



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Buñuel: Von der Pseudodokumentation
zum Animationsfilm“

verfasst von / submitted by

Bettina Sohm

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

Wien, 2021 / Vienna, 2021

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

A 190 344 353

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

Lehramtsstudium UF Englisch / UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei jenen bedanken, die mir die Möglichkeit gegeben haben, mein Studium zu beginnen und voranzutreiben. Ich danke meinen Eltern und allen Angehörigen, die mich stets wohlwollend unterstützt haben.

Großer Dank gilt auch meinem studentischen Umfeld, vor allem dem KHJ-Chor, der mir lange Jahre ein treuer Wegbegleiter war und dessen Gemeinschaftsgefühl und Musikalität mich immerzu mit Freude erfüllten.

Danke sagen möchte ich allen Personen, die mir sowohl mit fachlichem Input und neuen Ideen motivierend zur Seite standen, als auch wertvolles Feedback nach dem Korrekturlesen gaben. Ohne euch wäre dieses Projekt nicht umsetzbar gewesen.

Ich bedanke mich außerdem für die spontane Bereitschaft meiner Betreuerin, sodass ein Abschluss im auslaufenden Diplomstudium während diversen Corona-Lockdowns noch möglich gemacht wurde.

Der kurvenreiche Weg durch das Studium, mitunter geprägt durch ehrenamtlichen Einsatz und Berufstätigkeit, gestaltete sich nicht immer leicht, daher bin ich allen beteiligten Personen umso dankbarer, die mir meinen Weg auf diese Weise ermöglicht haben.

¡Muchísimas gracias a tod@s!

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Begrifflichkeiten und theoretischer Hintergrund	4
2.1 Dokumentarfilm und Pseudo-Dokumentation	4
2.2 Biographischer Film	11
2.3 Animationsfilm für Erwachsene	14
2.4 Intertextualität	19
2.4.1 Begriffsbestimmung	19
2.4.2 Verfahren und Funktionen der Intertextualität	27
2.4.3 Intertextualität im Film	30
3 Angewendete Analysemethoden	32
3.1 Hermeneutische Bild- und Textanalyse	32
3.2 Grounded Theory	35
3.3 Soziologische Filminterpretation	38
4 Luis Buñuel und „Las Hurdes. Tierra sin Pan“	42
4.1 Historischer Hintergrund	42
4.2 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	45
4.3 „Las Hurdes“ im Werk von Buñuel	50
4.4 Dokumentarische und surrealistische Elemente	54
4.5 Weiterführende Analyse	57
Exkurs: Intermediale Beziehungen zwischen der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Fermín Solís und Salvador Simós Film	59
5 Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“	63
5.1 Entstehungsgeschichte	63
5.2 Bisherige Rezeption des Films	66
5.3 „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als biographischer Film	69
5.4 „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Animationsfilm für Erwachsene	72
5.5 Weiterführende Analyse	73

6 Zusammenführung: Die Repräsentation von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“	76
6.1 Präsenz von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“	76
6.2 Intertextuelle Aspekte	81
6.3 Integration und neue Funktion der übernommenen Elemente.....	85
6.4 Originalelemente vs. animierte Darstellung	88
6.5 Repräsentation vs. Reproduktion.....	92
Exkurs: „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Hypertext von „Las Hurdes“	96
 7 Zusammenfassender Schlusskommentar.....	100
 8 Literaturverzeichnis.....	104
 9 Anhang	114
9.1 Filmstills	114
9.2 Resumen en español	118
9.3 Abstract.....	129

1 Einleitung

2018 feierte der Animationsfilm „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ seine Weltpremiere. Die Person Luis Buñuel darf als bekannt vorausgesetzt werden – aber ein Labyrinth der Schildkröten? Der Titel des Films von Salvador Simó entstammt einer Graphic Novel von Fermín Solís, die 2008 erschien, sie stellt eine Grundlage für den Film dar. Diese Comic-Erzählung wiederum behandelt die Dreharbeiten zu einem Film, den Luis Buñuel 1933 gedreht hat: „Las Hurdes. Tierra sin Pan“. Der Titel von Solís‘ und Simós Werken ist eine Anspielung auf diesen Film, der die von extremer Armut bedrohte spanische Region Las Hurdes und das Schicksal der Bewohner*innen ihrer Dörfer zum Thema hat: Die erste von zahlreichen Bezugnahmen in Simós Film, denen sich die vorliegende Arbeit widmet.

Diese Verbindungen können dabei gewinnbringend analysiert werden als Methoden eines Verfahrens, das als „Intertextualität“ bezeichnet wird. Intertextuelle Zusammenhänge zwischen zwei Werken bestehen, wenn ein Werk auf ein anderes direkt Bezug nimmt, wobei diese Relationen unterschiedliche Formen annehmen können: Sie treten etwa in Gestalt des Zitats auf, des direkten Kommentars, der Transformation, der Interpretation, der Umwertung (vgl. Genette 1993). Simós Film stellt ein Beispiel für einen „Hypertext“ dar, ein Terminus, den Gérard Genette (1993) geprägt hat: Ein Werk, das ohne jenes andere Werk, auf das es Bezug nimmt, seinen „Hypotext“, nicht existieren könnte. „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ schildert in seinem narrativen Zentrum die verwickelte Entstehungsgeschichte von „Las Hurdes“ und stellt den Film in einen neuen Zusammenhang: Regisseur Simó demonstriert, dass Buñuel zwar hier vielleicht formal einen Dokumentarfilm vorlegte, die Dreharbeiten hingegen waren nicht vom beobachtenden Verfahren der Dokumentation geprägt, sie benutzten die Technik des „reenactments“, der Nachstellung von Szenen – bis zur Tötung von Tieren für die Kamera. Die Stellung von „Las Hurdes“ als Filmdokumentation wird von Simó damit unterminiert, der Sinn des Hypotextes wird verändert, er wird als „Pseudo-Dokumentation“ offenbart.

Simó verwendet aber nicht nur narrative Methoden, erzählt nicht nur biografische und historische Ereignisse: Sein Hypotext, „Las Hurdes“, wandert direkt in den Hypertext, den er vorlegt – in Form von Sequenzen aus dem Film Buñuels, die direkt in den Animationsfilm übernommen werden, in ihrer Materialität als schwarzweiße „live-action“-, Realfilm-Aufnahmen. Dieses besondere, originäre intertextuelle Verfahren der Integration von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ zu erforschen, stellt sich die vorliegende Arbeit zum Thema.

Ziel ist, die beiden Filme in einem ersten Schritt isoliert voneinander zu besprechen und sie danach zueinander in Beziehung zu setzen. Dazu werden intertextuelle Bezugnahmen in Simós Film und vor allem die direkte Repräsentation von Buñuels „Las Hurdes“ in diesem Hypertext analysiert. Dabei sollen die folgenden Forschungsfragen beantwortet werden:

- Wie wird der Film „Las Hurdas. Tierra sin Pan“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ repräsentiert?
- Welche Rolle spielt die Intertextualität in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“?

Unterfragen, die im Rahmen dieser Untersuchung zu klären sind, wären etwa:

- An welcher Stelle erscheinen die Filmausschnitte aus „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“?
- Welchen Zweck erfüllen sie?
- Welcher Unterschied besteht zwischen den Ausschnitten aus „Las Hurdes“ und der animierten Darstellung in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“?

Die Forschungsmethode, die dabei verwendet wird, besteht aus einer Kombination unterschiedlicher Vorgehensweisen: Eingesetzt wird das hermeneutische Verfahren der Text- und Bildanalyse, das zyklische Vorgehen der Grounded Theory sowie die soziologische Filminterpretation nach Faulstich (2013). Die Anwendung unterschiedlicher Analysemethoden soll unterstützen, dass aufschlussreiche Erkenntnisse gewonnen werden. Dazu gehört eine detaillierte Analyse von ausgewählten Szenen und Einstellungen, die ermöglichen soll, dass gezielt Aussagen über die Anwendung, Funktion und Art der Repräsentation von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ getroffen werden.

Im Anschluss an diese Einleitung beschäftigt sich die vorliegende Arbeit zunächst mit den Begrifflichkeiten, die zur Anwendung kommen, und liefert den theoretischen Hintergrund: Kapitel 2.1 definiert die Termini „Dokumentarfilm und Pseudo-Dokumentation“, die in der Beschäftigung mit Buñuels „Las Hurdes“ von grundlegender Bedeutung sind. Kapitel 2.2 behandelt das Subgenre des „Biographischen Films“, Kapitel 2.3 den „Animationsfilm für Erwachsene“, beide Begriffe werden in der Beschäftigung mit „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ verwendet. Das Phänomen der Intertextualität behandelt hingegen Kapitel 2.4. In diesem Rahmen bestimmt Kapitel 2.4.1 zunächst den Begriff, während Kapitel 2.4.2 die Methoden dieser Technik nachzeichnet und auf die Funktionen eingeht, die mit ihrer Verwen-

derung verfolgt werden. Speziell mit der Intertextualität im Rahmen des Mediums Film beschäftigt sich Kapitel 2.4.3.

Kapitel 3 stellt die Methoden vor, die in der vorliegenden Arbeit zur Anwendung kommen. Kapitel 3.1 beschreibt zunächst die hermeneutische Bild- und Textanalyse, danach erörtert Kapitel 3.2 die Grundlagen der Grounded Theory. Kapitel 3.3 geht auf die Möglichkeiten ein, die die Soziologische Filminterpretation für die Analyse bereitstellt, wie filmische Werke gesellschaftliche Bedingungen, die sie behandeln, darstellen.

Das vierte Kapitel widmet sich anschließend Luis Buñuel und seinem Film „Las Hurdes. Tierra sin Pan“, also dem Hypotext. Dazu geht Kapitel 4.1 auf den historischen Hintergrund des Films ein, Kapitel 4.2 liefert Eckdaten zu seiner Entstehung und der Rezeptionsgeschichte. Im Folgenden verortet Kapitel 4.3 „Las Hurdes“ im Gesamtwerk von Buñuel. Kapitel 4.4 nennt dokumentarische als auch surrealistische Elemente, deren Kombination mit den besonderen Reiz des Films ausmachen (und die auch die Grundlagen der Behandlung des Films in den Hypertexten bilden). Eine kurze weiterführende Analyse stellt Kapitel 4.5 an. Ein Exkurs behandelt danach die intermedialen Relationen zwischen der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Solís und Simós gleichnamigem Film.

Im Zentrum von Kapitel 5 steht hingegen Simós Animationsfilm „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“: Kapitel 5.1 zeichnet die Entstehungsgeschichte des Films nach, Kapitel 5.2 beschäftigt sich mit der bisherigen Rezeption des Films. Als biographischen Film behandelt Simós Werk Kapitel 5.3, als Animationsfilm für Erwachsene Kapitel 5.4. Eine weiterführende Analyse unternimmt Kapitel 5.5.

Die Zusammenführung der beiden Filmtexte in Form der Analyse der Repräsentation von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ führt Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit durch. Dazu klärt Kapitel 6.1 zunächst die direkte Präsenz von „Las Hurdes“ im Animationsfilm, auf die Übernahme von Sequenzen aus Buñuels Hypotext in Simós Film wird detailliert eingegangen. Grundlegend die intertextuellen Aspekte dieser Zitationsweise erörtert Kapitel 6.2, Kapitel 6.3 beschäftigt sich mit Integration und neuer Funktion der übernommenen Elemente in Simós Werk. Schließlich nimmt Kapitel 6.4 das Verhältnis zwischen den Originalelementen und animierter Darstellung in den Fokus, während Kapitel 6.5 die Aspekte Repräsentation vs. Reproduktion behandelt. Ein zweiter Exkurs, in dessen Rahmen „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ speziell als Hypertext von „Las Hurdes“ erörtert wird, der seinen Hypotext kritisiert, diskutiert und umformt, und in Kapitel 7 ein zusammenfassender

Schlusskommentar beschließen die vorliegende Arbeit. Im Anhang findet sich eine Reihe von Screenshots, die vor allem auch die hermeneutische Bild- und Textanalyse illustrieren.

2 Begrifflichkeiten und theoretischer Hintergrund

Im folgenden Kapitel werden zunächst einige der Termini, die in vorliegender Arbeit im Mittelpunkt des Interesses stehen sollen, definiert: Kapitel 2.1 beschäftigt sich mit dem Begriff „Dokumentarfilm“, geht aber auch auf ein Subgenre ein, das sich im Rahmen dieser Filmgattung herauskristallisiert hat und für das Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ ein sowohl besonders originelles als auch sehr frühes Beispiel darstellt: die „Pseudo-Dokumentation“. Da hingegen Salvador Simós Film „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, der sich mit der Entstehungsgeschichte dieses Films beschäftigt, (auch) als biographischer Film betrachtet werden kann, geht Kapitel 2.2 auf diesen Begriff ein und erläutert ihn genauer. Gleichzeitig ist Simós Werk zudem ein treffendes Beispiel für eine eigene Kategorie im Bereich des Animationsfilms, die vor allem in den vergangenen zehn Jahren in den Mittelpunkt des Interesses sowohl von Publikum als auch von Kritik gerückt ist: den Animationsfilm für Erwachsene. Kapitel 2.3 behandelt diese in ihrer speziellen Ausprägung relativ neue Gruppe von Filmen, um später auch Simós Werk in diesem Zusammenhang betrachten zu können.

Die verbleibenden Unterkapitel erörtern den theoretischen Kern der späteren Auseinandersetzung mit den vielgestaltigen intertextuellen Beziehungen zwischen Buñuels und Simós Film. Dabei bestimmt Kap. 2.4.1 zunächst den Begriff „Intertextualität“ genauer, ehe Kapitel 2.4.2 auf die Funktionen eingeht, die durch den Einsatz von Verfahren dieser Technik angestrebt werden können. Kapitel 2.4.3 behandelt dann spezifisch, wie Modi der Intertextualität im Medium Film gestaltet sein können.

2.1 Dokumentarfilm und Pseudo-Dokumentation

Hickethier (2012: 183; vgl. auch Keutzer et al. 2014: 301-302) unterscheidet zwischen drei Modi, in denen der Film erzählen und darstellen kann: den fiktionalen Modus, den der Spielfilm benutzt, das Dokumentarische im Dokumentarfilm und die Animation im Zeichentrickfilm (worauf in Kapitel 2.3 noch zurückzukommen sein wird).¹ Der Autor weist darauf hin, dass eine Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm durch den Verweis auf die Spielhandlung im Spielfilm problematisch ist, da ein inszeniertes Geschehen auch im Doku-

¹ Keutzer et al. (2014: 301-302) ergänzen diese Triade durch die Formen Experimental- und Essayfilm, die ebenfalls eigene Modi darstellen.

mentarfilm vorkommen kann: Wichtige Vertreter dieser Filmgattung, Werke von Robert Flaherty oder John Grierson etwa, waren inszeniert, arrangiert und narrativ konzipiert (vgl. Hickethier 2012: 185-186).

In der Beschäftigung mit dem Genre „Dokumentarfilm“ ist so eine Unsicherheit zu konstatieren, wie der Begriff punktgenau zu definieren wäre (vgl. Hesse et al. 2016: 197). Dies ist kein neuer Befund: Königsberg (1993: 88) stellt etwa in seinem Versuch, den Terminus „documentary“ zu umreißen, zunächst einige Bezugspunkte fest, die eine eindeutige Lokalisierung zu erlauben scheinen. Was ist eine „documentary“? „A film that deals directly with fact and not fiction, that tries to convey reality as it is instead of some fictional version of reality.“ (Königsberg 1993: 88) Gleich darauf stellt der Autor jedoch fest, dass der Akt, Wirklichkeit auf Film zu bannen, diese Realität in einem gewissen Grad verändern, aus ihr auswählen und ihr Form und Gestalt geben muss. Daher könne eine Dokumentation (auch) hinsichtlich des Ausmaßes an Kontrolle diskutiert werden, die der*die Filmemacher*in bezüglich der Realität ausübt, die er festhalten will. Jede Dokumentation versuche aber, dies könne als verbindendes Element ausgemacht werden, dem*der Zuschauer*in ein Gefühl und einen Sinn für eine Realität – und eine Perspektive dieser Realität – zu vermitteln, die tatsächlich existiert, selbst wenn manche Filmemacher*innen auch offensichtlich kinematische Techniken verwenden, um dieses Ziel zu erreichen, vorbereitete Szenen (wie dies, wie noch zu demonstrieren sein wird, Buñuel in „Las Hurdes“ tut) oder narrative Züge einsetzen. Dokumentationen können (auch) zum Ziel haben, das Publikum von einem bestimmten Blick auf einen Aspekt der Realität zu überzeugen, wenn jedoch die Realität nur verzerrt dargestellt wird, sei die Grenze zur Indoktrination überschritten, und man spreche nicht mehr vom Dokumentar-, sondern vom Propagandafilm.

Der Begriff „Dokumentarfilm“ selbst leitet sich dabei vom lat. „documentum“ („Lehre, warnendes Beispiel, Beweis, Probe“) und „docere“ („lehren, unterrichten“) (vgl. Pfeifer 1999: 235) ab. Erstmals verwendet wurde der Terminus „documentary“ in Bezug auf einen Film, Robert Flahertys „Moana“, 1926 vom späteren Filmemacher John Grierson in einer Besprechung des Streifens in der „New York Sun“ (vgl. Königsberg 1993: 88; vgl. auch Hörl, 1996: 29).

Allerdings wird der Begriff in dieser Rezension nicht genutzt, um den Film von Flaherty in ein bestimmtes, neues Genre einzuordnen, sondern es heißt hier, worauf Hörl (1996: 54) hinweist, der Streifen habe „documentary value.“ Wie Hörl (1996: 59) weiter ausführt, hat Grier-

son den Begriff, später substantivisch gebraucht, nie in Bezug auf eine spezifische Filmtechnik oder formale bzw. ästhetische Kriterien einer genauen Beschreibung unterzogen, er wies aber etwa darauf hin, für eine „documentary“ elementar sei ein „creative treatment of reality“. Dies scheint auf den ersten Blick eine sehr weite Auslegung zu unterstützen, trotzdem steht auch hier die Behandlung der „Wirklichkeit“ und damit die Darstellung eines Aspekts der Realität im Vordergrund.

Sowohl Hickethier (2012: 183) als auch Königsberg (1993: 88) weisen darauf hin, dass die Ursprünge des Kinos durch die „actualités“, die Kurzfilme der Brüder Lumière, ab 1896 im Dokumentarischen lagen, wenn diese ihre Kamera an bevorzugten Punkten aufstellten und das Alltagsgeschehen filmten. Hickethier (2012: 186) hält als Kriterium einer Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm fest, dass im Zuge eines fiktionalen Narrativs die Kamera stets weiß, was sie als Nächstes festhalten wird: Sie kann die Protagonisten genau verfolgen, sie kann sie überholen, auf sie warten, die Umgebung wie auch das Licht unterliegen einer genauen Komposition. Das Narrativ bestimmt über die Zeit und den Ort. Die Kamera im Dokumentarfilm hingegen kann zwar auch hinsichtlich der Handlungen, die sie filmen wird, vorab informiert sein, das Ergebnis ist jedoch nicht genau reglementiert (u. a., weil, wie hinzuzufügen wäre, in der Regel keine professionellen Schauspieler*innen zum Einsatz kommen, es sei denn etwa als Erzähler*innen), das inszenatorische Element kann immer wieder gestört, irritiert werden. Auch in Bezug auf dieses Kriterium wird aber deutlich: Der Unterschied zwischen dem Dokumentarfilm und anderen Formen (Buñuel hat etwa in „Las Hurdes“ das Verfahren des „reenactments“, der Nachstellung genutzt und auch surrealistische Elemente verwendet) ist in einem gewissen Maße nur ein gradueller.

Der Bezug auf die Realität außerhalb des filmischen Werkes wie auch der Unterschied zum Spielfilm ist dabei für Hesse et al. (2016: 197-198) als basales Kriterium des Dokumentarfilms nicht geeignet. Verkörpert eine in einem Dokumentarfilm dargestellte Person wirklich sich selbst? Oder spielt sie eine Rolle? Entspricht eine Geschichte, die erzählt/dargestellt wird, den tatsächlichen Geschehnissen? Ist ein Bild, das zu sehen ist, inszeniert worden? Mit den digitalen Mitteln ist es noch einfacher geworden, ein Bild zu „fälschen“. Zudem gibt es Hybride zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, in denen etwa Schauspieler sich selbst spielen.

Stattdessen schlagen die Autoren eine Betrachtungsweise vor, in der der*die Zuschauer*in in den Mittelpunkt gerückt wird: Warum betrachtet der*die Rezipient*in einen Film als Dokumentarfilm? Er verwendet bestimmte Stilformen, die dem*der Zuseher*in erlauben, ihn vom

Spielfilm zu unterscheiden. Damit rückt das Element der „Wahrheit“, die ein Dokumentarfilm vermitteln soll, zumindest etwas in den Hintergrund. Ein spezifischer Film wird so nicht als ein geschlossenes System betrachtet, er besteht aus verschiedenen Ebenen, die miteinander kommunizieren, aus fiktionalen und dokumentarischen Elementen, und der*die Rezipient*in kann zwischen beiden Arten der Betrachtungsweise – je nachdem, welches Element eingesetzt wird - wechseln. Ein Dokumentarfilm ist für die Autoren (vgl. Hesse et al. 2016: 199) ein Film, der signalisiert, dass dezidiert eine dokumentarisierende Betrachtungsweise vorgeschlagen wird, die in der Regel über die Gesamtdauer gesteuert wird. Das heißt: Zum Dokumentarfilm wird ein Film durch das Produktionsteam (die dokumentarische Betrachtungsweise wird vorstrukturiert), den Film selbst (der Signale sendet, die eine dokumentarische Rezeption nahelegen) und die Rezipierenden, die den Film als Dokumentarfilm betrachten (vgl. Hesse et al. 2016: 200).

Nichols (2010: 31-32) unterscheidet als solche Signale sechs basale Modi, die der Dokumentarfilm zum Einsatz bringen kann:

- der poetische Modus des Dokumentarfilms benutzt visuelle Assoziationen, tonale oder rhythmisierende Qualitäten, deskriptive Passagen und formale Organisation; eine Nähe zu experimentellem und stark persönlich gefärbtem Filmemachen sowie zur Avantgarde sind zu konstatieren
- der erklärende Modus unterstreicht den verbalen Kommentar und die argumentative Logik
- der beobachtende Modus fokussiert eine direkte Beschäftigung mit dem alltäglichen Leben der Menschen, die er zeigt, die mit einer unaufdringlichen Kameraarbeit studiert werden
- der partizipierende Modus stellt die Interaktion zwischen Filmemacher*in und Subjekt in den Vordergrund, Interviews, Konversation, sogar Provokation können dazu genutzt werden
- der reflexive Modus lenkt die Aufmerksamkeit direkt auf die Annahmen und Konventionen, die in Bezug auf dokumentarisches Filmemachen vorherrschen (wie etwa: ein Dokumentarfilm hat als Thema die Wirklichkeit, beschäftigt sich mit wirklichen Menschen, erzählt, was wirklich passiert ist [vgl. Nichols 2010: 33]); der Autor nennt als Beispiel für den reflexiven Modus etwa Buñuels „Las Hurdes“, es wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch zu klären sein, welche Modi dieser Film noch anwendet

- der performative Modus schließlich betont den subjektiven bzw. expressiven Aspekt der Beteiligung, des Engagements der Filmschaffenden im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema des Films; als Ziel wird angestrebt, die Empfänglichkeit des Publikums für seine Botschaft zu erhöhen: Objektivität wird weniger angestrebt als Evokation und Affekt

Nichols (2010: 32) weist dabei auch darauf hin, dass ein spezifischer Film hauptsächlich durch einen einzigen Modus getragen werden kann, der für seine Organisation am einflussreichsten ist. Ein Film kann aber auch verschiedene Modi miteinander mischen, je nachdem, welches Mittel im aktuellen Anlass gegeben erscheint. Der Unterschied zwischen einer simplen (unbearbeiteten) Aufnahme eines Geschehens, dem Zeugnis etwa einer Überwachungskamera, und einem Dokumentarfilm liegt – hier verwendet Nichols dieselben Worte wie oben Grierson – im „creative treatment“. Ein Dokumentarfilm ordnet, im Gegensatz zu einem „Dokument“, wie es eine Überwachungskamera herstellt, die Befunde der Wirklichkeit und verwendet sie, um eine eigene Perspektive auf die Welt zu konstruieren. Auch Nichols stellt den Rezipienten in den Vordergrund: Dieser erwartet, dass der Dokumentarfilm diesem Prozess folgt, und ist enttäuscht, wenn er das nicht tut.

Seinen Ansatz hat Nichols (2016: 14-15) weiterverfolgt und konkretisiert, indem er etwa darauf hinwies, dass die strikte Trennung zwischen Avantgarde und Dokumentarfilm ihre notwendige Nähe zueinander verschleiert, ihre gemeinsamen Wurzeln negiert. Avantgarde-Elemente sind in der Form und im Stil früher Dokumentarfilme der 1920er und 1930er präsent. Erst hier habe der Dokumentarfilm begonnen, seine eigene Sprache zu entwickeln, die frühen Lumière-Filme könnten daher nicht als „Geburt“ des Dokumentarfilms gelten: Ein Dokumentarfilm feiert etwa die Macht des Staates - oder er fordert sie heraus. Wie der Avantgarde-Film kann der Dokumentarfilm das Bekannte in einem neuen Licht zeigen, nicht immer in dem, das sich die herrschende Regierung wünscht. Die Avantgarde, wie sie etwa Buñuel verstanden hat, ließ dabei die Terme Affirmation und Herausforderung hinter sich und schlug alternative Themen als auch eine eigene Subjektivität vor - bis der Sozialistische Realismus, der Faschismus, Stalinismus, das Exil, die Folgen der Großen Depression ihr ein Ende bereiteten. Der Avantgarde schienen Staat und Bürger*innen verwirrt von Fragen der Perception, des Bewusstseins, der Ästhetik, dem Unbewussten, der Aktion und dem Begehren, Fragen, mit denen sich zu beschäftigen sie als ein herausforderndes Imperativ ansah.

Der Dokumentarfilm lebt dabei von der Kombination dreier Elemente: dem photographischen Realismus, einer narrativen Struktur und einer modernen Fragmentierung (Verfremdungseffekte, Collage, Abstraktion, Anti-Illusionismus [vgl. Nichols 2016: 21]). So kombiniere auch

„Las Hurdes“ Avantgarde-Impulse mit einer dokumentarischen Orientierung (vgl. Nichols 2016: 22); Sobchak (2014: 104) weist ergänzend darauf hin, dass der Begriff „documentary“ in den USA der 1930er-Jahre auf eine sinnvolle Konvergenz des Poetischen und des Politischen im Film angewendet wurde: Bei vielen Filmschaffenden hatte die Entdeckung des expressiven Potenzials des Mediums auch ein erwachendes Bewusstsein für seine Rolle als Mittel im Kampf für einen sozialen Fortschritt zur Folge.

Ist also im Grunde jeder Dokumentarfilm eine „Pseudo-Dokumentation“ in Bezug auf die Erwartungen des Publikums - dass er nämlich, wie Nichols (2010: 33) ausführte, die Wirklichkeit behandelt, sich mit realen Individuen beschäftigt, über ein tatsächliches Geschehen berichtet? Ist jeder Dokumentarfilm „gefälscht“? Kleesattel (2017: 132-133) führt in diesem Zusammenhang aus, dass das völlige Ausblenden eines Bezugs des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit im Grunde lediglich zur Folge habe, darauf zu verweisen, dass ohnehin alle Bilder konstruiert seien: diese Sicht laufe letztlich ins Leere (und als Alternative verbleibe nur ein „naiver Pseudoobjektivismus“ [vgl. Kleesattel 2017: 133]).

Und auch Nichols (2016: 19) betont, dass das indexikalische Bild (also das Bild, das in einer direkten Beziehung zu dem, was es zeigt, steht) und das kinematographische Dokument eine notwendige – wenn auch nicht genügende – Voraussetzung für die Geburt des Dokumentarfilms waren: Der photographische Realismus ist eine Quelle, die narrative Struktur und die Praktiken der Moderne sind die anderen. Der starke Bezug zur Wirklichkeit als Prämisse kann nicht aufgegeben werden, ohne dass der Begriff „Dokumentarfilm“ völlig an Sinn verliert. Mit Königsberg (1993: 88) kann so etwa auch der Grad an Kontrolle über das, was die Kamera als nächstes festhalten wird, als ein Kriterium des Dokumentarfilms ins Treffen geführt werden: Sie ist bei dieser Filmgattung, wie bereits ausgeführt, wesentlich geringer als beim Spielfilm.

Als „Pseudo-Dokumentation“ kann so ein Film gelten, dessen Kontrolle über das, was festgehalten werden wird, höher ist als beim klassischen Dokumentarfilm. Der Unterschied zu fiktionalen Werken ist daher, worauf bereits hingewiesen wurde, in erster Hinsicht ein gradueller. Damit sind die frühen Dokumentarfilme, wie die von Flaherty oder Dziga Vertov, häufig „Pseudo-Dokumentationen“: Die Technik des „reenactments“, des Nachstellens realer Geschehnisse, wurde etwa von Flaherty praktiziert (und auch, wie bereits erwähnt wurde, von Buñuel in „Las Hurdes“).

Hatzmann sieht die Zweiteilung in fiktional und authentisch in Verbindung mit dem Entstehen des Studiosystems in den USA: „Vor der Zweiteilung wurde nicht darüber spekuliert, ob Bilder nun echt, also ungestellt und bloß registriert seien, oder ob sie von jemandem in Szene

gesetzt und also erfunden wurden.“ (Hatzmann 2013: 55) Die Vorstellung, der Dokumentarfilm solle eine Realität zeigen, die unverfälscht ist, wurde, so Hatzmann (2013: 55) weiter, erst in den 1950er-Jahren durch die Bewegung des „Direct Cinema“ in den USA geboren.

Eine Pseudo-Dokumentation kann in diesem Zusammenhang als Film bezeichnet werden, der bereits im Vorhinein starke Kontrolle über seine Bilder ausübt, weniger Anspruch auf Authentizität erhebt, die Modi des Ausdrucks (wie Nichols‘ poetischen Modus) in den Vordergrund stellt, aber weiter starke Signale an seine Zuschauer*innen sendet, ein authentischer Dokumentarfilm zu sein. Keutzer et al. fügen hinzu, dass sich in den letzten Jahren Hybridformen im Bereich des nonfiktionalen Films herausbildeten – so etwa das Dokudrama (das eine Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm darstellt) oder der „dokumentarische Animationsfilm“ (auf den noch einzugehen sein wird) – und dass bei diesen Werken „ein expliziter Bezug zur nonfiktionalen Realität besteht, diese aber über weite Strecken eher rekonstruiert als dokumentiert wird.“ (Keutzer et al. 2014: 91) Dazu ist festzuhalten, dass das Amalgam aus nachgestellten bzw. rekonstruierten und dokumentarischen Szenen so auch für den frühen Dokumentarfilm prägend war.

In folgender Arbeit soll daher der Begriff „Pseudo-Dokumentation“ genutzt werden: Wenn Sudmann (2018: 43) den Begriff „Fake-Doku“ verwendet und als deren frühestes Exempel „Las Hurdes“ nennt, gehört zu seiner Definition dieses Subgenres auch, dass sich seine Vertreter früher oder später zur eigenen Konstruiertheit bekennen. Oft handelt es sich dabei um sogenannte „mockumentarys“, gänzlich fiktive Produktionen, die die Konventionen des Dokumentarfilms mit parodistischer und/oder satirischer Absicht verwenden (vgl. Sudmann 2018: 44). „Las Hurdes“ gibt sich aber etwa nie als stark vom Mittel des „reenactments“ abhängig zu erkennen, daher scheint der Begriff „Pseudo-Dokumentation“ wesentlich zielführender.

Als Pole, die die „Pseudo-Dokumentation“ eingrenzen, kann auf der einen Seite das „Direct Cinema“ und sein beobachtender Modus gelten, in dessen Einsatz die Technik des „reenactments“ vehement abgelehnt wird: Seine Vertreter*innen, so Nichols, „proclaimed everything except what took place in front of the camera without rehearsal or prompting to be a fabrication, inauthentic.“ (Nichols 2016: 34)

Den anderen Pol stellen die erwähnten Mockumentarys dar, die den Bezug zur außerfilmischen Realität völlig aufgeben, um sich ganz auf den fiktionalen Inhalt zu konzentrieren: Hier bleibt vom Dokumentarfilm nur das Gerüst. Die Pseudo-Dokumentation, wie sie für den frühen Dokumentarfilm diesen Erwägungen zufolge prägend ist, ist zwischen diesen beiden Polen angesiedelt, zwischen Realität und Fiktion. In Kapitel 4 wird eingehend behandelt, wie

„Las Hurdes“ sich als Pseudo-Dokumentation verschiedener Modi bedient, dokumentarische und surrealistische Elemente vereint und auch das Mittel des „reenactments“ verwendet, um seine spezifische Wirkung zu erzielen.

2.2 Biographischer Film

Ist „Las Hurdes“ ein Beispiel für eine Pseudo-Dokumentation, kann der zweite Film, der in vorliegender Arbeit im Mittelpunkt steht, Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, dem Subgenre des biographischen Films zugerechnet werden, oder, wie es auch genannt wird, dem „biopic“: Dieses Genre stellt die Biographie eines Menschen in den Mittelpunkt seines Narrativs, der nachweislich tatsächlich gelebt hat. In so gut wie allen biographischen Filmen steht im Fokus dabei nicht das Leben eines „Durchschnittsmenschen“, sondern das einer Persönlichkeit, die über einen bestimmten Bekanntheitsgrad verfügt. Mit dem Dokumentarfilm und der Pseudo-Dokumentation teilt der biographische Film, dass er – zumindest oberflächlich – einen stärkeren Bezug zur außerfilmischen Realität hat als der rein fiktionale Spielfilm, dessen Mittel er jedoch ausschließlich verwendet. So stellt Bingham (2010: 7) fest: „Every biopic is supposed to have a basis in reality“ und weist auf ein weiteres grundlegendes Merkmal hin: „the biopic genre finds itself in a liminal space between fiction and actuality.“ (Bingham 2010: 7)

Der Begriff „Biopic“, Abkürzung für „biographical picture“, wurde vermutlich zum ersten Mal 1951 im US-amerikanischen Branchenmagazin der Unterhaltungsindustrie „Variety“ verwendet. Das Wort „Biographie“ wird vom griechischen „bios“, „Leben“, und „graphein“, zeichnen, schreiben, hergeleitet: Zusammengesetzt kann dies als „Lebensbeschreibung“ verstanden werden (vgl. Kuhn 2013: 213). Für Werner hat der biographische Film „das Privileg, für den Rezipienten einen irreduziblen Rest des Realen, Ursprünglichen und Wirklichen seines Gegenstandes zu implizieren“ (Werner 2012: 265): Der biographische Film ist somit (wie auch die Pseudo-Dokumentation) ein hybrides Genre, das gleichzeitig berichten (auch im Zuge einer Nachstellung, eines „reenactments“ wie in der Pseudo-Dokumentation), aber auch interpretieren und erfinden kann. Custen (1992: 6) hat darauf hingewiesen, dass ein „biopic“ nicht das gesamte Leben des dargestellten Menschen behandeln muss, sondern sich auch auf einen Teil seiner Biographie beschränken kann.

Dabei haben sich, worauf Bingham (2010: 7) eingeht, bestimmte (Sub-)Genrestereotypen herausgebildet: „The biopic subject, at least in the male Great Man variant, is usually posed as a visionary with a pure, one of a kind talent or idea who must overcome opposition to his idea

or even just to himself.” Die Filme enden so oft “in emphasizing the success and the transcendentally timeless importance of its protagonist.” (Bingham 2010: 7) Der Reiz des “biopics” liege dabei darin, dass eine Person, die in ihrem Leben etwas Interessantes vollbracht hat, in einen Charakter transformiert wird. Handlungen und Verhalten aus dem privaten Bereich dieser Person als auch Ereignisse, die in der Öffentlichkeit stattfanden, werden so dargestellt, wie sie tatsächlich passiert sein könnten, in eine gemeinsame Form gebracht und dramatisch interpretiert. Dem*der Zuschauer*in soll als Ziel eine (kohärente) Geschichte geboten werden (vgl. Bingham 2010: 10).

Wie Kuhn (2013: 213-214) ausführt, wird durch die Notwendigkeit, ein Menschenleben in Spielfilmlänge schlüssig darzustellen, in ein Narrativ zu verwandeln, dieses Leben einer Struktur unterworfen, die oft teleologischer Natur ist: Bewertung, Interpretation, Aufladung mit Sinn haben dabei mitunter eine Idealisierung des dargestellten Individuums zur Folge. Die Referenz auf eine Persönlichkeit, die tatsächlich gelebt hat oder noch lebt, ruft beim Publikum allerdings eine Erwartungshaltung hervor, die auch einbezieht, dass die Ereignisse, die der Film zeigt, zumindest bis zu einem gewissen Grad mit der Wirklichkeit übereinstimmen sollten. Der biographische Film muss also zum einen versuchen, eine außerfilmische Realität zu evozieren, gleichzeitig aber dem Wunsch seiner Zuschauer*innen nach Unterhaltung nachkommen (vgl. Kuhn 2013: 216).

Dabei kann, so Cheshire (2015: 11), durchaus ein Problem darstellen, dass ein reales Leben nicht zwingend der dramatischen Struktur entspricht, die, zumindest für einen Mainstream-Film, erforderlich scheint. Der*die Rezipient*in kann allerdings, wie die Autorin erörtert, auch in der Darstellung etwa einer einzigen Woche im Leben der zentralen Figur viel erfahren, wenn diese kurze Zeit gut konstruiert dargestellt wird und diese Tage eine signifikante Periode in ihrem Leben bilden (vgl. Cheshire 2015: 11): Wie noch darzustellen sein wird, ist dies in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ signifikant der Fall.

Taylor (2002: 82) sieht darüber hinaus eine Nähe zwischen historischem Film und „biopic“, das er als Subgenre des ersteren sieht. Zu den Thesen, die der Autor im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Gattung des biographischen Films aufgestellt hat, gehören die folgenden, wobei im Rahmen der Beschäftigung mit Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ später untersucht werden soll, ob sie auf dieses Werk ebenfalls zutreffen:

- das Subgenre des biographischen Films kann nicht lediglich dadurch definiert werden, dass ein Name verwendet wird, der historisch belegt werden kann: hier wird eine Biographie im Rahmen eines narrativen Systems behandelt
- die Gattung kann in eine klassische als auch eine moderne Phase unterteilt werden, die auch anhand des narrativen Verfahrens auszumachen sind
- die Narration ist schwach ausgeprägt, auf Episoden aufgebaut, oft werden schematische Modelle der Erzählung benutzt
- narrativ ist das Genre dabei so schwach kodiert, dass zusätzlich auf andere Genres zugegriffen wird, die die biographische Erzählung unterstützen
- Subplots sind stark ausgebildet
- das Individuum, das dargestellt wird, hat eine Tendenz zum Exzess, es droht, die Diegese des Films zu durchbrechen
- der biographische Film hat einen Hang zur Selbstreflexivität

Die klassische Phase des biographischen Films bis in die 1940er-Jahre kann dabei gekennzeichnet werden durch einen Fokus auf Menschen, die sich gegen erheblichen Widerstand durchsetzen und häufig einen positiven Beitrag zur Geschichte der Menschheit leisten: Erzählungen über heldenhafte Figuren (vgl. Taylor 2002: 27-28). Die „moderne“ Phase hingegen stellt, vor allem seit den 1960er-Jahren, in großem Ausmaß Anti-Held*innen in den Mittelpunkt, aber auch populäre „Stars“: Die Unterhaltungsindustrie liefert sich also zunehmend selbst das erzählerische „Futter“ für neue Werke, was die Selbstreflexivität des Genres unterstreicht (vgl. Taylor 2002: 32-34).

Zu den narrativen Strukturen, die der biographische Film einsetzt, können dabei Cheshire (2015: 12) zufolge gehören:

- ein chronologischer Blick auf das Leben der Hauptfigur, wobei der Beginn oft einen Höhe- oder Tiefpunkt in dieser Biographie bildet, von dem dann zurückgeblendet wird auf den Beginn
- eine komplette, lineare Darstellung einer kurzen Zeitperiode im Leben der dargestellten Figur
- ein achronologisches Narrativ, das in der Zeit vor und zurück springt, wenn etwa Momente in der Gegenwart Erinnerungen an die Vergangenheit wecken

- eine komplexe, nonlineare narrative Struktur, die historische Tatsachen und Fiktionales mischt und somit die Erwartungshaltungen des Publikums in Bezug auf die Normen des traditionellen biographischen Films unterläuft

Cheshire (2015: 2) weist schließlich darauf hin, dass etwa 2014 bei der Verleihung der Preise sowohl der BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) als auch der Academy Awards (der populären „Oscars“) in den Hauptkategorien zahlreiche „biopics“ vorgeschlagen waren. Im Rahmen beider Verleihungen waren etwa alle fünf besten „supporting actors“ für die Darstellung von Menschen aus der außerfilmischen Wirklichkeit nominiert: Das Subgenre des biographischen Films erfreut sich heute einer Beliebtheit wie selten zuvor.

2.3 Animationsfilm für Erwachsene

Wie bereits kurz erwähnt (vgl. Kap. 2.1), unterscheidet Hickethier (2012: 183; vgl. auch Keutzer et al. 2014: 301-302) zwischen drei Modi der filmischen Erzählung und Darstellung. Neben das Fiktionale im Spielfilm und das Dokumentarische im Dokumentarfilm tritt dabei als eigene Kategorie der Animationsfilm. Der Autor bezeichnet den Animationsfilm als einen distinkten Modus im Bereich der filmischen Erzählung bzw. Darstellung, da er, in seinen unterschiedlichen Ausprägungen, die fotografische Aufnahme gar nicht oder nur indirekt nutzt, dabei aber sowohl fiktionale Inhalte behandeln als auch die Vermittlung von Sachzusammenhängen verfolgen kann: Die drei Modi können innerhalb eines narrativen Gesamtgefüges miteinander kombiniert werden (vgl. Hickethier 2012: 189-190). Wenn Fiktionales und Animation miteinander verschmolzen werden, wird, stellt der Autor fest, meist ein Publikum im Kinder- oder Jugendalter anvisiert. Dokumentarische Absicht und Animation sieht er vor allem in Lehrfilmen mit didaktischen Zielen verbunden.

Hier ist allerdings anzumerken, dass sich in diesem Bereich einiges verändert hat: Weder besteht das Publikum eines Animationsfilms heute in erster Linie aus Kindern und Jugendlichen, noch ist die Fusion aus Dokumentarfilm und Animation vorwiegend auf den Lehrfilm beschränkt. Wie noch zu zeigen sein wird, hat sich vor allem seit der Jahrtausendwende eine (mehr oder weniger) neue Kategorie entwickelt, die in vorliegender Arbeit als „Animationsfilm für Erwachsene“ bezeichnet wird: ein Ausdruck, der auch von Florian Schwebel (2010) verwendet wurde, und der auch für den in vorliegender Arbeit behandelten Film „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ eingesetzt werden kann. Dazu scheint es jedoch notwendig, zunächst den Begriff „Animationsfilm“ selbst zu definieren.

Grundsätzlich erläutern zum Begriff „Animationsfilm“ Keutzer et al. (2014: 298), dass sich der Terminus „Animation“ vom lat. „animare“ (beleben, beseelen) herleitet. Einzelne Bilder, die von Hand gezeichnet oder digital hergestellt sein können, werden im Animationsfilm mittels unterschiedlicher Verfahren zusammengesetzt, sodass beim Publikum der Eindruck einer Bewegung entsteht. Die Autoren halten fest, dass, im Unterschied zum Spiel- und zum Dokumentarfilm, die eine entweder inszenierte oder vorgefundene Szenerie als Basis benutzen, das, was der Animationsfilm zeigt, „kein reales Äquivalent“ (Keutzer et al. 2014: 298) habe. Allerdings weisen sie (vgl. Keutzer et al. 2014: 302) darauf hin, dass sich auch die Hybridform der animierten Dokumentation herausgebildet hat.

