen, schwarzen Schal Runden laufen lässt, den Said um den Kopf gewickelt hatte. Dadurch sieht es so aus, als wäre Said am einen Ende des Schals, während ihn Ana vom anderen Ende aus auswickelt. Als Linda ihrer Freundin die Aufnahmen von Said zum ersten Mal zeigt merkt sie an, dass dem Video etwas fehlt, was sie letztendlich durch die späteren Aufnahmen Anas ausgleicht. Somit entsteht der Eindruck von Vollständigkeit, was wiederum auf das Liebespaar, das sich gefunden hat, zurückzuführen ist. „Algo ocurre entre estos dos seres encontrados, una enigmática complementación que a ambos les ayudará a entenderse.“¹²⁷

Die junge Liebe der beiden ist jedoch nicht von langer Dauer, da Said, ohne ein Wort der Erklärung verschwindet. Für Ana ist das der Auslöser, ihr Inneres von Anglo öffnen zu lassen. Es bedeutet für sie einen ersten Schritt zur Konfrontation, wenn auch nicht gänzlich, da sie selbst nicht miterleben will, welche Abgründe sich in ihr auftun.

4. 6. 4 Instinkt

In *Caótica Ana* werden den beiden Geschlechtern positive und negative Instinkte zugeschrieben, wobei die Frauen durchwegs erfreuliche Intuitionen haben, während der Instinkt der Männer auf den Geschlechtstrieb beschränkt ist: “Algunas se controlan un poco. Pero el instinto invasivo va con ellos hasta que se mueren.”, erklärt Linda.

Medem geht sogar noch weiter und schreibt Männern einen sehr starken “instinto de muerte”¹²⁸ zu, den er durch die hormonellen Unterschiede zwischen Mann und Frau begründet sieht. Der Filmemacher vertritt die Meinung, dass das Testosteron zu einem

¹²⁷ Medem: Binomios: http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/binomios_caoticaana.pdf.

¹²⁸ Vgl. Medem in: Fruchtmann (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf.

großen Teil für die Aggressivität und Gewalt der männlichen Wesen verantwortlich ist.¹²⁹

Im Gegensatz dazu hält Medem die Frauen für selbstzentrierter was den Lebensinstinkt angeht.¹³⁰ Im Film wird aber vielmehr der sechste Sinn der weiblichen Figuren dargelegt:

Zum Beispiel spüren Justine und Linda intuitiv was die Aufgabe Anas bezüglich der Kontinuität des Kampfes gegen den Mann ist. Von Anfang an versuchen die beiden Ana davon zu überreden auf die Stimmen zu hören und ihrer Verpflichtung nachzukommen.

Abgesehen davon sprechen Ana und Linda auch über den Mutterinstinkt.

Kurioserweise behauptet Ana keinen Mutterinstinkt zu haben, weil sie Said allein für sich selbst will, anstatt ihn mit Kindern teilen zu müssen. Wie es das Schicksal will erfährt sie später im Film, dass das Baby welches sie in den Visionen entbunden hat und welches ihr später entrissen wurde, Said war.

Doch damit nicht genug, es stellt sich heraus, dass sie die lebende Version der “madre de los hombres buenos” ist, bzw. die “diosa de la vida”. Dieses Nicht-Erkennen eines wesentlichen Teils von ihr, des mütterlichen, weist schon zu Beginn des Filmes darauf hin, dass Ana keinen direkten Bezug zu ihrem Unterbewusstsein hat. Im Hinblick darauf meint auch Jung:

“In allen gewöhnlichen Fällen ist das Unbewusste nur darum ungünstig oder gefährlich, weil wir uneins damit und daher im Gegensatz dazu sind. Die negative Einstellung zum Unbewussten, resp. die Abspaltung desselben, ist insofern nachteilig, als dessen Dynamik mit der Energie der Instinkte identisch ist. Unverbundenheit mit dem Unbewußten bedeutet soviel wie Instinkt- und Wurzellosigkeit.”¹³¹

Jedoch kann nicht gänzlich vom Fehlen ihres Mutterinstinktes ausgegangen werden, da sie an anderer Stelle über Said sagt: “Ahora siento que le había querido siempre. Lo que me había perdido.”, was auf die Entführung Saida aus den Armen seiner Mutter schließen lässt.

¹²⁹ Vgl. ebenda.

¹³⁰ Vgl. ebenda.

¹³¹ Jung (1943): S. 206.

Mit Sicherheit jedoch, trägt Anas Gefühl sie nicht, als sie sich, gerade in Madrid angekommen, wie eine Indianerin außerhalb des Reservates fühlt, was auf den starken Einfluss Oztatziacas schließen lässt.

Genauso aufschlussreich erscheint im Nachhinein ihre Angst wie ein Vogel wegzufiegen, wenn man sie nicht festhält.

Aber auch das Motiv der verschlossenen Türen, welches sie immer wieder malt, beweist, dass Ana sich instinktiv vor der Grausamkeit, die sich dahinter verbirgt, schützen will. Zudem erklärt Medem: “El instinto que tiene, que es como un sexto sentido que le hace pensar que, en el fondo, todo lo que le pasa, le va a pasar. Parece que mire hacia otro lado, pero en el fondo es una valiente. [...]”.¹³²

4. 6. 5 Surrealismus

Genau wie *Tierra* behandelt auch *Caótica Ana* das Existieren einer zweiten Realitätsebene, die sich folglich auch visuell niederschlägt. So geben Anas Halluzinationen und Visionen in erster Linie eine surrealistische Bilderwelt wieder, die sich in regelmäßigen Abständen in den Alltag der Protagonistin drängt.

Die erste dieser Halluzinationen ereignet sich in einer Disko auf Ibiza, während Ana in Menschenmenge tanzt. Plötzlich tauchen vor ihren Augen überdimensionale Krieger, unterschiedlicher kultureller Herkunft auf (siehe Abb. 30). Die Erscheinungen dauern jeweils nur wenige Sekunden, wobei das zerhackte Licht auf der Tanzfläche und die verlangsamten Bewegungen der Tanzenden den Eindruck erwecken, dass Ana unter dem Einfluss von Drogen steht.

Ein weiterer interessanter Einblick in Anas phantastische Perspektive wird später gegeben, als Ana das Photo der französischen Bergsteigerin im Buch betrachtet: In dieser Szene bewegt sich Anas Hand ins Kamerabild, jedoch ist es nicht ihre eigene, sondern die blau gefrorene Hand der Bergsteigerin (siehe Abb. 31). Ana erschrickt bei dem Anblick und wird durch das reale Klopfen an der Wohnungstür aus ihrer Halluzination herausgerissen.

Des Weiteren wird auch die Kunst für den Zuschauer zum Leben erweckt, was durch Anas Selbstportrait illustriert wird, aus dem ihr Kopf plötzlich aus dem Bild fliegt, um

¹³² Medem (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf.

den schwarzen, dahinterliegenden Gang, der von Türen übersät ist, darzulegen und einen Blick hinter die Türen zu werfen.

Eine besonders brutale, surreale Sequenz zeigt aus subjektiver Perspektive, wie zuerst Said und daraufhin Ana, von Geiern gefressen werden. Es wird darin sogar gezeigt wie diese Tiere aus den Gesichtern des Liebespaares fressen (siehe Abb. 32). Durch die subjektive Ansicht Anas wirkt dieses Geschehen umso brutaler, da das Gefühl entsteht direkt dabei zu sein.

4. 6. 6 Träume

Träume haben in *Caótica Ana* u.a. die Funktion das Unterbewusstsein der Figuren zu reflektieren, wie zum Beispiel bei Said, der immer vom selben Alptraum geplagt wird, in dem er das Ende sieht, oder vielmehr nicht sieht, “¡Porque no hay nada!”. Ana wiederum träumt niemals im Schlaf weil sie versucht, ihr Unterbewusstsein komplett auszublenden. Die Protagonistin hat ihr Inneres jedoch nicht völlig im Griff, denn durch die verschlossene Tür drängen sich immer öfter Gefühle in die Realität und werden zu Halluzinationen, wie zum Beispiel die Krieger, welche Ana in der Disko sieht.

Im Verlauf des Filmes äußert sich ihr “Chaos” in Form von Visionen, die von den Leben ihrer Vorgängerinnen erzählen (vom Flüchtlingslager in der Wüste, vom K2, etc.).

Des Weiteren empfindet Ana die Schmerzen und Gefühle, welche diese Frauen erlitten haben, immer wieder als wären es ihre eigenen (beispielsweise Schmerzen am Herz, das Empfinden von Kälte, etc.). Aufgrund dieser erschreckenden Erfahrungen und der Schmerzen, will Ana immer weniger davon wissen, was tatsächlich in ihr vorgeht. Sie leidet darunter und will lange keine Verbindung zwischen dem Leben dieser Frauen und ihrem eigenen Dasein erkennen.

Anas Vater Klaus hingegen hat offenbar die Gabe, Bruchstücke aus der Zukunft zu träumen, denn das Angebot von Justine, sowie Anas Sturz ins Meer, träumt er bevor sie sich zutragen: “Lo había soñado. Casi igual. Demasiado igual. Casi la misma mujer. Pero en mi sueño terminabas cayendo al mar.”, erzählt er Ana vor der Höhle.

4. 6. 7 Politik

In *Caótica Ana* streift Medem einige politische Themen, die sich im Wesentlichen auf eine Kritik an Kriegen zusammenfassen lassen, jedoch den Schwerpunkt auf US-amerikanische Politik setzt.

So stammt Said, beispielsweise, aus der Demokratischen Arabischen Republik Sahara, in der die Marokkanische Regierung mit Hilfe der USA eine verminten Mauer erbaute und deren Bewohner in die Argelische Wüste abgeschoben hat.

Said wuchs als Kriegswaise in einem Flüchtlingslager auf. Er hat allerdings keine politischen Ambitionen, sondern will bloß seinem Volk helfen, welches von den Marokkanern vertrieben wurde.

Des Weiteren sehen sich Ana, Anglo und Linda in den Nachrichten Bilder vom Irakkrieg an, wonach George W. Bush an seinem Schreibtisch gezeigt wird, hinter dem die amerikanische Flagge positioniert ist.

Explizite Kritik wird auch über die Figur des amerikanischen Politikers ausgeübt, welchen Ana im Restaurant bedient, und der als ungebildet (er verwechselt „spanish“ mit „hispanic“), paranoid („You’re not a terrorist, are you?“) und brutal dargestellt wird.

Der als Mr. Halcón bezeichnete Politiker, schafft einen direkten Bezug zur Anfangssequenz, in welcher die Friedenstaube vom Falken getötet wird, nachdem sie letzterem auf den Kopf macht. Genauso, wie der Falke einen Gehilfen hat, der seinen Kopf säubert, braucht auch Mr. Halcón einen Bodyguard, ohne dessen Hilfe er Ana nicht so einfach verprügeln könnte.

Medem übt durch *Caótica Ana* implizit auch Kritik an der Indianerpolitik der USA, wie durch die Szene in der Indianerbar deutlich wird. Dort treiben sich ausschließlich Männer indianischen Herkunft herum, die den Eindruck erwecken, als würden sie Tag ein, Tag aus in der dunklen Kneipe herumlungern.

Der Filmemacher spricht durch diese Bilder offensichtlich die Probleme der hohen Arbeitslosigkeit und Trunksucht in den Indianerreservaten an, welche die US-amerikanische Regierung in großem Maße zu verantworten hat.

4. 7 Motive

4. 7. 1 Natur

Wie schon zu Beginn des Filmes verdeutlicht wird, besteht zwischen Ana und der Natur eine sehr enge Verbindung. Jedes Mal, wenn sie im Meer badet, wirkt sie als wäre sie im Einklang mit sich selbst, was auf eine mystische Verbindung zwischen Frau und Natur hinweist, die Medem in fast all seinen Filmen thematisiert. Die Natur wird dadurch zu einem “idealisierten Lebensraum”¹³³.

4. 7. 1. 1 Berge und Felsen

Der Fels bzw. der Berg haben in *Caótica Ana* mehr als eine Bedeutung.

So steht beispielsweise der Fels, welcher vor der Höhle aus dem Meer ragt, für Anas innere Mitte, die sie mit ihrem Zuhause (ihrem Vater, der Höhle und dem Meer) verbindet. Für die Sioux ist der Felsen ein “Signum der Mitte”, er “verkörpert Festigkeit und Dauer, er vertritt das Erste und Älteste, er setzt den Anfang der Schöpfung.”¹³⁴

Anas Felsen kommt immer wieder vor, besonders wenn sich größere Veränderungen in ihrem Leben ereignen: als sie entscheidet nach Madrid zu gehen, als Postkartenmotiv, als sie ihre erste bewusste Hypnose erlebt, als sie von Madrid nach Ibiza zurückkehrt, und schließlich, als Klaus verstirbt.

Gegen Ende des Filmes, im Indianerreservat, entdeckt Ana auch dort die beiden, für sie wichtigen Symbole, Fels und Höhle, welche für ihr Zuhause bzw. eine Rückkehr zu ihren Wurzeln stehen.

Als die Protagonistin in New York ankommt, wird die Landschaft durch die Stadt und der Fels durch die Wolkenkratzer ersetzt.¹³⁵

Aufgrund seiner Form wäre es auch logisch, den Felsen als Phallus zu deuten, welcher wiederum als Fruchtbarkeitssymbol gilt und folglich Ana daran erinnert “un ejército de hombres buenos” zu zeugen.

Ein ähnliches Symbol stellt der K2 dar, den die französische Alpinistin mit vier Feministinnen besteigt. Linda erzählt, dass sie die ersten Frauen waren, die einen

¹³³ Bochnig (2005): S. 88.

¹³⁴ Bauer/Dümotz/Golowin (1980): S. 96.

¹³⁵ Cirlot (1958): S. 137.

Achttausender bestiegen haben, jedoch ohne zurückzukehren. Das *Diccionario de los Símbolos* erklärt die Bedeutungen des Berges folgendermaßen:

“El simbolismo de la montaña es múltiple: contiene el de la altura y el del centro. En cuanto alta, vertical, elevada y póxima al cielo, participa del simbolismo de la transcendencia; [...] Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y término de la ascensión humana.”¹³⁶

4. 7. 1. 2 Meer

Wie bereits erwähnt, hat Ana eine intensive Bindung zum Meer. Unter der Oberfläche des Meeres verbergen sich, genau wie in Anas Unterbewusstsein, enorme Abgründe. Filmisch wird Ana, im Meer treibend, meist von unter der Wasseroberfläche gezeigt: Die Kamera blickt dabei von der Tiefe auf die junge Frau (siehe Abb. 33). Dadurch entsteht der Eindruck, dass unter ihr etwas schlummert, dem sie, am Rücken treibend, keine Aufmerksamkeit schenkt, was sich wiederum auf das Verdrängen ihres Inneren übertragen lässt. Jung behauptet schließlich auch:

“In den Träumen und Phantasien bedeutet Meer oder jedes größere Gewässer das Unbewußte. Der Mutteraspekt des Wassers koindiziert insofern mit der Natur des Unbewußten, als dieses [...] als die Mutter oder Matrix des Bewußtseins angesprochen werden kann. So hat auch das Unbewußte [...] wie das Wasser mütterliche Bedeutung.”¹³⁷

Wenn also das Unbewusste und das Meer mütterliche Bedeutung haben, so darf dies ebenfalls als Hinweis auf die Seelen der Frauen gelten, die die Tradition der “madre de los hombres buenos” weiterführen.

Klaus hingegen, erzählt von einem Traum, in dem Ana ins Meer fällt, was sich später tatsächlich so zuträgt, als Ismael sie vom Boot stößt.

4. 7. 1. 3 Wind

Der Wind ist ein Symbol, welches sich durch den ganzen Film zieht. So beschreibt sich Linda beispielsweise als bodenständig und solide “Pues yo soy de tierra, tía. Super sólida”, während wiederum Ana davon spricht sich festhalten zu müssen um nicht weggeweht zu werden.

Auch am Segelboot, als Ana am Bug sitzt und ihr der Wind mit lautem Getöse ins Gesicht weht, ruft Ismael ihr zu, dass sie sich festhalten soll.

¹³⁶ Chevalier (1995): S.722.

