



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Zur dichotomen Antizipationsbildung im Frühwerk des
Regisseurs Alejandro Amenábars.“

Eine biografische Abhandlung im Kontext kognitionspsychologischer
Spannungstheorien.

Verfasser

Jürgen Karasek

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317
Studienrichtung lt. Studienblatt: 317 Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
Betreuer: Dr. Christian Schulte

1. EINLEITUNG	3
2. FORMULIERUNG DES THEORETISCHEN ASPEKTS	5
2.1. Theoretische Eingrenzung	5
2.2. Das Prinzip der subjektiven Realität	5
2.3. Psychologische Grundlagen	6
2.3.1. Bottom up / Top down	6
2.3.1.1. Bottom-up-Verarbeitung	7
2.3.1.2. Top-down-Verarbeitung	7
2.3.2 Bottom-up / top-down bei der Filmrezeption	8
2.4. Kognitive Filmpsychologie	10
2.4.1. Informationsverarbeitung narrativer Filme	10
2.4.2 Spannung	11
2.4.2.1. Psychologische Grundlagen von Spannung	11
2.4.3 Zur Bildung vorwärtiger Antizipationen	14
2.4.4. Predictive Inferences	16
2.5. Antizipationsbildung in den Filmen Alejandro Amenábars	19
2.5.1. Exkurs: Vexierbilder	19
2.5.2. Ausblick	20
3. GESCHICHTE DES SPANISCHEN FILMS	21
3.1. Anfänge einer Filmgeschichte	21
3.2. Tonfilm und Aufschwung	23
3.3. Die Ära Franco	24
3.4. Postfranquismus	27
4. DER REGISSEUR ALEJANDRO AMENÁBAR	29
4.1 Anfänge einer Biografie	29
4.2. Beginn des Studiums	31
4.3. La cabeza	33
4.3.1. Inhalt	33
4.3.2. Über die Produktion	34
4.3.3. Analyse	34
4.3.4. Schwerpunktspezifische Analyse	35
4.4. Himenóptero	37
4.4.1. Der Inhalt	37
4.4.2. Allgemeine Analyse	40
4.4.2.1. Exkurs: Film im Film	42
4.4.3. Schwerpunktspezifische Analyse	44
4.4.4. José Luis Cuerda	47
4.5. Luna	49
4.5.1. Eduardo Noriega	49
4.5.2. Vorbereitungen	50
4.5.3. Der Inhalt	51
4.5.4. Allgemeine Analyse	54
4.5.5. Künstlerische Bereiche	57
4.5.6. Schwerpunktspezifische Analyse	58
4.6. Tesis	64

4.6.1. Der Snuff-Film	65
4.6.2. Drehbuch	66
4.6.3. Schauspieler	68
4.6.4. Dreharbeiten	69
4.6.5. Postproduktion	69
4.6.6. Der Inhalt	70
4.6.7. Allgemeine Analyse	77
4.6.7.1. Der Wert des Schauens	78
4.6.7.2. Der Wert der Gewalt	78
4.6.7.3. Charaktere	79
4.6.8. Analyse der künstlerischen Bereiche	80
4.6.8.1. Bilder	80
4.6.8.2. Schnitt	82
4.6.8.3. Musik und Ton	83
4.6.9. Schwerpunktspezifische Analyse	84
4.6.10. Tesis und der Erfolg	91
4.7. Weiterer filmische Laufbahn Alejandro Amenábars	93
4.7.1. Abre los ojos	93
4.7.1.1. Inhalt	93
4.7.1.2 Analyse	95
4.7.1.3. Der Erfolg von Abre los ojos	96
4.7.1.4. Vanilla Sky	96
4.7.2. Los Otros	97
4.7.2.1. Inhalt	97
4.7.2.2. Analyse	98
4.7.2.3. Der Erfolg von Los Otros	99
4.7.3. Mar adentro	99
4.7.3.1. Inhalt	100
4.7.3.2. Analyse	100
4.7.3.3. Mar adentro und der Oscar	101
4.7.4. Agora	101
5. SCHLUSS	103
FILMOGRAFIE VON ALEJANDRO AMENÁBAR	106
Kurzfilme	106
Spielfilme	107
FILMOGRAFIE	109
QUELENNACHWEIS	112
Nachweis der Filme	112
Dokumentarfilme	112
Literatur	113
Internetquellen	117
Nachschlagewerke	117
ABSTRACT	118
LEBENS LAUF	120

1. EINLEITUNG

Spätestens seit dem Gewinn des Auslandsoscars 2005 für „Mare adentro“¹ hat sich der spanische Regisseur Alejandro Amenábar als einer der wichtigsten Namen der internationalen Filmszene etabliert.

Seine Filme durchstreifen die verschiedensten Genres und behandeln Themen wie Gewalt, Tod, Jenseits, Schmerz, Albtraum, Obsession oder Liebe, immer darauf bedacht die eigentliche Absicht nicht zu offensichtlich zu verraten. Obwohl diese Inhalte variantenreich und vielfältig erscheinen, stellt sich als gemeinsame Essenz vor allem die Suche nach der Wahrheit in den Mittelpunkt. Fast alle der Geschichten werden aus Sicht eines Charakters erzählt und beschäftigen sich mit der Frage nach dem Sein und Schein von Identität, wobei das Konstrukt oft in einer Intrige seine Auflösung findet. Für den Zuseher kristallisiert sich bei einer Analyse seines Gesamtwerkes, aber auch ein bewusster und intensiver Umgang mit Spannung heraus, der oftmals versucht mit subversiver Wirkungsweise Akzente zu setzen.

In Betrachtung dieses Aspektes stellt sich nun die Frage, wie es einem Autor und Filmemacher gelingen kann, Spannung über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten und was die wesentlichen Merkmale eines solchen Empfindens sind. Hierfür soll sich diese Arbeit zunächst mit den grundlegenden psychologischen Mechanismen von Wahrnehmung und Kognition, im Weiteren mit der filmischen Rezeption beschäftigen. Da Spannungsempfinden hauptsächlich ein Resultat von Vervollständigungstendenzen zu dargebotenen Auslassungen oder Ungewissheiten im betrachteten Kontext ist, erscheint es danach ebenso wesentlich, eine Theorie zur Erklärung dieses Prozesses zu fundieren. Demnach soll diese Abhandlung zeigen, dass der Zuseher bei der Filmrezeption dazu angeregt ist, Erwartungen zum Ausgang einer Handlung oder dem Schicksal der Protagonisten zu erstellen. Der Kern dieser Theorie geht schließlich noch einen Schritt weiter und bezieht sich auf das Phänomen dichotomer Antizipationen als Resultat eines vielschichtigen Konstrukts und deren Bedeutung als Indikator höchster Spannung.

¹ Amenábar Alejandro, „Das Meer in mir“, Spanien / Frankreich / Italien, 2005.

Weiters stellt sich die Frage, wie ein Autor diese Erwartungen bewusst determinieren kann, um die Gedanken des Rezipienten zu steuern. Ein Erklärungsansatz findet sich in so genannten „predictive inferences“, die im Sinne eines idealen Zusehers erstellt werden und ein Erwartungsschema für einen ganzen Film prognostizieren können.

Als Resultat der Formulierung dieses theoretischen Aspektes, bezieht sich die grundlegende Zielsetzung der Arbeit auf die Analyse einer solchen Inferenzenbildung im Frühwerk von Alejandro Amenábar. Der Regisseur nutzt in seinen ersten beiden ernstzunehmenden Kurzfilmen „Himenóptero“² und „Luna“³ sowie in seinem ersten Spielfilm „Tesis“⁴ ein Konstrukt, das schrittweise beidseitige Argumente zur Identität eines der Protagonisten etabliert, um letztlich in einem Zustand dichotomer Antizipationen zum Spannungshöhepunkt zu finden. Im Konkreten werden die drei genannten Filme in ihrer Struktur gemäß der zentralen Fragestellung und den diesbezüglichen, momentbezogenen Antizipationsmöglichkeiten analysiert.

Neben der Betrachtung dieses schwerpunktspezifischen Kontexts steht auch der biografische Aspekt von Alejandro Amenábar im Mittelpunkt. Es gilt zu untersuchen, wie es einem jungen Studenten der Complutense⁵ in Madrid gelang, nach drei Kurzfilmen und vier Spielfilmen zu einem weltweit anerkannten und vielfach preisgekrönten Filmschaffenden aufzusteigen. Hierfür scheint es auch notwendig die nationalen Rahmenbedingungen zu bestimmen und in einer kurzen Abhandlung mit der spanischen Filmgeschichte zusammenzufassen.

² Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Spanien, 1992.

³ Amenábar Alejandro, „Luna“, Spanien, 1994.

⁴ Amenábar Alejandro, „Tesis“, Spanien, 1996.

⁵ Größte Universität Spaniens mit zahlreichen Fakultäten.

2. FORMULIERUNG DES THEORETISCHEN ASPEKTS

2.1. Theoretische Eingrenzung

Die folgende theoretische Abhandlung soll sich mit generellen psychologischen Wahrnehmungs- und Informationsverarbeitungstheorien sowie der filmischen Kognitionspsychologie beschäftigen und demnach alle weiteren Theorien zum Phänomen filmischer Wirklichkeit, Repräsentation, und Illusion außer Acht lassen. Da man Film auch als komprimierte Wirklichkeitsbeobachtung einer lebendigen Geschichte sehen kann, ist es für diese Theorie eine wichtige Voraussetzung, die filmisch antizipierte Welt im Kontext ihrer Wahrnehmung mit der realen gleichzusetzen, um somit Aspekte von Realitätsbildungen anderer Ebenen und deren Repräsentation vernachlässigen zu können.

2.2. Das Prinzip der subjektiven Realität

*„Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung.“*⁶ Das menschliche Gehirn, das fortdauernd mit einer Vielzahl von Reizen konfrontiert ist, hat neben den drei Gedächtnisprozessen von Enkodieren, Speichern, und Abrufen⁷ die wichtige Aufgabe, die dargebotene Information zu filtern, zu ordnen und zu verarbeiten. Die Gesamtheit aller kognitiven Prozesse ist die Wahrnehmung der subjektiven momentanen Realität.⁸ Eine objektive Wirklichkeit lässt sich dadurch schwer beweisen.

„Ein Beobachter kann nichts anderes erkennen, als das was sich ihm im Zuge seiner kognitiven Operationen zeigt. Der Grund dafür ist der Begriff Wirklichkeit. Untersucht man ihn, so löst er sich auf, einerseits in individuelle Wahrnehmung, andererseits in die

⁶ Von Foerster Heinz, „Das Konstruieren einer Wirklichkeit“, in: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus, Piper, München, 1985, S.40.

⁷ Vgl. Gerrig Richard J./Zimbardo Philip G., Psychologie, 18. Auflage, Pearson Studium, München, 2008, S.235.

⁸ Vgl. Gerrig Richard J./Zimbardo Philip G., S.108-159.

Konstruktion einer gemeinsamen Vorstellungswelt, die aus der Kommunikation von Wahrnehmungen entsteht.“⁹

Im Sinne dieser konstruktivistischen Sichtweise ist Film ein subjektives, individuelles Erlebnis, das aber einen objektiv orientierten Ansatz haben muss, da Rezipienten in den selben Momenten einer filmischen Darbietung oft die gleichen Gefühle und Gedanken berichten.

2.3. Psychologische Grundlagen

Zunächst scheint es für jegliches weitere Verständnis notwendig, die psychologischen Grundlagen von Wahrnehmungs- und Informationsverarbeitungsprozessen zu konstituieren.

2.3.1. Bottom up / Top down

„Das Auge sieht nur, was der Geist bereit ist zu verstehen.“¹⁰ Als Voraussetzung für das Interagieren mit der Umwelt und als logische Konsequenz daraus auch für das Überleben ist es notwendig, die große Anzahl an dargebotenen Reizen zu verarbeiten. „Wenn wir ein Objekt identifizieren, dann müssen wir das Gesehene mit dem gespeicherten Wissen in Übereinstimmung bringen.“¹¹ Hierfür sind im Wesentlichen zwei Informationsverarbeitungsprozesse verantwortlich: Bottom-up-Verarbeitung und Top-down-Verarbeitung.

⁹ Jensen Stefan, Erkenntnis - Konstruktivismus – Systemtheorie, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 1999, S.138.

¹⁰ Vgl. Bergson Henri, Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Meiner, Hamburg, 1991.

¹¹ Gerrig Richard J./ Zimbardo Philip G., S. 152.

2.3.1.1. Bottom-up-Verarbeitung

„Das Aufnehmen sensorischer Daten aus der Umwelt und die Weiterleitung zum Gehirn, um relevante Informationen zu extrahieren und analysieren, wird als Bottom-up-Verarbeitung bezeichnet.“¹² Demnach wird diese Aufnahme und Transformation der Informationsbestandteile aus der empirischen Realität auch als „datengesteuerte Verarbeitung“¹³ bezeichnet.

2.3.1.2. Top-down-Verarbeitung

Wenn die menschliche Wahrnehmung bloß aus der Aufnahme von Reizen bestehen würde, wäre jeder Mensch grundsätzlich gleich und das Prinzip einer objektiven Realität wäre tatsächlich gegeben. Glücklicherweise gibt es aber ein Prinzip, das die Informationsaufnahme mit der individuellen Persönlichkeit verbindet. „Die Top-down-Verarbeitung beteiligt unsere Erfahrungen, unser Wissen, unsere Motive und den kulturellen Hintergrund bei der Wahrnehmung der Welt.“¹⁴ Demnach beeinflussen hier höhere mentale Prozesse wie wir Objekte und Ereignisse verstehen; dieses Phänomen wird auch als „konzeptgesteuerte oder (hypothesengesteuerte) Verarbeitung“¹⁵ bezeichnet.

Das Prinzip der menschlichen Wahrnehmung und Informationsverarbeitung besteht also aus einem Zusammenwirken dieser beiden Prozesse. Dementsprechend gibt es auch zahlreiche Untersuchungen dieser Fähigkeit, wo beispielsweise aus auf den ersten Blick unvollständig oder fehlerhaft dargebotener Information durch höhere mentale Prozesse gemäß der subjektiv entwickelten Persönlichkeit zu etwas Sinnvollem verarbeitet wird.¹⁶ In Bezug auf die auditive Geräuschwahrnehmung gilt der Phonemergänzungseffekt, welcher besagt, dass, wenn in einem dargebotenen Wort ein Phonem¹⁷ durch ein

¹² Gerrig Richard J./ Zimbardo Philip G., S. 152.

¹³ Vgl. Branigan Edward, Narrative Comprehension and Film, Routledge, New York, 1992, S.37.

¹⁴ Gerrig Richard J. / Zimbardo Philip G., S. 152.

¹⁵ Vgl. Gerrig Richard J. / Zimbardo Philip G., S. 152.

¹⁶ Vgl. Gerrig Richard J. / Zimbardo Philip G., S. 153.

¹⁷ Kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit einer Sprache.

Störgeräusch nicht wahrgenommen werden kann, der Mensch durch die Top-down-Prozesse trotzdem dazu fähig ist, die richtige Bedeutung zu erkennen.¹⁸ Eine ähnliche Funktionsweise gibt es auch bei der visuellen Rezeption, die so genannte Wahrnehmungsergänzung. Auch hier schafft es das visuelle System unvollständige Information, wie bei unvollständigen Bildern, zu ergänzen und also Ganzes zusammenzufügen. Wahrnehmung ist also viel mehr als eine getreue Kopie der äußeren Welt.¹⁹

Emrich²⁰ beschreibt neben den beiden genannten Verarbeitungsprozessen noch eine dritte Komponente die zur Konzeptualisierung von Wirklichkeit notwendig ist, nämlich die innere Zensur. Diese trägt dazu bei, dass bei zu großen Diskrepanzen zwischen Bottom-up und Top-down, also äußerer und innerer fiktiver Wirklichkeit, die internen Datenverarbeitungen stabilisiert werden.

2.3.2 Bottom-up / top-down bei der Filmrezeption

„Wir können Filme nicht sehen, ohne darüber nachzudenken.“²¹ Wie in der Realität kommt es bei der Filmrezeption zu einem Zusammenspiel eben jener beiden Prozesse. Im Weiteren schafft es das Gehirn auch für jeden neuen Reiz, die bereits dargebotene Information zur Verarbeitung miteinzubeziehen und versucht demnach ein funktionierendes Konstrukt, die Geschichte, zu formen. „Die kognitive Aktivität von top-down Prozessen eines Zuschauers ist nicht beschränkt auf einen bestimmten Moment des Films, der gerade gesehen wird, sondern der Rezipient ist fähig, sich in den erhaltenen Informationen, vor- und zurückzubewegen, um seine Hypothesen zu überprüfen.“²²

¹⁸ Vgl. Warren Richard M., Perceptual restoration of missing speech sounds, Science, 167, 1970, S. 392-393.

¹⁹ Vgl. Pinel John P.J. / Paul Pauli, Biopsychologie, 6. Auflage, Pearson Studium, München, 2007, S.172.

²⁰ Vgl. Emrich Hinderk M., „Illusionen, die Wirklichkeit und das Kino“, in: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): ...Kraft der Illusion, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, S.43-44.

²¹ Jarvie Ian, Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics, Routledge & Kegan Paul, New York, 1987, S.130.

²² Groth Sibylle, Zur Konstruktion kultureller Stereotypen im Film, Tectum Verlag, Marburg, 2003, S.82.

Grundsätzlich lassen die zahlreichen Interaktionen der beiden Prozesse auch eine Vielzahl von Hypothesen für einen weiteren Verlauf des Filmes zu,²³ zumeist schafft es das menschliche Bewusstsein aber von selbst diese durch die ihm angebotenen Informationen gemäß seiner Erfahrung einzuschränken.

Da der Mensch zunächst verstehen muss, im Weiteren aber auch verstehen will, versucht er also aus dem ihm angebotenen Material etwas für ihn Verständliches zu formen. Im täglichen Leben unterstützen ihn, wie bereits erwähnt, einerseits Wahrnehmungs- und Phonemergänzung, genauso aber auch das Gedächtnis, als Speicher des bisher Erlebten.²⁴ Demnach kann der Mensch auch als kognitives System bezeichnet werden, *„man spricht in diesem Zusammenhang von mentalen Repräsentationen, wenn das kognitive System handlungsrelevante Aspekte seiner Umwelt und zumindest Teile des Systems selbst repräsentiert. Diese Eigenschaften erlauben dem System frühere Erfahrungen zu nutzen, die es in Interaktion mit seiner Umwelt gemacht hat.“*²⁵ Im Allgemeinen ist es dadurch möglich aus unvollständiger Information gemäß der subjektiven Erfahrung etwas Logisches, Verständliches zu konstruieren. Eben dieser Effekt ist aber auch beim Filmerleben relevant, visuell und audiell, aber auch kontextuell, indem versucht wird, die dargebotene Handlung zu deuten und in ein verständliches Konstrukt einzubauen. Hierfür sind neben generell logischem Denken auch Strategien für Problemlösen und das deduktive und induktive Schließen relevant.²⁶ Beim deduktiven Schließen kann aus der Ableitung von zwei oder mehreren Prämissen, mit Hilfe der korrekten Anwendung von Regeln, dem Syllogismus, eine logische, „wahre“ Schlussfolgerung gezogen werden. Hingegen ist das induktive Schließen *„eine Form des logischen Schließens, bei der mithilfe verfügbarer Anhaltspunkte wahrscheinliche, aber nicht sichere Schlussfolgerungen erzeugt werden.“*²⁷

²³ Branigan Edward, S.38.

²⁴ Vgl. Gerrig Richard J./ Zimbardo Philip G., S. 231-269.

²⁵ Ohler Peter / Niedling Gerhild, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 200“, in: Jan Selmer / Hans J. Wulff (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?, Schüren, Marburg, 2002, S.9.

²⁶ Vgl. Gerrig Richard J. / Zimbardo Philip G., S. 302-311.

²⁷ Gerrig Richard J. / Zimbardo Philip G., S. 309.

Wichtig, auch für die Filmrezeption, scheint letztlich noch Guilfords Ansatz²⁸, der das allgemeine aber auch das problemorientierte Denken in konvergentes und divergentes Denken unterteilt. Unter konvergentem Denken versteht man das Nutzen einer Folge von logischen Operationen mit Hilfe einer Lösungsheuristik, also in gewisser Weise die Verwendung des Konzeptes der Intelligenz. Im Gegensatz dazu betrifft das divergente Denken das Erforschen einer vollkommen neuen Lösung, wozu mehrere verschiedene Möglichkeiten ausprobiert werden müssen. Demnach steht auch Kreativität in einem engen Zusammenhang mit dieser Form der Denkopoperationen.

2.4. Kognitive Filmpsychologie

Im Wesentlichen bestimmen die bisher genannten Elemente den allgemeinen Wahrnehmungsprozess, diese können aber für eine Theorie der Filmrezeption im Sinne der kognitiven Filmpsychologie noch klarer spezifiziert werden.

2.4.1. Informationsverarbeitung narrativer Filme

Nach dem allgemeinen Prozessmodell der Informationsverarbeitung bei narrativen Filmen gelangt filmische Information zunächst in konzeptionell unverarbeiteter sensorischer Form bei der Enkodierung in modalitätsspezifische sensorische Kurzzeitspeicher und wird dort repräsentiert. Danach kann die Information in eine zentrale Verarbeitungsinstanz (den zentralen Prozessor), der aber nur begrenzte Verarbeitungskapazität hat, aufgenommen werden.²⁹ Als nächste Stufe folgt danach das Situationsmodell.³⁰ *„Dieses ist diejenige kognitive Instanz, in der die mentale Repräsentation der erzählten Geschichte und ihre Entwicklung bis zum aktuellen Zeitpunkt, zumindest in ihren handlungstragenden Zügen stattfindet.“*³¹ Das Modell besteht aus drei Teilbereichen: Generelles Weltwissen, narratives Wissen und das Wissen

²⁸ Vgl. Guilford Joy Paul, *The nature of Human Intelligence*, McGraw-Hill, New York, 1967.

²⁹ Vgl. Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.11.

³⁰ Vgl. Zwaan R. A. / Radvansky G. A., *Situation models in language comprehension and memory*, in: *Psychological Bulletin*, 123, 1998, S.162-185.

³¹ Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.11.

um filmische Darbietungsformen. Alle drei können untereinander und vor allem auch mit dem zentralen Prozessor, in diesem Fall „updating“, interagieren.³²

Dieses allgemeine Prozessmodell für narrative Filme, deckt sich also im Wesentlichen mit der Bottom-up / Top-down Theorie, nur teilt es die Ebenen des top-down für die Filmrezeption in drei konkrete Bereiche. Besonders wichtig erscheinen einerseits das Wissen um filmische Darbietungsformen, worunter man einen individuellen Wissensstand über Schnitte, Kameraperspektiven, Musik, Toneffekte, Einstellungsgrößen, etc. versteht und andererseits das narrative Wissen, das sich auf das subjektive Konstrukt der erzählten Geschichte bezieht. Im Weiteren bilden diese beiden Komponenten in ihrer Verknüpfung das „narrative Form-Inhalts-Korrespondenzgitter“³³, so dass einerseits durch das narrative Schema Erwartungen der filmischen Komposition und andererseits durch die filmischen Darbietungsformen auch Erwartungen im Fortgang der Handlung generiert werden.

2.4.2 Spannung

Ein zentraler Aspekt für zahlreiche Facetten menschlichen Erlebens, im speziellen aber auch für das Sehen von Filmen, ist der gezielte Wunsch nach Rezeption von Spannung.

2.4.2.1. Psychologische Grundlagen von Spannung

Spannung ist im Wesentlichen ein subjektiver Erlebenszustand, der einerseits durch erhöhte kognitive Aktivität, andererseits auf physiologischer Ebene durch „*erhöhte elektrische Aktivität in den motorischen Nerven bzw. die dadurch ausgelöste Anspannung bestimmter Muskeln*“³⁴ gekennzeichnet ist. Für Untersuchungen der Filmrezeption bedeutet dies, dass es demnach in der psychologischen Spannungsforschung primär um

³² Vgl. Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.12-13.

³³ Ohler Peter, Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentationen narrativer Filme, MAKS-Publikationen, Münster, 1994, Kap.4.2.

³⁴ Ackermann Kathrin, „Die Entstehung des Nervenkitzels. Zum Verhältnis von psychologischer und literaturwissenschaftlicher Spannungsforschung“, in: Walburga Hülk / Ursula Renner (Hg.): Biologie, Psychologie und Poetologie, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S.120.

das subjektive Empfinden von Spannung geht, Filmsemiotik und Analysen des dramaturgischen Aufbaus beschäftigen sich hingegen mit der objektiven Spannung, also dem Spannungspotential des Werkes.³⁵ So gesehen kann man kognitive Analysen von Spannungsphänomenen *„sowohl mit Blick auf den Text, als eine kalkulierte Angebotsstruktur für Informationsverarbeitungsprozesse des Rezipienten, als auch im Hinblick auf Rezeptionsprozesse, in Form aktueller Informationsverarbeitungsprozesse, vornehmen.“*³⁶

Film löst, wie bereits erwähnt nicht bei jedem Zuseher dasselbe Spannungsempfinden aus, denn Menschen sind, wie bereits erwähnt, durch ihre Persönlichkeit geprägt und nehmen also im Sinne der top-down-Prozesse wahr. *„Die Intensität von Spannungserlebnissen ist abhängig von Alter, Geschlecht, sozialer Schicht und Rezeptionssituation, individuelle Voraussetzungen wie z.B. durch einen Film evozierte Erinnerungen spielen ebenso eine Rolle wie psychische Disponibilität oder Empathiefähigkeit.“*³⁷

Als grundlegenden Initiator für Spannungserleben im Film kann man einen Mangel an Information und die damit verbundenen Erklärungstendenzen bezeichnen. *„Spannung ist eine Eigenheit des Filmerlebens, die sich aus der organisierten Geschehenswahrnehmung ergibt. In allen zeitlichen Künsten hat der Zuschauer eine Erwartung gegenüber dem, was folgt. Er will wissen, wie es weitergeht, welchen Verlauf das Geschehen nehmen wird.“*³⁸ Für ein grundlegendes Verständnis des Vorgangs von Spannungsempfinden kann man *„die Emotion als einen spezialisierten nervalen Mechanismus ansehen, der zur Kompensation des Defizits an Informationen dient, die der Organismus zur Organisation seiner Anpassungstätigkeit benötigt.“*³⁹ Es handelt sich

³⁵ Vgl. Vorderer Peter, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, in: Peter Vorderer / Hans-Jürgen Wulff / Mike Friedrichsen (Hg.), *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996, S.243.

³⁶ Ohler Peter, Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption, in: *montage/av*, 3/1, 1994, S. 134.

³⁷ Ackermann Kathrin, S.118.

³⁸ Wuss Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Ed. Sigma, Berlin, 1993, S.323.

³⁹ Simonov Pavel V., *Widerspiegelungstheorie und Psychologie der Emotionen*, Volk und Gesundheit, Berlin, 1975, S.83.

hier also um eine Art „Ersatzemotion“ die als Konsequenz des Mangels an Information empfunden wird. Aus diesem Informationsdefizit kann man auch den für die Spannungstheorie sehr wichtigen Terminus des Suspense erklären. Der vor allem von Alfred Hitchcock⁴⁰, dem „Meister des Suspense“, geprägte Begriff lässt sich laut Boringo⁴¹ vom lateinischen „suspendere“, das so viel wie „in Unsicherheit schweben“ bedeutet, ableiten. Im Sinne Hitchcocks Erklärung, die er in seinem Beispiel mit der tickenden Bombe unter dem Tisch thematisiert, bezieht sich Suspense vor allem auf den Wissensvorsprung des Zusehers gegenüber dem Protagonisten.⁴² Bordwell/Thompson⁴³ definieren Suspense hingegen als „die verspätete Erfüllung einer Erwartung“⁴⁴, also dem Hinauszögern der Auflösung der Informationsdefizite und lassen die Komponente des Wissensvorsprungs eher außer Acht. Eine allumfassende Definition ist daher schwierig, wichtig scheint für den Suspense auf alle Fälle die kontextuelle Verknüpfung innerhalb der Handlung. Ebenfalls klar erscheinen die Abgrenzungen zu Surprise, die man als überraschendes Ereignis auf das der Zuseher unvorbereitet ist, bezeichnen kann⁴⁵ und dem bloßen spannenden Moment (Tension), für den der Kontext unerheblich ist.

Für eine konkretere Betrachtung des Spannungsbegriffes lassen sich drei Grundbedingungen definieren:⁴⁶ Zunächst hat Spannung bzw. Suspense etwas mit der Ungewissheit über den Ausgang der Handlung zu tun, denn der Zuseher darf etwas nicht wissen, bei vollständigem Wissen ist eine Entstehung nicht möglich. Weiters müssen die möglichen Ausgänge bzw. die Vermutungen begrenzt sein, im besten Fall in einer Entscheidung zwischen zwei essentiellen Möglichkeiten liegen. Die dritte Bedingung setzt Empathie oder eine Identifizierung mit dem Hauptcharakter voraus und im Idealfall übernimmt der Zuseher Wünsche, Ziele und Gefühle des Helden. Als gemeinsamer Faktor der drei Bedingungen lässt sich hier eindeutig die Erwartung des Zusehers

⁴⁰ Hitchcock Alfred, (1899-1980).

⁴¹ Boringo, Heinz-Lothar, Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien, Cornelsen, Düsseldorf, 1980, S.38.

⁴² Vgl. Truffaut Francois, Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?, Heyne, München, 1983, S.64.

⁴³ Vgl. Bordwell David / Thompson Kristin, Film Art – An Introduction, 7. Auflage, McGraw Hill, New York, 2003.

⁴⁴ Bordwell David / Thompson Kristin, S.54.

⁴⁵ Vgl. Weibel Adrian, Spannung bei Hitchcock: zur Funktionsweise des auktorialen Suspense, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007, S.34.

⁴⁶ Vgl. Ackermann Kathrin, S.118.

bestimmen, die gemäß dem „Paradox der Spannung“ eigentlich zu einem einmaligen Erlebnis führen müsste.⁴⁷ „Glücklicherweise“ ist das menschliche Gehirn aber von Prozessen des Vergessens geprägt,⁴⁸ wodurch es auch vor der wiederholten Filmrezeption zumindest zu einem partiellen Vergessen gekommen sein muss. Demnach sind dem Zuseher grobe Umriss der Gesamthandlung oder von einzelnen Szenen noch bewusst, er weiß aber normalerweise nicht genau, welche Szene nach einer anderen folgt. Dieser Umstand regt ihn trotzdem zu erhöhter kognitiver Aktivität an, die ähnlich dem Spannungsgefühl ist.⁴⁹

2.4.3. Zur Bildung vorwärtiger Antizipationen

Ein wesentlicher Faktor für das Erleben von Spannung ist das Bilden vorwärtiger Antizipationen, also das Erstellen kognitiver Ansätze oder Inferenzen zur Erklärung von Ungewissheiten zum Auffüllen der dargebotenen Lücken. Unter Inferenzen versteht man eine „*Generierung von neuer semantischer Information aus alter Information in einem gegebenen Kontext.*“⁵⁰

Da es im narrativen Film grundlegende räumliche und zeitliche Auslassungen, meist durch Kameraeinstellung und Schnitt motiviert, gibt, inferiert der Rezipient hier mithilfe seines Weltwissens. Bei dramaturgisch motivierten Auslassungen nutzt er, wie bereits erwähnt, die Komponenten des Situationsmodells, „*also sein Weltwissen, sein narratives Wissen und sein Wissen um filmische Darbietungsformen, um über den audiovisuellen Text hinausgehende Inferenzen im Situationsmodell zu bilden und Erwartungen zu generieren.*“⁵¹

⁴⁷ Vgl. Yanal Robert, „The Paradox of Suspense“, in: *British Journal of Aesthetics*, 36, 1996, S.146-158.

⁴⁸ Vgl. Gerrig Richard J./ Zimbardo Philip G., 251-252.

⁴⁹ Vgl. Ackermann Kathrin, S.121.

⁵⁰ Rickheit Gert / Schnotz Wolfgang / Strohner Hans, „The concept of inference in discourse comprehension“, in: Gert Rickheit / Hans Strohner (Hg.): *Inferences in text procession*, North-Holland, Amsterdam, 1985, S.8.

⁵¹ Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.31.

Für weitere analytische Betrachtungen kann man die zu bildenden Inferenzen, die klarerweise die Top-down-Prozesse repräsentieren, auf verschiedene Weisen differenzieren.

Carroll⁵² sieht in Filmen eine erotetische Struktur, also den Umstand, dass durch Ereignisse und die Folgen von Ereignissen Fragen aufgeworfen werden, die durch spätere Ereignisse und ihre Folgen beantwortet werden. Im Weiteren unterteilt er diese in „macro-questions“, als die „großen Fragen“, die sich zumeist durch den gesamten Plot ziehen und die „micro-questions“, welche sich innerhalb des abgeschlossenen Kontinuums einer Szene abspielen. Ein Film besteht in seiner Rezeption für den Zuseher demnach aus einer oder wenigen „macro-questions“ bzw. vielen „micro-questions“, aus denen heraus er jeweils einerseits groß angelegte Antizipationen im Kontext des ganzen Filmes und andererseits klein angelegte im Sinne der Szene bildet.

