

Nicole Kallwies

Diskretion statt Provokation: El nuevo realismo de Icíar Bollaín y Fernando León de Aranoa

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14460>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kallwies, Nicole: Diskretion statt Provokation: El nuevo realismo de Icíar Bollaín y Fernando León de Aranoa. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 19), S. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14460>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Diskretion statt Provokation:
El nuevo realismo de Icíar Bollaín y Fernando León de Aranoa**

Nicole Kallwies

Alejandro Amenábar, Julio Medem, Santiago Segura, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Fernando León de Aranoa, Benito Zambrano – Namen, die für ein ‚neues spanisches Kino‘ stehen, das zumindest in Spanien, immer stärker auch im Ausland seine Zuschauer findet.

Entgegen Scholz (2005) ist dieses junge spanische Kino jedoch keine einheitliche Bewegung, sondern zeigt eine große thematische und ästhetische Vielfalt (vgl. auch Lameignère 2001).¹ Dabei lassen sich einzelne Tendenzen in Form von Subgruppen herausarbeiten: Zum einen eine verstärkte Hinwendung zu Genrefilmen (*Tesis/Faszination des Grauens*, 1996 von Amenábar) und Genrehybridisierung (*La comunidad/Allein unter Nachbarn*, 2000 von de la Iglesia); zum zweiten spanische postmoderne Blockbuster wie die Torrente-Filme von Segura; zum dritten poetisches Kino von Medem; viertens eine seit einigen Jahren rege und anhaltende Produktion an Literaturverfilmungen (*Soldados de la Salamina*, 2003 von D. Trueba) und schließlich eine zunehmende Tendenz zu einer neuen Form von realistischem Kino. Dies ist zwar kein neues Phänomen, jedoch war es unter Franco und dem Zensurapparat des Regimes lange Zeit nahezu unmöglich, den Blick unverhüllt auf Probleme, Missstände und soziokulturelle Minoritäten der spanischen Gesellschaft zu richten. Auf dem Salamanca-Kongreß im Jahre 1955 wurde die ästhetische und politische Leere des spanischen Kinos beklagt, eine Lockerung und schriftliche Fixierung der Zensurregeln gefordert. Nach dem Vorbild des italienischen *Neorealismo* traten insbesondere Bardem, Berlanga und Saura für realistisch-sozialkritisches Kino ein. Im Zuge der *Transición* der 70er Jahre wurde Kritik in allegorischer Filmsprache verhüllt. In den 80er Jahren, nach dem Übergang zur Demokratie, stand insbesondere Almodóvar für eine Öffnung des spanischen Kinos, das sich Minoritäten und insbesondere dem Geschlechterverhältnis offen, ja geradezu plakativ annahm.

Auch um die Jahrhundertwende stehen oftmals soziokulturelle Randgruppen im Zentrum. Doch hat sich das spanische realistische Kino ab den 90er Jahren derart verändert und von den Provokationen E. de la Iglesias und Almodóvars entfernt, dass auch Quintana (2005) und Feenstra (2006) von einem ‚nuevo realismo‘ sprechen.² Feenstra analysiert dieses neue realistisch-sozialkritische Kino im Rahmen des von ihr definierten Genres „cine de la marginalidad“ (Kino der Randgruppen).³ Unter dieses subsumiert sie unter-

schiedliche Filme wie die von E. de la Iglesia, Almodóvar und de Aranoa. Zur Abgrenzung insbesondere de Aranoas von den eher plakativen Ästhetiken Almodóvars und de la Iglesias gebraucht sie den Terminus der „intimen Kamera“ („cámara intimista“), welche sie durch die Art und Weise die soziale Wirklichkeit zu filmen, bestimmt sieht. Genauer wird dies jedoch nicht definiert. Das soll hier unter dem Paradigma ‚Diskretion statt Provokation‘ versucht werden. Anhand der Werke von Bollaín und de Aranoa soll eine Annäherung an den ‚nuevo realismo‘ erfolgen, wobei die mehrfach Goyapreisgekrönten Filme *Te doy mis ojos* und *Los lunes al sol* im Zentrum stehen werden.