Reinerth (2013: 320-323) scheint die Ansicht, der Animationsfilm sei ein eigenes Genre, zweifelhaft, eher scheint er ihr eine Gattung zu bilden. Auch sie verweist auf Hickethier und seine drei Modi von Erzählung und Darstellung. Wie sie ausführt, wurde die zum Begriff „Animationsfilm“ synonyme Bezeichnung „Trickfilm“ allerdings schon um 1900 wie andere Bezeichnungen für Genres, etwa „Komisch“ oder „Drama“, verwendet, zudem werde der Terminus „Animation“ auch heute neben Genrebegriffen wie „Comedy“ und „Fantasy“ genutzt. Sowohl inhaltliche oder formale Elemente als auch Kontexte des Gebrauchs scheinen ihr jedoch für eine Definition des Animationsfilms nicht ausreichend: Die Potenziale, die er in sich birgt, scheinen ihr zu vielfältig, die Möglichkeiten der Gestaltung zu frei. Die Autorin schlägt vor, den Prozess der Animation als eine Transformation zu begreifen, in deren Rahmen verschiedenste Inhalte in unterschiedlichen Genres durch das breite Spektrum der Formen, die die Animation annehmen kann, ausgedrückt werden. In den Mittelpunkt ihres Definitionsversuches stellt sie, von der Bedeutung des Begriffs ausgehend, zunächst fest, dass im Animationsfilm etwas, das vormals unbelebt war, belebt wird (vgl. Reinerth 2013: 325).

Sie weist jedoch anschließend darauf hin, dass dieses Charakteristikum nicht für alle Animationsfilme gilt: Das Verfahren der Rotoskopie, in deren Verlauf die Aufnahmen real abgefilmter Personen übermalt werden, oder das digital analoge „motion capturing“ gehen von belebten Bildern aus, werden von diesem Kriterium also nicht berührt. Auch etwa eine inhaltliche wie formale Korrelation von Trick, Phantastik und Metamorphose ist, vor allem auch in narrativer Hinsicht (nicht jeder Animationsfilm ist phantastischen Inhalts und beschäftigt sich mit Vorgängen der Metamorphose und Transformation) für den Animationsfilm nicht eine basale Prämisse (vgl. Reinerth 2013: 331-332). Wenn die Autorin zudem darauf verweist, dass der Trick, filmtechnisch in einem weiten Sinne verstanden, grundlegend in Bezug auf den Anima-

tionsfilm erscheint, kann dem entgegnet werden, dass nicht jeder Film, der eine massive Verwendung von Filmtricks als eine seiner Grundlagen benutzt, ein Animationsfilm ist.

Backe et al. (2018: 3-4) erörtern ebenfalls, dass der Animationsfilm häufig durch die Sichtbarkeit seiner Illusionshaftigkeit definiert wird, die von gradueller Unterschiedlichkeit sein kann. Die Technik der Animation selbst wird so, wie oben dargestellt wurde, vom „live-action“-Film abgegrenzt und zwischen Hyperrealismus einerseits und der Form des Experiments andererseits situiert. Dabei werden, dies ist der wertvolle Beitrag der Autor*innen, nicht nur unterschiedlichste Methoden angewendet (vom Zeichentrick bis zur Computergrafik): Jede Methode fächert sich durch verschiedenartige Stilformen weiter auf. Wie die Autor*innen ausführen, sind sowohl Animation als auch Comic, die sie als verwandt wahrnehmen, in ihrer spezifischen, je eigenen Form der Visualisierung auch ein Bekenntnis zu jener distinkten Stilform, die gewählt wurde. Techniken der Animation können dabei ebenso in hohem Maße abstrakte bewegte Bilder als auch illusionäre Ansichten als Ziel anstreben.

Die Begriffsbestimmung des Terminus „Animationsfilm“, die Reinerth (2018: 231) als gängig bezeichnet und die unter Animationsfilmen „‘handgemachte‘ Kunstwerke“ versteht, kann durchaus als schlüssig gelten, wenn „handgemacht“ als weiter Begriff verstanden wird, der heute auch etwa die Computergrafik miteinbezieht. Als Animationsfilm kann so ein Film verstanden werden, der von Beginn bis Ende überwiegend vollständig animiert wurde, ob per Hand oder durch digitale Techniken. Damit fällt „Final Fantasy“ (2001), der erste Kinofilm, der vollständig computeranimiert wurde, jedoch eine naturalistische Illusionswirkung anstrebte, in die Kategorie „Animationsfilme“, zahlreiche fantastische Filme, die ebenfalls stark auf Computergrafik setzen, aber auch reale Schauspieler*innen abbilden, hingegen nicht, da der Schwerpunkt hier immer noch auf der „live-action“ liegt. In diesem Sinn ist auch die Begriffsbestimmung von Hosea zu verstehen, sie definiert „animation“ als „mediated, moving images of a manipulated, artificial construct that could not have been photographically captured by a camera in real-time.“ (Hosea 2011: 22)

Der Begriff „Animationsfilm für Erwachsene“ ist nun auch mit als Rückkehr zu den Ursprüngen des Animationsfilms zu verstehen: In seinen ersten Jahrzehnten war dieser, worauf etwa Shull und Wilt hinweisen, „made for the entertainment of general audiences in movie theatres: for viewers of *all* ages.“ (Shull/Wilt 1987: 6; Hervorhebung im Original). James Robert Mason (2017: 18) sieht die Einschränkung des Zielpublikums auf Heranwachsende erst mit

der billig hergestellten Fernsehanimation vollzogen, vorher sei der Animationsfilm eine universell akzeptierte Form der Kinounterhaltung gewesen.

Als Grundlage dieser Beschränkung kann auch der massive Erfolg der Walt-Disney-Produktion „Snow White and the Seven Dwarfs“ (1937) ausgemacht werden. Wie Bendazzi (2016) ausführt, entschied dieser über die künftige Ausrichtung der Disney-Studios auf ein juveniles Publikum:

„From then on, the company’s output would be aimed at children, at ,children from eight to eighty‘, or at ,the child which is inside all of us‘. It was an innovation in Western (and probably global) film production: pure entertainment for children (...). Audience flocked.” (Bendazzi 2016: 103)

Die kommerzielle Vorbildwirkung dieser Entscheidung darf nicht unterschätzt werden, der Misserfolg des Disney-Animationsfilms „Fantasia“ (1940), der sich an ein erwachseneres Publikum wendete (vgl. Bendazzi 2016: 104), tat ein Übriges. Dabei hat, wie Hosea (2011: 13) erörtert, diese Beschränkung auf Kinder als Zielpublikum und die Dominanz der US-amerikanischen Tradition, vor allem der Disney-Studios, auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Animationsfilm verzögert. Dies hat sich mittlerweile geändert, wie nicht zuletzt auch ihre eigene Beschäftigung mit der Gattung bezeugt. Bewirkt wurde dies auch durch ein neues Selbstverständnis im Bereich des Animationsfilms, das sich vor allem seit der Jahrtausendwende – und oft außerhalb der US-Produktion – herausgebildet hat. Schwebel (2010: 7) nennt in seiner Behandlung des Begriffs „Animationsfilm für Erwachsene“ als Beispiel etwa Ari Folmans Film „Waltz with Bashir“ (2008), der bei Kritik wie Publikum mit großem Beifall aufgenommen wurde, und führt aus: „Unbestreitbar traf der Trickfilm einen Nerv, speziell bei einem erwachsenen Publikum und rückte unauffällig in die Mitte des filmischen Diskurses.“ (Schwebel 2010: 7) Der Autor konstatiert, der Animationsfilm finde nun (wie hinzuzufügen wäre: wieder)

„sozusagen endlich zu sich selbst. Sperrige Filme wie PERSEPOLIS, die Schilderung eines Lebens unter dem Schatten des iranischen Gottesstaates, die früher aufgrund der enormen Personalkosten bei der Animation nicht realisierbar gewesen wären, nutzen alle Stärken der Form, ohne die Geschichte ihrer Klischees fortzusetzen.“ (Schwebel 2010: 8; Hervorhebung im Original)

Tatsächlich gab es Animationsfilme, die zumindest auch für Erwachsene konzipiert waren, in der Filmgeschichte immer wieder, sie blieben jedoch Ausnahmen. Als ersten ausschließlich

für Erwachsene gedachten Animations-Langfilm nennt Schwebel (2010: 11) „Yellow Submarine“ (1967), hier wären etwa auch „Gulliver’s Travels“ (1939) oder „Fantasia“ (1940) zu nennen. Schwebel beschränkt sich in seiner Filmographie vorwiegend auf US-amerikanische Produktionen, ein rein erwachsenes Publikum wurde hier im Grunde erst mit Ralph Bakshis „Fritz the Cat“ (1972) anvisiert, während etwa in Großbritannien bereits 1954 „Animal Farm“ entstand.

In größerer Zahl kamen Animationsfilme, die nur für Erwachsene gedacht sind, erst langsam im neuen Jahrtausend in die Kinos: 2001 z. B. „Waking Life“, 2003 folgten „Les triplettes de Belleville“ und „American Splendor“ (nach einer autobiographischen Graphic Novel), 2006 „A Scanner Darkly“. Der Durchbruch für dieses neue Subgenre war aber zweifellos 2007 der Film „Persepolis“ nach der autobiographischen Graphic Novel von Marjane Satrapi, der mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, wie dem Jurypreis des Filmfestivals von Cannes (vgl. Pikkov 2010: 195). 2008 folgte der bereits erwähnte „Waltz with Bashir“, der Autobiographie und Dokumentarfilm mischt. Animierte Dokumentarfilme entstanden auch mit „The Green Wave“ (2010) und „Marx Reloaded“ (2011). Ari Folman, der Regisseur von „Waltz with Bashir“, ließ 2013 „The Congress“ folgen, eine Mischung aus Animations- und Realfilm. Danach kamen u. a. „Anomalisa“ (2015) und 2017 „Loving Vincent“. Im selben Jahr war mit „Teheran Tabu“ nach „Persepolis“ erneut ein Animationsdrama zu sehen, das die gesellschaftlichen Verhältnisse im Iran zum Thema hatte. Als jüngste Beispiele für Animationsfilme, die sich ausschließlich an Erwachsene wenden, wären u. a. „Ruben Brandt, Collector“ (2018) sowie „J’ai perdu mon corps“ und „Les hirondelles de Kaboul“ (beide 2019) zu nennen.

Diese Tendenz hin zu einer „neuen“ Ausrichtung des Animationsfilms auf ein erwachsenes Publikum kann auch in Zusammenhang mit der steigenden Popularität des im Rahmen der Comic-Literatur beheimateten Subgenres der „Graphic Novel“ (Fischer verwendet auch den Begriff „alternative comics“; vgl. Fischer 2017: 342) gesehen werden. Einige der prägnantesten dieser Animationsfilme basieren dabei nicht nur auf Graphic Novels, wie „American Splendor“ von Harvey Pekar und „Persepolis“, sie stellen auch, wie „Waltz with Bashir“, der bereits erwähnt wurde, eine genuine Mischung aus Autobiographie und Dokumentarfilm dar. So hält Fischer zu „American Splendor“ fest: „The *Splendor* movie is a neorealist/modernist hybrid text that creates connections between documentary interviews and restaged incidents.“ (Fischer 2017: 345; Hervorhebung im Original) Zudem werden in „American Splendor“ „live-action“-Aufnahmen und animierte Sequenzen verwendet: „The *American Splendor*

movie juxtaposes scenes from Pekar's comics (...) with real-life footage of Pekar and his wife" (Fischer 2017: 345; Hervorhebung im Original).

Kurze „live-action“-Aufnahmen werden auch in Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ mit animierten Sequenzen kombiniert, darüber hinaus entstand der Film nach der Graphic Novel von Fermín Solís. In „American Splendor“ verweist die „live-action“ jedoch wesentlich deutlicher auf die außerfilmische Realität, in Simós Film wird wesentlich ein anderes Ziel verfolgt. Auf die intermedialen Verbindungen zwischen dieser Vorlage und Simós Film geht in vorliegender Arbeit ein Exkurs zwischen Kapitel 4 und 5 ein.

Schließlich ist für den Aufstieg des Animationsfilms für Erwachsene auch ein rein pragmatischer, ökonomischer Grund anzuführen, worauf etwa Schwebel hinweist:

„Im Laufe der 1990er Jahre vervielfachte sich die Rechnerleistung von Computern allmählich in einem Ausmaß, dass im Animationsbereich zum ersten Mal seit Begründung der Form ähnlich detaillierte Zeichnungen von deutlich weniger Facharbeitern hergestellt werden konnte.“ (Schwebel 2010: 113)

So resümiert auch Poloczek (2010: 51), dass die Produktion von Animationsfilmen für Erwachsene, bedingt durch den technischen Fortschritt der Digitalisierung, auch ökonomisch wesentlich attraktiver wurde.

2.4 Intertextualität

Kapitel 2.4 beschäftigt sich eingehender mit dem Terminus „Intertextualität“, da er für die Beziehungen zwischen Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ und Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von grundlegender Bedeutung ist. Kapitel 2.4.1 definiert zunächst den Begriff selbst, während Kapitel 2.4.2 erörtert, welche Techniken der Intertextualität es gibt und welche Funktionen sie ausüben können. Schließlich klärt Kapitel 2.4.3, wie intertextuelle Methoden speziell im Medium Film verwendet werden können.

2.4.1 Begriffsbestimmung

Wie etwa Völkel (2010: 1-2) erörtert, werden sowohl der Begriff „Intermedialität“ als auch der Terminus „Intertextualität“ heute in den verschiedensten Forschungsdisziplinen verwendet. Diese vielfältigen Formen der Anwendung korrespondieren dabei mit unterschiedlichen Definitionen und einem divergierenden Verständnis. Entstanden ist das Modell der Intertextualität im Bereich der Literaturwissenschaft, um die verschiedenartigen Bezüge zu bezeichnen,

die zwischen literarischen Werken bestehen können. Geprägt wurde der Terminus von Julia Kristeva (1972: 348) unter Bezug auf die Feststellung Michail Bachtins, jeder Text sei nur zu verstehen, wenn man ihn in Beziehung setze zu anderen Texten (vgl. Bachtin 1979: 352).

Die Interdisziplinarität des Begriffs „Intertextualität“ ist dabei auch der Tatsache geschuldet, dass das Verständnis, das Kristeva dem Terminus „Text“ entgegenbringt, weit gefasst ist, was ihr bei Bachtin vorgeformt erscheint: Dieser stelle den „Text in die Geschichte und die Gesellschaft, welche wiederum als Texte angesehen werden, die der Schriftsteller liest, in die er sich einfügt, wenn er schreibt.“ (Kristeva 1972: 346) So werden, worauf etwa Völkel (2010: 2) hinweist, kulturelle Strukturen (wie etwa auch die Moral, vgl. Kristeva 1972: 346) und Systeme zu Texten: Sie werden „innerhalb der Infrastruktur der Texte ‚geschrieben‘ und ‚gelesen‘.“ (Kristeva 1972: 346) Schließlich stellt Kristeva fest:

„(...) das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. (...) jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ (Kristeva 1972: 347-348)

Diese Überschneidung, diesen Aufbau bezeichnet Kristeva mit dem Begriff „Intertextualität“ (vgl. Kristeva 1972: 348). Der Terminus „Text“ ist also bei Kristeva, wie auch Völkel (2010: 3) erörtert und worauf bereits hingewiesen wurde, weit gefasst. Im Grunde impliziert dabei durch die Tatsache, dass auch „Gesellschaft“ oder „Moral“ Texte darstellen, der Begriff „Intertextualität“, dass Komponenten, Prinzipien dieser Systeme sich auch im Text finden lassen, wenn er sich mit aus diesen anderen Texten aufbaut.

So schreibt Kristeva denn auch, dass das Wort „das strukturelle Modell mit dem kulturellen bzw. historischen Zusammenhang“ (Kristeva 1972: 348) verbindet: Geschichtlicher Hintergrund, gesellschaftliche Verhältnisse oder epistemisches Denken gehen in den Text ein. Dies bedeute „das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte.“ (Kristeva 1972: 351) Damit weist Kristeva implizit darauf hin, dass auch Gesellschaft, Geschichte oder Moral Konstrukte darstellen, die (vom Menschen) „gemacht“, „geschrieben“, „gelesen“ werden: Sie stellen keine natürlichen Gegebenheiten dar.

Diese Bezugnahme des Textes auf „außertextuelle“ Systeme, die in diesem Verständnis gleichzeitig selbst Texte darstellen, kann, wie Pfister (1985: 4-5) erörtert, auch als in erster Linie intratextuell und nicht intertextuell verstanden werden: Ein Text entsteht nicht nur in seiner Epoche, sondern mit und durch sie und ihren Diskurshorizont, die den Text maßgeblich

mitkonstituieren. Die direkte Relation zu anderen Texten im engeren Wortsinn, die Beziehungen, die er zu ihnen unterhält, sind hier allerdings nur sekundär von Interesse. Dieses Verständnis des Begriffes „Intertextualität“ wurde maßgeblich etwa von Gérard Genette eingegrenzt, wobei auch der Begriff „Text“ wieder in erster Linie rein in einem literarischen Kontext verwendet wird: „Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text (...).“ (Genette 2001: 9)

Genette versteht den Terminus „Intertextualität“ als Bestandteil einer „Transtextualität“, die die Fülle der Beziehungen, konkret oder unterschwellig, kennzeichnet, in denen ein Text zu anderen Texten steht (vgl. Genette 1993: 9). Die Intertextualität stellt dabei die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (Genette 1993: 10) dar. Zunächst gehört dazu etwa die Technik des Zitats, wie in einer wissenschaftlichen Arbeit unter Anführungszeichen, mit der genauen Angabe der Quelle oder ohne (vgl. Genette 1993: 10). Als weitere Komponenten der Transtextualität sieht Genette (1993, 11-14):

- den Paratext (der etwa aus dem Titel eines Textes besteht, der Einleitung, dem Umschlag, Kapitelüberschriften: sozusagen die „Umgebung“ [vgl. Genette 1993: 11] des Textes)
- die Metatextualität (die Relation zwischen einem Text und einem Kommentar, der sich, offen oder versteckt, mit ihm auseinandersetzt)
- die Hypertextualität (die Beziehung zwischen einem Text A und einem Text B, die nicht einen Kommentar, verstanden als Erläuterung, darstellt)
- die Architextualität (der Hinweis darauf, welcher Gattung der Text angehört: Untertitel wie „Roman“, „Gedichte“, etc.)

Vor allem auf die Methoden der Intertextualität und der Hypertextualität wird in der Betrachtung der Beziehungen zwischen Buñuels und Simós Film noch genauer einzugehen sein. Dazu wird verbindend der Begriff „Intertextualität“ genutzt: Der Terminus „Transtextualität“ von Genette hat sich kaum durchgesetzt, während die „Intertextualität“, wie etwa Völkel (2010: 2) feststellt, mittlerweile in den unterschiedlichsten Disziplinen erforscht wird - in der Literatur-, Film- und Medien-, der Theater- und Religionswissenschaft wie auch in Kunstgeschichte und Linguistik. Etabliert hat sich dabei ein Verständnis, wie es auch in folgender Arbeit verwendet werden soll, das unter der „Intertextualität“ die Relation zwischen Texten (in einem weiteren Sinne, aber ein „Werk“ bezeichnend) versteht, die zu ein und demselben Medium gehören: Also eine Auffassung des Begriffs, die von Genettes Komponenten ausschließlich seinen en-

geren Terminus „Intertextualität“ (das Zitat) und „Hypertextualität“ (eine Beziehung, die keinen Kommentar im engeren Sinne darstellt) verwendet.

In Abgrenzung zur Intertextualität ist die „Intermedialität“ zu sehen: Sie behandelt die Beziehungen zwischen Texten (wieder in einem weiteren Sinne als „Werke“ verstanden), die unterschiedlichen Mediengruppen angehören, wie etwa das Verhältnis zwischen einem literarischen und einem Filmtext. In Kristevas Verständnis würde dabei auch die Intermedialität in den Bereich der Intertextualität fallen (vgl. Völkel 2010: 2).

Der Begriff des „Genres“ innerhalb von Mediengruppen, wie es vor allem auch im Bereich des Films verwendet wird, kann dabei Kuhn, Scheidgen und Weber (2013: 14-15) zufolge nicht nur als ein intertextuelles, sondern auch als ein intermedial funktionierendes Konzept verstanden werden: So betrachtet, kann ein Genre wie der Western in unterschiedlichen Medien – Film, Roman, Comic, Hörspiel – behandelt werden. Was die Untersuchung eines Genres betrifft, könne dabei etwa diversifiziert werden in (vgl. Kuhn et al. 2013: 19-20):

- die Betrachtung eines einzelnen Genres, das in seiner Intermedialität behandelt wird sowie
- Systeme von Genres in ihrer Medienspezifität (in welcher Weise hängt etwa das Genresystem des Computerspiels von jenem des Films ab?)

Als Beispiel für den zweiten dieser beiden Punkte stellen die Autor*innen u. a. auch folgende Frage: „Hat das visuell-sprachliche Medium des Comics medienspezifische Genres hervorgebracht, die wiederum Auswirkungen auf den Film hatten?“ (Kuhn et al. 2013, S. 20) Auf diese Problemstellung wurde in folgender Arbeit bereits kurz eingegangen, wenn darauf hingewiesen wurde, dass die Comic-Subkategorie der „Graphic Novel“ auf den Animationsfilm Einfluss hatte, indem es mit den Weg ebnete für eine erwachsenere Ausprägung dieser Filmgattung (vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit). Speziell wird sich ein Exkurs zwischen den Kapiteln 4 und 5 auch mit den intermedialen Beziehungen zwischen der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ und dem gleichnamigen Film beschäftigen.

Homberg (2018: 24) weist etwa darauf hin, dass das Konzept der Intertextualität sowohl in der Untersuchung von Bezügen zu individuellen Texten als auch etwa zu Gattungen (bzw. Genres) und Textsorten verwendet werden kann. Hermeneutische Zugangsweisen sind dabei in erster Linie auf eine Intertextualität konzentriert, die diesen Begriff als abhängig von der Intention des*der Autor*in begreifen, eine spezifische Bezugnahme auf ein Werk eines*einer anderen Autor*in herzustellen. Durch diese intertextuellen Bezüge wird auch mit geprägt, wie ein spezifischer Text rezipiert wird.

Genettes vierte Form der Transtextualität, die Hypertextualität, die in vorliegender Arbeit als Bestandteil der Intertextualität genauer fokussiert wird, ist als Beziehung zu verstehen, die zwischen einem Text A (dem „Hypotext“) und einem Text B (dem „Hypertext“) – außerhalb der Form des Kommentars – besteht: Text B ist dabei ein Text „zweiten Grades“ (vgl. Genette 1993: 15), er kann ohne den früheren Text nicht existieren.

In diesem Sinne betrachtet Ripley (2017: 112-113) die Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Hypertext von Buñuels „Las Hurdes“: Da die Graphic Novel die Dreharbeiten des Films schildert, stelle sie u. a. auch eine Parodie des Films von Buñuel und eine ethische Evaluation seiner Berechtigung, als Dokumentarfilm zu gelten, dar. Ergebnis sei ein Werk, das in Richtung einer „Demythifizierung“ von Form und Inhalt – beide provokant – von Buñuels Films gehe. Der Exkurs zwischen Kapitel 4 und 5 wird auf die Relationen zwischen Solís Graphic Novel und Simós Animationsfilm eingehen. Analog zu Ripleys Vorgehen soll schließlich ein Exkurs zwischen den Kapiteln 6 und 7 Simós Film als Hypertext von Buñuels Werk betrachten: ein Film, der ohne den früheren Filmtext nicht existieren könnte.

Die Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext, dem Ausgangswerk und dem „Text zweiten Grades“ kann dabei, wie Genette ausführt, von der Technik der „Transformation“ geprägt sein: Text B bezieht sich hier auf Text A, er könnte ohne ihn nicht Gestalt annehmen, er muss ihn aber nicht explizit erwähnen oder zitieren. So stellen sowohl Vergils „Aeneis“ als auch Joyces „Ulysses“ Hypertexte von Homers Hypotext „Odyssee“ dar (vgl. Genette 1993: 15). Genette hält fest, dass die fünf Komponenten seiner Transtextualität nicht strikt voneinander zu trennen sind, so kann ein Hypertext auch als Kommentar zum Hypotext angesehen werden, wenn er der literarischen Gattung des Kommentars auch in einem engen Sinne nicht zuzurechnen ist. Eine Parodie oder Travestie eines Werks stellt auch einen versteckten Kommentar zu ihrem Hypotext dar, behandelt ihn nicht nur, sondern kritisiert ihn auch (vgl. Genette 1993: 18).

So versteht Ripley (2017) etwa die Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auch als Kritik von Buñuels Film und weist darauf hin, wie bereits erwähnt, dass Solís‘ Werk Buñuels Intentionen während der Dreharbeiten kritisch hinterfragt, so wird auch die Kluft zwischen dem scheinbar objektiven Zugang des Regisseurs zu seinem Thema und der Manipulation der festgehaltenen Ereignisse behandelt (vgl. Ripley 2017: 112).

Die Tatsache, dass ein bestimmter Text in anderen Texten seine Grundlage findet, ist nun, wie auch Genette (1993: 19-20) erörtert, für Werke der Literatur universell gültig (und, wie hinzuzufügen wäre, nicht nur für diese). Jedes Werk kann an ein anderes Werk erinnern: „in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte.“ (Genette 1993: 20) Gegen die Ansicht, das Vorhandensein

einer hypertextuellen Verbindung sei daher allein vom*von der Leser*in abhängig zu machen, der*die sich individuell bei grundsätzlich jedem beliebigen Werk an jedes beliebige andere erinnert fühlen könne, wehrt sich Genette hingegen grundsätzlich – nicht ohne Grund, wäre die Konsequenz, wie er festhält, doch eine völlige Entleerung des Begriffes „Hypertextualität“: Jeder Text könnte mit jedem anderen Text in einer beliebigen Beziehung stehen. Demgemäß beschäftigt sich Genette mit Werken, die klar fest- und darlegen, dass sie von einem bestimmten Hypotext abhängig sind (vgl. Genette 1993: 20).

Auch Broich und Pfister haben nahegelegt, den Begriff der Intertextualität angesichts seiner ursprünglichen „undifferenzierten Universalität“ (Broich/Pfister 1985: X) einzugrenzen; in diesem Sinne argumentiert auch Hermann, die den Terminus „Intertextualität“ in einem „kontroversen Spannungsfeld“ (Hermann 2015: 47-48) situiert sieht: zwischen der Ansicht, es handle sich bei intertextuellen Bezügen um einen allgemeinen und stets präsenten Aspekt, der in seiner Unendlichkeit im Grunde keinen heuristischen Wert für eine spezifische Analyse mehr darstellt, und einer Intertextualität, die konkret gefasst wird, um fassbare Relationen zwischen Texten zu klären. Nur durch letztere Definition sei das Konzept für eine Analyse von Relevanz.

Broich und Pfister schlagen daher ein Verständnis des Begriffes „Intertextualität“ vor, in dessen Rahmen festgelegt werden kann, wo in einem Werk Intertextualität vorliegt und wo nicht, und mit dem verschiedene Formen der Intertextualität unterscheidbar werden (vgl. Broich/Pfister 1985: X). Pfister hat, um die Intertextualität von Texten genauer bestimmbar zu machen, eine Reihe von Parametern erstellt. Im Rahmen seines Modells stellen quantitative Kriterien zunächst fest, wie dicht und wie häufig intertextuelle Bezugnahmen im untersuchten Werk auftreten sowie, wie viele Hypotexte verwendet werden und wie breit sie gestreut sind, was etwa Sprachen und Entstehungszeit betrifft (vgl. Pfister 1985: 30).

Komplizierter festzulegen, mehrdeutiger, aber auch in Bezug auf das intertextuelle Verhältnis aussagekräftiger sind die qualitativen Kriterien, die von Pfister aufgestellt wurden, und die den Grad der intertextuellen Relation betreffen: Sie ermöglichen zwar, worauf der Autor auch hinweist, nicht, einen Text hinsichtlich seiner intertextuellen Intensität exakt zu messen (vgl. Pfister 1985: 26), geben aber diesbezüglich wichtige grundlegende und weiterführende Hinweise. Im Folgenden werden diese qualitativen Parameter kurz dargestellt (unter Bezugnahme auf Pfister 1985: 26-30):

- ausgehend vom Unterschied zwischen den Begriffen „to use“ sowie „to mention“ bzw. „to refer to“ betrifft das erste Kriterium, die „Referentialität“, dass die Intensität der Intertextualität zwischen Texten mit dem Grad der Thematisierung des einen Textes

durch den anderen zunimmt: Wenn sich der Hypertext des Hypotextes nicht lediglich bedient, sondern auf ihn referiert und auf den ursprünglichen Kontext verweist, in den er gestellt war, statt ihn bloß in den eigenen Text einzuflechten, ist die Intertextualität stärker ausgeprägt. Der Text zweiten Grades legt damit auch fest, dass er etwa einen Kommentar, eine Perspektivierung, eine Interpretation des Hypotextes darstellt und an ihn anknüpft (oder sich von ihm distanziert): Wie noch auszuführen sein wird, markiert Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ seine Bezugnahme auf Buñuels Film deutlich (auch durch eine Methode, die die Gattung seines eigenen Filmes, aber auch beider Werke involviert und sich aus ihnen ergibt)

- die „Kommunikativität“ betrifft die Relevanz des Verhältnisses der Texte untereinander in kommunikativer Hinsicht: Wie bewusst ist der intertextuelle Aspekt des Textes bei Autor*in und Rezipient*innen? Trägt etwa der*die Rezipient*in allein einen intertextuellen Bezug an den Hypertext heran, ist die Intertextualität nur schwach ausgeprägt (wie oben ausgeführt, ist auch Genette der Ansicht, der*die Rezipient*in dürfte nicht die entscheidende und letzte Instanz darstellen, die über die Beziehung zwischen zwei Texten entscheidet: sonst könnte jeder Text mit jedem beliebigen anderen Text verbunden werden). Ein höherer Grad an Intertextualität wird erzielt, wenn der*die Autor*in des Hypertextes sich bewusst darüber ist, dass er*sie einen Bezug zu einem früheren Werk herstellt, davon ausgehen kann, dass auch der*die Rezipient*in diesen Bezug erkennen kann, und die bezugnehmende Stelle signifikant markiert. Pfister stellt fest, als Hypotexte wären so vor allem Werke geeignet, die kanonisiert sind (da der*die Autor*in dann davon ausgehen kann, dass sie dem*der Rezipient*in bekannt sind) – auch „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ widmet sich einem bedeutenden Werk der Filmgeschichte (das aber dem*der Rezipient*in nicht unbedingt bekannt sein muss: darauf wird später noch eingegangen)
- die „Autoreflexivität“ steigert die intertextuelle Intensität zwischen den Werken noch einmal, indem der*die Autor*in die intertextuellen Bezüge nicht lediglich bewusst markiert, sondern diese Bezüge selbst im Text zum Gegenstand von Reflexion und Thematisierung macht, um sie diskutieren, zu rechtfertigen oder zu problematisieren: dies scheint Pfister vor allem auch bei postmodernen Werken zuzutreffen
- der Parameter der „Strukturalität“ befasst sich damit, wie der Hypotext in den Text zweiten Grades integriert wird: Den Hypotext lediglich beiläufig anzuzitieren spricht für eine geringe Intertextualität, stellt er hingegen das strukturelle Modell des gesamten Hypertextes dar (wie im Fall von Vergils „Aeneis“ im Vergleich zu den Epen Ho-

mers oder bei Parodie, Persiflage und Travestie), ist die Intertextualität demgemäß stark ausgeprägt. Wie Pfister konstatiert, gehört daher auch die Adaption zu den intertextuellen Verfahren, die diesem Kriterium gemäß stark intertextuell sind: dies wird am Beispiel der Beziehung zwischen Simós Film und der Graphic Novel von Solís noch auszuführen sein

- die „Selektivität“ betrifft, wie prägnant der intertextuelle Bezug auftritt, wie sehr er hervorgehoben wird: das wörtliche Zitat, das einen fremden Textteil im eigenen Text darstellt, hat diesem Kriterium zufolge eine höhere Intertextualität zur Folge als lediglich eine Anspielung auf den Hypotext. Die Bezugnahme auf einen individuellen Hypotext ist daher intertextuell stärker als ein Bezug auf lediglich Normen, Konventionen, Klischees eines Genres, auf gemeinsame Themen oder gemeinsam verwendete mythische Wurzeln. Dabei kann eine prägnante intertextuelle Verbindung zur Folge haben, dass durch ein knappes Zitat bereits der gesamte Kontext des Hypotextes in einem neuen Sinn erscheint. Die Selektivität steht damit in Zusammenhang mit dem folgenden Punkt, der Dialogizität, auch ist daher für das Verhältnis zwischen den in vorliegender Arbeit behandelten Werken von Buñuel und von Simó von grundlegender Bedeutung
- schließlich verwendet Pfister für den letzten Parameter Bachtins Ausdruck „Dialogizität“: je größer die Spannung zwischen dem Kontext von Hypo- und Hypertext in semantischer und ideologischer Hinsicht ausgeprägt ist, desto höher fällt der Grad an Intertextualität aus. Den Text „gegen den Strich bürsten“, eine ironische Relativierung, eine Unterminierung seiner ideologischen Prämissen, eine Distanznahme, die das Zitat in einen neuen Kontext stellt, haben eine hohe Intertextualität zur Folge. Eine geringe Intertextualität ist demgemäß hingegen bei der wortgetreuen Übersetzung oder der punktgenauen Adaption, der Imitation oder einem Zitat, das lediglich als Quelle einer Autorität genutzt und nicht relativiert wird, zu verzeichnen. Der Terminus „Dialogizität“ wurde von Pfister bewusst in seinem Wortsinn gewählt, er ist durchaus wörtlich zu verstehen: Es handelt sich bei diesem Kriterium tatsächlich darum, mit dem Hypotext einen Dialog aufzunehmen, ihn zu diskutieren. Bruchlose Antithese wie auch vollständige Negation sind zwar von einer intensiveren dialogischen Intertextualität als eine reine Wiederholung bzw. Affirmation, da sie an den Hypotext jedoch undifferenzierter herantreten als ein Hypertext, der dialektisch an den Prätext anknüpft, aber auch Distanz nimmt, sind sie diesem Kriterium zufolge von schwächerer Intertextuali-

tät als dieser diskutierende Text zweiten Grades. Auch dieses Kriterium wird in Zusammenhang mit Simós Werk noch zu erörtern sein

Sombroek (2005: 24) hat versucht, für eine Analyse des Terminus „Intertextualität“ in Bezug auf Text- wie Filmanalyse den Begriff des „Dazwischen“ fruchtbar zu machen: als Interventionselement, Reibungsfläche, um neue Perspektiven zu bekommen. Dabei sieht er das „Dazwischen“ als prägend für Verfahren, die traditionelle Grenzen von Ausdruck und Darstellung und zwischen Medien, Gattungen, Texten existieren, überschreiten und sie aufbrechen. Dass die Intertextualität eine Technik ist, die dies leisten kann, sieht er schon durch das Präfix „Inter-“ signalisiert, aber auch durch die zahlreichen Formen an Hybriden, die die Kultur der Gegenwart prägen (vgl. Sombroek 2005: 27-28).

Dieses Präfix ist dabei sowohl für den universellen wie auch für den analytischen Aspekt der Intertextualität von Bedeutung. Während Kristeva den Text dezentriert, die Auffassung von Werkidentität auflöst und den Zwischenraum fokussiert, in dem die Texte selbst und für sich liegen, der schwierig zu fassen sei, betrachte der analytische Zugang, für den etwa Pfister und Genette stehen können, das „Dazwischen“, das zwischen konkreten Texten herrscht (vgl. Sombroek 2005: 43). Da im Grunde nur dieses letztere „Dazwischen“ einer konkreten Analyse zugänglich ist, wird es auch in vorliegender Arbeit untersucht.

Ternès (2016: 15-16) weist darauf hin, dass intertextuelle Verfahren eine der bestimmenden Eigenschaften der postmodernen Literatur geworden sind, etwa bei Jorge Luis Borges, Arno Schmidt oder Umberto Eco. Durch die bewusste Bezugnahme, Nachahmung, Verwertung ergibt sich eine ironische Haltung zum eigenen Werk, in der das Eigene distanzierend unter Anführungszeichen gesetzt wird. Darauf, ob dies auch für Simós Film zutrifft, wird in vorliegender Arbeit noch eingegangen. Das folgende Kapitel 2.4.2 wird hingegen allgemein die Verfahren der Intertextualität und ihre Funktionen im Rahmen eines Textes behandeln: Welche Techniken der Intertextualität gibt es? Und warum wird die Technik der Intertextualität angewendet, welche Ziele werden, neben jenem einer ironischen Distanzierung vom eigenen Werk, mit ihr verfolgt?

2.4.2 Verfahren und Funktionen der Intertextualität

Mit Genette (1993: 20) kann festgehalten werden, dass es Gattungen gibt, die offiziell hypertextuell sind, sich also in ihrer ganzen Existenz notwendig auf einen Prä-Text beziehen und ohne diesen nicht existieren könnten. Zu ihnen gehören u. a. etwa

- die Parodie, die Travestie, die Persiflage: hier wird der Hypotext mit einer satirischen Absicht transformiert (vgl. Genette 1993: 41)
- im Rahmen des Pastiches hingegen findet hingegen eine stilistische Nachahmung des Hypotextes statt, das Ziel ist dezidiert nicht eine Satire (vgl. Genette 1993: 41)
- die Fortsetzung: der Erfolg des Hypotextes, der häufig ursprünglich als abgeschlossen gedacht war, dient als Antrieb, die Handlung fortzuführen – sozusagen als Verlängerung (vgl. Genette 1993: 223)
- die Weiterdichtung: ein Hypotext, der Fragment geblieben ist, wird abgeschlossen (vgl. Genette 1993: 223)

Als grundlegend ist für diese Techniken der Intertextualität, was den Inhalt betrifft, das Verfahren der Amplifikation, so wird etwa ein klassischer, mythischer oder epischer Stoff in seiner theatralen Ausprägung von anderen Dichtern ausgestaltet, variiert, umgeschrieben, wie es das Theater der klassischen Antike praktizierte (vgl. Genette 1993: 363-364). Dabei kann der Hypertext, also der Text zweiten Grades, von einer „Aufwertung“ (der inhaltliche oder symbolische Wert einer Figur wird erhöht; vgl. Genette 1993: 464-477) über die „Umwertung“ (eine Figur wird etwa als weniger heroisch, aber menschlicher dargestellt; vgl. Genette 1993: 493) bis zu einer „Abwertung“ des Hypotextes gehen (vgl. Genette 1993: 477), einer „Demystifikation“ (vgl. Genette 1993: 478), indem etwa eine Figur einer edlen Motivation beraubt wird. Es wurde bereits angemerkt, dass Ripley (2017: 113), der sich ebenfalls auf Genette bezieht, in der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ eine „Demythifizierung“ des Inhalts und der Form von Buñuels Film sieht.

Zu diesem Aspekt der „Demythifizierung“ ist mit Knopper (2012: 25-26) festzuhalten, dass die Verfahren der Intertextualität inhärent ein subversives Potenzial hegen: Widerspruch, Subversion, Unterwanderung scheinen zumindest mit zu ihren zentralen Funktionen zu gehören. So stellt auch Kristeva fest, durch Bachtin und sein Verfahren, dem sie dann den Namen „Intertextualität“ verleiht, erscheine „die lineare Geschichte als eine *Abstraktion*“ (Kristeva 1972: 346; Hervorhebung im Original), der Dialogismus Bachtins impliziere „einen formalen ‚Bruch‘ gegen über der Norm und eine Relation von gegensätzlichen, nicht-ausschließenden Termini“ (Kristeva 1972: 354).

Dieses Potenzial der Intertextualität wird, worauf Knopper (2012: 26) hinweist, jedoch nicht immer ausgeschöpft. Dabei sind nicht nur die unterschiedlichen Texte, die intertextuelle Verfahren anwenden, sondern auch die verschiedenen Gattungen und die Epochen zu untersu-

chen, in deren Rahmen sie angewendet werden. So kann als Ziel eine pluralistische Vielfalt der Stimmen verfolgt werden, aber auch etwa eine idealisierende Reproduktion. Normen des Bildungsbürgertums können durch eine exzessive Verwendung von Zitaten (vor allem etwa, wie hinzuzufügen wäre, ohne die Angabe der Quellen) Texte hermetisch abriegeln und nur noch für kleine Kreise von Eingeweihten verständlich machen (vgl. Knopper 2012: 37).

Ternès (2016: 111-112) legt dabei in Anlehnung an Renate Lachmann (1990) im Rahmen einer Konzeption, die sich von jener von Genette graduell unterscheidet, dar, dass die Funktionen der Intertextualität nicht nur die Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext beschreiben, sie spiegeln im Verhältnis, das zwischen den beiden Texten besteht, etwa auch die Relation des „Textes zweiten Grades“ zur literarischen Gattung wider. Der Text kann

- in seinem Bedeutungszusammenhang bestätigt oder erweitert werden: eine affirmative Intertextualität, ein Konzept der Partizipation des Hypertextes am Hypotext
- die Tropik hingegen wendet sich gegen den Hypotext, indem sie versucht, ihn zu überbieten, abzuwehren, seine Spuren zu löschen; zwei Untergruppen sind hier auszumachen:
 - die negative Intertextualität weist die Tradition, in der der Text steht, zurück, sie unterstreicht ihre eigene Innovativität
 - die sogenannte intervenierende Intertextualität versucht hingegen, die Bedeutung des Hypotextes zu unterlaufen: dies kann etwa beobachtet werden bei der Parodie, der Persiflage, der Travestie (eine Kategorie, die oben auch in Genettes Einteilung zu finden ist)
- die Transformation, das Umschreiben des Hypotextes verbirgt diesen, verschleiert ihn, polt ihn um, auch, indem es mehrere Texte amalgamiert

Die Transformation sieht Ternès (2016: 112) dabei vor allem in Collagen oder Montagen in Werken aus der Moderne oder der Postmoderne verwendet, die eine Relativierung sowohl von Hypo- als auch Hypertext anstreben, indem sie die Bedeutung beider in ein Verhältnis der Spannung, der Konfrontation versetzen: Ziel ist hier, ein drittes Modell von Text zu evozieren oder sich einem vorab festgelegten „Sinn“ des Textes generell zu verweigern. Der in vorliegender Arbeit behandelte Film von Simó ist, worauf noch einzugehen sein wird, grundsätzlich diesem Modell zufolge der intervenierenden Intertextualität zuzuordnen: Die filmhistorische Bedeutung von Buñuels „Las Hurdes“ wird nicht unterlaufen – eher wird sie, durch die Be-

schäftigung mit diesem Werk, implizit bestätigt -, aber sein Status als „Dokumentarfilm“ wird signifikant hinterfragt, wie noch zu zeigen sein wird.

2.4.3 Intertextualität im Film

Wie bereits ausgeführt wurde (vgl. Kapitel 2.4.1), verstehen Kuhn et al. (2013: 19) das Konzept des „Genres“ selbst als ein Modell, das von Intertextualität geprägt wird: Der Begriff „Genre“ impliziert, dass ein Filmtext zumindest zu einem weiteren Filmtext einen Bezug herstellt und dass innerhalb des Genres ein Reservoir von Topoi (paradigmatische Situationen, Konstellationen, Ikonographie) existiert, die zusammen das System der Verweise bilden und eine neue Kombination erfahren können (vgl. Brunow 2013: 40). Dabei beruht die Intertextualität darauf, dass beide Werke, Hypo- wie Hypertext, demselben Medium angehören. Ein intertextuelles Genre-Verhältnis besteht, worauf Kuhn et al. (2013: 31) hinweisen, etwa auch zwischen den Werken des „klassischen“ Film noir der 40er- und 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts und den „Neo-Noirs“, die vor allem ab den 80er-Jahren entstanden.

Dabei bietet das Konzept des Genres, wie Topitz (2015: 51) erläutert, in seiner Basierung auf wiederkehrenden Motiven dem*der Rezipient*in auch eine Vorstellung davon, was in Bezug auf den Film zu erwarten sein wird, sowie einen ersten Leitfaden, was in seiner fiktiven Welt möglich sein wird: Die Regeln des Genres definieren grundsätzlich auch seine Grenzen. In engem Zusammenhang mit dem Begriff „Genre“ steht daher etwa im Gebiet der Literatur der Terminus „Schemaliteratur“, den Genç (2018: 4) auf die Gattung der Kriminalliteratur anwendet: Ein relativ starres Muster, ein Kanon von Themen, Figuren sowie Handlung und Erzählung, die kombiniert werden. Die Gattung lebt dabei in erster Linie von der Variation dieser Topoi, die stark intertextuell geprägt sind.

Allerdings weist auch Topitz (2015: 51) darauf hin, dass es zur Entstehung von Genre-Hybriden kommt, Filmen, die in mehreren Genres beheimatet sind. Dabei können Werke, die ihre Genrekonventionen durchbrechen, dadurch auch auf diese besonders aufmerksam machen: Eine Strategie, die einen distanzierenden oder komischen Effekt zur Folge haben kann und oft auch von Parodien angewendet wird. Auch „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist grundsätzlich deutlich, worauf noch eingegangen wird, diesen Hybriden zuzurechnen.