Die für solche Antizipationen angewendeten kognitiven Strategien sind ähnlich den Mechanismen des logischen Denkens und Problemlösens. Einerseits können für die antizipierte Lösung der offenen Fragen hier Operationen des deduktiven und induktiven Schließens angewendet werden, wobei aufgrund des Syllogismus die Deduktion grundsätzlich angebrachter erscheint.

Weiters unterscheiden Ohler/Nieding⁵³ gemäß der beiden Komponenten des Problemlösens zwischen konvergenter, dem logisch orientierten Ansatz, und divergenter Antizipation, den Denkmechanismen, die freier und kreativer sind. Bei einer filmischen Konstruktion, die dem Zuseher innerhalb eines geschlossenen Kontinuums hohes Vorwissen präsentiert, sind demnach eine oder wenige Erwartungsvarianten, also der konvergente Ansatz, anzunehmen.⁵⁴ Hingegen bieten Filme mit offener Konstruktion, die in Bezug auf den jeweiligen Kontext eher wenig Vorwissen liefern, mehrere Antizipationen in die unterschiedlichsten Richtungen, verlangen also divergentes Denken.

⁵² Vgl. Carroll Noel, „Toward a theory of film suspense“. in: Persistence of Vision, No.1, 1984, S. 65-89.

⁵³ Vgl. Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.30.

⁵⁴ Vgl. Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.29.

Ein weiterer wichtiger Aspekt zur Bildung von Antizipationen, der lange Untersuchungsgegenstand der Forschung war, bezieht sich auf die Frage, ob diese überhaupt „online“, also zu beliebigen Zeitpunkten während des Filmes, gebildet werden und nicht nur das Ergebnis von post-hoc-Rekonstruktionen sind.⁵⁵ Obwohl sich die Wissenschaft lange Zeit nicht einig war, kann man nach den letzten Studien davon ausgehen, dass diese Generierung tatsächlich „online“ erfolgt.⁵⁶

2.4.4. Predictive Inferences

Das Filmerleben ist wie bereits erwähnt eine grundsätzlich subjektive Erfahrung, die streng gesehen eigentlich bei jedem Rezipienten verschieden sein müsste. Dasselbe trifft gemäß dieser psychologischen Betrachtung auch auf das Bilden von Inferenzen zu. Trotzdem gibt es auch Ansätze, die versuchen ein objektives Filmerleben vorauszusehen. In diesem Fall erscheinen die so genannten „predictive inferences“, voraussagende Inferenzen, deren Begriff eigentlich der Statistik entstammt, erwähnenswert.⁵⁷ Tan/Dietweg⁵⁸ untersuchen in ihrem Modellansatz zum Film „Alaska“⁵⁹ das dramaturgische Konstrukt und die Szenenstruktur des Werkes. Im Rahmen einer genauen Auflistung aller Ereignisse werden „predictive inferences“ als Inferenzen, die durch jedes neue Ereignis einer Ereignisliste spezifiziert werden und die ein idealer Zuseher machen würde, definiert. Demnach gibt es jeweils nach Präsentation eines Ereignisses ein gültiges Inferenzenkonzept, welches sich nach einem neuen Ereignis aber sofort wieder ändert. Ein idealer Zuseher soll im Weiteren alle vorhandenen Informationen nutzen und Inferenzen die gemacht werden können auch machen. Tan/Dietweg wenden ihr Modell für den gesamten Plot an und erhalten somit ein komplexes, sich ständig veränderndes Konstrukt an Antizipationen, wobei sie auch zwischen sehr sicheren bzw. sehr unsicheren Inferenzen unterscheiden.⁶⁰ Ähnlich dieser Theorie erklärt auch Bordwell⁶¹, dass bei

⁵⁵ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, „Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing“, in: Peter Vorderer / Hans-Jürgen Wulff / Mike Friedrichsen (Hg.), *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996, S.155.

⁵⁶ Vgl. Ohler Peter / Niedling Gerhild, S.24-30.

⁵⁷ Vgl. Geisser Seymour, *Predictive Inference: An Introduction*, CRC Press, Boca Raton, 1993.

⁵⁸ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.163.

⁵⁹ „Alaska“, Van Diem Mike, Niederlande, 1989.

⁶⁰ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.165.

einer solchen, demnach von Werkseite betrachteten kognitiven Filmtheorie, die Rezeptionsprozesse konstruktivistisch zu fassen seien, und erklärt damit, dass die Dimensionen des Textes einen Hinweisscharakter für konstruierende Prozesse des Rezipienten aufweisen. Im Weiteren nimmt auch er hierfür einen rationalistischen Zuseher an, dessen Informationsverarbeitungsleistungen zielorientiert sind, und der somit in einem objektiven Kriterium antizipieren muss.⁶²

Neben den „predictive inferences“ gibt es bei dieser objektiven Betrachtung der Zuseherantizipationen auch noch drei weitere Formen, die zwar ebenfalls nach kognitiver Anstrengung verlangen, allerdings nicht eindeutig als voraussehend bezeichnet werden können. Graesser et al.⁶³ unterscheiden hier grundlegend zwischen „superordinate goal inferences“, also Inferenzen betreffend der zielorientierten Motivation eines Protagonisten, und „state inferences“, „*einem anhaltenden Zustand, der nicht kausal zu Episoden des Plots verlinkt ist.*“⁶⁴ Weiters gibt es noch die rückwärtigen Inferenzen, „*die eher Erklärung als Vorhersage liefern.*“⁶⁵

Im Weiteren können „predictive Inferences“ entweder im Vordergrund, also bedingt durch die aktuelle Erfordernis einer Szene oder im Hintergrund, falls nach einer aufgestellte Antizipation eine Szene folgt, die diese nicht unbedingt betrifft, ablaufen.⁶⁶ Falls solche Inferenzen im Laufe des Filmes keinen neue Erwähnung bzw. neuen Input finden, können sie auch bald wieder verschwinden. In diesem Zusammenhang scheint es auch relevant eine andere spezielle Unterscheidung zur vorwärtigen Antizipationsbildung, aber auch zur Spannungskonstruktion zu erwähnen. Gemäß dem Erwartungsraum des Rezipienten kann eine Strategie im Sinne der Konstruktion einerseits dazu führen, dass die gemachten Antizipationen in ihrer Wahrscheinlichkeit

⁶¹ Vgl. Bordwell David, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin, Madison, 1985, S.29-47.

⁶² Vgl. Ohler Peter, S. 134.

⁶³ Vgl. Graesser Arthur C. / Singer Murray / Trabasso Tom, „Constructing inferences during narrative text comprehension“, in: *Psychological Review*, 101, 1994, S.371-395.

⁶⁴ Graesser Arthur C. / Swamer Shane S. / Bagget William B. / Sell Maria A., „New Models of Deep Comprehension“, in: Britton Bruce K./Graesser Arthur C. (Hg.): *Models of Understanding Text*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996, S.13.

⁶⁵ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.164.

⁶⁶ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.165.

längerfristig „in der Schwebe gehalten“ werden ohne zu verschwinden, so dass ihre Auflösung herausgezögert wird. Andererseits kann es sogar gelingen, den Erwartungsraum des Zusehers systematisch zu verlassen, um ein Konstrukt zu offenbaren, zu dem wenige oder keine Hinweise präsentiert wurden.⁶⁷

Abschließend differenzieren Tan/Ditweg Inferenzen nach drei weiteren relevanten Kategorien, „*die sich durch eine unterschiedliche Quantität der durch sie evozierten Fragen und eine unterschiedlich hohe Gewissheit bezüglich des erwarteten Ausgangs*“⁶⁸ auszeichnen. Zunächst definiert sich eine Suspenseinferenz als eine emotional geladene Inferenz der kausalen Konsequenz eines Inputereignisses, das durch die Komponenten Interesse, Hoffnung und Angst begleitet ist. Weiters werden dadurch die Bedingungen eines negativen Affektstatus und einer hohen Sicherheit der Erwartung erfüllt.⁶⁹ Eine Bedrohungsinferenz ist durch akute Bedrohung gekennzeichnet, wobei zeitliche Nähe und Sicherheit des gefürchteten Events hoch und die Inhalte klar sind.⁷⁰ Letztlich gibt es noch neutrale Sequenzen, die sich soweit definieren lassen, dass sie weder Suspense noch Bedrohungsinferenzen sind und demnach vor allem keinen negativen Affekt aufweisen.⁷¹

Resümierend lässt sich hier festhalten, dass der Zuseher bei den neutralen Sequenzen eher wenige oder gar keine Hypothesen entwirft, während hingegen bei den Bedrohungs- und Suspensesequenzen erhöhte Hypothesenbildung erkennbar ist.⁷² Man kann daraus schließen, dass „*Spannungsfilme, durch das Angebot einer limitierten Anzahl möglicher Handlungsentwicklungen in Verbindung mit der Möglichkeit, deren Wahrscheinlichkeit zu evaluieren, den Rezipienten zu einer bewussten Antizipationstätigkeit anregen. Sie unterscheiden sich dadurch von anderen narrativen Filmen, in denen der Zuschauer aufgrund der unüberschaubaren Anzahl von in Frage kommenden Handlungsverzweigungen auf Inferenzen verzichtet.*“⁷³

⁶⁷ Vgl. Ohler Peter, S.135.

⁶⁸ Ackermann Kathrin, S.123.

⁶⁹ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.166.

⁷⁰ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.167.

⁷¹ Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.167-168.

⁷² Vgl. Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.168-176.

⁷³ Ackermann Kathrin, S.123.

2.5. Antizipationsbildung in den Filmen Alejandro Amenábars

Um hier nun eine Überleitung zum zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Abhandlung zu legen, gilt es den bisher theoretisch aufgearbeiteten Aspekt in Bezug zum filmischen Werk des Regisseurs Alejandro Amenábar zu setzen. Wie im Rahmen der Theorie bereits erklärt, kommt es bei der Filmrezeption aufgrund von Wissensmängeln über top-down-Prozesse „online“ zur Bildung von vorwärtigen Antizipationen, die je nach Informationsstand in variabler Anzahl und Richtung existieren können. Wie die folgende Arbeit über Alejandro Amenabár zeigen soll, ist der Zuseher in seinen ersten Kurzfilmen und im folgenden auch im ersten Spielfilm, worauf ich mich hier beschränke, immer wieder in einem Dualismus zwischen seinen Antizipationen gefangen, also gemäß der aufgestellten Theorie von einem erheblichen Maß an Spannung begleitet. *„Geht man von einem rein informationstheoretischen Ansatz aus, müsste maximale Spannung dann entstehen, wenn die Wahrscheinlichkeit für das Eintreten der einen oder anderen Alternative genau gleich hoch ist, wenn also ein Verhältnis von 50:50 besteht.“*⁷⁴ Klarerweise benötigt ein Spannungsempfinden in solch hohem Ausmaß aber auch eine vorher etablierte Intensität gemäß der Grundbedingungen von Spannung, vor allem muss der Zuseher im Konstrukt bereits deutlich prägende Komponenten erlebt haben, um dementsprechende Einsicht in Charaktere und Geschichte zu haben. *„In der Regel jedoch ist die duale Entscheidung in komplexerer Form mit dem Gesamten Plot verwoben.“*⁷⁵ Besonders relevant scheint hier auch, dass Alejandro Amenabár den Zwiespalt zwischen den beiden Möglichkeiten insoweit intensiviert, indem beide Ideen im Laufe der Szenen zahlreiche gleichwertige Argumente für ihre Gültigkeit erhalten und so die kognitive Anstrengung für ein Lösen der Ungewissheit noch bedeutend höher ist.

2.5.1. Exkurs: Vexierbilder

Da in den analysierten früheren Filmen des Regisseurs zu bestimmten Momenten eben zwei solcher Antizipationsmöglichkeiten gleich stark repräsentiert sind, ist der Zustand

⁷⁴ Ackermann Kathrin, S.118-119.

⁷⁵ Ohler, S.136.

des Zusehers in gewisser Weise mit dem der Betrachtung von allseits bekannten Vexierbildern der Gestaltpsychologie⁷⁶ zu vergleichen. Pöppel⁷⁷ meint hierzu, dass, wenn man einmal beide Varianten eines solchen Vexierbildes gesehen hat, es danach nicht mehr möglich ist, nur eine davon zu sehen. Er meint weiters, „*dass der eine Bewusstseinsinhalt immer nur für wenige Sekunden bestehen kann, um dann wieder zu versinken und von einem anderen abgelöst zu werden*“,⁷⁸ im Konkreten spricht er von Wahrnehmungsgestalten und einem Wechsel nach drei Sekunden. Da eine solche Gleichzeitigkeit der antizipierten filmisch abstrahierten Wirklichkeitsmöglichkeiten im betrachteten Frühwerk von Alejandro Amenábar vorhanden ist, ist die von Pöppel erwähnte Drei-Sekunden-Einheit für die Dauer eines Bewusstseinsinhalt sehr gut mit dem Zustand zweier gleichwertiger Antizipationen vergleichbar und ein weiteres Indiz für erhöhte kognitive Aktivität bzw. ein Maß für Spannung.

2.5.2. Ausblick

Abschließend soll erwähnt bleiben, dass die folgende Abhandlung einen biografischen Überblick des filmischen Schaffens des Regisseurs, mit Fokus auf seinen ersten Werken, geben soll. Im Rahmen der analytischen Betrachtung dieser Filme soll der dichotome Antizipationszustand des Zusehers, gemäß der aufgestellten Theorie, behandelt, im Speziellen aber auch im Kontext der Möglichkeiten der „predictive inferences“ während ausgewählter Momente, in dem dieses Konstrukt eine besonders starke Spannungsintensität hat, konkretisiert werden.

⁷⁶ Gemeint sind hier zB. Wittgensteins „H-E-Kopf“ genannte Kippfigur die gleichzeitig Hasen- als auch Entenkopf darstellt, oder das Bild der Vase, das gleichzeitig auch zwei Gesichter ergibt.

⁷⁷ Vgl. Pöppel Ernst, Grenzen des Bewusstseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit? Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1997, S.70-72.

⁷⁸ Pöppel Ernst, S.72.

3. GESCHICHTE DES SPANISCHEN FILMS

Zunächst scheint es für die Analyse der Werke eines spanischen Regisseurs der heutigen Zeit wichtig, die Geschichte und die Bedeutung des Mediums sowie die Entwicklung filmpolitischer Strukturen im nationalen Kontext zu betrachten. Demnach soll im folgenden Kapitel die spanische Filmgeschichte anhand ihrer wichtigsten Ereignisse, Regisseure und Werke abgehandelt werden. Das Ziel ist es, durch die historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Mediums, die Basis der Inspiration und Schaffensweise eines Filmemachers, der seine Karriere im Spanien der 1990er Jahre begann, zu etablieren.

Die Geschichte des spanischen Filmschaffens ist eine lange und traditionsreiche, die aber im Verlauf der Dekaden des 20. Jahrhunderts mit wechselnden Höhen und Tiefen zu kämpfen hatte.

3.1. Anfänge einer Filmgeschichte

Nachdem Edisons Kinetoskop⁷⁹ bereits 1895 in Madrid vorgestellt wurde, gab es im Mai⁸⁰ 1896 im Madrider Hotel Rusia die ersten Vorführungen des Kinematographen der Brüder Lumiere.⁸¹ In den nächsten zwölf Monaten kam es in allen größeren Städten Spaniens zu Präsentationen und damit waren die Möglichkeiten zum Aufbau einer nationalen Filmlandschaft gegeben. Trotzdem mussten die meisten Filme importiert werden, und für Dreharbeiten im eigenen Land galt es Filmmaterial und Entwicklungseinrichtungen aus Frankreich zu beschaffen.⁸² Diese Abhängigkeit sollte sich auch über die nächsten Dekaden fortsetzen.

⁷⁹ Erster Filmbetrachter, entwickelt von der Firma Edison.

⁸⁰ Am 13. Mai eine private Vorführung und am 14. und 15. Mai Vorführungen mit zahlendem Publikum.

⁸¹ Vgl. Garcia Fernandez Emilio C., *El Cine Español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel Cine, Barcelona, 2002, S.21.

⁸² Vgl. Jordan Barry/ Allinson Mark, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, Hodder Arnold, London, 2005, S.3.

Als Begründer des spanischen Films im speziellen gilt der katalanische Kabinettmacher und Fotograf Fructuoso Gelabert⁸³, der 1897 seine eigene, handgemachte Version des lumierschen Kinematographen baute, um die Ankunft der spanischen Königsfamilie in der katalanischen Hauptstadt zu filmen.⁸⁴ Ein Jahr später verkaufte er diese Kamera an die französische Firma Pathé.⁸⁵ Gelabert gilt außerdem als Regisseur des ersten narrativen spanischen Spielfilms, der Komödie „Riña en un café“⁸⁶ bei der er sich an „L’arroseur arrosé“⁸⁷ der Brüder Lumiere orientierte. Trotz seiner Vorreiterrolle und seines enormen technischen Verständnis, gelang ihm mit seinen Filmen langfristig kein wirtschaftlicher Erfolg, so dass er sich ab 1918, nach herben finanziellen Verlusten seiner Produktionsfirma, weitgehend aus dem Filmgeschäft zurückziehen musste.⁸⁸

Als zweiter Protagonist dieser ersten Periode des spanischen Filmschaffens hebt sich zweifellos Segundo de Chomón⁸⁹ hervor. Chomón begann 1899 in Georges Méliès⁹⁰ Pariser Farblabor zu arbeiten, bis er drei Jahre später nach Barcelona zurückkehrte, und dort sein eigenes Labor eröffnete.⁹¹ Neben einigen experimentellen Arbeiten und technischen Innovationen wie der Stop-Motion-Fotografie realisierte er auch eigene Filme wie „Gulliver en el país de los gigantes“⁹² oder „Choque de trens“⁹³ und half beim Aufbau der ersten spanischen Filmproduktionsfirma Hispano Films mit.⁹⁴ Da auch seine Werke das Publikum nicht ausreichend begeistern konnten, verließ er Spanien wieder, um als Verantwortlicher für Spezialeffekte bei Pathé und später auch bei Itala Films zu arbeiten.⁹⁵ Aufgrund seiner fantasie- und farbvollen Herangehensweise an das Medium wurde Chomón auch öfters als „der spanische Méliès“⁹⁶ bezeichnet.

⁸³ Gelabert Fructuoso, (1874 – 1955).

⁸⁴ Vgl. Garcia Fernandez S.44.

⁸⁵ Vgl. Stone Rob, Spanish Cinema, Pearson Longman, Harlow, 2002, S.16.

⁸⁶ Gelabert Fructuoso, „Streit in einem Café“, Spanien, 1897.

⁸⁷ Lumiere Louis, „Der begossene Gärtner“, Frankreich, 1895.

⁸⁸ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.4.

⁸⁹ De Chomón Segundo (1871 – 1929).

⁹⁰ Méliès George, (1861 – 1938).

⁹¹ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.4.

⁹² De Chomón Segundo, „Gulliver im Land der Giganten“, Spanien, 1903.

⁹³ De Chomón Segundo, „Eisenbahnunfall“, Spanien, 1902.

⁹⁴ Vgl. Stone Rob, S.19.

⁹⁵ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.4.

⁹⁶ Jordan Barry / Allinson Mark, S.4.

„Die Erfahrungen von Gelabert und Chomón zeigen, dass Spanien ein sehr schwieriger Markt für die Entwicklungen des frühen Kinos war.“⁹⁷ Aufgrund der hohen Kosten und der riskanten Produktion gab es in den ersten Jahren wenig nationales Kino, sondern zumeist französische und amerikanische Importe. Erst in den 1910er Jahren erkannte die nationale Filmindustrie, dass die Vorlieben des Publikums vor allem bei ausländischen Serien lagen und so realisierte man selbst einige dieser Serien.⁹⁸ Als bekannteste gelten „El testamento de Diego Rocafort“⁹⁹ und „Los misterios de Barcelona“.¹⁰⁰ Das spanische Kino erlebte damit bis zum Ende des ersten Weltkrieges einen kurzen Aufschwung, der durch Abstinenz der großen Filmländer zahlreiche Möglichkeiten bot, aber nicht effizient genutzt werden konnte. In den nächsten Jahren beschränkte man sich wieder auf Verfilmungen der populären Zarzuelas¹⁰¹, wodurch man international aber noch weniger wahrgenommen wurde.¹⁰²

3.2. Tonfilm und Aufschwung

Durch die Innovation des Tonfilmes und die zwangsläufig damit verbundenen Sprachbarrieren ergaben sich Ende der 1920er Jahre Änderungen für den gesamten Filmmarkt. Zur gleichen Zeit kam es in Spanien aber mit dem Ende der Primo de Rivera¹⁰³ Diktatur zu einer großen Depression. Aufgrund der drastischen Abwertung des Peseten und der massiven Kapitalflucht wurden zwischen 1929 und 1932 nur noch elf Filme gedreht¹⁰⁴ und auch die meisten Kinos blieben unbespielt.¹⁰⁵ Trotz dieser regressiven Phase gründeten sich in diesen Jahren die beiden wichtigen Produktionsfirmen CIFESA¹⁰⁶ und Filmófono. Der spanische Künstler und Filmregisseur Luis Buñuel¹⁰⁷ der mit seinen im Ausland produzierten Kurzfilmen „Un chien

⁹⁷ Jordan Barry / Allinson Mark, S.5.

⁹⁸ Vgl. Stone Rob, S.20.

⁹⁹ Marro Alberto, „Das Testament des Diego Rocafort“, Spanien, 1917.

¹⁰⁰ Marro Alberto, „Die Geheimnisse von Barcelona“, Spanien, 1915.

¹⁰¹ Traditionelle Form des musikunterlegten Singspiels.

¹⁰² Vgl. Stone Rob, S.21.

¹⁰³ Primo de Rivera Miguel (1870 - 1930), Diktatur von 1923 – 1930.

¹⁰⁴ Seguin Jean-Claude, Historia del cine Español, Acento, Madrid, 1995, S.22.

¹⁰⁵ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.7.

¹⁰⁶ Compañía Industrial Film Española, S.A.

¹⁰⁷ Buñuel Luis, (1900 – 1983).

andalou“¹⁰⁸ und „L’Âge d’or“¹⁰⁹ kontroverse Erfolge gefeiert hatte, kehrte 1932 in sein Heimatland zurück und drehte mit der Filmfirma Filmófono, in der er auch als Produzent tätig war, seinen ersten spanischen Film „Tierra sin pan“¹¹⁰. „*Buñuels Arbeit für Filmófono zeigt beispielhaft, wie das spanische Kino aufgrund zweier Faktoren wiederbelebt werden konnte: Erstens, durch die Rückkehr spanischer Filmschaffender aus dem Ausland und zweitens durch den Einstieg von profitablen Unternehmen in die Filmproduktion.*“¹¹¹ Buñuels eben genannte Firma und auch die CIFESA, mit Filmen wie „La verbena de la paloma“¹¹² und „Morena Clara“¹¹³, konnten die nationale Filmproduktion in den nächsten Jahren stark ankurbeln, so dass „*das spanische Kino nahe an einer gedeihenden Industrie war.*“¹¹⁴ Als das Land jedoch Ende 1936 durch den Bürgerkrieg zwischen Republikanern und Nationalisten geteilt war, wurde das Medium Film vermehrt zu Propaganda- und Dokumentationszwecken genutzt.¹¹⁵ Die CIFESA bekannte sich zu den Ideen der faschistischen Bewegung, doch die meisten anderen städtischen Firmen und Studios blieben zunächst in republikanischer Hand, viele der Kinos dienten sogar der sozialistischen Propaganda.¹¹⁶

3.3. Die Ära Franco

Schon vor Ende des Bürgerkrieges erließ Franco¹¹⁷ ein strenges Zensurgesetz, wodurch zahlreiche wichtige, aber nicht akzeptierte Filme der Ära von 1897 - 1931 einfach verbrannt wurden.¹¹⁸ Viele der etablierten Regisseure, unter anderem Luis Buñuel und Carlos Velo¹¹⁹, Schauspieler und Techniker verließen rechtzeitig das Land und flüchteten zumeist in andere spanischsprachige Länder.¹²⁰ Nach Beendigung des Kriegs 1939 war

¹⁰⁸ Buñuel Luis, „Ein andalusischer Hund“, Frankreich, 1928.

¹⁰⁹ Buñuel Luis, „Das goldene Zeitalter“, Frankreich, 1930.

¹¹⁰ Buñuel Luis, „Land ohne Brot“, Spanien, 1933.

¹¹¹ Stone Rob, S.28.

¹¹² Perojo Benito, "Fair of the dove", Spanien, 1934.

¹¹³ Rey Florián, "Dark and bright", 1936.

¹¹⁴ Stone Rob, S.32.

¹¹⁵ Vgl. Stone Rob, S.33.

¹¹⁶ Vgl. Stone Rob, S.34.

¹¹⁷ Franco Francisco, (1892 – 1975), Diktatur von 1939 – 1975.

¹¹⁸ Vgl. Stone Rob, S.34.

¹¹⁹ Velo Carlos, (1909 - 1988).

¹²⁰ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.14.

die Filmkultur Spaniens durch das Regime wieder stark zurückgedrängt, so dass Filmzensur, zwingende Synchronisation und offizielle staatliche Wochenschauen, die nächsten Jahre bestimmten.¹²¹ Die CIFESA konnte jedoch, da sie ja die nationalistischen Ideen vertrat, weiterproduzieren und es entstanden einige Filme, die den spanischen Nationalstolz¹²² oder Porträts patriotischer Helden in den Mittelpunkt stellen sollten. Herauszuheben wären hier unter anderem der Militärepos „Los últimos de Filipinas“¹²³ oder die aufwendig arrangierte Kolumbusbiografie „Alba de America“¹²⁴.

Aufgrund des politischen Drucks von außerhalb musste der Faschismus jedoch auch im Filmgeschäft mit der Zeit ein wenig eingedämmt werden und so erlaubte das Regime 1947 die Gründung der ersten offiziellen Filmschule¹²⁵, rief damit aber einen Ort ans Leben, an dem sich auch zahlreiche Systemgegner finden sollten¹²⁶. *„Paradoxerweise war sie so etwas wie ein trojanisches Pferd, ein Fokus für theoretische und praktische Erneuerung des spanischen Filmschaffens, intellektueller und politischer Regimekritik.“*¹²⁷ Zwei der wichtigsten Sprösslinge dieser neuen Ausbildungsstätte und im weiteren Protagonisten der Filmszene der nächsten Jahre waren Juan Antonio Bardem¹²⁸, mit Filmen wie „Muerte de un ciclista“¹²⁹ und „Calle mayor“¹³⁰, sowie Luís García Berlanga¹³¹, der allerdings durch die starke Zensur seiner regimekritischen Filme wie „Esa pareja feliz“¹³² oder „Bienvenido Mister Marshall“¹³³ nur wenig Absatz fand. Neben dem Schaffen dieser beiden Regisseure, waren die 1950er auch durch den starken Einfluss des italienischen Neorealismus geprägt, wodurch unter anderem die kommerziell erfolgreiche Produktionen der „cine con niño“¹³⁴ Reihe, aber auch Filme

¹²¹ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.15.

¹²² Es wurde für dieses Filmgenre die Bezeichnung „cine de cruzada“ verwendet.

¹²³ Roman Antonio, „Last stand in the Philippines“, Spanien, 1939.

¹²⁴ De Ordiña Juan, „Die Dämmerung Amerikas“, Spanien, 1951.

¹²⁵ Escuela Oficial de Cine, wurde 1962 in Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) umbenannt.

¹²⁶ Vgl. Stone Rob, S.41.

¹²⁷ Jordan Barry / Allinson Mark, S.18.

¹²⁸ Bardem Juan Antonio, (1922 - 2002).

¹²⁹ Bardem Juan Antonio, „Der Tod eines Radfahrers“, Spanien / Italien, 1955.

¹³⁰ Bardem Juan Antonio, „Hauptstraße“, Spanien / Frankreich, 1956.

¹³¹ Berlanga Luís García, (geb. 1921).

¹³² Berlanga Luís García, „Dieses glückliche Paar“, Spanien, 1951.

¹³³ Berlanga Luís García, „Willkommen Mr. Marshall“, Spanien, 1952.

¹³⁴ Kino mit religiösen, folklorischen oder musikalischen Formaten in denen Kinder die Hauptrolle spielen.

wie Carlos Sauras¹³⁵ „Los Golfos“¹³⁶ entstanden.¹³⁷ Den Abschluss dieser Epoche bildete Luis Buñuels skandalöse spanisch-mexikanische Koproduktion „Viridiana“¹³⁸ mit der er zwar die goldene Palme in Cannes gewann, den Film aber bis 1977 in Spanien nicht aufführen durfte.¹³⁹

Ab Anfang der 1960er Jahre versuchte das Franco Regime das Medium Film dafür zu nutzen, um Spanien im Ausland als modernes, zivilisiertes Land zu präsentieren.¹⁴⁰ García Escudero wurde als Director General de Cinematografía¹⁴¹ installiert und sollte mit seiner Idee des „Nuevo Cine español“¹⁴² internationale Erfolge feiern.¹⁴³ Diese Erwartungen an eine neue junge Generation an Filmemachern konnten allerdings nicht erfüllt werden und so war es der „ältere“ Carlos Saura der mit „La caza“¹⁴⁴ den goldenen Bären in Berlin gewann. Gleichzeitig entwickelte sich mit der „Escuela de Barcelona“ aber auch eine Gegentendenz zur staatlich gelenkten Filmwirtschaft. Regisseure wie Vicente Aranda¹⁴⁵, Gonzalo Suárez¹⁴⁶ oder Joaquín Jordá¹⁴⁷ schlossen sich zusammen und versuchten sich in ihren Werken eher am französischen Autorenfilm zu orientieren.¹⁴⁸ Schließlich realisierte auch Buñuel 1970 mit „Tristana“¹⁴⁹ einen wichtigen Film dieser Ära, der ihm diesmal durch seine Spezialbehandlung bei der Zensur den Unmut der Regimegegner einbrachte.¹⁵⁰ Ein weiteres herausragendes Werk war Victor Erices¹⁵¹ „El Espíritu de la colmena“¹⁵², der damit auch neue Wege eines fantasievollen, sowie gespenstischen spanischen Kinos ging.

¹³⁵ Saura Carlos, (geb. 1932).

¹³⁶ Saura Carlos, „Die Straßenjungen“, Spanien, 1959.

¹³⁷ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.20.

¹³⁸ Buñuel Luis, „Viridiana“, Mexico / Spanien, 1960/61.

¹³⁹ Vgl. Stone Rob, S.54.

¹⁴⁰ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.20.

¹⁴¹ Generaldirektor für Kino.

¹⁴² Neues spanisches Kino.

¹⁴³ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.21.

¹⁴⁴ Saura Carlos, „Die Jagd“, Spanien, 1965.

¹⁴⁵ Aranda Vicente, (geb. 1926).

¹⁴⁶ Suárez Gonzalo, (geb. 1934).

¹⁴⁷ Jordá Joaquín, (1935 - 2006).

¹⁴⁸ Vgl. Jordan / Allinson, S.22.

¹⁴⁹ Buñuel Luis, „Tristana“, Frankreich / Italien / Spanien, 1970.

¹⁵⁰ Vgl. Jordan / Allinson, S.23.

¹⁵¹ Erice Victor, (geb. 1940).

¹⁵² Erice Victor, „Der Geist des Bienstockes“, Spanien, 1973.

3.4. Postfranquismus

*„Alte Soldaten sterben. Franco ging 1975, Buñuel 1983. Dazwischen wurde das faschistische Regime des Ersten durch den dekadenten Traum des Zweiten ersetzt. Vier Jahrzehnte der Repression endeten und an seiner Stelle kam ein neues Zeitalter von politischer und persönlicher Freiheit, die das spanische Kino revitalisieren würde.“*¹⁵³

Der Tod Francos und der damit verbundene Weg in die Demokratie veränderten das Land und auch die Filmwirtschaft. Durch den Wegfall der staatlichen Zensur war das Schaffen nicht mehr eingegrenzt und so entstanden allein 1976 bereits 90 Spielfilme, 1982 waren es sogar beachtliche 142.¹⁵⁴ Viele der Inhalte waren über das Regime und Franco, aber auch über den Bürgerkrieg, wobei ein tiefgehender Umgang mit Letzterem erst Mitte der 1990er Jahre passierte.¹⁵⁵ Hervorzuhebende sind hier unter anderem „Las bicicletas son para el verano“¹⁵⁶ oder „El corazón del bosque“¹⁵⁷. Weitere Schwerpunkte waren die Frage nach sexueller Freiheit wie in Aranda´s¹⁵⁸ „Cambio del sexo“¹⁵⁹, aber auch die Sicht der Jugendlichen, wie in Fernando Truebas¹⁶⁰ „Opera prima“¹⁶¹. Als erster Höhepunkt der Jahre nach Franco gilt schließlich José Luis Garcis¹⁶² Gewinn des Auslandsoscars 1983 für seinen Film „Volver a empezar“¹⁶³. Als der Regisseur nach der Verleihung die Statue in die Höhe hielt, war das *„ein Zeichen an die Welt, das Spanien nun ein guter Platz für künstlerische, und folglich politische Freiheit war.“*¹⁶⁴ Abseits der aufkommenden Erfolge gab es Anfang der 1980er Jahre auch entscheidende Änderungen in der Filmpolitik. Pilar Miró¹⁶⁵ wurde als erste Frau zum Director General of Cinema ernannt und setzte ein neues Fördersystem durch, bei dem sie vor allem versuchte

¹⁵³ Stone Rob, S.110.