¹³⁷ Jung (1973): S. 278.

Das Lied *Ágarrate a mí, María*, zu dem Ana und ihr Vater vor dessen Tod tanzen, weist den Zuschauer ebenfalls darauf hin, dass Klaus seine Tochter bis zu diesem Zeitpunkt immer festgehalten hat, um sie vor dem Wind zu schützen.

Als Ana im Atlantik treibt, weil Ismael sie dort zurücklässt, hören wir die Protagonistin als *Voice over*, wie sie zum verstorbenen Vater spricht: “El alma de los muertos no va a ningún sitio, ¿verdad? Sólo puede volar para entrar en los vivos. - Yo no quiero volar.” Ana wehrt sich dagegen wegzufiegen, sie braucht immer jemanden, der sie festhält.

Der Wind und das Flügelschlagen sind zudem die ersten Geräusche, die der Zuschauer zu Beginn des Filmes hört, noch bevor Medem das dazugehörige Bild zeigt.

Das bedrohliche Brausen des Windes dient in Verbindung mit dem Einblenden der Kapitelnummer vor schwarzem Hintergrund, der Überleitung in ein nächstes Kapitel, und wird dadurch zu einem wesentlichen Hinweis auf die Parallele zwischen Ana und ihrem bevorstehenden Zusammentreffen mit dem “Falken”.

Während dem Wind am Anfang noch negative Bedeutung zugeschrieben wird (Linda befürchtet, dass ihre Mutter eines Tages vom Wind weggetragen wird), scheint er gegen Ende des Filmes zu etwas Wünschenswerten zu werden, denn Linda rät ihrer Freundin in der Videobotschaft: “Que te dejes llevar por el viento, mi querida amiga. Mi queridísima amiga. Mi amiga pájaro.”

4. 7. 1. 4 Vögel

Die Seele der Menschen, welche nach dem Tod weiterlebt, wird in *Caótica Ana* durch Symbol des Vogels dargestellt. Die weiße Taube steht allerdings zusätzlich auch für das Sinnbild des Friedens, während der Falke, welcher ein sehr talentierter Jäger ist, den Krieger symbolisiert. Abgesehen davon, gibt es auch Vogelarten, die in folkloristischen Überlieferungen aufgrund ihrer Funktion des Leichenfraßes, die Mutter repräsentieren, wie zum Beispiel der ägyptische Geier.¹³⁸

So wurde immerhin auch Saidas Mutter den Geiern lebendig zum Fraß vorgesetzt, weil die Marokkaner glaubten, dass sich Saidas Seele auf diesem Wege in den Lüften zerstreuen würde.

¹³⁸ Vgl. Jung (1973): S. 302.

Auch Oztatziaca wurde mehr oder weniger von einem Vogelwesen getötet, da sich ihr Geliebter mit Vogelfedern geschmückt hat, bevor er sie zerstückelt hat (siehe Abb. 34 u. 35).

Natürlich spiegelt sich das Vogelmotiv auch in der Kunst wider: Beispielsweise in Anas Gemälde, welches einen Vogel in der Wüste darstellt, aber auch in einer Ausstellung der Studenten, in der ein Vogelkäfig mit falschen Vögeln präsentiert wird, was darauf hinweist, dass Ana die Seelen ihrer Vorgängerinnen hinter Gittern verschlossen hält.

4. 7. 1. 5 Höhle

Die Höhle, in der Ana und ihr Vater leben beschreibt Medem als “una metáfora de cómo ha pasado la vida escondida.”¹³⁹ Für Ana und Klaus stellt die Höhle einen Rückzugsort dar, an dem sie sich sicher fühlen, ähnlich, wie Lorenzos Loch in *Lucía y el sexo*.

So bemerkt auch Justine bei ihrem Besuch: “Sí, esta cueva os protege.”. Deshalb ist die junge Frau davon überzeugt, dass Klaus, sobald er aus der Höhle vertrieben wird, stirbt, was sich tatsächlich bewahrheitet.

Des Weiteren steht die Höhle für den Archetyp der Gebärmutter und tritt in Mythen als Ursprung, Wiedergeburt und Initiation zahlreicher Völker auf.¹⁴⁰

Als Ana im Indianerreservat ankommt, fällt ihr sofort die riesige Höhle auf, von der sie ihrem toten Vater in Gedanken enthusiastisch berichtet.

Zugleich, stellt die Höhle auch ein Portal dar, welches, durch die Türen, in Anas Unterbewusstsein führt. Eine vergleichbare Idee stellt der hohle Baumstumpf in *Vacas* dar, wie Rob Stone bemerkt:

“[...] a wizened tree hollow, deep in the forest, which acts as some sort of unstable portal to the alternative world of the subconscious. ‘What’s on the other side of the hole?’ asks Peru, [...]. ‘The same as here or similar’. replies Manuel. ‘You are on the other side.’ ”¹⁴¹

¹³⁹ Frieria (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/Cinemia_agosto07.pdf.

¹⁴⁰ Vgl. Chevalier (1995): S. 263.

¹⁴¹ Stone (2002): S. 164.

4. 7. 1. 6 Wüste

Die Wüste ist nicht nur Saids Heimat, sondern sie steht auch für seine Person an sich. So bedeutet das spanische Wort “desierto” nicht nur “Wüste”, sondern auch “leer”, “verlassen”, was wiederum exakt Saids innerer Gefühlslandschaft entspricht. Er, der ohne seine Eltern in einem der entlegensten und menschenfeindlichsten Gegenden der Erde aufwuchs, wird bei Nacht von Alpträumen verfolgt, die sich ebenfalls auf die Wüste zurückführen lassen: “Vivo en la claridad más absoluta. A veces veo el final, y entonces es cuando no veo nada, ¡porque no hay nada!”

4. 7. 2 Andere Motive

4. 7. 2. 1 Stadt

Ana, die noch nie zuvor ihre Insel verlassen hat, fühlt sich in der spanischen Hauptstadt, wo sie eine gute Freundin und ihren Seelenpartner findet, von Anfang an wohl. Sie sagt zu Justine: “Es el mejor sitio donde podría estar. Parece que me estaba esperando.”. In Madrid steigen aber auch zum ersten Mal die Stimmen der Frauen (dies wird durch die Musik Jocelyn Pooks dargestellt) in ihr Bewusstsein, was sich zum einen dadurch erklären lässt, dass die Stadt ein “mütterliches Symbol”¹⁴² ist, in welchem diese Frauen stärker in ihr wirken können, aber auch dadurch, dass sie von ihrem Beschützer Klaus getrennt ist.

Ana verlässt Madrid, um ihre Sorgen hinter sich zu lassen und ein neues Leben zu beginnen. Noch bevor sie einen Fuß auf Manhattan gesetzt hat, spürt sie jedoch, beim Anblick der Freiheitsstatue, die Frauenstimmen in ihr erwachen.

Die Szene, welche die Protagonistin zeigt, während sie die Strassen New Yorks entlanggeht, ist genauso gestaltet, wie diejenige, als Ana, gerade in Madrid angekommen, dort durch die Menschenmenge schlendert. Beide Male richtet sich der Blick der Kamera, aus Anas Perspektive, entlang der Häuser, während sie durch einen farblich homogenen Strom von Menschen geht und ihre Hände, als würden sie das Fliegen eines Vogels imitieren, bewegt.

Allerdings ist Anas Aussehen in New York schon stark den anderen Passanten angepasst, sie sticht nicht mehr hervor. Das entspricht auch ihrem inneren Wunsch,

¹⁴² Jung (1973): S. 262.

nicht anders zu sein, keine besondere Gabe zu haben und ein “normales” Dasein zu fristen.

So ist die Protagonistin folglich wenig erfreut, als Anglo sie in der Stadt ausfindig macht, um sie damit zu konfrontieren, dass sie sich, anstatt zu fliehen, ihrem Ursprung noch mehr genähert hat.

4. 7. 2. 2 Hände

Die häufigen Detailaufnahmen der Hände in *Caótica Ana* weisen, noch bevor man ihren Zusammenhang mit der Geschichte versteht, auf ihre Wichtigkeit hin.

Ana ist auf die Hände anderer nahe stehender Personen angewiesen, um sich daran festzuhalten, weil sie der Wind ansonsten wegblasen würde (Siehe Kapitel Wind). So ergreift sie beispielsweise Lindas Hand, als diese ihr erzählt, dass sie mit beiden Beinen fest auf der Erde steht. Auch Said wird von ihr angefleht sie nicht fallen zu lassen, als sie während einer Halluzination das Gefühl hat in die Tiefe gezogen zu werden.

Doch Said's Hände haben außerdem noch den Vorteil, dass ein Ring an seinem Finger steckt. Dieser Ring ist es auch, der Anas Interesse für ihre eigenen Hände erklärt, da er Saida gehörte, deren Seele in ihr wohnt, wodurch der Ring sofort heftige Gefühle in ihr auslöst (siehe Kapitel Kreise).

4. 7. 2. 3 Herz

Medem greift in seinen Filmen immer wieder das Herz als besonders ausdrucksstarkes Motiv auf, welches beispielsweise der Protagonistin in *Caótica Ana* symbolisch aus der Brust gerissen wird. Außerdem fühlt Ana auch den “Herzschmerz”, den andere Frauen vor ihr erleiden mussten, weil sie von der Liebe enttäuscht wurden. Aber auch Ana greift einmal nach einem Herz, welches sich in einer Anatomiepuppe in Said's Zimmer befindet.

Das gestohlene Herz kommt auch in *Tierra* vor, als Mari Ángel erzählt, ein Wildschwein habe eines Nachts ihr Herz gefressen, und ihn später bittet ihr Herz zu verschlingen. Ein knallrotes Herz findet sich auch in *Los amantes del Círculo Polar* wieder, das Otto seiner großen Liebe Ana in einem Geschäft kauft.

4. 7. 2. 4 Türen

Die Türen bilden ein konstantes Motiv in Anas Kunst, welches sie schon in der Höhle auf Ibiza an die Wände gemalt hat. Daraus kann man schließen, dass Ana etwas von

den verschlossenen Türen in ihr, gefühlt haben muss. Im *Diccionario de los Símbolos* wird die Bedeutung dieses Symbols folgendermaßen erläutert:

“La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo.”¹⁴³

Die erste Figur, die Zugang zu dieser Passage haben möchte, ist Justine, als sie Ana und Klaus in der Höhle besucht. Ana stört es nicht, wenn andere die Türen öffnen wollen: Als Justine die aufgemalte Türe in der Höhle öffnen will, stößt sie jedoch gegen die Wand. Diese Szene ist für den Verlauf des Filmes aussagekräftig, da sie verdeutlicht, dass Anas Türen zu ihrem Unterbewussten geschlossen sind. Die junge Malerin erlaubt Anglo jedoch die Türen für sie zu öffnen, da sie selbst zuviel Angst davor hat zu erfahren, was sich dahinter verbirgt.

Die Tatsache, dass Anas Kunst mit der Höhlenmalerei in Verbindung gebracht wird, spielt auf ihr inneres Alter an, welches weit in die Vergangenheit zurückreicht.

Im letzten Kapitel kommt es schließlich dazu, dass sich Ana von dem ausländischen Ehepaar die letzte Türe öffnen lässt. Ab diesem Zeitpunkt akzeptiert sie, wer sie ist, und ist bereit ihre Aufgabe zu erfüllen.

4. 8 Kunst

Kunst nimmt in *Caótica Ana* einen sehr großen Stellenwert ein. Allein die Tatsache, dass Ana in einem Haus voller junger Künstler lebt ist bezeichnend.

Abgesehen davon unterstützt sie in *Caótica Ana* bildlich die Gefühle und Aussagen der Figuren bzw. gibt sie Einblick in Anas Unbewusstes: die Vögel im Vogelkäfig; die vielen Kartoffelköpfe, welche für die vielen Frauen stehen, die in Ana weiterleben; der Penis, den zwei Mitbewohner auf die Wand malen um die Aussage Lindas zu bestätigen, dass alle Männer nur an das *eine* denken; das große Photo einer jungen Frau in der Ausstellung, die sich nackt am Boden räkelt und verführerisch den Blick zum Betrachter wendet reflektiert Lindas Standpunkt, dass alle Frauen “unas putas interesadas” sind, was sie ja auch mit ihren Videoaufnahmen festhält.

¹⁴³ Chevalier (1995): S. 855.

Somit kann ganz klar festgestellt werden, dass die Behauptung Lindas, sie würde “el ojo” nicht lenken, unwahr ist, da die Kamera genau das zeigt, was Linda beschäftigt. Die Kunst nimmt aber auch einen unterstreichenden und hinweisenden Part ein, zum Beispiel durch Anas Bilder, die zum Teil ein Eigenleben führen (manche beginnen sich zu bewegen und neue Perspektiven zu öffnen), wie das Bild von Anas zweigeteiltem Kopf, hinter dem sich ein Gang mit unzähligen Türen auftut (siehe Abb. 36), oder die Performances, an denen sie teilnimmt, aber auch Lindas Videoinstallationen, etc.

4. 8. 1 Anas Kunst

In jedem Fall ist es die Kunst, durch die Ana nach Madrid kommt, wo sie ihr “Chaos” kennenlernt.

“Natürlich ist es für die Bedeutungskomplexe des Films nicht irrelevant, welche Kunst der Film abbildet oder welche Rolle die Kunst in ihr spielt.”¹⁴⁴

Anas Bilder, die im Film gezeigt werden, stammen fast ausschließlich von Ana Medem, bis auf einige wenige, die von Medems anderer Schwester, Sofía, extra für den Film gemalt wurden (sie imitierte dabei den Stil ihrer verstorbenen Schwester). Ihre Bilder sind äußerst farbenfroh, sie strahlen Optimismus aus und haben einen naiven Touch.

In Madrid rät Justine Ana mit Öl zu malen anstatt mit Wachsmalfarben, um mehr Tiefe zu erreichen und ihr Unterbewusstsein zu befreien. Ana jedoch malt um aus sich herauszugehen und sich zu vergessen: “No quiero profundidad.”, erklärt sie der “Madre Superiora”.

Direkt nach dieser Unterhaltung mit Justine kommt es zur ersten Vision Anas, als sie bemerkt, dass Said und sie dasselbe Sujet malen. In der Vision fliegt die Kamera in der Vogelperspektive über die Wüste, was genau dem Motiv entspricht, welches die beiden, wenn auch abstrakt, gemalt haben. Obwohl die Protagonistin immer wieder betont dass der Sinn ihres Malens darin besteht aus sich herauszugehen und ihrem Inneren zu entfliehen, drücken ihre Motive ausschließlich ihr Innenleben aus.

¹⁴⁴ Borstnar / Pabst / Wulff (2002): S. 75.

Ana malt im Film jedoch nicht nur auf Leinwände, sie lebt ihre Kreativität auch an Wänden aus, die sie ausschließlich mit verschiedenen bunten Türen verziert (Siehe Kapitel Türen).

4. 8. 2 Performance

Ein beliebtes Ausdrucksmittel der Kunststudenten im Film ist die Performance.

Insgesamt drei Performances werden auf den Ausstellungen vorgeführt, die alle in Verbindung mit der Mann-Frau-Beziehung stehen:

Die erste, an der Ana mit Lucas als Hauptakteurin mitwirkt, behandelt das Machtmonopol des Mannes auf der Erde. So wird Lucas gleich zu Beginn die Frage gestellt wie lange der Tod vorherrschen würde. Seine Antwort, “Mientras que las mujeres sigáis teniendo hijos.”, greift die spätere Erkenntnis auf, dass Ana die Mutter “de los hombres buenos” verkörpert, wodurch sie ebendiese Vorherrschaft kippen möchte.

Die anderen zwei Performances werden ebenfalls von Lucas inszeniert:

Auf einer Projektion ist eine stehende, nackte Frau von hinten abgebildet, während der Arm eines Mannes ihren Körper streichelt (siehe Abb. 37). Im Hintergrund der Projektion sind Wolken und Blitze zu sehen während man Donner hört. Lucas kniet auf der Bühne und fasst der Frau ans Gesäß: “Yo no creo en Dios, yo creo en la mujer, mi única diosa.”, erklärt er. Diese Aussage wirkt insofern absurd, als die Frau zwar als Göttin bezeichnet wird, sie durch das Bild aber rein sexuell konnotiert wird und aufgrund ihrer Nacktheit und Passivität sehr verletzlich wirkt.