Den heuristischen Wert des Konzepts „Intertextualität“ speziell für Analysen im Bereich des Mediums Film sieht Hermann (2015: 48) dabei etwa darin, dass es die Ebene der Beschreibung des Werks bereichert, indem es Spuren ermittelt, die den Hyper- mit dem Hypotext ver-

binden, und zur Darstellung bringt, wie sich diese Spuren im Hypertext auswirken. Dadurch könne auch der Kontext des untersuchten Werks (nachhaltiger) erschlossen werden: Welche Hypotexte werden verwendet, welche Rückschlüsse lässt dies hinsichtlich des Diskurses, den der Hypertext anstrebt, etwa in ideologischer, politischer, stilistischer Hinsicht, zu (vgl. Hermann 2015: 16)?

Topitz (2015: 11-12) geht hingegen ebenfalls darauf ein, dass Kristevas Konzeption der Intertextualität sich für die Untersuchung von individuellen Texten nicht eignet: Es fußt auf dem Verständnis, dass es keinen leeren Raum gibt und Texte immer in einen Raum geschrieben werden, der bereits beschrieben ist. Jeder Text ist eine Reaktion auf Texte, die bereits existieren, und die ihrerseits auf andere Texte reagieren. Über jedes Thema, auf das ein Text sich beziehen kann, wurde bereits geschrieben, jedes strukturelle Element, von Wörtern über die Syntax bis zu spezifischen Textelementen, wird mit anderen Texten geteilt. Es gibt daher keine individuellen Texte, nur Beziehungen zwischen Texten: Intertextualität ist universell.

Wie bereits gezeigt wurde, weist auf diesen Punkt auch Genette (1993: 20) hin, die daraus resultierende Folgerung, Intertextualität bedeute, dass jeder beliebige Text luzide an jeden beliebigen anderen erinnere, lehnt auch er jedoch ab, um den Begriff wieder enger zu gestalten und damit operationalisierbar zu machen: Intertextualität bedeute, dass ein Text in einem anderen Text effektiv präsent sei (vgl. Genette 1993: 10). Topitz (2015: 12) konstatiert, dass durch diese Fokussierung der individuelle Text seine Bedeutung zurückerlangt sowie, dass auch das individuelle Subjekt des*der Autor*in wieder auftaucht – dieses hatte sich in der Intertextualität aufgelöst. Auch sie stellt, wie Genette, fest, dass dabei der*die Rezipient*in zu Interpretationen gelangen und intertextuelle Relationen ausmachen kann, die von Autor*innenseite nicht intendiert waren, also im Grunde illegitim sind. Auch können intertextuelle Referenzen, die vom*von der Autor*in in den Text gestreut wurden, vom*von der Rezipient*in nicht erkannt werden. Die Autorin ist jedoch der Ansicht, dass, wenn intertextuelle Beziehungen erkannt werden, die Absicht des*der Autor*in weniger im Fokus stehen sollte: Wenn solche Relationen ausgemacht werden, existieren sie auch (vgl. Topitz 2015: 13).

Jessica Mason (2019: 21) schlägt in diesem Zusammenhang auf der narrativen Ebene die Unterscheidung zwischen zwei Termini vor:

- eine narrative Interrelation zwischen zwei Texten liegt vor, wenn der*die Rezipient*in allein eine Verbindung zwischen einem Narrativ und mindestens einem zweiten herstellt: Produkt eines mentalen Prozesses, der nicht direkt zugänglich ist und nicht di-

rekt untersucht werden kann, können narrative Interrelationen etwa ein spontanes Ergebnis während des Rezeptionsprozesses sein

- eine intertextuelle Referenz hingegen ist jedes artikulierte, untersuchbare Produkt narrativer Interrelationen: auch diese intertextuellen Referenzen werden zwar vom*von der Rezipient*in produziert, sie sind aber in erster Linie im Narrativ zugänglich und als Zeichen einer Interrelation vom*von der Autor*in produziert

So wäre im intertextuellen Bereich zwischen dem Produkt eines unzugänglichen mentalen Prozesses (jeder Text kann sich auf jeden anderen beziehen: ein Ergebnis, das rein vom*von der Rezipient*in abhängt) und einem deutlichen Produkt des*der Autor*in (ebenfalls im Grunde vom*von der Rezipient*in abhängig, aber einer Untersuchung zugänglich) zu differenzieren.

3 Angewendete Analysemethoden

Dieses Kapitel beschäftigt sich vorrangig mit den Verfahren der Untersuchung, die in vorliegender Arbeit zum Einsatz kommen sollen. Kapitel 3.1 beschreibt zunächst die hermeneutische Bild- und Textanalyse. Kapitel 3.2 behandelt die Grounded Theory, die eine weitere Methode der Analyse darstellt und hier ebenfalls genutzt werden soll. Das Verfahren der soziologischen Filminterpretation, in erster Linie nach dem Modell Werner Faulstichs, wird ebenfalls verwendet und in Kapitel 3.3 dargestellt.

3.1 Hermeneutische Bild- und Textanalyse

Keutzer et al. (2014: 1-2) weisen darauf hin, dass heute Bilder die Art unserer Wahrnehmung der Welt grundlegend bestimmen. Damit sind sie auch in den Fokus von Forscher*innen unterschiedlicher Disziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften gerückt: Wie können die Rolle und die Funktion von Bildern für unsere Wahrnehmung, unsere kognitiven Prozesse, Emotionen und Handlungen genauer bestimmt werden? Bilder stiften etwa ebenso Sinn wie die Sprache, Filmbilder scheinen dabei darüber hinaus von einer basalen Transparenz zu sein, sie kommen ohne komplizierte Syntax aus, scheinen der Lesung leicht zugänglich: Da ein Filmbild grundsätzlich detailgetreu wiederzugeben scheint, was sich vor der Kamera befindet, wird vorgetäuscht, es sei „echt“, „authentisch“.

Wie bereits in Kapitel 2.1 am Beispiel der Begriffsbestimmung „Dokumentarfilm und Pseudo-Dokumentation“ demonstriert wurde, handelt es sich dabei jedoch, wie auch Keutzer et al.

(2014: 2) ausführen, um einen grundlegenden Irrtum, werden Filmbilder doch u. a. allein schon durch den Standort und den Blickwinkel der Kamera und damit des Aufnehmenden bestimmt. Der Animationsfilm oder der digitale Film können sich darüber hinaus noch weiter von der äußeren Realität entfernen. Hier kann die hermeneutische Bild- und Textanalyse gewinnbringend genutzt werden.

Reichertz (2016: 36) erörtert, dass der Begriff „Hermeneutik“ häufig auf den griechisch-antiken Götterboten Hermes zurückgeführt wird, der als einziger die Sprache, die die Götter benutzten, als auch die menschliche Sprache verstehen konnte. Zu Beginn lediglich mit der Deutung von als heilig betrachteten sowie juristischen Texten beauftragt, wurde die Hermeneutik, nachdem ihr Horizont auf den gesamten Bereich der Literatur ausgeweitet wurde, schließlich in den Geisteswissenschaften zur Basis der Beschäftigung mit allen Arten von Zeichengebildeten, die Menschen intendiert erzeugten: eine Kunst, die auf ein allgemeines Verstehen ausgerichtet ist, auf den Sinn eines Zeichengebildes. In diesem Sinne soll die in vorliegender Arbeit angewendete Bild- und Textanalyse, ist Film doch ein audiovisuelles Medium, in ihrer Kombination zunächst ein allgemeines Verstehen fördern und das grundlegende Material der Untersuchung liefern.

Keutzer et al. (2014: 3) haben sich mit dem Begriff „Medium“ näher beschäftigt und sehen auch den Film dabei in erster Linie als Medium, wobei der Begriff „Medium“, der sich vom lat. „medius“, „vermittelnd“ oder „in der Mitte“ ableitet, bereits darauf hinweist, dass es sich hier um eine Vermittlungsinstanz handelt: Film dient dazu, zwischen Menschen Bilder, Töne, Informationen, kognitive Inhalte, Emotionen, Nachrichten aufzuzeichnen, zu bearbeiten, weiterzuleiten. Auch Mikos (2016: 258) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Filme ein Mittel der Kommunikation darstellen, ihre soziale Verwendung durch den Rezipienten konstituiert erst ihren Sinn, der damit auch einer gewissen Subjektivität unterliegt. Zudem, worauf noch in Kapitel 3.3 bei der Darstellung der soziologischen Filminterpretation zurückzukommen sein wird, kann Film auch als Bestandteil der Ordnung der gesellschaftlichen Repräsentation begriffen werden, werden doch soziale Systeme und Prozesse mit durch ihn abgebildet.

Bei der Analyse der Charakteristika dieses Mediums ist in erster Linie zu beachten, dass es zahlreiche andere Medien in sich integrieren kann: Musik und Text können ebenso dargestellt werden wie etwa Skulpturen Werke der Architektur, der Malerei, des Theaters (in einem breiten Sinne). Dazu sind an anderen Medien lediglich wieder das Theater, weiters Fernsehen und

Internet fähig. Was intermediale Beziehungen betrifft, nimmt das Medium Film Keutzer et al. (2014: 3) dabei heute eine besonders prägende Position ein. Hager und Pantenburg (2020: 4) führen ebenfalls aus, dass im Film zahlreiche Aspekte zu berücksichtigen sind: Von der Tatsache, ob die Bilder in Farbe sind, über den Ton, die Narrativik, die Darsteller (wenn es solche gibt) bis zum Schnitt und zur Musik. Den Film in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen, scheint ihnen ein heuristischer Prozess, der sinnvoll ist, aber nicht den Überblick auf das gesamte Filmwerk verstellen darf.

Auch durch die Integration verschiedener Medien im Medium Film beeinflusst, werden in der Analyse von Filmen Termini und Ansätze aus verschiedenen Disziplinen verwendet, von der Kunstgeschichte bis zur Musik- und Literaturwissenschaft. Dieser interdisziplinäre Zugang wird flankiert von verschiedenen grundsätzlichen Richtungen des Zugangs zu einem Werk des Mediums Film: Die „Top-Down-Analyse“ geht von einem Theoriemodell aus und versucht, dieses auf das untersuchte Werk anzuwenden. Die „Bottom-Up-Analyse“ hingegen geht vom Filmtext selbst aus und zielt darauf ab, ihn einer Differenzierung und Klassifizierung zuzuführen. Eine „Mid-Level-Analyse“ versucht, beide Richtungen miteinander zu kombinieren: Der Filmtext soll potenziell besonders nachhaltig erfasst werden, indem sich beide Herangehensweisen gegenseitig modifizieren und bereichern (vgl. Keutzer et al. 2014: 4-5).

Dieses Verfahren soll auch in vorliegender Arbeit zur Anwendung kommen: Zunächst soll auf die beiden Filmtexte selbst eingegangen werden, wobei sowohl ihre Materialität als auch der größere Zusammenhang, in dem sie, etwa genrespezifisch, stehen, fokussiert werden. Danach wird die Präsenz des einen Films im anderen untersucht, wobei erneut auf die Materialität als auch die Wechselbeziehung und das neue Ganze, das sich durch sie ergibt, eingegangen werden soll.

Einen ersten Schritt bildet dabei die hermeneutische Bild- und Textanalyse, die, wie Keutzer et al. (2014: 5) erörtern, auf einem Zugang beruht, der das Werk als vielschichtig begreift: Zunächst wird das Material möglichst unbefangen gesichtet, mit dem Ziel, zu fokussieren, wie es in narrativer wie formaler Hinsicht aufgebaut ist. Weitere Begutachtungen ergänzen diese Auseinandersetzung Schritt für Schritt, wobei zunehmend auch der Kontext des Werks erschlossen wird (vgl. Keutzer et al. 2014: 5-7). Bild und Text stehen im Mittelpunkt, da es sich beim Film um ein audiovisuelles Medium handelt. Von grundlegendem Interesse bei der Ana-

lyse eines Films sind u. a. (in Anlehnung an Mikos 2016: 262 sowie ergänzend Hagener und Pantenburg 2020: 4-6), vor allem in vorliegender Arbeit:

- Inhalt sowie Repräsentation (welcher Sinn soll vermittelt werden?)
- Narrativik sowie Dramaturgie (was wird wie erzählt?)
- Figuren, Akteure, Darsteller (Gestaltung der Charaktere bzw. der Personen, die dargestellt werden)
- ästhetische und gestalterische Aspekte (Kameraarbeit, Schnitt, Ton, Animationsstil)
- die Kontexte, in denen das Werk steht (etwa historische Entwicklung, Genre, politische und künstlerische Zusammenhänge)

Hickethier (2012: 32-33) zufolge steht mit dem hermeneutischen Zugang der Bild- und Textanalyse ein erstes Verständnis des Sinns des untersuchten Werkes im Mittelpunkt, Ziel ist eine interpretative Arbeit, die auch Bedeutungen und Mehrdeutigkeiten zutage fördert, die nicht offensichtlich sind. Dabei soll durch das zirkuläre Verfahren der hermeneutischen Bild- und Textanalyse das Werk kontinuierlich neu befragt und einer Konfrontation mit einzelnen Befunden und Interpretationen ausgesetzt werden. Die Filme, ihre Struktur, ihre Details als auch ihr Korpus in seiner Gesamtheit sollen durch die Analyse genauer und tiefer verstanden werden.

Die in vorliegender Arbeit angewendete Analyse soll dabei von einer grundsätzlichen Offenheit geprägt sein, was die Erkenntnisse betrifft, die hinsichtlich der beiden untersuchten Filme und der intertextuellen Verbindung zwischen beiden gewonnen werden. Die hermeneutische Bild- und Textanalyse wird daher in ihrem basalen Zugang flankiert werden vom Verfahren der Grounded Theory, das im folgenden Unterkapitel kurz dargestellt wird.

3.2 Grounded Theory

Die Darstellung intertextueller Bezüge zwischen zwei Filmen, wie sie in vorliegender Arbeit angestrebt wird, ist entscheidend mit davon abhängig, dass nicht nur herausgearbeitet wird, was die Filme konkret zeigen (bzw. aussparen), sondern auch, wie sie das tun – damit kann erst die Bedeutungsebene erschlossen werden. Mit Saalfeld (2020: 70-71) handelt es sich also auch darum, zu untersuchen, wie Deutungsangebote visuell konstruiert werden, welche Mittel in visuell-ästhetischer Hinsicht zum Einsatz kommen: Gefragt wird nach den Feinstrukturen der Ästhetik und vor allem danach, wie sie Sinn produzieren und damit auch auf die Gesellschaft zurückwirken. In vorliegender Arbeit soll daher auch, neben der hermeneutischen Bild-

und Textanalyse als Grundlage, ein Fokus darauf liegen, wie in diesem Filmen Realität - oder: was darunter verstanden wird - konstruiert wird. Hier kann gewinnbringend der Zugang genutzt werden, den die Grounded Theory bietet.

Entwickelt 1967 von Anselm Glaser und Barney Strauss im Rahmen der Medizinsoziologie, entstand die Grounded Theory durch den Versuch, die Kluft zu schließen, die vor allem in der Sozialforschung zwischen theoretischen Modellen und empirischer Forschung herrscht. Eine Nutzung empirisch gewonnener Daten lediglich zur Verifizierung bzw. Falsifizierung von theoretischen Konzepten schien den Forschern nicht (mehr) zu genügen: Stattdessen wurde u. a. die Bedeutung qualitativer Forschung unterstrichen und darauf verwiesen, dass aus den gewonnenen Daten auch eine Theorie abgeleitet werden kann. Beschreibung, Deskription als Grundlage qualitativer Herangehensweise allein genügen nicht, die Theoriebildung muss durch Daten, die in der Empirie begründet sind (also: „grounded“) wesentlich unterstützt bzw. müssen sie aus ihr generiert werden (vgl. Saalfeld 2020: 72-73).

Die Theorie kann dabei als materiales oder formales Modell vorliegen: Basiert sie auf einer Analyse, die auf einen konkreten Gegenstand angewendet wurde, liegt sie als materiales Konzept vor. Sie ist dann als Vorstufe zur formalen Theorie zu begreifen, die durch einen höheren Grad an Allgemeinheit gekennzeichnet ist und verschiedene Bereiche in sich integrieren kann (aber noch keine Gesellschaftstheorie darstellt) (vgl. Saalfeld 2020: 75).

Wie Kautt (2017) erörtert, hat in Bezug auf ihr Vorgehen, von einer grundlegenden Analyse und detailreichen Deskription ausgehend hin zur Theoriebildung zu gelangen, die Grounded Theory einen Vorläufer etwa in Erwin Panofskys Ikonografie (entstanden in den 20er- und 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts). In der genauen Herangehensweise existieren Kautt zufolge zwar Unterschiede, hier liegen aber Gemeinsamkeiten vor: Forschung wird so als Prozess verstanden, zwischen der Theorie und den Daten herrscht ein wechselseitiger, zirkulärer Austausch. Dabei liegt eine der Stärken der Grounded Theory darin, dass nicht nur am Gegenstand orientiert gearbeitet wird, sondern dass auch verschiedene Theoriemodelle und Konzepte in die Analyse eingebunden werden.

Die Grounded Theory geht in ihrer Methode zyklisch vor: die Gewinnung der Daten, ihre Auswertung und die Bildung der Theorie(n) sind Prozesse, die eng miteinander zusammenhängen. Zwischen der Erhebung der Daten und ihrer Auswertung wird kontinuierlich gependelt, wobei auch Material, das bereits gesichtet wurde, unter neuen Aspekten betrachtet werden kann. Im Mittelpunkt steht zunächst die Auswahl von homogenen Daten, die dann durch

kontrastierende Daten ergänzt werden, wodurch Charakteristika entdeckt und neue Konzepte erarbeitet werden können. Charakteristisch ist für den Forschungsstil der Grounded Theory schließlich, dass kontinuierlich Vergleiche der Daten, die in unterschiedlichen Formaten gewonnen werden können (Interviews, Texte, Bilder, Filme, etc.), gezogen werden (vgl. Saalfeld 2020: 75-77).

Wie Saalfeld (2020: 77) weiters konstatiert, haben visuelle Daten jedoch bislang in Arbeiten, die der Grounded Theory zuzurechnen sind, eine geringe Rolle gespielt. Auch Mey und Dietrich (2017) stellen fest, dass ein großer Bedarf hinsichtlich qualitativer Forschung in der Untersuchung visueller Daten, wie sie etwa durch Filme vermittelt werden, besteht. Die Ansicht, eine akkurate Transkription bzw. Deskription visueller Daten sei als hinreichend für eine treffende Analyse zu betrachten, ist zu hinterfragen, ebenso wenig könne eine interpretative Arbeit allein genügen (vgl. Mey/Dietrich 2017: 280-281).

Kautt (2017) weist dabei darauf hin, dass verschiedene Verfahren der Videoanalyse miteinander gemeinsam haben, dass die gewonnenen Daten in ihrer Konkretheit im Fokus der Untersuchung stehen müssen. Ob Theorien, die über ein untersuchtes Werk aufgestellt wurden, valide sind, kann sich erst dadurch erweisen, dass sie am konkreten Gegenstand ihre Plausibilität beweisen. Forschung wird als Prozess verstanden: der Gegenstand der Forschung wird als konstruiert identifiziert und dies reflektiert. Beobachtungen werden verschriftlicht, Überlegungen zu den Schlussfolgerungen (im Rahmen der Induktion) überprüft durch ein erneutes Gegenüberstellen mit den gewonnenen Daten (Deduktion).

Mit Kautt (2017) soll in vorliegender Arbeit eine Dimension des Visuellen im Vordergrund stehen, in der ein Werk, das visuell gestaltet ist, fokussiert wird, nicht die simple Dokumentation eines Vorgangs auf Film (wie sie etwa in der ethnografischen Arbeit genutzt wird). Was wahrgenommen werden kann, ist vor allem auch dann für eine Analyse interessant, wenn es eine sinnhafte Form annimmt. Das gestaltete Objekt ist von einem signifikanten Unterschied zum ungestalteten oder durch die Natur geordneten geprägt: Es bildet die Grundlage der visuellen Kommunikation. Als Bezugspunkte könnten für die visuelle Kommunikation die unterschiedlichsten Objekte – etwa Körper, Landschaften, Dinge – fungieren. Der Begriff „visuelle Kommunikation“ betont dabei, dass das untersuchte Werk über eine (empirisch wahrnehmbare) Sichtbarkeit verfügt, also nicht lediglich in der Vorstellung existiert.

Weiters geht Kautt (2017) darauf ein, dass Zeichen, besonders auch in der visuellen Kommunikation, wie hinzuzufügen wäre, nicht nur auf Objekten, Zeichenvehikeln, basieren, sondern,

dass in der Praxis dem Gestalteten erst dann eine Bedeutung zukommt, wenn etwas hinzutritt: Ein Zeichen wird nur entschlüsselt, wenn der*die Rezipient*in dieses Zeichen zu einer weitläufigeren Struktur in Beziehung setzen kann, die diese Praxis erst bedingt. Dem Autor zufolge ist es dabei gerade der Terminus der Intertextualität (hier in ihrem weiten Sinn begriffen), der darauf hinweist, dass Handelnde als auch individuelle Werke in eine Sphäre eingebunden sind, die aus Strukturen besteht, die den Sinn konstituieren und die die singuläre Kommunikation transzendieren. Vorliegende Arbeit widmet sich in erster Linie der Intertextualität (enger begriffen) in zwei Werken der visuellen Kommunikation. Die Grundlage liefert die hermeneutische Bild- und Textanalyse, die Grounded Theory wird überwiegend in ihrer Ausprägung verwendet, eine Zirkularität zwischen induktivem und deduktivem Verfahren anzustreben, Theoriebildungen stets am konkreten Gegenstand zu überprüfen bzw. sie erst anhand der Daten zu generieren und verschiedene Theorien, Modelle und Konzepte in die Analyse einfließen zu lassen.

Darüber hinaus weist Kautt (2017) darauf hin, dass das sichtbar Gestaltete von sozialer Komplexität gezeichnet auftritt, daher sei als Bezugsproblem mit der Grounded Theory im Bereich der visuellen Kommunikation grundlegend zu fragen, inwiefern das visuell Gestaltete ein Resultat des Sozialen ist. In einem individuellen Werk verschränken sich unterschiedlichste soziale Konstruktionen, die von verschiedenartigem Einfluss sind. Die Frage zu stellen, in welcher Form das Gestaltete ein Ergebnis sozialer Zusammenhänge ist, bestimmt auch, dass Theorien, die vorab erstellt werden, grundlegend als lediglich Vorannahmen erkannt werden und die visuellen Daten selbst erst den grundlegenden Bezugspunkt der Erstellung der Theorie liefern: Steht die Frage des sozialen Zusammenhangs nicht im Fokus, müsste zunächst ein einzelner sozialer Aspekt genannt werden, auf den sich die Analyse rein beschränken soll. Das Verfahren der soziologischen Filminterpretation in seiner Ausprägung durch Werner Faulstich soll dazu dienen, auch die Darstellung sozialer Zusammenhänge in den beiden untersuchten Filme in den Fokus der Arbeit zu bringen, und wird im folgenden Unterkapitel näher erläutert.

3.3 Soziologische Filminterpretation

Kautt (2019: 114) sieht das Medium Film zunächst als Kommunikationsmedium und weist darauf hin, dass er mit die Genese von indexikalischen Zeichenvehikeln bedingt: Zeichen, die zumindest in einer kausalen Relation dazu stehen, was vor der aufnehmenden Kamera zu einer gegebenen Zeit und an einem gegebenen Ort vor sich ging. Material und Technik ermög-

lichen Prozesse der Transformation, trotzdem dient das fotografische Verfahren (das auch für den Film verwendet wird) dazu, eine Spur dessen, was abgebildet wird, herzustellen.

Wie bereits erläutert wurde (vgl. Kapitel 2.1 und 2.3) und wie auch Kautt (2019: 114) erörtert, können diese Eindrücke aber auch etwa digital simuliert werden, zudem wird nie die tatsächliche Realität abgebildet (was hinsichtlich ihrer Gesamtheit auch unmöglich wäre), sondern nur eine Selektion dieser Wirklichkeit. Darüber hinaus kann – was etwa für Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ einen wichtigen Hinweis darstellt – das (zumindest vorgeblich) „naturalistische“ Verfahren der fotografischen Abbildung auch für eine Darstellung des Surrealen verwendet werden. In der sozialen Praxis des Alltags wird aber die fotografische Abbildung (und mit ihr bis zu einem gewissen Grad auch das Medium Film, vor allem der Dokumentarfilm, wie in Kapitel 2.1 ausgeführt wurde), zumindest auch als indexikalisches Zeichen, eine Spur, die abbildet, rezipiert. Gleichzeitig ist sich der*die Rezipient*in jedoch, wieder bis zu einem gewissen Grad, der Konstruktion, der die Bilder unterliegen, bewusst (Perspektive, Ausschnitt, inszenatorische Manipulation): ein Doppelcharakter. Als Verbreitungsmedium ermöglichte dabei in erster Linie die fotografische Abbildung (und an sie anschließend Medien wie Film und Fernsehen) die Genese einer Gesellschaft, die wesentlich als bildbasiert begriffen werden kann und in deren Rahmen gesellschaftliche Zusammenhänge innerhalb dieser Gesellschaft abgebildet werden: Soziale Gruppierungen und unterschiedlichste soziale Objekte werden nun neu unter Bezug auf ihre visuelle Identität formuliert, erinnert, verhandelt (vgl. Kautt 2019: 115-116).

Dabei werden die Konstellationen des Abgebildeten konstruiert, z. B. räumlich arrangiert, um einen bestimmten Kontext nahezulegen und symbolisch eine gesellschaftliche Hierarchie darzustellen: Fotografien wie auch Filme stellen so etwa kolonialistische Eroberer*innen dar, die andere Menschen, Tiere oder Objekte im Raum unter sich einordnen, um damit die eigene Überlegenheit zu demonstrieren (vgl. Kautt 2019: 157). Diese Verfahren münden im Medium Film in die verschränkte Inszenierung von Gesamtszenen, die sehr detailreich auftreten können, und in deren Rahmen klassensymbolische Bedeutungsfelder ihre Konkretisierung erfahren können (vgl. Kautt 2019: 193).

Alle technischen Bildmedien unterliegen daher dem Doppelcharakter, der oben beschrieben wurde: Sie sind gleichzeitig indexikalisch als auch sinnvoll gestaltet, konstruiert, durch etwa die Verwendung von Licht, eventuell Farbe, Perspektive und das Arrangement, dem die gefilmten Objekte unterliegen. Bedeutsamkeit entwickelt dabei schon der zeitliche wie auch

räumliche Ausschnitt, der gefilmt wird, indem er die Möglichkeiten der Interpretation dessen, was gezeigt wird, mit bedingt (vgl. Kautt 2019: 223).

Schmidtke und Schröder (2013: 179) führen aus, dass individuelle Kunstwerke in der Regel von Spezialfächern analysiert werden, die in erster Linie die historische Entwicklung von Formen der Ästhetik oder den Platz des Kunstwerks in der Biographie des Künstlers im Blick haben. Die Filmanalyse mit dem Ziel einer Interpretation des soziologischen Gehalts des betreffenden Werks hingegen stand lange Zeit im Schatten anderer Interessen, erst etwa seit 2005 wird Film wieder auch als ein Medium, das soziale Realität thematisiert, wahrgenommen. Die soziologische Analyse versucht in diesem Rahmen, die Art der Darstellung von Themen im Rahmen eines Filmwerks nicht nur zu beschreiben, sondern über die Deskription hinauszugehen (vgl. Schmidtke/Schröder 2013: 196).

Wie Faulstich (2013: 196) erörtert, eignet sich eine soziologisch orientierte Filminterpretation, die diese gesellschaftlichen Zusammenhänge, die ein Werk darstellt, im Blick hat, in erster Linie für Filme, die einen direkten Rekurs auf die Gesellschaft nehmen, in der sie entstanden sind: Ideenfilme, die in ihrer Sinnhaftigkeit vom kritischen Blick auf Zeitphänomene, die die Gesellschaft zur Zeit ihrer Entstehung prägen, abhängig sind. Dabei können auch ganze Subgenres einen direkten Bezug auf ihre Gesellschaft darstellen: Größere Filmgruppen, die in Sujet, Dramaturgie, Figurenkonstellation, Bauform aufeinander verweisen (wie in den Kapiteln 2.1, 2.2 und 2.3 anhand dreier Beispiele für Genres bzw. Subgenres ausgeführt wurde). Auch solche Subgenres beschäftigen sich mit Kulturphänomenen, die zu ihrer Zeit dominieren.

Für die soziologische Filminterpretation steht dabei etwa nicht die Lebensgeschichte eines*einer Regisseur*in im Mittelpunkt, sondern der Aspekt „Gesellschaft“. Durch den soziologischen Bezug wird der gesellschaftliche Kontext eines Werkes ermittelt: Welchen Bezug hat ein Film zur Gesellschaft seiner Zeit? Gesellschaftlich bedingt, hat ein Film sowohl soziale Bedeutung als auch eine soziale Funktion: Wie sind diese konkret gestaltet? Welche Gesellschaftsschichten, Randgruppen, Personen werden gezeigt, und wie werden sie dargestellt? Wofür ergreift der Film Partei? Dabei steht mit im Mittelpunkt, wie der Film die Realität seiner Zeit abbildet (vgl. Faulstich 2013: 197-198).

Dabei können, was die Filmauswahl betrifft, die der Untersuchung zugrunde liegt, verschiedene Modelle benutzt werden: das Gesamtwerk eines*einer Regisseur*in kann ebenso betrachtet werden wie ein Subgenre, es können aber auch Filme untersucht werden, die etwa im

selben Jahr in die Kinos kamen und ähnlichen Erfolg hatten, die also von ähnlicher Relevanz sind, was sozialpsychologische Aspekte betrifft (vgl. Faulstich 2013: 198-199).

In vorliegender Arbeit ist die Klammer, die die untersuchten Filme, Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ und Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, miteinander verbindet, in erster Linie die intertextuelle Relation zwischen den beiden Filmen, die durch die Präsenz des Hypotextes im Hypertext entsteht. Gleichzeitig stellen beide Filme für sich einen prägnanten sozialen Kommentar dar, die eine Filminterpretation auch nach soziologischen Gesichtspunkten nahelegen und auf die noch genauer eingegangen wird. Signifikant etwa durch die intertextuellen Maßnahmen im Hypertext, stellt dieser darüber hinaus auch einen gesellschaftlich geprägten Kommentar zu seinem Hypotext dar.

Die soziologische Filminterpretation stellt einen Teilbereich der Analyse jener Normen und Werte dar, die im untersuchten Werk zum Ausdruck kommen, seiner Ideologie. Dabei kann Faulstich zufolge diese Analyse ein besseres Verständnis des untersuchten Werks fördern. Weitere Teilbereiche dieser Analyse sind dabei (vgl. Faulstich 2013: 163-164):

- die filmhistorische Interpretation (was etwa Verweise eines Filmes auf andere individuelle Filmwerke betrifft)
- das Gesamtwerk des*der Regisseur*in (wie steht ein Film in Verbindung zu diesem gesamten Werk?)
- die Interpretation in Bezug auf das Genre, in dem der Film steht
- eine transkulturelle Interpretation, die aus der Untersuchung mehrerer Filme ähnliche ideologische Aussagen aus der Verschiedenartigkeit der Kulturen, die in den Werken aufeinander bezogen werden, ziehen lässt

Mit Ausnahme der letzten Interpretationsmöglichkeit, die, wie auch Faulstich (2013: 164) feststellt, einen Sonderweg der Interpretation darstellt und sich nur auf sehr spezifische Filmwerke anwenden lässt, stehen diese Wege der Filminterpretation auch mit im Fokus der vorliegenden Arbeit. So soll im folgenden Kapitel 4 zunächst Luis Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ einer genaueren Analyse unterzogen werden.

4 Luis Buñuel und „Las Hurdes. Tierra sin Pan“

Kapitel 4 widmet sich Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“. Dabei geht Kapitel 4.1 zunächst auf den historischen Hintergrund des Films ein, ehe Kapitel 4.2 sich mit dem Prozess der Entstehung und der Rezeptionsgeschichte beschäftigt. Kapitel 4.3 verortet den Platz von „Las Hurdes“ im Gesamtwerk Buñuels, Kapitel 4.4 geht auf die dokumentarischen und die surrealistischen Elemente, die gemeinsam dieses Werk (mit)konstituieren, ein. Weiterführende Aspekte der Analyse führt Kapitel 4.5 aus. Anschließend klärt ein Exkurs die intermedialen Relationen, die zwischen der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Fermín Solís und Simós Film bestehen.

4.1 Historischer Hintergrund

Wie Gubern und Hammond (2012: 136) vorschlagen, dürfte Luis Buñuel mit der Arbeit an „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ Ende September 1932 begonnen haben: In diesem Monat unternahm er eine erste Erkundungsreise nach Las Hurdes (vgl. Gubern/Hammond 2012: 137). Was faszinierte den Regisseur an dieser Region?

Las Hurdes (auch: Las Jurdes) ist eine Region in der Provinz Cáceres an der nördlichen Spitze der Extremadura, gebirgig und wild, ein nur schwer zugängliches Tal, das aus etwa fünfzig Ansiedlungen besteht (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153). Das Gebiet erstreckt sich auf einer Ausdehnung von 461 km² (vgl. Brisset Martín 2006: 2). Die Population der Region bestand ursprünglich aus Jüd*innen, die vor christlicher Verfolgung flohen. In der Folge stießen Gesetzesbrecher*innen, die ebenfalls, wenn auch aus anderen Gründen, auf der Flucht waren, als auch Protestant*innen, auch sie Zuflucht vor den katholischen Autoritäten suchend, dazu (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153).

In der kollektiven Imagination Spaniens nimmt die Region traditionell einen besonderen Platz ein. So wurde Las Hurdes ein Ort, dem eine dezidierte Ablehnung entgegenschlug, basierend auf dem atavistisch anmutenden Elend, das diese Region prägt (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153): Kozey (2015: 1) weist darauf hin, dass ursprünglich die benachbarte Region Las Batuecas auch das Gebiet von Las Hurdes umfasste, zwischen den beiden Regionen wurde erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts unterschieden – zuvor wurden sie beide unter dem Namen Las Batuecas geführt. Um die Wende zum 16. Jahrhundert wurde das gesamte Gebiet der Schauplatz von Mythen, Legenden und abergläubischen Vorstellungen: Die geographische Isolation, entstanden durch den Ring von Bergen, der die Region einkesselt und begrenzt, führte zur

Entstehung einer lokalen Folklore, die sich darauf begründete, die „batuecos“ wüssten nichts von der Welt außerhalb, der katholische Glaube sei ihnen unbekannt, sie seien gesetzlose Barbar*innen, die mit dem Teufel im Bund stünden.

Andererseits wurde das Gebiet auch zu einem positiv besetzten Anziehungspunkt der kollektiven Phantasie, was Gubern und Hammond (2012: 153) zufolge ebenfalls auf ein mythisches Potenzial zurückzuführen ist. Konträr zu den Vorstellungen, die in der Folklore zum Ausdruck kamen, stand die Auffassung, die der Orden der „Carmelitas Descalzos“ vertrat: 1599 wurde in der Region ein Eremitenkloster mit dem Namen „Santo Desierto de San José del Monte Batuecas“ gegründet. Der Ort wurde offenbar gewählt, da er von einer natürlichen Ruhe geprägt ist, seine Isolation wurde wohl als fördernd für eine Verbindung mit einer physischen Präsenz Gottes gesehen: Um einen mystisch-asketischen Zugang zu Gott zu erleichtern und eine Einheit mit dem „Höchsten Wesen“ zu erreichen, strebten diese Mönche nicht eine metaphorische, imaginäre Verbindung mit dem Göttlichen an, sondern eine direkte. Der Ort, an dem dieses Kloster in Las Batuecas gebaut wurde, schien ihnen eine solche Verbindung zu unterstützen. Diese Konzeption der Region als göttlicher Ort war weit von der populären Folklore entfernt, gleichzeitig beruhten beide Vorstellungen auf einer gemeinsamen Wurzel: Einem Potenzial dieses Ortes, übernatürliche Kräfte zu beherbergen, göttlich oder dämonisch, das vor allem auf seinem Status als „terra incognita“ begründet ist (vgl. Kozey 2015: 1-2).

1614 schloss Lope de Vega sein Theaterstück „Las Batuecas del duque de Alba“ ab, in dem er die Region, die ihm nur vom Hörensagen bekannt war, als einen legendären, schneebedeckten Ort darstellte (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153). In dieser „comedia“ werden zahlreiche zeitgenössische Vorstellungen über das Tal, seine Isolation und die Ignoranz seiner Bewohner*innen amalgamiert, bis zur Präsenz des Teufels in ihrer Mitte. Gleichzeitig stellt der Autor die „batuecos“ als hinfällige Nachkommen mittelalterlicher Ritter dar, bereit für eine schnelle Konversion zum richtigen Glauben, käme nur ein gerechter Herrscher – der im Stück in der Gestalt des Duque de Alba dann auch in Aktion tritt (vgl. Kozey 2015: 2).

In der Realität blieb dieser „deus ex machina“ aus. In Antonio Ponz' „Viage de España“ (1778) erwähnt der Autor auch Las Batuecas, obwohl die Region eigentlich nicht in sein Konzept einer Darstellung der kulturellen Schätze Spaniens passt. Stattdessen stellt das Gebiet in diesem Werk einen Schandfleck dar, der auf Spaniens Ruf in Europa lastet: Wie konnte eine Herrschermacht so lange eine Region innerhalb der eigenen Grenzen derart ignorieren? Ponz'

Text ist hier auch von Interesse, da er vorgibt, ein wahrheitsgemäßer Bericht zu sein, der Autor besucht aber nicht Las Batuecas: Er verlässt sich auf den Bericht eines Einwohners, dessen Brief wiedergegeben wird (der Autor dieses Briefes ist natürlich wieder Ponz selbst). Aber ein Teil des Tales, der „Las Hurdes“ genannt wird, wird nicht beschrieben: Er bleibt im Geheimen (vgl. Kozey 2015: 9).

Etwa fünfzig Jahre später, 1839, widmete der „Semanario Pintoresco Español“ dem Gebiet eine ausführliche, dreiteilige illustrierte Reportage, die über einen Zeitraum von drei Monaten erschien, und erreichte in diesen Wochen seine höchsten Leserzahlen. Der Text war von graphischen Darstellungen unterstützt (vgl. Kozey 2015: 10-11), lediglich der erste Teil der Artikelserie erschien ohne Illustrationen. Schon der Titel dieses Auftakts, „Curiosidades Naturales de España: Las Batuecas“, weist auf den besonderen Status des Gebiets hin, bietet eine Zusammenfassung der populären Vorstellungen über die Region Las Batuecas, etwa die Isolation und die Barbarei, und schließt diese Auflistung mit der Feststellung, sie treffe, besonders, was die Barbarei der Einwohner*innen betrifft, nicht auf ganz Las Batuecas zu, sondern lediglich auf eine bestimmte Region: Las Jurdes. Was bei Ponz geheim bleibt, wird hier in einem dezidiert negativen Licht dargestellt (vgl. Kozey 2015: 87).

1932, als Buñuel seine erste Reise nach Las Hurdes unternahm, war das Gebiet also bereits seit langer Zeit, worauf etwa auch Edwards (2005: 38) hinweist, ein Symbol für die Isolation und Rückständigkeit Spaniens. Auch Anfang des 20. Jahrhunderts bildete die Region das Thema von Artikeln und Studien. 1906 hatte „La Semana Ilustrada“ das Tal als Hort primitiver, wolfsähnlicher Kreaturen dargestellt, 1911 erschien Blanco Belmontes „Por la España desconocida. Notes de una excursión á La Alberca, Las Jurdes, Batuecas y Peña de Francia“: Auch zu dieser Zeit galt Las Hurdes noch als unbekannte Region, der Band widmete sich den (vorgeblich) primitiven Sitten der Region. 1913 erschienen Unamunos Essays für eine Agrarreform in „El Imparcial“, in denen auch auf Las Hurdes eingegangen wurde. Im April 1922 besuchte ein von der Regierung finanziertes Komitee, dem auch ein Arzt und ein Anthropologe angehörte, das Gebiet und verfasste einen Bericht für das Innenministerium, der über die gesundheitliche Situation in der Region informierte und Maßnahmen zur Lösung ihrer Probleme vorschlug. Alfonso XIII. besuchte daraufhin Las Hurdes im Juni, eine medienwirksame Aktion, die 1930 wiederholt wurde. In der Zwischenzeit war eine Verbindungsstraße in dem Gebiet gebaut worden (vgl. Gubern/Hammond 2012: 155-156).

Eine detaillierte Studie der Region, „Las Jurdes: Étude de géographie humaine“, die Dissertation von Maurice Legendre, der das Gebiet bereits gemeinsam mit Unamuno bereist hatte, erschien 1927 in Bordeaux. Sie basierte auf mehreren Besuchen des französischen Wissenschaftlers (vgl. Kozey 2015: 12; vgl. auch Edwards 2005: 38-39, sowie Gubern/Hammond 2012: 153-154): Legendre, der für das Institut Français im Casa de Velázquez in Madrid arbeitete, hatte seit 1910 die Region ethnographisch erforscht, seine detaillierten Analysen bedeuteten einen großen Schritt nach vorn, was die wissenschaftliche Untersuchung von Las Hurdes betraf. Legendre nahm mehr als zweitausend Fotos der Einwohner*innen, der Landschaften und der Siedlungen dieses immer noch isolierten Gebiets auf und widmete sich im Text in erster Linie dem erschütternden Elend der Bewohner*innen und ihren Versuchen, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Dabei stellt er etwa fest, dass es vor 1925 in der Region weder Ärzte noch Vertreter der Guardia Civil gab. Seine Beschreibungen sind von Determinismus und Fatalismus gekennzeichnet: Ein Ausweg aus ihrer Situation scheint dem Autor für die „Hurdanos“ kaum möglich (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153-155).

Dass Legendres Werk eine Inspiration für seinen Film „Las Hurdes“ darstellte, hat Buñuel nie verhehlt (eine weitere Quelle waren vier illustrierte Berichte im Madrider Magazin „Estampa“, erschienen 1929). Zu Beginn des Films ist auf der ersten Texttafel zu lesen, es handle sich hier um einen „essai cinématographique de géographie humaine“, Legendre gab seiner Studie den Untertitel „Étude de géographie humaine“. Auch der Titel „Tierra sin Pan“ bezieht sich auf Legendre, der u. a. ausführt, für die „Hurdanos“ sei Brot Luxus. Die 49 Fotos in Legendres Veröffentlichung dürften dem Regisseur ebenfalls Anregungen geliefert haben (vgl. Gubern/Hammond 2012: 153-155). Die Entstehungsgeschichte und die Rezeption von Buñuels Film sollen im folgenden Kapitel im Mittelpunkt stehen.

4.2 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

Wie Ruoff (1998: 45-46) ausführt, war Buñuel, der seit 1925 in Paris lebte, dort nicht nur in Kontakt mit den Surrealisten gekommen, sondern auch mit französischen Anthropologen. Er wurde daraufhin eingeladen, an der 1932 stattfindenden „Mission Dakar-Djibouti“ teilzunehmen, der ersten großen französischen anthropologischen Expedition: Unter Führung von Marcel Griaule sammelte die Expedition schließlich 3.500 Objekte für das 1937 eröffnete „Musée de l’Homme“. Buñuel schlug das Angebot, mitzureisen, jedoch aus, der Autor Michel Leiris (ebenfalls ein Surrealist) übernahm seinen Platz. Der Film „Las Hurdes“ kann als Antwort – oder sogar als Kritik der stark im Lichte der Öffentlichkeit stehenden Expedition ange-

sehen werden: Während Griaule nach Afrika reiste, um dort Objekte zu sammeln, stellte Buñuel filmisch unter Beweis, dass anthropologische Forschung auch in Europa ihr Thema finden konnte.

Die Reise nach Las Hurdes, die Buñuel mit dem Film unternimmt, rückt gerade durch die Aufnahme der Landkarten zu Beginn in die Nähe der „Mission Dakar-Djibouti“ von 1932, verlegt diese Expedition aber quasi vor die Haustür: In ganz Europa könnten ähnliche Expeditionen in unbekannte, vom Elend bedrohte Regionen durchgeführt werden. Die Landkarte, die zu Beginn von „Las Hurdes“ zu sehen ist, wurde denn auch in Frankreich zensuriert: Sie zeigt verschiedene Gebiete in Europa, die unter Elend und Armut leiden – darunter auch Savoyen (vgl. Ibarz 1997: 220-221), durch diesen Verweis sah sich (auch) Frankreich brüskiert.