¹⁵⁴ Torreiro Casimiro, „Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)“, in: Gubern et al. (Hg.): Historia del cine español, Cátedra, Madrid, 1995, S.372.

¹⁵⁵ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.25.

¹⁵⁶ Chávarri Jaime, „Fahrräder sind für den Sommer“, Spanien, 1984.

¹⁵⁷ Gutiérrez Aragón Manuel, „Das Herz des Waldes“, Spanien, 1978.

¹⁵⁸ Aranda Vicente, (geb. 1926).

¹⁵⁹ Aranda Vicente, „Geschlechtsumwandlung“, Spanien, 1976.

¹⁶⁰ Trueba Fernando, (geb. 1955).

¹⁶¹ Trueba Fernando, „Opera prima“, Spanien / Frankreich, 1980.

¹⁶² Garci José Luis, (geb. 1944).

¹⁶³ Garci José Luis, „Starting over“, Spanien, 1982.

¹⁶⁴ Stone Rob, S.123.

¹⁶⁵ Miró Pilar, (1940 – 1997).

qualitatives Kino zu unterstützen.¹⁶⁶ Aufgrund der zu hohen Kosten dieser Idee, wurde diese aber Anfang der 1990er Jahre durch ein neues Fördergesetz, das die Förderung kommerziell erfolgreichen Films in den Mittelpunkt stellte, wieder abgelöst¹⁶⁷. „Als Alternative zu dem offiziellen Qualitätskino der 80er“¹⁶⁸ entwickelte sich immer mehr der junge Pedro Almodóvar¹⁶⁹, der bereits 1980 mit „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“¹⁷⁰ seinen ersten Spielfilm realisierte. Eine weitere wichtige Errungenschaft der Zeit war auch die Gründung der Spanische Filmakademie, die ab 1987 auch den wichtigsten nationalen Filmpreis, den Goya, vergab.

Anfang der 1990er Jahre etablierte sich schließlich, neben den arrivierten Regisseuren, auch eine neue Generation an Filmemachern, die vorwiegend von den Filmschulen kam. Unter ihnen finden sich Namen wie Alex de la Iglesia¹⁷¹, Ana Díez¹⁷², Julio Medem¹⁷³ oder eben Alejandro Amenábar. Das Filmland Spanien nutze dieses gut gemischte Angebot an Filmmachern sehr effizient, sodass man sich international mehr und mehr behaupten konnte und heute eine hoch geschätzte Position im weltweiten Vergleich einnimmt. „Es scheint als wäre Spanien letztlich in einer Position um eine wirklich bedeutende Filmindustrie zu entwickeln.“¹⁷⁴ In den letzten fünfzehn Jahren wurde dieser Erfolg dreimal, mit den Auslandsoscars für Truebas „Bella Epoque“¹⁷⁵, Almodóvars „Todo sobre mi madre“¹⁷⁶ und „Mar adentro“ von Alejandro Amenábar, auch dementsprechend honoriert.

¹⁶⁶ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.27.

¹⁶⁷ Vgl. Jordan Barry / Allinson Mark, S.28.

¹⁶⁸ Jordan Barry / Allinson Mark, S.28.

¹⁶⁹ Almodóvar Pedro, (geb. 1949).

¹⁷⁰ Almodóvar Pedro, „Pepi, Luci, Bom und andere Mädchen aus dem Haufen“, Spanien, 1980.

¹⁷¹ De la Iglesia Alex, (geb. 1965).

¹⁷² Díez Ana, (geb. 1957).

¹⁷³ Medem Julio, (geb. 1958).

¹⁷⁴ Jordan Barry / Allinson Mark, S.33.

¹⁷⁵ Trueba Fernando, „Belle époque“, Spanien / Portugal / Frankreich, 1992.

¹⁷⁶ Almodóvar Pedro, „Alles über meine Mutter“, Spanien / Frankreich, 1999.

4. DER REGISSEUR ALEJANDRO AMENÁBAR

Das folgende Kapitel soll zunächst einen chronologischen Überblick über das Leben Alejandro Amenábars bis zu seinen ersten filmischen Versuchen geben. Die biografischen Aspekte hierfür sind im Wesentlichen aus den Werken von Oti Rodríguez Marchante¹⁷⁷ und Antonio Sempere¹⁷⁸ entnommen. Danach gilt es seine ersten beiden Kurzfilme und seinen ersten Spielfilm, sowohl allgemein als auch im schwerpunktspezifischen Aspekt dieser Arbeit, zu analysieren. Um die Vollständigkeit seiner filmischen Laufbahn zu gewährleisten, schließt diese Abhandlung letztlich mit seinen weiteren Werken, allerdings nicht im zuvor angewandten Ausmaß.

4.1 Anfänge einer Biografie

Alejandro Fernando Amenábar Cantos weltliche Existenz begann am 31. März 1972 in Santiago de Chile. Er war knapp zwei Jahre nach der Geburt seines Bruders Ricardo das zweite Kind der Eltern. Seine Mutter, Josefina, stammte eigentlich aus Madrid, doch sie nutzte einige Jahre zuvor die Chance zu ihrem Bruder nach Chile zu ziehen, um aus ihrem Alltag zu flüchten und um etwas von der Welt zu sehen. In dieser Zeit lernte sie auch Hugo Ricardo Amenábar, einen Techniker der staatlichen Elektrizitätswerke, kennen, den sie kurze Zeit später heiratete.

„Das chilenische Abenteuer der Familie Amenábar endete dreizehn Tage vor dem 11. September 1973, an dem General Augusto Pinochet seinen Putsch durchsetzte.“¹⁷⁹

Die Eltern und ihre beiden Söhne flüchteten nach Spanien und ließen sich wieder in Madrid nieder.

Die Kindheit stellte in Amenábars Leben einen wichtigen Abschnitt dar, nicht nur in herkömmlicher entwicklungspsychologischer Hinsicht; sondern auch für sein späteres

¹⁷⁷ Rodríguez Marchante Oti, Amenábar: Vocación de intriga, Páginas de Espuma, Madrid, 2002.

¹⁷⁸ Sempere Antonio, Alejandro Amenábar: Cine en las venas, Nuer Ediciones, Madrid, 2000.

¹⁷⁹ Sempere Antonio, S.15.

filmisches Schaffen. Sein Alltag wurde immer wieder mit Elementen angereichert, die er später in seinen Filmen wieder aufgreifen sollte. Außerdem manifestierte sich bald sein Interesse für Bücher, vor allem für spannende Geschichten. Er begeisterte sich für Enyd Blytons¹⁸⁰ „The famous five“¹⁸¹, und las zahlreiche Bücher von Agatha Christie¹⁸². Zu ihrem Buch „Crooked house“¹⁸³ meinte er im Interview mit Oti Rodriguez Marchante: „Die erstaunliche Lösung war etwas, auf das ich nie gekommen wäre.“¹⁸⁴ Dies stellt eine Aussage dar, welche man in gewisser Weise als Grundlage einiger seiner eigenen späteren Werke sehen kann. Bereits mit „sechs oder sieben“¹⁸⁵ war Alejandro Amenábar davon fasziniert selbst Geschichten zu schreiben und zu erzählen. Zu dieser Zeit bekam er auch eine Gitarre, ein Jahr später eine Orgel. Beide Instrumente nutzte er schon damals zum Komponieren und zur musikalischen Untermalung seiner Geschichten.

In den nächsten Jahren folgte eine Phase, in der er sich mit Comics und ihren Protagonisten wie Superman, Batman, Spiderman oder Mazinger Z¹⁸⁶ beschäftigte. Zu dieser Zeit schrieb er auch selbst über Superhelden, die in Intrigen verstrickt waren. Da Amenábar zu Hause nie viel Fernsehen durfte, wuchs er lange Zeit ohne das Medium auf, welches er später zu seinem Beruf wählen sollte. Erst im Alter von „neun oder zehn“¹⁸⁷ waren er und sein Bruder öfter bei amerikanischen Nachbarn, die einen Videorecorder und Filme hatten. Mit dem Kino setzte er sich überhaupt erst einige Jahre später auseinander.

Als die einflussreichsten Filme seiner Jugend bezeichnet er unter anderem „E.T.: The Extra-Terrestrial“¹⁸⁸ und „Raiders of the Lost Ark“¹⁸⁹; beide unter der Regie von Steven Spielberg¹⁹⁰, den er später immer wieder als sein wichtigstes Vorbild nennt.

¹⁸⁰ Blyton Enid Mary, (1897 – 1968).

¹⁸¹ Blyton Enid, „Die fünf Freunde“, Bücherserie, GB, (1942 – 1963).

¹⁸² Christie Agatha, (1890 – 1976).

¹⁸³ Christie Agatha, „Das krumme Haus“, GB, 1949.

¹⁸⁴ Rodriguez Marchante Oti, S.30.

¹⁸⁵ Rodriguez Marchante Oti, S.31.

¹⁸⁶ Japanische Animereihe aus den siebziger Jahren

¹⁸⁷ Rodriguez Marchante Oti, S.32.

¹⁸⁸ Spielberg Steven, „E.T.: Der Außerirdische“, USA, 1982.

¹⁸⁹ Spielberg Steven, „Indiana Jones und die Jäger des verlorenen Schatzes“, USA, 1981.

¹⁹⁰ Spielberg Steven, (geb. 1946).

Anders als andere Kinder seines Alters hatte er eine Abneigung gegen jegliche Art von Sport und traf sich lieber mit seinen Freunden um ihnen die Inhalte der gesehenen Filme nachzuerzählen. *„Ich entwickelte eine Pseudofilmsprache, oder zumindest habe ich sehr bildlich erzählt.“*¹⁹¹

Mit fünfzehn gewann Alejandro Amenábar bei einem Kurzgeschichtenwettbewerb seiner Schule seinen ersten Preis und da die Musik noch immer ein sehr wichtiger Bestandteil seines Lebens war, kaufte er sich mit dem Preisgeld später seine zweite Orgel.¹⁹² Weiters begann er in diesen Jahren auch öfter in die Bibliothek zu gehen, um sich filmspezifische Bücher auszuborgen und sein älterer Bruder ermutigte ihn Filme in Originalfassung zu sehen.

Bis zu seinem Schulabschluss war Amenábar eigentlich fest davon überzeugt Architektur zu studieren, doch nach reiflichen Überlegungen entschied er sich doch für eine künstlerische Ausbildung. Demnach begann er im Herbst 1989 ein Studium für „Imagen y sonido“¹⁹³ auf der Fakultät für Informationswissenschaften der Universidad Complutense in Madrid.

4.2. Beginn des Studiums

In seinem ersten Studienjahr auf der Universität war Alejandro Amenábar zwar vom praxisfernen Unterricht gelangweilt, doch andererseits sollte sich einer seiner Klassenkameraden, Mateo Gil¹⁹⁴, als sein wichtigster Weggefährte der nächsten Jahre herausstellen. Die beiden verband neben einer grundlegenden Sympathie und einer künstlerischen Einstellung vor allem ähnliches Engagement und Tatendrang. Obwohl sich die meisten der anderen Studenten mit dem mäßigen Unterricht und den schlechten Voraussetzungen zufrieden gaben, machten die beiden bald Pläne zur Realisierung eines

¹⁹¹ Rodriguez Marchante Oti, S.32.

¹⁹² Vgl. Sempere Antonio, S.18.

¹⁹³ Bild und Ton.

¹⁹⁴ Gil Mateo Rodriguez, geboren am 23. September 1972 in Las Palmas de Gran Canaria.

ersten Filmes. Sie wussten zu dieser Zeit zwar noch nicht, welche Bereiche sie genau übernehmen wollen, doch sie wussten zumindest, dass sie etwas tun wollen.

Da die Universität keine Ausrüstung zur Verfügung stellte, nahm Alejandro Amenábar während seines ersten Studienjahres einige Jobs an, um sich danach mit dem gesparten Geld seine erste Kamera kaufen zu können. Neben der Ausbildung auf der Universität und den Gedanken zur Realisierung eines ersten Filmes verbrachten er und Mateo Gil zahlreiche Stunden mit Gesprächen über filmspezifische Themen. Als Tendenz für eine spätere Entwicklung, meint er über die damalige Zeit: *„Ich neigte mich einer Ebene von Intrige, Spannung und Terror zu, Mateo einer Philosophischeren und Sozialeren.“*¹⁹⁵

Mateo Gil hat sich heute neben seiner Tätigkeit als Drehbuchschreiber, unter anderem für die meisten Filme Alejandro Amenábars, auch als Regisseur einen Namen gemacht. Nach der Fertigstellung einiger erfolgreicher Kurzfilme, gewann sein Spielfilmdebüt „Nadie conocie a nadie“¹⁹⁶ zahlreiche Preise, unter anderem war er 1999 auch für den Goya des besten Nachwuchsfilms nominiert. Momentan befindet er sich in der Vorproduktion seines zweiten Kinospiefilms, „Pedro Páramo“¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Rodriguez Marchante Oti, S.35.

¹⁹⁶ Gil Mateo, „Bruderschaft des Todes“, Spanien, 1999.

¹⁹⁷ Gil Mateo, „Pedro Páramo“, Mexiko / Portugal / Spanien, (Vorproduktion, angekündigt für 2009).

4.3. La cabeza

Nachdem Alejandro Amenábar 1990 sein Studium für „Bild und Ton“ auf der Complutense in Madrid begonnen hatte, wollte er im Sommer des nächsten Jahres zusammen mit seinem Freund Mateo Gil seinen ersten Kurzfilm, „La cabeza“¹⁹⁸, realisieren.¹⁹⁹ *„In diesem Jahr, am Ende des Studienjahres, habe ich ein bisschen Geld angespart gehabt um eine gute Kamera mit Fokus und Zoom kaufen zu können. Ich beschloss mit Mateo unseren ersten Kurzfilm, la cabeza, zu drehen. Wir hatten kein Drehbuch, eigentlich gar nichts, bloß eine ein bisschen absurde Idee.“*²⁰⁰

4.3.1. Inhalt

„La cabeza“ handelt von einer jungen Frau, Anna, die nach der Arbeit nach Hause kommt und auf ihren Mann Roberto wartet. Nachdem dieser nach einigen Stunden noch immer nicht zurückgekehrt ist, läutet es an der Türe, doch es ist niemand draußen. Anna geht hinaus in den Garten und erkennt plötzlich einen Mann, der sie bis ins Innere des Hauses verfolgt. Sie schreit um Hilfe und versucht sich mit einer Schere zu verteidigen. Plötzlich realisiert sie, dass ihr Angreifer niemand geringerer als ihr Mann Roberto ist. In diesem Augenblick läutet das Telefon und Anna erfährt, dass ihr Mann bei einem Autounfall ums Leben kam und die Leiche verschwunden ist.

Zu diesem Zeitpunkt sollte die eigentliche Geschichte enden. Da dieses Ende von Mateo Gil und Alejandro Amenábar aber als unzureichend befunden wurde, kamen sie zu dem Entschluss, die Geschichte zu erweitern.²⁰¹ Anna ist voller Angst und reißt ihrem Mann Roberto plötzlich den Kopf ab. Dieser beginnt danach wie in einem Cartoon im ganzen Haus herum zuspringen. In diesem Augenblick verändert sich auch die Musik auf seltsame Weise und erinnert an die klangliche Untermalung aus Walt-Disney-Cartoons.

¹⁹⁸ Amenábar Alejandro, „Der Kopf“, 1991.

¹⁹⁹ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.35.

²⁰⁰ Rodriguez Marchante, S.35.

²⁰¹ Vgl. Sempere Antonio, S.58.

4.3.2. Über die Produktion

Nach den abgeschlossenen Dreharbeiten standen Amenábar und Gil vor einem großen Problem. Sie hatten keine Möglichkeit den Film zu editieren. Da auch eine Anfrage bei der Universität abgelehnt wurde, war Amenábar dazu gezwungen, den gesamten Sommer zu arbeiten, um sich ein professionelles Schnitt- und Tonsystem kaufen zu können. Er übernahm danach im Alleingang die gesamte Postproduktion, da Gil nicht gefiel, was er gemacht hatte.²⁰²

Nachdem „La cabeza“ schließlich fertig gestellt wurde, gewann der Film den ersten Preis im Wettbewerb des A. I. C. A.²⁰³ und Amenábar konnte sich mit dem gewonnenen Geld ein HI-8 Schnittsystem und eine Sony V-5000 Kamera kaufen.²⁰⁴ Der Film war Alejandro Amenábars Erstwerk und, obwohl er sich thematisch von den nächsten Filmen etwas unterscheidet, zeigte er einige in späteren Werken erkennbare Merkmale. Vor allem seine besondere Fähigkeit mit dem Umgang mit unmittelbarer Spannung und die musikalische Dramatisierung sind Elemente, die seine Ambitionen und Einstellungen hier rudimentär repräsentieren. Alejandro Amenábar selbst meint zu seinem Erstlingswerk: *„La cabeza ist ein grausiger, spannender Kurzfilm, der nach seiner Unwirksamkeit so weit gehend verändert wurde, dass wenn die Hauptdarstellerin ihrem Mann den Kopf abreißt, dieser durch das ganze Haus hüpfte. Die Leute haben sich vor Lachen angepinkelt und wir haben einen Preis gewonnen.“*²⁰⁵

4.3.3. Analyse

Amenábar spielt in seinem ersten filmischen Versuch, „La cabeza“, mit eher einfachen Spannungselementen. Er offenbart ein Konstrukt, in dem der Fokus und der primäre Spannungsaspekt auf der Suche nach dem verlorenen Ehemann liegen. Mit diesem Mysterium legt er die Grundlage für einen Film, der ansonsten vor allem von mit Musik

²⁰² Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.36.

²⁰³ Asociación Independiente de Cineastas Amateurs.

²⁰⁴ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.39.

²⁰⁵ Gómez Asunción María, Santiago, Juan-Navarro Santiago, Alejandro Amenábar, Collection Camera Incognita, Cinéastes, Paris, 2002, S.19.

und Tonkulissen unterlegten Momenten, die im Zuseher ein Gefühl der Angst induzieren sollen, lebt.

Die Geschichte rund um die Protagonistin Anna scheint bis zu dem entscheidenden Schnittpunkt für den Zuseher nachvollziehbar. Erst als sie in dem Verfolger ihren Mann Roberto erkennt und sie im selben Moment durch das Telefon erfährt, dass er tot ist, vermengt sich die Realität in ein nicht mehr logisches Konstrukt. Zu diesem Zeitpunkt wäre der Zuseher aktiviert in eine komplexe Geschichte einzutauchen, die ihn nach einer Erklärung für das Unlogische suchen lässt. Doch anstatt mit dem angebotenen Konstrukt nun fortzufahren, lässt Amenábar den Film in einer grotesken, karikierenden Szenenabfolge enden. Dieses Cartoon-ähnliche Ende dürfte letztlich aber den Erfolg des Filmes garantiert haben, denn der springende Kopf war der eigentliche Höhepunkt und lässt ihn damit als Gesamtwerk fast als Splatter-movie einordnen, einem Genre, das von der Präsenz von Blut und abgetrennten Gliedmaßen lebt.²⁰⁶

In seiner ganzheitlichen Betrachtung ist Amenábars Erstwerk „La cabeza“ durch das ungewöhnliche Ende eher untypisch für sein weiteres Schaffen. Obwohl der Großteil des Filmes auf Spannung aufbaut, also im Sinne seiner späteren Werke, wirkt der Film durch die eindeutige Gewichtung des Endes fast grotesk. In seinen weiteren Filmen verzichtet Amenábar grundsätzlich auf eine humoristische Linie, obwohl er trotzdem immer wieder versucht, manche seiner Charaktere mit sympathisch witzigen Eigenschaften auszustatten.

4.3.4. Schwerpunktspezifische Analyse

Gemäß des für diese Abhandlung relevanten Aspektes zur Generierung von dualen Antizipationen ist Alejandro Amenábars Erstwerk im Allgemeinen zu kurz und zu einfach konzipiert, um die notwendige Intensität aufkommen zu lassen. Es ist zwar die „macro-question“ durch die Ungewissheit des Schicksals des Ehemanns gegeben, trotzdem fehlt es an der notwendigen Etablierung der Charaktere bzw. einem Konstrukt

²⁰⁶ Vgl. Wisker Gina, Horror Fiction – An Introduction, Continuum, London, 2005, S.220.

an Informationen, um erhöhtes Spannungsempfinden zuzulassen. Daraus resultierend ist die Stärke des Antizipationspotentials auch eher gering, die eigentlichen Spannungsmomente beziehen sich auf die bloße Tension innerhalb der Szenen. Der Moment in dem Anna den Telefonanruf mit der Nachricht über den Tod ihres Mannes erhält und sie ihn gleichzeitig vor sich stehen sieht, wäre eigentlich eine gute Situation gewesen, um der Geschichte mehr Potential zu geben. Da der Film allerdings hier sofort in sein groteskes Ende überleitet, ist dazu keine Möglichkeit gegeben.

4.4. Himenóptero

Nachdem Alejandro Amenábar für „La cabeza“ den Preis der A.I.C.A gewonnen hatte, begann er mit den Arbeiten zu seinem zweiten Kurzfilm, „Himenóptero“. Der Titel beschreibt die Insektengattung der Hautflügler, deren Begriffsdeutung im lateinischen Hymenoptera ihren Ursprung hat.²⁰⁷

Amenábar hatte sich mittlerweile wieder mit Mateo Gil vertragen, und so nahmen sie das neue Projekt zusammen in Angriff. Der mittlerweile Neunzehnjährige übernahm wieder die Bereiche Regie und Buch und später die gesamte Postproduktion sowie die Musikkomposition. Im Weiteren spielt Amenábar, wie in seinem vorherigen Werk, in Verkörperung des Charakters von Bosco eine der Hauptrollen selbst. Die anderen Schauspieler waren eher unbekannte Schauspielstudenten und Mateo Gil zeigte sich diesmal für die Kamera verantwortlich. Beide übten zunächst über einen Sommer lang in dem Institut, in dem später gedreht werden sollte, an Kamerabewegungen und im Speziellen daran, was es heißt mit den Möglichkeiten der Handkamera zu spielen.²⁰⁸

4.4.1. Der Inhalt

Passend zu dem Titel ist die erste Einstellung des Filmes ein Close-Up einer Wespe, die auf der Toilette des Institutes über den Boden wandert. Der Insektenliebhaber Bosco, gespielt von Alejandro Amenábar selbst, filmt diese und der Zuseher erkennt kurz danach, dass wir in diesem ersten Bild mit ihm durch die Kamera geblickt haben.

Die Schauspielerinnen Maria und Monica, die Regisseurin Sylvia und eben Bosco, der Kameramann lassen sich absichtlich in ihrem Institut einsperren, um einen Horrorfilm zu drehen. Die vier Studenten wollen eine Szene drehen in der Maria panisch voller Angst, von einer Vampirin, gespielt von Monica, verfolgt, durch die Gänge des Institutes flüchten soll. Bald allerdings sieht sich die Regisseurin mit einem großen Problem

²⁰⁷ Vgl. Duden, Das Fremdwörterbuch, 5. Auflage, Brockhaus, Mannheim, 1990, S.324.

²⁰⁸ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.40.

konfrontiert: Maria kann die Szene nicht authentisch spielen, da sie keine Angst empfinden will, im Gegenteil sie findet die Dreharbeiten eher amüsant und nimmt sie nicht allzu ernst.

Währenddessen kristallisiert sich heraus, dass Bosco neben seiner Leidenschaft für Insekten auch eine voyeuristische Ader hat. Immer wieder filmt er seine Kollegen zwischen den Takes und wirkt dabei abwesend, fasziniert von dem Blick durch die Kamera. Sylvia versucht Maria in ihrer Rolle zu provozieren indem sie sie mit Filmblood anschüttet und beleidigt. Zunächst scheint dies auch den gewollten Effekt zu erzielen, denn Maria läuft etwas panisch mit blutverschmiertem Oberteil den Gang entlang und Bosco verfolgt sie filmend. Nach einiger Zeit bricht sie die Szene allerdings ab, da er ihr mit der Kamera zu nahe kommt, dadurch nicht zur eigentlichen Handlung passende Eigendynamik entwickelt und scheinbar Gefallen an dieser Bedrohung findet. Maria beschwert sich danach bei Sylvia über Bosco, „*Er ist ein Sadist.*“²⁰⁹ und geht sich danach duschen. Währenddessen sieht man assoziativ, wie dieser zunächst einen Marienkäfer filmt und ihn dann in der Toilette hinunterspült. Boscós Rolle erhält dadurch eine gewisse bedrohliche Prägnanz

Nach einem weiteren gescheiterten Versuch, währenddessen Maria wieder lachen muss, steht die Regisseurin vor dem nächsten Problem. Monica, die Vampirin, fühlt sich durch das Auslachen persönlich angegriffen und unrespektiert, doch Sylvia versucht mit diesem Umstand zu arbeiten und auch sie zu provozieren: „*Wie du siehst ist, sie ein Störenfried, ich weiß nicht ob du mich verstehst. Zeig ihr, dass die Fiktion kein Spaß ist.*“²¹⁰

Die nächste Aufnahme funktioniert danach zunächst gut und entwickelt die notwendige Spannung. Als Monica jedoch am Ende mit einem Messer zustechen soll, beginnt Maria wieder zu lachen. Danach eskaliert die Situation. Maria fühlt sich von Bosco, der sie ständig filmt, bedrängt und möchte ihm die Kamera entreißen. Als er sie ihr aber nicht

²⁰⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, in: Amenábar Alejandro, Tesis: Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 2002, Maria zu Sylvia, Min. 00:15:10.

²¹⁰ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Sylvia zu Monica, Min. 00:17:06.

geben will, schlägt sie ihn und verlässt mit Monica, die ebenfalls verärgert ist den Drehort. Das Projekt scheint zu scheitern.

Die beiden Schauspielerinnen schminken sich danach auf der Toilette ab. Plötzlich kommt Bosco und entführt Monica mit einem Messer an der Kehle ohne, dass es Maria, die sich gerade umzieht, zunächst bemerkt. Nach einigen Augenblicken realisiert sie allerdings das Verschwinden und sucht verwundert nach ihrer Kollegin. Alles was sie findet ist eine Blutspur, die in der Leiche von Sylvia auf einer anderen Toilette endet.

Maria findet die Szenerie mit der ermordeten Regisseurin zunächst amüsant und schenkt der Toten keinen Glauben, doch dann wechselt ihre Einschätzung der Situation. Als sich Sylvia weiterhin nicht bewegt, bekommt sie Angst und läuft panisch davon. Danach steht die Regisseurin wieder auf, denn sie möchte diesen Film zu Ende bringen und hat die Situation tatsächlich nur inszeniert. Bosco verfolgt Maria nun mit der Kamera. Sie steht bei einer verschlossenen Türe und kann nicht weiter. Plötzlich erkennt sie Bosco, den sie für den Mörder hält. Ihre Angst wird größer und sie sucht nach dem Ausgang des Institutes, doch dort angelangt muss sie feststellen, dass er versperrt ist. Bosco hat sie bereits eingeholt und bedroht sie mit Messer und Kamera. Sie flüchtet zunächst auf die Toilette, doch auch dort findet er sie, woraufhin sie weiter rennt. Schließlich stürzt er sie zu Boden und bedroht sie mit dem Messer. Auf einmal kommen Monica und Sylvia herangeeilt und beenden die Situation. Bosco lässt sie erst nach einigen Augenblicken los und die beiden versuchen Maria zu beruhigen. „*Maria es war nur ein Scherz. War es doch? Oder Bosco?*“²¹¹ Bosco sagt nichts darauf, wendet sich von seinen Kollegen ab und tötet eine Mücke, die über das Geländer läuft.

²¹¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Sylvia zu Maria, Min. 00:31:35.

4.4.2. Allgemeine Analyse

„Himenóptero folgt einer Linie entgegengesetzt jener von „La cabeza“. Wenn Amenábar seinen ersten Kurzfilm als einen zunächst ernsten Film herausgebracht hat, der aber in einer Parodie endet, ist Himenóptero eine schwarze Komödie, die sich in sich in einen interessanten Thriller verändert, und in vieler Hinsicht Ähnlichkeiten zu seinen späteren Werken „Tesis“ und „Abre los ojos“ zeigt.“²¹²

„Himenóptero“ ist Alejandro Amenábars erste ernstzunehmende filmische Arbeit und man erkennt hier bereits deutliche Elemente, die sich durch sein gesamtes filmisches Schaffen ziehen werden. Neben seiner auf Spannung orientierten Erzählweise kommt vor allem die Frage nach der Identität seiner Charaktere zum Ausdruck, deren facettenreiche Konstruktion glauben lässt, dass manches nicht so ist, wie es scheint. Aus diesem Aspekt resultierend lässt sich die Thematik der „Intrige“, als eine der bedeutendsten Inhaltskomponenten seiner Filme vorwegnehmen.²¹³ Mindestens genauso klar wird auch sein Anspruch zur Deformierung von Wirklichkeit ersichtlich, denn er spielt frei mit den Elementen von Fiktion und Realität, die er manchmal nicht unterscheidbar ineinander übergehen lässt, um den Zuseher zu verwirren und in Ungewissheit schweben zu lassen.²¹⁴ *„Der Kurzfilm stützt sich auf eine gerade Linie, die die Realität und die Fiktion trennt, und den Zuschauer in die Kulissen der Filmproduktion eintreten lässt.“²¹⁵*

Neben der zwiespältigen Konstruktion des Charakters von Bosco lässt sich mit ihm noch ein weiteres spürbares Element von „Himenóptero“, aber auch der weiteren Werke erkennen. Die direkte Präsentation von Gewalt ist ein filmisches Mittel, dessen Effekt begrenzt und manchmal auch schon ausgeschöpft wirkt. Dementsprechend hat aber eine gegenteilige Verwendung, also nicht die visuelle, sondern die indirekte, psychische Konfrontation mit Gewalt, wie sie auch Michael Haneke²¹⁶ in seinen Filmen oftmals

²¹² Gómez Asunción María / Juan-Navarro Santiago, S.20.

²¹³ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.192-197.

²¹⁴ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.7.

²¹⁵ Gómez Asunción María / Juan-Navarro Santiago, S.20.

²¹⁶ Haneke Michael, (geb. 1942).

verwendet,²¹⁷ eine umso stärkere Wirkung. Genau dieser Anspruch konstituiert, wie erwähnt, auch eine Komponente die in Alejandro Amenábars Werken immer wieder zum Ausdruck kommt und in „Himenóptero“ werden die Kamera und ihr Kameramann Bosco zum Träger dieser subversiven Gewalt.

Boscós Aufnahmen sind für den Zuseher klar durch ihre schwarz-weiße, körnige Form gekennzeichnet. Der Ton scheint in diesen Momenten durch doppelnde Effekte ebenfalls verzerrt. Dies ist die Welt, wie sie Bosco wahrnimmt und damit wird die Kamera zur Waffe. Sie ist das gefährlichste Element, nicht nur in der voyeuristischen Form in der sie die Protagonisten beobachtet, auch durch den entfremdeten Blick, den der Zuseher durch Boscós Auge auf die Szenerie werfen kann. Es ist die Sicht eines Psychopathen, der nie wirklich als ein solcher entlarvt wird. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Natürlichkeit der subjektiven Handkamera verstärkt. *„Die Kamera ist ein gefährliches Element, bedrohlich, beängstigend und verfolgt den Horror in seinem reinen Stadium. Der den die Kamera erfasst, erfasst sie wie eine Waffe. Sie täuscht Verwirrung zwischen dem Realen und dem Fingierten vor, zwischen dem Blut und dem Gemälde, zwischen dem Terror und seinem Trugbild.“*²¹⁸

In Himenóptero beginnt Alejandro Amenábar zum ersten Mal mit der Realität in ihrer konstruierten Funktion im Film zu spielen. Obwohl die Geschichte harmlos beginnt, ist durch den Wechsel zwischen tatsächlicher und der von Bosco geführten Kamera die erste Spaltung bereits passiert. Der Zuseher wird, indem er seine verzerrte Sicht der Dinge, einen Spiegel seiner Seele kennt, von Anfang viel stärker in das Geschehen involviert. Je mehr sich die Handlung entwickelt, je mehr auch die Darsteller selbst von Boscós Bedrohung erfahren, desto mehr wird der Zuseher zum Mitwissenden seiner Taten und Gedanken. Er ist gezwungen, die ihm gezeigte Welt aus seiner Sicht weiterzuverfolgen.