1. Icíar Bollaín: *Te doy mis ojos* (Öffne meine Augen, 2003)

Icíar Bollaín ist neben Isabel Coixet und Gracia Querejeta eine der bekanntesten Regisseurinnen des jungen spanischen Kinos. 1995 erschien ihr erster Film *Hola, estás sola?* – eine zwischen Tragikomödie und Roadmovie oszillierende Geschichte zweier junger Mädchen. 1999 folgte *Flores de otro mundo* (*Blumen aus einer anderen Welt*), in dem sie auf einfühlsame Weise Schicksale von Immigrantinnen zeichnet. In ihrem siebenfach Goya prämierten⁴, bislang aktuellsten Film *Te doy mis ojos* sucht Bollaín nach den Gründen, die eine geschlagene Frau jahrelang schweigen lassen. Gewalt in der Ehe ist einerseits ein medial ausgereiztes, andererseits ein gerade in Spanien nach wie vor aktuelles Thema.⁵

Die besondere Inszenierung, die nicht abschreckt, sondern den Zuschauer immer wieder involviert, soll anhand der Merkmale ‚Diskrete Entfaltung‘, ‚Kompositorische Entlastung‘ und ‚Intermediale Bezüge‘ herausgearbeitet werden.

Anstelle von plakativer Gewalt-Inszenierungen erfolgt eine ‚diskrete‘ Entfaltung, die den Zuschauer nicht immunisiert. Vieles wird nicht gezeigt und wird gerade dadurch umso stärker wirksam. Die physische Gewalt ist spürbar, ohne dass sie – außer in zwei kurzen Anfällen Antonios und einer drastischen Sequenz gegen Ende – gezeigt wird. Bollaín lässt ihre Protagonistin die von ihr erlittenen Qualen verschweigen. Das Nonverbale erhält zentrale Bedeutung, nicht Worte, sondern Körperhaltung und Blicke von Pilar verraten ihre Zwangslage. Auch die Barriere zwischen Pilar und Antonio wird nicht verbalisiert, sondern dominant durch Blicke ausgedrückt. Die Augen sind oft Zentrum und Deixis der filmischen Kommunikation, fordern den Zuschauer auf, sich in Pilar einzufühlen. Bereits der Titel rückt das Auge ins Zentrum. Wörtlich übersetzt heißt er „Ich gebe dir meine Augen“ und spielt damit auf

die glücklichen Zeiten ihrer Ehe an. Als Antonio um Pilars Hand anhielt, schenkte er ihr seine Hände. Das Schenken von Körperteilen als *pars pro toto* ihrer selbst wird in Momenten inniger Zärtlichkeit wiederholt. Gleichzeitig steht der Titel als Aufforderung Pilars an Antonio, die Welt mit ihren Augen zu sehen, sie zu verstehen. Im übertragenen Sinn kann er auch als Aufforderung an den Zuschauer gesehen werden, die Geschehnisse aus Pilars Sicht zu sehen, was durch die in vielen Sequenzen vorherrschende subjektive Kamera gestützt wird.

Es werden keine Opfer-Täter-Dichotomien und -Wertungen entfaltet. Bollaín gibt keine einfachen Antworten auf ein komplexes Phänomen. Einerseits wird der Zuschauer in kritische Distanz zu Antonio gebracht, andererseits wird er ihm – unter anderem auch durch die Kameraführung und durch gezielt eingesetzte Affektbilder (Deleuze) – nahe gebracht. In einer Schlüsselsequenz wird deutlich, dass Antonios Aggressivität seinem Minderwertigkeitskomplex entspringt. Aufgrund seines geringen Selbstwertgefühls glaubt er, dass Pilar, wenn sie in Kontakt mit anderen Menschen tritt, interessantere Männer finden und ihn verlassen wird. Antonio wird in dieser Sequenz verzweifelt und hilflos gezeigt, der Zuschauer eingeladen, Mitleid mit ihm zu empfinden. Die Gründe für sein aggressives Verhalten werden verständlich, ohne dass sie entschuldigt werden.

Die beiden inszenierten Gewaltausbrüche Antonios sind kompositorisch mit ‚aufhellenden‘ Sequenzen montiert, so folgt ein subtiles Komikangebot oder eine Einstellung, die die Weite des blauen Himmels festhält. In der Exposition lauert Antonio Pilar vor der Haustür auf. Sie hastet in den Hauseingang, schlägt die Tür vor ihm zu. Ihre Hast und ihr schneller Atem verraten ihre Panik. Die Kamera verweilt in der Großaufnahme und ermöglicht dem Zuschauer so, sich auf ihre beiden Gesichter zu konzentrieren. Das Bild ist dunkel gehalten und ikonisiert den Seelenzustand Pilars, die auch nicht klar sieht, wie es weitergehen, was sie aus ihrem Leben machen soll. Das Türgitter symbolisiert ihr Gefangensein und steht damit zugleich metaphorisch für ihre Situation. Sie kann weder zu ihrem Mann ohne zu befürchten, dass er sie schlägt, noch kann sie sich von ihm lösen. Direkt im Anschluss an diese dunkle Sequenz wird aus der Untersicht die Weite des blauen Himmels fokussiert, was wie eine Befreiung von der durch die zuvor engen Kadrierung ausgehenden Bedrückung wirkt. Neben der subtilen Komik sind dies Verfahren, die verhindern, dass der Zuschauer nach stereotypen Mustern zuordnet und die Situation von Anfang an als hoffnungslos beurteilt.