Die Ursprünge des Projekts „Las Hurdes“ reichen dabei weit zurück: Bereits als Student der Madrider „Residencia de Estudiantes“ in den 1920er-Jahren hatte Buñuel mit der Theatergruppe „La Baracca“ (gegründet von Garcia Lorca, Sekretär war Ugarte) auch Las Hurdes besucht (vgl. Aranda 1976: 23). Buñuel selbst gab an, dass Legendres Studie (vgl. Buñuel 1998: 160) und die Besuche des spanischen Königs in Las Hurdes (vgl. Aranda 1976: 89; vgl. auch Kapitel 4.1) ihn auf das Gebiet aufmerksam gemacht hatten. Hillier (2009: 97) äußert, was die Inspiration für „Las Hurdes“ betrifft, die These, das Werk könnte u. a. auch eine Replik auf den Film „Las Hurdes, país de leyenda“ (1922, von Armando Pou) darstellen, der den Besuch Alfonso XIII. in der Region dokumentieren sollte: Hier wurde prophezeit, der spanische König würde diese zurückgelassene Region retten. Zehn Jahre später, wie Buñuel eventuell auch zeigen wollte, hatte sich jedoch nichts an der Situation der „Hurdanos“ geändert.

Zudem weist Nannicelli (2007: 144-145; vgl. auch Gubern/Hammond 2012: 158-159) darauf hin, dass der Regisseur Yves Allégret kurz vor Buñuel ebenfalls den Plan einer Dokumentation über Las Hurdes ins Auge gefasst hatte – zusammen mit dem Kameramann Eli Lotar, der später in derselben Funktion für Buñuel arbeitete (vgl. Gubern/Hammond 2012: 158-159). Während ihres Aufenthaltes in Spanien wurden Allégret und seine Crew jedoch verhaftet, als gefährliche Kommunisten eingestuft und aus Spanien ausgewiesen. Nannicelli (2007: 145) gibt an, Lotar habe Buñuel von dem fehlgeschlagenen Projekt erzählt, Gubern und Hammond (2012: 159) sehen es als naheliegend an, dass entweder Lotar oder Allégret Buñuel davon berichteten. Auf jeden Fall könnte Buñuel die Idee also sozusagen „geerbt“ haben – zusammen mit dem Kameramann und sogar der Kamera, die Produzent Pierre Braunberger Allégret zur Verfügung gestellt hatte.

Das Projekt „Las Hurdes“ sollte nicht kostspielig ausfallen, trotzdem fand Buñuel keine Geldgeber: Abneigung gegenüber dem Thema, die Angst vor finanziellen Verlusten und die Meinung, Spanien dürfe nicht in einem negativen Licht gezeigt werden, herrschten vor. Ein spanischer Freund, der surrealistische Künstler und Anarchist Ramón Acín, der auch als Lehrer arbeitete, versprach Buñuel, wenn er eines Tages in der Lotterie gewinne, würde er den Film finanzieren – drei Monate später traf dies ein: Acín gab Buñuel 20.000 Pesetas, was die Reisekosten für den Regisseur und sein Team, Kameramann Eli Lotar, den Regieassistenten Rafael Sánchez Ventura sowie Ramón Acín selbst, deckte. Der zweite Regieassistent, Pierre Unik, nutzte den Aufenthalt gleichzeitig für einen Artikel über die Region im Auftrag einer Zeitschrift, die ihm die Reise bezahlte (vgl. Gubern/Hammond 2012: 161, 164) (beide Regieassistenten arbeiteten auch am Verfassen des Kommentars mit, den Buñuel bei der Premiere des ursprünglich stummen Films selbst gesprochen hat, vgl. Aranda 1976: 89-90). Die Produktion hatte also offenbar tatsächlich wenig finanzielle Mittel zur Verfügung.

„Las Hurdes. Tierra sin Pan“ wurde im Frühling während eines zweimonatigen Aufenthaltes gedreht, wie Ruoff (1998: 46) angibt. Er hält es für wahrscheinlich, dass diese Jahreszeit bewusst gewählt wurde, schreibt Legendre doch, vor allem die Monate März, April, besonders Mai seien in dieser Region schrecklich, die potenzielle Schockwirkung der Aufnahmen war in diesen Wochen also am höchsten. Im Kommentar zum Film heißt es, in Las Hurdes seien die Monate Mai sowie Juni für die Einwohner am schlimmsten: „mayo y junio son los más duros para los hurdanos.“

Ruoff gibt allerdings das Jahr 1932 als Zeitpunkt des Drehs an, Gubern und Hammond (2012: 161) hingegen, dass, bevor noch die Finanzierung des Films gesichert war, Buñuel Ende September 1932 bereits Las Hurdes besuchte und die Dreharbeiten später im Frühling 1933 abgeschlossen hat (vgl. Gubern/Hammond 2012: 163). Da Gubern und Hammond u. a. auch einen datierten Brief aus dem Jahr 1933 auswerteten, den ein Teammitglied aus Las Batuecas geschrieben hat (vgl. Gubern/Hammond 2012: 163), wurde „Las Hurdes“ tatsächlich nicht 1932, wie in der ersten Texttafel der französischen Fassung zu lesen ist (oder wie etwa auch Lastra 1999: 51 angibt), sondern erst 1933 gedreht. Bereits 1996 hatte Mendelsohn (1996: 230) darauf hingewiesen, dass lange Zeit die Meinung vorherrschte, die Dreharbeiten für „Las Hurdes“ hätten 1932 stattgefunden, dass sie nun aber auf 1933 datiert worden wären. Diese Ansicht hatte auch Ibarz (1997: 63) geäußert. Buñuel ging in seiner Autobiographie „Mi último suspiro“ zwar auch auf „Las Hurdes“ ein, gab aber bedauerlicherweise hinsichtlich der Dreharbeiten kein Jahr an (vgl. Buñuel 1998: 160-163).

Während seines Besuchs 1932 in Las Hurdes hatte Buñuel bereits Notizen für den Film angefertigt, was Themen und Bilder betrifft: etwa „Ziegen“, „kleines Mädchen, malariakrank“, „Anophelesmücken“, „es gibt keine Lieder, kein Brot“. Der Besuch dauerte drei Tage, danach stellte Buñuel eine Synopsis zusammen und teilte die Notizen in verschiedene Sektionen: „Nahrungsmittel der Hurdanos, Schule, Felder kultivieren, Begräbnis, usw.“ Er holte eine offizielle Genehmigung für die Dreharbeiten ein, gab an, er plane eine „pittoreske“ Dokumentation über die Region und vermied damit im Vorfeld, dass das Schicksal von Allégrets Projekt sich wiederholt (vgl. Gubern/Hammond 2012: 162). Gubern und Hammond sind, anders als Ruoff (vgl. oben), der Meinung, die Dreharbeiten seien nach einem Monat abgeschlossen gewesen: Sie fanden offenbar von 23. April bis 22. Mai 1933 statt. Danach wurde die Arbeit am Kommentar begonnen, der Schnittprozess dauerte bis Ende 1933 (vgl. Gubern/Hammond 2012: 164).

Die Aufnahmen des Films, wie Buñuel später berichtete und auch erhalten gebliebene, nicht verwendete Szenen beweisen, basierten auf „reenactments“, Nachstellungen. Buñuel erläuterte später, dass die „Hurdanos“ für jede Einstellung bezahlt werden mussten. Da das Budget klein war, war es für das Team hilfreich, dass die Einwohner arm waren. Sie spielten ihre Rollen wie Schauspieler, wie Kameramann Lotar später angab. Eine Ziege wurde vor laufender Kamera erschossen, damit ihr Absturz als vorgeblicher Unfall gefilmt werden kann: Eine der nicht verwendeten Szenen zeigt Buñuel, wie er mit einer Pistole auf das Tier schießt. Natürlich musste er die „Hurdanos“ für die Ziege bezahlen. Auch etwa die Szene, in der ein Esel von Bienen zu Tode gestochen wird, war nachgestellt (vgl. Gubern/Hammond 2012: 165-166).

Was die teils verwickelte Entstehungsgeschichte von „Las Hurdes“ betrifft, ist sie auch Thema von Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, die Rezeptionsgeschichte wird jedoch großteils ausgespart. Sie begann, als der Film noch stumm war, mit einer Vorführung im Dezember 1933, organisiert durch die von einem Kritiker geleitete Filmgruppe „Imagen“ im Madrider Palacio de la Prensa. Der Regisseur improvisierte den Kommentar teils, da er noch nicht fertiggestellt war, die Musik von Brahms wurde von einer Schallplatte eingespielt. Der Film wurde kühl aufgenommen. Zu dieser Zeit hatte Spanien bereits eine konservative Regierung, in weiterer Folge wurde der Film nicht zur Aufführung freigegeben, die spanischen Botschaften wurden instruiert, gegen Vorstellungen, die im Ausland stattfinden sollten, zu protestieren. Noch 1937, als das Franco-Regime einen Haftbefehl auf Buñuels Namen ausstellte, wurde der Regisseur nicht nur als Drogenabhängiger und Alkoholiker be-

schrieben, sondern es wurde auch speziell darauf hingewiesen, er sei der Autor und Regisseur des Films über Las Hurdes, der Spanien nachhaltig diskreditiert habe (vgl. Gubern/Hammond 2012: 172-175).

„Las Hurdes“ wurde als Tonfilm erst 1936 fertiggestellt. Das Verbot des Films in Spanien wird in Folge des Wahlsiegs der Volksfront aufgehoben, vermutlich ab April 1936 wird er wieder freigegeben (vgl. Hamdorf 2008: 47). Die spanische Botschaft in Paris bezahlte nun für die Fertigstellung von zwei vertonten Versionen (in Französisch und in Englisch). Mendelsohn (1996: 241) weist darauf hin, dass der Film in Spanien als Beitrag zu einer zunehmenden Polemisierung in der Zweiten Republik gesehen wurde: Wie einige kämpferische spanische Magazine den Film bereits zuvor als Vertreter des Sozialistischen Realismus gefeiert hatten, wurde „Las Hurdes“ auch jetzt in einen klaren ideologischen Rahmen gestellt. Gubern und Hammond (2012: 176-177) sehen für die Fertigstellung statt der spanischen Botschaft eher Produzent Pierre Braunberger und Charles Goldblatt, Kopf eines Filmunternehmens, das der französischen kommunistischen Partei gehörte, als verantwortlich an. Unter dem Titel „Terre sans pain“ startete „Las Hurdes“ am 19. Dezember 1936 in Pariser „Cinéma du Pantheon“. In den Kritiken wurde meist eine ideologische Interpretation beiseitegelassen, die Themen Objektivität, Realismus, dokumentarischer Wert und Grausamkeit standen in den Rezensionen im Vordergrund. Der Film lief in Belgien, wurde im November 1937 in Manchester gezeigt. In den USA wurde „Terre sans pain“ zu Buñuels „Visitenkarte“ innerhalb des Kreises der Cinephilen. Der Film wurde in die Bibliothek des „Museums of Modern Art“ aufgenommen. Ein internationaler Verleih durch die Filmgesellschaft „Paramount“ scheiterte jedoch aus Angst des Unternehmens vor finanziellen Einbußen, befürchtet wurde ein Verbot des Verleihs weiterer Filme in Spanien durch das Franco-Regime (vgl. Gubern/Hammond 2012: 178-180).

Nannicelli (2007: 137-138) weist darauf hin, dass, was die kritische Auseinandersetzung mit „Las Hurdes“ betrifft, sie bis heute das Problem unterstreicht, wie Buñuels Werk zu katalogisieren wäre: Ist „Las Hurdes“ surrealistisch? Realistisch? Politisch „links“? Kommunistisch? Der Autor selbst schlägt vor, ihn als ein „anarchistisches“ Werk zu sehen, das sich der Analyse irrational entzieht, unverständlich, unerklärbar bleibt und sich nicht in einen konventionellen, kohäsiven Wissensrahmen einordnen lässt. Darüber hinaus scheint Buñuel nicht zu glauben, dass die „Hurdanos“ „erlöst“ werden können, schon gar nicht durch den Staat (vgl. Nannicelli 2007: 147), eine Einstellung, die ähnlich auch Legendre geäußert hatte. Auch dies könnte als ein Ausdruck der Grausamkeit des Films gesehen werden.

Die Brutalität von „Las Hurdes“ wird in der Auseinandersetzung mit diesem Film oft betont - wie auch in der Beschäftigung mit Buñuels Gesamtwerk (vgl. Nannicelli 2007: 147). Dabei hat der einflussreiche französische Filmkritiker André Bazin bereits 1951 darauf hingewiesen, dass der Regisseur nur die Grausamkeit der Welt aufzeige, schon in „Las Hurdes“ repräsentierten die „Hurdanos“ das Elend der gesamten Menschheit (vgl. Nannicelli 2007: 147). Auch Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ reiht sich in die Rezeptionsgeschichte von „Las Hurdes“ ein und stellt, indem er seine Produktion in den Mittelpunkt stellt, einen Kommentar zu diesem Film dar. Das folgende Kapitel 4.3 beschäftigt sich damit, wie „Las Hurdes“ in das Gesamtwerk des filmischen Schaffens von Luis Buñuel eingereiht werden kann: Welche Stellung nimmt es hier ein?

4.3 „Las Hurdes“ im Werk von Buñuel

Aranda (1976: 116) verortet „Las Hurdes“ als Teil eines Triptychons, das aus Buñuels ersten drei Werken (außer „Las Hurdes“ „Un chien andalou“, 1929, und „L'Âge d'Or“, 1930) bestehe: In allen drei Filmen kommen surrealistische Ideologie und Sprache zum Ausdruck. Gleichzeitig stellten sie eine schrittweise Annäherung an den Dokumentarfilm dar. So definiere „Un chien andalou“ das Thema von Buñuels Filmen, seine Leidenschaft für das Studium von Objekten, ihrer Stellung, ihrer Bedeutung, der Desorientierung, und verkünde den Realismus, den Buñuel nie aufgegeben habe. Diese Definition und diese Sprache würden daraufhin in „L'Âge d'Or“ dazu eingesetzt, die moderne Welt bloßzustellen. „Las Hurdes“ schließlich wende diese Themen und diese Sprache auf ein bestimmtes Beispiel an, konkret definiert in Raum und Zeit: Eine Evolution hin zur puren Dokumentation. Auch als Buñuel, in seiner zweiten Phase, kommerzielle Dramen und Komödien drehte, hätten ihn diese Themen nicht losgelassen, weiter studierte er in der Regel eine spezifische menschliche Situation in ihrer Relation zu den materiellen Umständen, deren Ausdruck sie ist.

Einen dokumentarischen Aspekt verortet auch Rothman (1997: 21) in allen Werken Buñuels, von seinen frühen surrealistischen Filmen bis hin zu den späten Komödien wie „Tristana“ (1970) oder „Le charme discret de la bourgeoisie“ (1972). „Las Hurdes“ sei auf seine eigene Weise ein Dokumentarfilm, er sei in allegorischer Hinsicht eine Dokumentation: Dem Ziel des Surrealismus, die Wahrheit zu enthüllen, bleibt Buñuel treu, es geht ihm um die Wahrheit im Medium Film und die Wahrheit über das Medium Film. Dabei zeige „Las Hurdes“, so auch Rothman, dass die Welt der „Hurdanos“ gleichzeitig die unsere ist: Die Welt hat eine Entwicklung genommen, in der die spezifischen Techniken und Strategien des Surrealismus

nicht mehr notwendig sind, um dem*der Rezipient*in in einem Film die Welt zu enthüllen und sie ihm so zu zeigen, wie sie ist. Der*die Filmemacher*in brauche nur noch seine Kamera auf einen bestimmten Ort dieser Welt zu richten und zu „dokumentieren“, was er dort findet. Allegorisch ist der Film ein „Dokument“ der Reise nach Las Hurdes, allegorisch ist seine Fiktion keine Fiktion, in einem gewissen Sinn ist alles, was vor der Kamera stattfindet, „wahr“ (vgl. Rothman 1997: 33): Die Geschichte von dem kleinen schwerkranken Mädchen, das im Film zu sehen ist und das wenig später gestorben sein soll, ist, wenn das Kind auch völlig gesund gewesen sein mag, „wahr“, da Buñuel, indem er sie filmte, ihre Menschlichkeit, ihre Sterblichkeit enthüllte. Das Ziel des Surrealismus sei es, die Wahrheit zu enthüllen, wenn sie auch schockierend sein mag, die Kunst des Films dann die schwierige Aufgabe, die Enthüllungen der Kamera zu respektieren. Dem Bestreben, diese Aufgabe zu erfüllen, sei Buñuel immer treu geblieben (vgl. Rothman 1997: 35-38).

Edwards (2005: 37) argumentiert, dass „Las Hurdes“ lediglich auf den ersten Blick sehr verschieden von Buñuels ersten beiden Filmen ist. Buñuel hat die Surrealisten 1932 verlassen, aber seine kommunistischen Sympathien blieben aufrecht und waren eng verbunden mit der Ansicht, eines der wichtigsten Ziele des Surrealismus sei es, die Gesellschaft zu verändern. „Las Hurdes“ sei so ein surrealistischer Film, da er ein politisches Motiv habe: dem*der Zuschauer*in die Augen zu öffnen (vgl. Edwards 2005: 38).

Die Absicht des gesamten Produktionsteams von „Las Hurdes“, so die Autorin, war es, das Publikum im Geist des Surrealismus zu schockieren, eine Bombe platzen zu lassen, wie in „Un chien andalou“ und „L'Âge d'Or“. Die Taktiken, die zur Erzielung dieser Schocks eingesetzt werden, sind zu Beginn von „Las Hurdes“ dieselben wie in den beiden Filmen zuvor: Die Informationen wecken die Neugier des*der Zuseher*in, wiegen ihn*sie in Sicherheit, deuten eine Bewunderung der „Hurdanos“ durch eine Referenz im Kommentar auf ihren Überlebenskampf an. Der erste Eindruck, den der*die Zuseher*in von La Alberca gewinnt, ist ein positiver. Aber schnell kommen die Bilder der Enthauptung der Hähne, deren Grausamkeit unterstrichen wird durch die ruhige Beschreibung des Kommentars: die erste Bombe von mehreren (vgl. Edwards 2005: 39-41).

Roof (1993: 89) weist darauf hin, dass die meisten Kritiker*innen „Las Hurdes“ als Ausdruck von Buñuels Beziehung zur surrealistischen Bewegung betrachtet haben. Der Film gilt dann entweder hinsichtlich von Buñuels ersten beiden Werken als Kehrtwendung hin zu einem deutlich politisch motivierten Kino (wobei darauf hingewiesen wird, dass der Regisseur seine

Bindung an die Surrealist*innen kurz nach der Fertigstellung dieses Films aufgelöst hat) - so spricht etwa auch Midding (2008: 18) davon, der Regisseur habe mit „Las Hurdes“ das Register gewechselt und einen Dokumentarfilm vorgelegt. Die Zugehörigkeit von „Las Hurdes“ zur Avantgarde hingegen soll u. a. dadurch belegt werden, dass die Surrealist*innen in den späten 20er- und frühen 30er-Jahren daran interessiert waren, sich in den Dienst der Revolution der französischen kommunistischen Partei zu stellen, und Buñuels eigene Feststellung, dass „Las Hurdes“ dem gleichen Geist gewidmet sein sollte wie „L'Âge d'Or“ und „Un chien andalou“. Diese Diskussion verdeckte andere Relationen zu seiner frühen künstlerischen Entwicklung: Darauf hinzuweisen ist etwa, dass Buñuel seine Karriere nicht als Surrealist begann, erst 1929 trat er der Bewegung bei, ein Teil seiner künstlerischen Arbeit entstand bereits vor diesem Zeitpunkt, sogar vor dem „Manifeste du Surréalisme“ von Breton 1924. 1922 hielt Buñuel etwa eine Rede an der „Residencia de Estudiantes“, in der er sich eingehend mit der Entwicklung der populären Kunst des „guignol“, dem Marionettentheater, beschäftigte. Nach einem geschichtlichen Überblick widmet er sich hier der Essenz des „guignol“: Er vergleicht seinen Verzicht auf Heuchelei mit der Unehrllichkeit der bourgeoisen künstlerischen Konvention, sieht die Puppe als Gegenmittel zu den bürgerlichen Werten, als befreiende Kraft innerhalb der Künste (vgl. Roof 1993: 89-92).

Mit dieser Darstellung der Marionettenkunst als frei von bourgeoisen Vorschriften unterstreicht Buñuel seine Beziehung zu zahlreichen bekannten Charakteristika avantgardistischer Kunst, etwa der Weigerung, den Diktaten der empirischen Vernunft zu gehorchen, und einer Ablehnung sozialer, religiöser, sexueller Zwänge. Darüber hinaus schreibt er dem Marionettentheater auch Züge seiner eigenen späteren Ästhetik zu, die für ihn bestimmend wurden: Verzicht auf Sentimentalität und nutzlose Ornamentik; weiters eine Betonung des Grotesken, von Grausamkeit und Horror (vgl. Roof 1993: 92).

In einem seiner frühesten veröffentlichten Texte, der kurzen Erzählung „El ciego de las tortugas“, 1923 geschrieben, beschreibt Buñuel einen Blinden, der lebende Schildkröten verkauft: Der Blinde verdient mit dem trickreichen Verkauf dieser Tiere, trotz ihrer Nutzlosigkeit, an einen Intellektuellen (den Erzähler) mehr Geld, als er je zuvor eingenommen hatte. Der Text behandelt Roof (1993: 99) zufolge metaphorisch die Kluft zwischen Intellektualität und der Unabhängigkeit und Integrität der populären Kultur: Am Ende ist der intellektuelle Käufer selbst sozusagen der „Blinde“.

Wie diese beiden frühen Texte stellt „Las Hurdes“ eine Konfrontation zwischen Intellektualität und Volk dar, wobei Buñuel die „Hurdanos“ vom Standpunkt des Intellektuellen aus sieht. Alle Charakteristika der populären Kunst, die Buñuel in seinem „Guignol“-Vortrag beschrieben hat, tauchen hier wieder auf: Irrationalität, Verzicht auf Sentimentalität, das Groteske, die Grausamkeit, der Horror. Gleichzeitig ist „Las Hurdes“ jedoch kein Vertreter der populären Kunst, der Film ist ebenso ikonoklastisch wie Buñuels „reinere“ Avantgarde-Werke. Die Kluft zwischen den kulturellen Schichten wird aber nie geschlossen, sie bleibt fundamental, irreduzibel (vgl. Roof 1993: 99-100).

In einem ähnlichen Zusammenhang weist Sobchak (2014: 53) darauf hin, dass der*die Zuseher*in in „Las Hurdes“ stets mit einem Verfahren von Thesis und Antithesis konfrontiert wird, die lediglich in einer Antithesis, nur einem aktiven, sozial bewussteren Prozess der Rezeption des Films ihre Lösung finden können. Die These liegt, was die Struktur von „Las Hurdes“ als Ganzes betrifft, in der mimetischen und indexikalischen Realität der Bilder, die die „Hurdanos“ zeigen, die Antithese in der Tonspur und dem Widerspruch zwischen Musik, Kommentar und semantischem Inhalt: Ein grundlegender Gegensatz zwischen Wort und Bild, ein komplexer Widerspruch zwischen „Kultur“, die der Kommentar repräsentiert, und „Natur“, die die „Hurdanos“ repräsentieren. So sei der Film eine Synthese zweier gegensätzlicher Modi des Films: Surrealismus und dokumentarischer Reportage.

Stone und Gutiérrez-Albilla (2013: 15) sehen es darüber hinaus als gegeben an, dass Buñuel in seinem Gesamtwerk „Las Hurdes“ später als Vorläufer in formaler Hinsicht nutzte, als er seinen Spielfilm „Las Olvidades“ (1950) über die triste Lage Jugendlicher in der Ciudad de México drehte: Er verwendete auch in letzterem Film den Surrealismus als einen Ausweg aus einer Sackgasse, in der der Regisseur den Neorealismus aufgrund eines Mangels an Poesie sah, und ebnete damit den Weg für ein neues lateinamerikanisches Kino. „Los Olvidades“ gewann 1951 in Cannes den Preis für die beste Regie und den Preis der „Fédération Internationale de la Presse Cinématographique“ (FIPRESCI). Die Autoren sind der Ansicht, dass Buñuel zu dieser Zeit seine inszenatorische Vision und seine Methoden der Filmarbeit entwickelte, die mit einer Evolution seiner Ideologie, seiner Philosophie und seines Sinns für Humor verbunden sind. „Las Hurdes“ war hier also ein wichtiger erster, aber entscheidender Schritt. Zudem verweisen die Autoren darauf, dass Buñuel in seinen ersten beiden Filmen eng mit Dalí zusammenarbeitete (eine Beziehung, die sich allerdings während des Drehs von „L'Âge d'Or“ auflöste) (vgl. Stone/Gutiérrez-Albilla 2013: 11-12): „Las Hurdes“ sei damit

der erste Film, den Buñuel als Regisseur allein verantwortete (vgl. Stone/Gutiérrez-Albilla 2013: 17).

Auf die Beziehungen zwischen „Las Hurdes“ und „Los Olvidados“ weist dabei etwa auch Bal (2013: 129-130) hin: Das Thema wie auch die politische Leidenschaft, die zum Ausdruck kommt, sind in beiden Filmen dieselben, und beide fordern die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion heraus, setzen visuell wie akustisch Momente der Verwirrung für den*die Zuseher*in. Sie seien dennoch nicht als Zwillinge zu betrachten, die Autorin sieht den Spielfilm „Los Olvidados“ als realistischer als den „Dokumentarfilm“ „Las Hurdes“ an: Letzterer sei vielmehr eine surrealistische Parodie auf das Genre „Dokumentarfilm“ (vgl. Bal 2013: 133) (oder, wie in vorliegender Arbeit vorgeschlagen wird, eine „Pseudo-Dokumentation“). Das vorliegende Unterkapitel 4.4 behandelt nun genauer den Einsatz von dokumentarischen und surrealistischen Elementen in „Las Hurdes“.

4.4 Dokumentarische und surrealistische Elemente

Die Verbindung von dokumentarischen und surrealistischen Elementen bildet mit den besonderen Reiz, den „Las Hurdes“ auf den Rezipienten ausübt – und: eine der Grundlagen seiner schockierenden Wirkung. Gedreht, worauf Mendelsohn (1996: 230) hinweist, inmitten der Debatten über Agrarreformen und ein soziales Engagement der Kunst, sieht die Autorin den Film als ein visuelles Archiv von Las Hurdes als Stätte politischer und ästhetischer Auseinandersetzung an. Mitte der 1930er-Jahre wurde „Las Hurdes“ als objektiver Dokumentarfilm beschrieben und in Journalen besprochen, die Sympathien für die kommunistische Sache hegten, vor allem gepriesen als Portrait einer armutsgeplagten spanischen Region, in Stil und Zielsetzung vergleichbar mit der Kunst des Sozialistischen Realismus. Tatsächlich schien eine derartige Interpretation etwa durch die Referenz auf theoretische Annahmen der Geographie und die (vorgeblich) dokumentarischen Konventionen jener Zeit, die eingesetzt werden, begründet. Die Autorin schlägt jedoch einen anderen Blickwinkel vor: „Las Hurdes“ sei eine Dokumentation, die aus einer Polyphonie aus einander widersprechenden und verstörenden Referenzen komponiert ist und mehr mit den Techniken der Gegenüberstellung und der Kollage arbeitet, die dissidente Surrealisten wie Georges Bataille und auch Buñuels Kameramann Eli Lotar einsetzten (letzter auch als Fotograf). So oszilliere der Film zwischen Sozialistischem Realismus und dissidentem Surrealismus.

In Bezug auf die verschiedenen Modi, die in Bezug auf Nichols (2010: 31-32) der Dokumentarfilm verwendet kann (vgl. Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit) tauchen einige davon in

„Las Hurdes“ auf: Nicht nur nutzt Buñuel, worauf Nichols (2010: 33), wie bereits erwähnt wurde, hinweist, den reflexiven Modus, in dem dezidiert ausgeführt wird, dass hier die Realität geschildert wird. Zugleich bedient sich der Regisseur auch des poetischen Modus durch visuelle Assoziationen, etwa die Totenköpfe an der Fassade der Kirche oder den leeren Kirchenraum, um auf die Leblosigkeit der Religion hinzuweisen, die formale Strukturierung, z. B. der Tod als immer wiederkehrendes Thema, oder die Nähe zur Avantgarde, etwa durch die Schockwirkung, die mit der Enthauptung der Hähne oder das grausame Schicksal des Esels angestrebt wird. Der Einsatz des Kommentars unterstreicht deutlich, dass auch der erklärende Modus genutzt wird.

Der beobachtende Modus hingegen zählt zu jenen Gestaltungsverfahren, die Buñuel nur vorgeblich nutzt: „Las Hurdes“ erweckt den Eindruck, den Alltag der Menschen ohne Einfluss von außen objektiv zu zeigen. Dies ist durch die Tatsache, dass die Methode des „reenactments“ verwendet wird, dezidiert nicht der Fall. Ebenfalls ungenutzt bleibt der partizipierende Modus: Die „Hurdanos“ erhalten keine Stimme, sie verbleiben im Status von Objekten, werden nicht zu Individuen. Durch die Tatsache bedingt, dass Buñuel vorgibt, einen „rein objektiven“ Dokumentarfilm vorzulegen, verzichtet er – seinem Engagement zum Trotz – auch auf den performativen Modus: Seine eigene Leidenschaft geht völlig in einer vorgeblich objektiven Darstellung der Verhältnisse in Las Hurdes auf. Das „creative treatment“ steht in „Las Hurdes“ deutlich im Vordergrund.

Dieser Film setzt also dezidiert mehrere Modi des Dokumentarfilms ein, der reflexive, der erklärende und der beobachtende Modus dienen dabei, seinen Status als dokumentarisches Werk zu unterstützen, der poetische Modus hingegen gestaltet ihn als lyrisches Werk, organisiert ihn formal und strukturell. Gleichzeitig fallen in den Bereich des poetischen Modus die zahlreichen Schocks, die Buñuel einbaut und die den Einfluss der Avantgarde belegen: es ist eine „schwarze Poesie“, die den Film durchzieht (darauf geht genauer der zweite Exkurs in vorliegender Arbeit ein). Die rein dokumentarischen Modi werden in erster Linie vorgeblich genutzt, auch, um den*die Zuseher*in, wie Edwards (2005: 39-40) (vgl. Kapitel 4.3) ausführt, vor allem auch zu Beginn, in Sicherheit zu wiegen.

Dokumentarische sowie im Sinne der vorliegenden Arbeit pseudo-dokumentarische Elemente in „Las Hurdes“ sind für Brisset Martín (2006: 9) dabei:

- die Landkarten

- der Rekurs auf das „verlassene Tal“ (im Stil einer touristisch ausgerichteten Dokumentation)
- die Darstellung des Fests in La Alberca (im Stil einer Reportage)
- das Leben in den Gassen (ethnographische Inszenierung)
- die Schule (ethnographische Inszenierung)
- das Elend, das Siechtum (Fiktion und ethnographische Inszenierung)
- die Ernährung (Fiktion, Reportage, ethnographische Inszenierung)
- die Arbeit (ethnographische Inszenierung)
- die Malaria (wissenschaftliche Dokumentation)
- die physischen Degenerationserscheinungen (Reportage und ethnographische Inszenierung)
- die Beerdigung des Kindes (Fiktion und ethnographische Inszenierung)
- das nächtliche Leben (ethnographische Inszenierung)

Sánchez Vidal (2013: 186) stellt fest, dass für Buñuel wie auch Dalí zutrifft, dass sie die surrealistische Orthodoxie, die André Breton vertrat, zwar 1932 hinter sich ließen: Sie gaben damit aber weniger eine konsolidierte (kinematographische) surrealistische Praxis auf, als sie künftig eine transitorische surrealistische Praxis erkundeten. Als Ausdruck dieser neuen Formen kann auch „Las Hurdes“ gelten: Kinder (2013: 437) sieht den Film als ein Werk, in dem Buñuel die surrealistische Ästhetik „heim“ nach Spanien brachte und in diesem Prozess den „surrealistischen Dokumentarfilm“ erfand. Wenn Edwards (2005: 39) erläutert, Buñuel setze in „Las Hurdes“ auf den surrealistischen „Schock“ (vgl. Kapitel 4.3), sind hier mit Gubern und Hammond (2012: 167-168), die sich mit diesem Thema ausführlich beschäftigt haben, etliche weitere Punkte anzuführen, die auf Praktiken zurückgeführt werden können, die als surrealistischer Natur gelten dürften:

- das Köpfen der Hähne, die die Kastrationsdrohung exorzieren soll, ist eine sadistische Provokation, die jener des durchschnittenen Auges in „Un chien andalou“ ähnelt – aber nun in einem dokumentarischen Kontext
- auch findet sich bereits das Bild toter Esel in „Un chien andalou“, das Buñuel selbst zufolge auf eine Erinnerung aus seiner Kindheit zurückgeht (vgl. Buñuel 1998: 17)
- die Nahaufnahme des Auges des toten Esels, umschwärmt von Bienen, ist wieder ein deutliches Echo auf das durchschnittene Auge von „Un chien andalou“

- die narrative Logik von „Las Hurdes“ zerstört jede Hoffnung des*der Rezipient*in: Absurderweise ist es gerade der Frühling, die Jahreszeit der Liebe und des Glücks, die die schwerste Zeit für die „Hurdanos“ darstellt: Hunger bringt sie dazu, noch grüne Kirschen zu essen – eine Ursache für die Ruhr. Jeder Hoffnungsschimmer steht so in krassem Gegensatz zu seinen Folgen: Die Olivenbäume tragen Früchte, aber diese werden von Insekten verschlungen; die Bisse mancher Schlangen sind nicht tödlich, aber die Heilpflanzen, die ihre Opfer auf die Wunde applizieren, verursachen Infektionen
- mit dieser Logik des Pessimismus einher gehen irrationale Züge, die ebenfalls die Wurzeln Buñuels im Surrealismus offenlegen: nach einigen beschreibenden Bildern von La Alberca zeigt die achte Einstellung des Films, als wäre dies das natürlichste Ereignis der Welt, einen schwarzen Ochsen, der aus einer Haustür kommt – eine kontextuelle Deplatziierung, die die Kuh auf dem Bett in „L'Âge d'Or“ in Erinnerung ruft
- deutlich im Widerspruch zum Kontext, der bitteren Armut der Kinder in der Schule, steht auch der Druck der eleganten Dame, der dort an der Wand hängt
- die Einstellungen, die von extremen Kleinwuchs oder Kretinismus betroffene Einwohner*innen von „Las Hurdes“ zeigen, werden vom Kommentar mit dem Realismus Zurbaráns oder Riberas verglichen, Malern des Barock, die hier, so der Kommentar weiter, im Vergleich ins Hintertreffen kämen

Gleichzeitig darf, wie die Autoren ausführen, aber nicht vergessen werden, dass in den frühen 1930er-Jahren in Spanien bereits eine neue kollektive soziale Sensibilität vorherrschte, in der eine „Rehumanisierung“ der Kunst, im Vergleich zur früheren „Dehumanisierung“ durch die Avantgarde, im Mittelpunkt stand: (Auch) in diesem Rahmen müsse Buñuels Film gesehen werden (vgl. Gubern/Hammond 2012: 169). So kann „Las Hurdes“ auch signifikant als Versuch angesehen werden, zwischen einem sozialen Aufruf (die dokumentarischen Sequenzen) und einer irrationalisierenden Überhöhung (die surrealistischen Szenen) zu vermitteln: eine Pseudo-Dokumentation.

4.5 Weiterführende Analyse

Rabzyor Yolmo (2015) sieht „Las Hurdes“ (hier allerdings auf 1934 datiert) statt als Dokumentarfilm mehr als eine „mockumentary“ oder eine „anti-documentary“ (während in vorliegender Arbeit der Ausdruck „Pseudo-Dokumentation“ verwendet wird, vgl. zu beiden Begriffen Kapitel 2.1): Konventionelle Vorstellungen und Regeln, was den Entstehungsprozess von

Dokumentarfilmen betrifft, werden durchbrochen. Der Film kritisiert auch jene Form des narrativen Kommentars, die zu jener Zeit populär war und die „Stimme Gottes“ repräsentiert, und stellt die Reliabilität ethnographischer Aufzeichnungen bezüglich unterrepräsentierter Kulturen infrage. So könne der Film von seiner Natur her als „experimentell“ bezeichnet werden: Er passt in mehrerlei Hinsicht nicht wirklich in eine der zuvor prävalenten Filmgenres, gleichzeitig werden auch verschiedene Elemente, wie die Musik, auf ungewöhnliche Weise genutzt und die Regeln des Dokumentarfilms kompromisslos parodiert. Die Musik stammt aus Brahms' 4. Sinfonie, die gerade deshalb Popularität erreicht hatte, weil sie als wohltuend und fröhlich gilt: ein starker Kontrast zu den Bildern in „Las Hurdes“, beginnend mit den Bildern der Enthauptung der Hähne. Im Kommentar wird der Ausdruck „salvaje“ verwendet, als es um die Amulette geht, die ein Baby in La Alberca trägt, auch ist die Rede von der „bárbara fiesta“: Schon die Wortwahl setzt zu der verwendeten musikalischen Untermalung einen signifikanten Kontrapunkt. Der*die Rezipient*in nimmt diese verschiedenen Informationen wahr, sie werden mit Fortschreiten des Films immer absurder, wenn die Musik auch die Beschreibung der unzumutbaren Bedingungen in Las Hurdes untermalt. Das kranke Kind wird mit einer Nahaufnahme in seinen Mund untersucht: Unglücklicherweise, so emotionslos der Kommentar, könne man nichts für das Mädchen tun, sie sei zwei Tage später gestorben. Die Sprache des Kommentars ist häufig sarkastisch oder sogar gehässig, der Ton bleibt ungerührt, etwa, wenn von den Kindern aus Las Hurdes in der Schule erzählt wird: „También allí enseñan a los niños famélicos el asunto de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos.“ Kommentar und Musik dienen so mit dazu, die Regeln des Dokumentarfilms, seinen allwissenden Kommentar, die passende Musikuntermalung gleichzeitig zu unterlaufen als auch zu parodieren.

Brisset Martín (2006: 6) hat sich darüber hinaus mit der Symbolik in „Las Hurdes“ beschäftigt. Was die Struktur und die visuelle Umsetzung betrifft, weist der Autor etwa darauf hin, dass hier nach der Herstellung der Tonspur immer noch Umgebungsgeräusche fehlen und die Musik nicht von informierendem Charakter ist. So könne man den Film auch analysieren, ohne auf die Tonspur zu achten. Diese These stellt aber nicht in Rechnung, dass eine Tonspur durchaus geplant war und Buñuel auch bei der ersten Vorführung die Musik Brahms' einspielen ließ und eine erste Fassung des Kommentars dazu einsprach. Wird der Film als Stummfilm betrachtet, kann aber gleichzeitig eine narrative Struktur enthüllt werden, die auf das rein Visuelle reagiert und in erzählerische Blöcke unterteilt ist, so macht Brisset Martín (2006: 6-7) etwa die Folgenden aus:

- in einer ersten geographischen Annäherung wird das Gelände lokalisiert
- das alltägliche Leben in einem traditionellen Dorf wird beschrieben
- die Evokation einer düsteren Atmosphäre mit dem blutigen Fest
- das Tal von Las Hurdes und das elende Dorf mit seinem Rinnsal, dem Unterricht in der Schule, der Armut und Krankheit der resignierenden Einwohner
- das kranke Mädchen mit seinen schlechten Zähnen
- der Sturz der Ziege
- der tote Esel
- die Stellung der Landwirtschaft, das Fehlen von Kaminen in den Häusern und die wissenschaftliche Darstellung der Malaria
- die glücklichen Zurückgebliebenen
- das Begräbnis des Babys
- die Familie in der Küche, im Bett, das sie miteinander teilen; die alte Frau nachts in der Gasse

Auch diese Einteilung in narrative Blöcke macht deutlich, dass „Las Hurdes“ eine Art Reise in die Hölle darstellt, in der von der ersten Annäherung bis zur tiefschwarzen Nacht Stufe um Stufe in den Abgrund zurückgelegt wird. Grundlegendes Thema ist der Tod (vgl. dazu auch genauer die Ausführungen im zweiten Exkurs der vorliegenden Arbeit), dem die „Stimme Gottes“, der Kommentar, völlig gleichgültig gegenübersteht. Wie schon in den Vorstellungen, die in der Folklore dominierten (vgl. Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit), ist „Las Hurdes“ auch hier eine gottlose Gegend: Sie ist von Gott verlassen.

Exkurs: Intermediale Beziehungen zwischen der Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Fermín Solís und Salvador Simós Film

Graham hält zur wachsenden Verbreitung des Subgenres der Graphic Novel in den USA fest (2017: 401): „Graphic novels received a great deal of positive mainstream media attention throughout the 1980s and 1990s (...).“ Miodrag (2017: 392) weist ergänzend darauf hin, dass der Terminus „Graphic Novel“ selbst in den späten 1980er-Jahren geprägt wurde und konstatiert, dass der Begriff noch teils umstritten ist: Was ist ein „Comic“, was ist eine „Graphic Novel“? Wann ist ein Comic eine Graphic Novel? Die Autorin stellt jedoch fest: „Graphic novels are shortlisted for literary prizes, routinely sold in bookshops and discussed in the lit-

erary pages of broadsheets, as well as being increasingly prominent on university literary courses.” (Miodrag 2017: 393) Und Graham konstatiert:

„The widespread critical reception to landmark works such as (...) [Art] Spiegelman’s 1992 Pulitzer Prize for his graphic Novel *Maus* [das Werk beschäftigt sich mit der Shoah], provided (...) the proof (...) that the comic, in long form at least, had literary value and was not just for children. (...) In 2002, graphic novel sales in the United States were \$110 million, doubled in 2004, and reached \$395 million by 2008 (...).“ (Graham 2017: 401)

Die wachsende Popularität der Graphic Novel und ihre breite Anerkennung ebnete mit den Weg für einen “neuen”, erwachseneren Animationsfilm, auch außerhalb der Vereinigten Staaten: Der erste spanische Graphic-Novel-Bestseller war etwa „Arrugas“ von Paco Roca, er wurde 2007 veröffentlicht und 2011 als Animationsfilm adaptiert. Als einen der wichtigsten spanischen Graphic-Novel-Titel der letzten Jahre nennt Castaldi auch Fermín Solís’ „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ aus dem Jahr 2008, die Vorlage zum gleichnamigen Film von Salvador Simó (vgl. Castaldi 2017: 86). Und, wie Fischer (2017: 345-346) erörtert, gibt ein US-Autor von Graphic Novels wie Gilbert Hernandez als eine seiner neorealistischen Einflussquellen wiederum Luis Buñuels „pseudo-neorealist, pseudo-surreal *Los Olvidados*“ (Fischer 2017: 345-346; Hervorhebung im Original) an.

Ripley (2017: 110), der sich näher mit der Vorlage von Simós Film, Fermín Solís’ Graphic Novel, beschäftigt hat, führt aus, dass hier die Verzweiflung, der Las Hurdes unterliegt, ironisch behandelt wird: Sie wird teils als ein Resultat einer Art Verfälschung der Realität gezeigt, die Buñuel vorgenommen hat, damit erreicht Solís eine Demythifizierung dieses kanonischen Films und stellt sein ethisches Erbe in Frage.

Auch Ripley (2017: 111-112) weist dabei darauf hin, dass die Region Las Hurdes das Thema zahlreicher Diskurse hinsichtlich seiner (vorgeblichen) Fremdartigkeit war, basierend auf einer Entwürdigung als auch Dehumanisierung seiner Einwohner*innen (vgl. Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit). Kulminationspunkt scheinen Buñuels Bilder gewesen zu sein: Noch im März 2000 weigerten sich einige Bürgermeister*innen in der Region, an Kulturveranstaltungen zu Ehren von Buñuels 100. Geburtstag teilzunehmen - er habe die „Hurdanos“ als Kretins ohne Moral dargestellt. Solís, der selbst aus der Extremadura stammt, hat sich für seine Arbeit intensiv mit den Quellen zu Buñuels Film beschäftigt, wie auch mit der Auseinandersetzung mit der Region selbst. Die Graphic Novel kann gelesen werden als ein Versuch, die „Hurdanos“ außerhalb des sensationalistischen und provokativen Tons des Films zu positionieren.

Dabei wird Kritik an Buñuels Intentionen während der Dreharbeiten geübt, die Natur der Erzählung bleibt aber spielerisch und verzichtet zu großem Teil auf den beißenden Ton der Satire. Die filmische Adaption von Salvador Simó bleibt dem Tenor der Graphic Novel dabei treu, sowohl was den spielerischen Ton als auch die Kritik betrifft, Pfisters Kategorie der Strukturalität (vgl. Kapitel 2.4.1) ist hier also von großer Bedeutung.