In der zweiten Performance befindet sich Lucas auf derselben Bühne. Er ist gerade dabei zwei nackte Frauen auf der Bühne abwechselnd mit Sand zu bedecken bzw. sie vom Sand zu befreien. Das Szenarium wird vom Rauschen des Meeres begleitet und nur durch die Projektion des Vollmondes beleuchtet. Der Vollmond symbolisiert darin den ewigen Zyklus der Beziehung zwischen Mann und Frau, während das Meer zugleich für den Beginn und das Ende des Lebens steht.¹⁴⁵

Das kontinuierliche Ein- und Ausgraben der Frauenkörper spiegelt demnach zum einen den Verlauf der Gezeiten wider, zum anderen versinnbildlicht es das Verhalten des Mannes in der Geschichte der Menschheit, der die Frau einmal unterdrückt, dann

¹⁴⁵ Vgl. Perez-Rioja (1971): S. 287.

wieder auf Händen trägt, sie einmal als Hure behandelt, daraufhin wieder als Göttin, usw.

4. 8. 3 “El ojo”

Die Videokamera ist Lindas künstlerisches Ausdrucksmittel und ihr beinahe ständiger Begleiter. Linda bezeichnet die Kamera als “Mi ojo preferido”, sie hält die Welt, die dadurch zum Vorschein kommt, für mysteriös. Obwohl die Bilder der Videokamera ohnehin durch Lindas subjektive Wahrnehmung gesteuert werden, ist es ihr lieber die Realität durch das Auge der des Apparates zu beobachten, wodurch sie versucht einen größeren Abstand zur Gewalt auf der Welt zu erreichen.

Schon als sich die beiden Frauen zum ersten Mal treffen, sieht der Zuschauer einen Großteil des Geschehens, welches die zwei beobachten, über das Display der Videokamera (siehe Abb. 38).

Durch Lindas Aussage, dass dieses Medium seine eigene Sicht der Dinge wiedergibt, wird suggeriert, dass sie selbst keinen Einfluss darauf ausübt. Dies ist jedoch ein Irrglaube, da die Bilder, die dadurch entstehen, eindeutig Lindas Ansicht, welche noch dazu eine absolut weibliche ist, widerspiegeln. Dadurch wird die ohnehin schon weibliche Erzählperspektive und Thematik zusätzlich verstärkt.

Die Aufnahmen der Videokamera gewähren aber auch Einblicke in Anas verborgene Leben. Denn dadurch, dass der Zuschauer die Hypnosen genauso wenig miterlebt, wie Ana (da sie währenddessen nicht bei Bewusstsein ist), bekommt dieser erst einen Eindruck darüber, als Linda eine fertige Montage der Aufnahmen während einer Ausstellung vorführt. Eine ähnliche Funktion schrieb Medem schon zuvor dem Kuhauge und der Kameralinse in *Vacas* zu, die immer wieder einen tieferen Einblick in bestimmte Geschehnisse und Figuren gewährten, aber auch Zugang zu verborgenen Orten ermöglichten.

4. 9 Filmsprache

Die Filmsprache *Caótica Anas* bewegt sich auf sehr hohem Niveau und ist äußerst vielseitig. Es kann hier nur ein Auszug einiger wichtiger Komponenten gegeben werden, der einen Überblick über die Dichte der visuellen Erzählstrategie des Filmes vermitteln soll.

4. 9. 1 Selbstreferentialität

Bei selbstreferentiellen Filmen werden filmästhetische Mittel bewusst thematisiert, wodurch der Zuschauer daran erinnert wird, dass er gerade einen Film sieht.¹⁴⁶ In *Caótica Ana* dreht sich die Selbstreferentialität in erster Linie um Lindas Profession als Videokünstlerin. Durch das Zurschaustellen der Produktionsschritte wird das Publikum auf den Entstehungsprozess eines Videos aufmerksam gemacht, der vom tatsächlichen Filmen, über die Montage, bis hin zur Präsentation gezeigt wird.¹⁴⁷ Ein konkretes Beispiel dafür stellt Lindas Videoinstallation über Ana und Said dar: Medem zeigt in diesem Fall zuerst Linda, wie sie Ana das Video Says, in welchem sein Gesicht von einem langen schwarzen Schal verhüllt ist, während er nach und nach ausgewickelt wird. Später sieht man Linda beim Filmen Anas, die mit dem Schal in der Hand Linda umkreist. Zuletzt wird das Endprodukt fertig geschnitten in einem Kinosaal vorgeführt, wobei Medem nicht nur das Spektakel auf der Leinwand zeigt, sondern auch das Publikum und dessen Reaktionen darauf, was wiederum den Zuschauer daran erinnert, dass er sich gerade selbst einen Film ansieht. Der Filmemacher lenkt den Blick des Zuschauers zudem immer wieder auf das Display von Lindas Kamera, wodurch ein Rahmen im Rahmen (siehe Abb. 39) entsteht. Strigl erklärt die Funktion des Rahmens im Rahmen folgendermaßen:

“Dadurch wird bewirkt, dass sich der/die ZuschauerIn sowohl auf der Seite der Quelle befindet, indem er/sie sich mit dem Blick der Kamera identifiziert, als auch auf der Seite des Ziels, indem der Film ihn/sie anblickt. Außerdem wird dadurch die filmische Illusion durchbrochen und auf eine Welt außerhalb des Films verwiesen.”¹⁴⁸

Abgesehen davon verwendet Linda ihre Kamera nicht nur für Kunstprojekte, sondern sie filmt nahezu alles, was um sie herum passiert.

All diese filmischen Mittel haben eine adressierende Eigenschaft, die den Zuschauer auf seine Wahrnehmungsgewohnheiten hinweist und das Gestaltungsmittel Film anspricht.

¹⁴⁶ Vgl. Withalm (1999): www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html

¹⁴⁷ Vgl. Metz, Christian (2007): S. 77.

¹⁴⁸ Strigl Sandra (2007): S. 151

4. 9. 2 Lust am Schauen

In *Caótica Ana* wird das Zuschauen (wie schon im vorigen Kapitel erwähnt) in großem Ausmaß thematisiert. Dafür verwendet Medem u.a. den direkten Blick der Schauspieler in die (Video-)Kamera (siehe Abb. 40), welcher den Blick des Zuschauers erwidert und die filmische Fiktion aufbricht.

Aber auch die verschiedenen Kunstprojekte der Studenten richten sich klarerweise an ein Publikum:

So erfreuen sich zum Beispiel die Performances bei ebendiesem großer Beliebtheit, vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil die Darsteller dabei immer nackt sind.

Als eindeutig kritischer Verweis auf die Sensationslust der Menschen kann das Photo gedeutet werden, welches die hypnotisierte Ana, umgeben von vielen Zuschauern, über einem Tisch schwebend zeigt (siehe Abb. 41). Das Publikum ergötzt sich darauf an den übernatürlichen Phänomenen, die ihnen die "Show" bietet. Die Kommerzialisierung einer eigentlich zutiefst persönlichen Erfahrung scheint Ana zwar nicht zu stören, wird jedoch als moralisch fragwürdig dargestellt.

Ebenso verhält es sich mit Justines Verhalten diesem Prozess gegenüber. Obwohl sie klarstellt, dass die Videobänder Ana gehören, verfolgt sie die Fortschritte Anas mit Spannung und hält sie dazu an immer tiefer in ihr Innerstes vorzudringen. Es wird nicht eindeutig klar, ob Justine Ana damit helfen will, oder ob sie einfach nur gespannt ist wie Anas Reise ausgeht.

4. 9. 3 Bewusstlosigkeit

Der Zustand der Bewusstlosigkeit kommt sehr häufig in Medems Filmen vor: in *Vacas* fällt Cristina plötzlich bewusstlos um als sie Schüsse hört; In *La ardilla roja* tut Sofía nach einer kurzen tatsächlichen Amnesie so, als könne sie sich nicht mehr an ihr früheres Leben erinnern; In *Tierra* wird Ángel von einem Stein getroffen woraufhin er bewusstlos wird; In *Caótica Ana* weiß Ana nicht was während der Hypnose geschehen ist (und will es auch nicht wissen).

Diese Gedächtnislücken sind größtenteils von den Figuren selbst eingeleitet und fungieren als Schutzmechanismus. Cristina entkommt dadurch dem Kriegsgefecht, Sofía flieht aus ihrem alten Leben, Ana muss sich nicht ihrem Inneren stellen und Ángel wird endgültig von seiner überaktiven Phantasie geheilt.

Eine andere Form der Gedächtnislücken ist die absichtliche filmische Auslassung von Geschehenem. Dadurch, dass der Zuschauer einen Großteil der Zeit Anas subjektive Sicht annimmt, entgehen ihm die gleichen Dinge wie auch Ana. Deshalb weiß man als Zuschauer nicht was bei den Hypnosen geschehen ist, bis man durch Lindas Videobänder davon erfährt.

Ähnlich verhält es sich mit solchen Auslassungen, die nur den Zuschauer betreffen. Einige Male kommt es in *Caótica Ana* dazu, dass Medem entweder einen abrupten Schnitt einsetzt um die Weiterentwicklung einer Szene für den Zuschauer geheim zu halten, oder aber es wird deutlich, dass man einen gewissen Zeitraum nicht miterlebt hat, wodurch nicht klar ist ob in der Zwischenzeit etwas geschehen ist.

Beispielsweise liegt Ana eines Morgens nackt im Bett, was Ángo ihr dadurch erklärt, dass er sie noch gebadet hat. Daraufhin streckt ihm Ana ihre Hand entgegen. An dieser Stelle folgt ein Schnitt, der zu einer Szene am Frühstückstisch überleitet, wodurch dem Zuschauer großer Freiraum für die eigene Phantasie gelassen wird. Haben die zwei letztendlich miteinander geschlafen, wie Ángo es sich gewünscht hatte, oder ist gar nichts geschehen? Darauf wird keine Antwort gegeben.

Eine ähnliche Situation trifft am Segelboot mit Lindas Vater ein. Ana bewegt sich am Boot entweder halb nackt, oder ganz nackt, wodurch sie Ismaels lüsterne Blicke unweigerlich auf sich zieht. Obwohl die beiden nicht miteinander flirten, liegt deutlich eine sexuelle Spannung in der Luft, die vor allem durch Anas permanente Nacktheit entsteht. Durch einen Schnitt wird schließlich eine Nachtszene eingeleitet, in der die beiden in der Kajüte in getrennten Betten schlafen. Während Ismael laut schnarcht, ist Ana hellwach und blickt sorgvoll in die Nacht. Genauso wie in der Szene mit Ángo ist auch diesmal nicht sicher, ob etwas zwischen Ismael und Ana vorgefallen ist. Allerdings ist klar, dass er ebenso wenig abgeneigt wäre wie Ángo.

4. 9. 4 Bildüberlagerung

Die Technik der Bildüberlagerung wird von Medem gleich dreimal verwendet. Beim ersten Mal erscheint Anas Gesicht in Großaufnahme hinter einem Flugzeugfenster, an dem sich gleichzeitig der, aus dem Meer herausragende Felsen abbildet (siehe Abb. 42).

Später, während sich die Protagonistin im Indianermuseum in einem Modell eine Miniaturausgabe einer Frau mit Baby auf dem Arm ansieht, erschrickt sie plötzlich, als sich auf dem Gesicht der Puppe Justines Gesicht abzeichnet (siehe Abb. 43 u. 44). Ein letztes Mal kommt die Bildüberlagerung am Glaslift vor, in dem Ana an der Außenseite eines Hotels zum Treffen mit dem Politiker fährt. Während sich der Lift nach oben bewegt, zeigt seine gläserne Außenseite New Yorks Wolkenkratzer, die sich darin spiegeln (siehe Abb. 44).

Durch dieses Verfahren schafft Medem eine Verbindung zwischen zwei Ebenen: die innere Welt von Anas Gedanken wird mit der äußeren Welt, der Realität verschmolzen. An letzterem Beispiel illustriert bedeutet Anas Aufwärtsbewegung mit dem Lift auf Höhe der Wolkenkratzer, das Equivalent zur Anfangssequenz, da sie sich, wie die Taube in die Lüfte erhebt um sich in Folge dessen auf die gleiche Art an Mr. Halcon zu rächen.

4. 9. 5 Kameraperspektiven

4. 9. 5. 1 Untersicht

Ein gutes Beispiel für eine starke Untersicht stellt die Szene dar, die Ana von unter der Wasseroberfläche zeigt, als sie sich im Meer treiben lässt (siehe Abb. 33). Wie bereits zuvor erwähnt, erweckt diese Einstellung den Eindruck, als würde Ana von etwas, aus der Tiefe blickendem, beobachtet.

4. 9. 5. 2 Vogelperspektive

Die Vogelperspektive wird häufig verwendet, da die Perspektive eines fliegenden Vogels regelmäßig wiedergegeben wird. Besonders interessant ist vor allem die Szene, in der zwei Leichen ohne Köpfe in der Wüste liegend von oben gezeigt werden (siehe Abb. 46). Anstelle der Köpfe ragen aus ihren Hälsen zwei riesige Schatten von Geiern empor wodurch darauf hingewiesen wird, dass ihre Seelen in den Vögeln weiterleben.

4. 9. 5. 3 Subjektive Perspektive

Das Auge der Kamera identifiziert sich in *Caótica Ana* sehr oft mit dem subjektiven Blick der Protagonistin, wodurch eine besondere Nähe zwischen dem Zuschauer und ihrer Person erzeugt wird, und gleichzeitig eine weibliche Sichtweise wiedergegeben

wird. Durch diese Taktik ist es für den Zuschauer unmöglich, genauso wie für Ana, die Momente, in denen sie hypnotisiert ist, zu sehen (siehe weiter oben).

Als sich Ana endlich auf eine bewusste Hypnose einlässt, wird das Eintauchen und das Erwachen aus diesem Zustand durch eine Schwarzblende dargestellt. In der Mikrogeschichte der Hypnose verwendet Medem schließlich eine Handkamera, die bewusst sehr verwackelte Bilder erzeugt, um die Bewegungen der Figur nachzuahmen. Dies geschieht beispielsweise als Ana während der Hypnose zu ihrer Höhle läuft, oder als ihr das Baby entrissen wird (siehe Abb. 47).

4. 9. 6 Ton

Ein fließender Übergang zwischen den Sequenzen wird von Medem oft dadurch erzielt, dass der Ton der folgenden Sequenz schon in den letzten Sekunden der vorherigen Szene (als *Off*-Ton) beginnt. Durch dieses akustische Vorziehen des Tons wird der Szenenwechsel harmonischer.

Als wichtiger wiederkehrender *Off*-Ton wird das Geräusch des Windes eingesetzt, welches sich durch den ganzen Film zieht:

Zu Beginn begleitet der Wind den Flug der Taube; schließlich wird das Brausen des Windes jedes Mal deutlich, wenn ein neues Kapitel im Film beginnt (unterlegt mit einer Schwarzblende); des weiteren ist dieses Geräusch während fast allen Hypnosen und Halluzinationen hörbar; außerdem ist der Wind natürlich auf dem Segelboot deutlich wahrnehmbar.

Dadurch, dass der Zuschauer während Anas bewusster Hypnose deren subjektive Wahrnehmung annimmt, hört er zum einen Anglo und Ana aus dem *Off*, deren Stimmen sehr nahe wirken, zum anderen hört man aber auch den *Atmoton*, die Stimmen und die Musik, welche in den Geschichten der Hypnose vorkommen. Letztere wirken ebenso nah wie die Stimmen der Protagonisten, und vermitteln dadurch eine größere Nähe zum Geschehen. Die Klangwelt wirkt so direkt auf den Zuschauer ein, wodurch dieser stärker in die Geschichte hineingezogen wird.