Durch intermediale Bezüge zur Malerei wird die Wirkung potenziert.⁶ Diese intermediale Ebene wird explizit abgesichert und dient der explikativen und antizipierenden Illustration des Erzählten. In einer Sequenz erklärt Pilar ihrem Sohn ein Gemälde von Rubens, „Orfeo und Eurídice“. Wie Orpheus hat auch Antonio seine Frau in Folge seines Gewaltausbruchs und ihrer Flucht zur Schwester bereits einmal verloren. Er ist dabei sie zurückzuerobert. Doch genau wie Orpheus sich nach Eurikide umdreht und sie so in den Tod stürzt, wird auch Antonio Pilar durch mangelndes Vertrauen verlieren.

Noch stärker abgesichert wird die intermediale Ebene als Pilar einer Gruppe Studenten das Gemälde „Dánae recibiendo la lluvia de oro“ von Tiziano erklärt. Die Verknüpfung der filmischen Diegesis mit der von Pilar erzählten Vergangenheit des Gemäldes wird sowohl auf narrativer als auch auf diskursiver Ebene entfaltet. Wie die Besitzer des Gemäldes würde Antonio Pilar am liebsten vor den Blicken fremder Männer verstecken. Dieser metaphorisch-diegetische Bezug wird diskursiv gestützt, indem Pilar mit dem von einem Diaprojektor an die Wand projizierten Bild verschmilzt.

Mit Pilars entdecktem Interesse für Kunstgeschichte wird auf metaphorischer Ebene die Bedeutung des Blicks und der Wahrnehmung fundiert. Genau wie die Gemälde intensiv anzuschauen und zu interpretieren sind, gilt es auch komplexe Situationen wie dieses Ehedrama genau zu betrachten und nicht, wie es die Schwester Ana und die Mutter tun, die eigene Sicht aufzuoktroyieren. *Te doy mis ojos* ist auch eine Kritik an indirekt beteiligten Gruppen der Gesellschaft wie der vorschnell urteilenden Schwester, der konservativen Mutter oder dem unsensiblen Polizisten.

2. Fernando León de Aranoa: *Los lunes al sol* (*Montags in der Sonne*, 2002)

De Aranoa widmet sich jeweils soziokulturellen Randgruppen der Gesellschaft, die er in ihrem alltäglichen Leben begleitet: In *Barrio* (1998) drei Jungen aus ärmlichen Verhältnissen in Madrider Vororten, in *Los lunes al sol* (2002) Arbeitslosen und in *Princesas* (2005) zwei Prostituierten. Er fordert den Zuschauer auf, dort hinzuschauen, wo er im alltäglichen Leben vielleicht eher wegschaut, macht die Sorgen und kleinen Freuden der am Rand der Gesellschaft lebenden Menschen erfahrbar.

Los lunes al sol ist sein dritter Kinofilm, der 2003 fünf Goyas sowie die *Concha de Oro* gewann. Mit dem Titel und dem Prolog schafft De Aranoa einen direkten Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit. Der Titel stammt von einer französischen Arbeitslosenbewegung, die die Tage ohne Beschäftigung

als *lundi au soleil* (montags in der Sonne) bezeichneten. Der Prolog beginnt mit dokumentarischen Aufnahmen des Arbeitskampfes in Gijón, wo sich 90 Werftarbeiter nach ihrer Entlassung Straßenschlachten mit der Polizei lieferten. Es ist eine Einstimmung auf das Thema der Arbeitslosigkeit, die sich mit den dokumentarischen Aufnahmen explizit auf die zeitgenössische spanische Arbeitslosenproblematik bezieht und dem folgenden einen Authentizitätseffekt geben.