Der Adaption von Simó ging dabei im Jahr 2014 ein animierter Kurzfilm des Produktionsstudios „The Glow“ voraus, ebenfalls an die Graphic Novel angelehnt, mit demselben Titel und unter der Regie von José María Fernández de Vega. Der Kurzfilm wurde erst 2020 einem breiten Publikum zugänglich gemacht, da früh die Entscheidung gefallen war, einen abendfüllenden Animationsfilm aus dem Stoff zu machen, bei dem de Vega als ausführender Produzent mitwirkte (vgl. The Glow 2020). Auch in der Bearbeitung durch Simó werden, wie es in Adaptionen von Comics/Graphic Novels und literarischen Werken im Allgemeinen üblich ist, Handlungsstränge stark gekürzt, etwa die Schlägerei zwischen Buñuel sowie Ramón Acín und einigen Fremden in einer Pariser Bar. Die Gliederung in drei Kapitel ist in den filmischen Adaptionen ebenfalls weggefallen.

Interessanterweise hat Solís sein Werk nach dem Erfolg der Verfilmung überarbeitet, diese neue Fassung, zum Unterschied zur originalen Schwarzweiß-Version in Farbe, liegt seit 2019 vor. Der Zeichenstil in der neuen Fassung hat sich dabei an den Film angenähert – der sich zuvor der Graphic-Novel-Version von 2008 angenähert hatte. Der intermediale und intertextuelle Aspekt ist also in dieser Reihe von Hypotext und Hypertexten vierfach aufgefächert: „Las Hurdes“ als Hypotext wird gefolgt von seinem ersten Hypertext, der Graphic Novel von 2008 (in Bezug auf den Vorgänger: Intermedialität). Diese ist die Grundlage für den Kurzfilm von 2014 (in Bezug auf den direkten Vorgänger: Intermedialität), es folgt 2018 der Langfilm (in Bezug auf den direkten Vorgänger: Intertextualität). Schließlich erscheint mit Solís neuer Fassung 2019 der bislang letzte Hypertext dieser Reihe (in Bezug auf den direkten Vorgänger: Intermedialität). Alle Hypertexte verweisen dabei gleichzeitig auf „Las Hurdes“ als Hypotext.

Das narrative Zentrum bleibt aber in allen Hypertexten dasselbe: Wie auch Ripley (2017: 116) ausführt, handelt es sich darum, die „Hurdanos“ symbolisch wie direkt mit einer Stimme auszustatten. Im Gegensatz zu ihrem Auftreten in Buñuels Film sprechen sie sowohl in den Graphic-Novel-Fassungen als auch in den Adaptionen mit ihrer eigenen Stimme, während Buñuel in erster Linie einen allwissenden, extradiegetischen Erzähler einsetzt. Eingeführt werden die Bewohner*innen von Las Hurdes bei Solís dabei durch die subjektiven, figurativen Impressi-

onen, die Buñuel und seine Crew selbst gehabt haben dürften: S.41 der Version von 2019 (vgl. Solís 2019: 41), auf die sich vorliegende Arbeit in der Folge beziehen wird, zeigt in zwölf Panels verschiedene Einwohner*innen der Region, was seine Entsprechung findet in fünf Einstellungen in Simós Film (0:30:32-0:30:47). Die Einheimischen werden wie durch das Auge der Kamera gesehen.

Darüber hinaus wird gleich darauf in der Graphic Novel darauf eingegangen, wie die „Hurdanos“ durch die Filmcrew prononciert dehumanisiert werden, worauf auch Ripley (2017: 118-119) hinweist. Lotar, mit einem französischen Akzent, der durch einen Asterisk hervorgehoben wird, ruft aus: „¡Qué horror! Parecen fantasmas.“ Buñuel antwortet: „No, Eli, lo son, son fantasmas. Ya están todos muertos.“ (vgl. Solís 2019: 43). Im Film fehlt dieser unterstreichende Moment.

Übernommen wurde von Simó hingegen etwa die Personifikation des Todes in Solís Werk, die auf Legendres Werk zurückgeht: Eine Legende der „Hurdanos“ handelte von einem Geist mit einem riesigen Strohhut, der nachts in der Region umherstreife. Solís Darstellung des Todes basiert auf dieser Vorstellung und ironisiert gleichzeitig die Vorstellung vom in Las Hurdes allgegenwärtigen Tod, auf die in Buñuels Film immer wieder verwiesen wird. Sie findet sich prononciert auch in Simós Adaption, fehlt jedoch in jener von de Vega.

Das Cover von Solís‘ Graphic Novel zeigt darüber hinaus Buñuels Gesicht im Profil, die Rückseite nimmt das Antlitz des Todes im Profil ein. Zwischen beiden wird also eine Beziehung hergestellt: Buñuel, die eine Seite, inszeniert den Tod, die andere Seite, sie fiktionalisiert ihn (das angeblich tote Baby) und erzwingt ihn (die Ziege, der Esel) (vgl. Ripley 2017, S. 119-120). Diese Gegenüberstellung kann Simós Film auf diese Weise nicht leisten, sie bleibt der Graphic Novel vorbehalten. Jener Aspekt, der in vorliegender Arbeit im Vordergrund steht – die direkte Präsenz des Hypotextes, „Las Hurdes“, in der Verfilmung von Simó – tritt in den Graphic-Novel-Versionen, weder in jener von 2008 noch in jener aus 2019, jedoch nicht in Erscheinung: Solís verwendet keine Fotos aus „Las Hurdes“.

Warum aber tragen Solís‘ Graphic Novel und die Filme von de Vega und Simó den Titel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“? Im Kommentar von „Las Hurdes“ heißt es angesichts eines Dorfes: „Eso que vemos entre los árboles y que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo.“ Simó präzisiert die Bezugnahme Solís auf diese Stelle, indem er seine Charaktere an einer entsprechenden Stelle davon sprechen lässt, ein Dorf sei ein Labyrinth, das innerhalb eines Labyrinthes liege (der gesamten Region), seine

Dächer erinnerten an die Panzer von Schildkröten. Die überarbeitete Version der Graphic Novel von Solís lässt Buñuel hingegen an einer Stelle vom „maldito laberinto“ sprechen, das eines der Dörfer darstelle (vgl. Solís 2019: 50) und konfrontiert den Regisseur in einer Vision mit einer gigantischen, weisen sprechenden Schildkröte, die aus einem der Häuser erwächst (vgl. Solís 2019: 102-106). Einer der ersten Texte Buñuels, auf den bereits kurz eingegangen wurde (vgl. Kapitel 4.3), trägt den Titel „El ciego de las tortugas“: Im „Labyrinth der Schildkröten“, in dem Buñuel sich bei Solís, bei de Vega und Simó verirrt, wird er, als Intellektueller, wie der Intellektuelle in seiner eigenen Erzählung, zum Blinden, der die Wahrheit über die Region Las Hurdes nicht sehen kann – dass sie von Menschen, von Individuen bewohnt wird.

5 Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“

Kapitel 5 beschäftigt sich genauer mit Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“. Dabei geht Kapitel 5.1 zunächst auf die Entstehungsgeschichte ein, Kapitel 5.2 zeichnet Stationen der bisherigen Rezeption des Films nach. Kapitel 5.3 geht der Frage nach, inwieweit „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ein typischer Vertreter des Subgenres „Animationsfilm für Erwachsene“ ist, wie es in Kapitel 2.3 vorliegender Arbeit beschrieben wurde. Als biographischen Film stellt das Werk Kapitel 5.4 dar, eine weiterführende Analyse bietet Kapitel 5.5.

5.1 Entstehungsgeschichte

Wie bereits ausgeführt (vgl. den Exkurs zu den intermedialen Beziehungen), lieferte die Grundlage für Simós Film die Graphic Novel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Fermín Solís, die 2008 erschien. Zunächst, 2014, wurde vom spanischen Produktionsunternehmen „The Glow“ ein 18minütiger Kurzfilm gedreht. Dieser wurde jedoch nicht veröffentlicht und stattdessen ein abendfüllender Film mit dem gleichen Titel produziert (vgl. The Glow 2020) – mit Erfolg (vgl. dazu Kapitel 5.2).

Simós Film ist dabei auch Ausdruck einer Welle im spanischen Animationsfilm, die mittlerweile zu einer Tradition geworden ist: Wie Guatteri (2017: 185-187) ausführt, waren bereits die 1990er-Jahre eine besonders vitale Zeit für den spanischen animierten Film. Die digitalen Technologien boten für die nationale Produktion neue Möglichkeiten als auch eine beträchtliche Reduktion hinsichtlich der Arbeitszeit und der Kosten, die für einen Animationsfilm aufgewendet werden müssen (vgl. dazu auch Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit), gleichzeitig wurde die Bedeutung eines internationalen Verleihs immer wichtiger. In den 1990er-Jahren konzentrierten sich die spanischen Produktionsunternehmen, die im Animationsbereich tätig

waren, dabei in erster Linie auf TV-Serien. Die neue Grenze wurde in den 2000er-Jahren der Kinofilm: In weniger als zehn Jahren entstanden in Spanien 55 animierte Langfilme. 2001 kam der animierte Familienfilm „El Bosque animado“ in die Kinos, wurde ein sehr großer Erfolg und stellte damit der Autorin zufolge einen Wendepunkt hinsichtlich der Produktion abendfüllender Animationsfilme in Spanien statt. „De profundis“ (2007) entstand hingegen unter der Regie des Graphic-Novel-Künstlers Miguelanxo Prado und wandte sich an ein erwachsenes Publikum. Diese beiden Produktionen bewiesen, dass sowohl finanzieller als auch künstlerischer Erfolg mit spanischen Animationsfilmen erreicht werden kann, sowohl für Heranwachsende als auch für Erwachsene, „De profundis“ stellte auch den Konnex zu den Graphic Novels her.

Produziert wurde „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ vom spanischen Unternehmen „The Glow“. Gegründet 2010, wurde von dem Unternehmen von Beginn an eine eigene Produktion ins Auge gefasst, gleichzeitig wird jedoch auch an anderen Projekten weltweit mitgearbeitet, vor allem, was Produktion und Post-Production betrifft. Das Unternehmen arbeitet in den Bereichen Spiel- und Kurzfilm, Werbung, TV und Videoclips, seinen Sitz hat es in Almodralejo in der Extremadura. Wie das Unternehmen selbst auch ausführt, stellte es mit „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ einen Film in der Extremadura her, der mit Buñuels „Las Hurdes“ auch seinen Ursprung in dieser Region hatte (vgl. The Glow 2020).

Dieses Filmprojekt begann zunächst, worauf bereits eingegangen wurde (vgl. auch den ersten Exkurs in vorliegender Arbeit) mit einer Adaption der Graphic Novel von Fermín Solís als kurzer Animationsfilm. Das unabhängige Projekt weckte aber, bevor es noch veröffentlicht wurde, das Interesse, den Stoff in Form eines abendfüllenden Animationsfilms zu behandeln – dem ersten des Unternehmens. 2015 wurden die ersten Investoren und Co-Produzenten gefunden, der Produktionsprozess startete 2016. Als Co-Produzenten traten die Unternehmen Sygnatia Films (Madrid), Submarine B. V. (Amsterdam) und Hampa Studio (Valencia) in Erscheinung, weiters waren Telemadrid, der Canal Extremadura TV und Aragón TV beteiligt (vgl. Graf 2019: 6).

Im selben Jahr wurde das „The Glow Animation Studio“ gegründet, um das Unternehmen mit den notwendigen Einrichtungen und der Ausrüstung auszustatten. In diesem Studio wurden sowohl Entwicklung als auch Produktion und Post-Production des Films betreut. Über 200 Mitarbeiter*innen waren daran beschäftigt, wobei auch Künstler*innen aus Animationsschu-

len in der ganzen Welt eingesetzt wurden. Der Produktionsprozess wurde nach zwei Jahren 2018 beendet (vgl. The Glow 2020).

Wie Meneu Oset (2018: 92) berichtet, war das Budget dabei für einen Animationsfilm relativ klein, es betrug 1,8 Mio. Euro. Auch die Rechte am Material Buñuels wurden (offenbar bereits für das Kurzfilmprojekt) erworben. Regisseur Salvador Simó hatte „The Glow“-Mitbegründer Manuel Cristóbal im Rahmen eines Projektes getroffen, an dem sie zusammen arbeiteten, und ihm die Graphic Novel von Solís empfohlen (vgl. Meneu Oset 2018: 94). Wie Simó berichtet, erinnerte er sich, als er das Regieangebot von Cristóbal bekam, an eine Geschichte, die ihm sein Vater erzählt hatte: Menschen befinden sich in einem Raum, den sie nicht verlassen können - er hat keine Türen. Simó verstand die Geschichte nicht, war aber fasziniert. Diese Erzählung wurde schließlich auch im Film verwendet (vgl. Graf 2019: 3).

Der erste Schritt war, wie bereits erwähnt, ein Kurzfilm unter der Regie von „The Glow“-Cobegründer José María Fernández de Vega gewesen, der auch das Drehbuch nach der Vorlage von Solís verfasst hatte. Das erste Script für den Langfilm stammte hingegen von Eligio Montero, es hielt sich stark an die Fakten. Simó und Cristóbal beschlossen gemeinsam, einen etwas anderen Weg zu erkunden. Gemeinsam arbeiteten Montero und Simó daran, die Handlung weiter zu dramatisieren. Als Kernpunkt schälten sie die Geschichte der Freundschaft zwischen Buñuel und Ramón Acín heraus, damit war ein narrativer Anker gefunden. Nach sieben Monaten war das Drehbuch in seiner letztgültigen Fassung fertig, während der Produktion wurden jedoch noch Änderungen und Anpassungen vorgenommen (vgl. Meneu Oset 2018: 94).

Ziel des Films war, eine Fiktion zu schaffen, die gleichzeitig auf realen Ereignissen basiert. Die Planung des Produktionsprozesses war dabei von Beginn an sehr detailliert, da das Budget für Wiederholungen oder Experimente kaum Spielraum bot. Die Storyboards, Vorzeichnungen, die die Art der Aufnahme, die Kadrierung, die Bewegungen der Kamera und das narrative Interesse klären, waren daher von besonderer Bedeutung. Damit wurden Fehlinterpretationen und starke Veränderungen vermieden. Großes Gewicht wurde nicht nur auf die äußere Handlung, sondern auch auf das Innenleben der Figuren gelegt, die Konflikte und Emotionen, die die Figuren bewegen (vgl. Meneu Oset 2018: 96). Dies mag übrigens bei zahlreichen Spielfilmen behauptet werden – auch animierten -, bei „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ hatte es jedoch auch tatsächlich Auswirkungen auf etwa den Stil der Animation, der oft mit minimalen Veränderungen das Innenleben der Figuren prägnant mitteilt: So ist

eines der wichtigsten Mittel, das Innenleben Buñuels auszudrücken, die Darstellung seiner Augenbrauen (die sich oft auch unabhängig voneinander heben und senken, was vor allem bei Irritation und Überraschung der Fall sein kann).

Visuell stand im Zentrum ein direkter, schnörkelloser Animationsstil. José Luis Ágre­da, verantwortlich für die künstlerische Umsetzung, orientierte sich dabei sowohl an Solís Vorlage als auch an Simós Vorstellungen, der die Charaktere realistischer gestaltet sehen wollte. Der Stil wurde zurückhaltender als in der Graphic Novel, Figur und Hintergrund wurden traditioneller integriert als im anarchistischeren Comic, die Figuren werfen wieder Schatten. Gleichzeitig dominieren etwa in Paris gerade Linien, rational und organisiert, in Las Hurdes hingegen ist die Zeichnung organischer und chaotischer (vgl. Meneu Oset 2018: 96-97).

In diesem Zusammenhang berichtet Ágre­da zur Darstellung von Las Hurdes im Film Simós: „Los habitantes en los valles tienen que mirar hacia arriba para ver el cielo que asoma entre las montañas. Toda la narrativa y el arte en estos escenarios busca trasladar al espectador, que apenas vislumbra el horizonte en los planos, esa presión del entorno natural.“ (Ágre­da 2019: 105) Auch konzeptuell wurde hier also durch formale Sorgfalt Wert auf Details gelegt.

5.2 Bisherige Rezeption des Films

Für das Studio „The Glow“ hat sich die Investition in einen Langfilm zweifellos gelohnt: Der Film lief in vierzig Ländern, für einen kleinen Animationsfilm mit bescheidenem Budget und europäischer Herkunft eine äußerst respektable Zahl. Darüber hinaus wurde er nicht nur bei zahlreichen Filmfestivals gezeigt, er erhielt auch mehrere Preise. Hier wären u. a. die Folgen­den zu nennen (vgl. The Glow 2020 sowie IMDb 2021):

- bei seiner Premiere Oktober 2018 beim Festival „Animation Is Film“ in Los Angeles gewann der Film den Preis der Jury
- bei seiner spanischen Premiere im Mai 2019 beim Festival de Málaga wurde der Film mit drei Preisen ausgezeichnet: dem ASECAN Preis für den besten Film (der Asociación de Escritoras y Escritores de Cine de Andalucía), dem Feroz Puerta Oscura Preis für den besten Film und der „Biznaga de Plata“ in der Kategorie Beste Musik
- beim „Festival International du Film d’Animation d’Annecy“ im Juni 2019 erhielt der Film die „Mention spéciale pour un long metrage“ der Jury und (erneut) den Preis für die beste Filmmusik

- im Dezember 2019 errang der Film den Europäischen Filmpreis für den Besten Animierten Film
- am 25. Januar 2020 wurde der Film auch mit dem „Goya“ für den Besten Animierten Film ausgezeichnet

Die Rezensionen spiegeln diese Einstellung wider. Im US-Branchenblatt „Variety“ schrieb Peter Debruge, der Film sei

„even in the endlessly eccentric annals of independent animation (...) an oddity: a feature-length cartoon about the making of a 27-minute documentary. Frankly, it was a brilliant choice (...) to use such an expressionistic medium to examine how surrealist filmmaker Luis Buñuel bent reality to his own ends in the making of 1933 documentary ‘Las Hurdes’ (...). Simó makes the unusual choice of incorporating footage from ‘Las Hurdes’ into the film, which serves to educate the audience, even as it stands in stark contrast with the highly stylized character designs (...). The movie dares to imagine the exact moment when Buñuel the callow prankster became Buñuel, engaged anthropologist of the human condition, whose later Mexico City masterpiece ‘Las Olvidados’ was clearly informed by what he witnessed in Las Hurdes.” (Debruge 2018)

Edward Porter war in der „Sunday Times“ ebenfalls sehr angetan, stellte jedoch auch fest:

„Taking a rather sentimental view of a film-maker whose own work isn’t known for softness, Salvador Simó’s movie depicts Luis Buñuel learning a few lessons as he directs his 1933 film *Las Hurdes* (...). The idea that this was when the great provocateur discovered compassion is a touch simplistic, but Simó expresses it through elegant storytelling.” (Porter 2020; Hervorhebung im Original)

In Frankreich lief Simós Film unter dem Titel „Buñuel après L’Âge d’Or“, François Forestier zeigte sich im „Nouvel Observateur“ schon vom zugrundeliegenden Konzept begeistert: „Quelle étrange et enthousiasmante entreprise! Raconter en dessins animés (...) un épisode de la vie de Luis Buñuel. (...) un film merveilleux et tendre. Influence du surréalisme, humour acide, (...), c’est un petit bonheur surgi de nulle part.“ (Forestier 2019)

Doris Kuhn geht in der “Süddeutschen Zeitung” auch auf Buñuels Manipulationen der Realität ein und folgert:

„Um das Ergebnis dieser Vorgehensweise zu illustrieren, unterbricht Simó regelmäßig das Zeichentrick-Format und spielt die Sequenzen im Original ein, so, wie sie in ‚Las Hurdes‘ zu sehen

sind. Als Zuschauer bekommt man also beides: Einen Blick auf die radikalen Szenen in Buñuels Film, die große Neugier wecken; und durch Simós Geschichte eine Ahnung von Buñuels Innenleben. Das ist zwar Spekulation, aber man erfährt, dass diese Begegnung mit dem Elend ihn verändert. Trotzdem hält er in der Dokumentation an seinem Stil fest, er will das Entsetzen, den Exzess, nicht bloß einen Appell an jedermanns Mitleid. Salvador Simó wiederum hat mit der Animation die adäquate Umsetzung gefunden – nur so lassen sich ein filmhistorisches Abenteuer und der Mythos Luis Buñuel visuell perfekt zusammenführen.“ (Kuhn 2019)

Iseult Grandjean stellte im „Standard“ ebenfalls wieder das Konzept heraus und schrieb, der Film werde

„vor allem zu einer gelungenen Reflexion über Realität als Medium: Wer verfügt über die Ware Wahrheit? Und gibt es überhaupt eine? Nicht zuletzt durch die raffinierte Ausbuchstabierung von Genres und Formen verwehrt sich Simó dabei einer klaren Antwort. Denn irgendwann fragt man sich, welches Projekt eigentlich absurder scheint: der ethno-dokumentarische Filmessay eines Surrealisten – oder ein halbfiktionaler Animationsfilm, der dessen Making-of zu liefern versucht? (...) Letztlich entsteht so eine Fiktion, die vor allem als Dokumentation subjektiver Realität interessant ist: Simó schafft es dabei, sich Buñuels Wirklichkeit zu nähern, ohne seine eigene zu verleugnen.“ (Grandjean 2020)

Die lobenden Stimmen für Simós Werk waren stark in der Mehrzahl, die für die Meta-Rezensions-Website „Rotten Tomatoes“ ausgewerteten 49 Beiträge von Filmkritikern ergaben einen Wert der Zustimmung von 98 Prozent (vgl. Rotten Tomatoes 2021). Eine weniger begeisterte Stimme stellt etwa jene von Yasser Medina auf der spanischen Website „Cinematicos“ dar, auch er hebt jedoch die Integration von Bildern aus „Las Hurdes“ lobend hervor:

„Al empezar el rodaje, me siento muy animado cuando veo que Simó emplea, primero, el sobreencuadre con las imágenes históricas del documental en blanco y negro para abrazar la manera que la miseria y la incertidumbre de los campesinos redimensionan la percepción de Buñuel y, segundo, la analepsis que lo mantiene sujeto a los fantasmas del pasado burgués. Sin embargo, luego me fatigo con la reiteración de los encontronazos personales entre los amigos, de los traumas del realizador que se manifiestan como pesadillas y simbolismos atosigantes, sin ninguna posibilidad de ampliar los horizontes narrativos ni las acciones superficiales de los personajes.“ (Medina 2020)

Auch in Spanien wurde der Film aber überwiegend positiv besprochen. Carlos Bonfil strich in „La Jornada“ ebenfalls den Aspekt der Intertextualität heraus:

„Es notable la decisión de intercalar escenas del filme original en un material de animación que no vacila en retomar desconcertantes momentos de crueldad en *Las Hurdes* buñuelianas (...) para combinarlos con escenas oníricas de corte surrealista. (...) La explotación de una escenografía de la pobreza (lo que algunos llamarán el recurso en el documental a la ‚pornomiseria‘), contrasta aquí con el aliento humanista y solidario que Salvador Simó le atribuye, de modo apresurado, a un Luis Buñuel conmovido por esa misa pobreza que retrata de modo crudo, casi voyeurista. La cinta de Simó alude a esas complejidades artísticas y morales, y lo hace con gala de inventiva y también con un toque de ironía crítica. Eso es más de lo que suele esperarse de las hagiografías de grandes artistas, sobre todo cuando pasan por el prisma de una animación.” (Bonfil 2020)

Und im spanischen Online-Filmmagazin „El antepenúltimo mohicano“ sah David Tejero Nogales in Simós Film selbst ein „Dokument“:

„Un extraordinario largometraje que logra ser un paseo por el amor y un paseo por la muerte. Lo uno u otro antes o después son la misma cosa, lo que resta es una de las mejores películas de animación que veremos este año, y un documento histórico para nuestra industria y nuestro cine.” (Tejero Nogales 2019)

5.3 „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als biographischer Film

Durch die Entscheidung, sich mit Luis Buñuel und dem Entstehungsprozess seines Films „Las Hurdes“ zu beschäftigen, wird „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auch zu einem Vertreter des Subgenres des biographischen Films. Ein besonderer Reiz entsteht dabei durch die Tatsache, dass paradoxerweise ein animierter Film, also ein Vertreter einer Gattung, die in der Regel mit einer Dominanz des Phantastischen assoziiert wird, vorgibt, die Wahrheit über die Entstehung eines angeblich objektiven Dokumentarfilms mitzuteilen. Wie im „biopic“ üblich, wird dabei die Technik des „reenactments“ genutzt und werden Tatsachen interpretiert und mit Fiktion gemischt.

Mit Luis Buñuel wurde für den Film eine Hauptfigur gewählt, die nicht nur berühmt ist, sondern auch komplex und vielschichtig gewesen sein dürfte. Was die Schwierigkeit betrifft, diesen Künstler und eine entscheidende Etappe seiner Karriere ins Zentrum eines Films zu stellen, führte Regisseur und Co-Drehbuchautor Simó aus: „Hay que perderle el respeto al mito y pensar que realmente la historia que contamos es del momento en que Buñuel tiene 3 ó 31 años. Es un cineasta joven que está haciendo su tercera película y aún está encontrando su camino, su forma de hacer cine.” (Simó, zit. nach Meneu Oset 2018: 94)

Simó beschäftigte sich eingehend mit der Person Buñuel, recherchierte und nutzte Interviews als auch Aussagen des Regisseurs. Zudem befasste er sich auch mit Personen, die mit Buñuel zusammengearbeitet haben. Ziel war nicht ein Porträt des berühmten Regisseurs, sondern eines jungen Künstlers am Anfang seiner Karriere. Simó traf sich auch häufig mit Buñuels Sohn, dem Regisseur Juan Luis, um weitere Details zu erfahren (vgl. Graf 2019: 3).

Es wurde also versucht, in diesem „biopic“ den Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit möglichst eng zu gestalten. Die Wahl auf die Zeit der Entstehung von „Las Hurdes“ gibt dabei der Narration bereits vorab eine zeitliche Dichte, eine Beschränkung: Nicht das gesamte Leben Buñuels steht im Zentrum, sondern ein kleiner, aber entscheidender Ausschnitt aus seiner Biographie. Dabei wird allerdings weniger eine hagiographische Erzählung entworfen, die den Erfolg des Künstlers, sein Talent oder die Hindernisse, die er überwinden muss, in den Mittelpunkt stellen würde: „Las Hurdes“ wird fertiggestellt, auf die spätere Entwicklung Buñuels aber nur am Rande eingegangen.

Die dramatische Interpretation und das Bestreben, eine schlüssige Narrativik herauszubilden, die Bingham (2010: 10) als konstitutiv für den biographischen Film erachtet (vgl. Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit) sind in Simós Film dabei deutlich erkennbar als eine Entwicklung, die die Figur Luis Buñuel im Verlauf der Geschichte durchläuft: Der Regisseur entdeckt seine Fähigkeit, mitzufühlen. Zum ersten Mal entschuldigt er sich gegen Ende des Films bei jemandem, bei Ramón Acín, umarmt ihn und stellt für diesen Film, den er bislang vor allem als seine eigene große Chance betrachtete, nun das Schicksal der „Hurdanos“ in den Mittelpunkt: „Las Hurdes“ sei ihre „única oportunidad“.

Die Entscheidung, Buñuels „Humanisierung“ zu schildern, kann mit Porter (2020, vgl. Kapitel 5.2) auch als „rather sentimental“ oder „a touch simplistic“ gesehen werden: Tatsächlich hat Buñuel im Prozess des Schnitts als auch beim Verfassen des Kommentars für „Las Hurdes“ nichts von seiner Kompromisslosigkeit verloren, zumindest weisen weder der fertige Film noch die weiteren Werke des Regisseurs darauf hin. Trotzdem ist „Las Hurdes“ der erste Film des Regisseurs, in dem er sich mit den erschütternden Lebensbedingungen der unteren Schichten beschäftigt, „Los Olvidados“ oder „Nazarín“ (1959) werden folgen. Zudem stellt diese Entwicklung Buñuels dem Film ein dramaturgisches Zentrum und eine Struktur bereit, die die Narration verankern.

Gestützt wird diese Vorgehensweise auch durch den Verweis auf das weitere Schicksal der zweiten Hauptfigur, Ramón Acíns, und die Thematisierung seiner Menschlichkeit (vgl. dazu

auch Kapitel 5.5 und den zweiten Exkurs der vorliegenden Arbeit). Damit gelingt es dem Film, sowohl den Bezug zur außerfilmischen Realität als auch die fiktionalen Elemente im Gleichgewicht zu halten.

Die Nähe des „biopics“ zum historischen Film, die Taylor (2002: 82; vgl. Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit) ausmacht, zeigt sich in Simós Film auch darin, dass eine auch für Spanien entscheidende Zeit den Hintergrund bildet. Darüber hinaus wird nicht nur der Name Buñuel verwendet, sondern es wird tatsächlich auf die Biographie des Regisseurs eingegangen. Dabei gehört „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ signifikant in die moderne Phase des „biopics“: Buñuel wird nicht als eindimensionales inspirierendes Vorbild dargestellt, sondern eher als Anti-Held, der von zahlreichen Unzulänglichkeiten geplagt wird – von einer Angst vor Hähnen über seine Alpträume bis zu einem Mangel an Empathie. Gleichzeitig verfügt er als Künstler über eine Popularität, die nicht zu unterschätzen ist, also eine Person, die eine historische Auseinandersetzung rechtfertigt.

Die Narration von Simós Film beruht, wie „Las Hurdes“ selbst, auf einer episodischen Grundlage und ist auch am „Road Movie“ orientiert, das eine Reise mit verschiedenen Stationen schildert. Als im „Centro de Documentación de Las Hurdes“ in Pinofrancuado 2019-2020 eine Ausstellung mit dem Titel „El Arte de Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ stattfand, war hier denn auch eine Art Reiseführer zum Film erhältlich: „Buñuel en Las Hurdes. Guía de viaje por el Laberinto de las Tortugas“ (vgl. Domínguez Domínguez/de Vega 2019) stellt chronologisch anhand von elf Orten die Stationen der Reise der Filmcrew durch die Region dar, Coautor ist der The Glow-Mitbegründer und Regisseur des Kurzfilms „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, José María Fernández de Vega. Gleichzeitig stellen in Simós Langfilm „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ sowohl das Thema des Drehs eines Films als auch die geschilderte Entwicklung der Hauptfigur eine stärkere dramaturgische Klammer bereit, ohne allzu schematisch auszufallen und einen allzu offensichtlichen Zugriff auf andere Genres oder stärkere Subplots zu erfordern (als schwache Spuren von Subplots könnten bei Simó eventuell die Loslösung Buñuels von seinem Vater und die Befreiung vom Einfluss Salvador Dalís betrachtet werden) .

In Bezug auf die narrativen Strukturen, die Cheshire (2015: 12) erörtert, wird in Simós Film die lineare Darstellung einer kurzen Periode gewählt. Diese Linearität wird allerdings immer wieder gebrochen durch die meist surrealen Alpträume, unter denen Buñuel leidet, die auch achronologisch Elemente seiner Vergangenheit, vor allem Erinnerungen an seinen strengen

Vater integrieren – und nicht zuletzt formal durch die intertextuellen Verweise auf „Las Hurdes“, mit denen sich Kapitel 6 vorliegender Arbeit beschäftigt. Die Figur Buñuel, wie sie Simó schildert, hat signifikant den von Taylor (2002: 82, vgl. Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit) erörterten Hang zum Exzess, wobei sowohl seine Alpträume als auch die Zitate aus „Las Hurdes“ die Diegese immer wieder durchbrechen; die Tatsache, dass ein Filmdreh im Mittelpunkt steht, ist darüber hinaus ein deutlicher selbstreflexiver Zug.

5.4 „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Animationsfilm für Erwachsene

Das Subgenre des biographischen Films widmet sich des Öfteren der Figur eines Künstlers (vgl. Cheshire 2015: 7). Dabei setzte der biographische Film „Frida“ (aus dem Jahr 2002) über die Malerin Frida Kahlo etwa formal eine Mischung aus Kameraarbeit, digitalen Effekten und Animationselementen ein, um die Arbeit der Künstlerin darzustellen: Das Bild der Kamera verwandelt sich in ein Gemälde (oder umgekehrt), Bilder der Künstlerin werden animiert, eine Sequenz verwendet Kameraaufnahmen und verschmilzt sie mit ausgeschnittenen Illustrationen, Postkarten und Originalaufnahmen aus der dargestellten Zeit (vgl. Cheshire 2015: 68-69). Dieser Zugang, Animation zur Darstellung eines Künstlerlebens zu nutzen, wird auch in „Die Mühle und das Kreuz“ („Młyn i krzyż“, 2011) verwendet. Hier steht im Mittelpunkt Pieter Bruegel, es werden Computeranimationen verwendet, um in die „Kreuztragung Christi“ des Malers einzutauchen. Dieser Film ist allerdings nur am Rande dem biographischen Genre zuzurechnen, er stellt eher einen Vertreter der Gattung des Filmsays dar.

Der Streifen „Loving Vincent“ (2017), für den in seiner Beschäftigung mit Vincent van Gogh Ölgemälde animiert wurden, stellt ebenfalls einen Verwandten des biographischen Films dar, zudem ist der Film ein klassisches Beispiel für das Subgenre „Animationsfilm für Erwachsene“ – wie auch „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“: Die Ausrichtung auf Kinder als Publikum wird aufgegeben, stattdessen wird in beiden Filmen auf das Leben eines bekannten Künstlers eingegangen. Sowohl „Loving Vincent“ als auch „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ brechen die narrative Linearität auf und suchen auch formal nach neuen Wegen.

Dabei ist „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ deutlich politischer orientiert als „Loving Vincent“, u. a. wird die Möglichkeit des*der Künstler*in, die Welt zu verändern, verhandelt, auf den Aufstieg des Faschismus in Europa und vor allem auch in Spanien wird wie auch auf

das Bestreben der Kirche nahestehender Kreise, nach dem Skandal durch „L'Âge d'or“ Buñuels weitere Arbeit in Frankreich zu verhindern, eingegangen. Für die Alpträume, die den Regisseur plagten, scheint vor allem sein bourgeois-strenger Vater verantwortlich zu sein, in einer Traumsequenz verabreicht ihm die Jungfrau Maria eine Ohrfeige. Und die Giraffe, die sie dem kleinen Luis zeigt, ist eine Falle - in ihr verbergen sich, wie im Trojanischen Pferd, die Angreifer, hier eine Meute von aggressiven Hähnen, die ihn in die Enge treiben. Die erschütternden Verhältnisse in Las Hurdes, die mit im Zentrum des Films stehen, die Erwähnung des Ausbruchs des Bürgerkriegs in Spanien oder das tragische Ende von Ramón Acín und seiner Frau (vgl. Kapitel 5.5) tun ein Übriges, um den Film ebenso stark politisch zu verankern wie etwa „Persepolis“. Hier werden also Themen verhandelt, die in einem Animationsfilm für Kinder zumindest nicht auf diese Weise dargestellt werden können.

Zweifelloos hat auch der ökonomische Aspekt, haben die Kosteneinsparungen durch die Digitalisierung eine wichtige Rolle auch für „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ gespielt: Der Film hatte, worauf bereits eingegangen wurde, nur ein begrenztes Budget zur Verfügung. Die Beschäftigung mit einem Künstler, dessen Name zumindest einem Teil des anvisierten Publikums bekannt sein dürfte, sorgt darüber hinaus schon im Vorhinein für ein gewisses Interesse von Seiten nicht nur der (Fach-)Presse, sondern auch der Zuschauer*innen, erleichtert die Ko-Finanzierung, den Verleih in anderen Ländern, erhöht das Erfolgspotenzial in finanzieller Hinsicht. Gleichzeitig bedeutet die Figur „Buñuel“ aber natürlich auch eine Hypothek, vor allem in künstlerischen Belangen; zu versuchen, diesem Regisseur zumindest annähernd gerecht zu werden, erforderte nicht nur umfangreiche Recherchen, sondern auch Kreativität und Einfallsreichtum. Davon stellt der fertige Film einiges unter Beweis, nicht zuletzt seine Handhabung des Verfahrens der Intertextualität.

5.5 Weiterführende Analyse

Was die Narration betrifft, war Regisseur und Co-Drehbuchautor Simó eigener Aussage zufolge auch sehr daran interessiert, dem Zuseher die Person Ramón Acín vorzustellen, surrealistischer Dichter, Bildhauer, Maler aus Huesca (vgl. Graf 2019: 3), gleichzeitig auch der Produzent von „Las Hurdes“ (vgl. Kapitel 4.2) (die Person des Regieassistenten Rafael Sánchez Ventura fiel hingegen weg, sie taucht schon in der Graphic Novel nicht auf). Acín und seine Frau wurden im August 1936 von den Faschisten erschossen, worauf der Film auch am Schluss eingeht. Das Schicksal der beiden war ein besonders tragisches, wie Sesma Landrín (2006: 28) schildert: Eine Gruppe von Polizisten und Falangisten verschaffte sich Zutritt zu

Acíns Haus, sie wussten von seiner Anwesenheit durch die Denunziation eines Nachbarn. Acín hatte sich in seinem Haus seit den ersten Nachrichten vom Militärputsch am 17. Juli versteckt. Die Eindringlinge begannen, Acíns Frau brutal zu schlagen, daraufhin verließ der Künstler sein Versteck, um die Misshandlung Conchitas zu beenden. Beide wurden verhaftet und unter dem Applaus der Nachbarn zur Polizeistation gebracht. Ramón wurde am 6. August hingerichtet, seine Frau, zusammen mit anderen Gefangenen, am 23. August (eine leicht andere Version berichten Yébenes/Otero 2019: 29).

Acín stellt für den Film neben Buñuel ein zweites emotionales Zentrum bereit: Er kann die teils brutale Kompromisslosigkeit des Regisseurs im Umgang mit den Tieren, deren Tod gefilmt wird, nicht gutheißen und trennt sich von ihm nach dem langsamen Sterben des Esels, der von Bienen zu Tode gestochen wird. Schon früh im Film wird dabei auf die Großherzigkeit Acíns eingegangen, zunächst, wenn auf seine humanitäre Arbeit – seine Investition in eine Schule für Arbeiterkinder – eingegangen wird, und dann auch, wenn er sich entscheidet, seinen Lotteriegewinn tatsächlich zugunsten des Projekts Buñuels einzusetzen. „Las Hurdes“ war dabei jedoch möglicherweise mit von fataler Konsequenz für Acín, vor allem, wenn man in Betracht zieht, dass im Haftbefehl für Buñuel dessen Arbeit an „Las Hurdes“ extra angeführt wurde (vgl. Kapitel 4.2).

Es geht Simó in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ also auch darum, Ramón Acín eine Stimme zu verleihen: Sein Beitrag zu „Las Hurdes“ lief Gefahr, vergessen zu werden, als sein Name 1936 aus den Titeln des Films entfernt werden musste, da er als Anarchist bekannt war (vgl. dazu den zweiten Exkurs der vorliegenden Arbeit). Bei Simó werden, wie bereits im ersten Exkurs kurz angeführt, auch die „Hurdanos“ mit Persönlichkeit ausgestattet, werden mehr als Individuen erfahrbare denn als Objekte, die in Las Hurdes dem Untergang geweiht sind - signifikant dargestellt etwa beim Abschied von den Schulkindern, die sich von einem überraschten Buñuel, der sich seine eigene Emotionalität nicht eingestehen will, verabschieden, als auch in der Sequenz, in der die „Hurdanos“ eine Fahrt mit dem Auto der Filmcrew genießen

In diesem Verfahren einer Re-Humanisierung der „Hurdanos“ wird jedoch signifikanterweise der Hypotext selbst nicht völlig preisgegeben. Die Stellung Buñuels als Künstler wird nicht in Frage gestellt, eher im Gegenteil: Es ist gerade seine künstlerische Existenz, sein Hang zum Exzess, sein Interesse an der abstrakten, surrealistischen Überhöhung, die dem Ziel, einen objektiven Bericht über die Verhältnisse in Las Hurdes zu geben, im Wege stehen. Der Hypo-

text wird ironisiert und hinterfragt, auch vor allem, was seine Genese betrifft, die beim Dokumentarfilm ja eine entscheidende Prämisse bildet (vgl. Kapitel 2.1), und gerade das Verfahren der Intertextualität, das Simó hier nutzt – die Übernahme ganzer Teile des Hypotextes in aller ihrer Fremdartigkeit – überbrückt die Distanz zum Hypotext nicht, sondern macht sie erst nachhaltig bewusst. „Las Hurdes“ behält aber seine Stellung als bedeutendes Werk der Filmgeschichte, wenn auch nicht als Dokumentation, sondern als Pseudo-Dokumentation: als Kunstwerk.

Das Unterfangen, die „Hurdanos“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ mit einer Stimme auszustatten, blieb dabei auch in der Region selbst nicht unbemerkt. Wie bereits angeführt, zeigten sich noch im Jahr 2000 Gemeindevertreter in der Region nicht zur Teilnahme an Gedenkveranstaltungen zum 100. Geburtstag Buñuels teilzunehmen (vgl. den ersten Exkurs der vorliegenden Arbeit): Der Schock über die Darstellung in „Las Hurdes“ saß tief. Der Erfolg von Simós Film hat hier tatsächlich ein Umdenken mit sich gebracht, das Produktionsstudio „The Glow“ meldet: „On top of all the praise for the film, it also managed to reconcile Las Hurdes, the region of Extremadura where *Land Without Bread* was filmed, with Luis Buñuel.” (The Glow 2020) Dies wird bestätigt nicht nur durch die Tatsache, dass eine Ausstellung zum Film in der Region organisiert wurde (vgl. Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit). Zudem berichtete die Website PlanVe, der Online-Reiseführer der Extremadura, im November 2019 zur Eröffnung dieser Ausstellung:

„El éxito de la película es todo un revulsivo turístico para Las Hurdes y una iniciativa cultural que ha permitido normalizar la relación entre la comarca cacereña y el cineasta. Durante la inauguración de la exposición, el ilustrador Fermín Solís (autor de la obra *‘Buñuel en el Laberinto de las Tortugas’* en el que está basada la película) y la productora *The Glow Animation Studio* recibieron un homenaje.” (Miguel 2019; Hervorhebungen im Original)

6 Zusammenführung: Die Repräsentation von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“

Das folgende Kapitel widmet sich ausführlich der Repräsentation von Buñuels „Las Hurdes“ in Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“. Kapitel 6.1 zeichnet dazu detailliert die Präsenz von „Las Hurdes“ im neuen Film nach: Welche Sequenzen setzt Regisseur Simó wann ein? Die Frage der intertextuellen Aspekte, der Zitate und des „reenactments“, behandelt Kapitel 6.2. Kapitel 6.3 beschäftigt sich mit dem Verfahren der Integration und der neuen Funktion der aus „Las Hurdes“ übernommenen Elemente, Kapitel 6.4 erörtert das Verhältnis zwischen den Originalelementen und der animierten Darstellung. Kapitel 6.5 geht auf die Frage der Relation zwischen Repräsentation und Reproduktion ein, die sich angesichts der intertextuellen Beziehungen zwischen den beiden Filmen stellt. Ein Exkurs behandelt danach speziell die Stellung von „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Hypertext von Buñuels „Las Hurdes“.

6.1 Präsenz von „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“

Die Intertextualität zwischen „Las Hurdes“ und „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist mit Genette deutlich durch eine tatsächlich „effektive Präsenz“ (vgl. Genette 1993: 10) gekennzeichnet: Sie erfolgt in der filmischen Variante eines textlichen Zitats, die Übernahmen werden in den neuen Text integriert. Wie ist diese Präsenz von „Las Hurdes“ in Simós Film genau gestaltet, welche Szenen und Einstellungen werden wo eingesetzt? Im folgenden Kapitel soll mittels einer hermeneutischen Bild- und Textanalyse zunächst den quantitativen Kriterien, wie sie Pfister (1985: 30) erläutert, nachgegangen werden: Wie dicht, wie häufig fallen die intertextuellen Bezüge durch Zitate in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ aus? Zugleich werden diese Sequenzen einer ersten näheren Betrachtung unterzogen, ehe sie in Kapitel 6.2 nach den qualitativen Parametern Pfisters untersucht werden. Die folgenden Ausführungen werden illustriert durch die Darstellung der Ausschnitte im Anhang der vorliegenden Arbeit.

- **Sequenz A (0:04:29 – 0:04:59) „L’Âge d’Or“ im Kino**

Die erste direkte intertextuelle Bezugnahme in Form einer direkten Übernahme von Szenen aus einem Werk Buñuels baut Simó signifikanterweise bereits zu Beginn seines Filmes ein. Diese Zitate stammen jedoch nicht aus „Las Hurdes“, sondern aus „L’Âge d’Or“. In animier-

ter Darstellung wird die Premiere dieses Films in Paris nachgezeichnet, die Sequenz dauert dreißig Sekunden. Simó zeigt die Kinoleinwand und, davor, animiert die Kinobesucher, die sich teils angesichts des Filmes erbost zeigen: Die Uraufführung wird zum Skandal. Hier, gleich zu Beginn des Films, wird das erste Mal eine Umkehrung zwischen animierter Darstellung und indexikalischem Bild gezeigt: Die Kinoleinwand zeigt zwar das indexikalische Bild, die fotografische Abbildung, ist jedoch Fiktion – der Film „L'Âge d'Or“, die animierte Darstellung, gezeichnet, gibt hingegen die Realität der Diegese des Films wider (vgl. dazu auch Kapitel 6.4).