Immer wieder passiert allerdings der Wechsel. Eine Art Umkehr, die den Zuseher an seinem Gefüge wieder Zweifel lässt. Der Zuseher wird vom Regisseur geführt, er lässt

²¹⁷ Vgl. Bohr Alexander, „Das Kino des Michael Haneke“ in der Sendereihe: Kennwort Kino, Deutschland, 2007, Ausstrahlung am 18. Dezember 2007 um 22:15, 3Sat.

²¹⁸ Rodriguez Marchante Oti, S.16.

ihn das vorgefertigte Konstrukt durchleben. Boscos gefährliche Präsenz schwindet immer wieder in ihrer Bedeutung, man könnte wieder glauben, er ist doch nur ein etwas seltsamer Student, der von der Kamera fasziniert ist.

Alejandro Amenábar wird diese Thematik später in seinem ersten Langfilm *Tesis* wieder aufgreifen. In gewisser Weise gilt „*Himenóptero*“ als Vorläufer. Es ist nicht nur der Name des Hauptcharakters, Bosco, zahlreiche weitere Elemente, die hier angedeutet wurden, werden in *Tesis* zu ihrer wirklichen Entfaltung gebracht. „*Himenóptero ist also eine Skizze in einem Bogen, der sich später in Tesis vollkommen entfaltet.*“²¹⁹

4.4.2.1. Exkurs: Film im Film

„*Himenóptero*“ behandelt weiters ein Genre, das den Menschen seit Anbeginn des Filmschaffens beschäftigt, nämlich die Repräsentation des Medium Films im Film. Ein so genanntes Film-im-Film-Drama wird als spezielle Kunstgattung des Kinos bezeichnet, die versucht ihr eigenes Medium in irgendeiner Form auf Zeit- oder Raumbene darzustellen. Dies kann durch die Handlung auf einem Filmset, die allgemeinen Arbeiten an einer Produktion, das Schaffen eines Drehbuchautors oder Regisseurs, das Leben eines Schauspielers oder die Bezugnahme auf andere tatsächlich realisierte Filme sein. Letztlich gibt es innerhalb dieser Idee zahlreiche Möglichkeiten und Funktionsweise, um eine solche Repräsentation zu verwirklichen.²²⁰ Aus filmgeschichtlicher Betrachtung gelten unter anderem „*La nuit américaine*“²²¹, „*8 1/2*“²²² oder „*Le mépris*“²²³ als wichtigste Vertreter dieses Genres.

Der Aspekt des Film-im-Film-Dramas wird zwar in Amenábars erstem Spielfilm, „*Tesis*“, später wieder aufgegriffen, jedoch ist der Umgang in „*Himenóptero*“ sehr innovativ gewählt. Der Regisseur etabliert die Handlung eines Filmdrehs vor der eigentlichen Kamera, dadurch erhält die vom Zuseher wahrgenommene Realität eine

²¹⁹ Rodriguez Marchante Oti, S.17.

²²⁰ Vgl. Schäfer Horst, *Film im Film: Selbstporträts der Traumfabrik*, Fischer, Frankfurt am Main, 1985.

²²¹ Truffaut Francois, „*Die amerikanische Nacht*“, Frankreich / Italien, 1973.

²²² Fellini Federico, „*Achteinhalb*“, Italien / Frankreich, 1963.

²²³ Godard Jean-Luc, „*Die Verachtung*“, Frankreich / Italien, 1963.

offensichtliche zusätzliche Komponente. Da die Szenerie durch die Eindeutigkeit der Momente, in denen die Schauspieler im Film spielen sollen, klar abgegrenzt scheint, ist diese Ebene eigentlich eindeutig definiert. Trotzdem benutzt Amenábar auch in den Zwischenszenen, in denen die Schauspieler „privat“ agieren, immer wieder eine der Perspektive Boscós ähnliche Handkamera. Obwohl die Farbigkeit dieser Einstellungen eine klare Differenzierung verlangt,²²⁴ wirkt es manchmal so als gäbe es eine zweite Kamera, die auch in der filmischen Handlung etabliert ist. Man vermutet also eine gewisse „Überhandlung“, somit bekommt die Kamera bzw. das Visuelle eine zusätzliche dramaturgische Komponente, die für eine dem Zuseher nicht klar zuordenbare Spaltung im Konstrukt verantwortlich ist.²²⁵ Amenábar nützt diesen Umstand bereits zu Beginn des Filmes und verwendet ihn später immer wieder konsequent an bestimmten Punkten zur Erhöhung der Spannung. Dieser intensivierte Umgang mit der Vorstellung des Zusehers führt letztlich zu einem Gesamtwerk, das die Grenzen zwischen Fiktion und Realität bis zum Ende offen lässt.

Als weitere Filme, die in gewisser Form mit ähnlichen Elementen arbeiten, wären vor allem „Shadows of the Vampire“²²⁶ und „Blair Witch Project“²²⁷ aber auch „Cannibal Holocaust“²²⁸, „Living in Oblivion“²²⁹, „C'est arrivé près de chez vous“²³⁰ und „Inland Empire“²³¹ hervorzuheben.

4.4.2.2. Musik

Bei Betrachtung von „Himenóptero“ wird man unausweichlich mit dem besonderen Einsatz von Ton und Musik konfrontiert.²³² Amenábar nutzt die audielle Ebene in seinem zweiten Werk bereits so markant, dass man hier bereits die Wurzeln einer Filmsprache

²²⁴ Der Zuseher erkennt Boscós Aufnahmen wie erwähnt ansonsten immer durch ihre monochrome Farbgebung.

²²⁵ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.41.

²²⁶ Merhige E. Elias, „Shadow of the Vampire“, GB / USA / Luxemburg, 2000.

²²⁷ Myrick Daniel / Sanchez Eduardo, „Blair Witch Project“, USA, 1999.

²²⁸ Deodato Ruggero, „Nackt und zerfleischt“, Italien, 1980.

²²⁹ DiCillo Tom, „Living in Oblivion – Total abgedreht“, USA, 1995.

²³⁰ Belvaux Remy / Bonzel Andre, „Mann beißt Hund“, Belgien, 1992.

²³¹ Lynch David, „Inland Empire“, Frankreich / Polen / USA, 2007.

²³² Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.40.

erkennen kann, die sich letztlich durch sein gesamtes filmisches Schaffen zieht. Auch in seinen weiteren Filmen legt er ein großes Augenmerk auf die Gesamtkustik und komponiert in all seinen Filmen die Musik selbst. Genauso zeigt er sich später auch bei Produktionen anderer Regisseure für die musikalische Komposition verantwortlich.

Auch in „Himenóptero“ kann man den bewussten und intensiven Einsatz des Sounddesigns erkennen, außerdem zeigt der Regisseur immer wieder kurze Sequenzen, in denen eine Melodie eine Schnittfolge antreiben und eine gewisse Bedrohung signalisieren soll. Dies sind alles Elemente, die sein gesamtes Kino charakterisieren, aber normalerweise bei einem Film dieser Budgetkategorie nicht üblich sind, und nur durch Amenábars alleinigen und übermäßigen Einsatz an der einjährigen Postproduktion zu erreichen waren.²³³

4.4.3. Schwerpunktspezifische Analyse

In „Himenóptero“ wird zum ersten Mal in der filmischen Schaffensreihe des Regisseurs ein Prinzip zur dichotomen Inferenzenbildung beim Zuseher erkennbar.

Der Film beginnt zunächst ohne klar ersichtliche Zielsetzung bzw. fehlt zu Anfang ein identifizierbares Spannungskonstrukt. Der Rezipient wird mit einer Gruppe von Studenten konfrontiert, die sich in ihrem Institut nach Ende der Öffnungszeiten einschließen, um einen Vampirfilm zu drehen. Die einzigen Inferenzen des Zusehers sind zu Anfang des Filmes dahingehend gelenkt, wissen zu wollen, ob sie es schaffen werden den Film erfolgreich fertig zu stellen.

Im Laufe der ersten zehn Minuten des Filmes offenbart sich dem Zuseher dann ein sich wiederholendes Muster an Szenen²³⁴, in dem es darum geht, dass die Handlung nochmals gedreht werden soll, da Maria sie nicht authentisch spielen kann und die Regisseurin Sylvia somit nach Mitteln sucht, um ihre schauspielerische Leistung zu steigern. Durch

²³³ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.40.

²³⁴ Vgl. Bordwell David / Thompson Kristin, S.61.

jeden neuen Versuch wird ihr Schauspiel zwar intensiviert, ein erfolgreiches Drehen der Szene gelingt aber trotzdem nicht, so dass eine weitere Adaption notwendig scheint. Gleichzeitig werden in diesen ersten zehn Minuten aber auch mit jeder Wiederholung die Charaktere näher gebracht und etabliert. Eben in dieser Charakterisierung werden dem Zuseher auch bewusst Facetten der Person von Bosco gezeigt, welche die Erzählung in ein anderes Licht stellen. Filmisch scheint dies so aufgelöst, dass teilweise auch die handelnden Personen seine Eigenart bemerken, größtenteils aber nur der Zuseher Gelegenheit bekommt, Boscos Perspektive wahrzunehmen. Aufgrund dieses Wissensvorsprungs, den der Zuseher demnach gegenüber den Protagonisten hat, ist hierfür der Begriff der Suspense nach Hitchcocks Definition treffend.

Bis zu diesem Zeitpunkt kann man bezüglich der Antizipationen von wenigen „micro-questions“, die vor allem den jeweiligen Versuch zum Drehen der Szene betreffen und einer sich langsam etablierenden „macro-question“, welche sich zunächst eher subversiv formuliert und die Identität des Charakters von Bosco betrifft, ausgehen. Mit Verlauf des Filmes etablieren sich nun also ein Konstrukt und eine Vermutung im Rezipienten, die mehr und mehr Informationen erhalten. Einerseits wird durch das Mischen der Einstellungen mit Boscos Perspektive, auch zwischen den Takes, dessen voyeuristische Ader betont, genauso erzählt Maria bereits nach der zweiten misslungenen Aufnahme, dass sie ihn seltsam findet. Zur Hälfte des Filmes zeigt der Regisseur eine sehr wesentliche Szene, die diesen Eindruck noch bewusst verstärkt: Maria beschwert sich, dass Bosco ein Sadist sei, und daraufhin sieht man wie dieser einen Käfer in der Toilette herunterspült.²³⁵

In diesem Sinne geht es für ein hohes Spannungsempfinden um das bewusste Spiel mit Information, das ein bestimmtes Maß verlangt, demnach aber weder zu wenig noch zu viel verrät.²³⁶ Amenábar deutet nun also durch zahlreiche Indizien an, dass der Film für Bosco vielleicht doch keine Fiktion ist und er in der Verfolgung und Bedrohung auf reale Weise Gefallen findet, trotzdem gibt es keine klare Manifestation dieser Idee. Nach ca.

²³⁵ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Min 15:10.

²³⁶ Vgl. Ohler Peter, S.136.

zwei Dritteln des Filmes geht auch der letzte Versuch einer authentischen Aufnahme mit Maria schief. Danach kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen ihr und Bosco und die Schauspieler beenden den Dreh.²³⁷ Diese Auflösung bedeutet einen kurzen Spannungsabfall, der aber bloß Vorbereitung auf ein geladenes Ende darstellt.

Als der Zuseher zusammen mit Maria die Blutspur im Badezimmer entdeckt,²³⁸ haben beide den gleichen Informationsstatus und die gerade eben abgelegten Handlungsantizipationen leben in neuer, höchster Intensität wieder auf. Plötzlich werden dadurch vor allem auch die eher auf kurzfristiger Spannung angelegten Bedrohungsinferenzen im Bereich der „micro-questions“ forciert. Als Maria danach die Leiche von Sylvia erkennt und dabei lachen muss, ist dies im Sinne der angelegten „predictive inferences“ ein besonders intensiver Augenblick für den Zuseher, denn es fällt schwer nun Fiktion und Realität voneinander zu unterscheiden. In diesen Momenten ist das Konstrukt bei seinen Höhepunkten angelangt und alles bisher Präsentierte, offenbart sich in einer Dichotomie zwischen Echtheit und Artifizialität, die in der Rolle von Bosco, dem vermeintlichen Mörder, gipfelt. Als Maria nun der Ernst der Lage bewusst wird und wegläuft, stellt sich für den Zuseher heraus, dass Sylvia ihren Tod nur inszeniert hat. Trotzdem ändert sich für das Spannungsempfinden nichts, denn Bosco beginnt Maria nun zunächst nur mit der Kamera, dann auch mit einem Messer zu verfolgen²³⁹ und seine Identität ist trotz eines gerade gegebenen Gegenarguments genauso unklar wie vorher.

In dieser Verfolgungsjagd in den Gängen der Fakultät findet das Konstrukt nun am Ende des Filmes seinen letzten Höhepunkt. Man kann hier von einer Mischung aus Suspense- und Bedrohungsinferenzen ausgehen und dementsprechend herrscht hier erhöhte Erwartungshaltung zur Auflösung der „macro-question“ bezüglich Boscós Identität. *„Spannungserleben hat dominant damit zu tun, dass der Rezipient hofft, in der aktuellen Szene den entscheidenden Hinweis zu bekommen“*²⁴⁰ Letztlich passiert jedoch etwas

²³⁷ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Min 21:50.

²³⁸ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Min 25:00.

²³⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Himenóptero“, Min 30:27.

²⁴⁰ Ohler Peter, S.136.

Unerwartetes, denn Alejandro Amenábar lässt das Ende offen und beantwortet die Frage nicht. Bosco bedroht Maria mit dem Messer, lässt sie aber nachdem Sylvia mehrmals beruhigt, dass alles nur ein Scherz war, doch wieder los, wendet sich ab und tötet eine Mücke. Seine Identität und seine Absichten bleiben dem Zuseher also verborgen und er verlässt diesen Film mit der allgegenwärtigen, dichotomen Frage, ob Bosco nun tatsächlich der Psychopath ist, oder bloß ein etwas seltsamer Kameramann, der seinen Teil zu einem guten Film beitragen wollte. Dieses Endkonstrukt repräsentiert vielleicht am besten den Einleitungssatz auf Alejandro Amenábars offizieller Homepage: „Me cine no es un cine de respuestas sino de preguntas.“²⁴¹

Die Dichotomie der Antizipationen in „Himenóptero“ betrifft also vor allem die zwiegespaltene Identität von Bosco, darauf aufbauend aber auch eine Ungewissheit über die Grenzen von Fiktion und Realität. Um zu einem solchen erhöhten Spannungsempfinden zu kommen, muss das Konstrukt allerdings zunächst formuliert werden, und die Vermutungen müssen Hinweise bekommen.²⁴² Dies ist zunächst einmal ca. ab der Hälfte des Filmes erkennbar, denn aufgrund der dargebotenen Informationen hat sich der Dualismus der Antizipationen in Bezug auf Boscos Absichten so weit etabliert, dass diese Frage nun den zentralen Stellenwert der Geschichte einnimmt. Am Ende des Filmes offenbart sich dann sogar ein Konstrukt, das zahlreiche gleichwertige Argumente und Gegenargumente erhalten hat und somit duale „predictive inferences“ hoher Intensität präsentiert.

4.4.4. José Luis Cuerda

Nach der Fertigstellung von Himenóptero gewannen Alejandro Amenábar und sein Team zahlreiche Preise. „*Wir haben mit dem Film einige Preise gewonnen. Wir haben danach, obwohl wir nicht unbedingt präpotent waren, eine gewisse Arroganz raushängen lassen.*“

²⁴¹ „Meine Filme sind keine Filme über Antworten sondern über Fragen.“, Vgl. Amenabár Alejandro, Página oficial, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/amenabar/intro.htm>, abgerufen am 8. August 2008.

²⁴² Vgl. Ohler, S.137.

In diesen Zeiten mischten sich auch unsere Vorlieben. Mateo beschäftigte sich mit der spanischen Filmothek und ich schaute Spielberg-Filme. ²⁴³

Eine viel wesentlichere Bedeutung in Amenábars Karriereweg erlangte aber der zufällige Kontakt mit dem Regisseur Jose Luis Cuerda²⁴⁴. Ohne selbst viel hinzutun zu müssen, ebnete diese Begegnung seinen späteren Werdegang. Der Vater von Raquel Gomez²⁴⁵ hatte früher mit Cuerda zusammen studiert und gab ihm den Film um eine Blick auf seine Tochter zu werfen. Dieser interessierte sich allerdings, viel mehr für den Schaffer des Werkes und lud Amenábar zu den Dreharbeiten seines Filmes „Tocando Fondo“²⁴⁶ ein. *„Jemand schickte Cuerda einen Kurzfilm namens Himenóptero, damit er auf eine bestimmte Schauspielerin achtet, er allerdings achtete auf den Namen, der diesen Film vollkommen alleine gemacht hatte, vom Drehbuch bis zur Musik und der Regie, des Weiteren sogar noch als einer der Hauptdarsteller agierte.“*²⁴⁷ Bei diesem ersten Treffen zeigte sich Cuerda sofort von dem filmischen Bewusstsein, sowie dem technischen Verständnis des gerade einmal Zwanzigjährigen begeistert. Er nahm ihn in gewisser Weise in seine Obhut, und empfahl ihm, auch um seine wirklichen Fähigkeiten zu testen, ein Spielfilmdrehbuch zu schreiben.²⁴⁸ Dieser Vorschlag sollte ein paar Jahre später zur Realisierung von Tesis führen, und damit Amenábars großen Durchbruch bedeuten.

²⁴³ Rodriguez Marchante Oti, S.41.

²⁴⁴ Cuerda José Luis, Spanischer Filmregisseur (geb. 1947), der vor allem mit „La lengua de las mariposas“, 1999, zahlreiche Preise gewann.

²⁴⁵ Gómez-Rosado Raquel, Spielt die Rolle der Sylvia in „Himenóptero“.

²⁴⁶ Cuerda José Luis, „Tocando Fondo“, Spanien, 1993.

²⁴⁷ Rodriguez Marchante Oti, S.16.

²⁴⁸ Vgl. Sempere Antonio, S.24.

4.5. Luna

Nach dem beachtlichen Erfolg von „Himenóptero“ begannen Alejandro Amenábar und Mateo Gil die Arbeiten an ihrem dritten Kurzfilm, „Luna“. Im Rahmen der Vorbereitungen trafen sie zufällig auf den Schauspieler Eduardo Noriega²⁴⁹ und machten damit Bekanntschaft mit einem weiteren wichtigen Wegbegleiter.

4.5.1. Eduardo Noriega

„Ich und Mateo waren mit einem Typen namens Carlos Montero, der auch Regie führen wollte, befreundet. Mit dem Ziel, Proben im College zu machen, schrieb er einen Aushang, in dem er unentgeltlich nach Schauspielern suchte. Es erschienen Schüler der Escuela Superior de Arte Dramatico²⁵⁰, unter ihnen einer namens Eduardo Noriega, den ich an diesem Tag kennen lernte.“²⁵¹ Aus Interesse an einer möglichen Zusammenarbeit zeigte ihm Amenábar seinen letzten Kurzfilm, „Himenóptero“, der dem jungen Schauspieler sehr gut gefiel. Danach bot er ihm an in seiner nächsten Arbeit die Hauptrolle zu übernehmen und er willigte zufrieden ein.²⁵²

„Ab diesem Moment war Eduardo Noriega Teil des Clans.“²⁵³ Im Laufe der nächsten Jahre sollte er sich sogar als Hauptprotagonist Amenábars filmischen Schaffens herausstellen und Mitinitiator seines letztendlichen Durchbruchs sein. Das Gesamtwerk des Regisseurs bis zu seiner ersten Hollywoodproduktion „The Others“ stützt sich auf eine chronologische Zusammenarbeit mit dem Schauspieler. Mittlerweile hat sich Noriega in der Liga namhafter spanischer Schauspieler etabliert und hat auch gute Chancen auf eine international erfolgreiche Karriere.²⁵⁴

²⁴⁹ Noriega Eduardo, (geb. 1973).

²⁵⁰ Schauspielschule in Madrid.

²⁵¹ Rodriguez Marchante Oti, S.45.

²⁵² Vgl. Sempere Antonio, S.65.

²⁵³ Sempere Antonio, S.65.

²⁵⁴ Vgl. O.N., „Eduardo Noriega“, in: Needham Col et al. (Hg.): The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0635330/>, abgerufen am 18. August 2008.

4.5.2. Vorbereitungen

Nach dem Casting arbeitete das Tandem Alejandro Amenábar / Mateo Gil tatsächlich auf dem Set von Carlos Monteros Kurzfilm²⁵⁵ mit. Bei den Dreharbeiten beschäftigten sich die beiden hauptsächlich mit den Bereichen Licht, Kamera und Ton, und gerade letzterer war eine wichtige Erfahrung, da sie zum ersten Mal mit direkter Tonaufnahme und dem Ziel nicht zu synchronisieren, agierten.²⁵⁶

Als sie danach begannen den Film mit seinem Equipment zu schneiden, kam Alejandro Amenábar auch die tatsächliche Idee zu seinem dritten Kurzfilm, „Luna“, dessen Drehbuch er kurze Zeit später zusammen mit der Schauspielerin Nieves Herranz, die im Film auch die Rolle der Luna spielt, niederschrieb. *„Während des Schreibens benutze ich Musik und beim Schreiben von Luna hörte ich gerade Adagio von Samuel Barber. So wurde aus dem Drehbuch eigentlich eine schwarze Komödie, zunächst etwas ziemlich Grausames und Pathetisches, dann schließlich eine Geschichte über die Einsamkeit.“*²⁵⁷

Ein wesentlicher Erzählungsstrang von Luna basiert auf einer tatsächlichen Erfahrung, die Alejandro Amenábar in seiner Jugend machte. Damals, während seiner Abiturzeit, war er immer wieder dazu gezwungen per Autostopp von den Außenbezirken, in denen er wohnte, in die Stadt zu kommen. *„Autozustoppen war eine ziemlich unangenehme Erfahrung, egal wer mich mitnahm. Seitdem denke ich immer daran, wie verrückt es war, dass man zu mir sagte: „Pass auf, mit wem du mitfährst.“ und ich darauf entgegnete: „Pass auf, wen du mitnimmst.“*²⁵⁸

²⁵⁵ Montero Carlos, „En casa de Diego“, 1993.

²⁵⁶ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.45.

²⁵⁷ Rodriguez Marchante Oti, S.46.

²⁵⁸ Rodriguez Marchante Oti, S.46.

4.5.3. Der Inhalt

Ein junger Mann, Alberto, geht während einer Vollmondnacht mit seinem Koffer eine unbelebte Landstraße entlang und versucht dabei Auto zu stoppen. Nach einigem Warten hält plötzlich ein weißer Wagen an und eine dunkelhaarige Frau, namens Luna bietet ihm an, bei ihr mitzufahren.

Während der Fahrt beginnen die beiden eine eher oberflächliche Unterhaltung und Alberto erzählt unter anderem, dass er eine Autopanne hatte und keinen Mechaniker mehr erreichen konnte. Als ihn Luna nach seinem Beruf fragt meint er, dass er Verkäufer von Enzyklopädien ist. Im weiteren Verlauf des Gespräches möchte die sympathische junge Frau ein wenig anhalten, um in einer Bar auf einen Kaffee zu gehen. Alberto meint jedoch, dass er schon sehr müde ist, da er einen harten Arbeitstag hinter sich hat. Sie versucht ihn zwar noch zu überreden, doch es gelingt ihr nicht. Als die beiden weiter plaudern, zuckt Luna plötzlich zusammen, verreit das Lenkrad und fährt für einen Moment in den Gegenverkehr. Danach hält sie das Auto an und atmet tief durch. Als Alberto sie fragt, was los ist, meint sie, dass ihr schlecht ist und sie gerne eine kleine Pause machen würde, um einen heißen Tee zu trinken. Der junge Mann willigt ein und kurze Zeit später betreten sie zusammen eine Cafeteria an der Landstraße. Alberto bestellt an der Bar einen Milchkaffee und einen heißen Tee, Luna geht auf die Toilette. Dort angekommen blickt sie in den Spiegel und beginnt zufrieden zu lächeln.

Alberto ruft währenddessen seine Freundin Teresa an, und erzählt ihr von der Autopanne und dass er erst später nach Hause kommen wird. Diese scheint davon aber wenig begeistert und legt mitten im Gespräch auf. In diesem Moment kommt Luna zurück und erfährt dadurch, dass er eine Freundin hat. Sie spricht ihn sofort darauf an und Alberto berichtet über den Streit, gleichzeitig sucht er nach Kleingeld um Teresa nochmals anzurufen. Luna überredet ihn jedoch letztlich, dass es keinen Sinn macht sie wieder zu belästigen und so setzen sich die beiden zu Tisch.

Als die junge Frau merkt, dass Alberto noch immer nachdenklich und gereizt wirkt, gibt sie sich die Schuld dafür, weil sie ihn ja mitgenommen hat und noch eine kleine Pause machen wollte. Er streitet diese Theorie jedoch ab und so meint Luna zu ihrem zufälligen Treffen auf der Landstraße: *„Dann war es wohl Schicksal.“*²⁵⁹

Die beiden unterhalten sich weiter und Luna versucht die Situation aufzulockern, damit sie besser ins Gespräch kommen. Alberto wirkt zwar höflich, doch trotzdem irgendwie angespannt. Er erkennt ihr Interesse an ihm und möchte ihr keine Hoffnungen machen. Danach wird Luna plötzlich ernster und gleitet in einen seltsamen Monolog über ihre pessimistische Weltanschauung ab. *„Wir sollten uns an die Vergangenheit mit Wehmut erinnern, doch mir erscheint, dass dort im Vergleich viel mehr schmerzvolle Momente als glückliche sind, vielleicht weil das Glückliche gar nicht existiert.“*²⁶⁰

Nachdem sie danach prompt wieder das Thema und ihre Stimmung wechselt, fühlt sich Alberto in einem Zwiespalt, denn einerseits empfindet er eine gewisse Bedrohung von der seltsamen Art seiner Gesprächspartnerin, zusätzlich ist er müde und möchte nach Hause, andererseits weiß er nicht ganz, wie er reagieren soll, um sie nicht zu verletzen. Luna bemerkt seine ambivalente Situation und beginnt sich für seine Bücher zu interessieren indem sie ein kleines Verkaufsgespräch inszeniert und letztlich sogar bereit ist einige seiner Enzyklopädien zu kaufen. Da er aber keine notwendigen Unterlagen bei sich hat, fragt sie nach seinen Kontaktdaten. Für Alberto wird die Situation nun immer schwieriger, er will zwar seine Bücher verkaufen, andererseits fühlt er sich noch immer bedrängt und weiß nicht worauf sie eigentlich hinaus will. Obwohl es in gewisser Weise ein normales Gespräch der beiden ist, fühlt er ein Unbehagen, das zwar keinen klaren Grund hat, ihn aber dazu veranlasst seine Telefonnummer nicht herzugeben. Er schlägt ihr vor, sie besser anzurufen.

Als Alberto nun endlich gehen will, bietet Luna an, dass er, weil es schon spät ist, auch bei ihr schlafen kann. Er entgegnet jedoch, dass seine Freundin wartet, woraufhin die

²⁵⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, in: Amenábar Alejandro, Abre los ojos: Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 1997, Luna zu Alberto, Min. 00:07:12.

²⁶⁰ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Luna zu Alberto, Min. 00:08:30.

junge Frau meint, dass es Teresa gar nicht gibt und nur eine Ausrede ist, um ihr zu imponieren. Alberto wird auf diese Unterstellung ziemlich wütend und beginnt auf sie verbal loszugehen, meint, dass sie ihn jetzt nach Hause bringen soll, andernfalls er sich ein Taxi nehmen würde. Nach einigen weiteren Anschuldigungen fängt Luna daraufhin zu weinen an, woraufhin sie kurz darauf gehen möchte. Alberto bittet sie allerdings zurück, beruhigt die Situation und verspricht ihr, sie am nächsten Tag anzurufen. „*Glaubst du ich bin verrückt? Ich bin einfach nur sehr sensibel.*“²⁶¹ Luna merkt, dass zwischen den beiden scheinbar alles wieder Ordnung ist. Plötzlich wechselt jedoch schlagartig ihre Stimmung und sie fragt ihn nun wieder nach seiner Telefonnummer und, um einem erneuten Streit aus dem Weg zu gehen, gibt Alberto sie ihr tatsächlich, allerdings eine falsche.

Kurze Zeit später, bevor die beiden fahren wollen, geht die junge Frau nochmals auf die Toilette, Alberto zur Bar, um zu zahlen. Als er dort nochmals versucht Teresa anzurufen, warnt ihn der Kellner vor Luna, die er schon öfter gesehen hat, und meint sie sei verrückt. Nachdem Alberto dann tatsächlich mit seiner Freundin telefoniert hat wird die Situation für ihn immer unklarer. Einerseits verlangt Teresa von ihm, dass er sobald wie möglich zu Hause ist, andererseits wurde er gerade nachhaltig vor Luna gewarnt. Als diese wieder schlecht gelaunt von der Toilette zurückkehrt, entscheidet er sich, in dem Bewusstsein, dass schon nichts passieren wird, mit ihr zu fahren.

Während der Autofahrt beginnen die beiden zunächst ein oberflächliches, aber eher harmloses Gespräch. Nach einiger Zeit fällt Luna allerdings ein, dass sie seine Telefonnummer in der Cafeteria vergessen hat und so bittet sie ihn, diese nochmals zu wiederholen. Alberto wirkt nun angespannt, ahnt irgendwie, dass sie weiß, dass er ihr die falsche Nummer gegeben hat. Er versucht sich zu erinnern und sagt die einzelnen Ziffern auf, Luna bemerkt allerdings sofort, dass die erste Zahl anders als beim ersten Mal ist. Sie wird daraufhin etwas panisch, spricht ihn darauf an, fragt ihn, was er gegen sie hat. Alberto versucht den Streit zu beruhigen, sich darauf auszureden, dass er sie zu wenig gekannt hat, dass er sie sicher angerufen hätte, doch all diese Argumente genügen ihr

²⁶¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Luna zu Alberto, Min. 00:15:50.

nicht. Luna wird noch wütender, schreit ihn an und schlägt ihm während des Fahrens leicht auf den Kopf, wodurch die Situation nun eskaliert. Alberto geht nun auf sie los, woraufhin Luna plötzlich mit voller Geschwindigkeit von der Straße auf einen unbefestigten Weg abfährt. „*Dann sind wir jetzt Feinde.*“²⁶²

Das Auto fährt unkontrolliert über die holprige Straße, Alberto versucht ihr ins Lenkrad zu greifen und den Wagen anzuhalten. Als er zum stehen kommt, zückt Luna eine Pistole. Alberto erschreckt und fühlt sich eingeschüchtert, dennoch glaubt er nicht, dass sie schießen würde und so versucht er auszusteigen. In diesem Moment drückt Luna ab und trifft ihn im Rücken. Danach verlässt sie das Auto, um nach ihm zu sehen, bemerkt allerdings, dass er nicht mehr davor liegt. Luna bekommt nun Angst, und fährt mit dem Wagen mitten durch den Wald, bleibt nach einigen Metern aber wieder stehen. Dort steigt sie aus, und beginnt, obwohl er nicht sichtbar ist, einen Monolog darüber, wie Leid ihr alles tut, zu halten. Schließlich wirft sie sogar die Waffe weg, dann beginnt sie zu weinen. In diesem Moment kommt Alberto schmerzverzerrt angerannt und beginnt auf sie einzuschlagen, bis sie blutig am Boden liegt. Danach lässt er sich erschöpft fallen. Luna nützt diese Gelegenheit jedoch, um nach der Waffe zu greifen, Alberto bemerkt das und stürzt sich wieder auf sie, um auf sie einzuschlagen. Sie hält noch immer die Waffe in der Hand. Dann folgen ein plötzlicher Kuss zwischen den Beiden, danach der Vollmond und drei Schüsse.

Die Geschichte endet, indem man einen jungen Mann beim Autostoppen auf der Landstraße sieht, ähnlich der ersten Einstellung des Filmes, als Alberto nach einer Mitfahrgelegenheit sucht. Ein weißes Auto bleibt stehen, die Türe geht auf und man erkennt Lunas Stimme, die anbietet ihn mitzunehmen.

4.5.4. Allgemeine Analyse

Alejandro Amenábars dritter Kurzfilm, „Luna“, in schwarz-weiß gehalten, stellt einen weiteren wichtigen Schritt in seiner Laufbahn als Regisseur dar. Man erkennt eine noch

²⁶² Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Luna zu Alberto, Min. 00:23:20.

professionellere Herangehensweise an das Medium und, obwohl dieser Film im Vergleich zu „Himenóptero“ ein ganz anderes Genre betrifft, auch ein weiter wachsendes filmischen Verständnis.

Das Wesentliche an der Funktionsweise der Geschichte ist, ähnlich wie bei seinem vorherigen Werk, die Absicht, Spannung auf subversiver Bedrohung aufzubauen. In „Himenóptero“ weiß man nicht, ob Bosco tatsächlich ein Sadist ist, man erhält immer wieder Andeutungen, doch keine klaren Beweise. Diese Frage beschäftigt den Zuseher den ganzen Film über, und letztlich bekommt er auch am Ende keine eindeutige Antwort. Bei „Luna“ ist es ähnlich, denn auch hier weiß man nicht, ob das Mädchen Luna nur ein wenig sonderbar ist oder ob sie eine tatsächliche Gefahr für Alberto darstellt. Immer wieder gibt sie zwar seltsame Äußerungen von sich, wechselt einige Male abrupt die Stimmung, doch es ist noch lange kein Indiz für wirkliche Bedrohung gegeben.