4. 9. 7 Musik

Die Filmmusik von *Caótica Ana* wurde zum ersten Mal nicht von Alberto Iglesias komponiert, sondern von der Britin Jocelyn Pook, da sich Iglesias schon für andere

Projekte verpflichtet hatte. Die teilweise orientalisch klingende Musik ist ein sehr wichtiges Element in dieser Geschichte, da sie die Idee der Frauen aus der Vergangenheit auf musikalischer Ebene, besonders durch das Einbauen eines Chors, widerspiegelt. Medem wollte, dass die Musik wie die weibliche Energie wirkt, die Ana aus ihrem Inneren erreicht.¹⁴⁹ Es sollte den Eindruck erwecken, als würde die Musik, ebenso wie die Frauen in Ana, aus einer weit zurückliegenden Vergangenheit kommen.¹⁵⁰

Außer der Filmmusik Jocelyn Pooks kommen im Film noch zwei weitere Lieder vor, die für die Geschichte von großer emotionaler Bedeutung sind: *Agárrate a mí, María* und *Tiempo y silencio*.

Agárrate a mí, María wird im Film von Antonio Vega im Rahmen eines Dorffestes vorgetragen und verstärkt die traurige Stimmung dieser Szene. Ana tanzt mit Klaus ein letztes Mal bei diesem Konzert bevor er stirbt. Der Liedtext weist zudem auf Klaus' Gefühle seiner Tochter gegenüber hin:

“Agárrate fuerte a mí, María. Que esta noche es la más fría y no consigo dormir. Mañana cuando despiertes estaré muy lejos de aquí. No creo que pase nada de otras peores salí. Si acaso no vuelvo a verte olvida que te hice sufrir. No quiero, si desaparezo que nadie recuerde quien fui.”

Das zweite Musikstück, *Tiempo y Silencio* gesungen von Cesaria Évora und Pedro Guerra, kommt im Film zweimal vor: das erste Mal aus dem *Off*, als Ana und Said zueinander finden, und sie daraufhin miteinander schlafen. Es unterstreicht dabei die glückliche, ausgelassene Stimmung des Paares und wirkt dem Ohr des Zuschauers sehr nahe. Auch bei diesem Musikstück steht der Liedtext in engem Zusammenhang mit dem Geschehen, welches davon untermalt wird:

“Una casa en el cielo. Un jardín en el mar. Una alondra en tu pecho. Un volver a empezar.

Un deseo de estrellas. Un latir de gorrión. Una isla en tu cama. Una puesta de sol. Tiempo y silencio. Gritos y cantos. Cielos y besos. Voz y quebranto. Nacer en tu risa. Crecer en tu llanto. Virvir en tu espalda. Morir en tus brazos. Tiempo e silencio. Gritos y cantos. Cielos y besos. Voz y quebranto.”

¹⁴⁹ Vgl. Medem in: Machado (2007):

http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf.

¹⁵⁰ Vgl. Medem in: Costa (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/CitizenK_verano07.pdf.

Das zweite Mal ertönt *Tiempo y Silencio* aus dem Radio eines New Yorker Taxis, also aus einer “intradiegetischen”¹⁵¹ Quelle. Ana erkennt das Lied, welches sie an die Zeit mit Said erinnert, und wirkt für einen kurzen Moment traurig. Interessant ist daran allerdings, dass die Protagonistin diese Musik eigentlich beim ersten Mal nicht gehört haben kann, da sie ein “extradiegetisches”¹⁵² Element war, wodurch sie sich folglich nicht daran erinnern dürfte.

4. 10 Schlussfolgerung

Medem behandelt in *Caótica Ana* die für ihn typischen Themen Liebe, Tod, Identität, Flucht, Natur, Parallelwelt. Neu ist dabei sein Fokus auf Kunst, welche nicht nur durch die Bilder seiner Schwester Ana präsent ist, sondern auch durch Linda, Lucas und die Projekte der anderen Kunststudenten. Dieser neue Fokus ergibt sich möglicherweise durch seine Frau Montse Sanz, die Art-Direktorin des Filmes, aber vielleicht auch durch Medems Kollaboration im Dokumentarfilm *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (2006) über die taubstumme Künstlerin mit Down-Syndrom, Judith Scott, die sich nur über ihre Kunst ausdrücken kann.

Das Motiv der Mann-Frau-Beziehung bildet zudem das kreative Hauptthema der Kunststudenten, die sich in Performance, Malerei, Photographie, und Videoinstallation damit auseinandersetzen. Durch die Omnipräsenz dieses Inhalts in kreativen Prozessen wird seine Bedeutung für *Caótica Ana* zusätzlich hervorgehoben. Dabei fokussiert Medem vor allem die Unterschiede zwischen den Geschlechtern, die er sich aufgrund von Hormonen erklärt.

Terrorismus, Krieg, Unterwerfung, Vergewaltigung: Die Aggression der Männer stammt laut Medem von deren Testosteron und steht in großem Gegensatz zur friedliebenden Natur der Frauen, die, anders als die Männer, Leben erschaffen anstatt es zu zerstören. Als typische Vertreter des männlichen Geschlechtes werden der amerikanische Politiker und sein amerikanisch-italienischer Bodyguard dargestellt. Der Bodyguard verkörpert das Stereotyp des italienischen Machos mit schmierigen Schmalzlocken, ein sexuell gesteuertes Muskelpaket, das nicht gerade durch seine Intelligenz überzeugt. Sein Arbeitgeber, Mr. Halcon, steht für US-amerikanische

¹⁵¹ Borstnar/Pabst/Wulff (2002): S. 127.

¹⁵² Ebenda.

Politiker allgemein. Medem schreibt ihm solch unliebsame Charakterzüge zu wie Unmoral, Vorurteil, Dummheit, Feigheit und Brutalität.

Außerdem zieht der Filmemacher indirekt Parallelen zwischen der Indianerpolitik der USA, die die Indianer in abgelegene, unfruchtbare Gegenden verbannt hat, und den Flüchtlingslagern der Marokkaner, die ebenso eine ganze Ethnie in eine absolut karge menschenfeindliche Gegend abgeschoben haben.

Zudem besteht auch eine Ähnlichkeit zwischen Sids Wurzellosigkeit, die dem Umstand zu verdanken ist, dass Sids Volk aus seiner Heimat vertrieben wurde und er in einem Flüchtlingslager ohne Eltern aufwachsen musste, und Medems eigener Heimatlosigkeit. Diese basiert auf der Tatsache, dass er sich weder den Basken, noch den Madrilenen gänzlich zugehörig fühlt, da er an beiden Orten aufgewachsen ist. Aber auch die politischen Probleme des Baskenlandes, in dem die Terroristengruppe ETA, die ein unabhängiges Baskenland fordert, immer noch Attentate verübt, sind ebenso aktuell wie die Schwierigkeiten von Sids Volk.

Teile von Medems Persönlichkeit finden sich aber auch in Anglo wieder, da sich der Filmemacher genauso wie Anglo für die Psyche des Menschen interessiert. Auch die ausgeprägte Sensibilität und Schüchternheit Medems spiegelt sich sowohl in Anglo, als auch in Said wider.

Said bildet außerdem in mehrfacher Hinsicht Anas Gegenstück. Seine dunkle Haut, seine schwarzen Haare und seinen Akzent setzen schon äußerlich einen Kontrast zu der blonden, grünäugigen Ana mit blassem Teint. Die beiden unterscheiden sich aber auch charakterlich da Said schüchtern, melancholisch und in sich gekehrt ist, während Ana aufgeschlossen, fröhlich und aktiv ist.

Genauso verhält es sich mit Linda und Ana, die sich allein schon durch ihr Aussehen stark voneinander abheben, aber auch durch ihre Einstellung zu Männern. Linda ist eine extrem vorsichtige und skeptische Person, während sich Ana in ihrer naiven Art offensichtlich keine Gedanken über ihr Verhalten macht, was besonders durch ihre Nacktheit am Boot mit Ismael zur Geltung kommt. Außerdem fühlen sich die beiden Frauen unterschiedlichen Elementen zugehörig wie sie sagen: Linda meint mit der Erde verbunden zu sein, Ana hingegen mit der Luft. Die Videokünstlerin bezeichnet sich als "supersólida" und steht mit beiden Beinen auf der Erde, wodurch sie ihre Freundin, die Angst hat vom Wind weggeweht zu werden, festhalten muss.

Obwohl der Film keine konkreten Zeitangaben gibt, erkennt der Zuschauer das Verstreichen der Zeit und die damit einhergehende Wandlung Anas durch ihr äußerliches Erscheinungsbild. Zu Beginn trägt sie lange blonde Dreadlocks und Zöpfchen, dazu buntes Hippie-Style Gewand in leuchtenden Farben. Während dieser Zeit strahlt sie auch als Person Glücklichkeit und Zufriedenheit aus. Die Dreadlocks verschwinden jedoch mit der Zeit und ihre Haare werden kürzer, sie passt sich auch durch ihr Gewand immer mehr an ihre Umgebung in der Stadt an. Zum Schluss trägt sie ihr Haar viel kürzer und schwarz, ihre Kleidung ist nun modern, sie ist keine ausgelassene Person mehr sondern kühl und abgeklärt. Alles an ihr hat sich verändert, jedoch nicht zum Positiven. Sie hat vielmehr erreicht, weswegen sie nach New York gekommen ist: Ana ist nichts Besonderes mehr und fällt nicht auf.

Medem hält das Ende des Filmes für ein Happy End, da Ana ihre Bestimmung letztendlich akzeptiert hat und ihre Individualität für ein Kollektiv opfert, das ethisch gesehen wichtiger ist als ihr Leben als Einzelperson. Positiv ist gewiss die Tatsache, dass Ana nicht, wie die anderen Frauen, vom Mann getötet wird oder aus Liebeskummer (wie die Bergsteigerin) stirbt. Allerdings wirkt der Film auf den Zuschauer weniger befriedigend, da sich Anas Wesen so gravierend verändert hat. Als sie in der letzten Sequenz nachdem sie geschlagen wurde, in New York den Gehsteig entlanggeht, wirkt sie wie eine Wahnsinnige, da sie mit blutverschmiertem Gesicht und humpelndem Gang plötzlich zu lachen beginnt. Es entsteht dabei nicht gerade der Eindruck Ana hätte ihren Seelenfrieden gemacht. Die Zukunft der Protagonisten scheint ungewiss, da Medem das Ende gewissermaßen offen lässt.

5. Gemeinsamkeiten

5. 1 Dualismus

Medem verwendet in seinen Filmen gerne Gegensätze, die sich in irgendeiner Weise ergänzen oder zumindest eine Balance bilden. Dadurch entstehen Dualismen, die Spannung garantieren: Hure und Vergewaltiger, Täter und Opfer, geistige und physische Reisen, reale und phantastische Landschaften, innere und äußere Realität, etc.

Beispielsweise scheint Anas Leben an der Oberfläche ganz anders als es tatsächlich ist, da sie ihr Unterbewusstsein ausblendet. Unter der naiven, fröhlichen Oberfläche verbirgt sich ein Abgrund der durch großes Leid geprägt ist. Weitere Gegensätze in *Caótica Ana* sind Land und Stadt, wobei die Stadt eher negativ gezeichnet wird, da sich die Menschen dort nicht merklich voneinander unterscheiden. Der urbane Raum bietet Anonymität während die freie Natur Schutz und Geborgenheit vermittelt.

Abgesehen davon sind auch die Hauptpersonen dieses Filmes Gegenstücke zueinander, die sich durch ihre charakterlichen und äußerlichen Merkmale unterscheiden. So steht der Jugend und dem Chaos Anas die Weisheit und das Alter Justines gegenüber, der introvertierte, übersensible Said bildet das Gegenstück zur extrovertierten aktiven Ana und Lindas bodenständige kämpferische Natur steht Anas Naivität und Ignoranz gegenüber.

Genauso verwendet Medem auch in *Tierra* eine Vielzahl an offensichtlichen Dualismen, welche die Struktur des Filmes wesentlich prägen. So handelt der Spielfilm von Himmel und Erde, Leben und Tod, Realität und Fiktion, Individuum und Gruppe, Ángela und Mari, Liebe und Triebe, Ángel und Patricio. Diese extremen Gegensätze setzt Medem deshalb ein, um die Zwigespaltenheit seines Protagonisten auf unterschiedlichen Ebenen zu verdeutlichen und seine Wahlmöglichkeiten hervorzuheben.

5. 2 Phantastische Welt

Sowohl *Tierra* als auch *Caótica Ana* weisen auf eine Parallelwelt hin, die neben der Welt in der wir alle leben existiert.

Medem benutzt das Medium Film selbst, als ein Portal, mit dem er die Grenzen von Zeit und Raum überschreiten kann:

“Freud’s book *The Interpretation of Dreams* fell into my hands. I was fascinated and read it all, read everything I could about the subconscious and psychoanalysis. And when I used to make my Super-8 films I’d always say that one day I’d manage to capture on film a piece of time and space from my subconscious. I always thought that some day I could unload my subconscious onto film without being aware of it, without even thinking rationally about it.”¹⁵³

Dieser fiktionale Raum, der nur durch das Unterbewusstsein zugänglich ist, ist unserer Welt zwar ähnlich, jedoch ereignen sich dort phantastische Phänomene, die geprägt sind von mythologischen Figuren und Phänomenen, übermenschlichen Instinkten, animalischen Trieben und unausweichlichen Kreisläufen. Die Thematisierung Traum- und Trance-ähnlicher Zustände sowie phantastischer Elemente in Medems Filmen, zeigt die Nähe des Regisseurs zum Surrealismus und seine Beeinflussung durch den Realismo Mágico.¹⁵⁴ Laut Strigl besteht die stärkste Verbindung zu den Surrealisten durch die assoziative Montage, die Verwendung typischer Symbole (Mond, Hände, Tiere, usw.) und die zentrale Bedeutung der Natur.¹⁵⁵ Als weitere Parallele nennt sie die häufige Verwendung der Kreisform in Medems Filmen, wie sie speziell auch in *Caótica Ana* immer wieder vorkommt, die aber genauso in Buñuel und Dalís *Un chien andalou* dominant ist.¹⁵⁶

Diese Kreise haben mehrere Bedeutungen: Zum einen weist ihre Form auf das Auge hin, also auf das Sehen, das in Medems letztem Spielfilm noch mehr Aufmerksamkeit zuteil wird als in seinen vorherigen Werken. Des Weiteren steht der Kreis für einen permanenten Kreislauf der Dinge, der sich nicht nur visuell niederschlägt, sondern auch inhaltlich: seine Filme kehren nicht nur häufig an ihren Anfang zurück, sondern auch die Themen, Strukturen, Symbole, Namen und teilweise auch die Schauspieler wiederholen sich in irgendeiner Form in all seinen Filmen. Kreise oder Mandalas kommen laut Jung auch als psychologische Phänomene in Träumen, in gewissen Konfliktzuständen und bei Schizophrenie vor.¹⁵⁷

¹⁵³ Stone (2007): S. 22.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda: S. 27.

¹⁵⁵ Vgl. Strigl (2007): S. 183

¹⁵⁶ Vgl. ebenda.

¹⁵⁷ Vgl. Jung (1976): S. 411.

5. 3 Reise

Beide Geschichten beginnen in den Wolken. In *Tierra* fliegt die Kamera vom Kosmos über den Himmel auf die Erde hinunter, während *Caótica Ana* mit dem Flug einer weißen Taube im Himmel beginnt.

Die Protagonisten der Filme begeben sich sowohl auf eine mentale, als auch auf eine reale Reise. Ana reist von Ibiza über Madrid nach New York und Arizona, um letztendlich an ihrem Ursprung, oder zumindest am Ursprung der ältesten in ihr lebenden Seele anzukommen. Ángel reist vom Himmel auf die Erde und schließlich zum Meer, wo er seine Freiheit wieder findet.

Genauso, wie Ana versucht vor ihrem Inneren, ihrem Unterbewusstsein zu fliehen, wehrt sich auch Ángel gegen die Stimme seines *Alter Egos*. Im Gegensatz zu Ana schafft es Ángel, wenn auch möglicherweise nur temporär, sich von seinem Engel loszulösen denn Ángels Reise geht von Innen nach Außen, vom Abstrakten zum Konkreten.¹⁵⁸ Anas Reise führt von Außen nach Innen, vom Konkreten zum Abstrakten.

Für Ana stellt auch die Hypnose eine Reise durch Zeit und Raum dar, die sie jedoch bis auf ein einziges Mal nicht bewusst miterlebt.