- **Sequenz B (0:17:03 – 0:18:14) Startband, Landkarte und Landschaft**

Die erste direkte intertextuelle Bezugnahme auf „Las Hurdes“ zeigt signifikanterweise das Startband des Films und unterstreicht damit seine Künstlichkeit, die Zahlen 3 und 2 erscheinen. Dann folgt das erste Bild einer Landkarte aus „Las Hurdes“, die in Frankreich zensuriert wurde (vgl. Kapitel 4.2). Simó macht durch die Inklusion der Karte das Publikum, wie es zuvor auch Buñuel getan hatte, mit der Region vertraut, bewahrt den Vergleich mit anderen verarmten Regionen in Europa, der zensuriert wurde, und demonstriert den ethnographischen Blick des*der Wissenschaftler*in, den Buñuel in „Las Hurdes“ dem Gebiet zu widmen scheint.

- **Sequenz C (0:21:18 – 0:21:32) Das Fest in La Alberca**

Zum ersten Mal lässt Simó in dieser Szenenfolge während des Festes in La Alberca die animierten Darstellungen der Filmcrew mit den indexikalischen Aufnahmen alternieren, die die Kamera zeigt. Hier wird der Blick der Kamera noch nicht durch die animierten Darstellungen in seiner Indexikalität unterminiert: Tatsächlich filmt die Kamera – noch - das, was sich vor ihr abspielt. Auch Simó setzt hier, im Grunde wie Buñuel, auf den späteren Schock: Nichts bereitet den Zuseher von „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auf die grausame Enthauptung der Hähne vor.

- **Sequenz D (0:21:39 – 0:21:59) Die Hähne**

Alternierend werden wieder die Filmcrew in animierter Darstellung und das Fest im indexikalischen Bild gezeigt, wobei sowohl die aufgehängten Hähne als auch die Einwohner*innen von La Alberca in ihren Trachten Aufnahme finden.

- **Sequenz E (0:22:40 – 0:23:41) Die Enthauptung des Hahnes**

Diese Szenenfolge stellt das erste „reenactment“ in den Mittelpunkt. Der Hahn wird für die Nahaufnahme, die seine Enthauptung deutlich ins Bild bringen soll, aufgehängt. Ramón Acín soll ihm den Kopf abtrennen, zeigt sich aber dazu nicht imstande: Er zieht nicht fest genug. Der*die Zuschauer*in kann sich des komischen Effekts der Versuche Acíns in der animierten Darstellung kaum entziehen, umso mehr entsetzen dann die indexikalischen Bilder von der tatsächlichen Enthauptung: Auch diese Bilder waren in verschiedenen Fassungen von „Las Hurdes“ von der Zensur entfernt worden (vgl. Ibarz 1997: 211). Simó stellt das „realistische“ Filmbild durch die Darstellung seiner künstlichen Genese in einen völlig neuen Kontext und enthüllt hier zum ersten Mal prägnant die Dokumentation als Pseudo-Dokumentation. Als der Hahn geköpft wird, verstummt mit seinem Tod die Filmmusik, die Komik der Szene unterstrichen hatte. Die Sequenz endet mit einem Blick auf einen Buñuel, der, nachdem er einer Betrachtung der Enthauptung selbst durch das Schließen seiner Augen entgangen war, nach der Aktion sichtlich erschüttert ist – obwohl er, wie im Film mehrmals thematisiert wird, Angst vor Hähnen hat. Der*die Zuseher*in bekommt den Eindruck, dass der Regisseur hier eine Grenze überschritten hat – die Grenze zum „live-action“-Tod.

- **Sequenz F (0:25:19 – 0:25:26) Die Landschaft**

Hier wird noch einmal das indexikalische Bild bestätigt, bevor es in Sequenz G wieder unterminiert wird. Die Filmcrew filmt in Sequenz F ein Landschaftspanorama von Las Hurdes, das Simó ins Bild rückt.

- **Sequenz G (0:36:50 – 0:37:06) Die Ziegen**

Der erste Teil einer Schlüsselsequenz, die den Sturz der Ziegen zum Thema hat. Die indexikalischen Bilder zeigen die Ziegen an der Felsmauer, die animierten Darstellungen die Filmcrew bei ihren Versuchen, die Tiere aufzuscheuchen, wobei Regisseur Simó auch von Buñuel nicht verwendetes Material zeigt, in dem die Filmemacher deutlich ins Bild gerückt sind (vgl. dazu näher Kapitel 6.4). Acín macht Buñuel hier auch eindrücklich darauf aufmerksam, dass offenbar die Information, die Ziegen stürzten häufig ab, eine Lüge gewesen ist. Der Regisseur bleibt aber dabei, diese Lüge filmen zu wollen (vgl. auch dazu Kapitel 6.4).

- **Sequenz H (0:37:45 – 0:38:18) Die Erschießung der Ziegen**

Der zweite Teil dieser für den Film grundlegenden Szenenfolge zeigt die Tötung der Ziegen. Deutlich ist im verworfenen Material zu sehen, wie auf die erste Ziege geschossen wird, die Manipulation wird dadurch offensichtlich – aber auch in „Las Hurdes“ selbst ist davon etwas zu sehen, in Gestalt von Pulverdampf in dieser Szene, der von einer abgefeuerten Waffe zeugt. Erneut wird, wieder auch durch den Einsatz der Filmmusik, der schwarze Humor der skurrilen Szene unterstrichen. Die Musik läuft weiter, während die erste Ziege erschossen vom Berg fällt, verstummt aber in dem Moment, in dem das zweite Tier getötet und den Abhang hinuntergeworfen wird.

- **Sequenz I (0:40:06 – 0:40:35) Menschen mit Beeinträchtigungen**

Diese Szenenfolge zeigt, wie für „Las Hurdes“ die Personen mit Behinderung und Beeinträchtigungen gefilmt werden. Noch bevor die Bilder der Kamera gezeigt werden, die sie ins Bild rückt, werden diese „Hurdanos“ von Simó individualisiert, indem sie auf die Frage Buñuel, ob er sie filmen dürfe, ihm ein Geschäft vorschlagen: Nur im Austausch für die Gelegenheit, als Passagier*innen an einer Fahrt mit dem Auto der Filmcrew teilzunehmen, erklären sie sich bereit, vor die Kamera zu treten. Die rasante Fahrt ist wieder ein komisches Element im Film, zudem steht der*die Zuseher*in den folgenden indexikalischen Bildern der „Hurdanos“ anders gegenüber als in „Las Hurdes“: Er hat mit ihnen bereits Bekanntschaft gemacht, sie sind ihm als Persönlichkeiten vorgestellt worden. Buñuel spricht mit ihnen, gibt ihnen Anweisungen, implizit werden sie dadurch zu Schauspieler*innen: Auch dadurch wird die Versachlichung der „Hurdanos“ in „Las Hurdes“ unterminiert.

- **Sequenz J (0:43:10 – 0:45:01) Die Schule**

Der Aufenthalt in der Schule ist ein weiterer wichtiger Schritt in der Entwicklung Buñuels, seine eigenen Emotionen zu akzeptieren, die Simó schildert. Der Blick der Kamera unter die Schultische enthüllt, dass keines der Kinder Schuhe trägt: Der Regisseur ist sichtlich berührt. Als sich das Team verabschiedet, wendet sich Buñuel einem Kind zu und nimmt es auf dessen Wunsch auf den Arm. Auch die anderen Schüler*innen wenden sich nun Buñuel zu, aber er weicht vor ihnen zurück: Er flieht. Draußen verabschiedet sich das Team von den Kindern, die ihnen am Fenster zuwinken, nur Buñuel selbst widmet ihnen keinen Blick, sein Gesichtsausdruck ist verschlossen.

- **Sequenz K (0:45:02 – 0:46:10) Das kranke Mädchen**

Diese Szenenfolge zeigt zunächst Bilder aus den Straßen eines Dorfes. Im Zentrum steht dann das kranke Mädchen, das auf der Straße liegt: Als Lotar die Zähne in ihrem Mund in einer Nahaufnahme filmt (indexikalische Bilder), weist Buñuel ihn an, die Aufnahme zu stoppen (animierte Darstellung): Zum ersten Mal geht ihm hier etwas, das die Kamera filmt, zu weit.

- **Sequenz L (0:55:26 – 0:56:36) Der Esel**

Hatte der Zuseher den Eindruck, Buñuel würde sich nach der Begegnung mit dem kranken Mädchen von seiner Grausamkeit lösen, wird er in dieser Sequenz eines Besseren belehrt: Buñuel lässt für seinen Film einen Esel zu Tode stechen, ein Unfall, der angeblich während des Transports von Bienenstöcken in Las Hurdes immer wieder vorkommt (und sogar menschliche Todesopfer fordern soll, wie der Kommentar in Buñuels Film angibt). Kameramann Lotar zeigt sich vom Schicksal des Tieres erschüttert und weist Buñuel darauf hin, dass es leidet. Indexikalische Bilder zeigen immer wieder das langsame Sterben des Esels. Buñuel, neben der Kamera positioniert, wartet: Dreimal zeigt Simó in einer unveränderten animierten Großaufnahme die Schuhe Buñuels, der bewegungslos neben der aufnehmenden Kamera steht: Er setzt den entscheidenden Schritt nicht, der das Tier von seinen Qualen erlösen würde. Erst in der vierten dieser Einstellungen löst sich Buñuel von dem Anblick, seine Füße setzen sich in Bewegung, nach ein paar Schritten bleibt stehen und greift nach seiner Pistole, um den Esel zu erschießen. Simó stellt diesen erneuten „live-action“-Tod als Versuch Buñuels dar, gleichzeitig den Surrealismus Dalís, in dessen Schatten er sich immer noch sieht, zu übertrumpfen, als sich auch von seinem Vater, der den kleinen Luis, wie Simó zeigt, mit einem ähnlichen Bild konfrontiert hatte, zu lösen (tatsächlich hatte Buñuel als Kind in einem Olivenhain einen verwesenden Esel gesehen, vgl. Buñuel 1998: 17; vgl. auch Kapitel 4.4). Aber die Zukunft liegt Simó zufolge für Buñuel weniger im direkt surrealistischen Film, wie die nächste Szenenfolge zeigt.

- **Sequenz M (1:04:25 – 1:06:22) Der Friedhofsgang**

Simó widmet sich in dieser Szenenfolge der Darstellung der Reise der „Hurdanos“ zum Friedhof, um das vermeintlich tote Kind zu begraben. Hier liegen für Simó die zukünftigen Möglichkeiten Buñuels: Nachdem er die Mutter des Kindes getröstet hat (und zu weinen scheint), filmt er das schwierige Unterfangen, den Leichnam des Kindes bis zu seinem Grab zu bringen, als chronologische Handlung, als Erzählung mit einer deutlich narrativen Form.

Buñuel weist die „Hurdanos“, wie zum ersten Mal ansatzweise in Sequenz I, deutlich als Schauspieler*innen an. Indexikalische Bilder zeigen dabei immer wieder die Aufnahmen der Kamera, die animierte Darstellung bildet die Filmcrew bei der Aufnahme und den Regisseur, wie er Anweisungen gibt, ab: „¡Cámara! ¡Acción!“ Die letzten „live-action“-Bilder zeigen einen „Hurdano“, der die kleinen, versteckten Grabkreuze aus Holz vom überwuchernden Gestrüpp freilegt. Buñuel ruft „¡Corte!“ und bedankt sich bei seinen „Akteur*innen“: Sein erster Schritt auf dem Weg zum Regisseur von Spielfilmen. Für Simó ist „Las Hurdes“ damit das pseudo-dokumentarische Bindeglied zwischen den abstrakten, surrealistischen ersten beiden Filmen Buñuels und den späteren narrativen Werken. Statt, wie Aranda (1976: 116, vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit) vorgeschlagen hat, als einen Schritt hin zum Dokumentarischen, sieht Simó in „Las Hurdes“ also die Geburt des Spielfilmregisseurs Buñuel, der gleichwohl seine surrealistischen Wurzeln nicht vergisst - auf dem Weg über eine Pseudo-Dokumentation.

6.2 Intertextuelle Aspekte

Die vorliegende Arbeit behandelt das Phänomen der Intertextualität mit „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ von Salvador Simó anhand eines Textes, der u. a. nicht verhehlt, mit „Las Hurdes“ von Buñuel ein früheres Werk als Ausgangs- und Referenzpunkt zu haben, und eine Diskussion dieses Hypotextes anstrebt. Dabei gehören die beiden Werke jedoch dezidiert nicht demselben Genre an: Der Film von Simó, zunächst und in erster Linie ein Animationsfilm für Erwachsene, knüpft mit „Las Hurdes“ an eine Pseudo-Dokumentation an, wie sie in Kapitel 2.1 definiert wurde. Damit untersucht diese Arbeit einen speziellen Fall von Intertextualität, der die üblichen Kategorien der Genretheorie sprengt, wie sie Kuhn et al. erörtern:

„Die Genretheorie geht per se von einer intertextuellen Betrachtungsweise aus, indem sie annimmt, dass zwischen mindestens zwei Werken in einem Medium, in unserem Fall dem Medium des Kinofilms, eine Beziehung besteht, wenn sie demselben Genre zugeordnet werden.“ (Kuhn et al. 2013: 31)

Die intermediale Adaption eines Genres kann, wie die Autor*innen ausführen, ebenfalls häufig beobachtet werden (vgl. Kuhn et al. 2013: 31), eine genreübergreifende intertextuelle Beeinflussung wie in vorliegendem Fall dürfte hingegen wesentlich seltener sein und entsteht „nicht allein durch die Wiederholung eines Prototyps, in dem alle Konventionen bereits angelegt sind, sondern durch die Vermischung unterschiedlicher Genretraditionen.“ (Bartosch 2013: 397)

In Bezug auf die qualitativen Parameter der Intertextualität, die Pfister (1985: 26-30, vgl. Kapitel 2.4.1 der vorliegenden Arbeit) aufgestellt hat, wird sich dieser Teil der Arbeit nun zunächst allgemeiner mit dem Grad beschäftigen, den die intertextuelle Beziehung - als Aspekt des „Dazwischen“, wie es Sombroek (2005: 43, vgl. Kapitel 2.4.1) versteht - in der Relation zwischen „Las Hurdes“ und „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ annimmt. Dabei kann hinsichtlich der qualitativen Kriterien nach Pfister Folgendes konstatiert werden:

- der Grad der Referentialität in Simós Film ist hoch: Schon der Titel „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist ein Hinweis auf „Las Hurdes“, wie im ersten Exkurs der vorliegenden Arbeit ausgeführt wurde. Buñuels Film steht darüber hinaus im Zentrum der Narration, die sich im Grunde ganz seinem Entstehungsprozess widmet. Zusätzlich bezieht Simó Einstellungen und Sequenzen aus „Las Hurdes“ in seinen Film ein. Dabei werden diese Teile nicht nur kommentarlos eingeflochten, bedient sich Simó ihrer nicht lediglich: Er referiert auf sie, stellt ihre Genese dar und verweist auch auf den Kontext, in den sie gestellt waren. „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ kommentiert seinen Hypotext damit, gibt ihm eine neue Perspektive und interpretiert ihn. Dabei wird gleichzeitig an Buñuel angeknüpft als auch eine Distanzierung von seinem Film unternommen, wie noch dargestellt werden wird.
- der Aspekt der Kommunikativität ist in Simós Film ebenfalls als basal einzustufen: dass es sich bei „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ um einen Hypertext handelt, dessen Hypotext Buñuels „Las Hurdes“ darstellt, wird nicht verhohlen, sondern deutlich herausgestellt. Dieser hohe Grad an Intertextualität ist nicht nur klar erkennbar: Er wird auch signifikant unterstrichen, markiert durch die Übernahme von Teilen des Films „Las Hurdes“ in das eigene Werk. Dabei muss Buñuels Film dem*der Rezipient*in jedoch nicht bekannt sein: „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ weckt das Interesse, den Hypotext kennenzulernen, seine Kenntnis wird jedoch keineswegs vorausgesetzt. Das Narrativ Simós erzählt eine kohärente, schlüssige Geschichte, die auch funktioniert, ohne dass der*die Rezipient*in den Hypotext kennt: Dieser zählt auch wohl zu den kanonisierten, aber keineswegs zu den bekanntesten Werken der Filmgeschichte.
- gleichzeitig stellt Simós Film kein typisches Werk der Postmoderne dar. Die intertextuelle Bezugnahme auf den Hypotext wird hier zwar bewusst markiert, die Referentialität selbst wird jedoch als solche im Rahmen der Autoreflexivität nicht offen reflektiert und thematisiert, nicht gerechtfertigt oder problematisiert – dies hätte im

Grunde den Verzicht auf eine konventionellere Narrativik, auf die Erzählung zur Folge. So müsste etwa auf den filmhistorischen Status von „Las Hurdes“ eingegangen werden und erklärt werden, warum man sich mit diesem Film beschäftigt, die Methode des „reenactments“ oder der Integration der Teile aus Buñuels Film müsste erläutert werden, die eigene Haltung zu Buñuels Film und seiner Arbeit müsste erläutert werden, etc. Dies würde eher die Form des Filmessays erfordern. Simós Film hingegen diskutiert und kritisiert seinen Hypotext nicht offen, sondern im Rahmen seiner eigenen Erzählung – damit aber nicht unbedingt weniger effektiv.

- mit zu den grundlegenden Charakteristika von „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ zählt hingegen die hohe Intensität an Strukturalität: „Las Hurdes“ wird nicht nur nebenbei kurz zitiert, sondern der Hypotext wandert ins gesamte Gefüge des Films, ob nun in narrativer oder formaler Hinsicht: Narrativ wird die Genese des Hypotexts geschildert, formal werden ganze Teile in den neuen Text inkorporiert. Der Hypotext wird gleichzeitig diskutiert als auch kommentiert und kritisiert, auch dies: sowohl im Rahmen der Narrativik, die vor allem die Intentionen der Filmcrew und die Methoden, mit denen sie arbeitet, hinterfragt, als auch formal, wenn die angeblich „objektiven“ Bilder in „Las Hurdes“ als Inszenierungen bewusst gemacht werden. Die Narrativik lehnt sich, wenn die Filmcrew in Las Hurdes angelangt ist, überdies an den Film Buñuels an und zeichnet dessen Reise durch die Region nach, die in La Alberca beginnt - wie sie auch im erwähnten Reiseführer „Buñuel en Las Hurdes. Guía de viaje por el Laberinto de las Tortugas“ (Domínguez Domínguez/de Vega 2019; vgl. Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit) nachgezeichnet wird.
- auch die Selektivität ist in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ stark ausgeprägt: die Übernahme ganzer Teile des Hypotextes in den eigenen Filmkörper bedeutet nicht nur eine Art filmisches Äquivalent zum wörtlichen Zitat und die Übernahme eines fremden Textteils in den eigenen Text. Darüber hinaus ist die Materialität von eigenem Text und Zitat hier grundlegend verschieden: Während Simós Filmtext eine animierte Filmerzählung ist, in Farbe, stellt „Las Hurdes“ eine „live-action“-Pseudo-Dokumentation in Schwarzweiß dar: Schon die materiale Beschaffenheit von Hypotext und Hypertext ist hier also, obwohl beide im selben Medium zu verorten sind, grundsätzlich verschieden. Trotzdem wird in Simós Film deutlich auf einen individuellen Hypotext verwiesen, nicht etwa nur auf die Konventionen und Normen des Dokumentarfilms oder ein gemeinsames Thema. Das Verfahren der Zitation ist nicht nur sehr breit ausgeformt – vom direkten Zitat bis zur Darstellung der Genese -, sie lässt

auch nicht nur den Kontext des Hypotextes, sondern den Text selbst und seine gesamte Prägung in einem neuen Licht erscheinen.

- massiv ist schließlich auch die Dialogizität ausgeprägt. Die Spannung zwischen Hypo- und Hypertext ist sowohl semantisch als auch ideologisch hoch: Semantisch durch die Form (Animationsfilm vs. Pseudo-Dokumentation), ideologisch durch die Narrativität (Entwicklungsgeschichte in Richtung Humanität: „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ vs. Fatalistischer Blick in die Hölle: „Las Hurdes“). Der Hypotext wird von Simó ironisch betrachtet und in Frage gestellt, die unterschiedliche Materialität der Filmbilder aus Hypo- und Hypertext haben eine signifikant gesteigerte Distanznahme zur Folge. Simós Ziel ist – auch hinsichtlich der Graphic-Novel-Vorlage – weder eine genaue Adaption noch eine Imitation. Die Zitate aus „Las Hurdes“ werden nicht als autoritative Quellen genutzt, im Gegenteil: Sie, die Objektivität vorgeben, werden relativiert, in ihrer Künstlichkeit bewusst gemacht, unterminiert. Gleichzeitig geht es darum, mit dem Hypotext in einen Diskurs zu treten. Er wird diskutiert, aber nicht undifferenziert negiert: Die Distanznahme ist wesentlich subtiler, indem darauf hingewiesen wird, dass „Las Hurdes“ das Werk eines Künstlers ist, keine objektive Dokumentation (vgl. dazu Kapitel 5.5). Damit knüpft der Film „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ gleichzeitig an „Las Hurdes“ als Kunstwerk an, wie er sich von „Las Hurdes“ als vorgeblich objektiver Dokumentation distanziert.

Mit der Begrifflichkeit, die Ternès (2016: 112; vgl. Kapitel 2.4.2 der vorliegenden Arbeit) verwendet, wird damit von Simó ein Film vorgelegt, der zwar eine Relativierung des Hypotextes verfolgt, also ein Beispiel für die intervenierende Intertextualität darstellt, aber gleichzeitig nicht lediglich eine Transformation oder Parodie verfolgt. Simó zeigt auch keine ironische Haltung seinem eigenen Film gegenüber (wie sie Ternès 2016: 16 als charakteristisch für Werke der Postmoderne bezeichnet) und verweigert sich nicht einem distinkten Sinn seines Filmtextes (wie es mit Ternès 2016: 112 typisch für das Verfahren der Transformation wäre, wie sie es beschreibt). Aber der Status, den der Hypotext in seiner Anlage, seiner Struktur anstrebt – der Status als „objektiver Dokumentarfilm“ – wird als artifiziell, als synthetisiert, als künstlich enthüllt.

Dabei kann in Hinsicht auf die Unterscheidung, die Jessica Mason (2019: 21; vgl. Kapitel 2.4.3 der vorliegenden Arbeit) vornimmt, festgestellt werden, dass Simó dezidiert ein Werk vorlegt, das auf intertextuellen Referenzen basiert: Die narrativen Interrelationen werden klar artikuliert, sind deutlich analysierbar, als Zeichen der Beziehung zum Hypotext produziert

und im Narrativ markant zugänglich. Die Intertextualität ist ein deutliches Produkt des Autors.

6.3 Integration und neue Funktion der übernommenen Elemente

Die Untersuchung von Filmbildern stellt allein schon aufgrund ihrer großen Verbreitung eine Kernkompetenz der heutigen Gesellschaft dar, zeigen diese Bilder doch niemals die Realität unverfälscht: Sowohl der Eindruck des*der Rezipient*in, ein „natürliches“ Filmbild zu sehen, als auch die Ansicht, es handle sich um ein „künstliches“, sind in der Regel intendiert, das Ergebnis einer ästhetischen Strategie. Damit erscheint das „natürliche“ Filmbild lediglich als eines, das noch nicht als künstlich und konstruiert erkannt wurde, gehört es doch zu seinen Prämissen, „gemacht“ zu sein (vgl. Keutzer et al. 2014: 3).

Die beiden in der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke, Buñuels „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ und Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, können in diesem Sinne als zwei entgegengesetzte Pole betrachtet werden können: Die Pseudo-Dokumentation etabliert beim*bei der Rezipient*in massiv den Eindruck, es handle sich beim Gezeigten um gänzlich „natürliche“ Filmbilder, während sie in erster Linie aus von ihrer Genese her „künstlichen“ Bildern besteht. Simós Film hingegen weist bereits durch seinen Status als Animationsfilm auf seine „Gemachtheit“ hin, ist aber nicht zuletzt darauf bedacht, einen Bericht zu liefern, der Wahrheit der Produktionsgeschichte seines Hypotextes auf die Spur zu kommen. Dadurch, und auch durch das Verfahren der Integration von Teilen seines Hypotextes, ergeben sich Bilder, die trotz und in ihrer Künstlichkeit darauf insistieren, dass sie „natürliche“ Filmbilder sind.

„Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ hat so nicht nur ein reales Äquivalent in tatsächlichen historischen Geschehnissen, die auch in einer ganz spezifischen Weise, nämlich animiert, „reenacted“ werden, sondern baut Einstellungen aus „Las Hurdes“ von Buñuel in Form von indexikalischen Bildern – die also im Hypotext als Realität betrachtet wurden – in den eigenen Filmkorpus ein. Dabei ist davon auszugehen, dass ein animierter Film sein eigenes Rezeptionsmilieu schafft: Im Rahmen seiner eigenen Diegese stellt das animierte Bild die Realität dar. Der Einbruch indexikalischer „live-action“-Bilder in den Rahmen der Animation kann hier also als Intrusion eines Fremdkörpers betrachtet werden – im vorliegenden Fall: die Pseudo-Integration einer Pseudo-Dokumentation. Dies soll im Folgenden genauer erläutert werden.

In seinem Unternehmen, das Konzept der Intertextualität für den Film zu definieren, sieht Iampolski (1998: 30-32) das intertextuelle Bezugnehmen auf einen Hypotext in Form des Zitats als ein Fragment des neuen (Film-)Textes, das seine lineare Entwicklung unterbricht und dessen Motivation, die es in diesen Text integriert, vom*der Rezipient*in von außerhalb des Textes abgeleitet werden muss. So ist „À bout de souffle“ von Godard etwa insgesamt von starkem Zitatcharakter: Der bereits kurz erwähnte „Film noir“ (vgl. Kapitel 2.4.3 der vorliegenden Arbeit) ist von großer Bedeutung, es gibt Anspielungen auf die Malerei von Renoir, die Filme von Samuel Fuller, etc. Eine Anspielung auf ein spezifisches Werk von Fuller ist jedoch etwa gänzlich organisch in die narrative Struktur von Godards Film verwoben: Wenn die weibliche Hauptfigur durch ein gerolltes Filmposter auf den männlichen Protagonisten blickt, zitiert Godard damit eine Szene aus Fullers „Forty Guns“, in der eine Figur einen Blick auf eine andere Figur durch den Lauf eines Gewehres wirft. Dieses Zitat ist jedoch ein so verwobener Teil der narrativen Struktur des Films, dass es Godards eigenen Kommentars bedurfte, um die Referenz im spontanen Verhalten der Heldin zu erkennen: Ohne Godards Hilfe würde dieses Zitat unerkennbar im linearen Fluss der Erzählung bleiben. Ein intendiertes Zitat bleibt so für den Zuseher opak: Ein Beispiel für ein „vergrabenes“ Zitat, das sich vollständig in der Handlung auflöst. Iampolski ist sogar der Ansicht, dass dieses Zitat vor dem Hinweis darauf, den Godard in seinem Kommentar gab, kein Zitat war: Es war zu stark in den Filmtext verwoben, dem*der Zuseher*in nicht bewusst und unterbrach damit die Rezeption der linearen narrativen Entwicklung des Films nicht.

Das (erkennbare) Zitat kann hingegen auch eine irritierende Anomalie im Gefüge des Textes darstellen, seine Entwicklung blockieren und den*die Rezipient*in zu einer intertextuellen Lesart herausfordern. Der Grund dafür liegt darin, dass jeder narrative Text über eine gewisse interne Logik verfügt, die die Präsenz der verschiedenen Fragmente, aus denen er besteht, motiviert. Kann eines dieser Fragmente nicht eine genügend gewichtige Motivation für seine Existenz innerhalb der Logik des Textes finden, stellt es eine Anomalie dar und zwingt den Rezipienten, die Motivation in einer anderen Logik zu finden, die außerhalb des Textes liegt. Diese Suche führt, so Iampolski (1998: 30), den*die Rezipient*in dann in das Gebiet der Intertextualität, wenn ein Fragment nicht überzeugend in den Text integriert werden kann: Kann ein Fragment eines Textes nicht kontextuell motiviert werden, sucht der*die Rezipient*in nach der Motivation außerhalb dieses Textes. Gleichzeitig weist Iampolski darauf hin, dass diese Intertextualität zwar dem*der Rezipient*in die Aufgabe auferlegt, die Motivation für ein Fragment außerhalb des rezipierten Textes zu suchen, gelingt es dem*der Zuseher*in jedoch,

das Zitat zu entschlüsseln und es zu motivieren, wird nicht nur der Text mit zusätzlichem Sinn aufgeladen, auch die narrative Struktur wird dadurch wiederhergestellt. So kann das Verfahren der Intertextualität die Bedeutung eines Textes bereichern und die Linearität des Narrativs wiederherstellen, das sie in Frage gestellt hatte (Iampolski 1998: 31).

Die gesamte Sprache des Mediums Film kann Iampolski (1998: 250) demzufolge aufgeteilt werden in die Sprache des Narrativs (verständliche Elemente mit im Grunde analoger Funktion) und Figuren der Intertextualität (Elemente, die erst zu entschlüsseln sind): Auf der einen Seite klar verständliche, transparente Figuren, auf der anderen potenziell unverständliche Figuren - die Hieroglyphen der Intertextualität.

Simós Methode ist in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ jene, die Zitate nicht wie Godard im Beispiel Iampolskis im Filmtext zu verstecken: Sie werden zwar chronologisch in die Narration eingebunden, sie tauchen durch die Erzählung motiviert an ihrem Platz auf und geben in der Regel die Sicht der aufnehmenden Kamera der Filmcrew wieder (in den Sequenzen C-M, vgl. Kapitel 6.1), sie werden aber schon durch die unterschiedliche Materialität deutlich als Anomalien erkennbar und daher nicht organisch integriert. Ihr Charakter wird durch ihre Ansiedlung innerhalb der animierten Binnendiegeese unwirklich, abstrakt, surreal.

Zudem nimmt die Kamera im Rahmen der Diegeese von Simós Film zwar indexikalisch auf, was sich vor ihr abspielt, dadurch werden ihre Bilder zumindest bis zu einem gewissen Grad, der durch die formale Unterschiedlichkeit der Filmmaterialien begrenzt wird, in die narrative Erzählung eingebettet, gleichzeitig wird aber durch den narrativen Zusammenhang enthüllt, dass der Kontext ein völlig anderer ist, als durch den Schnitt Buñuels in „Las Hurdes“ vorgegaukelt: Die Filmbilder sind durch die Methode des „reenactments“ entstanden.

Sombroek (2005: 170-171) hat in seiner Analyse der intertextuellen Verweise im filmischen Werk von Alexander Kluge auch dessen Umgang mit fremdem Bildmaterial behandelt: Damit in Zusammenhang stehe ein Selbstverständnis des Regisseurs, dessen Mittelpunkt das Entdecken, Sammeln und Archivieren von Geschichten bilde, die bereits erzählt wurden. Kluge löse die vorgefundenen Elemente aus ihrem Kontext und verfremde sie, auch durch filmische Mittel (Verzerrung, Änderung der Einstellungsgröße, usw.), wodurch aus den verschiedenen Elementen ein neuer Zusammenhang entstehe: Hier nehme die Intertextualität einen dezidiert dekontextualisierenden Charakter an, den Sombroek im Anschluss an Lachmann (1990) als „Kontamination“ bezeichnet.

Obwohl sich Simós Methode von Kluges Vorgehen graduell unterscheidet, kann der Begriff der „Kontamination“ auch für die vorliegende Arbeit gewinnbringend verwendet werden, da die Zitate aus dem Hypotext „Las Hurdes“ im Film „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ dezidiert sowohl mit Iampolski als eine „Anomalie“ im Text zweiten Grades als auch mit Sombroek bzw. Lachmann als „Kontamination“ im Hypertext bezeichnet werden können.

Sombroek weist in Bezug auf Filme Alexander Kluges darauf hin, dass dort die „Disparität der verwendeten visuellen Materialien“ mit „zu abrupten Brüchen im Bilderfluss des Films“ und „Veränderungen des Bildcharakters“ führe: „Bunte, kontrastreiche Comicbilder treffen auf unscharfe Dokumentaraufnahmen“, „oftmals blaustichige Schwarzweiß-Aufnahmen auf grelle Technicolor-Filmausschnitte“, wobei der „permanente Wechsel der Bildqualitäten (...) maßgeblich für die Irritation des Zuschauers verantwortlich“ ist (Sombroek 2015: 181-182).

Die Zitate aus Buñuels „Las Hurdes“ in Simós Film übernehmen deutlich eine ähnliche Funktion durch die basale Unterschiedlichkeit der Beschaffenheit der Filmbilder – Animationsfilm in Farbe vs. Pseudo-Dokumentation in Schwarzweiß –, wobei gleichzeitig der Einbruch der scheinbaren Realität eines Dokumentarfilms in das Gefüge eines Animationsfilms diese Realität, die der Hypotext innerhalb seines eigenen Gefüges aufgebaut hatte, mit dekonstruiert. Trotzdem ist Simós Animationsfilm von Kluges Filmessays formal weit entfernt, „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ baut seine Anomalien bzw. seine Kontaminationen im Rahmen einer Erzählung ein. Wenn die Sprache des Mediums Film mit Iampolski also unterteilt in Narrativ und Intertextualität gesehen werden kann – verständliche und demgegenüber erst zu dechiffrierende Elemente –, verbindet Simó beide Sprachen, indem er die intertextuelle Bezugnahme gleichzeitig organisch in die Erzählung einbaut – als Blick der Kamera motiviert – als auch formal stark von der Narration abhebt.

6.4 Originalelemente vs. animierte Darstellung

Wenn Reinerth (2013: 321) ausführt, dass mit Lotman (2004) der Animationsfilm eine selbstständige Kunstform darstelle, welche in künstlerischer Hinsicht über eine spezifische Sprache verfüge, die in mehrerlei Hinsicht in einem Gegensatz zur Sprache stehe, die Spiel- oder Dokumentarfilm einsetzen, ist vor allem auch angesichts der Hybridformen, die in den letzten Jahren in größerer Anzahl ein breites Publikum gefunden haben, daran zu erinnern, dass in diesen Werken sowohl formale Elemente des Spiel- als auch des Dokumentarfilms verwendet werden. In Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist gleichzeitig ein Animations-Spielfilm als auch ein biographischer Film und mit letzterem Aspekt auch in gewissem Maße

dem Dokumentarfilm, vor allem der Pseudo-Dokumentation „Las Hurdes“ selbst verwandt: Nicht nur werden Teile dieses Films direkt in den Filmtext gestreut, darüber hinaus wird seine Produktionsgeschichte mit dem Mittel des „reenactments“, dessen sich ja Buñuel selbst bediente, ins Zentrum gerückt.

Furniss (2014: 5-6) erörtert, dass der Terminus „Animation“ durch den Gegensatz zwischen den Begriffen „Mimesis“ und „Abstraktion“ begründet werden könnte, die als Pole des Spektrums, zwischen denen sich das Medium Film in seiner Gesamtheit bewegt, dienen können. Die Technik der „Mimesis“ dient dabei dazu, die Realität zu reproduzieren (wie etwa der Dokumentarfilm es tut), der Begriff „Abstraktion“ beschreibt hingegen die pure Form (den Pol, der näher am „reinen“ Animationsfilm liegt). Die Autorin weist darauf hin, dass es keine idealen Exempel für die Begriffe „Mimesis“ und „Abstraktion“ gibt, sie seien relativ zu verstehen. Eine Mischung aus Animation und Realfilm könnte in der Mitte dieses Kontinuums positioniert werden, ein Film wie Andy Warhols „Sleep“ (1963), in dem eine Kamera eine schlafende Person beobachtet, stünde hingegen weit auf Seiten des Pols der Mimesis. Damit stellen sowohl die Mimesis des Dokuments als auch die Abstraktion des Animationsfilms Tendenzen der Produktion von Filmen dar und weniger Praktiken, die komplett voneinander zu trennen wären. Der Vorteil dieser Betrachtungsweise ist, dass sie ein breites Spektrum abdeckt. Es kann sich als fruchtbar erweisen, sowohl „Las Hurdes“ als auch „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ in ihrer jeweiligen Entfernung zu den Polen „Mimesis“ und „Abstraktion“ zu verorten.

Wenn mit diesen Kategorien Warhols rein beobachtender Film „Sleep“ weit auf Seiten der Mimesis zu verorten ist, ist „Las Hurdes“ schon von seiner Organisation her weiter auf der Linie der Abstraktion angesiedelt, gibt aber vor, nachhaltig mimetisch zu sein und vor allem auf eine objektive Beobachtung zu setzen. Als Pseudo-Dokumentation ist der Film jedoch wesentlich weiter auf Seiten der Abstraktion angesiedelt, als er vorgibt: Poetisch, lyrisch, auf dem Einsatz von Schocks basierend und wenig(er) objektiv dokumentarisch.

In „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ tritt hingegen der originäre Fall ein, dass, worauf in Kapitel 6.2 bereits im Ansatz hingewiesen wurde, die pseudo-dokumentarischen Aufnahmen aus „Las Hurdes“, die in den animierten Filmtext eingestreut werden, einen surrealeren Eindruck auf den Rezipienten machen als die animierte Darstellung der surrealen Träume Buñuels: Sie scheinen in der Binnendiegese des animierten Films als fremdartiger als das animierte „reenactment“.

Damit tauschen im Grunde auch die Pole „Mimesis“ und „Abstraktion“, wie Furniss sie für das Medium Film verwendet, ihre Plätze: Das pseudo-dokumentarische Material Buñuels, das die äußere Realität abbilden soll, wandert in Richtung des Pols „Abstraktion“, die animierten Sequenzen hingegen, die innerhalb der formalen Gestaltung des animierten Films beheimatet sind und dort ihren Platz haben, werden verlagert in die Dimension der Mimesis, einer Abbildung der Realität, die selbst die surrealen Traumsequenzen glaubhafter erscheinen lässt als die Einstellungen aus „Las Hurdes“.

Gleichzeitig markiert Regisseur Simó, dass auch die durch seinen eigenen Film entworfene Realität nur eine Fiktion ist: Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes animiert, beseelt. Sie ist gezeichnet. Es liegt in der Natur des Animationsfilms, künstlich hergestellt zu sein, hingegen in der Natur der Gattung des Dokumentarfilms, die Realität darzustellen. Paradoxerweise gibt der Animationsfilm hier weniger vor, die Wirklichkeit abzubilden, vollbringt dies aber möglicherweise nachhaltiger als die Pseudo-Dokumentation, die eher eine lyrische, surrealistische, von schwarzer Poesie geprägte Überhöhung und Überzeichnung der Hölle darstellt, in der der Mensch lebt (vgl. dazu den zweiten Exkurs in vorliegender Arbeit): Mehr ein Werk der Fiktion, das mit einer strengen formalen Organisation, der Methode des „reenactments“ und der Technik des Schocks arbeitet, als eine objektive Dokumentation.

Buñuels Film ist gleichzeitig auf der Höhe der Auseinandersetzung mit der Region „Las Hurdes“, vom Volksgut über Lope de Vegas Stück von 1614 bis etwa zum wissenschaftlichen Text Legendres 1927, als auch auf der Höhe des Gebrauchs der surrealistischen Methode des Schreckens, er verbindet beides miteinander, um, kombiniert mit den Techniken des Dokumentarfilms, etwas originär Neues zu erschaffen, das, wie Rabzyor Yolmo (2015, vgl. Kapitel 4.5 der vorliegenden Arbeit) ausführte, in keinem der damals existenten Filmgenres sinnfällig zu verorten ist – und wohl auch in keinem heutigen: in vielerlei Hinsicht also eine Pseudo-Dokumentation.

Buñuels politisches Engagement ist dabei deutlich, gleichzeitig bleibt der Film jedoch soziologisch betrachtet dem fatalistischen Tonfall Legendres verhaftet. Und mit Fortschreiten des Films verstärkt sich der Eindruck, dass nichts und niemand den „Hurdanos“ helfen kann: Sie sind wir. Wir selbst sind die Kretins. Das ist die Hölle. Diese Sichtweise der menschlichen Gesellschaft dreht „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ diametral um: Ja, die „Hurdanos“ sind wir. Aber das ist keinesfalls die Hölle, sind die „Hurdanos“ doch keine Kretins, sondern Menschen, Persönlichkeiten, Individuen wie wir alle.

Buñuel als auch Simó haben für ihre jeweiligen Filme genauere Recherchen angestellt, wobei Simó den Rechercheprozess Buñuels auch darstellt, für den Zeitungsberichte, Besuche und vor allem Legendres Werk im Mittelpunkt gestanden haben dürften. Simó benutzt seine Erkenntnisse, um den Prozess der Entstehung von „Las Hurdes“ genau schildern zu können. Die Originalelemente etwa der Enthauptung der Hähne (Sequenz E) und die animierte Darstellung des „reenactments“ in Simós Film öffnen dabei ein weiteres Fenster der Auseinandersetzung: Inwieweit ist die Tötung eines Tieres vor laufender Kamera überhaupt ein „reenactment“? „Las Hurdes“ zeigt stellt das Thema „Tod“ (vgl. dazu auch den zweiten Exkurs der vorliegenden Arbeit) auch durch den Tod selbst dar: Hier wird strenggenommen nicht ein Akteur im Rahmen eines schauspielerischen Akts gefilmt, sondern ein tatsächlicher Akt der Tötung ausgeführt – zu dessen Ausführung sich bei Simó bezeichnenderweise auch weder der Regisseur noch sein Team bereit erklären, sondern den ein Einheimischer übernimmt.

Das Originalelement der Enthauptung des Hahnes aus „Las Hurdes“ behält in Simós Film so zwar seinen indexikalischen Charakter, zeigt es doch eine tatsächliche Tötung, gleichzeitig wird durch die animierte Darstellung jedoch auf die künstlichen Wurzeln dieses indexikalischen Bildes hingewiesen: Es ist nicht im Rahmen eines Festes entstanden, es wurde nachträglich, extra für „Las Hurdes“ gefilmt. Es ist echt und nicht echt zugleich. Die animierte Darstellung enthüllt die Wahrheit: Das indexikalische Bild ist zwar wahr, aber anders, als der Zuschauer von „Las Hurdes“ es in seinem dokumentarischen Rahmen verstehen würde.

Ein anderes Verfahren setzt Simó hingegen beim Tod der Ziegen (Sequenzen G und H) ein: Hier verwendet er auch für „Las Hurdes“ gedrehte Einstellungen, die von Buñuel jedoch verworfen wurden. Dieses Material wird in der Cinémathèque de Toulouse aufbewahrt und umfasst etwa 36 Minuten (vgl. Ibarz 2000: 21). Simó nutzt Szenen, die deutlich zeigen, wie die Filmemacher die Ziege vor sich her scheuchen, um ihren Sturz zu provozieren. Ramón Acín teilt Buñuel hier auch mit, dass, wer auch immer ihm erzählt habe, dass diese Ziegen ausrutschen und abstürzen, gelogen habe. Buñuel bleibt bei seinem Plan, den Sturz zu filmen: Er entscheidet sich dafür, die Lüge zu filmen und als Wahrheit auszugeben. Dazu wird schließlich eine Ziege erschossen, eine zweite den Abhang hinuntergejagt. Aber gerade die von Buñuel verworfenen Szenen enthüllen hier die Wahrheit, auch ist in „Las Hurdes“ selbst am rechten Bildrand der Rauch wahrzunehmen, der Produkt eines Schusses ist.

Die Gegenüberstellung zwischen animierter Wahrheit und indexikalischer Fiktion bzw. Lüge hingegen nimmt hingegen ihren Verlauf in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ bereits

sehr früh: Wie Sequenz A zeigt, stellt Simó, wenn er die Premiere von „L'Âge d'Or“ zeigt, bereits nach vier Minuten Film animierte Wahrheit – das Kinopublikum und seine Reaktionen – und indexikalische Fiktion – in derselben Einstellung direkt einander gegenüber. Damit wird das erste Mal auf ein basales Thema des Films verwiesen: Das indexikalische Bild ist fiktiv, das animierte hingegen nimmt den Charakter einer originalgetreuen Illustration an: Ihm kann der Rezipient vertrauen.