Das Konstrukt von Luna basiert auf einer zunächst harmlosen erscheinenden Begegnung, die Realität ist unverschleiert und direkt. Eben diese Tatsache ist aber auch notwendig, um die immer komplexer werdende Beziehung zwischen den beiden Protagonisten zu etablieren. Als Luna bemerkt, dass Alberto nicht auf einen Cafe gehen will und sie das Lenkrad verreit²⁶³, kommt es zu einer ersten Andeutung ihres Zustandes, trotzdem aber so subtil, dass man eigentlich keine wirkliche Bedrohung darin sehen kann. Auf diesem realen und direkten Level kann der Regisseur nun mit dem Spiel an Zustandswechseln in dieser zwischenmenschlichen Auseinandersetzung beginnen. *„Ich glaube, das was mir immer gefallen hat, war das Reale oder Realistische in der Fiktion“.*²⁶⁴

Sein Hauptgedanke war es, bis zu dem fast zehnmütigen Dialog in der Cafeteria, einen gewissen Verlauf in den Charakteren, ein sanftes Aufeinanderprellen zu etablieren. *„Mit Luna verbunden war es so, dass mir einfiel mit einem Spiel zwischen Realität und Fiktion zu beginnen, mit einer Geschichte die komplett improvisiert wirkt. Die Schauspieler wissen wer sie sind und kennen den Verlauf ihres Charakters, man kann sagen, wenn sie*

²⁶³ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:03:57.

²⁶⁴ Rodríguez Marchante Oti, S.57.

wollten, aber alles was ich wünschte, war es Momente zu schaffen, in denen sie nicht wissen was sie sagen sollen, wo einer den anderen tritt.“²⁶⁵

In der erwähnten Szene in der Cafeteria kommt es schließlich zur ersten Konfrontation. Lunas Sätze, ihre Stimmungswechsel, haben etwas Berechnendes, Alberto fühlt es irgendwie, versucht aber die Situation nicht eskalieren zu lassen. „Wir hatten eine sehr lange Szene der beiden, als sie nebeneinander in der Cafeteria sitzen, ein einfaches verbales Duell, in dem der eine versucht den anderen zu verwirren.“²⁶⁶ In gewisser Weise kommt es hier für Alberto immer wieder zu Punkten, wo er vielleicht aufstehen und gehen könnte, um damit das vermeintliche Spiel zu beenden. Er tut es aber nicht, vielleicht aus Höflichkeit, oder womöglich, weil er ein Aufstehen als Niederlage sehen würde, eine innere Verpflichtung fühlt. Man entscheidet sich im Leben zumeist für die einfacheren Entscheidungen, das Unangenehme aufzuzeigen ist ein Weg, den man nicht gerne einschlägt. Man denkt, es wird schon nichts passieren, ignoriert die eigentliche Intuition, denn wenn man auf jedes Gefühl von Unbehagen hören würde, wäre unser Leben sehr beschränkt. Eine ähnliche Thematik dieses „Laissez Faire“ greift auch Michael Haneke in seinem Thriller „Funny Games“²⁶⁷ auf, in dem ebenfalls die einzelnen Phasen eines unterdrückten Konfliktpotentials, der Höflichkeit zu Liebe, zum Drama führen.

Luna reagiert in den entscheidenden Momenten genau richtig, sie gibt die notwendige neue Handlung vor und die gewollte Reaktion von Alberto folgt, ihr eigentliches Ziel, ihn für sich zu bekommen, erreicht sie schlussendlich trotzdem nicht. „Ausgehend von einer richtig einfachen Situation, entwickelt sich der Film in eine bedrückende Atmosphäre, die zum Crescendo übergeht, und in einem Climax finalisiert.“²⁶⁸

²⁶⁵ Rodriguez Marchante, S.48.

²⁶⁶ Rodriguez Marchante S.46.

²⁶⁷ Haneke Michael, „Funny Games“, Österreich 1997 / USA 2007.

²⁶⁸ Gómez Asunción María / Juan-Navarro Santiago, S.22.

Wenn man sagen kann, dass *Himenóptero* in gewisser Weise ein Vorläufer von *Tesis* ist, so stellt *Luna* die Basis von Amenábars zweitem Spielfilm, „*Abre los ojos*“²⁶⁹, dar.²⁷⁰ Der klare Konnex der beiden Charaktere Luna und Nuria durch ihre Obsession für einen Mann gipfelt in gewisser Weise in beiden Filmen mit dem Abfahren von der Straße, dem Verändern des Schicksals.

4.5.5. Künstlerische Bereiche

Herausragend und ähnlich markant wie bei seinem vorherigen Film hat die Musik auch in „*Luna*“ einen hohen Stellenwert. Die selbst komponierten Stücke sind immer wieder die eigentlichen Signale der Bedrohung, die gezielt eingesetzten Melodien wollen dem Zuseher in gewisser Weise die Gefahr aufzeigen, um dann abrupt wieder zu enden und die Andeutung wieder zu verwerfen.²⁷¹ Demnach kristallisiert sich bereits nach den ersten beiden ernstzunehmenden Werken ein Stil des Regisseurs heraus, der bewusst versucht seine Filme mit Elementen der „nicht diegetischen Tonebene“²⁷² anzureichern, um damit immer wieder gezielt Spannung zu erhöhen.

Im Gegensatz zu „*Himenóptero*“ ist die Kamera in „*Luna*“ grundsätzlich eher statisch ausgerichtet, und der Regisseur verzichtet bis auf die dramatische Endsequenz größtenteils auf Schwenks und Bewegungen. Der Handlungsort ist auf die Innenräume reduziert, demnach das Auto und die Cafeteria, lediglich am Anfang, am Ende und in kurzen Zwischensequenzen zeigt die Kamera die filmische Welt von außerhalb eines Raumes.

Auch der Schnitt passt sich in „*Luna*“ dem Spannungskonstrukt an und verändert sich vor allem im Einklang mit der Musik. In den meisten Szenen herrscht gemäß der charakterbezogenen Erzählstruktur ein eher langsamer Rhythmus, dieser wird jedoch

²⁶⁹ Amenabár Alejandro, „*Öffne die Augen*“, Spanien, 1997.

²⁷⁰ Vgl. Rodríguez Marchante S.46.

²⁷¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „*Luna*“, Min. 00:09:30 bzw. Min. 00:17:30.

²⁷² Vgl. Bordwell David / Thompson Kristin, S.366.

immer wieder in forcierten Spannungsmomenten für kurze Zeit erhöht, um dann wieder abzuklingen.²⁷³

Für die Fertigstellung von Luna stellte der Schnitt diesmal auch einen besonders essentiellen und aufwendigen Arbeitsschritt dar. Da auf einem Videosystem geschnitten wurde, eine Tatsache die zahlreiche Probleme mit Ton und Versatzzeiten mit sich bringt, bezeichnet der Regisseur diese Zeit als die wohl anstrengendste seines Lebens.²⁷⁴

Alejandro Amenábar gewann für „Luna“ schließlich den zweiten Preis des A.I.C.A Wettbewerbs, Erster wurde Mateo Gils Kurzfilmdebüt „Antes del beso“²⁷⁵. Kurz danach begannen die beiden mit den Arbeiten für den nächsten Kurzfilm, „Soñe que te mataba“²⁷⁶, bei dem wieder Mateo Gil Regie führen sollte. Dieses Werk, wieder mit Eduardo Noriega in der Hauptrolle, kam allerdings wegen einiger zu pornografischen Szenen nicht allzu gut an.²⁷⁷

4.5.6. Schwerpunktspezifische Analyse

Alejandro Amenábars dritter Kurzfilm „Luna“ ist im Sinne der Bildung von dichotomen „predictive inferences“ ähnlich angelegt wie sein vorhergehendes Werk. Die Handlung beginnt mit dem Aufeinandertreffen der zwei Protagonisten im Rahmen der Szenerie eines Autostoppers, der nach einer Mitfahrgelegenheit sucht. Während der ersten Minuten lernen sich die beiden Charaktere kennen, demnach erhält auch der Zuseher dieselben Informationen. Die vorwärtigen Antizipationen gehen aufgrund der scheinbar beidseitig vorhandenen Sympathien am ehesten in die Richtung einer Liebesgeschichte, „macro-question“ kann sich aber keine deutlich hervorheben. Als Alberto jedoch nach ein paar Minuten nicht mit Luna auf einen Cafe gehen will, wird dieser daraufhin scheinbar übel und sie kommt mit dem Wagen in den Gegenverkehr.²⁷⁸ Dieser Moment ist der

²⁷³ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:18:24.

²⁷⁴ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.47.

²⁷⁵ Gil Mateo, „Vor dem Kuss“, Spanien, 1993.

²⁷⁶ Gil Mateo, „Soñe que te mataba“, Spanien, 1994.

²⁷⁷ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.48.

²⁷⁸ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:03:57.

Initiator und erster Baustein eines Konstruktes, das fortan konsequent ausgebaut wird. Lunas Reaktion ist das erste Argument für eine Vermutung, dass mit ihr etwas nicht stimmt, obwohl die Richtung noch in keinsterweise deutbar ist. So gesehen beginnt sich zu diesem Zeitpunkt langsam die „macro-question“ zu formulieren, obwohl das Antizipationspotential aufgrund des Informationsmangels noch eher gering ist. Als die beiden an der Raststation ankommen, telefoniert Alberto mit seiner Freundin und Luna geht auf die Toilette, wo sie zufrieden in den Spiegel lächelt.²⁷⁹ Auch dieses kurze, eher harmlose Element bietet in seiner Darstellung die Möglichkeit zu antizipieren, dass mit ihr etwas nicht stimmt oder, dass sie bestimmte, noch unklare Absichten hat. Bevor es zur nächsten Szene kommt sind also nur kleine Andeutungen gegeben, und eine gewisse Unsicherheit des Zusehers bezüglich der Identität der im Konstrukt präsentierten Charaktere wurde induziert.

Während des langen Dialoges in der Cafeteria wird die Intensität des Gefüges nun deutlich forciert. Zunächst scheinen die „predictive inferences“ wieder im Sinne einer aufkeimenden Liebesgeschichte angesetzt, denn zu Anfang des Gespräches wird deutliche, beidseitige Sympathie erkennbar und vor allem Luna wirkt einfühlsam und verständnisvoll. Die zuvor angedeuteten Hypothesen zu ihrer Identität werden nun bewusst in den Hintergrund gestellt und in gewisser Weise sogar widerlegt. „*„Predictive Inferences“, die in der vorherigen Szene aktiv waren, verschwinden nicht vollkommen, führen aber das versteckte Leben eines schlafenden Dämons bis sie durch andere Ereignisse wieder aktiviert werden.*“²⁸⁰

Die nächste Aktivierung entsteht allmählich im Laufe des Dialoges, als Luna innerhalb kurzer Zeit schlagartig zweimal ihre Stimmung ändert. Zunächst erzählt sie einen Witz, gleitet dann aber abrupt in einen Monolog einer sehr pessimistischen Weltanschauung ab, um gleich darauf wieder zu scherzen.²⁸¹ Obwohl auch dieser Umstand keine klar negative Zuordnung oder Gewichtung hat, wird vor allem durch die Betonung der Musik angedeutet, dass etwas mit ihr nicht stimmt.

²⁷⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:04:49.

²⁸⁰ Tan Ed / Ditweg Gijsbert, S.165.

²⁸¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:07:57 – 00:09:45.

Im Verlauf des weiteren Gespräches werden nun die dargebotenen Rollenbilder mehr und mehr gefestigt. Alberto wirkt müde, distanziert und unfreundlich, man könnte für kurze Zeit fast glauben, als hätte er vor etwas Angst oder als möchte er etwas verbergen. Trotzdem scheint sein Charakter in diesen Annahmen so weit gefestigt, dass eine Identifikation mit ihm leichter fällt. Luna treibt hingegen die Dialoge voran und zeigt mehr Interesse an ihrem Gesprächspartner, neigt allerdings aufgrund ihrer hohen Sensibilität zu extremen Stimmungsschwankungen, die in dieser Intensität für einen „normalen“ Menschen unbegründet erscheinen. Langsam manifestiert sich auch eine „superordinate goal inference“, die vermuten lässt, dass sie ernstes Gefallen an ihm gefunden hat. Wesentlich scheint hier auch, dass es Amenabar trotz der Komplexität dieser Umschwünge gelungen ist, die Situation nachvollziehbar und natürlich zu gestalten.

Obwohl zu diesem Zeitpunkt weiterhin zu wenige Indizien für klar eingrenzbar Antizipationen gegeben sind, scheint die Frage nach den Hintergründen der Identität Lunas als Basis der Handlung und sorgt dafür, dass die Spannungsintensität des Konstruktes schrittweise zunimmt. Da es dem Rezipienten dadurch eher angeboten ist, sich mit Alberto zu identifizieren, ist man auch dazu forciert, dessen Ungewissheit zur Einschätzung der Situation und der Gesprächspartnerin zu übernehmen. Auch er hat zwar wenig Bestätigung für negative Antizipationen, dennoch fühlt er ein Unbehagen, versucht aber trotzdem ruhig und höflich zu bleiben. Als sich Luna verabreden will und nochmals nach seiner Telefonnummer fragt, gibt er sie ihr schließlich, scheinbar um sie zufrieden zu stellen.²⁸²

Für den Zuseher hat sich nun in gewisser Weise ein Konstrukt angedeutet, in dem er eine Obsession, die auch krankhaft sein könnte, vermuten kann, trotzdem besitzt er aber zu wenige Argumente, um dies auch tatsächlich annehmen zu können. Eigentlich deutet noch immer viel mehr darauf hin, dass sie ein sehr sensibles, etwas seltsames Mädchen ist, der ihr Gesprächspartner gefällt. Erst als Alberto beim Kellner zahlen will und ihn

²⁸² Vgl. Amenabar Alejandro, „Luna“, Min. 00:16:20.

dieser vor Luna warnt, ohne einen klar definierten Grund zu nennen, ändert sich die Gewichtung dieses Verhältnisses.²⁸³ Man hat nun ein weiteres wesentliches Argument erhalten, welches die Fragwürdigkeit ihrer Identität bestätigt, ohne sie konkret zu definieren. Nachdem Luna allerdings kurze Zeit später Alberto mit seiner Freundin telefonieren hört und sich ihre Stimmung abrupt ins Negative verschiebt,²⁸⁴ könnte man jedoch wieder meinen, dass sie ihr Werben aufgegeben hat und nur noch nach Hause fahren will.

In der nächsten Situation im Auto offenbart sich die Dichotomie der Antizipationen nun in ihrer höchsten Intensität. Obwohl man nun bereits zahlreiche Indizien zu Lunas seltsamer Identität bekommen hat, scheint unklar, ob es auch zu einer Manifestation kommt. Die Hinweisreize waren zwar sehr klar, trotzdem aber nicht klar genug, Sicherheit in eine Richtung aufkommen zulassen, demnach bildet diese dichotome Unsicherheit die Grundlage für sehr hohe Spannungsintensität. Im Weiteren erlebt der Zuseher in diesen Momenten denselben Zwiespalt wie Alberto und die „predictive inferences“ sind auch auf die Erwartungen seines Charakters ausgelegt. Dieser steigt mit einer Frau ins Auto, zu der er einige Indizien einer gefährlichen Identität erhalten hat, trotzdem ist er sich in keiner Weise sicher, so dass er sich auf die Situation einlässt und darauf hofft, dass nichts passieren wird. Es kommt somit im Zuseher zur Repräsentation der Problemlösungssituation des Protagonisten.²⁸⁵

Während des darauf folgenden Dialoges intensiviert sich das Konstrukt mehr und mehr und bewegt sich aufgrund der erwähnten dualen Antizipationen an den Spannungshöhepunkten. Ab dem Moment, in dem Luna nochmals nach Albertos Telefonnummer fragt, er ihr eine andere sagt, und sie daraufhin in Hysterie verfällt²⁸⁶, werden die „predictive inferences“ jedoch kontinuierlich in Richtung der Annahme, dass sie verrückt ist und man ihr alles zutrauen kann, gelenkt. Nachdem sie während des Wortgefechts dann plötzlich von der Straße abfährt, wird diese Vermutung auch bestätigt,

²⁸³ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:17:17.

²⁸⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:18:35.

²⁸⁵ Vgl. Ohler Peter, S.139.

²⁸⁶ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:21:10.

und die Spannung der „macro-question“ vollkommen aufgelöst. Im Verlauf der nächsten Minuten als Luna den Revolver zieht, abfeuert und es schließlich auch zum Kampf kommt, besteht das Antizipationspotential nur noch im Sinne einer Mischung aus Suspense- und Bedrohungsinferenzen und der Frage, wie für jeden der beiden die Situation enden wird. Lediglich in dem Moment, als sich die beiden vor den letzten Schüssen für einen Moment küssen²⁸⁷, kommt für ganz kurze Zeit nochmals die Vermutung auf, dass die Handlung noch eine erneute Wendung nehmen könnte. Der Film endet schließlich mit der Szene eines weiteren Anhalters, der in ihr Auto einsteigt und damit mit der Antizipation im Sinne eines induktiven Schlusses, der vermuten lässt, dass Luna so lange weiter nach Männern sucht und sie ermordet, bis sie einen gefunden hat der bei ihr bleibt.

Wie in seinem zweiten Kurzfilm baut Alejandro Amenábar in „Luna“ schrittweise ein immer dichter werdendes Konstrukt dichotomer Antizipationen auf, das den Zuseher mehr und mehr in einen Zustand der Ungewissheit zwischen den beiden Möglichkeiten eintauchen lässt. Im Verlauf des Filmes präsentiert er in zahlreicher Form Argumente und Gegenargumente, die sowohl für Alberto als auch für den Zuseher eine zweiseitige Realität bilden. Es ist für beide keine klare Tendenz vorhersehbar, das Konstrukt wechselt, wie bereits in „Himenóptero“, zwischen einer Welt, in der alles in Ordnung ist und einem gefährlichen Szenario. Trotzdem scheint der Gürtel aus Pro und Contra irgendwann so eng geschnallt, dass er sich nach Auflösung sehnt, und sich der Regisseur in diesem Film klar positionieren muss, indem er Luna zur Mörderin macht.

In beiden Filmen ist jedoch auch erkennbar, dass das Ende auf subversive Weise die gezeigte Bedrohung nochmals aufgreift und somit mit dem Anfang gleichsetzt. Bosco ist vielleicht doch der versteckte Sadist, obwohl es ihm keiner nachweisen kann und Luna geht weiter auf die Suche nach unschuldigen Anhaltern, bis ihr einer von ihnen aus der Einsamkeit hilft.

²⁸⁷ Vgl. Amenábar Alejandro, „Luna“, Min. 00:28:22.

4.5.7. Luna - 35mm

Ein Jahr später, 1995, realisierte Alejandro Amenábar ein farbiges Remake von „Luna“²⁸⁸ mit denselben beiden Hauptdarstellern auf 35mm.²⁸⁹ Die wesentlichen Unterschiede sind neben der deutlichen Straffung auf nur noch zwölf Minuten, unter anderem, dass Alberto vor seiner Panne nun mit einem Moped unterwegs war und, dass ein Hauptteil der Handlung nicht mehr in der Cafeteria, sondern auf einer Tankstelle, spielt.

Nach seinen drei Kurzfilmen kristallisieren sich Alejandro Amenábars Absichten und sein Verständnis von Film relativ klar heraus. Es ist das Spiel mit der subversiven Bedrohung, einer angedeuteten aber nicht klar ersichtlichen Gefahr, die wie bei einer Waage einmal Indizien auf der einen Seite, dann aber Widerlegung auf der anderen bekommt. In „Himenóptero“ gibt es keine klare Lösung, denn es ist nichts passiert. Bosco kann nicht enttarnt werden, Luna stellt sich allerdings tatsächlich als die angedeutete Bedrohung dar, und bringt Alberto am Ende um.

Nach Fertigstellung seines dritten Kurzfilms, mit gerade mal zweiundzwanzig Jahren hat der junge Regisseur also bereits eine klare Linie eingeschlagen, eine Filmsprache und auch Themen gewählt, die er bis „Mare adentro“ beibehalten sollte.

²⁸⁸ Amenábar Alejandro, „Luna – 35mm“, 1995.

²⁸⁹ Vgl. Gómez Asunción María / Juan-Navarro Santiago, S.13.

4.6. Tesis

„Der große Wechsel in meinem beruflichen Leben kam, als ich jemanden traf, der mir meinen ersten Spielfilm produzieren würde. Dies zeichnete mein Davor und Danach. Die Goyas wären sonst später nie gekommen. Es wäre kein Schalter da gewesen. Die Goyas dienten zum Prestige von Tesis und als Folge dessen füllte das Publikum die Säle um Abre los Ojos zu sehen. Aber weder das eine noch das Andere wäre passiert ohne José Luis Cuerda in meinem Weg. Wenn die kreative Arbeit nichts hat, wo sie sich ausbreiten kann, ist keine Zukunft möglich. Ich hatte in jedem Moment das Bewusstsein, dass der Traum an meine Türe klopft. Deswegen habe ich mich vom ersten Tag an in das Projekt hineingestürzt.“²⁹⁰

Bereits nach diesem ersten Treffen mit José Luis Cuerda und noch vor den Dreharbeiten zu Luna, begann Alejandro Amenábar mit den Überlegungen für seinen ersten Spielfilm. Im Wesentlichen nutzte er einen kleinen Bogen, den er bereits in „Himenóptero“ spannte und ließ diesen langsam in sich reifen. *„Es zeigt, dass dieser Regisseur es bevorzugt, seine letzten Erkenntnisse und Erfahrungen liegen zu lassen, um nicht mit seiner nächsten Arbeit zu vermischen, und einmal verdaut und gewohnt, treten sie hervor und reflektieren zwei Filme später; wie Einflüsse und Wiederholungen einer diskontinuierlichen Reihe.“²⁹¹*

Eher zufällig begegnete er zu dieser Zeit einer Thematik, die das Mysterium einer städtischen Legende, deren wahre Existenz bis heute im Verborgenen bleibt, behandelt.²⁹² Der Snuff-Film. Angeregt durch weitere Recherchen, sowie der schockierende Aura und dem Gewaltaspekt, der auch im heutigen Fernsehen zu finden ist,²⁹³ entschied er schnell, dass sein nächster Film über dieses Thema sein sollte.²⁹⁴

²⁹⁰ Sempere Antonio, S.26.

²⁹¹ Rodríguez Marchante Oti, S.17.

²⁹² Vgl. Sempere Antonio, S.76.

²⁹³ Vgl. Sempere Antonio, S.79.

²⁹⁴ Vgl. Sempere Antonio, S.76.

4.6.1. Der Snuff-Film

„Die Snuffs sind Filme, die heimlich gedreht wurden und Bilder über physische und moralische Belästigung, Tortur, Todeskampf und den Tod von realen menschlichen Wesen beinhalten, mit dem Resultat ein morbides Spektakel zu erreichen, mit dessen Kopien in privaten Kreisen zu hohen Preisen gehandelt wird.“²⁹⁵

„Der Snuff ist ursprünglich eine Großstadtlegende, die in den 70er Jahren geboren wurde, und viele die sich für eine solche Thematik interessieren, beschäftigte.“²⁹⁶ Die Anfänge lassen sich auf das Los Angeles der 70er Jahre zurückführen, wo die Leute herumzusprechen begannen, dass diese Filme, auf 8mm gedreht, existieren, und man Gewalt und echte Ermordungen sieht. Der Begriff Snuff bedeutet im Argot so etwas wie „offenkundig“.²⁹⁷ Die Legende selbst breitete sich schnell auf zahlreiche weitere Länder aus, obwohl man noch immer keine tatsächlichen Beweise für eine organisierte Szene finden kann. *„Heute kursieren im Internet einige Filme mit dem Namen Faces of Death, in denen Autopsien und reale Tode gezeigt werden, viele davon zufällig.“²⁹⁸* Amenábar selbst bezeichnet Faces of Death, gleichgesetzt mit der Pornofilmklassifizierung, als weichen Snuff, der harte Snuff hingegen ist eindeutig kriminell.²⁹⁹

Michael Powells Film Peeping Tom³⁰⁰, mit Karlheinz Böhm in der Hauptrolle gilt als so etwas wie ein Vorläufer des Snuffs, denn es war das erste Werk, in dem eine solche Thematik behandelt wurde. Der Inhalt erzählt die Geschichte eines verstörten jungen Mannes, der mit seiner Kamera die Todeskämpfe seiner Geliebten filmt und sie danach umbringt.

²⁹⁵ Sempere Antonio, S.75.

²⁹⁶ López García José Luis, De Almodóvar a Amenábar: El nuevo cine español, Notorious ediciones, Madrid, 2005, S.143.

²⁹⁷ Vgl. De Almodovar a Amenábar, S.143.

²⁹⁸ Sempere Antonio, S.77.

²⁹⁹ Sempere Antonio, S.77.

³⁰⁰ Powell Michael, „Augen der Angst“, GB, 1960.

Auch in der Folge konnte sich die Filmindustrie diesem Thema nicht entziehen und es folgten danach Filme wie *Hardcore*³⁰¹, *Cannibal Holocaust*, *Videodrome*³⁰², *Henry: Portrait of a Serial Killer*³⁰³, *The Brave*³⁰⁴ oder *8mm*³⁰⁵, die alle diesen Todesvoyeurismus behandeln.

4.6.2. Drehbuch

Über ein Jahr lang beschäftigte sich Alejandro Amenábar, inspiriert durch seine Recherchen über den Snuff Film, mit der gefundenen Thematik und ließ ein Konstrukt in sich reifen, dass er immer wieder mit Mateo Gil diskutierte.³⁰⁶ Eine wesentliche Fragestellung im dramaturgischen Aufbau betraf das Element des „whodunit“³⁰⁷. Alejandro Amenábar begann zu dieser Zeit das gesamte Kino von Hitchcock zu sehen, und war vor allem fasziniert von „Psycho“³⁰⁸, der seiner Meinung nach einen solchen whodunit beinhaltet.³⁰⁹ Eigentlich hat sich Hitchcock jedoch *„vom Element der Rätselspannung und dem durch diese Erzählfigur geprägten Genre der Kriminalgeschichte stets distanziert, denn seiner Ansicht nach erforderte das Auftreten von Spannung stets die Transparenz der Motivation von Filmfiguren, was bei einem whodunit nicht gegeben ist.“*³¹⁰ Letztlich entschied sich Alejandro Amenábar, seinen Hauptaspekt auf eine große Intrige zu fokussieren, in der die Positionen der Charaktere bis zum Ende unklar sind und der Snuff nur eine sekundäre Rolle einnehmen soll.

Im Sommer 1994, knapp nach „Soñe que te mataba“, begann der junge Regisseur nach Absprache mit Mateo Gil schließlich das Drehbuch zu schreiben.³¹¹ Gleichzeitig musste er allerdings auch seinen Abschluss auf der Complutense vorbereiten, wodurch seine

³⁰¹ Schrader Paul, „Hardcore – ein Vater sieht rot“, USA, 1979.

³⁰² Cronenberg David, „Videodrome“, Kanada, 1983.

³⁰³ McNaughton John, „Henry: Portrait of a Serial Killer“, USA 1986.

³⁰⁴ Depp Johnny, „The Brave“, USA, 1997.

³⁰⁵ Schumacher Joel, „8mm – Acht Millimeter“, USA / Deutschland, 1999.

³⁰⁶ Rodriguez Marchante Oti, S.54.

³⁰⁷ Ein Konzept in Literatur und Film in dem der Zuseher zusammen mit einem Protagonisten allmählich ein Verbrechen auflöst.

³⁰⁸ Hitchcock Alfred, „Psycho“, USA, 1960.

³⁰⁹ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.50.

³¹⁰ Vgl. Weibel Adrian, S.30.

³¹¹ Rodriguez Marchante Oti, S.50.

Tage in zwei Teile geteilt waren: Am Vormittag lernte er für seine Prüfungsfächer im September, am Nachmittag widmete er sich voll und ganz der Tesis.³¹² Mateo Gil verbrachte derweil seine Ferien in Las Palmas. *„Ich erinnere mich, dass, als ich Tesis schrieb, es mir toll vorkam, der kreative Prozess war erfüllender als alles was ich vorher hatte. Mir gefiel alles. Mir gefielen vor allem die Albtraumszenen, die Tunnel, und ich nahm mir Musik, um mich zu inspirieren. Eines Nachts rief mich Mateo an und fragte: Wann wirst du fertig? und ich sagte ihm: Ich glaube in den nächsten zwei Wochen. In derselben Nacht wurde ich fertig.“*³¹³

Nach dem ersten Gespräch mit seinem Co-Autor schrieb er das Ende um und gestaltete es düsterer, im weiteren erkannte er auch, dass es notwendig sein würde, diese 150-Minuten-Fassung auf zwei Stunden zu kürzen.³¹⁴ *„Es war unumgänglich die Schere zum Kürzen zu nehmen und er tat eine der schmerzvollsten Arbeiten eines Autors, nämlich geschriebene Szenen hinauszwerfen. Im Gesamten, verschwanden 48 Szenen, die nie gedreht wurden, und es blieb immer der Zweifel, ob sie nicht auf die Leinwand gehört hätten.“*³¹⁵ Danach gab er das Drehbuch an José Luis Cuerda, und dieser meldete sich tatsächlich drei Tage später in der Absicht den Spielfilm eines damals 22-Jährigen zu produzieren.³¹⁶ Als Produktionsfirma fand sich rasch die „Las Producciones del Escorpión“³¹⁷, die im späteren auch die beiden nächsten Filme übernehmen würde, und zusätzlich beinhaltete das Projekt die Förderung des Kulturministeriums für Erstlingswerke.³¹⁸

³¹² Vgl. Sempere Antonio, S.28.

³¹³ Rodriguez Marchante, S.50.

³¹⁴ Vgl. Rodriguez Marchante, S.50.

³¹⁵ Sempere, S.28.

³¹⁶ Vgl. Sempere, S.64.

³¹⁷ Madrider Produktionsfirma.

³¹⁸ Vgl. Sempere, S.29.

4.6.3. Schauspieler

„Immer wenn Alejandro Amenábar Hand an seine Werke anlegte, gefiel es ihm mit Leuten, die ihm nahe stehen, zu drehen und abgesehen von den Überlegungen der Produzenten war ihm sehr klar, dass er mit unbekanntem Schauspielern arbeiten wollte, da diese seiner Geschichte eine größere Glaubwürdigkeit verleihen würden.“³¹⁹ Bereits beim Entwerfen des Drehbuchs von Tesis, im Sommer 1994, schrieb er die Rolle von Bosco Herranz, indem er an Eduardo Noriega dachte,³²⁰ außerdem kannte er ihn ja bereits aus mehrjähriger Zusammenarbeit und gemeinsamen Projekten. Die anderen beiden Hauptcharaktere des Dreiecks ergaben sich allerdings nicht ganz so einfach. „Angela sollte nach Empfehlung von José Luis Cuerda Penolope Cruz sein, aufgrund von Terminproblemen sagte sie allerdings das Projekt ab.“³²¹ Obwohl sie zunächst daran dachten, das Projekt wegen ihr zu verschieben, war dies aufgrund der Notwendigkeit, während der Ferienzeit auf der Fakultät zu drehen nicht möglich und so bot er die Rolle Ana Torrent³²² an, die als kleines Mädchen aus „El Espíritu de la Colmena“ Bekanntheit erlangt hatte. Für Chema hatte Alejandro Amenábar bereits seit der Zeit von „Himenóptero“ eine klare Vorstellung.³²³ Der Charakter war durch seinen Freund Sergio Rozas inspiriert, ein Junge mit langen Haaren und Brille, „mit T-Shirts von Cannibal Holocaust, der in seiner Wohnung Poster von Razas de Noche aufhängt.“³²⁴ Durch einen Hinweis traf er auf Fele Martínez³²⁵, der auf der Escuela de Arte Dramático studierte und Alejandro Amenábar war vor allem von dessen Energie im Spiel beeindruckt, ein inszeniertes Treffen mit seinem vermeintlichen Doppelgänger Rozas konnte ihn dann letztlich vollkommen überzeugen.³²⁶

³¹⁹ Sempere, S.28.

³²⁰ Vgl. Sempere Antonio, S.64.

³²¹ Sempere Antonio, S.64.

³²² Torrent Ana, geb. am 12. Juli 1966 in Madrid.

³²³ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.41.

³²⁴ Sempere Antonio, S.66.

³²⁵ Martínez Fele, (geb. 1975).

³²⁶ Vgl. Sempere Antonio, S.66.

4.6.4. Dreharbeiten

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Drehvorbereitungen war auch das Storyboard, mit dem er trotz Abratens von José Luis Cuerda zum ersten Mal arbeitete³²⁷ und das später einerseits das Drehen selbst immens erleichtern und andererseits zu einem fixen Bestandteil seines weiteren filmischen Schaffens werden sollte. Für die tatsächliche Realisierung von Tesis entschied er sich für den erfahrenen Kameramann Hans Burmann³²⁸.