Ähnlich wie in *Vacas*, als Peru und Cristina zum Schluss auf einem Pferd aus dem Bild reiten, fährt auch Ángel mit Mari aus dem Blickwinkel des Betrachters, jedoch entsteht bei beiden Filmen der Eindruck, dass dies nur ein vorläufiges Happy End darstellt. Demnach hat sich zwar etwas im Leben dieser Figuren verändert, allerdings impliziert eine Veränderung noch lange keine persönliche Entwicklung oder ein bleibendes Ausbrechen ohne Wiederkehr.¹⁵⁹

Bei Medems Filmen entsteht der Eindruck, als geschähen Transformationen nur auf kreisförmigen Bahnen, wobei das Ende wieder an den Anfang zurückkehrt.

Santaolalla erklärt dieses Phänomen folgendermaßen:

“Reality would be in a middle point, from which any time – past, present, future – is, has been and will be simultaneously the *same and different*, according to the post-Nietzschean law of the eternal return of the same differentially.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ Vgl. Medem, zit. nach: Smith (1997): S. 14.

¹⁵⁹ Vgl. Santaolalla (1999): S. 322.

¹⁶⁰ Santaolalla. (1999): S. 317.

Auch *Vacas* und *Caótica Ana* beinhalten sowohl Wiederholung als auch Veränderung. *Vacas* zeigt ein und dieselbe Familie innerhalb drei Generationen, wobei Peru sich charakterlich eindeutig von seinen männlichen Vorfahren unterscheidet und nicht wie diese Aizcolari, sondern Pressefotograph wird. In *Caótica Ana* wiederholt sich das Schicksal der Frauenseelen auch in Ana, wodurch der Kreislauf des Kampfes der Frau fortgeführt wird. Gleichzeitig ist aber die größte Veränderung im Vergleich zu den anderen Frauen, die Tatsache, dass Ana bei ihrem Opfer nicht stirbt, sondern tatsächlich noch in der Lage wäre "hombres buenos" in die Welt zu setzen.

5. 4 Gewalt

Männliche Gewalt wird in *Tierra* zwar reichlich ausgeübt, jedoch richtet sie sich nicht gegen Frauen sondern gegen Konkurrenten. Patricio droht Ángel schon zu Beginn des Filmes Mari nicht einmal anzusehen, was sich im Laufe der Zeit zu tatsächlicher körperlicher Bedrohung auswirkt. So geschieht es, dass Patricio seinen Kontrahenten aus seinem Haus wirft als er Ángela küsst, und später zweimal versucht ihn zu erschießen. Des Weiteren findet der Antagonist es befriedigend Tiere abzuknallen, wie sich an seinen Jagdtrophäen (zwei Hasen und ein Wildschwein) ausmachen lässt. Ángel wiederum schießt bei der Treibjagd auf Patricio, ohne sich dessen bewusst zu sein, und bedroht ihn später mit dem Giftgas, welches er gegen die Asseln einsetzt. In *Caótica Ana* richtet sich männliche Aggression in erster Linie gegen die Frauen, die sich nicht dagegen wehren. Die Brutalität in Medems letztem Film wird jedoch nicht wie in *Tierra* als Parodie dargestellt, sondern als tatsächliche Bedrohung. Eine Parallele zwischen den beiden Filmen findet sich anhand der Jagdleidenschaft der Männer in *Caótica Ana*, die sich am Töten eines Lebewesens genauso erfreuen wie Patricio.

Eine weitere Komponente der Gewalt stellt der Krieg dar, der zum einen über die im Fernsehen gezeigten Bilder des Irakkriegs illustriert wird, zum anderen über Saids Verlust seiner Eltern und Heimat durch den Krieg in der Sahara. Aber auch die Nachwirkungen des Kriegs werden anhand der kaputten Indianer in der Bar des Reservates veranschaulicht. Dieselbe Thematik hatte Medem schon in seinem ersten Spielfilm *Vacas* behandelt, der nicht nur vom II. Karlistenkrieg sondern auch vom spanischen Bürgerkrieg berichtet. Der Filmemacher lenkt dabei die Aufmerksamkeit

besonders auf die Gefühlskälte, Brutalität und Ignoranz gegenüber anderen Menschenleben.

5. 5 Leben und Tod

Der Tod ist in Medems Filmen häufig der Grund, der die Figuren veranlasst von ihrer gewohnten Umgebung zu fliehen, weil sie den Tod eines geliebten Wesens nicht verkraften und sich teilweise auch selbst die Schuld daran zuschreiben. Die besten Beispiele dafür sind Otto in *Los amantes del Círculo Polar*, der nach dem Tod seiner Mutter nach Finnland zieht, Lucía, die glaubt, dass Lorenzo gestorben ist und deshalb auf eine Insel flieht, und Ana in *Caótica Ana*, die nach dem Tod ihres Vaters nach New York reist.

Der Filmemacher lässt seine Figuren auf verschiedene Arten sterben:

- “Natürlicher” Tod (Klaus, Ottos Mutter, Ángelas Mutter)
- Unfall (Ana aus *Los amantes del Círculo Polar*, Félix)
- Todbringende Natur (Ulloa, Patricio, Lorenzos Tochter Luna)
- Krieg (*Vacas*, Saidis Familie, Sohn des ausländischen Ehepaars am Ende *Caótica Anas*)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Selbstmord in Medems Filmen immer wieder thematisiert wird, jedoch nie zum Vollzug kommt. So beginnt beispielsweise *La ardilla roja* mit Jota, der kurz davor ist sich in die Tiefe zu stürzen, als Sofias Unfall ihn gerade noch davon abhält. In *Tierra* versucht Tomás sich zu erhängen, wird jedoch von Ángela und Ángel gerettet bevor es zu spät ist. In *Lucía y el sexo* befürchtet Lucía als sie Lorenzo nach einem Telefonat in der Wohnung nicht auffindet, dass er sich das Leben genommen hat. Die Motive für den Selbstmord liegen dabei immer im Verlust eines geliebten Menschen, sei es aufgrund von Trennung oder Tod.

Die Reflexion über Leben und Tod liegt sowohl *Tierra* als auch *Caótica Ana* zugrunde, auch wenn sie sich diesem Thema unterschiedlich annähern.

Tierra vermittelt die Botschaft, dass man sich nicht ständig über den Tod Gedanken machen soll weil es wichtiger ist hier und jetzt zu leben. *Caótica Ana* wiederum versucht die Sinnhaftigkeit des Todes zu verdeutlichen, die darin liegt, das Leben mehr zu schätzen da es ein Ablaufdatum hat. So fragt beispielsweise Ana Said: “¿Tú

crees que si no muriéramos seríamos capaces de amar ... apasionadamente?” Aber auch Klaus erklärt seiner Tochter in einem seiner Briefe: “De eso se trata: saber vivir para saber morir.”. Dadurch versucht Medem zu manifestieren, dass der Tod zum Leben dazu gehört und untrennbar damit verbunden ist.

In beiden Filmen will der Filmemacher den Protagonisten die Angst vor dem Tod nehmen. In *Tierra* übernimmt diese Aufgabe der Engel, der Ángel immer wieder darauf hinweist, dass der Tod nichts Schlimmes ist, während *Caótica Ana* die Grundidee vertritt, dass allein die menschliche Hülle sterblich ist, nicht jedoch die Seele der Menschen, die in irgendeiner Form weiterlebt. Das Leben und Sterben all jener Menschen, die vor uns existiert haben ergibt insofern einen Sinn, weil die Menschheit aus dem Material dieser Individuen gemacht ist auf deren Wissen und Erfahrungen sie aufbaut, um deren geistiges Erbe fortzusetzen.

5. 6 Subjektive Sicht

Durch Medems Vorliebe für die subjektive Kameraführung und den Einsatz subjektiver Geräusche, erreicht er, dass der Zuschauer Zugang zum Inneren des Protagonisten erhält, also zu dem, was sich in dessen Kopf abspielt, wodurch mehrere Ebenen von Realität entstehen und manchmal auch miteinander verschmelzen.¹⁶¹

Diese Kameraführung erlaubt es dem Zuschauer sich stärker mit den jeweiligen Protagonisten zu identifizieren, aber auch seine eigentlich verborgenen Wünsche, Ängste, Gedanken kennen zu lernen, die ungefiltert direkt aus deren Gehirn stammen.

Es ist üblich für Medem eine Balance zwischen männlicher und weiblicher Sicht herzustellen, was sich besonders bei *La ardilla roja*, *Los amantes del Círculo Polar* und *Lucía y el sexo* feststellen lässt. *Tierra* bildet insofern eine Ausnahme, da Medem die Geschichte zwar auch aus Maris Perspektive geschrieben hat, sie aber aufgrund Budgetmangels nicht verfilmen konnte. Daher dominiert in *Tierra* der männliche Blick Ángels.

Im Gegensatz dazu überwiegt in *Caótica Ana* die weibliche Perspektive obwohl zumindest durch die Anzahl der Hauptpersonen ein Geschlechtergleichgewicht besteht (Ana, Linda, Justine und Klaus, Anglo, Said).

¹⁶¹ Vgl. Santaolalla (1998): S. 334.

Der weibliche Fokus setzt sich deshalb durch, da der Film eine Ode an den Kampf der Frau sein soll, wie Medem immer wieder betont, und nicht nur Anas Sicht wiedergibt, sondern auch die Lindas, “Oztatziacas”, Saidas, und die der französischen Bergsteigerin.

5. 7 Natur und Tiere

Tiere haben bei Medem meist eine symbolische Rolle, die nicht zu unterschätzen ist. Besonders in *Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra*, *Lucía y el sexo* und *Caótica Ana* haben bestimmte Tiere eine Hauptrolle.

In *Vacas* sind es, wie der Name schon sagt, die Kühe, die über die Jahre hinweg mit stoischer Ruhe das Treiben der baskischen Landbevölkerung beobachten, aber auch die Käfer und andere Waldbewohner werden von Medem unter die Lupe genommen. In *La ardilla roja* treibt ein Eichhörnchen sein Unwesen, das niemand sehen kann. *Tierra* erzählt von der Ausrottung einer Asselplage, der Zerstörung sämtlicher Gärten durch Wildschweine und den vom Blitz getöteten Schafen.

In *Caótica Ana* wird die Seele der Toten in Vögeln weitertransportiert, und in *Lucía y el sexo* stirbt Lorenzos Tochter Luna durch die Bisse eines Hundes. In letzterem Film ist zudem immer wieder die Rede von Fischen, mit denen man gemeinsam im Meer schwimmen kann wenn man stirbt.

Medem gibt die tierische Perspektive wieder, um dadurch eine gewisse Distanz zum Geschehen aufzubauen. Durch den Blick der Tieraugen entsteht eine neutrale, beinahe allwissende Position.

Gleichzeitig verwendet der Filmemacher das Verhalten der Tiere auch um andere damit auf Phänomene hinzuweisen, wie dies etwa bei den Asseln in *Tierra* der Fall ist, die in übertragener Form für Ángels hyperaktive Phantasie stehen.

Außerdem stellen die Wildschweine in *Tierra* männliche Triebe dar, während der Falke und die Taube in *Caótica Ana* für Mann und Frau stehen.

Medem deutet überdies eine mystische Verbindung zwischen Frau und Natur bzw. Frau und Tierwelt an, die u.a. in *Lucía y el sexo* durch Lorenzos Geschichte über Elena als Meerjungfrau deutlich wird da die Meerjungfrau halb Fisch und halb Mensch ist. Aber auch in *La ardilla roja* zieht der Regisseur eine Parallele zwischen dem Eichhörnchen und Sofía.

Was die Natur betrifft ist nicht zu übersehen, dass sie eigentlich immer einen Rückzugsort darstellt, an dem die Figuren von Medems Geschichten zur Ruhe kommen können. Am häufigsten spielt dabei das Meer eine Rolle, welches für Ángel und Mari, Jota und Sofia (auch wenn sie es nicht sehen können), Lucía, Elena und Carlos, Ana und Klaus einen Fluchtpunkt bildet.

In *Tierra* spielt der Hauptteil der Handlung unter freiem Himmel, wobei die Landschaft durch die subjektive Perspektive des Protagonisten gefiltert wird und dadurch surreal anmutet, was sich besonders durch die intensiven Rot-Töne der Erde und das strahlende Blau des Himmels deutlich wird.

In *Caótica Ana* spielen besonders die Wüste und das Meer eine große Rolle, da sie in Verbindung mit dem Unterbewusstsein Sais und Anas in Verbindung stehen. So steht die Wüste insbesondere für Sais Angst vor der Leere nach dem Tod, während das Meer verdeutlicht, dass sich unter Anas Oberfläche, genauso wie unter der des Meeres, Lebewesen leben, die man auf den ersten Blick nicht erkennen kann.

5. 8 Der menschliche Verstand

Medem beschäftigt sich in seinen Filmen oft mit dem menschlichen Verstand bzw. mit Sonderfällen von eben diesem wie zum Beispiel dem verrückten Großvater Manuel in *Vacas*, der Amnesie vortäuschenden Sofia in *La ardilla roja* und deren wahnsinnigen (er schneidet sich ein Stück seiner Wange ab) Ehemann Félix, dem schizophrenen Ángel, und schließlich Ana, die durch Hypnose auf eine andere Ebene ihres Geistes zugreifen kann.

Ángel hat seine eigene Vorstellung über das menschliche Gehirn. Er beschreibt es als schwarzen Ozean, genau wie den Kosmos, was darauf schließen lässt, dass der Geist für Ángel unendlich groß ist. Mit dieser Vorstellung kann er aber auch Tomás helfen. Beide sind sich einig, dass zwischen Lebenden und Toten eine beinahe unmessbare Entfernung liegt, doch Ángel erklärt Tomás, dass sich die Menschen nur durch ihr Denken bewegen, wodurch selbst die größten Entfernungen bewältigt werden können. Diese Vorstellung gibt Ángelas Vater die Hoffnung zurück, doch noch mit seiner Frau in Kontakt treten zu können und er begibt sich sogleich auf die Suche nach ihr.

In *Caótica Ana* reist auch Ana mithilfe der Hypnose durch Zeit und Raum, sie spricht in diesem Zustand verschiedene Sprachen, die sie nie gelernt hat und sieht Orte und Menschen, die, so suggeriert der Film, vor langer Zeit gelebt haben.

Beide, sowohl Ana als auch Ángel, haben keine Kontrolle über ihr Innenleben, welches sich selbständig macht bzw. die beiden sogar lenkt. Doch am Ende *Tierras* findet Ángel einen Weg sich von seinem Engel zu befreien, während am Ende von *Caótica Ana* Ana vielmehr einen Weg findet mit den in ihr lebenden Frauen zu leben und ihre Aufgabe in der Welt zu akzeptieren.

Beide Filme enden jedoch mit einem relativ offenem Ende: Auch wenn Ángel mit Mari ans Meer fährt, ist nicht klar wie lange dieser Zustand anhält, oder ob die beiden glücklich miteinander werden, da ihre Beziehung zum einen eher pragmatisch wirkt, und zum anderen Ángel offensichtlich ein ziemlich sprunghafter Kerl ist, da er sich zuerst fürs Weggehen mit Mari entscheidet, dann fürs Bleiben mit Ángela, daraufhin fürs alleinige Abreisen und schließlich endet er dann doch mit Mari auf einer Reise. Anas Zukunft scheint ebenso ungewiss, da man zum Schluss des Filmes absolut keinen Anhaltspunkt hat, wie sie ihr Leben weiterführen wird. Nur eines scheint sicher: die optimistische, lebensfrohe und unbedarfte junge Frau, die sie einmal war, wird sie nicht mehr sein. Durch ihre Annäherung an das Leben und Sterben der in ihr lebenden Frauen, verändert sich auch Ana, die in New York viel unzufriedener, sarkastischer und frustrierter wirkt als sie früher war. Es ist nicht ganz klar, womit diese charakterliche Veränderung zusammenhängt, da es dafür mehrere Gründe geben könnte: da wäre zum einen der Tod ihres Vaters, welcher sie jedoch genau so geliebt hat, wie sie war, dann natürlich das erste und das zweite, endgültige Verschwinden Saids, von denen Ana beide Male tief erschüttert war, und schließlich die Tatsache, dass Ana mittlerweile weiß, dass sie eine besondere Aufgabe im Leben hat, welche sie erst zum Schluss des Filmes akzeptiert.

6. Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser Arbeit war es, die Symbolstrukturen in den Filmen Julio Medems zu analysieren, wofür seine beiden Filme *Tierra* und *Caótica Ana* genauer untersucht wurden. Zusätzlich wurden Ähnlichkeiten mit anderen Werken Medems aufgezeigt, um den größeren Zusammenhang darzulegen.

Zu Beginn der jeweiligen Analysen wurden die biographischen Elemente der beiden Filme herausgearbeitet, die sich nicht nur auf die Verarbeitung persönlicher Erlebnisse, sondern auch auf Familienmitglieder und baskische Elemente wie Mythologie und Namen, beziehen.

Zudem wurde die Bedeutung gewisser Figuren bzw. deren charakterliche Eigenschaften hinterfragt und mithilfe von Hintergrundinformationen aus Psychologie, Symbolwörterbüchern und Mythologie aufgeschlüsselt.

Bezüglich der Themen wurden einige Übereinstimmungen festgestellt, wie zum Beispiel Identität, Reise, Surrealismus und der Einblick in eine andere Welt.

Abgesehen davon wird gezeigt, dass die meisten von Medems Motiven im Bereich Natur und Tierwelt angesiedelt sind, wobei der Autor und Regisseur durchaus auch Verbindungen zwischen Mensch und Natur (Erde, Baum, Meer, etc.) bzw. Mensch und Tier (Assel, Wildschwein, Vogel) zieht.

Zusätzlich übermittelt der Filmemacher in *Caótica Ana* seine Botschaften über die Kunst, die einen großen Teil dieses Filmes ausmacht. Speziell das Zeigen von Lindas Videos und deren Herstellung, aber auch jedes andere Sehen, das mittels Kunst thematisiert wird, adressiert den Zuschauer und weist ihn teilweise auch auf seine Aufgabe kritisch zuzusehen und mitzudenken hin.

Es wurde ebenfalls deutlich, dass das Einbauen von phantastischen Elementen, die Medem aufgrund der angewandten subjektiven Perspektive rechtfertigt ein wichtiges Merkmal in seinen Filmen ist. In *Tierra* werden diese ungewöhnlichen wiedergegebenen Sichtweisen Ángels hyperaktiver Phantasie zugeschrieben, weswegen er die Welt anders sieht und fühlt als sie eigentlich ist, und in *Caótica Ana* werden Anas Halluzinationen durch ihr verdrängtes Unterbewusstsein hervorgerufen. Diesbezüglich wurde festgestellt, dass Medem sich grundsätzlich für geistige Abnormitäten interessiert, die er in verschiedensten Variationen in seine Werke einfließen lässt.

Es wurde außerdem darauf hingewiesen, dass der Tod in beiden Filmen eine große Rolle spielt, wobei auffällig ist, dass versucht wird dem Sterben etwas Positives abzugewinnen. Beide Male wird der Tod nicht als Endstation des Lebens dargestellt, sondern die Möglichkeit wird offen gelassen, dass man Menschen, die einem nahe stehen wieder treffen kann. Dieser spirituelle Gedanke ersetzt bei Medem den christlichen Glauben und spendet den Figuren seiner Geschichten, und womöglich auch ihm selbst, Trost, Hoffnung und Mut.

Zum Schluss beider Analysen wurde auf Besonderheiten der Filmsprache hingewiesen, die vor allem die bei Medem immer besonders wichtige Landschaft perfekt inszeniert. Eine wesentliche Aufgabe der Kameraoperationen ist in beiden Fällen die Wiedergabe der subjektiven Sicht der Protagonisten, welche Zutritt zu anderen Ebenen der Realität ermöglicht.

Schließlich wurde untersucht inwiefern Medem den Ton und die (Film-)Musik einsetzt, um zum einen eine größere Nähe zwischen Zuschauer und Filmfiguren aufzubauen und um zum anderen seinem Publikum gewisse Botschaften und Gefühle zu übermitteln.

Der letzte Punkt der Arbeit hob die Gemeinsamkeiten der beiden Filme bezüglich der Themen, Motive und Perspektive hervor. In diesem Teil zeigt das Kapitel Dualismus Medems Vorliebe für die Strukturierung der Filme nach einem auf Gegensätzen basierenden Schema.

Von Wiederholung und Veränderung handelt das Kapitel Reise, in dem gezeigt wird, dass die Reisen von Medems Figuren zwar oft an ihrem Ursprung enden, jedoch gleichzeitig eine Veränderung stattgefunden hat. Es wurde zudem bewiesen, dass diese Reisen durch Raum und Zeit eigentlich immer der Identitätssuche und der Verarbeitung von etwas dienen.

Zusammenfassend ist Medems Talent die Gefühle seiner Protagonisten durch verschiedenste Mittel in den Vordergrund zu stellen, bewundernswert. Jedes Mal schafft er es aufs Neue, durch einen ihm eigenen Stil, den Zuschauer in eine von ihm kreierte Traumwelt zu ziehen.

Bibliographie

Selbstständige Publikation

Bauer, Wolfgang; Dümotz, Irmtraut; Golowin, Sergius (1980): *Lexikon der Symbole*. Wiesbaden: Fourier.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK.

Chevalier, Jean (dir.) (1995): *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Freud, Sigmund (1961): *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main: G.B. Fischer.

Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary spanish cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Jordan, Barry; Allinson, Mark (2005): *Spanish Cinema: A Student's Guide*. London: Hodder Arnold.

Jung, C. G. (1943): *Über die Psychologie des Unbewussten*. Zürich: Rascher.

Jung, C.G. (1976): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Hrsg.: Jung-Merker, Lilly; Rüb, Elisabeth. Olten (u.a.): Walter-Verlag.

Kast, Verena (1990): *Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie*. Olten (u.a.): Walter-Verlag.

Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. Wien (u.a.): Böhlau.

Monaco, James (1980): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Filmes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Perez-Rioja, Jose Antonio (1971): *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las Ciencias y las Artes en su Expresion figurada*. Madrid: Tecnos.

Perriam, Chris (2003): *Stars and masculinities in spanish cinema. From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press.

Stone, Rob (2002): *Spanish Cinema*. Harlow: Longman, Pearson Education.

Stone, Rob (2007): *Julio Medem*. Manchester / New York: Manchester University Press.

Strigl, Sandra (2007): *Traumreisende. Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem*. Bielefeld: transcript.

Sammelband

Bochnig, Julia (2005): «„Von der großen Sehnsucht zu fliehen“ Die Filme von Julio Medem», in: Koebner, Thomas (ed.): *Filmstudien*. Bd. 37. Remscheid: Gardez!.

Heredero, Carlos (1999): «20 nuevos directores del cine español», in: *El libro de bolsillo. Cine y comunicación*. Nr. 7006. Madrid: Alianza.

Jung, C.G. (1947): «Wirklichkeit der Seele. Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie», in: Jung, C.G. (ed.): *Psychologische Abhandlungen*. Bd. IV. Zürich: Rascher.

Kanzog, Klaus (2007): «Grundkurs Filmsemiotik», in: *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Schaudig & Ledig.

Metz, Christian (1991): «Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films», in: Müller, Jürgen (ed.) (1997): *Film und Medien in der Diskussion*. Bd. 6. Münster: Nodus Publikationen.

Santaolalla, Isabel C. (1998): «Far from Home, Close to Desire: Julio Medem's Landscapes», in: *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LXXV. Nr. 3. Liverpool: Liverpool University Press, 331-337.

Santaolalla, Isabel C. (1999): «Julio Medem's *Vacas* (1991): Historicizing the Forest», in: Evans, Peter William (ed.): *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. New York: Oxford University Press, 310-324.

Smith, Paul Julian (1996): «Julio Medem's *La Ardilla roja* (The Red Squirrel): A transparent society?», in: *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*. London / New York: Verso, 128-145.

Smith, Paul Julian (2000): «Between Heaven and Earth: Grounding Julio Medem», in: Smith, Paul Julian (ed.): *The moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. New York (u.a.): Oxford University Press, 146-161.

Internet

Axmaker, Sean (2003): *Answers to Their Primal Questions: a talk with Julio Medem*. 14.07.2003, <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=82> [26.06.2008].

Costa, Jordi (2007): *El viaje de Julio Medem*, in: Citizen K España. Nr. 10, http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/CitizenK_verano07.pdf [17.06.2008]

Evans, Jo (2006): *La madre muerta* (The Dead Mother, 1993) and *Tierra* (Earth, 1995): *Basque Identity, or just the other?*, in: New Cinemas: Journal of Contemporary Film. Vol. 4, Nr. 3. London: Intellect, 173-183, <http://eprints.ucl.ac.uk/3331/1/3331.pdf> [07.06.2008].

- Fernández-Santos, Ángel (1996): *La hermosura final de "Tierra", de Medem, hace olvidar su hueco preciosismo inicial*, in: El país digital: 20.05. 1996.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/MEDEM/_JULIO/FESTIVAL_DE_CANNES/hermosura/final/Tierra/Medem/hace/olvidar/hueco/preciosismo/inicial/elpepicul/19960520elpepicul_17/Tes [06.06.2008]
- Friera, Álvaro (2007): *Saco mi cine del cuarto oscuro*, in: Cinemanía, Nr. 143: August 2007.
http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/Cinemanía_agosto07.pdf [17.06.2008]
- Fruchtmann, Juan Sardá (2007): *Cada vez necesito menos para rodar*, in: El Cultural: 26.07.2007.
http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/ElCultural_26julio07.pdf [17.06.2008]
- García, Rocío (1994): *Antonio Banderas protagonizará 'Tierra', dirigido por Julio Medem*, in: El país digital: 22.07.1994.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/BANDERAS/_ANTONIO/_ACTOR/DIRECTOR_DE_CINE/MEDEM/_JULIO/Antonio/Banderas/protagonizara/Tierra/dirigido/Julio/Medem/elpepicul/19940722elpepicul_5/Tes [06.06.2008]
- García, Rocío (1996): *Tierra nació del alma*, in: El país digital: 09.05.1996.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/MEDEM/_JULIO/FESTIVAL_DE_CANNES/Tierra/nacio/alma/elpepicul/19960509elpepicul_13/Tes [06.06.2008]
- García, Rocío (2007): *Julio empieza de cero*, in: El país digital: 27.06.2008.
http://www.elpais.com/articulo/cine/Julio/Medem/empieza/cero/elpepuculcin/20080627elpepuculcin_1/Tes [29.06.2008]
- Huete Machado, Lola (2007): *Caótico Medem*.
http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf [17.06.2008]
- Medem, Julio (1995): *Tierra. Memoria de la película*.
http://www.juliomedem.org/miscelanea/archivo/Files/Memoria_Tierra.pdf [07.06.2008]
- Medem, Julio (2007): *Mi viaje con Ana*, in: El País Semanal. Nr. 1.611: 12.08.2007,
http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf [17.06.2008]
- Medem, Julio: *Binomios*.
http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/binomios_caoticaana.pdf [17.06.2008]
- Withalm, Gloria (1999): *Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität im Überblick*.
www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html [25.06.2008].
- Ohne Verfasser: El país digital (2007): *Julio Medem rinde homenaje a la mujer frente a la tiranía del hombre en 'Caótica Ana'*. 21.08.2007,
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Julio/Medem/rinde/homenaje/mujer/frente/tiranía/hombre/Caotica/Ana/elpepucul/20070821elpepucul_1/Tes [21.06.2008].

Inoffizielle Homepage Julio Medems:

<http://www.juliomedem.org/biografia/biograf.html>

<http://www.juliomedem.org/filmografia/sombrero.html>

<http://www.juliomedem.org/filmografia/clecla.html>

Lieder

<http://www.juliomedem.org/especiales/canciones/canciones.html> [29.06.2008].

Filmographie

Tierra

35 mm. Farbe. Cinemascope. OmU. 125 min. Spanien 1996.

Drehbuch / Regie: Julio Medem. **Produktionsfirma:** Lolafilms S.A. und Sogetel. **Produzent:** Fernando de Garcillán. **Kamera:** Javier Aguirresarobe. **Musik:** Alberto Iglesias. **Montage:** Iván Aledo. **Darsteller:** Carmelo Gómez (Ángel), Emma Suárez (Ángela), Silke (Mari), Karra Elejalde (Patricio), Nancho Novo (Alberto), Ane Sánchez (Tochter Ángela), Juan José Suárez "Paquete" (Manuel), Ricardo Amador (Txarli), Pepe Viruela (Ulloa), Alicia Agut (Cristina), Miguel Palenzuela (Ángels Onkel). **Drehorte:** Cariñena / Aragón, Castellón.

Vertrieb: Allve / flax film GmbH & Co. KG (29.09.06)

Caótica Ana

35 mm. Farbe. Amerikanisches Breitwandformat. OmU. 119 min. Spanien 2007.

Drehbuch / Regie: Julio Medem. **Produktionsfirma:** Alicia Produce und Sogecine. **Produzent:** Koldo Zuazua. **Kamera:** Mario Montero. **Musik:** Jocelyn Pook. **Montage:** Julio Medem. **Darsteller:** Manuela Vellés (Ana), Charlotte Rampling (Justine), Bebe (Linda), Asier Newman (Anglo), Nicolas Cazalé (Said), Raúl Peña (Lucas), Gerrit Graham (Mr. Halcon), Matthias Habich (Klaus), Lluís Homar (Ismael). **Drehorte:** Madrid, Fuerteventura, Ibiza, New York, Arizona.

Vertrieb: 20th Century Fox Home Entertainment España. (26.03.08)

Anhang

Abbildungen *Tierra*



Abb. 1: 01:50:43 (siehe S. 14)



Abb. 2: 00:39:04 (siehe S. 22)



Abb. 3: 00:39:27 (siehe S. 22)



Abb. 4: 01:24:02 (siehe S. 22)



Abb. 5: 00:33:12 (siehe S. 23 u. 35)



Abb. 6: 00:33:22 (siehe S. 23 u. 35)



Abb. 7: 00:33:49 (siehe S. 23)



Abb. 8: 01:03:34 (siehe S. 23)

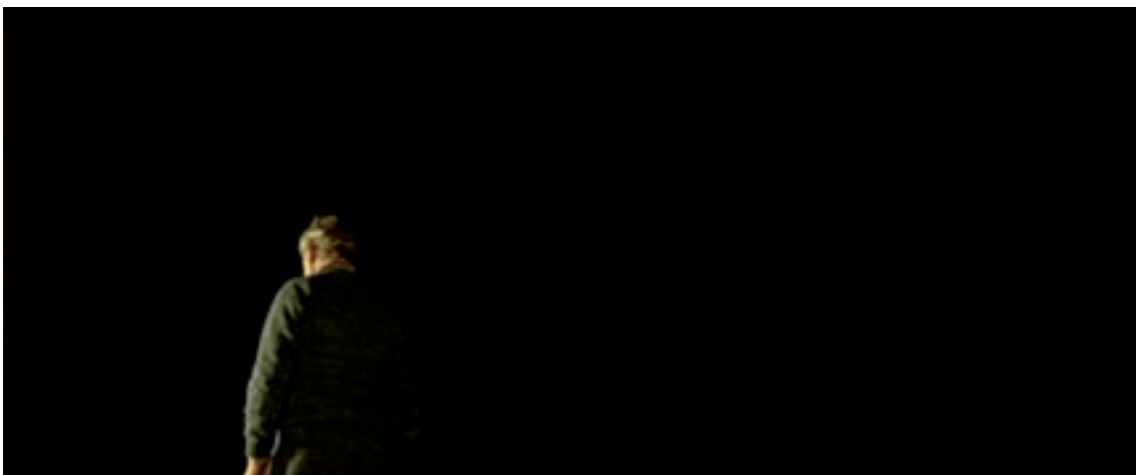


Abb. 9: 01:02:57 (siehe S. 23 u. 34)



Abb. 10: 00:38:51 (siehe S. 23)



Abb. 11: 00:38:56 (siehe S. 23)



Abb. 12: 00:30:14 (siehe S. 32 u. 37)



Abb. 13: 00:30:16 (siehe S. 32 u. 37)