Zugleich werden durch Sequenz A im Grunde, betrachtet man „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Einheit, die indexikalischen Filmbilder aus „L'Âge d'Or“ innerhalb der Diegese auf eine ähnliche Stufe gestellt wie die indexikalischen Filmbilder aus „Las Hurdes“, sie sind beide grundsätzlich fiktiver Natur. Der Unterschied ist, dass die Bilder aus „L'Âge d'Or“ gleichzeitig mit dem Kinopublikum gezeigt werden, als Bilder auf einer Leinwand: Sie sind direkt als Fiktion erkennbar, während „Las Hurdes“ den Status einer Pseudo-Dokumentation annimmt, deren künstlicher Ursprung nicht augenfällig ist. Der Kontext wird aber bereits durch die Aufnahme der Szenen aus „L'Âge d'Or“ vorbereitet: Das indexikalische Bild ist grundsätzlich fiktiver Natur, was im weiteren Verlauf von Simós Film immer wieder betont wird.

Die Wahrheit hingegen wird enthüllt durch das animierte Bild, im Sinne der Narration, die sie dem Zuseher anbietet, aber auch im Sinne der Definition des Animationsfilms, die die Animationskünstler John Halas und Joy Batchelor vorschlugen: „If it is the live-action film's job to present physical reality, animated film is concerned with metaphysical reality – not how things look, but what they mean.“ (Halas/Batchelor, zit. nach Hoffer 1981: 3)

6.5 Repräsentation vs. Reproduktion

Wenn Zander (1985: 185) feststellt, dass allgemein im Medium Film die visuelle Komponente dominiert und das Wort an Bedeutung einbüßt sowie nicht nur die von der Kamera gefilmten Einstellungen (durch den Schnitt) miteinander verbunden werden, sondern auch die Einstellungen selbst durch den Bildausschnitt, die Perspektive (und: eventuell die Bewegung) der Kamera festgelegt werden, hat diese Produktion eines organischen Ganzen auch Auswirkungen auf das Verfahren der Intertextualität. Tatsächlich kann es im Medium Film schwer fallen, intertextuelle Bezüge klar zu kennzeichnen: Ein direktes Zitat etwa unter Anführungszeichen zu setzen wie in einem literarischen Text, ist hier im Grund nicht möglich. Simó verweist in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ in der Bezugnahme auf seinen Hypotext „Las Hurdes“ in originärer Weise auf den Charakter der intertextuellen Zitate als Anomalie

im Gewebe seines Filmtextes, unterstreicht ihre Fremdartigkeit und damit gleichzeitig implizit auch die Künstlichkeit ihrer Genese.

Er unterwandert damit das Narrativ seines eigenen Films, stellt es in Frage, und stellt es im selben Moment wieder her, indem er es als Blick der Kamera motiviert (vgl. Kapitel 6.3). Damit wird grundlegend die vorgebliche Reproduktion der Wirklichkeit durch die Kamera, die ein indexikalisches, ein objektives Bild der Realität zu liefern scheint, als Modus der Repräsentation, der Darstellung enthüllt, die durch die Wahl dessen, was gezeigt wird, den Bildausschnitt, den Kontext, in dem das Bild entstand, ja sogar durch das Bildmaterial maßgeblich vorgeprägt wird. In „Las Hurdes“ handelt es sich zusätzlich noch um eine höchst künstlerische Darstellung, dominiert vom ausgeprägten Stilbewusstsein Buñuels.

Mit diesem Verweis auf den Unterschied zwischen Reproduktion und Repräsentation reiht sich „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ rein vom Thema – der Genese eines Films – ein in eine Reihe von Filmwerken, die das Filmemachen selbst zum Thema haben. Topitz (2015: 6) weist auf die große Anzahl an „Metafilmen“ der letzten Jahrzehnte hin – Filme, die direkt auf ihre eigene Welt und ihr Medium referieren, indem sie hinter die Leinwand führen, die Kamera auf sich selbst richten, die Mechanismen des Mediums und des Filmemachens in ihren Fokus nehmen. Narrative Strategien zu verdecken war, wie sie ausführt, lange Zeit der Status quo, selbstreflexives Kino hingegen die Domäne des experimentellen und des Avantgardefilms. Das Medium Film war bedacht, ästhetisch und fiktional eine Illusion von Realität aufrechtzuhalten – der Versuch, sich als Reproduktion auszugeben.

Topitz (2015: 6) sieht (im narrativen Kino) eine Änderung dieses Paradigmas im Gefolge der Postmoderne: Selbstreflexive Techniken haben ihren Weg auch in die Populärkultur gefunden, ein Trend, dessen Beginn sie in den 1990er-Jahren sieht. Damit einher gehen neue Methoden der Narration und eine Experimentierfreudigkeit, was die eigenen medialen Mittel betrifft. Der „Metafilm“ reflektiert damit nicht nur, was er erzählt, sondern häufiger auch, wie er erzählt. Zeitgenössische Filme können so auf mehrere Arten ihre eigenen narrativen Mittel, hier geht die Autorin konform mit den oben angeführten Thesen von Iampolski (vgl. Kapitel 6.3 der vorliegenden Arbeit), dekonstruieren. Gleichzeitig kann es sich um selbst-bewusste Filme handeln, die aus einem breiten kulturellen Wissen schöpfen und dieses auch referenzieren: die Repräsentation rückt in den Vordergrund.

Bei „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist dies signifikant der Fall, damit ist er auch mit in die Riege der „Metafilme“ einzureihen: Nicht nur ist hier ein grundlegendes Wissen über

den Regisseur, sein Werk, seine Biographie, die Genese des Films, der im Mittelpunkt steht, die beteiligten Personen zu verorten, gleichzeitig sind die Autoren – von Solís über de Vega bis zu Simó – auch sehr gut informiert hinsichtlich der Region, in der der Film spielt (sie stammen auch selbst aus der Extremadura), die politischen und geschichtlichen Verhältnisse zur Zeit der Entstehung des Films, usw. Gleichzeitig kann die Animation als Modus der Repräsentation gesehen werden, da er nicht auf indexikalischen Bildern beruht.

Topitz (2015: 10) betrachtet als eine der Methoden, die Metafilme verwenden, das Verfahren der Intertextualität, neben etwa der Intermedialität und der Selbstreferentialität (im Rahmen letzterer nimmt der Text Bezug auf sich selbst), wobei sie alle diese Modelle miteinander verbunden sieht. Alle drei Konzepte sind bezüglich ihrer theoretischen Ausgestaltung relativ jung und erst im 20. Jahrhundert formuliert worden. Texte, die intertextuelle, intermediale oder selbstreferentielle Züge tragen, sind aber, wie die Autorin auch ausführt, natürlich bereits viel früher entstanden. So weist Genette (1993: 363-364), wie bereits ausgeführt wurde (vgl. Kapitel 2.4.2), darauf hin, dass das Verfahren der Amplifikation, die neue Ausgestaltung, Variation eines Stoffes, der in der Regel von Vorgängern im selben Medium bereits gestaltet worden war, etwa für das Theater der Antike von basaler Bedeutung war. Simó ist einen anderen Weg gegangen und hat weder die Ausgestaltung noch die Variation, sondern die Diskussion in einem narrativen Rahmen gewählt.

Mit Topitz (2015: 36) im Anschluss an Hornby (1986) ist der Autor schon während der Genese des Werks von der Intertextualität eingehüllt ist (wenn er auch nicht so gefangen in ihr sein muss, wie dies Kristeva sieht): Ein Autor wird, schreibt er etwa ein Theaterstück, stets auf sein Wissen hinsichtlich anderer Stücke, das Genre, das Vokabular zurückgreifen, wie auch das Publikum sich zu dem, was es sieht, stets in Beziehung setzen und dabei auch auf frühere Erfahrungen zurückgreifen wird. Wie die Autorin ausführt, gilt dies natürlich auch für das Medium Film, für Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen, die ihr Wissen und ihre Erfahrung im Schreiben, Inszenieren als auch im Rezipieren von Filmen nutzen. Dabei werden können Referenzen sowohl auf Werke der Fiktion als auch auf das „reale Leben“ genutzt werden, Anspielungen auf fiktive Figuren und Ereignisse wie auch Verbindungen zu realen Personen, Plätzen und Geschehnissen.

Wird dabei die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen auf eine Diskrepanz zwischen Fakt und Fiktion gelenkt, geht das fiktionale Gefüge durch Anspielungen auf die Realität außerhalb des Textes in Stücke, werden damit (zumindest potenziell) auch Narrativik, Illusion und die „sus-

pension of disbelief“ des Publikums, die willentliche Aufhebung des Unglaubens der Rezipient*innen, was das Narrativ des (Film-)Textes betrifft, durchbrochen (vgl. Topitz 2015: 38; vgl. auch Iampolski 1998: 31, in Kapitel 6.3 der vorliegenden Arbeit) – ein Verfahren, dass im Ansatz und auf veränderte Weise auch Simó in seinem Film signifikant nutzt, wenn er mit den (scheinbar) indexikalischen Bildern aus „Las Hurdes“ den narrativen Fluss seiner Animationserzählung formal immer wieder irritiert.

Dieses zentralen Mittel der Intertextualität in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“, diese direkte Präsenz von Filmbildern aus „Las Hurdes“ hat dabei einen Vorläufer im gleichnamigen Kurzfilm von de Vega: Ein Block von mehreren Einstellungen aus Buñuels Film (0:11:17-0:12:04) wird hier gefolgt von Szenen der Ziegen und ihrem Schicksal, alternierend mit animierten Bildern (0:13:19-0:14:10). In de Vegas Adaption tritt auch zum ersten Mal ein weiterer wichtiger Aspekt in Erscheinung, der sich ebenfalls im Langfilm findet: Der Regisseur greift zurück nicht nur auf Material aus „Las Hurdes“, sondern auch auf von Buñuel für den Film nicht verwendete Szenen. Diese Einstellungen zeigen etwa Buñuel und Mitglieder der Crew bei ihren Versuchen, den Fall der Ziegen zu filmen (vgl. auch Kapitel 6.4 der vorliegenden Arbeit), eine dieser Szenen ist in den Kurzfilm de Vegas gewandert, deutlich ist zu sehen, wie auf eine Ziege geschossen wird (0:13:27-0:13:29).

Simó weitet dieses Verfahren aus, indem er hier mehrere Einstellungen aus den Outtakes verwendet (Sequenzen G und H). Das Medium Film kann damit nicht nur das „reenactment“ der Graphic Novel nutzen: Auch über eine Verwendung von Fotos, die im Comic möglich wäre, hinausgehend, wird der Ursprung der Filmbilder der „Pseudo-Dokumentation“, ihr Prozess der künstlichen Herstellung unterstrichen, indem direkt auf ihren „künstlichen“ Produktionsprozess durch Aufnahmen der Dreharbeiten verwiesen wird. Die „künstliche“ Darstellung des Animationsfilms enthüllt damit die „realistische“ Darstellung der Pseudo-Dokumentation als Konstruktion; in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ergibt sich die kommentierende Kritik des Hypertextes am Hypotext auch durch die Gattungen beider Filme selbst. Dabei wird die Reproduktion, die „Las Hurdes“ vorgibt zu sein, auch dadurch als Repräsentation zu erkennen gegeben, indem dezidiert auf ausgeschiedenes, verworfenes, abgelehntes Material zurückgegriffen wird: Das schiefe Bild, das „Las Hurdes“ von den angeblich verworfenen, ausgeschiedenen „Hurdanos“ zeichnet, wird so zurechtgerückt auch durch die Benutzung verworfenen, ausgeschiedenen Materials.

Exkurs: „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ als Hypertext von „Las Hurdes“

Die bisherigen Ausführungen zeigten deutlich: Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ist ein originäres Beispiel für das Verfahren der Intertextualität, die Verflechtung zweier Texte, wobei der eine Bezug auf den anderen nimmt. Der Animationsfilm stellt nicht nur die Genese von „Las Hurdes“ in den Mittelpunkt seiner Erzählung, er baut auch direkt indexikalische Bilder aus Buñuels Pseudo-Dokumentation in den eigenen Filmkorpus ein.

Simós Film stellt aber auch ein Beispiel für das intertextuelle Verfahren der Hypertextualität dar: Er stellt eine Relation zu seinem Hypotext, Buñuels „Las Hurdes“ her, die nicht einen direkten Kommentar im strengen Sinne einer Erläuterung darstellt, ihn aber in einem weiteren Sinne kommentiert, diskutiert, in seiner Position transformiert. Einige dieser Kernpunkte wurden bereits dargestellt, in folgendem Exkurs soll beispielhaft auf einen weiteren grundlegenden Punkt dieser Beziehung der Transformierung, der Umwertung, der Umdeutung eingegangen werden, um zu zeigen, wie „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auch in dieser Hinsicht einen Hypertext von „Las Hurdes“ darstellt: Einen Film, der ohne seinen Hypotext nicht existieren könnte. Dazu wird auf ein Kernthema, die Darstellung des Themas „Tod“, in „Las Hurdes“ und in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ eingegangen.

Rothman (1997: 21) weist darauf hin, dass, während etwa in einem „Dokumentarfilm“ wie „Nanook of the North“ (1922, von Robert J. Flaherty) die Natur harsch und unversöhnlich erscheint, sie doch kein Feind des Menschen ist: Sie wird als sublim dargestellt, ebenso der strenge Lebensstil, trotz seiner Strenge, den jene führen, die wie der Eskimo Nanook und seine Familie in einem engen Verhältnis mit der Natur leben. In „Las Hurdes“ hingegen wird die Natur als etwas Schreckliches dargestellt, zugleich als Grund und als Ausdruck des Horrors, der die Existenz der „Hurdanos“ prägt.

Diese Sicht auf die Natur als grausame Kraft hat Buñuel dabei bereits wesentlich früher entdeckt: Wie er selbst ausführte, lernte er die Schriften des Marquis de Sade (auf dessen „120 Journées de Sodome“ auch in „L'Âge d'Or“ referiert wird; in Buñuels „La voie lactée“ tritt Sade 1969 auch als Figur auf) kennen, als er etwa 25 Jahre alt war: „*Me ha gustado Sade.*“ (Buñuel 1998: 255; Hervorhebung im Original) Buñuel geht dezidiert darauf ein, dass er auch Sades *Juliette* gelesen hat (vgl. Buñuel 1998: 256). In diesem Text führt Sade aus, dass die Natur der menschlichen Welt entgegengesetzt ist, sie trachtet, gewalttätig, danach, zu zerstö-

ren, um wieder erschaffen zu können: Wie Ariès (2002: 498-499) erörtert, ist die Zerstörung durch Gewalt für Sade ein grundlegendes Charakteristikum der Natur. Auch dies stellt Buñuel in „Las Hurdes“ dar.

Aber die Gesellschaft ist eng involviert in diese Gewalt, diesen Horror in „Las Hurdes“: Überbleibsel des Feudalsystems, ein beschämender Anachronismus für eine selbsternannte „moderne“ Nation wie Spanien, machen die „Hurdanos“ nun auf inoffizielle Weise zu dem, was sie zuerst „offiziell“ waren (vgl. Rothman 1997: 21), so heißt es im Kommentar: „Antes de llegar a Las Hurdes debemos pasar por La Alberca antigua villa de carácter casi feudal todos los habitantes de Las Hurdes eran tributarios de este pueblo.“ Auf diese Weise sind die „Hurdanos“ immer noch „Vasall*innen“, jetzt jene der relativ vermögenden Einwohner*innen von La Alberca: Diese besitzen die Bienenstöcke, die die „Hurdanos“ während der Wintermonate betreuen.

Dazu ist etwa anzumerken, dass die stark surrealistische Sequenz in „Las Hurdes“, in der ein Esel von Bienenschwärmen, die er tragen musste, zu Tode gestochen wird – ein „reenactment“ im Sinne eines „live-action“-Todes –, symbolisch dieses Verhältnis widerspiegelt: Die „Hurdanos“ sind der Esel, dem die eigene Last zum Verhängnis wird. Mit dieser Sequenz und dem Thema „Tod“ in „Las Hurdes“ beschäftigt sich im Besonderen auch Brisset Martín (2006: 13-15), der konstatiert: „En todo caso, y a posteriori, el indefenso burro víctima de las picaduras de las abejas se podría convertir en metasímbolo de los republicanos españoles sacrificados por el fascismo internacional (...).“ (Brisset Martín 2006: 15)

Symbolisch relevant ist in „Las Hurdes“, neben Einstellungen mit deutlicherem Zeichencharakter wie jenen, die die Enthauptung der weißen Hähne zeigen – wieder eine direkte Darstellung des Todes – u. a. auch das Baby mit seinen zahlreichen Amuletten: Es wird von Buñuel durch seine Darstellung darauf verwiesen, dass hier offenbar ein übergroßer Bedarf nach Schutz besteht. Schon die Kirche mit ihren beiden Totenköpfen verweist auf den Tod, der allgegenwärtig scheint. Durch die Montage verwandelt sich später eine Kirche in ein Mädchen, ein weiterer Schnitt zeigt eine Statue, vermutlich der Jungfrau Maria, mit einem Kind – aber die Statue trägt kein Gesicht: Die Zeit zerstört alles. Die Ziege und der Esel zeigen wieder den Tod unmittelbar, die Gruppe von Männern, die sich in Bewegung setzt, unterstreicht, dass man diesen Ort verlassen muss, um sich einen Lebensunterhalt zu finden. Die Gruppe der Behinderten zeigt, dass die einzigen, die hier fähig sind, zu lachen, die geistig Retardierten sind. Das Begräbnis demonstriert hingegen, dass selbst die Bestattungen an diesem Ort

schwierig sind. Das reiche Innere der ansonsten leeren Kirche bekräftigt, dass die Religion ohne Leben ist. Schließlich endet der Film mit den Bildern einer schlafenden Familie, während eine alte Frau in der Gasse den Tod verkündet: Hier zu träumen heißt, vom Tod zu träumen. Für den Autor stellt der Tod in „Las Hurdes“ daher das zentrale Thema dar: Bilder wie Metaphern fokussieren beharrlich immer wieder die Anwesenheit des Todes und spielen eine zentrale Rolle im filmischen Diskurs (vgl. Brisset Martín 2006: 7).

Ähnlich sieht auch Matías (2015: 21-22) das Tal Las Hurdes bei Buñuel als Teil einer Geographie, die Krankheiten erzeugt, von unzureichender Ernährung geplagt ist, vom Staat verlassen. Die Elemente der Ernährung der „Hurdanos“, selten Schweinefleisch, Ziege, Honig (aber dieser ist bitter), werden miteinander kombiniert, vermengen sich und werden, am Ende des Zyklus, zu reinen Produkten der Verwesung, verschlungen von Hunden und Geiern. Krankheit und Tod stehen so im Zentrum von „Las Hurdes“, selbst der Fluss und sein Wasser verbreiten nur die Malaria. Das natürliche Ergebnis dieser Krankheit ist der Tod, gegen Ende des Films folgt denn auch das Begräbnis eines Kindes. Um den Friedhof zu erreichen, müssen die Einwohner wie bäuerliche Charons den Fluss überqueren, einen Acheron oder Styx der Extremadura, gleichzeitig eine Schwelle und eine Grenze, die die Welt der Lebenden von der der Toten trennt: „Las Hurdes“ zeigt eine infernalische Idylle, in der die Wiege in unmittelbarer Nähe mit dem Grab koexistiert, und in der im letzten Kontrapunkt die Mitglieder einer wohlhabenderen Familie alle zusammen im selben Bett schlafen, während eine alte Frau draußen an den Tod erinnert. Für Buñuel ist der Tod der Kulminationspunkt des Horrors, er ist die letzte Stufe einer Existenz, die dem Schrecken geweiht ist, „Las Hurdes“ ist Ausdruck dieser „schwarzen Poesie“.

„Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ hat ebenfalls in seinem Zentrum den Tod zum Thema. Aber dieser Tod entfernt sich vom Horror Buñuels: Hier wird im Hypertext eine weitere Umwertung des Hypotextes unternommen, neben etwa der Absicht, den Status von „Las Hurdes“ als objektivem Dokumentarfilm zu unterminieren und die „Hurdanos“ zu individualisieren. Der Tod in Simós Film, eine Übernahme aus der Graphic Novel von Solís, tritt personifiziert auf (vgl. dazu den ersten Exkurs in vorliegender Arbeit), zunächst in einem Traum Buñuels, und wird dabei keinesfalls unsympathisch gezeigt – eher wie ein entfernter Bekannter, jemand, mit dem man kurz plaudert, der voll Ironie zu sein scheint, vielleicht jemand, an den man sich undeutlich erinnert.

Lotar hat Buñuel zu diesem Zeitpunkt bereits einen Film über Las Hurdes vorgeschlagen und ihm das Buch von Legendre mitgegeben. Aber Buñuel hat zunächst kein Interesse: Erst als der Tod ihm im Traum erscheint und sich als „Hurdano“ ausgibt, beginnt der Regisseur, sich für das Projekt zu interessieren. Als der Tod Buñuel ein zweites Mal erscheint - in einer Vision des Regisseurs, oder ist es erneut ein Traum? -, gibt er ihm wichtige Hinweise: Er solle nicht nur sich selbst in den Mittelpunkt stellen und seine Zeit nutzen. Auf die Frage Buñuels, warum ihn der Tod nicht mitnehme, deutet dieser an, er sei nicht für ihn gekommen. Der Regisseur ist ratlos, aber der Zuseher wird auf das Opfer des Todes vorbereitet: Die folgende Einstellung zeigt den schlafenden Ramón Acín.

Eine weitere, symbolischere Darstellung des Todes sind in Simós Film die gelben Schmetterlinge, die Buñuel zunächst in einem Alptraum erscheinen und dann in einer Vision den Himmel erfüllen, nachdem der Regisseur den gequälten Esel erschossen hat. Als Buñuel und Ramón Acín gegen Ende des Films auf „Las Hurdes“ mit einem Glas Wein anstoßen, fliegt einer dieser Schmetterlinge durch das geöffnete Fenster des Zimmers. Texttafeln informieren den Zuseher daraufhin über den Ausbruch des Bürgerkriegs in Spanien und die Ermordung Acíns und seiner Frau. Einer kurzen animierten Sequenz, die Buñuel zeigt, wie er durch ein Schreiben von ihrem Tod unterrichtet wird, was ihn sichtlich schwer trifft, folgt eine weitere Tafel, die darauf verweist, dass „Las Hurdes“ Ende 1936 in Spanien zur Aufführung freigegeben wurde (wie bereits in Kapitel 4.2 erwähnt, schlägt Hamdorf 2008: 47 eher April 1936 vor), der Name Acíns jedoch, da er ein bekannter Anarchist war, aus den Titeln entfernt werden musste.

Nach der kurzen Darstellung einer Kinovorführung in Frankreich, der Buñuel beiwohnt, schließlich eine letzte Texttafel: Buñuel, mittlerweile eine Größe im internationalen Kino, habe 1960 „Las Hurdes“ wiederveröffentlicht, Acíns Namen wieder eingefügt und die Einnahmen der Kinoauswertung Acíns beiden Töchtern zukommen lassen. Eine letzte Sequenz zeigt Buñuel in einer Bar: Er wirft sein Glas, nachdem er es geleert hat und es auf die Leere erhebt, hinter sich, wie zusammen mit Acín Jahre zuvor in einer anderen Bar.

So endet der Film Simós nicht mit dem großen Durchbruch, dem Triumph des Künstlers (es wird nur en passant auf die künftige künstlerische Stellung Buñuels verwiesen), sondern mit einem tragischen Verlust (was durch die Musik von Arturo Cardelús, die einen Chor einsetzt, noch unterstrichen wird) und einer symbolischen Geste der Erinnerung und der Wertschätzung für einen toten Freund. Der Kurzfilm de Vegas erwähnt am Ende das Schicksal Acíns

nicht, geht hingegen mit Textfeldern auf die Verbote von „Las Hurdes“ ein und gibt an: „Buñuel no volvió a dirigir otra película hasta que hizo ‚Los Olivados‘ – casi 20 años después de ‚Tierra sin Pan‘“ - also auch hier ein bedrückendes Ende.

Die Schicksale von Buñuel und Acín kreuzen sich so bei Simó, nehmen jedoch einen diametralen Verlauf: Wie die Texttafel kurz ausführt, ist Buñuel Jahrzehnte später berühmt, während Acín droht, nach seinem Tod im Strom der Zeit spurlos unterzugehen - was sein Freund jedoch mit verhindert, indem er Ramóns Namen wieder in die Titel von „Las Hurdes“ einfügt (auch die „Fundación Ramón y Katia Acín“, gewidmet dem Künstler und seiner Tochter, stellt sich dem Vergessen entgegen).

Der Tod ist in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ jedoch nicht, wie in „Las Hurdes“, der Zenit des Schreckens, den das Leben darstellt. Er ist eher ein alter Bekannter, Inkarnation einer Trennung, die auch durch ein poetisches Symbol wiedergegeben werden kann, ein melancholischer Ausdruck der Zeit, die verfließt, und der Freund*innen, die mit ihr vergehen – insgesamt eine weitaus romantischere Sicht auf den Tod als in Buñuels „schwarzer Poesie“. Auch bezüglich dieser zentralen Thematik stellt Simós Film also einen Hypertext dar, der sein Thema in der Auseinandersetzung mit seinem Hypertext findet und ihn einer Umwertung unterzieht.

7 Zusammenfassender Schlusskommentar

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die intertextuellen Beziehungen zwischen Luis Buñuels pseudo-dokumentarischem Film „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ und Salvador Simós Animationsfilm „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ näher zu beleuchten. Die grundlegenden Forschungsfragen suchten Antworten darauf, wie „Las Hurdes. Tierra sin Pan“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ repräsentiert wird und welche Rolle die Intertextualität im animierten Film spielt.

Dazu konnte festgestellt werden, dass Simó in seiner Bezugnahme mehrere Verfahren verwendet, „Las Hurdes“ zu repräsentieren: Ins Zentrum seiner Narration stellt er die Dreharbeiten von „Las Hurdes“ und zeichnet er die Reise von Buñuel und seiner Filmcrew durch dieses von extremer Armut betroffene Gebiet nach. Dabei behandelt er etwa die Intentionen Buñuels, der vorgab, einen Dokumentarfilm über die Region zu drehen, aber auch auf surrealistische Schock-Bilder setzte und dazu die Technik des „reenactments“ nutzte: Weit von einer rein beobachtenden dokumentarischen Haltung entfernt, werden im Rahmen dieser Me-

thode Szenen wie für einen Spielfilm nachgestellt. Buñuel ging dabei, wie Simó zeigt, so weit, Tiere für seinen Film vor laufender Kamera zu töten – Hähne werden geköpft, Ziegen erschossen, Esel von Bienen zu Tode gestochen.

Diese Bezugnahme auf „Las Hurdes“ in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ durch die Narration, die bereits als ein erstes intertextuelles Verfahren gesehen werden kann, wird ergänzt durch andere Methoden: Der Filmtext Buñuels wird diskutiert, kommentiert, transformiert, umgewertet. Die markanteste der intertextuellen Techniken, die Simó einsetzt, ist die direkte Übernahme von Filmbildern aus Buñuels „Las Hurdes“, schwarzweißen „live-action“-Aufnahmen, in den eigenen, animierten Farbfilm. Dieses originäre Verfahren steht damit auch im Zentrum der vorliegenden Arbeit, mit ihr beschäftigen sich die Unterforschungsfragen – an welcher Stelle in Simós Film die Aufnahmen aus „Las Hurdes“ gesetzt werden, welchen Zweck, welche Funktion sie erfüllen sowie, inwiefern sich die Aufnahmen aus Buñuels Film von der animierten Darstellung unterscheiden.

Dabei kann konstatiert werden, dass im Rahmen dieser Einbettung die Bilder aus dem Film Buñuels in Simós Werk nicht zuletzt dadurch eine neue Bedeutung annehmen, als „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ einen Animationsfilm darstellt, in dessen Rahmen die indexikalischen Bilder aus „Las Hurdes“, die ja die Realität wiedergeben sollen, wie eine Anomalie wirken, eine Kontamination des Gefüges des Hypertextes, das in seiner Binnendiegese auf der Technik der Animation beruht: Aufnahmen, die als dokumentarisch gelten sollen, nehmen so einen unwirklichen, abstrakten, irrealen Charakter an. Die Kritik an Buñuels Film, die auf der narrativen Ebene zentral die Verwendung des „reenactments“ statt einer beobachtenden Kamera hinterfragt, erfährt so eine Entsprechung auf der formalen Ebene, indem die „dokumentarischen“ Bilder aus „Las Hurdes“ in der animierten Binnendiegese von Simós Film einen dezidiert irrealen, fremdartigen, abstrakten Charakter annehmen. Wenn Maureen Furniss vorschlägt, dass Filmwerke grundsätzlich zwischen den Polen „Mimesis“, Reproduktion der Realität wie im Dokumentarfilm, und „Abstraktion“, purer Form wie im „reinen“ Animationsfilm angesiedelt werden können, tauschen diese Pole in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ ihre Plätze: Die indexikalischen „live-action“-Bilder, die vorgeben, „Mimesis“, Dokumentation zu sein, wirken abstrakter als die Animationsbilder, die näher an der Abstraktion liegen sollten, mimetisch jedoch auf binnendiegetischer Ebene als real empfunden werden und auf narrativer Ebene den wahren Kontext enthüllen, in dem die pseudo-dokumentarischen Bilder entstanden.

Das intertextuelle und intermediale Gefüge, auf dem Simós Film beruht, ist dabei insgesamt komplexer, als es eine direkte Bezugnahme auf Buñuels Film allein wäre: „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ beruht auf der gleichnamigen Graphic Novel des Comic-Künstlers Fermín Solís, zudem entstand als erste Adaption dieser Bilderzählung zuvor bereits ein Kurzfilm, ebenfalls mit diesem Titel, vom selben Produktionsstudio. Nach dem Erfolg von Simós Film arbeitete Solís wiederum seine Graphic Novel um und orientierte sich dabei mehr am Langfilm. Damit ist die Bezugnahme auf „Las Hurdes“ in diesem Fall vierfach aufgefächert.

Zur Untersuchung der intertextuellen Bezüge in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ wurden in vorliegender Arbeit im Sinne der Grounded Theory mehrere theoretische Konstrukte verwendet, im Mittelpunkt stehen dabei Genettes Unterscheidung zwischen Hypotext (der Grundlage) und Hypertext (dem neuen Text) und Pfisters qualitative Parameter der Intertextualität. Gleichzeitig kann konstatiert werden, dass Simós Film ein Beispiel für die „intervenierende Intertextualität“ darstellt, wie sie von Ternès definiert wurde: Der Status von „Las Hurdes“ als bedeutendes Werk der Filmgeschichte wird nicht unterminiert, aber seine Position als Dokumentarfilm grundlegend hinterfragt. Darüber hinaus stellt „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auch ein Beispiel für einen „Genre-Hybriden“ dar: Er ist gleichzeitig ein Animationsfilm für Erwachsene, eine Künstlerbiographie, ein Metafilm, der das Filmemachen selbst behandelt. Aber auch „Las Hurdes“ ist in mehreren Genres zuhause: Formal zunächst ein Dokumentarfilm, stellt Buñuels Film gleichzeitig ein surrealistisches Werk dar, durchdrungen von einer „schwarzen Poesie“, die sich nicht zuletzt auch an Sade orientiert. Auch diese „schwarze Poesie“ wird von Simó konterkariert: Die Szenen der Tötung von Hahn und Ziegen sind nicht zuletzt auch von schwarzem Humor durchdrungen.

Ein weiteres wichtiges Thema, das im Rahmen der intertextuellen Bezugnahme in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ behandelt wird, ist der Fatalismus, der in „Las Hurdes“ zum Ausdruck kommt: Buñuel legt nahe, dass nichts und niemand dieser unterentwickelten Region helfen kann, deren Bewohner auch teils von Kleinwuchs, von Kretinismus betroffen sind. Sie sind dem Untergang geweiht. Dieser Determinismus geht zurück, wie ein Blick auf die historischen Wurzeln des Films zeigt, auf Jahrhunderte von quasi-mythischen Vorstellungen, die in Folklore und Brauchtum vorherrschten und ihren Eingang in die künstlerische Thematisierung der Region, aber auch Berichte in der Presse und selbst die wissenschaftliche Auseinandersetzung fand. Buñuel bringt von Behinderungen und Beeinträchtigungen betroffene Bewohner*innen von Las Hurdes ins Bild, sie erhalten jedoch keine Stimme, sie verbleiben grundsätzlich im Status von Objekten, die vorgeführt werden. Simó übernimmt teils diese Bilder in

seinem Verfahren der direkten Übernahme, setzt sie jedoch in einen neuen Zusammenhang, ändert grundlegend den soziologischen Kontext: Die vorgeblichen Kretins der indexikalischen Bilder aus Buñuels Film erhalten in den animierten Bildern Simós eine Individualität, eine Persönlichkeit, sie werden Menschen.

Dabei hatte der Film „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ über Umwege auch politische Auswirkungen: Er erreichte eine posthume Versöhnung zwischen Gemeindevertreter*innen aus Las Hurdes, die Buñuel vorwarfen, er habe die Einwohner der Region als Kretins ohne Moral dargestellt, und dem Regisseur. Hatten sich einige Bürgermeister*innen der Region 2000 noch dagegen gewehrt, an Veranstaltungen zum hundertsten Geburtstag Buñuels teilzunehmen, fand 2019-2020 eine Ausstellung zu Simós Film in Las Hurdes statt, in deren Rahmen auch ein Reiseführer erschien: „Buñuel en Las Hurdes. Guía de viaje por el Laberinto de las Tortugas“.

Die hermeneutische Bild- und Textanalyse wies überdies darauf hin, dass Simó als erste indexikalische Bilder Aufnahmen aus „L'Âge d'Or“ verwendet, die mit animierten Teilen kombiniert werden: Er bereitet die spätere Übernahme von Teilen aus „Las Hurdes“ vor, indem er bereits früh auf den grundsätzlich fiktiven Charakter der „live-action“-Bilder verweist. Zudem zeigte die Filmanalyse u. a., dass in „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ auch von Buñuel nicht verwendetes Material integriert wurde, das für „Las Hurdes“ entstand und die Filmcrew deutlich bei ihrer Manipulation und Inszenierung der Realität zeigt.

Eine Limitation der vorliegenden Arbeit liegt etwa in einer ausständigen genaueren Analyse auch der intermedialen Beziehungen zwischen den einzelnen Werken, die im Rahmen dieser Serie von Hypertexten „Las Hurdes“ als Hypotext nutzen: Die vorliegende Arbeit fokussiert zentral die intertextuellen Relationen zwischen den Filmen von Buñuel und Simó, die intermedialen Zusammenhänge zwischen der Graphic Novel von Solís und dem Film von Simó werden daher nur im Rahmen eines Exkurses behandelt. So wäre auch eine genauere Darstellung der Bezüge zwischen „Las Hurdes“ und der Graphic Novel wünschenswert. Hier liegen Potenziale für Analysen auch der Intermedialität vor, die eine weitere Forschung ausschöpfen könnte.

8 Literaturverzeichnis

Ágreda, José Luis (2019): „Buñuel’s World/El Mundo de Buñuel”, in: Cristóbal, Manuel/de Vega, José María Fernández (Hrsg.): *The Art of Buñuel in the Labyrinth of the Turtles/El Arte de Buñuel en el Laberinto de las Tortugas*, Almendralejo: Sygnatia/Glow, 50-109.

Aranda, Francisco (1976): *Luis Buñuel: A Critical Biography*, New York: Da Capo Press.

Ariès, Philippe (2002): *Geschichte des Todes*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Bachtin, Michail M. (1979): „Das Wort im Roman“, in: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 154-300.

Backe, Hans Joachim et al. (2018): „Zur Einführung: Ästhetik des Gemachten“, in: Backe, Hans-Joachim et al. (Hrsg.): *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 1-9.

Bal, Mieke (2013): „Buñuel’s Critique of Nationalism: A Migratory Aesthetic?“, in: Stone, Rob/Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (Hrsg.), *A Companion to Luis Buñuel*, Chichester: Wiley-Blackwell, 116-137.

Bartosch, Sebastian (2013): „Genre und Comic“, in: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 381-406.

Bendazzi, Giannalberto (2016): *Animation: A World History, Volume 1: Foundations – The Golden Age*, Boca Raton: CRC Press.

Bingham, Dennis (2010): *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick (u.a.): Rutgers University Press.

Bonfil, Carlos (2020): „La muestra: Buñuel en el laberinto de las tortugas“, in: *La Jornada*, 13.11.2020, <https://www.jornada.com.mx/2020/11/13/opinion/a0601esp> [Zugriff am 18.11.2020].

Brisset Martín, Demetrio E. (2006): „Imágenes de la muerte en ‚Las Hurdes‘ de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual“, in: *Gazeta de Antropología*, 22, Art. 01, http://www.ugr.es/~pwlac/G22_01Demetrio_Brisset_Martin.html [Zugriff am 29.10.2020].

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (1985): „Vorwort“, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, IX-XII.

Brunow, Dagmar (2013): „Western“, in: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 39-61.

Buñuel, Luis (1998): *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza & Janés.

Castaldi, Simone (2017): „A Brief History of Comics in Italy and Spain“, in: Bramlett, Frank/Cook, Roy T./Meskin, Aaron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Comics*, New York/London: Routledge, 79-87.

Cheshire, Ellen (2015): *Bio-Pics. A Life in Pictures*, London/New York: Wallflower.

Custen, George F. (1992): *Bio/Pics. How Hollywood Constructed History*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.

Debruge, Peter (2018): „Film Review: ‚Buñuel in the Labyrinth of the Turtles‘“, in: *Variety*, 23.10.2018. <https://variety.com/2018/film/reviews/bunuel-in-the-labyrinth-of-the-turtles-review-1202990424/> [Zugriff am 27.11.2020].

Domínguez Domínguez, José Pedro/de Vega, José María Fernández (2019): *Buñuel en Las Hurdes. Guía de viaje por el Laberinto de las Tortugas*, Pinafranqueado: Centro de documentación de Las Hurdes.

Edwards, Gwynne (2005): *A Companion to Luis Buñuel*, Woodbridge: Tamesis.

Faulstich, Werner (³2013): *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink.

Fischer, Craig (2017): „Comics and Film“, in: Bramlett, Frank/Cook, Roy T./Meskin, Aaron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Comics*, New York/London: Routledge, 339-347.

Forestier, François (2019): „‚Le Daim‘, ‚Nevada‘, ‚Silence‘, les films à voir (ou pas) cette semaine“, *Le Nouvel Observateur*, 19.07.2019. <https://www.nouvelobs.com/cinema/20190619.OBS14610/le-daim-nevada-silence-les-films-a-voir-ou-pas-cette-semaine.html> [Zugriff am 30.11.2020].

- Furniss, Maureen (2014): *Art in Motion. Animation Aesthetics*, New Barnet: John Libbey.
- Genç, Metin (2018): „Gattungsreflexion/Schemaliteratur“, in: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart: Metzler, 3-13.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Glow Animation Studio, The (2020): *The Glow Animation Studio – Our Works: Buñuel*. <https://www.theglowanimation.com/bunuel/#:~:text=In%202015%2C%20we%20secured%20the,equipment%20and%20facilities%20we%20needed> [Zugriff am 05.05.2020].
- Graf, Philipp (2019): *Buñuel im Labyrinth der Schildkröten*, Presseheft, Berlin: boxfish films/Tübingen: Arsenal Filmverleih.
- Graham, Richard (2017): „Comics in Libraries“, in: Bramlett, Frank/Cook, Roy T./Meskin, Aaron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Comics*, New York/London: Routledge, 399-405.
- Grandjean, Iseult (2020): „Buñuel im Labyrinth der Schildkröten‘: Surrealisten sehen mehr“, in: *Der Standard*, 12.03.2020. <https://www.derstandard.at/story/2000115635847/bunuel-im-labyrinth-der-schildkroeten-surrealisten-sehen-mehr> [Zugriff am 15.05.2020].
- Guatteri, Francesca (2017): „Spain“, in: Bendazzi, Giannalberto: *Animation: A World History, Volume 3: Contemporary Times*, Boca Raton: CRC Press, 185-188.
- Gubern, Román/Hammond, Paul (2012): *Luis Buñuel. The Red Years, 1929-1939*, Madison/London: University of Wisconsin Press.
- Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (2020): „Von der individuellen Gestaltung zum kollektiven Werk“, in: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer, 3-6.
- Hamdorf, Wolfgang Martin (2008): „¡Prohibida! – verboten“, in: Jatho, Gabriele (Red.): *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente*, Berlin: Bertz + Fischer, 45-62.

Hatzmann, Hanna (2013): „*Die Fliege sitzt nicht an der Wand, sie schwimmt in der Suppe.*“ *Der autoethnografische Dokumentarfilm Spaniens als Produkt und Spiegel digitaler Subjektkulturen* (unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien).

Hermann, Jasmin Luise (2015): *Literaturverfilmung und die Grammatik der Transformation. Über Erzählstrukturen, filmische Äquivalenzen und Intertextualität*, Hamburg: disserta.

Hesse, Christoph et al. (2016): *Filmstile*, Wiesbaden: Springer.

Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hillier, Jim (2009): „*Las Hurdes* (aka *Las Hurdes – tierra sin pan/Land without bread*),“ in: Grant, Barry Keith/Hillier, Jim: *100 Documentary Films*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 97-99.

Hoffer, Thomas W. (1981): *Animation. A Reference Guide*, Westport/London: Greenwood Press, 1981.

Homberg, Michael (2018): „Intertextualität“, in: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart: Metzler, 24-29.

Hörl, Patrick (1996): *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*, Konstanz: Ölschläger.

Hosea, Birgitta (2011): *Substitutive Bodies and Constructed Actors: A Practice-Based Investigation of Animation as Performance* (unveröffentlichte Dissertation, University of the Arts London).

Iampolski, Mikhail B. (1998): *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley (u.a.): University of California Press.

Ibarz, Mercè (1997): *Buñuel documental. Las Hurdes, Tierra sin pan i el seu temps* (unveröffentlichte Dissertation, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra).

Ibarz, Mercè (2000): „El material descartado de *Tierra sin pan*“, in: *Archivos de la Filmoteca* 34, 21-25.

IMDb = Internet Movie Database (2021): „Buñuel im Labyrinth der Schildkröten (2018): Awards“. https://www.imdb.com/title/tt7336470/awards?ref=tt_awd [Zugriff am 08.05.2020].

Kautt, York (2017): „Grounded Theory als Methodologie und Methode der Analyse visueller Kommunikation“, in: *FQS – Forum: Qualitative Sozialforschung*, 18(3), Art. 8 <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2859/4126> [Zugriff am 03.11.2020].

Kautt, York (2019): *Soziologie Visueller Kommunikation. Ein sozialökologisches Konzept*, Wiesbaden: Springer.

Keutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer.

Kinder, Marsha (2013): „The Road and the Room: Narrative Drive in the Films of Luis Buñuel“, in: Stone, Rob/Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (Hrsg.), *A Companion to Luis Buñuel*, Chichester: Wiley-Blackwell, 431-453.

Kleesattel, Ines (2017): „Problematische Realitäten. Über dokumentarische Wahrheit und die Waffen der Fiktion nach Jacques Rancière“, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (Hrsg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer, 131-145.

Knopper, Daniel (2012): „... & die freien Lüfte wehe“. *Versuche über den Begriff der Intertextualität anhand Peter Henischs Heimkehr mit Heine* (unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien).

Konigsberg, Ira (1993): „Documentary“, in: Konigsberg, Ira: *The Complete Film Dictionary*, London: Bloomsbury, 88-89.

Kozey, Christopher (2015): *Las Batuecas, Las Hurdes and the Spanisch Crypt* (unveröffentlichte Dissertation, Baltimore: John Hopkins University).

Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Ihwe, Jens (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik: Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*, Frankfurt/M.: Athenäum, 345-375.

Kuhn, Doris (2019): „Mit der Kraft des Surrealen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.12.2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-bunuel-im-labyrinth-der-schildkroeten-luis-bunuel-1.4740328> [Zugriff am 05.05.2020].

Kuhn, Markus (2013): „Biopic“, in: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 213-239.

Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (2013): „Genretheorien und Genrekonzepte“, in: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 1-36.

Lastra, James F. (1999): „Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology/Equivocation/Buñuel“, in: *October* 89, 51-68.

Mason, James Robert (2017): *Disney Film Genres and Adult Audiences: A Tale of Renegotiated Relationships* (unveröffentlichte Dissertation, University of Leeds).

Mason, Jessica (2019): *Intertextuality in Practice*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Matías, David (2015): „De tierra sin pan a valle de la muerte: ‚Las Hurdes‘ de Buñuel en clave tematólogica“, in: *Otras modernidades. Ensayos* 13(5), 15-23.

Medina, Yasser (2020): „Buñuel en el laberinto de las tortugas (2018)“, *Cinemaficionados*, 04.07.2020, <https://www.cinemaficionados.com/2020/07/bunuel-laberinto-tortugas-2018.html> [Zugriff am 17.10.2020].