*„Alejandro Amenábar bereitete sich gewissenhaft auf den Dreh vor, den er in nur fünfeinhalb Wochen, zwischen dem 23. August und dem 27. September, machen wollte. Vom ersten Klappenschlag bis zum letzten Schritt der Postproduktion überwachte er alles und jede kleinste Bewegung.“*³²⁹ Die knappe Drehzeit hatte einen sehr geringen Spielraum für Fehler, doch aufgrund der hohen Professionalität der Schauspieler und der Effizienz des Teams war es schließlich trotzdem möglich in einem sehr schnellen Tempo viele Einstellungen zu drehen.³³⁰ Bereits beim Drehen war es ihm wichtig, eine gewisse amerikanische Ikonografie zu konjugieren, sie an die spanische Jugend anzupassen und funktionell zu gestalten.³³¹ Dies gelang vor allem durch die Authentizität der Schauspieler und der Drehorte, wie der Fakultät für Informationswissenschaften in Madrid.

4.6.5. Postproduktion

Im Sinne seiner bisherigen Entwicklung gab Alejandro Amenábar der gesamten Postproduktion einen sehr hohen Stellenwert. Wie in seinen Kurzfilmen zuvor, beanspruchte er auch diesmal wieder die Bereiche Sounddesign und Musik für sich alleine, den Schnitt überließ er zum ersten Mal in seiner Laufbahn jemand anders.

³²⁷ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.58.

³²⁸ Burmann Hans, (geb. 1937).

³²⁹ Sempere Antonio, S.29.

³³⁰ Vgl. Sempere Antonio, S.78.

³³¹ Vgl. Sempere Antonio, S.65.

„Ich gebe dem Schnitt, genauso wie dem Ton und der Musik eine sehr hohe Wichtigkeit. Ich bin kein Musiker, aber seit ich ein Kind war, war ich begeistert von Filmmusik. Als ich meine Geschichten schrieb, hatte ich Musik dazu. Letztlich habe ich das Komponieren und Interpretieren mir belassen. Der Vorteil ist, dass du schon von Anfang an, vor dem Schreiben der Dialoge eine globale Vision von vielen Szenen hast, und weißt, wann du kommen und bleiben kannst, und dies hilft dir, einen klaren Ton für den Film zu haben.“³³²

Aus budgetären Gründen wurde bereits während des Drehens geschnitten, trotz allem mussten für die Endfassung noch einige Zugeständnisse gemacht werden, denn der Originalschnitt wäre bei drei Stunden gelegen.³³³

4.6.6. Der Inhalt

Tesis beginnt in einer U-Bahn, die aufgrund eines Selbstmörders, der sich auf die Schienen geworfen hat, anhalten musste. Die Passagiere werden gebeten auszusteigen, die Stimmen der Stationsverantwortlichen weisen darauf hin, nicht auf die Gleise zu blicken. Angelá steigt aus dem Waggon. Von Neugierde gelenkt nähert sie sich der belebten Unfallstelle, doch bevor sie den Leichnam erblicken kann, wird sie im letzten Moment von einem der Angestellten zurückgerissen.

Abrupt wechselt die Szenerie. Angelá sitzt im Arbeitszimmer ihres Universitätsprofessors Figueroa und spricht mit ihm über ihre Diplomarbeit. Im Rahmen des Gespräches fragt sie ihn, ob er Zugang zu Materialien, vor allem Bildern, hätte, „die wegen ihrer Brutalität im Fernsehen nicht gezeigt werden durften.“³³⁴, und er meint, dass er versuchen wird, ihr dabei zu helfen.

³³² Sempere Antonio, S.78.

³³³ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.61.

³³⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 2002, Angelá zu ihrem Professor Figueroa, Min. 00:03:14.

In der nächsten Vorlesung wendet sich Angelá an den eigenwilligen Studenten Chema, von dem sie gehört hat, dass er Medien mit ebensolchen Inhalten besitzt, doch er streitet zunächst jeden Zusammenhang ab. In der Cafeteria kommen sie allerdings nochmals ins Gespräch und er lädt sie zu sich nach Hause ein. Nach einer kleinen Besichtigung von Chemas unaufgeräumter und abstoßender Wohnung, zeigt er ihr ein Video, in dem einem Mann das Gehirn entfernt wird. Angelá ist schockiert, doch er meint, dass sie ja eben diese Inhalte sehen wollte. „So was wolltest du doch. Alles was du hier siehst ist echt. Attentate, Exekutionen, Lynchjustiz. Beste Ware.“³³⁵ Danach zeigt er ihr andere Filme mit ähnlichem Kontext.

In der Zwischenzeit verschafft sich Professor Figueroa Zugang zum Filmlager der Universität und erfährt dabei vom Portier, dass ungewöhnlicherweise auch gerade jemand anderer mit demselben Wunsch im Lager ist. Beunruhigt durch die Präsenz einer anderen Person, die er aber nicht zu Gesicht bekommt, recherchiert er zunächst im Katalog und findet danach in einem abgelegenen Keller einen Raum für Pornografie und andere Inhalte. Figueroa ist Asthmatiker und wirkt durch die angespannte Situation beeinträchtigt, trotzdem nimmt er eine Kassette aus dem Regal und geht danach in den Kinosaal, um sich den Film anzusehen.

Am nächsten Tag sucht Angelá im Universitätsareal nach ihrem Professor und findet ihn schließlich tot im Kinosaal auf, am Boden neben ihm liegt sein Asthmaspray. Danach geht sie zum Abspielgerät und nimmt die Kassette heraus. Im darauf folgenden Gespräch in der Cafeteria wendet sie sich an Chema: „*Glaubst du, dass ein Film jemanden umbringen kann?*“³³⁶, doch er findet ihre Frage eher lächerlich. Angelá fährt nach Hause und legt angespannt die Kassette in ihren Videorekorder, doch sie traut sich zunächst nicht das Bild anzusehen, man hört nur die Stimme einer um ihr Leben schreienden Frau.

Einen Tag später wird in der Universität Figueroas Tod offiziell bekannt gegeben und Professor Castro stellt sich als seine Vertretung vor. Nach der Vorlesung fahren Chema

³³⁵ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Chema zu Angelá, Min. 00:08:38.

³³⁶ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Angelá zu Chema, Min. 00:15:57.

und Angelá in seine Wohnung, um sich das Video anzuschauen. Die junge Studentin kann nicht hinsehen und auch dem Zuseher wird der visuelle Inhalt des Filmes zunächst verwehrt, erst als Chema sie nochmals eindringlich warnt: „*Das ist echt. Sieh nicht hin.*“³³⁷, und sie hinblickt, wird das Bild offenbart. Man sieht eine junge, schreiende Frau, auf einem Stuhl gefesselt, daneben steht eine männliche Gestalt mit Schirmmaske. Chema meint, dass er das Mädchen, Vanessa, von der Universität kennt und sie vor ein paar Jahren verschwunden ist. Angelá muss sich danach übergeben, kurze Zeit später sehen sie sich aber den Rest des Filmes an. Das Mädchen wird am Ende mit einem Kopfschuss getötet und danach mit einer Motorsäge zerstückelt. Chema erkennt bei genauerem Hinsehen, dass der Film in einer Garage gedreht wurde und eine Kamera mit Digitalzoom, die zur damaligen Zeit sehr selten war, verwendet wurde. Nach einer kurzen Recherche kann er sogar das exakte Modell, eine XT-500, ausfindig machen.

Als Angelá wieder nach Hause kommt, bemerkt sie, dass jemand ihr Zimmer durchsucht hat und sie verdächtigt zunächst ihre jüngere Schwester, Sena. Diese streitet ab, und kurze Zeit später ruft Chema mit Neuigkeiten an. Die beiden sehen sich das Video nochmals an und erkennen, dass in bestimmten Momenten, vermutlich wenn das gefesselte Mädchen den Namen ihres Peinigers sagt, bewusst geschnitten wurde, und schließen daraus, dass das Opfer seinen Täter gekannt hat.

Nach dessen Vortrag über die Dominanz Nordamerikas in der weltweiten Filmlandschaft wendet sich Angelá an Professor Castro, da dieser nun auch ihre Diplomarbeit betreut, danach beginnt sie in der Cafeteria Unterlagen über das verschwundene Mädchen durchzusehen. Plötzlich erkennt sie unter den Leuten einen jungen Mann mit exakt der gesuchten Kamera. Als dieser die Cafeteria verlässt, verfolgt sie ihn durch das Universitätsgebäude, bis er selbst dies bemerkt und nun sie zu verfolgen beginnt. Angelá kann zwar entkommen, verliert allerdings die Unterlagen über das Mädchen, und ihren Wohnungsschlüssel. Kurze Zeit später spricht sie der Verfolger, Bosco, an, fragt was sie von ihm wollte und zeigt ihr dabei die verlorenen Unterlagen. Angelá erzählt über die Recherchen für ihre Diplomarbeit und ihr mysteriöser Gegenüber meint, dass er Vanessa

³³⁷ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Chema zu Angelá, Min. 00:21:08.

gut gekannt hat. Nachdem plötzlich seine Freundin auftaucht und das Gespräch beendet, flüchtet Angelá angespannt auf die Toilette. Als sie in den Spiegel blickt, steht Bosco wieder hinter ihr und bietet ihr an, ein Interview über Vanessa zu geben. Als sie später Chema von ihrer mysteriösen Begegnung erzählt, ist dieser zwar wenig begeistert, er erklärt sich allerdings bereit das Gespräch zu filmen. Bosco gibt danach ein sehr überzeugendes Interview, in dem er vorgibt, dass Vanessa irgendwo anders ein neues Leben begonnen hat.

Angelá beginnt ihm durch seine ehrlich wirkende Schilderung langsam Vertrauen zu schenken, für Chema ist er der psychopathische Mörder des verschwundenen Mädchens. Als die junge Studentin zuhause ankommt, und plötzlich Bosco in ihrem Wohnzimmer steht, wird sie kurz panisch, im nächsten Moment erfährt sie aber, dass ihn ihre Mutter hineingelassen hat und er ihr nur das überspielte Video mit dem Interview geben will. Weiters meint er, dass sie für eine funktionierende Reportage noch die Gegenschüsse mit ihr aus der fragenden Perspektive machen sollten und somit stellt er seine Kamera in ihrem Zimmer auf. Nervös stellt Angelá ihre Fragen in die Linse, Bosco erkennt ihre Angst, spielt mit der Situation und kommt ihr näher. „*Welche Farbe haben meine Augen? - Wirst du mich umbringen?*“³³⁸ Danach ist Bosco dazu eingeladen mit ihrer Familie zu Abend zu essen und Angelás Einschätzung über ihn wird im Laufe der Unterhaltungen immer zwiespältiger.

Am nächsten Tag geht Angela zum Hersteller der gesuchten Kamera, gibt sich als Boscos Schwester aus und möchte eine Kopie der Rechnung haben. Als die zuständige Angestellte zur Überprüfung kurz weg muss, stiehlt sie die Diskette mit den Daten, um sie danach auf ihrem Computer zu untersuchen. Sie findet keinen Eintrag auf Bosco, allerdings erfährt sie, dass ihre Universität 13 dieser Kameras gekauft hat. Zur selben Zeit kommt Chema auf die Idee, dass die Überwachungskameras im Filmlager unter Umständen Anhaltspunkte liefern könnten und beschafft sich somit die notwendigen Videos. In der folgenden Nacht hat Angelá einen seltsamen Albtraum, in dem Bosco in ihr Zimmer kommt und ihr ein Messer an die Kehle hält. „*Was willst du? - Hast du das*

³³⁸ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Zunächst Bosco zu Angelá, dann ihre Antwort, Min. 00:48:10.

*noch immer nicht begriffen? Ich werde dich töten.*³³⁹ Gleichzeitig spürt sie eine sexuelle Anziehung und die beiden werden im selben Moment intim.

Am darauf folgenden Morgen hat Angelá eine kurze Begegnung mit Boscos Freundin Yolanda, danach trifft sie Professor Castro zu einem Gespräch über ihre Diplomarbeit. Sie fühlt sich etwas angegriffen von seiner konträren Einstellung zu ihrem Thema, außerdem befragt er sie über den Tod von Figueroa. Als sie abstreitet darüber etwas zu wissen, zeigt er ihr ein Überwachungsvideo des Kinosaals, in dem man sieht, dass Angelá die Kassette stiehlt. Aufgrund der eindeutigen Anschuldigung will sie ihm alles erzählen bis plötzlich Chema anruft und im Gespräch im Nebenzimmer meint, dass der Professor ebenso in die Sache verwickelt ist. Angelá verlässt unter einem Vorwand das Arbeitszimmer, allerdings hat ihr Diplomarbeitbetreuer das Gespräch mitgehört.

Chema erzählt ihr nachher, dass Castro auf dem Überwachungsband des Filmlagers zu sehen ist und sich vor Figueroa versteckt. Weiters meint er, dass er in dem abgelegenen Raum weitere Kassetten fand und es scheinbar mehrere Opfer gibt, *„Das ist kein Einzelfall, das ist ein Geschäft. Diese Leute handeln mit diesen Kassetten.*³⁴⁰ Angelá erzählt ihm daraufhin, dass die Universität die Kameras gekauft und diese vielleicht auch dort gelagert sind, weiters fühlt sie sich bestätigt, den Verdacht von Bosco zu nehmen. Als sie nach Hause gehen will, trifft sie auf Yolanda und das Komplott verstrickt sich mehr und mehr. Angelá erfährt von ihr, dass es vor zwei Jahren einen Videokurs, gab in dem Bosco und Chema mit den Kameras, unter der Leitung von Professor Castro, perverse Aufnahmen machten. Weiters haben die beiden aber auch über Snuff-Filme gesprochen und wie leicht es wäre, so etwas tatsächlich zu realisieren. *„Sie suchen sich irgendjemand aus, entführen, foltern und ermorden ihn und das nehmen sie mit der Videokamera auf.*³⁴¹ Angelá ist schockiert, doch sie kann eine Beteiligung Chemas an der Sache nicht glauben, schließlich zeigt ihr Yolanda aber ein Foto, auf dem er mit Bosco zu sehen ist.

³³⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Angelá fragt Bosco, er antwortet kühl, Min. 00:58:17.

³⁴⁰ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Chema zu Angelá, Min. 01:10:07.

³⁴¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Yolanda zu Angelá, Min. 01:13:02.

Kurz darauf stellt sie Chema zur Rede und er gesteht Bosco zwar gekannt zu haben, versichert ihr aber nichts mit den Filmen zu tun zu haben. Danach gehen sie in den Keller des Filmlagers, um nach den Kameras zu suchen, finden zunächst aber nur zahlreiche weitere Kassetten und auch einige der Masterbänder. Plötzlich verriegelt jemand von außen die Türe und innerhalb weniger Momente geht auch das Licht aus. Angelá findet eine halben Streichholzschachtel, so dass sie versuchen mit ein bisschen Licht durch die Dunkelheit zu finden. Als sie am Ende eines langen Ganges auf einmal Schneidische und die Kameras entdecken, geht schließlich das letzte Streichholz aus und sie befinden sich vollkommen im Dunklen.

Am nächsten Morgen wacht Angelá auf und bemerkt, dass sie an einen Stuhl gefesselt ist, Chema ist weg. Vor ihr steht Professor Castro. Er rechtfertigt seine Machenschaften meint aber, dass er die Morde nicht begangen hat und nur die Filme schneidet. Dann stellt er eine Kamera auf und hält eine Pistole an ihren Kopf. Angelá beginnt in die Kamera zu sprechen. *„Sein Name ist Jorge Castro. Er zielt mit einer Pistole auf mich. - Mein Name ist Angelá. Ich werde ermordet.“*³⁴² Kurz bevor er abdrücken will, springt Chema aus seinem Versteck und kann Castro überwältigen, im Handgemenge löst sich jedoch ein Schuss und der Professor stirbt dabei. Danach können die beiden durch einen Ausgang aus dem Keller flüchten.

Zurück zu Hause erfährt Angelá von ihrem Vater, dass ihre Schwester mit Bosco auf eine Feier gegangen ist. Sie fährt daraufhin in den Club und will Sena überreden zu gehen. Da diese sich aber Hoffnungen auf Bosco macht, muss sie ihr erzählen, dass sie jetzt mit ihm zusammen ist und zum Beweis küsst sie ihn. Sena geht danach und auch Angelá flüchtet. Nach einigen Metern passt sie Bosco allerdings wieder ab und stellt sie zur Rede, dann küsst er sie erneut, sie lässt es zu. Am nächsten Morgen taucht Angelá bei Chema auf und verlangt von ihm, dass sie alles der Polizei erzählen, doch er möchte es zunächst nicht, weil er Angst hat, dass sie ihn für den Tod von Castro verantwortlich machen. Als er kurz duschen geht, findet sie unter seinen Sachen eine der Kameras mit

³⁴² Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Angelá in die Kamera, Min. 01:27:39.

einem Band auf dem ihr Name steht und zahlreiche Aufnahmen von ihr zeigt. Angelá verschwindet und weiß nun überhaupt nicht mehr, was sie glauben soll.

Danach erfährt sie in einem Gespräch mit ihrer Schwester, dass eine Frau immer wieder bei ihnen angerufen hat und sie terrorisiert hat. Angelá erkennt, dass es Yolanda war, die von dem Kuss erfahren hat und nun, krank vor Liebe, zu allem fähig scheint. Sie fährt danach, ohne zu merken, dass ihr jemand folgt, zu Bosco, um mit ihm darüber zu reden. Er wirkt zunächst freundlich, und sie kommen sich wieder näher. Als jedoch plötzlich das Licht ausgeht und er das Zimmer verlässt, um nach einer neuen Sicherung zu suchen, wird er von hinten gepackt. Angelá hört es und geht ihn suchen, findet ihn schließlich in der Küche am Boden liegend. Dann blickt sie hinauf und erkennt Chema. *„Ich bin hier, um dich mal wieder zu retten.“*³⁴³ Sie glaubt ihm nicht und nimmt ein Messer, um sich zu verteidigen, doch plötzlich steht Bosco wieder auf und attackiert nun Chema. Er ist eindeutig stärker, schlägt auf ihn ein und kann ihn danach fesseln. Angelá erkennt währenddessen ein paar Räume weiter die Garage, in der Vanessa im Video ermordet wurde. Bosco bemerkt sie jedoch dabei, seine Stimmung schlägt um und sein wahres Ich scheint zum Vorschein zu kommen. *„Ich werde dich töten.“*³⁴⁴ Danach fesselt er sie an einem Stuhl in der Garage, stellt die Kamera auf und erzählt ihr in grausamen Details, was er mit ihr vorhat, gleichzeitig versucht Angelá mit dem Messer das Seil durchzuschneiden. Nachdem er die Kamera aktiviert hat, setzt sich Bosco seine Schirmaske auf und beginnt auf sie einzuschlagen, im selben Moment kann sie sich aber befreien und verletzt ihn mit dem Messer. Sie läuft einige Meter und findet die Pistole, mit der sie dann auf ihn zielt. Bosco steht vor ihr, sie warnt ihn davor näher zu kommen, er greift nach ihr und sie drückt ab.

Tesis endet mit einer Nachrichtensendung in der von den Vorfällen berichtet wird und Ausschnitte gezeigt werden, einer Nachbetrachtung der Geschichte aber auch einer scheinbaren Kritik auf die mit Gewalt gefüllten Berichterstattung der Medien und ein Publikum, das aufgrund der Sensationslust nach diesen Inhalten sucht.

³⁴³ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Chema zu Angelá, Min. 01:45:12.

³⁴⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Bosco zu Angelá, Min. 01:47:48.

4.6.7. Allgemeine Analyse

Alejandro Amenábars erster Spielfilm „Tesis“, der gleichzeitig seinen großen Durchbruch bedeutete, ist, wie bereits erwähnt, in gewisser Weise die Vollendung einer Idee, die er bereits in „Himenóptero“ hatte. *„Wenn Tesis ein Platz wäre, wäre Himenóptero eine Phase des Weges, um dort hin zu kommen.“*³⁴⁵ Abgesehen vom selben Namen des Protagonisten, Bosco, gibt es zahlreiche Elemente, die in beiden Filmen zu finden sind, wobei vor allem die Positionierung im Studentenmilieu, der Schauplatz der Fakultät, die subversive Gewalt und die bedrohliche Funktion der Kamera hervorzuheben wären.

Der Film präsentiert sich aus der Perspektive der Filmstudentin Angelá, die ihre Diplomarbeit über Gewalt in den Medien schreibt, und im Rahmen ihrer Recherchen nach Materialien mit verbotenen Darstellungen sucht. Da der Wissenstand des Zusehers mit dem ihrem über den gesamten Handlungszeitraum ident ist, scheint eine zumindest kontextuelle Identifikation nahe liegend.

Angelá ist eigentlich schockiert und angewidert von den abschreckenden Inhalten, doch langsam treibt sie ihre Neugierde zu immer weiteren Nachforschungen, wobei sich so auch die Abgründe ihrer eigenen Seele offenbaren. *„Angelá ist das Opfer des krankhaften Gefühls, mehr sehen zu wollen.“*³⁴⁶ Ihr Charakter bildet aber gleichzeitig auch einen Spiegel für den Zuseher, denn dieser ist dazu angeregt, denselben Prozess zu durchleben. Das Publikum trennt sich in solche die grausamen Bilder sehen wollen und solche die sie nicht sehen wollen.³⁴⁷

³⁴⁵ Rodriguez Marchante Oti, S.16.

³⁴⁶ Sempere Antonio, S.62.

³⁴⁷ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.51.

4.6.7.1. Der Wert des Schauens

Dieser Umstand der Transformation einer der Hauptaspekte auf den Rezipienten selbst bildet eines der wesentlichsten Reflexionselemente von „Tesis“. Im Sinne der Handlung, die einerseits im Filmstudentenmilieu spielt, sich selbst auch sehr konkret auf verbotene Bilder bezieht, nimmt das „Schauen“ ohnehin einen sehr grundlegenden Stellenwert ein. Die allgemeine Schaulust³⁴⁸ des Zusehers, die in diesem Film auch aufgrund der Thematik mit grenzüberschreitenden Inhalten verstärkt gegeben ist, stellt in diesem Kontext aber bloß einen Vorreiter der Repräsentation medialer Sensationslust³⁴⁹ dar. Amenábars Kritikpunkt betrifft die Symbiose von Angebot der Medien und Nachfrage des Rezipienten, die sich in der heutigen Gesellschaft gegenseitig ins Extreme „pushen“. Der Zuseher scheint selbst, wie er aus der täglichen, medialen Berichterstattung gewohnt ist, dazu angeregt, diese Bilder auch in „Tesis“ bekommen zu wollen. Amenábar spielt allerdings bewusst mit diesen Erwartungen, indem er, die, welche danach trachten, nicht befriedigt und am Ende sogar bloßstellt.

4.6.7.2. Der Wert der Gewalt

Die Gewalt wird in „Tesis“, wie bereits in den beiden zuvor behandelten Kurzfilmen, nicht direkt präsentiert, denn sie funktioniert für den Zuseher erneut größtenteils subversiv. Der Film behandelt eine Thematik, die grausamer schwer sein könnte, und Amenábar nutzt genau diesen Umstand um das Antizipierte nicht direkt zu offenbaren. *„Weiters wollte ich keine Bilder, die mich nicht unterstützen konnten, wenn ich sie sah. Ich habe den entgegengesetzten Weg gewählt, widerspiegelnd im Gesicht der Schauspieler, spielend mit der psychologischen Projektion des Zusehers, mit dem, was nicht kommt, mit dem, was er sich vorstellt.“*³⁵⁰

³⁴⁸ Vgl. Freud Sigmund, Psychologie des Unbewussten, Band III, 8. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1997, S.92-96.

³⁴⁹ Vgl. Fiske John, „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“, in: Hepp Andreas / Winter Rainer (Hg.), Kultur – Medien – Macht, Cultural Studies und Medienanalyse, 3. Auflage, VS Verlag, Wiesbaden, 1997, S.50-54.

³⁵⁰ Rodriguez Marchante Oti, S.59.

Diese Strategie wird bis zum Ende des Filmes durchgeführt und *„in den unvermeidlichen und geringen Momenten, in denen diese Szenen der Snuff-Filme erscheinen, benutzt er intelligent Filmmusik und Zwischenschnitte.“*³⁵¹ Schließlich verwandelt sich in der letzten Szene im Krankenhaus die Leinwand sogar zum Spiegel und der Zuseher erkennt sich in den Patienten wieder, die sich in ihren Betten von den Bildern der Gewalttaten berieseln lassen. Mit dem Ende des Filmes kristallisiert sich dieser Aspekt der kritischen Betrachtung der Massenmedien als Hauptanliegen des Regisseurs klar heraus und erschafft es, das Publikum selbst in diese Reflexion mit einzubauen. *„Der Regisseur benutzt in keinem Fall die Gewalt, um Tesis zu konzipieren. Im Gegenteil, er benutzt sie um über das Nachdenken über sie anzuregen.“*³⁵²

4.6.7.3. Charaktere

Die Handlung von „Tesis“ wird von der Triade Angelá, Chema und Bosco getragen, die in ganz unterschiedlichen Relationen zueinander stehen. *„Amenábar vergibt die klassischen Rollen zwischen den drei Hauptdarstellern, das Opfer (Angela), der gute Freund (Chema) und der böse Freund (Bosco) aber er achtet darauf die Handlung mit zahlreichen Wendungen auszustatten, die die Sicherheit wegnehmen und auf eine undeutbare Gewissheit hinauslaufen.“*³⁵³ Jeder Charakter scheint grundsätzlich klar definiert, trotzdem bilden die Geheimnisse und verborgenen Eigenschaften der jeweiligen Identität das Spannungsgerüst der Geschichte. Im Sinne der Wichtigkeit dieser Dreiecksbeziehung erhält auch die jeweilige Einführung der Personen einen besonderen Stellenwert, jeweils unter dem Mantel des „Schauens“. Am Anfang des Filmes sieht man Angelá zum ersten Mal, als die U-Bahn anhält, sie aussteigt und trotz aller Warnungen die Leiche auf den Gleisen ansehen will.³⁵⁴ Chema und sie treten zum ersten Mal ernsthaft miteinander in Kontakt, als die beiden in der Cafeteria sitzen und sich gegenseitig anstarren.³⁵⁵ Boscos erster Auftritt ist ebenfalls in der Cafeteria, Angela erkennt bei ihm die gesuchte Kamera und beobachtet ihn, er filmt sie ohne ihr Wissen

³⁵¹ Rodriguez Marchante Oti, S.19.

³⁵² Sempere Antonio, S.75.

³⁵³ Sempere Antonio, S.69.

³⁵⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:02:19.

³⁵⁵ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:04:30.

gleichzeitig mit dieser.³⁵⁶ Nachdem alle drei Protagonisten eingeführt wurden, gewinnen die Relationen innerhalb dieser Triade immer mehr an Intensität und überraschenden Wendungen, so dass sich letztlich das fein gesponnene Konstrukt einer Intrige offenbart, deren Auflösung bis zum Ende offen gehalten wird.

4.6.8. Analyse der künstlerischen Bereiche

„Tesis“ ist der erste Spielfilm eines 23-Jährigen, der trotz dieses jungen Alters mit hoher Qualität in allen präsentierten Bereichen überzeugen konnte. *„Die Mehrheit der Kritiker sprachen über den Film in dem sie seine Werte verteidigte und zurückprallen ließen, dass seine geringen Fehler, dass Gesamtwerk nicht beinträchtigen.“*³⁵⁷

4.6.8.1. Bilder

Auf Empfehlung von José Luis Cuerda wählte Alejandro Amenábar den routinierten Kameramann Hans Burman³⁵⁸ als den Gestalter der Bilder von „Tesis“ aus.³⁵⁹ Diese Entscheidung stellte sich im Nachhinein als sehr wichtig heraus, da es unter anderem aufgrund von Burmans Erfahrung erst möglich war, den sehr komprimierten Drehplan zu erfüllen.³⁶⁰

Die Handlung von „Tesis“ ist größtenteils auf Innenräume reduziert, denn die Gänge und Räume der Fakultät für Informationswissenschaften, sowie die Wohnorte der Protagonisten bilden die Hauptschauplätze. Dementsprechend ist die Kamera vor allem an den Charakteren interessiert, großflächige Einstellungen sind selten zu finden, so dass man bloß einen eingeschränkten Blick auf die erzählte Realität bekommt.

Die Kamera agiert auch im Gesamten eher unauffällig, wird aber in einigen Momenten ganz bewusst intensiviert und hervorgehoben. Bei einem Kamerakzept, das, obwohl es

³⁵⁶ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:31:55.

³⁵⁷ Sempere Antonio, S.69.

³⁵⁸ Burman Hans, (geb. 1937).

³⁵⁹ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.73.

³⁶⁰ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.74.

immer wieder Schwenks gibt, grundsätzlich statisch ist, beziehen sich diese Wechsel vor allem auf die auf kurzfristige Spannung ausgerichteten Szenen. Eine hierfür markante Situation entsteht unter anderem bei der Verfolgung nach dem ersten Aufeinandertreffen von Angelá und Bosco³⁶¹, wobei hier zahlreiche Steadycamfahrten³⁶² die geforderte Dynamik unterstützen sollen. Ein weiteres auffälliges Element findet sich, als sich Angelá zu Beginn des Filmes in Zeitlupe auf den Leichnam des Selbstmörders hinbewegt.³⁶³

Aufgrund der Tatsache, dass die Thematik von Film und Kamera ohnehin einen bedeutenden Aspekt der Handlung darstellt, nutzt der Regisseur immer wieder Bilder einer solchen zusätzlichen Ebene. Einerseits bekommt der Zuseher in den kontextuell relevanten Momenten öfter direkt Szenen aus dem dargebotenen Videomaterial zu sehen, andererseits wechselt die Perspektive auch manchmal auf die Sicht einer filmenden Person, wobei hier vor allem die erste Begegnung von Bosco und Angelá hervorzuheben wäre.

Alejandro Amenábar ordnet seinen Film in einem Genre, das er als „jugendlicher und städtischer Thriller“³⁶⁴ bezeichnet, ein. Da sich diese Positionierung an eine bestimmte Zielgruppe richtet, sind Handlung und Darstellung stark an der studentischen Bevölkerungsschicht orientiert. Die Bilder von „Tesis“ sind demnach im Wesentlichen sehr farbig gehalten und führen in dieser Echtheit und Direktheit zu einem hohen Maß an Identifikation. Eine entscheidende Ausnahme bildet allerdings der bewusste Einsatz von Dunkelheit, vor allem, um auch dem Zuseher die vorherrschende Bedrohung zu vermitteln. In vielen Szenen ist das Bild düster gehalten und repräsentiert somit die schwarzen Abgründe der Thematik, einen diesbezüglichen Höhepunkt bildet die Situation, als Chema und Angelá im Keller der Fakultät eingesperrt sind und das Licht ausgeht.³⁶⁵ Der Bildschirm wird komplett schwarz, *„es gibt keinen Platz und seine*

³⁶¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:34:30.

³⁶² Vgl. Monaco James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 6. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2005, S.96-97.

³⁶³ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.100.

³⁶⁴ Vgl. Sempere Antonio, S.78.

³⁶⁵ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:08:30.

Abwesenheit erhöht den Druck, die Beklemmtheit und Erdrückung der Szene.“³⁶⁶ Hiermit zeigt der Regisseur die Abgründe des universitären Gefüges, denn in diesen Kreisen bildet sich das geheime Netzwerk des Snuffs und die Verdunkelung versucht das Verbotene zu verbergen.³⁶⁷

4.6.8.2. Schnitt

Alejandro Amenábar hat in „Tesis“ zum ersten Mal in seiner Laufbahn den Schnitt nicht selbst gemacht.³⁶⁸ Trotzdem hat dieser Arbeitsschritt auch hier eine wichtige Bedeutung, obwohl er ähnlich wie die Kamera im Allgemeinen eher unauffällig gehalten ist. Vor allem der Aspekt, dass fast eine gesamte Stunde von der ursprünglich gedrehten Fassung gekürzt werden musste und der Film trotzdem angemessen erzählt wirkt, ist sicher auch dieser Domäne zu verdanken. Im Allgemeinen ist der Schnitt an die Geschwindigkeit der Handlung angepasst, markant sind allerdings die relativ hart gehaltenen Übergänge und Szenenwechsel, die zumeist ohne Einführung passieren.

Ansonsten sind die bereits angeführten Situationen auffällig, in denen der Film in hohem Schnitttempo zwischen den gemäß der filmischen Realität präsentierten Bildern und Einstellungen aus einer zuvor gezeigten Kamera wechselt. Erwähnenswert erscheinen auch die Szenen, in denen der Regisseur dem Zuseher die erwarteten Bilder verwehrt und kurz vor dem entscheidenden Moment etwas Anderes zeigt. Amenábar bezeichnet diese Absicht als *„seine Obsession für das, was nicht gezeigt wird, für das Suggestierte, für alles, was zum Vorstellen einlädt.“*³⁶⁹

³⁶⁶ Rodriguez Marchante Oti, S.190.