Die Inszenierung de Aranoas wirkt diskret aufgrund der kaum merklichen Kameraführung und den über weite Strecken minimalistischen Ton- und Lichteffekten. Es erfolgt keine Typisierung, die Kamera verweilt dominant in der Halbnahen und zeigt die Männer in der Bar oder auf der Fähre im Kollektiv, aber auch jeden einzelnen mit seinen individuellen Sorgen und familiären Hintergründen. Mit den vier Freunden werden verschiedene Perspektiven entworfen. Sie haben alle die gleichen Ausgangsbedingungen, doch jeder geht anders mit seiner Lage um. Santa reklamiert mit seinen Taten implizit Würde in dieser unwürdigen Situation, Lino versucht verzweifelt mit immer neuen Bewerbungen einen Ausweg zu finden, José, dessen Frau einen Job als Hilfsarbeiterin in einer Fischfabrik hat und ein Einkommen nach Hause bringt, kämpft mit dem Gefühl der eigenen Nutzlosigkeit. Nicht der typisierte Arbeitslose wird dargestellt, sondern Figuren, die zu Charakteren aufgeladen werden. In ihrer auswegslosen Lage suchen sie Halt im Alkohol und im Erträumen besserer Welten. Der Film führt den Zuschauer in das Spiel von Imagination vs. Wirklichkeit, Schein vs. Sein, welches auch das Leben der Protagonisten auszeichnet. Der Wasserfleck an Santas Zimmerdecke hat die Form von Australien, wenn er ihn fixiert, träumt er von einem besseren Leben auf dem fernen Kontinent.

Um mit ihrer schwierigen Situation fertig zu werden, spielen sie sich und den anderen vor, was sie sich wünschen. So verschweigt Amador, dass seine Frau ihn verlassen hat und hält an der Illusion fest, dass sie nur in Urlaub sei, während Lino, um bei Vorstellungsgesprächen mit jüngeren Männern konkurrieren zu können, sich heimlich die Haare färbt und Pullover seines Sohnes trägt.

Die Farbgebung ist dominant grau-braun, die latente Trostlosigkeit wird nicht durch helle Farben beschönigt, allein das in zwei Sequenzen festgehaltene Blau des Himmels und die strahlende Sonnenküste tragen zu einer kompositorischen Aufhellung und damit ‚Entlastung‘ von der auf diegetischer Ebene durchscheinenden Hoffnungslosigkeit bei. Wenn Santa auf den Felsen an der Sonnenküste liegt und von Australien träumt, die Kamera bei sanfter

musikalischer Untermalung das Meer, die Küste und abwechselnd Santa und Lino aufnimmt, wirkt die Sequenz geradezu poetisch.

An zentralen Stellen entfaltet de Aranoa ähnlich wie Bollaín einen metaphorischen Blick. In einer Schlüsselsequenz wird der Zuschauer in die subjektive Perspektive der Männer versetzt und blickt in Aufsicht auf ein Fußballstadion. Da sie nicht das Geld für Eintrittskarten haben, sehen sie das Spiel von einer Baustelle auf dem gegenüberliegenden Hochhaus. Allerdings können sie aufgrund eines Daches nur die eine Hälfte des Feldes sehen, die andere, in der in dieser Sequenz das Tor fällt, bleibt ihnen verborgen. Metaphorisch gelesen zeigt dies ihr Ausgeschlossenheit, das Schöne gibt es für sie nur dank ihrer Phantasie. Trotz der zunehmenden Haltlosigkeit ihrer Lage wird der Zuschauer nicht kontinuierlich mit Hoffnungslosigkeit konfrontiert, sondern in einen Rhythmus aus Hoffnung, Nuancen von Humor, Anspannung und Entspannung gebracht. Streckenweise gibt es poetisch anmutende Elemente, die an den französischen poetischen Realismus erinnern. Besonders Santa lässt den Zuschauer immer wieder schmunzeln. Er ist ein *pícaro*, ein Schelm, der sich mit kleinen Tricks durch das Leben schlägt. Auch das Ende oszilliert zwischen Tragik und Hoffnung. Amador kann seine Situation nicht mehr ertragen und begeht Selbstmord, während der Konflikt zwischen José und seiner Frau noch einmal gut ausgeht und nicht zum Ehebruch führt. Am letzten Montag des Filmes kapern die Freunde schließlich die Fähre, um selbst den Gang der Dinge zu bestimmen.