Abb. 14: 00:00:45 (siehe S. 35)



Abb. 15: 00:00:54 (siehe S. 35)



Abb. 16: 00:58:37 (siehe S. 35)



Abb. 17: 00:28:32 (siehe S. 35)



Abb. 18: 00:54:05 (siehe S. 35)



Abb. 19: 00:51:14 (siehe S. 36)



Abb. 20: 00:11:00 (siehe S. 36)



Abb. 21: 01:42:34 (siehe S. 36)



Abb. 22: 00:03:51 (siehe S. 36)



Abb. 23: 01:01:18 (siehe S. 36)

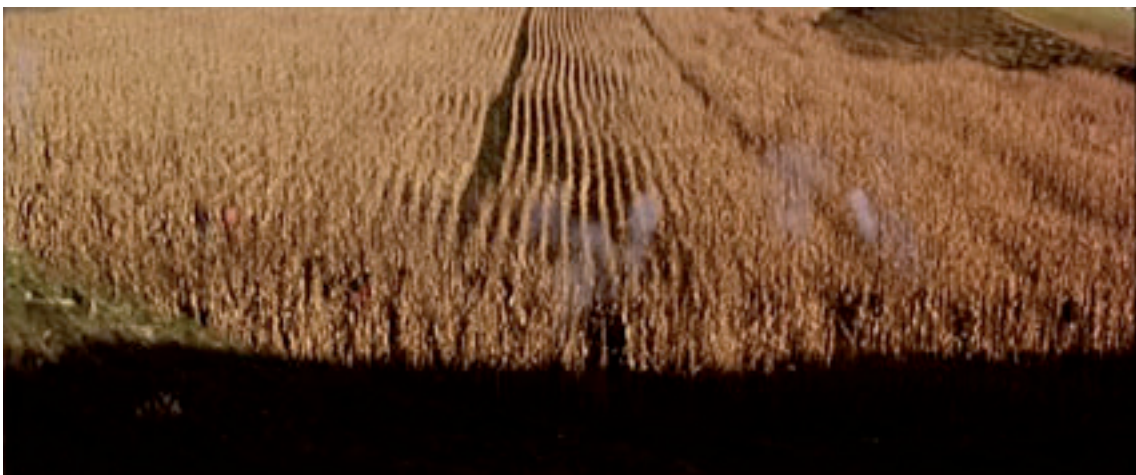


Abb. 24: 00:43:24 (siehe S. 37)



Abb. 25: 00:01:25 (siehe S. 37)

Abbildungen *Caótica Ana*



Abb. 26: 00:31:40 (siehe S. 52 u. 60)



Abb. 27: 00:24:37 (siehe S. 52 u. 60)



Abb. 28: 00:24:05 (siehe S. 59)



Abb. 29: 00:20:45 (siehe S. 61)



Abb. 30: 00:04:27 (siehe S. 64)



Abb. 31: 00:44:42 (siehe S. 64)



Abb. 32: 00:40:16 (siehe S. 65)



Abb. 33: 00:05:21 (siehe S. 68 u. 81)



Abb. 34: 01:46:29 (siehe S. 70)



Abb. 35: 01:46:49 (siehe S. 70)



Abb. 36: 00:49:56 (siehe S. 74)

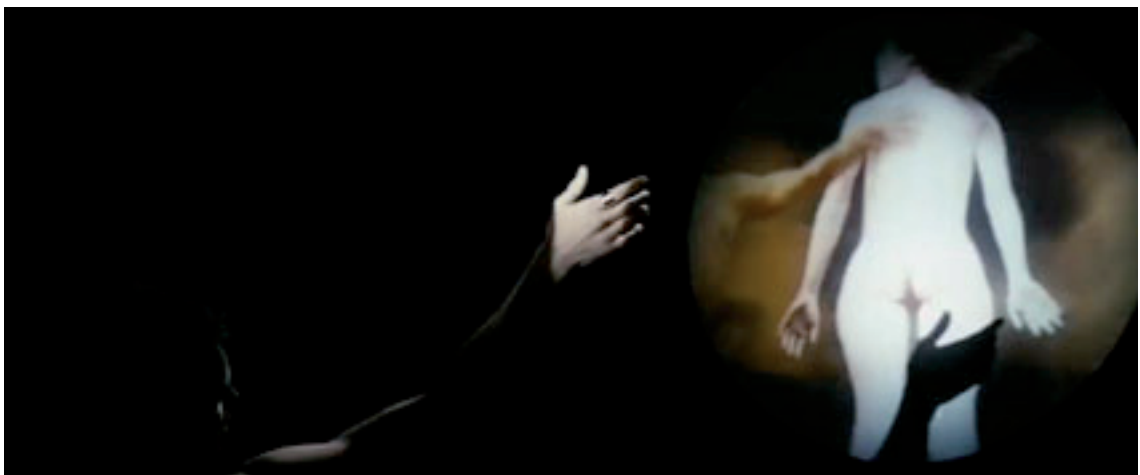


Abb. 37: 00:27:49 (siehe S. 75)

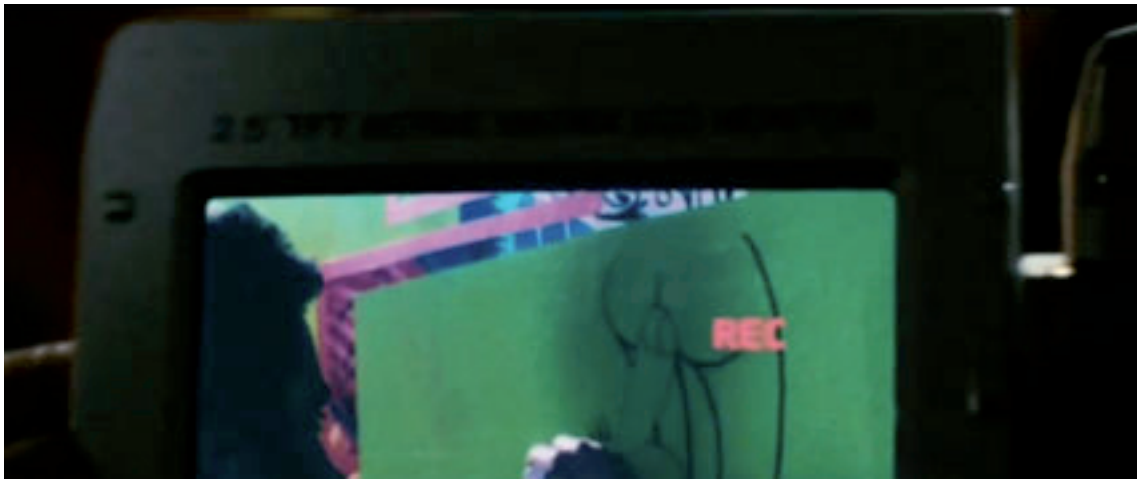


Abb. 38: 00:13:31 (siehe S. 76)



Abb. 39: 00:13:41 (siehe S. 78)

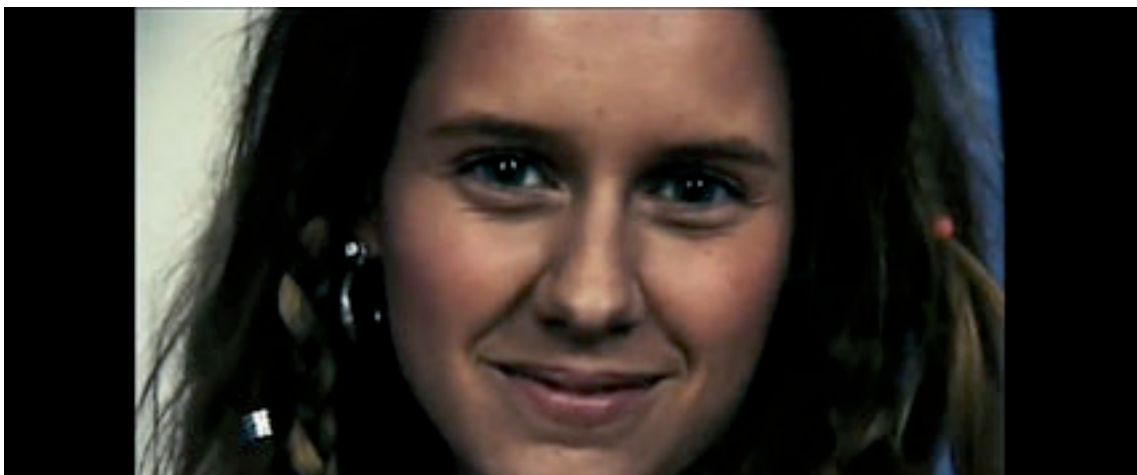


Abb. 40: 00:26:54 (siehe S. 78)



Abb. 41: 00:51:51 (siehe S. 78)



Abb. 42: 01:03:51 (siehe S. 80)



Abb. 43: 01:21:03 (siehe S. 80)



Abb. 44: 01:21:06 (siehe S. 80)



Abb. 45: 01:42:31 (siehe S. 79)



Abb. 46: 01:37:03 (siehe S. 81)



Abb. 47 :00:33:42 (siehe S. 81)

Abstract

In dieser Diplomarbeit wurden die Symbolstrukturen in den Filmen des baskischen Filmemachers Julio Medem untersucht. Es wurde festgestellt, dass der Regisseur in seinen Werken persönliche Gedanken und Erlebnisse verarbeitet, die sich um immer wiederkehrende Themen drehen.

So verarbeitet er beispielsweise in *Tierra* (1996) und *Caótica Ana* (2007), welche das Objekt einer genaueren Analyse waren, zum einen biographische Elemente, die teilweise in Zusammenhang mit seiner baskischen Herkunft stehen, aber auch bei den Themen, Motiven, Personen und der Filmsprache ließen sich mühelos Ähnlichkeiten mit anderen seiner Werke finden.

Es wurde so vorgegangen, dass zum besseren Verständnis der Bedeutung von Medems Symbolen, Literatur aus den Bereichen Tiefenpsychologie, Symbolwörterbücher, Mythologie, Interviews mit Medem und Sekundärliteratur über seine Filme herangezogen wurden.

Bezüglich der Motive wurde deutlich, dass der Filmemacher mit Vorliebe Motive aus der Natur heranzieht, sich jedoch nicht allein darauf beschränkt. Es wurde festgestellt, dass Medem versucht eine Verbindung zwischen Mensch und Natur bzw. Mensch und animalischer Instinkt herzustellen, die eindeutig mythologisch gefärbt ist.

Bei der Thematik zieht Medem ein großes Spektrum heran, das von Identitätssuche über Tod und Kunst, bis zu geistigen Sonderfällen und Liebe reicht.

Die Filmsprache Medems zeichnet sich vor allem durch die immer wieder angewandte subjektive Perspektive aus, die er Regisseur perfektioniert hat. Dazu gehören genauso die subjektive Wahrnehmung von Tönen und die dazu abgestimmte Filmmusik Alberto Iglesias und Jocelyn Pook.

Es wurde gezeigt, dass Medem einen sehr eigenen, persönlichen Stil besitzt, durch den ein Wiedererkennungsfaktor besteht, der für Filme des Autorenkinos unerlässlich ist. Der Autor und Regisseur teilt seinem Publikum durch seine Filme mit, was ihm durch den Kopf geht, weshalb speziell die Interviews, die Medem gibt, durchaus aufschlussreich sind, da er darin oftmals Dinge erklärt, die beim bloßen Betrachten der Filme nicht so einfach verständlich sind.

Es bleibt abzuwarten, ob bzw. inwiefern sich Medems Spielfilme verändern, nachdem er aufgrund der schlechten Kritik und der relativ geringen Zuschauerzahl *Caótica*

Anas angedeutet hat, dass er von nun an weniger von sich selbst in seine zukünftigen Projekte einbringen will.

Dies soll jedoch keine Trotzreaktion des Regisseurs darstellen, sondern ein Versuch sein, sein Publikum wieder zurückzugewinnen.

Resumen en español

Esta parte de la tesina trata de resumir los resultados obtenidos del análisis sobre las estructuras simbólicas de las películas de Julio Medem. Por eso la tesina enfoca especialmente en dos películas particulares, *Tierra* (1996), y *Caótica Ana* (2007). Pero analizando las obras medemianas no se llegan a comprender sin saber detalles de la vida privada del propio director ya que su cine es un cine de autor en la que invierte sus pensamientos, deseos, temores, esperanzas y sus reflexiones más íntimas. Él mismo escribe todos sus guiones utilizando temas que le interesan como el amor, la muerte, la mente humana, la natura, el círculo de la vida, el viaje, el sexo, la identidad, la mitología y elementos del País vasco. Todos estos temas forman parte de su universo filmico y los sigue repitiendo de una forma u otra en cada uno de sus películas. Además ha elaborado una serie de motivos típicos para él, que son por ejemplo el corazón, el mar, el hacha, la motocicleta, el agujero, etc. A parte de eso Medem tiene un cierto estilo de retratar visualmente sus personajes y de crear una atmósfera muy especial en la que se mueven sus figuras. Sobre todo llama la atención la costumbre de reflejar la vista subjetiva no solo de personajes sino incluso de animales que miran el suceso de las películas desde un punto de vista bastante neutral.

Siguiendo la estructura del trabajo, aquí se repasan los puntos más destacados: Empezando con una biografía del autor-director se manifiesta que hay muchísimos paralelismos entre su vida privada y la temática de sus películas.

Medem siempre estuvo muy interesado por la mente humana, este es uno de sus temas favoritos en el que se reflejan diferentes figuras como el abuelo loco Manuel en *Vacas*, Sofía la (pseudo-)amnésica y su marido Félix que se corta parte de su mejilla en *La ardilla roja*, el esquizofrénico Ángel en *Tierra*, el subconsciente de Ana que solo se abre por medio de la hipnosis, y mucho más. Medem usa estas desgracias mentales, sean enfermedades psíquicas o fantasías hiperexcitables, para crear nuevos mundos fantásticos en los que deja participar al espectador. Le gusta difuminar las fronteras entre un mundo y otro, entre realidad y fantasía.

La segunda parte analiza, después de un resumen del filme, los motivos, personajes principales, los temas y el lenguaje filmico de *Tierra*.

Empieza con una parte sobre los elementos biográficos de la película, que son especialmente acerca de la cultura vasca como nombres, música, uniformes y sobre todo mitología vasca, ya que Mari e Urtzi son nombres muy conocidos porque Mari es la Diosa de la tierra¹ e Urtzi es el Dios del trueno y significa cielo.

Además se prueba que existe una conexión fuerte entre *Tierra* y *La ardilla roja* e incluso *Vacas* por parte de los actores y actrices pero también por los papeles y por ciertos temas. Por ejemplo tenemos dos protagonistas masculinos a quienes les falta en cierto modo la masculinidad, ya que Jota y Ángel son muy sensibles en comparación con sus antagonistas Antón, Félix y Patricio. Las películas comparten también el hecho de que se desarrollan mayoritariamente en la natura que tiene una conexión mística con las mujeres.

Sigue el análisis de los motivos más importantes como el viaje que es un viaje con doble sentido porque por un lado es físico y por otro lado es psíquico, de lo abstracto a lo concreto pero hay también un viaje desde la zona rural que protagoniza *Tierra* hasta una zona marítima o sea el mar.²

El siguiente capítulo trata del paisaje que refleja el conflicto interior del protagonista y que tiene un aspecto muy surreal por sus colores radiantes y por el ambiente triste, sin verde, dominado por el rojo ardiente de la tierra. Vemos este paisaje a través de los ojos de Ángel de modo que cuando él se libera de su ángel, el aspecto del paisaje cambia, con arbustos y árboles verdes ocupados por pájaros cantantadores.

El árbol es un símbolo fuerte que Medem usa para visualizar la división mental de Ángel ya que al inicio de la película un relámpago divide un árbol en dos partes.

La tierra que da nombre a la película es el distrito de Mari, quien por su nombre mitológico es la Diosa de la tierra. El hecho de que Ángel se siente medio muerto y medio vivo solamente se puede cambiar si se decide juntarse con Mari, porque su ángel muerto prefiere reunirse con Ángela quien es más cerca al cielo que a la tierra (como el ángel).