³⁶⁷ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.189.

³⁶⁸ „Tesis“ wurde von María Elena Sáinz de Rozas geschnitten.

³⁶⁹ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.59.

4.6.8.3. Musik und Ton

Wie in allen anderen seiner Filme zeigt sich Alejandro Amenábar auch für die Musik in „Tesis“ verantwortlich. Die Auswahl und Form der Stücke erinnert stark an zahlreiche Elemente seiner beiden vorgehenden Kurzfilme. Auffällig sind vor allem die schnellen und prägnanten Klaviermelodien, die in bestimmten Momenten Handlung und Gefühl beschleunigen und als Indikator steigender Bedrohung agieren. In Situationen, in denen ein ohnehin hoher Grad an Spannung herrscht, ist die Musik zusätzlich mit Streichinstrumenten angereichert, so dass sich eine vollere und deutlichere Stimmung ergibt.

Neben dem spezifischen Einsatz dieser Stücke nimmt auch das Sounddesign eine zentrale Stellung in der audiellen Repräsentation der Handlung ein. Zahlreiche Reize der Tonebene wirken in ihrer Intensität immer wieder verstärkt, so dass eine Unterstützung der allgemeinen Anspannung offensichtlich scheint. Den wichtigsten Aspekt in dieser Hinsicht bildet allerdings der bereits erwähnte Kunstgriff Amenábars, die antizipierten Bilder der Grausamkeiten nicht zu offenbaren. Obwohl der Zuseher also nicht sieht, was passiert, hört er es dafür umso stärker und es wirkt fast; als müsste der Ton auch noch das in sich beinhalten, was das Bild nicht zeigen darf. Am stärksten kommt diese Intention zum Ausdruck, wenn Angelá und Chema zum ersten Mal das Video mit dem vermissten Mädchen, das an einen Stuhl gefesselt ist und lautstark um ihr Leben schreit, ansehen.³⁷⁰ Abgesehen davon nutzt der Regisseur die nicht diegetische Tonebene auch, um Schreie an kontextuell nicht ersichtlichen Momenten zu präsentieren, um ein allgemeines Gefühl der Beklemmung aufrecht zu erhalten.³⁷¹

³⁷⁰ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:20:45.

³⁷¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:31:10.

4.6.9. Schwerpunktspezifische Analyse

Alejandro Amenábar führt in „Tesis“ das Konstrukt zur dichotomen Antizipationsbildung bezüglich der Identität eines Charakters weiter und lässt es in den Funktionsweisen eines Spielfilmes gipfeln.

Der Film beginnt mit der Vorstellung der Filmstudentin Angelá, die trotz Warnungen auf die Gleise der U-Bahn blicken will, um die Leiche eines Selbstmörders zu sehen. Dieses Element der unstillbaren Neugierde bildet ein wesentliches Charaktermerkmal, welche das Gefüge an Erwartungen zu ihrer Person bereits entscheidend determiniert. Nach der Besprechung mit ihrem Professor Figueroa über die Inhalte ihrer Diplomarbeit trifft sie auf Chema, den zweiten Protagonisten, um über ihn Zugang zu verbotenem, brutalem Videomaterial zu bekommen. Seine Identität scheint im Sinne der Charakterisierung seines Auftretens, seiner Kleidung und Wohnung bereits nach wenigen Minuten klar definiert. Angelas zuvor erwähnte Neugierde erhält während des Anschauens von Chemas Filmen ein weiteres Indiz, in dem ihr ambivalenter Zugang zu diesen Inhalten untermauert wird. *„Wer sieht sich denn so etwas an? – Du zum Beispiel. – Bei mir ist das was anderes, ich tu das nicht zu meinem Vergnügen.“*³⁷² Während dieser Szene erhält der Zuseher mit dem Besuch von Figueroa im versteckten Videoarchiv der Universität allerdings auch einen kleinen Wissensvorsprung; der in dieser Form erst später relevant wird.³⁷³ Bis zu diesem Zeitpunkt wurden im Wesentlichen die beiden Charaktere eingeführt und etabliert, grundlegende Fragen haben sich noch nicht klar herauskristallisiert. Nachdem Angelá am nächsten Tag allerdings die Leiche ihres Professors mit dem scheinbar ausgeborgten Video im Sichtungsraum findet³⁷⁴, beginnt sich dieser Zustand nun langsam zu verändern. Als sich die junge Studentin danach zusammen mit Chema den Inhalt des Filmes ansieht und die Ermordung einer vermissten Kollegin erkennt, hat das Konstrukt eine spürbare Manifestation erhalten. Im Sinne dieser Kriminalgeschichte präsentiert sich für den Zuseher eine wesentliche „macro-question“ in Form eines „whodunit“ zur Antizipation der Handlung. Der Regisseur gibt im

³⁷² Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:10:15.

³⁷³ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.60.

³⁷⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:14:15.

Weiteren den Protagonisten und dem Zuseher Hinweise, die zur Identifikation des Mörders führen könnten. Zunächst erfährt man, dass die Aufnahme mit einer Kamera des damals seltenen Modells XT-500 gemacht wurden, danach, dass der Autor des Videos sein Opfer gekannt haben muss, weil innerhalb der Einstellungen geschnitten wird. Nach einer halben Stunde des Filmes hat der Zuseher nun zwar ein ersichtliches Spannungskonstrukt, jedoch keinerlei Indizien oder etablierte Charaktere, die auf eine Identität dieser gesuchten Person, hindeuten könnten. Demnach zeigt sich auch ein unüberschaubares Feld an Möglichkeiten, das spannungsintensivierende Antizipationen unmöglich macht.

Als Angelá danach in der Cafeteria einen jungen Mann mit der gesuchten Kamera erkennt, offenbart sich allerdings ein erster Verdächtiger. Bosco filmt mit dem gesuchten Modell scheinbar seine Freundin, erkennt aber währenddessen, dass er beobachtet wird. Kurze Zeit später kommt es in den Gängen der Fakultät zu einer Verfolgungsjagd der beiden, wobei Angelá jene ist, die scheinbar aufgrund der Bloßstellung ihrer offensichtlichen Bspitzelung, wegläuft. Diese Szene erfordert gemäß ihrer Inszenierung die ersten Bedrohungsinferenzen des Filmes, obwohl eine negative Zuordnung zu einem der Charaktere nicht eindeutig gegeben ist. Nachdem Angelá, ohne es zu bemerken, ihre Schlüssel am Gang verloren hat und der Zuseher dadurch einen weiteren Wissensvorsprung erhält, beginnen die beiden am Gang ein Gespräch und Bosco gibt zu, die Ermordete gekannt zu haben.³⁷⁵ Im Laufe der Unterhaltung werden die Verdächtigungen abgeschwächt und er bietet sogar an ein Interview zu dieser Thematik zu geben. Mit der Einführung des neuen Charakters wurde nun eine zu diesem Zeitpunkt schwer deutbare Identität etabliert, denn einerseits besitzt er die gesuchte Kamera, andererseits scheint es, als hätte er nichts zu verbergen und geht selbst auf Konfrontationskurs.

Nachdem Angelá Chema von ihrer Begegnung erzählt hat, filmen die beiden das Interview mit Bosco, wobei dieser unter anderem von einem Brief über ein neues Leben,

³⁷⁵ Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:37:00.

den die Abgängige nach ihrem Verschwinden geschickt hat, erzählt.³⁷⁶ Da der Interviewte das Gespräch überaus überzeugend darstellt, werden auch dadurch bisher aufgekommene Verdachtsmomente relativiert. Nach Beendigung des Drehs folgt eine Diskussion in der erkennbar wird, dass Chema eine gewisse Feindseligkeit gegenüber Bosco zeigt, wogegen Angelá langsam Sympathie hegt. Der Zuseher erkennt nun also langsam bestimmte Positionen und Relationen der Hauptcharaktere und kann demnach bereits gewisse „superordinate goal inferences“ antizipieren.

In der nächsten Szene erscheint Bosco bei Angelá zu Hause, um die Gegenschüsse des Interviews zu drehen. Die Beiden kommen sich daraufhin in ihrem Zimmer etwas näher,³⁷⁷ wobei es trotzdem so wirkt, als würde der junge Student mit der Situation spielen, so dass seine Charakterisierung eine ambivalente Sichtweise behält. Angelá wirkt in seiner Gegenwart nervös und angespannt, in der nächsten Diskussion mit Chema verteidigt sie ihn aber wieder.

Am nächsten Tag der Handlung beginnt Amenábar Hinweise zu präsentieren, welche die „predictive inferences“ in eine ganz andere Richtung lenken sollen. Zunächst erfährt Angelá, dass die Universität selbst vor einigen Jahren eine größere Menge der gesuchten Kameras bestellt hat, gleichzeitig verschafft sich Chema Zugang zu den Überwachungsvideos der Fakultät, um zu sehen was mit Figueroa passiert ist. Mitten in diesem Aufbau eines neuen Verdachts folgt die Szene in der Bosco die Protagonistin in der Nacht besucht, sie intim werden und er sie danach umbringt.³⁷⁸ Da diese Szene nicht wirklich unterscheidbar gestaltet ist, muss der Zuseher annehmen, dass sie real ist und seine Antizipationen stützen sich auf eine zu diesem Zeitpunkt glaubwürdige Wirklichkeit. Obwohl diese Handlungssequenz tatsächlich nur einen Albtraum Angelás darstellt, ist sie eindeutig als kurzfristiges Spannungsmoment von Suspense- und Bedrohungsinferenzen angelegt.

³⁷⁶ Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:40:30.

³⁷⁷ Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 00:48:05.

³⁷⁸ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 56:05 – 59:34.

Nach der Hälfte des Filmes scheinen alle relevanten Charaktere eingeführt, die „macro-question“ betrifft die Identität des Täters und Autors der grausamen Videos. Obwohl das Feld an Verdächtigen nun in gewisser Weise eingeschränkt scheint, sind für ein intensives dichotomes Spannungskonstrukt noch zu viele Möglichkeiten gegeben. Vor allem die Identität von Bosco scheint zwar fragwürdig, trotzdem noch zu wenig etabliert, um Antizipationen ausschließlich auf ihn zu fokussieren.

Am nächsten Morgen sieht Angelá Bosco zusammen mit seiner Freundin Yolanda, danach geht sie ins Büro von Professor Castro, dem Nachfolger Figueroas, der mit ihr über ihre Diplomarbeit sprechen will. Dieser beginnt die junge Studentin über den Tod ihres ehemaligen Betreuers auszufragen und konfrontiert sie mit der Anschuldigung das Video gestohlen zu haben. Als Angelá alles beichten will, wird sie von Chema angerufen, der ihr im Nebenzimmer erzählt, dass der Professor ebenfalls in den Snuff-Ring verwickelt ist.³⁷⁹ Ohne es zu merken, wurde das Gespräch allerdings von Castro mitgehört.

Amenábar lenkt mit diesen neuen Hinweisen die Verdachtsmomente eindeutig in die Richtung der Fakultät, vor allem auf den neuen Professor, aber entschieden weg von Bosco. In der nächsten Szene erfährt der Zuseher auch noch, dass Castro auf dem Überwachungstape im Videoarchiv zu sehen war, und dass es mehrere Opfer gegeben hat. Im Weiteren schafft der Regisseur mit dem Mithören des Telefongesprächs einen weiteren Wissensvorsprung des Zusehers, der auch hierfür neue Antizipationen zulässt.

Danach kommt es zu einem entscheidenden Wendepunkt³⁸⁰ im dramaturgischen Konstrukt des Filmes. Zunächst erfährt Angelá, dass auch Chema mit der gesuchten Kamera XT-500 gedreht hat, danach trifft sie Yolanda³⁸¹, die ihr erzählt dass, er zwei Jahre zuvor zusammen mit Bosco in einem Videokurs unter der Leitung Castros war und damals über Snuff-Filme geredet hat. Amenábar lenkt damit einen ersten Verdacht auf

³⁷⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:07:55.

³⁸⁰ Vgl. McKee Robert, Story. Die Prinzipien des Drehbuchschriftens, 4. Auflage, Alexander Verlag, Berlin, 2007, S.253-257.

³⁸¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:11:50.

den vermeintlichen „Freund“ in der Geschichte und schafft damit eine überraschende Wende, die „predictive inferences“ in neue Richtungen freisetzt. Obwohl die Antizipationsstruktur noch nicht auf zwei Möglichkeiten eingrenzbar ist, sondern drei Verdächtige beinhaltet, scheint es hier wichtig zu erwähnen, dass „*duale Entscheidungen für den outcome des Protagonisten, als plot-points für den Rezipienten potentiell besonders spannungsinduzierend*“³⁸² sind.

Trotz dieser Vorwürfe stellt Angelá Chema zur Rede und er schafft es ihr Vertrauen aufrecht zu erhalten. Als die beiden danach zusammen ins Videoarchiv gehen und den versteckten Eingang zum Keller finden, kommt es hier beim Zuseher auch zu „reverse inferences“, denn man kann diese Tatsache mit Figueroas ersten Besuch zu Anfang des Filmes assoziieren und weiß, dass dort die verbotenen Filme sein müssen. Nachdem Chema und Angelá die Kameras und Videos finden, dann aber bei Dunkelheit in einem versteckten Gang eingeschlossen werden, entstehen Bedrohungsinferenzen höchster Intensität. Die Inszenierung ist durch zahlreiche filmisch wirksame, spannungserhöhende Elemente charakterisiert und verlangt einerseits Antizipationen, ob sie es schaffen werden aus der Situation herauszukommen, andererseits stellt sich auch die Frage wer sie eingesperrt hat.

Als am Ende der Handlung in dem dunklen Gang letztlich das Feuer ausgeht und Angelás Traumsequenz mit den drei Verdächtigen folgt³⁸³, haben sowohl die kurzfristigen Bedrohungs- und Suspenseinferenzen als auch die langfristig ausgerichtete „macro-question“ einen ersten Höhepunkt erreicht. Der Zuseher befindet sich, genauso wie die Protagonistin in einem Zustand, in dem er in Bezug auf die drei Charaktere mit allem rechnen kann und glaubt einer Auflösung nahe zu sein. Obwohl die Idealkonstruktion der Spannungsintensität eine dichotome Konstellation verlangt, zeugt auch diese Situation von einem sehr hohen Niveau. Angelá wacht auf und erkennt, dass Castro sie gefesselt hat und vor hat sie umzubringen. Das Konstrukt scheint nun seinen Täter gefunden zu haben, doch der Professor meint, dass er die Filme nur geschnitten hat und für die Morde

³⁸² Ohler Peter, S.137.

³⁸³ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:25:54.

nicht verantwortlich ist. Es kommt zu erneuten Bedrohungsinferenzen und der Zuseher kennt den Ausgang der Handlung nicht, bis letztlich Chema kommt und Castro im Kampf der beiden durch einen Schuss stirbt.³⁸⁴

Angelá erfährt danach bei ihr zu Hause, dass ihre Schwester mit Bosco auf einer Party ist. Sie entschließt sich auch dorthin zu fahren und es kommt auf der Tanzfläche zu einem ersten Kuss zwischen den beiden. Danach läuft sie zwar panisch weg, doch als er sie einholt, gesteht er ihr seine Liebe und sie küssen sich nochmals leidenschaftlich.³⁸⁵ Langsam wird die entscheidende Ambivalenz, die in Angelá in Bezug auf Boscos Identität herrscht, spürbar, denn einerseits verdächtigt sie ihn der Autor der Videos zu sein, andererseits hegt sie gewisse Emotionen, die eine solche Idee wieder vollkommen vergessen lassen. Für den Zuseher wird demnach nun ebenfalls das Konstrukt dieser dichotomen Antizipationen zu seinem Charakter intensiviert. Als Angelá danach zu Chema fährt und mit ihm die Polizei verständigen will, findet sie ein Band mit Aufnahmen von ihr und eine Kamera des Modells XT-500. Nach dieser neuen Erkenntnis hat sich die Beweislast eindeutig in eine andere Richtung gewichtet. Die „predictive inferences“ sind trotz Boscos zwiespältiger Identität nun darauf ausgerichtet, dass man annehmen sollte Chema sei der Verfasser der Snuff-Filme. In der nächsten Szene erfährt man, dass Yolanda bei Angelá Telefonterror gemacht hat, danach hört man ihre Stimme, die ankündigt zu allem fähig zu sein.³⁸⁶ Obwohl nun Hypothesen nahe liegend scheinen, welche sie zur Hauptverdächtigen machen, erkennt man durch ein Erstellen von rückwärtigen Inferenzen, dass diese zu weit hergeholt scheinen. Yolanda charakterisiert sich eher als die eifersüchtige Exfreundin, die mit der Trennung nicht klar kommt und in Angelá eine Rivalin sieht.

Das Konstrukt scheint nun bereits stark verdichtet, eine Auflösung ist zu erwarten und die Spannungskomponenten betreffen Boscos Identität und eine vermeintliche Entlarvung von Chema. Angelá fährt zu Bosco nach Hause, die beiden diskutieren, kommen sich danach aber wieder näher, bis man eine Gestalt im Garten erkennt und plötzlich das Licht

³⁸⁴ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:28:15.

³⁸⁵ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:32:50.

³⁸⁶ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:38:55.

ausgeht.³⁸⁷ Amenábar erhöht nun die Dramatik der Darstellung und beginnt wieder langsam Bedrohungs- und Suspenseinferenzen zu implizieren. Bosco geht hinunter, um nach einer Sicherung zu suchen, wird dann aber von dem Unbekannten zu Boden gezerrt. Kurze Zeit später kommt Angela und erkennt Chema, der ihn scheinbar niedergeschlagen hat und nun versucht sie zu beruhigen. Bosco steht allerdings sofort wieder auf und beginnt einen erneuten Kampf. Nun offenbart sich die entscheidende Absicht Amenábars, die er bereits in seinen beiden vorhergehenden Kurzfilmen zur Spannungsintensivierung nutzte, denn das dichotome Konstrukt ist an seinem Höhepunkt angelangt. Wer der beiden ist der Gute und wer der Böse? Die präsentierten Indizien sind komplex auf beide Protagonisten verteilt und eine treffende Aussage scheint nicht möglich. Der Zuseher blickt genauso wie Angelá den beiden zu, und muss zwischen den kämpfenden Charakteren eine Entscheidung treffen, kann es aber nicht. Amenábar lässt Bosco letztlich gewinnen, Chema kann noch einen wesentlichen Hinweis geben und erinnert an die Garage aus dem Video.³⁸⁸ Der Zuseher sieht mit Angelá den Schauplatz der Morde und macht dieselben „reverse inferences“ wie sie. In diesem Moment löst sich das Konstrukt der „macro-question“ auf, der „whodunit“ hat seinen Täter und Bosco ist enttarnt. Angelá wird daraufhin gefesselt, die Spannung geht wieder in Bedrohungs- und Suspenseinferenzen über, und man antizipiert, ob sie überleben wird oder nicht. Bosco stellt seine Kamera auf, doch plötzlich kann sie sich losreißen und findet eine Pistole mit der sie ihn zunächst bedroht. Dann schießt sie.³⁸⁹

In der nächsten Szene im Krankenhaus erkennt man, dass Chema wohl auf ist. Das Spannungskonstrukt ist zu diesem Moment bereits vollkommen abgeschwächt und es gibt keine Antizipationen mehr, es folgt lediglich das gesellschaftskritische Statement des Regisseurs zum Gewaltkonsum aus den Medien.

Wie in seinen beiden vorherigen Kurzfilmen „Himenóptero“ und „Luna“ nutzt Alejandro Amenábar in „Tesis“ ein komplexes Konstrukt der „predictive inferences“, um dichotome Antizipationen zur Identität der Charaktere, hauptsächlich Bosco, zu

³⁸⁷ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:43:09.

³⁸⁸ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:46:40.

³⁸⁹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Tesis“, Min. 01:51:19.

manifestieren. Der Film ist im Wesentlichen an der Struktur eines „whodunits“, der Suche nach dem Täter, orientiert und bietet im Verlauf der Handlung verschiedenste Indizien die letztlich zu drei Verdächtigen führen. Nach dem Tod Castros reduziert sich das Angebot jedoch auf Chema bzw. Bosco und Amenábar lässt die Auflösung bis zur entscheidenden Szene im Haus gipfeln. Bis dahin verändert der Regisseur die Gewichtung immer wieder und lässt abwechselnd einem der beiden mehr Wahrscheinlichkeit der Autor der Snuff-Filme zu sein. Im Kampf zwischen Chema und Bosco in dessen Haus erhält die Dichotomie letztlich ihren Höhepunkt und die präsentierten Hinweise sind komplex und gerecht aufgeteilt, so dass zwischen beiden Möglichkeiten hin und her überlegt werden muss. Die gestellte „macro-question“ ist im Weiteren mit der kompletten Handlung so stark verwoben, so dass immer wieder auch rückwärtige Inferenzen notwendig werden. „Tesis“ bietet letztlich auch eine gut durchdachte Mischung aus Bedrohungs- und Suspenseinferenzen, denn Amenábar reichert das Konstrukt immer wieder mit kurzfristig angelegten Spannungsmomenten an und schafft so ein durchgehend hohes Level an Intensität.

4.6.10. Tesis und der Erfolg

Nach erfolgreicher Postproduktion wurde „Tesis“ zur Weltpremiere ins Panorama der 46. Edition der Berliner Filmfestspiele eingeladen. Im Februar 1996 erfolgte diese erste öffentliche Präsentation, die trotz des gewagten Inhaltes und der Unbekanntheit des Regisseurs von Publikum und Kritikern sehr gut aufgenommen wurde.³⁹⁰ Zwei Monate später, am 20. April hatte der Film seine nationale Erstaufführung, allerdings mit zaghaften Absatz und demnach auch nur eine kurze Spielzeit. Erst als Ende des Jahres die Nominierungen für die Goyas bekannt wurden, kam es zu neuen Aufführungen. Tesis hatte insgesamt acht Nominierungen und gewann, für das gesamte Land überraschend, dafür sieben Preise, unter anderem für den besten Film und die beste neue Regie. Unter verwunderter Begeisterung nahm Alejandro Amenábar seine Trophäen entgegen und

³⁹⁰ Vgl. Sempere Antonio, S.29.

durch diesen grandiosen Erfolg konnte das Einspielergebnis danach noch verdreifacht werden.³⁹¹

„Tesis bedeutete einen der gelungensten Versuche des spanischen Genrekinos. Mit ihm trat Alejandro Amenábar durch die große Türe in die spanische Kinoindustrie. Und er machte es sehr frühzeitig. Er dachte sich den Film mit 21 aus, schrieb ihn mit 22, und drehte ihn mit 23, was ihm erlaubte mit 24 den Goya für beste neue Regie und für das Beste Originaldrehbuch zu bekommen.“³⁹²

Wie aus dem Nichts war mit den sieben Goyas ein neuer, junger Stern in der spanischen Filmlandschaft aufgegangen, der sich natürlich erst langfristig behaupten und etablieren musste, doch wie seine weitere Geschichte erzählen wird, ist ihm dies mehr als gelungen.

³⁹¹ Vgl. Sempere Antonio, S.29.

³⁹² Sempere Antonio, S.27.

4.7. Weiterer filmische Laufbahn Alejandro Amenábars

Bereits vor der Realisierung von „Tesis“ sicherte José Luis Cuerda dem jungen Alejandro Amenábar die Produktion von insgesamt drei Spielfilmen zu.³⁹³ Aufgrund des großen Erfolgs seines Debüts, konnte sich der Regisseur bereits nachhaltig in die Köpfe des Publikums einprägen und dementsprechend hoch waren die allgemeinen Erwartungen zu seinen weiteren Werken.

4.7.1. Abre los ojos

Für sein zweites abendfüllendes Werk, „Abre los ojos“, wählte Amenábar eine Thematik, deren Idee und Inspiration er sich aus den fiebrigen Zuständen einer Grippe holte.³⁹⁴ Zusammen mit Mateo Gil schrieb er danach eine *„Geschichte über die Schönheit und die Hässlichkeit, über Träume und Alpträume, über Liebe und Abneigung, über die virtuelle Realität und die reale Realität.“*³⁹⁵

Im Mai 1997, ein halbes Jahr nach dem großen Erfolg bei den Goyas, begannen schließlich nach Absprache mit José Luis Cuerda, unter großer Medienpräsenz die Dreharbeiten.³⁹⁶ In den Hauptrollen agierten neben seinem langjährigen Wegbegleiter Eduardo Noriega auch Penélope Cruz³⁹⁷ und Fele Martínez.

4.7.1.1. Inhalt

„Abre los ojos“ erzählt sich aus der Perspektive Césars, einem jungen aufstrebendem Geschäftsmann, der sich auf einer Party in Sofia, die Freundin seines besten Freundes Pelayo verliebt. In einer gleichzeitigen Parallelhandlung befindet sich derselbe Charakter mit entstelltem Gesicht, in der Obhut des Psychiaters Antonio, der versucht mit ihm

³⁹³ Vgl. Sempere Antonio, S.26.

³⁹⁴ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.65.

³⁹⁵ López García José Luis, S.164.

³⁹⁶ Vgl. Sempere Antonio, S.32.

³⁹⁷ Cruz Penélope, (geb. 1974).

gemeinsam seine Erinnerung zu rekonstruieren. Am nächsten Morgen nach der Party erscheint Césars aufdringliche Exfreundin Nuria, die mit ihm reden will und ihn bittet mit ihr ins Auto zu steigen. Während dieser Autofahrt verursacht sie absichtlich einen schweren Unfall, bei dem sie selbst stirbt, er aber mit schweren, irreparablen Gesichtsverletzungen überlebt. Trotz dieser Deformierungen versucht César, die Liebe zu Sofia aufrechtzuerhalten, sie reagiert allerdings abweisend, so dass er sich an einem Discoabend, mit ihr und Pelayo, alleine betrinkt, um danach auf der Straße einzuschlafen. Am nächsten Tag weckt ihn seine Angebetete, die ihm überraschend ihre Liebe gesteht, danach findet sich sogar eine Möglichkeit sein Gesicht chirurgisch zu rekonstruieren.

Entgegen dieses wieder gefundenen Glückes, entwickelt sich die Geschichte nun zu einem Konstrukt, dass für César die Grenzen zwischen Schein und Realität unerklärlich vermischen lässt. Neben den Bildern der Parallelhandlung beim Psychiater, wird der junge Mann immer wieder von unzuordenbaren, aber real erscheinenden Träumen geplagt, bis er eines Tages aufwacht und anstatt Sofia Nuria bei sich liegen sieht. Aus Angst vor einer Verschwörung bringt er diese um, woraufhin er wegen Mordes angeklagt wird und von einem Gerichtspsychiater konsultiert wird. An dieser Stelle kreuzt sich die Geschichte mit der Parallelhandlung. Im Gespräch mit Antonio und aus der Kraft seiner Erinnerungen kommt er langsam dahinter, dass er nach dem Unfall nicht wiederhergestellt werden konnte und vor seinem Selbstmord an dem Discoabend, mit der mysteriösen Firma „Life Extensions“ einen Vertrag abgeschlossen hat. Durch seine Unterschrift wurde ihm nach seinem Tod Kryonisation ermöglicht, wodurch er bis in eine Zeit, in der spezielle chirurgische Eingriffe zur Gesichtsrekonstruktion möglich sind, eingefroren bleibt. Sein Realitätsbewusstsein ab dem Zeitpunkt seines Todes bestand nur virtuell oder als ein induzierter Traum. Letztlich springt César von einem Hochhaus, um diese Theorie zu prüfen und, um womöglich in ein neues Leben zu gehen.

4.7.1.2 Analyse

„Abre los ojos“ ist Alejandro Amenábars zweiter Spielfilm und stellt einen großen Schritt in der filmischen Entwicklung des Regisseurs dar. Anders als in seinen bisherigen Werken ist die Geschichte non-linear erzählt und mit zahlreichen Zeitsprüngen ausgestattet.³⁹⁸ Eben solche dramaturgischen Techniken machen ein Drehbuch zwar einerseits speziell, andererseits besteht auch die Gefahr des Verlusts der Nachvollziehbarkeit beim Publikum. Trotz der Komplexität der Narration und der vielschichtigen Traumebene gelang es Amenábar und Gil allerdings ein vom Großteil der Rezipienten verstandenes Werk zu schaffen.³⁹⁹

Einen weiteren wesentlich veränderten Aspekt bildet die Ausrichtung des Filmes, denn der Erfolg von „Tesis“ war einer der größten der spanischen Filmgeschichte und dementsprechend hoch waren die Erwartungen, aber auch die Möglichkeiten. Das Budget von „Abre los ojos“ betrug bereits knapp über zwei Millionen Euro.⁴⁰⁰ Neben erstaunlichen Szenen wie der Anfangssequenz mit der leeren Gran Via in Madrid⁴⁰¹ und einer allgemein auffällig ästhetischen Inszenierung, scheint es im Sinne der hier im Schwerpunkt behandelten Theorie erwähnenswert, dass Amenábar die Antizipationen des Zusehers in diesem Film bewusst vielseitig determiniert. Die Auflösung des Konstruktes bezieht sich letztlich auch auf Tatsachen, die den Erwartungsraum des Rezipienten vollkommen verlassen⁴⁰² und eine Absicht erkennen lassen, die schwer vorauszusehen ist.

³⁹⁸ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.106.

³⁹⁹ Vgl. Rodriguez Marchante Oti, S.69.

⁴⁰⁰ Vgl. Simhofer Sandra, „Abre los ojos“ und „Vanilla Sky“. Eine vergleichende Analyse von Originalfilm und Remake hinsichtlich intermedialer Beziehungen sowie kinematografischer und kultureller Unterschiede, Dipl. Universität Wien, Institut für Romanistik, 2004, S.147.

⁴⁰¹ Vgl. Amenábar Alejandro, „Abre los ojos“, Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 1997, Min. 00:07:12.

Vgl. Amenábar Alejandro, „Abre los ojos“, Min. 00:03:11.

⁴⁰² Vgl. Ohler Peter, S.138.

4.7.1.3. Der Erfolg von Abre los ojos

Nach erfolgreichen Dreharbeiten und der Postproduktion wurde der nationale Filmstart knapp vor den Weihnachtsferien des Jahres 1997 angesetzt. Der Film erreichte, auch aufgrund sehr effektiven Marketings, bereits in den ersten Wochen enorme Besucherzahlen und wurde aufgrund des großen Erfolges im Jänner und Februar 1998 noch ein zweites Mal lanciert.⁴⁰³ Die Besucherzahlen von fast zwei Millionen, sollten „Abre los ojos“ letztlich zu einem der erfolgreichsten der spanischen Filmgeschichte machen.⁴⁰⁴ Bei den Goyas ging der Film jedoch, trotz Nominierungen in zehn Kategorien, leer aus.⁴⁰⁵

4.7.1.4. Vanilla Sky

Zwei Jahre später beschloss Tom Cruise⁴⁰⁶, dem das Drehbuch sehr gut gefiel, ein Hollywood-Remake des Filmes zu drehen.⁴⁰⁷ Trotz der fast üblichen, schlechteren Kritiken einer Neuverfilmung wurde „Vanilla Sky“⁴⁰⁸ in den USA ein großer Einspielerfolg, der allerdings auch dem Original zu neuen Höhenflügen verhalf.⁴⁰⁹ „Abre los ojos“ wurde in seiner ersten Spielzeit international selten aufgeführt und wenn dann mit eher mäßigen Ergebnissen. Durch den Kinostart von „Vanilla Sky“ lief in vielen Ländern auch das Original nochmals gleichzeitig an, so dass es auch zu direkten und interessanten Vergleichen kommen konnte.⁴¹⁰ Eben durch diese zweite Lancierung erlangte auch „Abre los ojos“ erst ernstzunehmende internationale Bekanntheit.

⁴⁰³ Vgl. Sempere Antonio, S.32.

⁴⁰⁴ Vgl. Simhofer Sandra, S.147.

⁴⁰⁵ Vgl. Sempere Antonio, S.32.

⁴⁰⁶ Cruise Tom, (geb. 1962).

⁴⁰⁷ Vgl. Lòpez García José Luis, S.167.

⁴⁰⁸ Crowe Cameron, „Vanilla Sky“, USA, 2001.

⁴⁰⁹ Vgl. Simhofer Sandra, S.36.

⁴¹⁰ Vgl. Simhofer Sandra, S.37.