3. ‚El nuevo realismo‘ – eine erste Begriffsbestimmung

Abschließend sollen ausgehend von der Kurz-Analyse der beiden Filme erste Merkmale des ‚nuevo realismo‘ skizziert werden.⁷ Zunächst ist eine Tendenz zu zeitgenössischen Themen zu beobachten, das neue realistische Sozialkino beschäftigt sich nicht mehr mit der Aufarbeitung der Vergangenheit und dem Bürgerkriegstrauma. Es werden Figuren am Rande der Gesellschaft in ihrer individuellen Situation und ihrem Lebensalltag dargestellt. Intime, zuvor tabuisierte Probleme werden in individueller Ausprägung erfahrbar. Das Neue der aktuellen Sozialdramen liegt in deren diskreter diskursiver Gestaltung. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern des *Nuevo Cine español* verzichten sie auf eine kryptische Filmsprache, im Gegensatz zu E. de la Iglesia und Almodóvar auf diegetische oder diskursive Provokationen. Sie schockieren nicht, sondern entfalten Probleme immer nur so weit, dass es für den Zuschauer zumutbar bleibt, er sich nicht distanziert und immunisiert. Es wird weder dramatisiert noch beschönigt. Die subtile Entfaltung und die Entwicklung ver-

schiedener Perspektiven, die kompositorische Entlastung durch Komik oder Aufnahmen prächtiger Landschaften bei Sonnenschein tragen dazu bei, dass den Filmen eine eigene Poetik innewohnt. Diese kompositorische ‚Entlastung‘ bringt den Zuschauer in einen Rhythmus aus Hoffen und Bangen, Lachen und Verzweifeln. Die Figuren werden mit einer ‚ruhigen‘ Kamera aufgenommen, die weder durch verwackelte Bilder noch durch häufig wechselnde Einstellungsgrößen eine bestimmte Emotion vorgibt. Die Kamera hat die Funktion eines Beobachters, sie leitet den Zuschauer nicht zum Ur- oder Verurteilen an, kommentiert nicht, sondern nimmt wahr. Dies erfolgt in einem fließenden Raum-Zeit-Kontinuum. Die Charaktere werden in der reinen Gegenwart begleitet, ohne dass der Zuschauer Informationen über ihre Vergangenheit oder Ausblick auf ihre Zukunft erhält. Sie werden in ihrem Lebensalltag und – im Gegensatz bspw. zu Sauras Figuren in *Deprisa, Deprisa* (*Los Tempo*, 1981) – in ihrer familiären Umgebung gezeigt. Trotz ihrer miserablen Lage erhalten die Charaktere Würde und eine persönliche ‚Aura‘.

Das Ende ist jeweils ambivalent, einerseits endet es für eine der Figuren schlecht, andererseits nehmen die anderen Figuren ihr Leben in die Hand, lösen sich aus ihrer passiven Lage. In ihrer Erzählweise sind die Filme des ‚nuevo realismo‘ trotz provokativer Themen wie Gewalt in der Ehe und gegen Kinder, Arbeits- und Hoffnungslosigkeit, Umgang mit unheilbaren Krankheiten etc. diskret. Die Dominanz liegt auf der Einfühlung des Zuschauers, die Provokation dieser Filme auf spektatorieller (Souriau) Ebene, in dem sie den Zuschauer innerhalb kürzester Zeit eine extreme Spannbreite an Emotionen durchlaufen lassen. Die Filme führen den Zuschauer rhythmisch in die gleiche Oszillation zwischen Hoffnung und dem Verlust des Glaubens an einen Ausweg, die auch das Leben der Figuren auszeichnet.

¹ Vgl. Scholz, Anette: *Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlin: WVB 2005; Lameignère, Erwann: *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Paris: Séguier 2003.

² Quintana, Angel: Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. In: *El último cine español de perspectiva. Archivos de la Filmoteca*. N° 49. Februar 2005. S. 10-31; Feenstra, Pietsie: Fernando León de Aranoa, autor de un género: cámaras intimistas sobre la marginalidad en el cine español. In: Türschmann, Jörg und Burkhard Pohl (Hg.): *La mirada democrática. Cine español en el umbral del siglo XXI*. Frankfurt a.M.: Vervuert 2006.

³ Ebd.

⁴ Der Goya ist der wichtigste spanische Filmpreis, vergleichbar dem französischen César.

⁵ In Spanien hat sich die Zahl ehelicher Gewaltangriffe von 2002 bis 2004 um 43% erhöht. 2004 wurde das *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* beschlossen, das 2005 in Kraft getreten ist.

⁶ Intermedialität fasse ich nach Müller als das „multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander [...], dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen“ (Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikati-

onen 1996).

⁷ Bisläng gibt es noch wenig wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des 'nuevo realismo'. Quintana zählt *Mar adentro*, *Te doy mis ojos* und *Barrio* (vgl. Quintana: Modelos realistas), Feenstra die Filme von Fernando León de Aranoa zum 'nuevo realismo' (vgl. Feenstra: Fernando León de Aranoa). Doch auch die Filme von Achero Mañas (*El Bola*, 2000) und Benito Zambrano (*Solas*, 1999) sind Vertreter des neuen spanischen Realismus.