Esta tierra está habitada de cochinillas que dan un sabor de tierra al vino de la región. Nadie sabe como lo hacen pero parece que nadie más que Ángel se interesa por este

¹ Vgl. Stone (2007): S. 28.

² Vgl. Medem, zit. nach: Smith (1997): S. 14.

misterio. Aunque a Ángel le gusta el sabor extraño, tiene la misión de acabar con la cochinilla y cuando lo ha conseguido, se libera también de su ángel. Pero sabemos del protagonista que la exterminación de la plaga solo durará hasta el fin de la próxima cosecha. Otros animales protagonistas son los jabalíes que incorporan el instinto sexual de los hombres o los hombres el general, porque como los varones se sienten atraídos por el olor de Mari.

Otro motivo son los gitanos que ayudan a Ángel a acabar con la cochinilla. Primero Medem los describe con los estereotipos conocidos como flojos y ladrones, pero luego el director revela que fueron juzgados injustamente por haber robado el monedero de Ángel, que él mismo había dispersado en su coche.

El próximo capítulo importante trata del surrealismo de la película. Por eso Medem usa fenómenos como la coincidencia, el déjà-vu, y sobre todo elementos fantásticos que no solo ocurren en plano del contenido, sino que también visualizados. Un ejemplo es la conversación telefónica entre Ángel y Ángela, en la que de repente comunican sin mover los labios, es decir por una especie de telepatía, y mientras todo el ángel está besando a Ángela sin que ella se dé cuenta.

Sigue el capítulo del dualismo en el que está explicado la conexión entre Ángel, o sea este hombre que se considera medio muerto y medio vivo, y otros dualismos de la película como por ejemplo tierra y cosmos, sexo y amor, Mari y Ángela, quedarse o marcharse, etc. De este modo, Medem establece un balance fundado en oposiciones y dualidades, ya que se encuentran muchas dualidades en *Tierra*, como dos tormentas, dos hombres muertos por relámpagos, dos cazas, etc.

El capítulo sobre la identidad trata de explicar la necesidad de Ángel de llegar a ser un hombre “completo”, sin su parte inestimado que siempre le dice qué hacer y qué no hacer.

Además viene tratado el aspecto de la pertenencia social, ya que Ángel se siente solitario y no puede auto-definirse por medio de un grupo social, una familia, o un símbolo de estatus como las otras figuras de la película.

Además es interesante la perspectiva subjetiva que es explícitamente masculina, ya que Ángel muchas veces mira partes del cuerpo, como el culo y las tetas de las dos mujeres. Pero lo más importante de esta vista subjetiva es el hecho de que el

espectador observa el mundo con los ojos de Ángel, que tiene una visión manipulada por su fantasía hiperactiva.

El equivalente de esta fantasía hiperactiva es el sexo hiperexcitable de Mari, quien, como su modelo de la mitología vasca, tiene un apetito sexual insaciable. Mari, al igual que Ángel, quiere liberarse de su impulso sexual que le controla.

La razón que probablemente le causa la esquizofrenia de Ángel es su miedo de la muerte. Aunque siempre repite a todo el mundo que la muerte no es para tanto, se nota que él mismo no está convencido de lo que dice, ya que tiembla cuando Patricio le amenaza con el rifle.

En cuanto al lenguaje filmico es interesante la perspectiva subjetiva, por ejemplo cuando cae la imagen de modo que se ve una imagen inversa, o cuando el espectador ve por el catalejo de Ángel.

Finalmente se debe realizar la música de Alberto Iglesias que crea una atmósfera mística y a la vez melancólica pero también fuerte en su expresión.

La segunda película analizada empieza también con los elementos biográficos de *Caótica Ana*, ya que la película está basada en la hermana de Medem, Ana, que murió en un accidente de tráfico. Era una artista cuyos cuadros forman una parte central en esta obra del director español.

El análisis sigue con la idea que la película da de los hombres en general que son vistos bastante negativos como violadores, agresivos y mentirosos. Dado que el tema de *Caótica Ana* es la lucha de la mujer contra las atrocidades del hombre, Medem da la impresión de que los hombres siempre han sido y todavía son los malos de los dos géneros. La película transmite que los varones son los culpables de la guerra y de muchas otras tragedias porque tienen la testosterona que les controla mientras que las mujeres son la consciencia humana por su carácter pacífico. Mientras que los hombres no tienen controlado su instinto sexual, pero hay unas excepciones como Klaus y Said que carecen de estas características negativas.

Al otro lado las mujeres son descritas como una mezcla entre puta y diosa, como dice Linda. Aunque sufren la violencia masculina, sea física o psíquica, son parcialmente responsables de la pena sufrida porque no se oponen ni se defienden, todo lo contrario, creen en las mentiras que los hombres les cuentan, son ingenuas y aman a

su amante o marido incondicionalmente. Su única arma es la esperanza de criar un ejército de hombres buenos. Sea cuanto sea el tiempo que pasa en la historia humana, no cambia nada esencial de la relación entre mujer y hombre aunque ellas deberían saber por experiencia y por emancipación que el hombre no cambiará y les hará daño como siempre.

Incluso Linda quien es una persona muy escéptica en cuanto al género masculino, vuelve a estar con Lucas.

De esta manera Medem trata de explicar que nuestras vidas se mueven en círculos sin que pudiera cambiar nada esencial.

La idea general que manifiesta *Caótica Ana* con respecto a la espiritualidad es que las almas de los muertos vuelen por el aire pero pueden asentarse también en los vivos como sucede con Ana.

Medem crea la sensación de que tenemos incorporados las experiencias y el bagaje intelectual de nuestros antecedentes mientras que nosotros somos la cúspide de la montaña. Este círculo de la vida viene apoyado por ciertos motivos redondos que visualizan esta idea como el anillo, la luna y la cadena.

La búsqueda de la propia identidad es algo a que no solo se dedica Ana sino también Said y Linda, que tiene el nombre del barco de su padre.

Said quiere auto-definirse por su cultura, su pueblo y su patria aunque ha crecido en un campo para refugiados sin padres. Sin embargo es muy inteligente, ya que estudia cinco carreras, solo conoce a su patria y a sus padres a través de cuentos y por eso le debe resultar difícil definirse por algo que no conoce personalmente.

Ana también tiene problemas con la identidad porque por el caos que lleva dentro y que está formado de muchísimas mujeres muertas, le resulta difícil saber quien es ella misma.

Dado que nunca quiere saber lo que sucede dentro de su subconsciente, Ana falta gran parte de si misma. Sólo al final de la película acepta que su individualidad cuenta menos con respecto a la misión que tiene que ejecutar por “una causa colectiva que está éticamente por encima de ella”³.

³ Medem (2007): http://www.juliomedem.org/caoticaana/Files/EPS_12agosto07.pdf.

Otro tema central es el amor, que es lo único que le interesa a Ana, ya que está obsesionada de encontrar a Said cuando desaparece sin decir nada. El amor unilateral también es una de las causas porque las mujeres dentro de Ana sufren. Pero en todas las

películas medemianas aparece la idea de la pareja del alma que hace que el otro se siente completo. Aunque en el caso de Said y Ana no está claro si se sienten completo por haber encontrado a su pareja o por reencontrar a su hijo o sea a su madre.

Además aparecen algunos elementos surreales como las alucinaciones de Ana, que a veces son muy brutales, o los cuadros que empiezan a vivir o sea a moverse por dentro para dar un vistazo más profundo de lo que se encuentra detrás.

Los sueños tienen un papel importante y reflejan entre otros los miedos de las figuras, como el miedo de la muerte que tiene Said. Aparte de eso, Klaus tiene el talento de soñar partes de lo que sucederá en el futuro.

La política y sobre todo la guerra causada por la política es un tema que se repite en varios contextos, ya que Medem plantea tres guerras en *Caótica Ana* que aún tienen sus consecuencias para los pueblos afectados.

El director critica especialmente la política estadounidense de George W. Bush, pero el culpable es esencialmente el hombre en general.

Los capítulos sobre los motivos en *Caótica Ana* revelan que la gran mayoría de los motivos viene del ámbito de la naturaleza como las rocas, el mar, la caverna, el viento y el desierto. Otros motivos son la ciudad, las manos, el corazón y las puertas, que todos tienen varias explicaciones simbólicas. Parecido a otras películas medemianas es el uso de animales como los pájaros, en función simbólica y en conexión con las personas.

Como ya mencionado, el arte forma una parte importante porque tiene función de sonorizar visualmente los pensamientos y los sentimientos de los protagonistas y muestra la subconsciencia de Ana. Las puertas que Ana pinta en las paredes son de gran importancia para la película porque visualizan la proposición que las puertas en el interior de la protagonista están cerradas para protegerse de la inmensa brutalidad y del sufrimiento oculto.

Hay que notar que los cuadros de Ana Medem o sea de su hermana Sofia que copiaba el estilo de su hermana fallecida para la producción de la película, están llenas de alegría y de color. La protagonista explica que pinta para salir sin querer conseguir profundidad sino para olvidar de sus amarguras y problemas que obviamente lleva dentro en forma de un abismo.

Otra forma de expresión creativa es el medio de la “performance” que siempre trata de la relación entre mujer y hombre basado en el esquema de la mujer como puta y diosa a la vez. Todas las “performance” son representadas en plena desnudez que podría ser una causa porque son tan queridas por el público, ya que tienen un efecto voyeurista o incluso oscuro.

“El ojo” o sea la videocámara de Linda es el medio de expresión de la amiga de Ana. Para Linda resulta más fácil ver el mundo por el ojo de la cámara porque este tiene el impacto de un filtro que baja la brutalidad de la realidad. Linda incluso piensa que ella no tiene influencia a lo que reproduce este aparato aunque lo que demuestra al fin y al cabo son las ideas y pensamientos de su dueña, o sea la mujer puta y diosa con el hombre violador y admirador sumiso. Medem usa la cámara sobre todo para dirigir al espectador y advertirle su posición de mirar una película en este momento. Esta técnica es una forma de reflexividad que muestra como está producido otro filme o video con el objetivo de ofrecer otro punto de vista de lo que afirman que sea neutral como Medem lo hizo antes en sus películas con la perspectiva de diversos animales.

Además el director critica el placer de mirar o sea la mirada sensacionalista que es un tema muy actual de nuestro tiempo ya que hay posibilidades infinitas por causa de las nuevas tecnologías como se ve en formatos televisivos como “Big Brother”.

Medem analiza la ética de los medios de comunicación y la caída de la moral humana que ignora a lo que sucede a su alrededor mientras que prefiere distraerse con espectáculos sin valor educativo.

En cuanto al capítulo lenguaje filmico es también interesante el uso de la superposición de dos cuadros con el efecto de ver dos motivos en un solo cuadro a la vez, de modo que parece como un miraje.

Esta técnica le sirve para conectar dos mundos paralelos o sea para crear una conexión entre realidad y pensamientos y sentimientos de la protagonista.

Como ya lo hizo en *Tierra*, Medem utiliza otra vez la perspectiva subjetiva con la que permite al espectador ver lo que ve Ana. Esto es de gran interés porque de este modo podemos presenciar no solo la hipnosis consciente de la protagonista sino también sus alucinaciones que sufre en la cotidianidad, como los arquetipos de hombres que le aparecen en la discoteca o la mano de la alpinista francesa.

Al final es necesario mencionar que la música de la última película medemiana no fue compuesta de su colaborador usual, Alberto Iglesias, sino de la británica Jocelyn Pook. La música de ella se caracteriza entre otros por elementos de música oriental mezclada con elementos europeos.

A parte de esto la compositora quería sugerir con un coro de mujeres que a Ana le llegan las voces de las mujeres que lleva dentro de sí misma, le hablan e intentan de subir a la superficie o sea al consciente de Ana.

La última parte de la tesina trata de analizar las comunidades entre las dos películas medemianas.

Empieza con el capítulo sobre el dualismo que explica la costumbre de Medem de crear suspense por contraposición de caracteres absolutamente opuestos y por motivos contrarios que se equivalen de un modo u otro.

El capítulo sobre el mundo fantástico explica la causa por la que Medem se obsesiona con este tema. El director español era fascinado leyendo el libro de Freud sobre la interpretación de sueños y quería conseguir filmar parte de su subconsciencia sin que se daba cuenta él mismo.⁴ De modo que Medem veía en el medio del filme la posibilidad de crear un espacio ficticio sin límites donde puede realizar sus ideas de un mundo paralelo que existe al lado de nuestro mundo real.

Además viene analizado el tema del viaje que muchas veces tiene función de fuga para las figuras de sus obras. Ambas protagonistas, Ángel y Ana, quieren liberarse de una parte de ellos que no pueden controlar.

⁴ Vgl. Stone (2007): S. 22.

Tierra y *Caótica Ana* cuentan un viaje mental y físico. Mientras que Ángel tiene que aterrizar para acabar viviendo en las nubes, Ana tiene que dejarse volar con el viento para aceptar su misión en el mundo aunque no sea placentera.

El capítulo sobre la violencia aclara que es sobre todo la violencia del hombre o de la naturaleza que viene retratado de Medem, ya que los antagonistas de sus películas muchas veces son machos, patriarcos y también tontos que se deleitan en matar a otros seres humanos o animales como se ve en la repetida tematización de las cazas.

Más importancia recibe la tematica de la vida y la muerte, ya que aparece en todas las películas de Medem. El director intenta acabar con el miedo de la muerte y manifestar la idea de que solo el cuerpo de las personas es mortal pero las almas siguen viviendo y volando por el aire.

Tampoco excluye la posibilidad de poder entrar en contacto con los seres queridos ya fallecidos, como vemos en el ejemplo de Tomás en *Tierra*. Esta idea da consolación, coraje y esperanza a las figuras del director español.

El último tema importante que comparten casi todas las películas medemianas es la mente humana o sea discordancia de una mente “normal”.

A Medem le gustan obviamente los casos especiales en el ámbito de la psicología, ya que sus películas tratan de caracteres con diversos desequilibrios cerebrales o sea simplemente de demasiada fantasía.

Esto se personifica claramente en las figuras del abuelo loco Manuel en *Vacas*, Sofía en *La ardilla roja* que finge estar amnésica, y su marido Félix, Ana en *Caótica Ana* que tiene alucinaciones incontrolables, y muchas otras.

En suma la tesina ha analizado que Medem hasta ahora usa temas, motivos, música y técnicas filmicas que captura y repite en una forma u otra, pero sin que sus películas sean previsibles o aburridas.

Lo que no se sabe es como su modo de hacer películas va a cambiar en el futuro, porque después de la crítica aplastante y la crisis económica que sufrió su última

película *Caótica Ana*, ha anunciado intentar hacer un cine más directo para el espectador con lo que acabaría con su costumbre de contar lo que le ocurre dentro.⁵

⁵ Vgl.
www.elpais.com/articulo/cine/Julio/Medem/empieza/cero/elpepuculcin/20080627elpepicin_1/Tes.

Lebenslauf von Birgit Mayr-Stritzinger

Persönliche Daten

Birgit Mayr-Stritzinger
Wohnhaft in 4840 Vöcklabruck; Bahnhofstrasse 1
Geboren am 31.01.1982 in Vöcklabruck, Oberösterreich

Schulbildung

09/1992 – 06/2000 Bundesgymnasium Vöcklabruck
Matura 06/2000

Hochschulausbildung

seit 09/2000 Universität Wien
Studienrichtung: Theaterwissenschaft; Studienzweig:
Spanisch
seit 09/2004 Ummeldung in den neuen Studienplan: Studienrichtung:
Romanistik; Studienzweig: Spanisch

Zusätzliche Ausbildung

2003 – 2005 Ausbildung zur Weinakademikerin an der
Weinakademie Österreich im Zuge des Wine and Spirit
Education Trust

Auslandserfahrung

09/2005 – 09/2006 Erasmus Stipendium des ÖAD an der Universidad de
Valencia
09/2006 – 09/2007 Auslandsstudium an der Humboldt Universität zu
Berlin und an der Freien Universität Berlin

Besondere Kenntnisse

Fremdsprachen	Englisch (Maturalevel) Spanisch (Hauptstudium) Italienisch (4 Jahre Gymnasium; 36h Modul an der Romanistik Wien)
Führerschein	Klasse B

Wien, am 16. September 2008