Mendelson, Jordana (1996): „Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel’s *Las Hurdes: Tierra sin pan*“, in: *Locus Amoenus* 2, 229-242.

Meneu Oset, Ignacio (2018): „Más allá de *Las Hurdes: Buñuel en el laberinto de las tortugas*“, in: *Con A de animación* 8, 90-99.

Mey, Günter/Dietrich, Marc (2017): „From Text to Image – Shaping a Visual Grounded Theory Methodology“, in: *Historical Social Research*, 42(4), 280-300.

Midding, Gerd (2008): „Die Realität des Imaginären“, in: Jatho, Gabriele (Red.): *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente*, Berlin: Bertz + Fischer, 17-42.

Miguel, Ainhoa (2019): „Descubre cómo se rodó ‚Buñuel y el laberinto de las tortugas‘“, PlanVe – La Guía de ocio de Extremadura, Noviembre 2019, <https://planvex.es/web/2019/11/hurdes-bunuel-laberinto-tortugas/> [Zugriff am 19.10.2020]

Mikos, Lothar: „Filmanalyse und Kommunikationswissenschaft“, in: Averbek-Lietz, Stefanie/Meyen, Michael (Hrsg.): *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*, Wiesbaden: Springer, 257-271.

Miodrag, Hannah (2017): „Comics and Literature“, in: Bramlett, Frank/Cook, Roy T./Meskin, Aaron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Comics*, New York/London: Routledge, 390-398.

Nannicelli, Ted (2007): „Luis Buñuel’s *Land Without Bread*: The Critics and the Contexts“, in: *Studies in Documentary Film*, 1(2), 137-150.

Nichols, Bill (²2010): *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2016): *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, Oakland: University of California.

Pfeifer, Wolfgang (1999): „Dokument“, in: Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 235.

Pfister, Manfred (1985): „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, 1-30.

Pikkov, Ülo (2010): *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*, Tallinn: Estonian Academy of Arts.

Poloczek, Marie (2010): *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung. Eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme* (unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien).

Porter, Edward (2020): „More film reviews: Buñuel in the Labyrinth of the Turtles; Come as You Are“, in: *The Sunday Times*, 19.07.2020. <https://www.thetimes.co.uk/article/more-film-reviews-bunuel-in-the-labyrinth-of-the-turtles-come-as-you-are-3bkr83l9r> [Zugriff am 28.09.2020].

- Rabzyor Yolmo, Sherab (2015): Luis Buñuel's *Las Hurdes: Land without Bread* as an Anti-documentary. https://www.academia.edu/19076435/Luis_Bunuel_s_Las_Hurdes_Land_Without_Bread_as_a_Mockumentary [Zugriff am 03.09.2020].
- Reichertz, Jo (2016): „Hermeneutik in der Kommunikationswissenschaft“, in: Averbek-Lietz, Stefanie/Meyen, Michael (Hrsg.): *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*, Wiesbaden: Springer, 33-47.
- Reinerth, Maike Sarah (2013): „Animationsfilm“, in: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter, 319-337.
- Ripley, Marc (2017): „Are We Coming to Make a Documentary or a Surrealist Film?“, in: *European Comic Art*, 10(1), 110-125.
- Roof, Gayle (1993): „Approaching *Las Hurdes*: The Confrontation of Avant-Garde and *Pueblo* in Luis Buñuel's Early Works“, in: *Revista de Estudios Hispánicos*, 27(1), 89-111.
- Rothman, William (1997): *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rotten Tomatoes (2021): „Buñuel in the Labyrinth of the Turtles [Buñuel en el Laberinto de las Tortugas] Reviews“, https://www.rottentomatoes.com/m/bunuel_in_the_labyrinth_of_the_turtles/reviews?type=&sort= [Zugriff am 23.11.2020].
- Ruoff, Jeffrey (1998): „An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's *Land Without Bread*“, in: *Visual Anthropology Review*, 14(19), 45-57.
- Saalfeld, Robin K. (2020): *Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm*, Bielefeld: transcript.
- Sánchez Vidal, Agustín (2013): „*L'Âge d'or*“, in: Stone, Rob/Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (Hrsg.), *A Companion to Luis Buñuel*, Chichester: Wiley-Blackwell, 172-187.
- Schmidke, Oliver/Schröder, Frank (2013): „Soziologische Filmanalyse als Werkanalyse“, in: Steuerwald, Christian/Schröder, Frank (Hrsg.): *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*, Wiesbaden: Springer, 179-199.

Schwebel, Florian (2010): *Von Fritz the Cat zu Waltz with Bashir: Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten*, Marburg: Schüren.

Sesma Landrín, Nicolás (2006): „Hasta más allá de la muerte. El proceso de responsabilidades políticas contra Ramón Acín y Conchita Monrás en la Huesca de la Guerra Civil“, in: *El Rolde. Revista de cultura aragonesa* 114, 26-37.

Shull, Michael S./Wilt, David E. (1987): *Doing Their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939-1945*, Jefferson: McFarland.

Sobchak, Vivian (2014): „Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel’s *Las Hurdes*“, in: Grant, Keith Barry/Sloniowski, Jeannette (Hrsg.): *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State University Press, 51-63.

Solís, Fermín (2019): *Buñuel en el Laberinto de las Tortugas*, Barcelona: Penguin Random House.

Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld: transcript.

Stone, Rob/Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (2013): „Introduction: The ‚Criminal‘ Life of Luis Buñuel“, in: Stone, Rob/Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (Hrsg.), *A Companion to Luis Buñuel*, Chichester: Wiley-Blackwell, 1-58.

Sudmann, Andreas (2018): „Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik“, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10(19) (2/2018), 42-53.

Taylor, Henry McKean (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren.

Tejero Nogales, David (2019): „Érase una vez... los sueños de Luis Buñuel“, in: *El antepenúltimo mohicano*, 05.11.2019, <https://www.elantepenultimomohicano.com/2019/11/critica-bunuel-en-el-laberinto-de-las-tortugas.html> [Zugriff am 18.11.2020].

Ternès, Anabel (2016): *Intertextualität. Der Text als Collage*, Wiesbaden: Springer.

Topitz, Esther (2015): *Metareferences in Contemporary Film. A Case Study* (unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien).

Völkel, Svenja (2010): Einführung: Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld, in: Grein, Marion/Souza, Miguel/Völkel, Svenja (Hrsg.): *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld*, Aachen: Shaker, 1-8.

Werner, Lukas (2012): „Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration“, in: Weixler, Antonius (Hrsg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin/Boston: de Gruyter, 265-290.

Yébenes, Pilar/Otero, Luis (2019): „Ramón Acín. A Humanist from Aragón/Ramón Acín. Un aragonés henchido de humanidad“, in: Cristóbal, Manuel/de Vega, José María Fernández (Hrsg.): *The Art of Buñuel in the Labyrinth of the Turtles/El Arte de Buñuel en el Laberinto de las Tortugas*, Almendralejo: Sygnatia/Glow, 26-29.

Zander, Horst (1985): „Intertextualität und Medienwechsel“, in: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart: Metzler, 178-196.

Filmtexte

Buñuel, Luis (1933). *Las Hurdes. Tierra Sin Pan* [España].

Simó, Salvador (2018). *Buñuel en el Laberinto de las Tortugas* [España].

9 Anhang

9.1 Filmstills

Sequenz A (0:04:29 – 0:04:59) „L’Âge d’Or“ im Kino



0:04:37

0:04:52

Sequenz B (0:17:03 – 0:18:14) Startband, Landkarte, Landschaft



0:17:04

0:17:07

0:17:16

Sequenz C (0:21:18 – 0:21:32) Das Fest in La Alberca

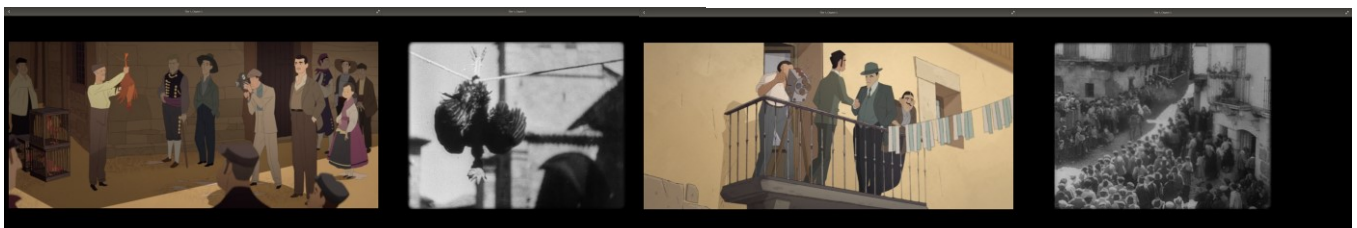


0:21:18

0:21:19

0:21:25

Sequenz D (0:21:39 – 0:21:59) Die Hähne



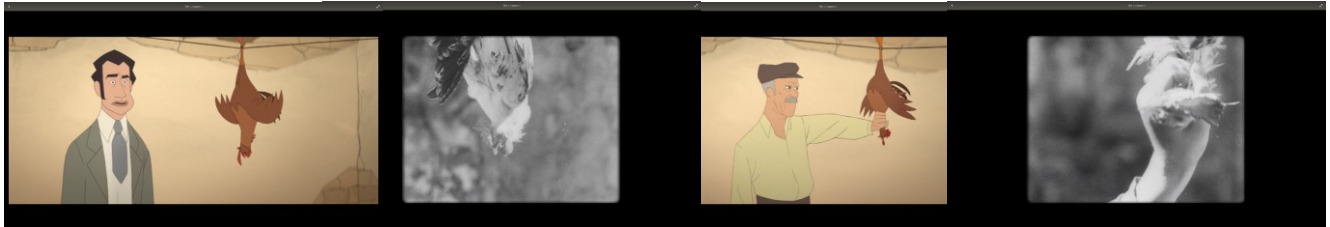
0:21:39

0:21:42

0:21:50

0:21:52

Sequenz E (0:22:40 – 0:23:41) Die Enthauptung



0:22:40

0:22:40

0:22:37

0:22:38

Sequenz F (0:25:19 – 0:25:26) Die Landschaft



0:25:19

0:25:20

0: 25:26

Sequenz G (0:36:50 – 0:37:06) Die Ziegen



0: 36:50

0: 36:51

0: 36:56

Sequenz H (0:37:45 – 0:38:18) Die Erschießen der Ziegen



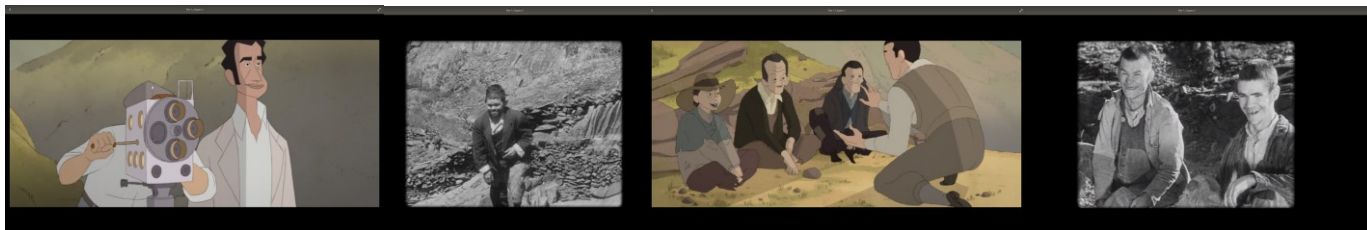
0:37:45

0:37:48

0:38:12

0:38:14

Sequenz I (0:40:06 – 0:40:35) Menschen mit Beeinträchtigungen



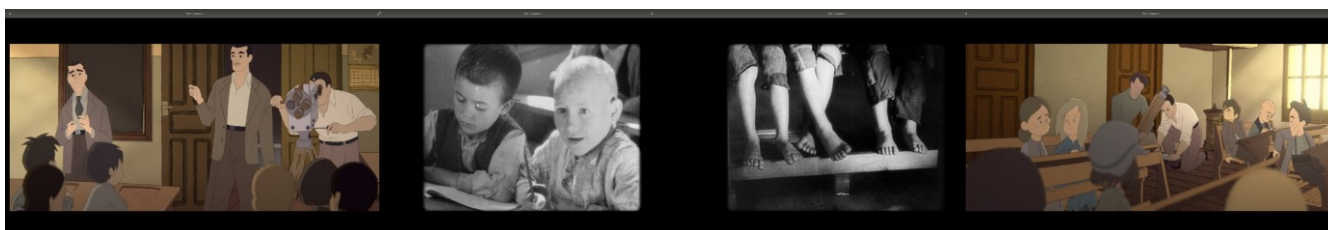
0:40:06

0:40:07

0:40:29

0:40:31

Sequenz J (0:43:10 – 0:45:01) Die Schule



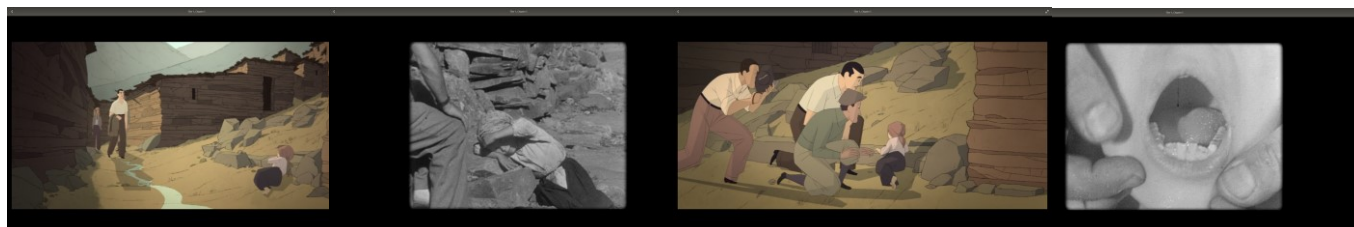
0:43:10

0:43:17

0:43:26

0:43:42

Sequenz K (0:45:02 – 0:46:10) Das kranke Mädchen



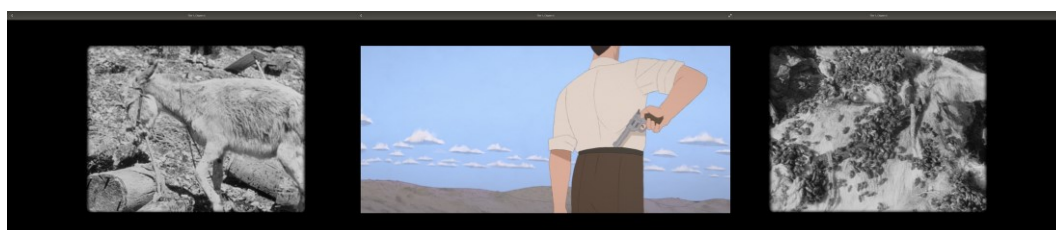
0:45:48

0:45:54

0:46:00

0:46:08

Sequenz L (0:55:26 – 0:56:36) Der Esel



0:56:10

0:56:33

0:56:35

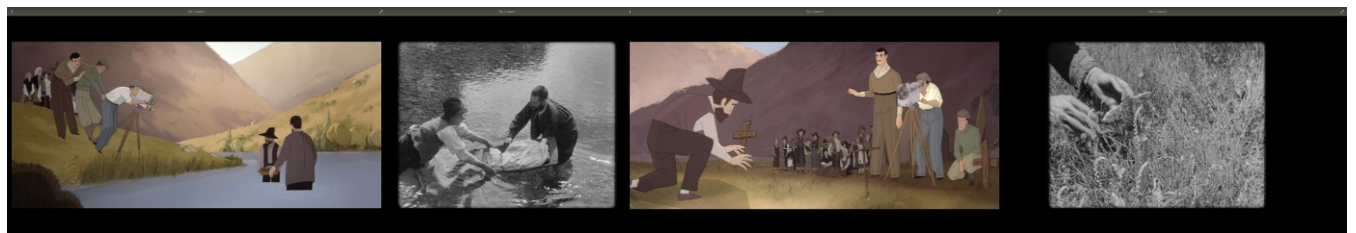
Sequenz M (1:04:25 – 1:06:22) Der Friedhofsgang



1:04:31

1:04:42

1:04:45



1:05:25

1:05:26

1:06:11

1:06:12

9.2 Resumen en español

Introducción

Luis Buñuel está considerado uno de los directores de cine más importantes del siglo XX.

Hasta hoy, su obra influye en los cineastas contemporáneos. El tema de esta tesis es la tercera película de Buñuel, "Las Hurdes. Tierra sin Pan" (1933) y su representación en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" (2018) de Salvador Simó.

El título de la película de Salvador Simó proviene de una novela gráfica de Fermín Solís, publicada en 2008, que sirve de base para la película. Esta novela gráfica trata a su vez del rodaje de una película realizada por Luis Buñuel en 1933: "Las Hurdes. Tierra sin Pan". El título de las obras de Solís y Simó es una alusión a esta película, que trata de la comarca española de "Las Hurdes", amenazada por la extrema pobreza, y del destino de los habitantes de sus pueblos: La primera de las numerosas referencias de la película de Simó a la que se dedica este trabajo.

Estas conexiones pueden analizarse provechosamente con métodos de un procedimiento llamado "intertextualidad". Las relaciones intertextuales entre dos obras existen cuando una obra se refiere directamente a otra, y estas relaciones pueden adoptar diferentes formas: Se producen, por ejemplo, en forma de cita, comentario directo, transformación, interpretación, reevaluación (Genette 1993). La película de Simó es un ejemplo de "hipertexto", término acuñado por Gérard Genette (1993): Una obra que no podría existir sin esa otra obra a la que se refiere, su "hipotexto". En su centro narrativo, "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" describe la intrincada génesis de "Las Hurdes" y sitúa la película en un nuevo contexto: el director Simó demuestra que, aunque Buñuel haya presentado formalmente una película documental, el rodaje no se caracterizó por el procedimiento observacional de la documentación, sino que utilizó la técnica del "reenactment", la recreación de escenas, hasta la matanza de animales para la cámara. La posición de "Las Hurdes" como documental cinematográfico es así socavada por Simó, el sentido del hipotexto es cambiado, se revela como un "pseudodocumental".

Sin embargo, Simó no sólo utiliza métodos narrativos, no sólo narra hechos biográficos e históricos: Su hipotexto, "Las Hurdes", se adentra directamente en el hipertexto que presenta, en forma de secuencias de la película de Buñuel llevadas directamente a la película de animación, en su materialidad como planos de "acción real" en blanco y negro. Este particular y original procedimiento de intertextualidad de "Las Hurdes" en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" es el objeto del presente trabajo. El objetivo es discutir las dos películas de forma aislada en un primer paso y luego relacionarlas entre sí. Para ello, se analizarán las referencias

intertextuales en la película de Simó y, sobre todo, la representación directa de "Las Hurdes" de Buñuel en este hipertexto.

Este documento pretende responder a las siguientes **preguntas de investigación**:

- Cómo es la película "Las Hurdas. ¿Tierra sin Pan" representada en "Buñuel en el Laberinto de las Tor-tugas"?

- ¿Qué papel juega la intertextualidad en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas"?

Las subcuestiones que se abordarán en esta investigación serán, entre otras, las siguientes:

- ¿En qué momento aparecen los fragmentos de la película "Las Hurdes" en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas"?

- ¿Para qué sirven?

- ¿Cuál es la diferencia entre los clips de "Las Hurdes" y la representación animada en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas"?

El método de investigación utilizado consiste en una combinación de diferentes enfoques: Se utiliza el procedimiento hermenéutico de análisis de textos e imágenes, el procedimiento cíclico de la Teoría Fundamentada así como la interpretación sociológica cinematográfica según Faulstich (2013). La aplicación de diferentes métodos de análisis debe apoyar la obtención de conocimientos profundos. Esto incluye un análisis detallado de las escenas y escenarios seleccionados, que debe permitir hacer afirmaciones concretas sobre el uso, la función y el tipo de representación de "Las Hurdes" en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas".

El cine documental y la pseudodocumentación

El propio término "documental" deriva del latín "documentum" ("enseñanza, ejemplo de advertencia, prueba, muestra") y "docere" ("enseñar, instruir") (Pfeifer 1999: 235). El término "documental" fue utilizado por primera vez en referencia a una película, "Moana" de Robert Flaherty, en 1926 por el posterior cineasta John Grierson en una crítica de la película en el "New York Sun" (Königsberg 1993: 88; cf. también Hörl, 1996: 29).

Hickethier (2012: 183; cf. también Keutzer et al. 2014: 301-302) distingue entre tres modos en los que el cine puede narrar y representar: el modo de ficción utilizado por el largometraje, el documental en la película documental y la animación en la película animada (sobre la que se volverá en el capítulo 2.3). El autor señala que la distinción entre largometrajes y documentales refiriéndose a la acción en los largometrajes es problemática, ya que en los documentales también pueden producirse acontecimientos escenificados: Importantes representantes de este género cinematográfico, obras de Robert Flaherty o John Grierson, por

ejemplo, fueron escenificadas, arregladas y concebidas narrativamente (Hi-ckethier 2012: 185-186).

En el estudio del género "cine documental" se observa, por tanto, una incertidumbre en cuanto a la definición precisa del término (Hesse et al. 2016: 197). No se trata de un hallazgo nuevo: Königsberg (1993: 88), por ejemplo, en su intento de perfilar el término "documentario", establece primero algunos puntos de referencia que parecen permitir una clara localización. ¿Qué es un "documental"? "Una película que trata directamente de los hechos y no de la ficción, que intenta transmitir la realidad tal y como es en lugar de una versión ficticia de la misma" (Königsberg 1993: 88). Sin embargo, inmediatamente después, el autor afirma que el acto de captar la realidad en la película debe, en cierta medida, alterar esta realidad, seleccionarla y darle forma y figura. Por lo tanto, un documental puede (también) discutirse en términos del grado de control que el cineasta ejerce sobre la realidad que quiere capturar. Sin embargo, todo documental intenta, lo que puede identificarse como un elemento unificador, transmitir al espectador una sensación y un sentido de una realidad -y una perspectiva de esta realidad- que realmente existe, aunque algunos cineastas también utilicen, obviamente, técnicas cinematográficas para lograr este objetivo, utilizando escenas preparadas (como hace Buñuel en "Las Hurdes", como se demostrará) o rasgos narrativos. Los documentales pueden también tener el objetivo de convencer al público de una determinada visión de un aspecto de la realidad, pero si la realidad se presenta sólo de forma distorsionada, se cruza la línea del adoctrinamiento, y ya no se habla de un documental, sino de una película de propaganda.

Una película puede considerarse un **"pseudodocumental"** si su control sobre lo grabado es **mayor que el de un documental clásico. La diferencia con las obras de ficción es, por tanto,** como ya se ha señalado, principalmente de grado. Así, los primeros documentales, como los de Flaherty o Dziga Vertov, son a menudo "pseudodocumentales": la técnica de las "recreaciones", de la representación de hechos reales, fue practicada por Flaherty, por ejemplo (y también, como ya se ha dicho, por Buñuel en "Las Hurdes").

Por lo tanto, en el siguiente trabajo se utilizará el término "pseudodocumentación": Cuando Sudmann (2018: 43) utiliza el término "falso documental" y nombra a "Las Hurdes" como su ejemplo más temprano, su definición de este subgénero incluye también el hecho de que sus representantes confiesen tarde o temprano su propia construcción. A menudo se trata de los llamados "mockumentaries", producciones totalmente ficticias que utilizan las convenciones del documental con intención paródica y/o satírica (Sudmann 2018: 44). "Las Hurdes", por

ejemplo, nunca se revela como muy dependiente del recurso de la "recreación", por lo que el término "pseudodocumental" parece mucho más acertado.

Si "Las Hurdes" es un ejemplo de pseudodocumental, la segunda película en la que se centra este trabajo, "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas", de Salvador Simó, puede adscribirse al subgénero del cine biográfico o, como también se denomina, del **"biopic"**: este género sitúa en el centro de su narración la biografía de una persona que se puede demostrar que vivió realmente. En casi todas las películas biográficas, la atención no se centra en la vida de una "persona normal", sino en la de una personalidad que tiene cierto grado de fama. La película biográfica comparte con el documental y el pseudodocumental que tiene -al menos superficialmente- una mayor conexión con la realidad extrafílmica que el largometraje puramente de ficción, cuyos medios, sin embargo, utiliza exclusivamente.

Los métodos

Keutzer et al. (2014: 1-2) señalan que hoy en día las imágenes determinan fundamentalmente la forma en que percibimos el mundo. Por ello, también se han convertido en el centro de atención de los investigadores de diferentes disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales: ¿Cómo se puede determinar con mayor precisión el papel y la función de las imágenes para nuestra percepción, nuestros procesos cognitivos, emociones y acciones? Las imágenes crean significado del mismo modo que el lenguaje, y las imágenes cinematográficas también parecen ser fundamentalmente transparentes, no requieren una sintaxis complicada y parecen ser fácilmente accesibles para su lectura: puesto que una imagen cinematográfica parece reproducir con detalle lo que está delante de la cámara, se pretende que sea "real", "auténtica".

Un primer paso es el **análisis hermenéutico de la imagen y el texto**, que, como comentan Keutzer et al. (2014: 5), se basa en un enfoque que entiende la obra como multicapa: en primer lugar, se criba el material de la forma más imparcial posible, con el objetivo de centrarse en cómo se estructura en términos narrativos y formales. Otras valoraciones complementan este examen paso a paso, por lo que también se determina cada vez más el contexto del trabajo (Keutzer et al. 2014: 5-7). La imagen y el texto son fundamentales, ya que el cine es un medio audiovisual. De interés fundamental en el análisis de una película son, entre otros (siguiendo a Mikos 2016: 262 y complementando a Hagener y Pantenburg 2020: 4-6), especialmente en el presente trabajo:

- Tanto el contenido como la representación (¿qué significado hay que transmitir?).
- Narraciones y dramaturgia (¿qué se cuenta y cómo?)
- Personajes, actores, intérpretes (diseño de los personajes o de las personas representadas)

- aspectos estéticos y creativos (trabajo de cámara, montaje, sonido, estilo de animación)
- los contextos en los que se sitúa la obra (como el desarrollo histórico, el género, los contextos políticos y artísticos).

Según Hickethier (2012: 32-33), el enfoque hermenéutico del análisis de imágenes y textos se centra en una comprensión inicial del significado de la obra estudiada; el objetivo es un trabajo interpretativo que también saque a la luz significados y ambigüedades que no son evidentes. Con ello, el procedimiento circular de análisis hermenéutico de imágenes y textos pretende reinterpretar continuamente la obra y exponerla a una confrontación con los hallazgos e interpretaciones individuales. Las películas, su estructura, sus detalles, así como su corpus en su totalidad, se entenderán con mayor precisión y profundidad a través del análisis.

Como analiza Faulstich (2013: 196), una **interpretación cinematográfica sociológica** es adecuada sobre todo para las películas que recurren directamente a la sociedad en la que fueron realizadas: Idea Films, que dependen para su significado de una visión crítica de los fenómenos contemporáneos que conforman la sociedad en el momento de su creación. En este sentido, subgéneros enteros también pueden representar una referencia directa a su sociedad: Grupos más amplios de películas que se remiten unas a otras en cuanto a tema, dramaturgia, constelación de personajes, forma de. Estos subgéneros también se ocupan de los fenómenos culturales dominantes en su época.

Para la interpretación sociológica del cine, por ejemplo, no se centra en la historia de la vida de un director, sino en el aspecto de la "sociedad". A través de la referencia socio-lógica, se determina el contexto social de una obra: ¿Qué relación tiene una película con la sociedad de su tiempo? Condicionada socialmente, una película tiene tanto un significado social como una función social: ¿cómo se concretan? ¿Qué clases sociales, grupos marginales, personas se muestran y cómo se retratan? ¿De qué lado está la película? La atención se centra aquí en cómo la película representa la realidad de su tiempo (Faulstich 2013: 197-198).

La representación de las referencias intertextuales entre dos películas, tal y como se pretende en esta tesis, depende de manera crucial no sólo de la elaboración de lo que las películas muestran específicamente (u omiten), sino también de cómo lo hacen; sólo entonces se puede abrir el nivel de significado. En este caso, se puede utilizar con provecho el enfoque que ofrece la Teoría Fundamentada. **La Teoría Fundamentada** procede de forma cíclica en su método: la adquisición de datos, su análisis y la formación de la(s) teoría(s) son procesos que están estrechamente interrelacionados. Entre la recogida de datos y su evaluación, hay un proceso continuo de reflexión, por el que el material ya tamizado puede considerarse también

desde nuevos aspectos. En un primer momento, la atención se centra en la selección de datos homogéneos, que luego se complementan con datos contrastados, lo que permite descubrir características y desarrollar nuevos conceptos. Por último, es característico del estilo de investigación de la teoría fundamentada que las comparaciones de los datos, que pueden obtenerse en diferentes formatos (entrevistas, textos, imágenes, películas, etc.), se realicen continuamente (Saalfeld 2020: 75-77).

Las Hurdes. Tierra sin Pan (1933)

Aranda (1976: 116) sitúa a "Las Hurdes" como parte de un tríptico formado por las tres primeras obras de Buñuel (además de "Las Hurdes", "Un chien andalou", 1929, y "L'Âge d'Or", 1930): la ideología y el lenguaje surrealistas se expresan en las tres películas. Al mismo tiempo, representaron un acercamiento gradual al documental. Así, "Un chien andalou" define el tema del cine de Buñuel, su pasión por el estudio de los objetos, su posición, su significado, la desorientación, y proclama el realismo que Buñuel nunca abandonó. Esta definición y este lenguaje se utilizarían después en "L'Âge d'Or" para exponer el mundo moderno. "Las Hurdes", finalmente, aplica estos temas y este lenguaje a un ejemplo específico, concretamente definido en el espacio y en el tiempo: una evolución hacia la pura documentación. Incluso cuando Buñuel, en su segunda etapa, hacía dramas y comedias comerciales, estos temas no le dejaban ir, estudiando además, por regla general, una situación humana concreta en su relación con las circunstancias materiales de las que es expresión.

La combinación de elementos documentales y surrealistas es parte del encanto especial que "Las Hurdes" ejerce sobre el receptor - y: una de las bases de su efecto impactante. Rodada, como señala Mendelsohn (1996: 230), en medio de los debates sobre la reforma agraria y el compromiso social del arte, el autor ve la película como un archivo visual de "Las Hurdes" como lugar de debate político y estético. A mediados de la década de 1930, "Las Hurdes" fue descrito como un documental objetivo y reseñado en las revistas que simpatizaban con la causa comunista, alabado principalmente como un retrato de una región española asolada por la pobreza, comparable en estilo y propósito al arte del realismo socialista. De hecho, tal interpretación parecía justificada, por ejemplo, por la referencia a los supuestos teóricos de la geografía y las convenciones (aparentemente) documentales de la época empleadas. El autor, sin embargo, propone una perspectiva diferente: "Las Hurdes" es un documental compuesto por una polifonía de referencias contradictorias e inquietantes, que trabaja más con las técnicas de yuxtaposición y collage empleadas por surrealistas disidentes como Georges Bataille y también por el director de fotografía de Buñuel, Eli Lotar (este último también como fotógrafo). Así, la película oscila entre el realismo social y el surrealismo disidente.

"Las Hurdes". Tierra sin Pan" se rodó en primavera durante una estancia de dos meses, como afirma Ruoff (1998: 46). Considera probable que esta época del año haya sido elegida deliberadamente, ya que Legendre escribe que los meses de marzo, abril y, sobre todo, mayo son especialmente terribles en esta región, por lo que el efecto potencial de choque de las imágenes era máximo durante estas semanas. En el comentario de la película se dice que en "Las Hurdes" los meses de mayo y junio son los más duros para los habitantes: "mayo y junio son los más duros para los hurdanos.

"Las Hurdes" no se completó como película sonora hasta 1936. La prohibición de la película en España se levantó como resultado de la victoria electoral del Frente Popular, y probablemente se volvió a estrenar a partir de abril de 1936 (Hamdorf 2008: 47). La embajada española en París ha pagado ahora la realización de dos versiones musicadas (en francés y en inglés). Mendelsohn (1996: 241) señala que en España se consideraba que la película contribuía a la creciente polemización de la Segunda República: Al igual que algunas revistas militantes españolas ya habían celebrado la película como representante del realismo socialista, Las Hurdes también se situaba ahora en un claro marco ideológico". Gubern y Hammond (2012: 176-177) ven al productor Pierre Braunberger y a Charles Goldblatt, jefe de una empresa cinematográfica propiedad del Partido Comunista Francés, como responsables de su realización y no a la embajada española. Bajo el título "Terre sans pain", "Las Hurdes" se estrenó el 19 de diciembre de 1936 en el "Cinéma du Pantheon" de París. En las reseñas se suele dejar de lado la interpretación ideológica, los temas de la objetividad, el realismo, el valor documental y la crueldad están en primer plano.

Buñuel en el Laberinto de las Tortugas (2018)

La base de la película de Simó fue la novela gráfica "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" de Fermín Solís, publicada en 2008. Inicialmente, en 2014, se realizó un cortometraje de 18 minutos por la productora española "The Glow". Sin embargo, no se estrenó y en su lugar se produjo un largometraje con el mismo título (The Glow 2020), con éxito.

La película de Simó es, por tanto, también una expresión de una ola del **cine de animación** español que ya se ha convertido en una tradición: como señala Guatteri (2017: 185-187), la década de los 90 fue ya una época especialmente vital para el cine de animación español. Las tecnologías digitales ofrecían nuevas posibilidades de producción nacional, así como una considerable reducción del tiempo y el coste de realización de una película de animación, al tiempo que la importancia de la distribución internacional se hacía cada vez mayor. En los años 90, las productoras españolas del sector de la animación se concentraron principalmente

en las series de televisión. La nueva frontera en la década de 2000 fue el largometraje: en menos de diez años se realizaron en España 55 largometrajes de animación.

Tratando sobre Luis Buñuel y el proceso de realización de su película "Las Hurdes", "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" se convierte también en un representante del subgénero del cine biográfico. Un atractivo especial surge del hecho de que, paradójicamente, una película de animación, es decir, una representante de un género habitualmente asociado al dominio de lo fantástico, pretende comunicar la verdad sobre la realización de un documental supuestamente objetivo. Como es habitual en el "biopic", se utiliza la técnica de la "recreación" y los hechos se interpretan y se mezclan con la ficción.

El objetivo de la película era crear una ficción que estuviera al mismo tiempo basada en hechos reales. La planificación del proceso de producción fue muy detallada desde el principio, ya que el presupuesto dejaba poco margen para la repetición o la experimentación. Por tanto, los storyboards, dibujos preliminares que aclaran el tipo de plano, el encuadre, los movimientos de la cámara y el interés narrativo, eran de especial importancia. Esto evitó interpretaciones erróneas y cambios fuertes. Se puso gran énfasis no sólo en la acción externa sino también en la vida interior de los personajes, los conflictos y las emociones que mueven a los personajes (Meneu Oset 2018: 96). Por cierto, esto puede argumentarse para numerosos largometrajes -incluso de animación-, pero en el caso de Buñuel en el Laberinto de las Tortugas tuvo realmente un impacto, por ejemplo, en el estilo de la animación, que a menudo comunica de forma concisa la vida interior de los personajes con cambios mínimos: Por ejemplo, uno de los medios más importantes para expresar la vida interior de Buñuel es la representación de sus cejas (que a menudo también suben y bajan de forma independiente, lo que puede ocurrir especialmente cuando está irritado o sorprendido).

En el aspecto visual, se apostó por un estilo de animación directo y sin florituras. José Luis Ágreda, responsable de la dirección artística, se inspiró tanto en el original de Solí como en las ideas de Simó, que quería ver a los personajes con un diseño más realista. El estilo era más sobrio que en la novela gráfica, la figura y el fondo se integraban de forma más tradicional que en el cómic más anarquista, y las figuras volvían a proyectar sombras. Al mismo tiempo, en París, por ejemplo, dominan las líneas rectas, racionales y organizadas, mientras que en Las Hurdes el dibujo es más orgánico y caótico (Meneu Oset 2018: 96-97).

Los resultados

La intertextualidad entre "Las Hurdes" y "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" está claramente marcada por una "presencia efectiva" (Genette 1993: 10): Tiene lugar en la variante cinematográfica de una cita textual, integrándose las adopciones en el nuevo texto.

El presente trabajo aborda el fenómeno de la intertextualidad con "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" de Salvador Simó a partir de un texto que, entre otras cosas, no oculta que toma como punto de partida y referencia "Las Hurdes" de Buñuel, y pretende discutir este hipotexto. Sin embargo, las dos obras no pertenecen al mismo género: La película de Simó, ante todo una película de animación para adultos, vincula a "Las Hurdes" con un pseudodocumental.

El grado de **referencialidad** en la película de Simó es alto: incluso el título "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" es una referencia a "Las Hurdes", como se explicó en el primer excursus de esta tesis. Además, la película de Buñuel está en el centro de la narración, que está básicamente dedicada a su proceso de realización. Además, Simó incorpora a su película planos y secuencias de "Las Hurdes". Al hacerlo, estas partes no se entremezclan simplemente sin comentarlas, Simó no se limita a hacer uso de ellas: se refiere a ellas, presenta su génesis y también se refiere al contexto en el que fueron situadas. "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" comenta así su hipotexto, le da una nueva perspectiva y lo interpreta. Al hacerlo, se vincula a Buñuel y se distancia de su película.

La **selectividad** también es fuertemente pronunciada en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas": la adopción de partes enteras del hipotexto en el propio cuerpo fílmico no sólo significa una especie de equivalente cinematográfico a la cita literal y a la adopción de una parte textual ajena en el propio texto. Además, la materialidad del texto propio y de la cita es fundamentalmente diferente en este caso: Mientras que el texto fílmico de Simó es una narración cinematográfica animizada, en color, "Las Hurdes" representa un pseudodocumental de "acción viva" en blanco y negro: La propia naturaleza material del hipotexto y del hipertexto es, pues, fundamentalmente diferente en este caso, aunque ambos deban situarse en el mismo medio. Sin embargo, la película de Simó se refiere claramente a un hipotexto individual, no sólo a las convenciones y normas del cine documental o a un tema común. El procedimiento de citación no sólo es muy amplio -desde la cita directa hasta la representación de la génesis-, sino que también permite que no sólo el contexto del hipotexto, sino el propio texto y toda su huella aparezcan bajo una nueva luz.

Elementos originales frente a la representación animada

En "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" se da el caso original de que los planos pseudo-documentales de "Las Hurdes", que se intercalan en el texto de la película animada, causan una impresión más surrealista en el receptor que la representación animada de los sueños surrealistas de Buñuel: en la tesis del interior de la película animada parecen más ajenos que la "recreación" animada. Al mismo tiempo, el director Simó marca que la realidad diseñada por su propia película es también sólo una ficción: está literalmente animada, animada. Está dibujado. Está en la naturaleza de la película de animación ser producida artificialmente, mientras que está en la naturaleza del género documental representar la realidad. Paradójicamente, la película de animación pretende aquí menos representar la realidad, pero puede hacerlo de forma más sostenible que el pseudodocumental, que es más una exageración y una exageración lírica, surrealista y de poesía negra del infierno en el que vive el: más una obra de ficción, que trabaja con una organización formal estricta, el método de los "reenactments" y la técnica del shock, que un documental objetivo.

Las dos obras examinadas en esta tesis pueden considerarse dos polos opuestos en este sentido: El pseudodocumental establece masivamente la impresión en el receptor de que lo que se muestra son imágenes cinematográficas totalmente "naturales", mientras que consiste principalmente en imágenes que son "artificiales" en su génesis. La película de Simó, en cambio, ya indica su "locura" por su condición de película de animación, pero no por ello deja de preocuparse por dar cuenta, por rastrear la verdad de la historia de producción de su hipotexto. A través de esto, y también a través del proceso de integración de partes de su hipotexto, surgen imágenes que, a pesar de y en su artificialidad, insisten en ser imágenes cinematográficas "naturales".

De este modo, "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" no sólo tiene un equivalente real en los hechos históricos reales, que además son "recreados" de una forma muy concreta, es decir, animados, sino que además incorpora a su propio corpus cinematográfico planos de "Las Hurdes" de Buñuel en forma de imágenes indexadas, que de este modo se consideraban realidad en el hipotexto. Al hacerlo, se puede suponer que una película de animación crea su propio medio de recepción: en el marco de su propia diégesis, la imagen animada representa la realidad. La intrusión de imágenes indexadas de "acción en vivo" en el marco de la animación puede verse aquí como la intrusión de un cuerpo extraño, en este caso: la pseudointegración de un pseudodocumental.

Comentario final

Este trabajo pretende examinar las relaciones intertextuales entre la película pseudodocumental de Luis Buñuel "Las Hurdes. Tierra sin Pan" y la película de animación de Salvador Simó "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" con más detalle. Las preguntas básicas de la investigación buscaban respuestas a cómo "Las Hurdes. Tierra sin Pan" se representa en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" y qué papel juega la intertextualidad en la película de animación.

La estructura intertextual e intermedial en la que se basa la película de Simó es mucho más compleja de lo que sería una referencia directa a la película de Buñuel por sí sola: "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" se basa en la novela gráfica homónima del dibujante de cómics Fermín Solís; además, la primera adaptación de esta narración pictórica fue un cortometraje, también con este título, del mismo estudio de producción. Tras el éxito de la película de Simó, Solís volvió a reelaborar su novela gráfica, orientándose más hacia el largometraje. Así se da una cuádruple referencia a "Las Hurdes".

El análisis hermenéutico de la imagen y el texto señaló que las primeras imágenes indexicas de Simó son planos de "L'Âge d'Or", que se combinan con partes animadas: Se prepara para la posterior adopción de partes de "Las Hurdes" refiriéndose desde el principio al carácter fundamentalmente ficticio de las imágenes de "acción viva". Además, el análisis de la película demostró, entre otras cosas, que en "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" también se integró material no utilizado por Buñuel, que fue creado para "Las Hurdes" y que muestra claramente al equipo de rodaje en su manipulación y puesta en escena de la realidad.

El estatus de "Las Hurdes" como obra significativa de la historia del cine no se ve socavado, pero su posición como documental se cuestiona fundamentalmente. Además, "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" también representa un ejemplo de "híbrido de género": Es al mismo tiempo una película de animación para adultos, una biografía de un artista, una metapelícula que trata del propio cine.

9.3 Abstract (Englisch und Deutsch)

Luis Buñuel is recognized as one of the most important film directors of the 20th century. To this day, his cinematographic work is influential to contemporary filmmakers.

The central topic of this thesis is Buñuel's third film, "Las Hurdes" (1933) and its representation in Salvador Simó's "Buñuel en el Laberinto de las Tortugas" (2018).

This thesis implements three different methods to execute an analysis: Hermeneutic analysis of picture and text, grounded theory and sociologic analysis of film. The aim is to prove an intertextual connectivity of both films based on the analysis of the findings. The first film, a black and white pseudo-documentary, mixes fact and fiction; the second film, an animated film for adults, creates a biopic of a film director and his movie. The results show that the use of original material in the new film is a crucial feature in order to establish context and an intertextual relation. The study suggests that the original scenes perform different functions depending on their appearances in the films.

In conclusion, the main focus of the study is to point out the interconnection of the films through an analysis of cinematographic material and its representative and reproductive character.

Luis Buñuel zählt zu den wichtigsten Filmregisseure des 20. Jahrhunderts. Bis dato beeinflusst sein Lebenswerk zeitgenössische Filmemacher.

Das zentrale Thema dieser Arbeit ist Buñuels dritter Film, „Las Hurdes“ (1933) und seine Repräsentation in Salvador Simós „Buñuel en el Laberinto de las Tortugas“ (2018).

In dieser Arbeit werden drei Methoden angewandt, um eine Analyse durchzuführen: Die hermeneutische Bild- und Textanalyse, die Grounded Theory und die soziologische Filmanalyse. Ziel der Arbeit ist es, anhand der Analyse der Ergebnisse eine intertextuelle Konnektivität beider Filme nachzuweisen. Der erste Film ist eine Pseudodokumentation in schwarz-weiß, welche Fakt und Fiktion vermischt. Der zweite Film, ein Animationsfilm für Erwachsene, ist ein biographischer Film über einen Regisseurs und seinen Film. Die Ergebnisse zeigen, dass die Verwendung von Originalmaterial im neuen Film ein entscheidendes Merkmal ist, um eine intertextuelle Beziehung herzustellen und Kontext zu schaffen. Die Studie legt nahe, dass die Originalszenen je nach ihrem Auftreten in den Filmen unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zusammenfassend liegt das Hauptaugenmerk der Studie darauf, eine intertextuelle Koppelung der Filme durch eine Analyse des bestehenden Filmmaterials aufzuzeigen und dessen repräsentativen und reproduktiven Charakter zu beleuchten.