4.7.2. Los Otros

Als Alejandro Amenábar, nach den Dreharbeiten seines letzten Filmes, zusammen mit seinem Bruder sein Geburtsland Chile besuchte, erschien ihm, während des Aufenthaltes an einem See, plötzlich das Bild eines Hauses.⁴¹¹ Diese Vorstellung sollte der erste Gedanke einer Idee sein, die schließlich in seinem dritten Spielfilm „Los Otros“⁴¹² gipfelte. Nach dem großen Erfolg von „Abre los ojos“ und dem Verkauf der Rechte für „Vanilla Sky“, schaffte es Amenábar neben der garantierten Produktion von José Luis Cuerda, auch Tom Cruise von den Qualitäten seines neuen Projektes zu überzeugen. Dieser übernahm die Rolle eines der Produzenten, machte die Verpflichtung von Nicole Kidman⁴¹³ als Protagonistin möglich und ließ den Film unter dem Deckmantel einer Hollywoodproduktion realisieren.⁴¹⁴

Im Rahmen der Drehvorbereitungen suchte Amenábar zunächst nach einer passenden Location auf der Kanalinsel Jersey, wurde dort zwar nicht fündig, entschied sich aber die Handlung der Geschichte dorthin zu verlegen.⁴¹⁵ Der Drehort für die Außenaufnahmen fand sich letztlich in einem riesigen Anwesen bei Santander, für die Innenaufnahmen waren Studios in Madrid vorgesehen.⁴¹⁶ Im Herbst 2000 begann schließlich die dreimonatige Drehzeit seines ersten englischsprachigen Filmes, der ein Budget von 21 Millionen Euro aufweisen konnte.⁴¹⁷

4.7.2.1. Inhalt

„Los Otros“ spielt auf der Kanalinsel Jersey im Jahr 1945. Die streng katholische Grace lebt zusammen mit ihrer Tochter Anne, ihrem Sohn Nicholas, sowie den drei Angestellten in einem großen Anwesen und wartet auf die Rückkehr ihres Mannes Charles aus dem Krieg. Da die beiden Kinder an einer seltsamen Sonnenallergie leiden,

⁴¹¹ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.108.

⁴¹² Amenabár Alejandro, „The Others“, USA / Spanien / Frankreich / Italien, 2001.

⁴¹³ Kidman Nicole, (geb. 1967).

⁴¹⁴ Vgl. Lòpez García José Luis, S.227.

⁴¹⁵ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.122.

⁴¹⁶ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.123.

⁴¹⁷ Vgl. Lòpez García José Luis, S.227.

beschränken sich die Tätigkeiten auf das Innere des Hauses, in dem allerdings mysteriöse Vorgänge von Statten gehen. Immer wieder ertönen seltsame Geräusche und Türen öffnen sich wie von selbst, Grace bemerkt allerdings nichts davon und schenkt den Vorfällen keinen Glauben. Zur Mitte des Filmes kehrt überraschend der als vermisst geglaubte Ehemann aus dem Krieg zurück. Nachdem es am nächsten Tag zu einem erneuten seltsamen Vorfall kommt und Charles wieder verschwindet, bemerkt die Familie, dass ihre Angestellten eigentlich tot sein müssten. Es deutet alles daraufhin, dass in irgendeiner Form Geister in dem Haus leben, doch in einem Gespräch mit den drei Bediensteten stellt sich schließlich heraus, dass sie selbst in der Welt der Toten leben. Grace hat sich und ihre Kinder getötet und existiert nun in einem Zustand, in dem es immer wieder zu Überschneidungen mit der wirklichen Welt kommt. Die Geräusche und Vorfälle stammen also aus dem Diesseits. In dieser totalen Umkehr der Erwartungen schließt Amenábar den Film mit einer Seance der neuen Hausbewohner, die versuchen mit den Geistern, also der Familie, Kontakt aufzunehmen.

4.7.2.2. Analyse

Der Regisseur schlägt mit seinem dritten Spielfilm „The Others“ wiederum eine ganz andere Richtung des Kinos ein, trotzdem behält er mit der Intrige und der Fragwürdigkeit von Identität seine inhaltliche Essenz. *„Man kann nicht negieren, dass der große Macher von The Others, seine Seele und sein Atem Alejandro Amenábar ist, denn er gab Idee, Drehbuch, Musik, Regie aber den exzellenten Körper des Filmes konstruierte auch ein komplexes Netz der Produktion, ein Kameramann wie Aguirresarobe und großartige Schauspieler.“*⁴¹⁸ Der Film zeigt sich ist im klassischen Stile, mit zahlreichen Spannungselementen angereichert, trotzdem ist er der Träger einer Handlung deren wahre Bedeutung erst in den letzten Szenen ans Licht tritt. Auch in „The Others“ konstruiert Alejandro Amenábar „predictive inferences“ die ganz andere Vermutungen, als die tatsächliche Auflösung implizieren, um schließlich am Ende den Erwartungsraum erneut komplett verlassen. *„Meine Leidenschaft war es, dass sich der Zuseher gar nicht*

⁴¹⁸ Rodriguez Marchante, S.24.

*vorstellt, dass sie ja gestorben sind. Es war die Herausforderung, ob es die Leute erraten oder nicht.*⁴¹⁹

4.7.2.3. Der Erfolg von Los Otros

„The Others“ erlebte seine Premiere bei den Filmfestspielen in Venedig 2001 und war dort auch für den Goldenen Löwen nominiert.⁴²⁰ Danach hatte der Film zunächst Premiere in den U.S.A und danach erst in Spanien, wobei die Einnahmen an den Kinokassen in beiden Ländern beachtlich waren.⁴²¹ Bei den Goyas im Jänner des darauf folgenden Jahres, gewann „The Others“ acht Preise, bemerkenswerter Weise, obwohl er nicht in spanischer Originalsprache war. Mit seinem dritten Spielfilm und noch nicht einmal dreißig Jahren, hatte Alejandro Amenábar sein erstes Hollywoodprojekt absolviert und damit den Grundstein für eine Karriere, der alle Möglichkeiten offen standen, gelegt.⁴²²

4.7.3. Mar adentro

Trotz des Erfolges in Amerika knüpfte der Regisseur für sein nächstes Werk wieder in Spanien an und konzipierte mit „Mar adentro“ einen Film der sich deutlichen von allem Bisherigen unterscheiden sollte. Im Bewusstsein nun einen Status erlangt zu haben, der auch heikle Themen angehen kann, wählte er die Thematik der Euthanasie und den authentischen Fall von Ramón Sampedro Camean⁴²³, der sich Mitte der 1990er Jahre für die freie Entscheidung über Leben und Tod einsetzte.⁴²⁴ Die Geschichte des Mannes, der fast dreißig Jahre Kopf abwärts gelähmt war und einen aufopfernden Kampf für das Sterben lebte, war in Spanien sehr populär und wurde bereits 2001 unter dem Namen „Condenado a vivir“⁴²⁵ für das Fernsehen verfilmt. Trotzdem ging Alejandro Amenábar

⁴¹⁹ Rodríguez Marchante Oti, S.110.

⁴²⁰ Vgl. Rodríguez Marchante Oti, S.22.

⁴²¹ Vgl. Lòpez García José Luis, S.227.

⁴²² Vgl. Simhofer Sandra, S.37.

⁴²³ Camean Sampedro Ramón, (1943 – 1998).

⁴²⁴ Vgl. Lòpez García José Luis, S.268.

⁴²⁵ Bodegas Robert, „Zum Sterben verurteilt“, Spanien, Spanien, 2001.

dieses viel diskutierte Thema auf seine Weise an und engagierte mit Javier Bardem⁴²⁶ einen der besten spanischen Schauspieler der heutigen Zeit für die Hauptrolle.

4.7.3.1. Inhalt

„Mar adentro“ erzählt die Geschichte von Ramón Sampedro, der seit einem Sprung von den Klippen vom Kopf abwärts gelähmt ist. Zum Zeitpunkt der Geschichte, fast dreißig Jahre später, liegt er, wie auch die restlichen Jahre nach dem Unfall, in seinem Bett im Haus der Familie in Galicien. Ramón macht trotz seines Zustandes einen positiven Eindruck, kämpft jedoch für das Recht Sterben zu dürfen. Im Laufe der Geschichte wird sein Fall zum medialen Ereignis und er findet viele Befürworter seines Wunsches, unter anderem werden die selbst schwer kranke Schriftstellerin Julia und die Fabrikarbeiterin Rosa zu seinen engsten Vertrauten. Ramón flüchtet in Gedanken immer wieder in eine Traumwelt in der er über die Felder bis ans Meer fliegen kann, in der Realität verliert er allerdings seinen Prozess zur eigenständigen Entscheidung über sein Schicksal. Schließlich nimmt Rosa die Bürde auf sich und verlässt mit ihm sein Elternhaus, um ihn nach La Coruña zu bringen. Dort fährt sie ein letztes Mal mit Ramón am Strand spazieren, um dann im Zimmer eine Zyankalikapfel im Wasser aufzulösen. Zwanzig Minuten später hat sich sein einziger Wunsch erfüllt und er hat diese Welt verlassen.

4.7.3.2. Analyse

Im Widerspruch zu seinem bisherigen Gesamtwerk behandelt Alejandro Amenábar in „Mar adentro“ zum ersten Mal eine authentische Thematik und setzt damit eindeutig auch ein politisches Statement. Trotz der bedrückenden Situation und der Todessehnsucht des Protagonisten, gelang es dem Regisseur einen Film zu realisieren, der eigentlich ein gegenteiliges Gefühl repräsentiert. „Mar adentro“ ist viel mehr ein Film der das Leben in den Mittelpunkt stellt und auch aufgrund des Charakters von Ramón die positiven Aspekte des Daseins betont.⁴²⁷ Amenábar schuf mit seinem vierten Spielfilm einen

⁴²⁶ Bardem Javier, (geb. 1969).

⁴²⁷ Vgl. Lòpez García José Luis, S.268.

ästhetisch auffälligen Film, der im Einklang mit der Musik eine fesselnde Gesamtstimmung etabliert.

Im Sinne der hier im Schwerpunkt aufgestellten Theorie zu vorwärtigen Antizipationen für die Spannungskonstruktion, weist der Film, einerseits aufgrund des bekannten Ausgangs, andererseits auch durch die Unausweichlichkeit des Todes keine erwähnenswerten Merkmale auf.

4.7.3.3. Mar adentro und der Oscar

Nachdem der Film bereits zuvor zahlreiche Auszeichnungen, wie den Golden Globe für den besten ausländischen Film und nie zuvor erreichte 14 Auszeichnungen bei den Goyas erhalten hatte, kam es am 28. Februar 2005 zur Oscarverleihung.⁴²⁸ Trotz starker Konkurrenz, durch die anderen Nominierungen, bekam „Mar adentro“ schließlich den Auslandsoscar für den besten fremdsprachigen Film. Alejandro Amenábars Karriere gipfelte damit, knapp zehn Jahre nach seinem Spielfilmdebüt, an einem Erfolg, den viele andere Regisseure in ihrer Laufbahn nie erreichen werden.

4.7.4. Agora

Für sein aktuellstes Werk ging der Regisseur, wie bereits so oft in seiner Karriere vollkommen neue Wege und konfrontierte sich mit einem Stoff den er als antiken Epos inszenieren wollte. „Agora“ ist eine internationale Koproduktion deren Handlung im nachchristlichen Ägypten situiert ist und einerseits die Geschichte des Sklaven Davus und der weisen Philosophin Hypatia erzählt, andererseits aber auch die weit reichenden Religionskonflikte der damaligen Zeit aufgreift. In den Hauptrollen agieren unter anderem Rachel Weisz⁴²⁹, Max Minghella⁴³⁰ und Michael Lonsdale⁴³¹.

⁴²⁸ Vgl. Lòpez García José Luis, S.270.

⁴²⁹ Weisz Rachel, (geb. 1971).

⁴³⁰ Minghella Max, (geb. 1985).

⁴³¹ Lonsdale Michael, (geb. 1931).

Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit befindet sich der Film gerade in den Anfängen der Postproduktion, eine Veröffentlichung wird für das Ende des Jahres 2009 angenommen.⁴³²

⁴³² Vgl. O.N., „Agora“, in: Needham Col et al. (Hg.): The International Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt1186830/>, abgerufen am 2. September 2008.

5. SCHLUSS

Mit 36 Jahren hat Alejandro Amenábar bereits erreicht, was den meisten Regisseuren in ihrer ganzen Karriere nicht gelingt. Gemessen an den Einspielzahlen seiner Filme wurde er zum absatzstärksten spanischen Filmemacher aller Zeiten, hatte eine Rekordanzahl bei den Auszeichnungen der Goyas, realisierte eine erfolgreiche Hollywoodproduktion, und gewann schließlich den Auslandsoscar für den besten fremdsprachigen Film. Sein aktuellstes Projekt ist ein Historienepos mit höchsten Ambitionen und einem Budget von 50 Millionen Euro.⁴³³

Auf die Frage wie und warum es zu einem solch beachtlichen Werdegang kam, zeigen sich viele Aspekte verantwortlich. Aus einer infantilen Leidenschaft für Geschichten entwickelte sich eine Besessenheit für das Kino, die alle anderen Facetten des Lebens in den Hintergrund stellte. Obwohl er auf der Complutense in Madrid eine filmspezifisch eher mäßige Ausbildung absolvierte, opferte Alejandro Amenábar Leben und Freizeit einzig für seinen Traum Filmemacher zu werden. Eben während dieser Studienjahre traf er auch auf seinen Klassenkameraden Mateo Gil und machte damit eine prägende Bekanntschaft für seine weitere Laufbahn. Mittlerweile sind die beiden seit fast zwanzig Jahren ein eingespieltes Team, und mit Sicherheit hat diese Konstellation wesentlichen Bestandteil am kontinuierlichen Erfolg.

Nach der Fertigstellung seines ersten Kurzfilmes „Himenóptero“ kam es schließlich zu einem zufälligen Aufeinandertreffen mit dem Regisseur und Produzenten José Luis Cuerda, der danach zu seinem Mentor aber auch zum Garant seiner ersten Spielfilme wurde. Amenábar drehte daraufhin, im Alter von 23 Jahren sein Debüt „Tesis“ und nutzte damit diese Chance auf eine Art und Weise die jegliche Erwartung sprengte. Im Verlauf seiner nächsten Jahre schien es fast so, als hätte er einen groß angelegten, innerlichen Plan verfolgt, denn jeder seiner weiteren Filme, egal ob „Abre los ojos“, „Los Otros“

⁴³³ Vgl. FNE Staff, „Egyptian epic Agora to shoot in Malta“, Filmneweurope.com, <http://www.filmneweurope.com/news/malta/egyptian-epic-agora-to-shoot-in-malta>, abgerufen am 5. September 2008.

oder „Mar adentro“ wurde zu einem großen Erfolg und setzte somit neue Dimensionen. Ein weiterer entscheidender Faktor seiner Karriere war auch das Glück einer Epoche anzugehören in der das Medium, das in Spanien immer wieder zwischen Höhen und Tiefen schwankte, durch neue politische Strukturen Anfang der 1990er Jahre großen Aufschwung erlebte.

Alejandro Amenábars Werke behandeln unterschiedlichste Themen und sind diversen Genres zuzuordnen, trotzdem haben sie einen Fokus auf das Spannungsempfinden des Zusehers gemeinsam. Eben jener Aspekt stellte auch den zentralen Untersuchungsschwerpunkt dieser Arbeit dar. Spannung ist die Reaktion auf Informationsmängel im dargebotenen Kontext gemäß den psychologischen Grundlagen von top-down Prozessen. Aufgrund dieser Ungewissheiten im Ausgang einer Handlung, ist der Zuseher dazu angeregt, Vermutungen oder Antizipationen zu erstellen, um dieses Defizit ausgleichen zu können. Neben solchen Fragen und Vermutungen im Rahmen einer einzelnen Szene, den „micro-questions“, sind im Sinne der Zielsetzung dieser Arbeit hierfür vor allem „macro-question“, also groß angelegte Frage, die sich durch die gesamte Struktur einer Geschichte ziehen, relevant. Aus Sicht des Autors und als Hilfsmittel zur Spannungskonstruktion bieten sich dementsprechende „predictive inferences“, aus denen ein theoretisches Konzept hoher Intensität impliziert werden kann, an. Die wichtigsten dieser Vermutungen eines idealen Zusehers wären unter anderem Bedrohungs-, Suspense-, und Neutralinferenzen. Auf Grundlage bisheriger Theorien konnte erarbeitet werden, dass solche Antizipationsmechanismen in einem dichotomen Konstrukt zu höchstem Spannungsempfinden führen, vor allem dann, wenn der zweigeteilte Entscheidungsprozess innerhalb der gesamten Handlung etabliert wurde. Alejandro Amenábar nutzte ein solches Prinzip in seinen ersten Kurzfilmen „Himenóptero“ und „Luna“, genauso im Spielfilmdebüt „Tesis“. In jedem dieser drei Werke baut der Regisseur ein Konstrukt aus Argumenten und Gegenargumenten zur Identität eines Charakters auf, um den dualen Antizipationsprozess des Zusehers zu forcieren und, um ihn am Ende an einem Punkt höchster Intensität gipfeln zu lassen. In „Himenóptero“ stellt Amenábar den Charakter Bosco und seine Absichten in Frage und in „Luna“ weiß man bis kurz vor dem Ende nicht ob die Protagonistin entweder verrückt

und zu allem fähig oder einfach nur ein sensibles, etwas seltsames Mädchen ist. Der erste Spielfilm „Tesis“, offenbart ein komplexes Konstrukt an beidseitig angelegten Hinweisen, das letztlich im Endkampf zwischen Bosco und Chema seinen Höhepunkt findet und bis dahin beide Ausgänge gleichwertig plausibel erscheinen lässt.

Alejandro Amenábar hat mit seinem bisherigen Gesamtwerk hohen internationalen Status erlangt und im Sinne des Variantenreichtums seiner Filme, bleibt es gespannt abzuwarten, in welche Richtung seine nächsten Arbeiten gehen werden. Die Essenz seiner Werke und die Thematisierung der Wahrheit, in welcher Form auch immer, wird ihm jedoch bleiben, genauso wie jeder Filmemacher seine unverwechselbare Handschrift besitzt, genauso wie jeder Künstler sein Medium als Sprachrohr seiner Seele nutzt.

FILMOGRAFIE VON ALEJANDRO AMENÁBAR

Kurzfilme

La cabeza (1991)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: Hi-8

Dauer: 15 Minuten

Land: Spanien

Darsteller: Sandra Gil (Ana) und Alejandro Amenábar (Roberto).

Drehbuch und Kamera: Mateo Gil und Alejandro Amenábar

Schnitt: Alejandro Amenábar

Musik: Alejandro Amenábar und Alfredo Alonso

Himenóptero (1992)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: Hi-8

Dauer: 33 Minuten

Land: Spanien

Darsteller: Raquel López (Sylvia), Nieves Herranz (Maria), Alejandro Amenábar (Bosco)

Drehbuch, Schnitt und Musik: Alejandro Amenábar

Kamera: Mateo Gil

Luna (1994)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: Hi-8

Dauer: 30 Minuten

Land: Spanien

Darsteller: Eduardo Noriega (Alberto) und Nieves Herranz (Luna)

Drehbuch: Alejandro Amenábar und Nieves Herranz

Kamera: Mateo Gil

Musik und Schnitt: Alejandro Amenábar

Luna 35mm (1995)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: 12 Minuten

Land: Spanien

Darsteller: Eduardo Noriega (Alberto) und Nieves Herranz (Luna)

Musik: José Sánchez Sanz

Spielfilme

Tesis (1996)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: 126 Minuten

Land: Spanien

Darsteller: Ana Torrent (Angela), Rafael Martínez (Chema, Eduardo Noriega (Bosco), Rosa Campillo (Yolanda), Miguel Picazo (Figueroa), Xavier Elorriaga (Castro), Nieves Herranz (Sena)

Drehbuch: Alejandro Amenábar und Mateo Gil

Kamera: Hans Burmann

Schnitt: María Elena Sáinz de Rozas

Musik: Alejandro Amenábar und Mariano Marín

Abre los ojos (1997)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: 117 Minuten

Land: Spanien / Frankreich / Italien

Darsteller: Eduardo Noriega (César), Penélope Cruz (Sofía), Chete Lera (Antonio), Fele Martínez (Pelayo), Nawja Nimri (Nuria)

Drehbuch: Alejandro Amenábar und Mateo Gil

Kamera: Hans Burmann

Schnitt: María Elena Sáinz de Rozas

Musik: Alejandro Amenábar und Mariano Marín

Los Otros (2001)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: 104 Minuten

Land: USA / Spanien / Frankreich / Italien

Darsteller: Nicole Kidman (Grace), Fionnula Flanagan (Mrs. Mills), Christopher Eccleston (Charles), Elaine Cassidy (Lydia), Eric Sykes (Mr. Tuttle), Alakina Mann (Anne), James Bentley (Nicholas)

Drehbuch: Alejandro Amenábar

Kamera: Javier Aguirresarobe

Schnitt: Nacho Ruiz Capillas

Musik: Alejandro Amenábar

Mare adentro (2005)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: 125 Minuten

Land: Spanien / Frankreich / Italien

Darsteller: Javier Bardem (Ramón), Belén Rueda (Julia), Lola Dueñas (Rosa), Clara Segura (Gené), Mabel Rivera (Manuela, Ramóns Schwägerin), Tamar Novas (Javi, Ramóns Neffe), Celso Bugallo (José, Ramóns Bruder)

Drehbuch: Alejandro Amenábar und Mateo Gil

Kamera: Javier Aguirresarobe

Schnitt und Musik: Alejandro Amenábar

Agora (in Postproduktion, 2009)

Regie: Alejandro Amenábar

Format: 35mm

Dauer: -

Land: USA / Spanien

Darsteller: Rachel Weisz (Hypatia), Max Minghella (Davus), Ashraf Barhom (Ammonius), Michael Lonsdale (Theon), Rupert Evans (Synesius), Richard Durden (Olympius)

Drehbuch: Alejandro Amenábar und Mateo Gil

Kamera: Xavi Giménez

Musik: Alejandro Amenábar

FILMOGRAFIE

8 ½, Fellini Federico („Achteinhalb“, Italien / Frankreich, 1963).

8mm, Schumacher Joel („8mm – Acht Millimeter“, USA / Deutschland, 1999).

Alaska, Van Diem Mike, („Alaska“, Niederlande, 1989).

Antes del beso, Gil Mateo („Vor dem Kuss“, Spanien, 1993).

Bella Epoque, Trueba Fernando („Belle epoque“, Spanien / Portugal / Frankreich, 1992).

Bienvenido Mister Marshall, Berlanga Luís Garcia („Willkommen Mr. Marshall“, Spanien, 1952).

Blair Witch Project, Myrick Daniel / Sanchez Eduardo („Blair Witch Project“, USA, 1999).

Calle mayor, Bardem Juan Antonio („Hauptstraße“, Spanien / Frankreich, 1956).

Cambio del sexo, Aranda Vicente („Geschlechtsumwandlung“, 1976).

Cannibal Holocaust, Deodato Ruggero („Nackt und zerfleischt“, Italien, 1980).

C'est arrivé près de chez vous, Belvaux Remy / Bonzel Andre („Mann beißt Hund“, Belgien, 1992).

Choque de trens, De Chomón Segundo, („Eisenbahnunfall“, Spanien, 1902).

Condenado a Vivir, Bodegas Robert, („Zum Sterben verurteilt“, Spanien, 2001).

El corazón del bosque, Gutiérrez Aragón Manuel („Das Herz des Waldes“, Spanien, 1978).

El Espíritu de la colmena, Erice Victor („Der Geist des Bienstockes“, Spanien, 1973).

El testamento de Diego Rocafort, Marro Alberto, („Das Testament des Diego Rocafort“, Spanien, 1917).

En casa de Diego, Montero Carlos („En casa de Diego“, Spanien 1993).

Esa pareja feliz, Berlanga Luís Garcia („Dieses glückliche Paar“, Spanien, 1951).

E.T.: The Extra-Terrestrial, Spielberg Steven („E.T.: Der Außerirdische“, USA, 1982).

Funny Games, Haneke Michael („Funny Games“, Österreich 1997 / USA 2007).

Gulliver en el pais de los gigantes, De Chomón Segundo („Gulliver im Land der Giganten“, Spanien, 1903).

Hardcore, Schrader Paul („Hardcore – ein Vater sieht rot“, USA, 1979).

Henry: Portrait of a Serial Killer, McNaughton John („Henry: Portrait of a Serial Killer“, USA 1986).

Inland Empire, Lynch David („Inland Empire“ Frankreich / Polen / USA, 2007).

La caza, Saura Carlos, („Die Jagd“, Spanien, 1965).

L'Âge d'or, Buñuel Luis („Das goldene Zeitalter“, Frankreich, 1930).

La lengua de las mariposas, Cuerda José Luis („Die Zeit der Schmetterlinge“, Spanien, 1999).

La nuit américaine , Truffaut Francois („Die amerikanische Nacht“, Frankreich / Italien, 1973).

L'arroseur arrosé, Lumiere Louis („Der begossene Gärtner“, Frankreich, 1895).

Las bicicletas son para el verano, Chávarri Jaime („Fahrräder sind für den Sommer“, Spanien, 1984).

La verbena de la paloma, Perojo Benito („Fair of the dove“, Spanien, 1934).

Le mépris , Godard Jean-Luc („Die Verachtung“, Frankreich / Italien, 1963).

Living in Oblivion, DiCillo Tom („Living in Oblivion – Total abgedreht“, USA, 1995).

Los Golfos, Saura Carlos, („Die Straßenjungen“, Spanien, 1959).

Los misterios de Barcelona, Marro Alberto, („Die Geheimnisse von Barcelona“, Spanien, 1915).

Los ultimos de Filipinas, Roman Antonio („Last stand in the Philippines“, Spanien, 1939).

Morena Clara, Rey Florián („Dark and bright“, Spanien / Italien, 1936).

Muerte de un ciclista, Bardem Juan Antonio („Tod eines Radfahrers“, Spanien, 1955).

Nadie conocie a nadie, Gil Mateo („Bruderschaft des Todes“, Spanien, 1999).

Opera prima, Trueba Fernando („Opera prima“, Spanien / Frankreich, 1980).

Peeping Tom, Powell Michael („Augen der Angst“, GB, 1960).

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Almodóvar Pedro („Pepi, Luci, Bom und andere Mädchen aus dem Haufen“, Spanien, 1980).

Psycho, Hitchcock Alfred („Psycho“, USA, 1960).

Raiders of the Lost Ark, Spielberg Steven („Jäger des verlorenen Schatzes“, USA, 1981).

Riña en un café, Gelabert Fructoso („Streit in einem Café“, Spanien, 1897).

Shadows of the Vampire, Merhige E. Elias („Shadow of the Vampire“, GB / USA / Luxemburg, 2000).

Sone que te mataba, Gil Mateo („Sone que te mataba“, Spanien, 1994).

The Brave, Depp Johnny („The Brave“, USA, 1997).

Tierra sin pan, Buñuel Luis, („Land ohne Brot“, Spanien, 1933).

Tocando Fondo, Cuerda Josè Luis („Tocando Fondo“, Spanien, 1993).

Todo sobre mi madre, Almodóvar Pedro, („Alles über meine Mutter“, Spanien / Frankreich, 1999).

Tristana, Buñuel Luis, („Tristana“, Frankreich / Italien / Spanien, 1970).

Un chien andalou, Buñuel Luis („Ein andalusischer Hund“, Frankreich, 1928).

Vanilla Sky, Crowe Cameron („Vanilla Sky“, USA, 2001).

Videodrome, Cronenberg David („Videodrome“, Kanada, 1983).

Viridiana, Buñuel Luis, („Viridiana“, Mexico / Spanien, 1960/61).

Volver a empezar, Garci José Luis („Starting over“, Spanien, 1982).

Die originalen Filmtitel, deren Übersetzungen, Produktionsland und Jahr, wurden der Internet Movie Database IMDb (<http://www.imdb.com>) sowie der nachfolgenden Literatur entnommen.

QUELENNACHWEIS

Nachweis der Filme

Amenabár Alejandro, „Abre los ojos“, Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 1997.

Amenabár Alejandro, „Himenóptero“, in: Amenábar Alejandro, Tesis: Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 2002.

Amenabár Alejandro, „Luna“, in: Amenábar Alejandro, Abre los ojos: Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 1997.

Amenabár Alejandro, „Tesis“, Edición Especial Coleccionistas, DVD-Video, Spanien, 2002.

Dokumentarfilme

Bohr Alexander, „Das Kino des Michael Haneke“ in der Sendereihe: Kennwort Kino, Deutschland, 2007, Ausstrahlung am 18. Dezember 2007 um 22:15, 3Sat.

Literatur

- Ackermann Kathrin, „Die Entstehung des Nervenkitzels. Zum Verhältnis von psychologischer und literaturwissenschaftlicher Spannungsforschung“, in: Walburga Hülk / Ursula Renner (Hg.): *Biologie, Psychologie und Poetologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.
- Bergson Henri, *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Meiner, Hamburg, 1991.
- Bordwell David, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin, Madison, 1985.
- Bordwell David / Thompson Kristin, *Film Art – An Introduction*, 7. Auflage, McGraw Hill, New York, 2003.
- Boringo, Heinz-Lothar, *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*, Cornelsen, Düsseldorf, 1980.
- Carroll Noel, „Toward a theory of film suspense“. in: *Persistence of Vision*, No.1, 1984.
- Emrich Hinderk M., „Illusionen, die Wirklichkeit und das Kino“, in: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): *...Kraft der Illusion*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.
- Fiske John, „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“, in: Hepp Andreas / Winter Rainer (Hg.), *Kultur – Medien – Macht, Cultural Studies und Medienanalyse*, 3. Auflage, VS Verlag, Wiesbaden, 1997.
- Freud Sigmund, *Psychologie des Unbewussten*, Band III, 8. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Garcia Fernandez Emilio C., *El Cine Español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel Cine, Barcelona, 2002.
- Geisser Seymour, *Predictive Inference: An Introduction*, CRC Press, Boca Raton, 1993.
- Gerrig Richard J./ Zimbardo Philip G., *Psychologie*, 18. Auflage, Pearson Studium, München, 2008.
- Gómez Asunción María, Santiago, Juan-Navarro Santiago, Alejandro Amenábar, *Collection Camera Incognita, Cinéastes*, Paris, 2002.
- Graesser Arthur C. / Singer Murray / Trabasso Tom, “Constructing inferences during narrative text comprehension”, in: *Psychological Review*, 101, 1994.

Graesser Arthur C. / Swamer Shane S. / Bagget William B. / Sell Maria A., „New Models of Deep Comprehension“, in: Britton Bruce K./Graesser Arthur C. (Hg.): Models of Understanding Text, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996.

Groth Sibylle, Zur Konstruktion kultureller Sterotypen im Film, Tectum Verlag, Marburg, 2003.

Guilford Joy Paul, The nature of Human Intelligence, McGraw-Hill, New York, 1967.

Jarvie Ian, Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics, Routledge & Kegan Paul, New York, 1987.

Jensen Stefan, Erkenntnis - Konstruktivismus – Systemtheorie, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 1999.

Jordan Barry/ Allinson Mark, Spanish Cinema: A Student's Guide, Hodder Arnold, London, 2005.

López García José Luis, De Almodóvar a Amenábar: El nuevo cine español, Notorious ediciones, Madrid, 2005.

McKee Robert, Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens, 4. Auflage, Alexander Verlag, Berlin, 2007.

Monaco James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 6. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2005.

Ohler Peter, Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentationen narrativer Filme, MAKS-Publikationen, Münster, 1994.

Ohler Peter, Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption, in: montage/av, 3/1, 1994.

Ohler Peter / Niedling Gerhild, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 200“, in: Jan Selmer / Hans J. Wulff (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?, Schüren, Marburg, 2002.

Pinel John P.J. / Paul Pauli, Biopsychologie, 6. Auflage, Pearson Studium, München, 2007.

Pöppel Ernst, Grenzen des Bewußtseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit? Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1997.

Rickheit Gert / Schnotz Wolfgang / Strohner Hans, „The concept of inference in discourse comprehension”, in: Gert Rickheit / Hans Strohner (Hg.): Inferences in text procession, North-Holland, Amsterdam, 1985.

Rodríguez Marchante Oti, Amenábar: Vocación de intriga, Páginas de Espuma, Madrid, 2002.

Schäfer Horst, Film im Film: Selbstporträts der Traumfabrik, Fischer, Frankfurt am Main, 1985.

Seguin Jean-Claude, Historia del cine Español, Acento, Madrid, 1995.

Sempere Antonio, Alejandro Amenábar: Cine en las venas, Nuer Ediciones, Madrid, 2000.

Simhofer Sandra, „Abre los ojos“ und „Vanilla Sky“. Eine vergleichende Analyse von Originalfilm und Remake hinsichtlich intermedialer Beziehungen sowie kinematografischer und kultureller Unterschiede, Dipl. Universität Wien, Institut für Romanistik, 2004.

Simonov Pavel V., Widerspiegelungstheorie und Psychologie der Emotionen, Volk und Gesundheit, Berlin, 1975.

Stone Rob, Spanish Cinema, Pearson Longman, Harlow, 2002.

Tan Ed / Ditweg Gijsbert, „Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing“, in: Peter Vorderer./Hans-Jürgen Wulff/Mike Friedrichsen (Hg.), Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996.

Torreiro Casimiro, „Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)“, in: Gubern et al. (Hg.): Historia del cine español, Cátedra, Madrid, 1995.

Truffaut Francois, Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?, Heyne, München, 1983.

Von Foerster Heinz, „Das Konstruieren einer Wirklichkeit“, in: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus, Piper, München, 1985.

Vorderer Peter, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, in: Peter Vorderer./Hans-Jürgen Wulff/Mike Friedrichsen (Hg.), Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1996.

Warren Richard M., Perceptual restoration of missing speech sounds, Science, 167, 1970.

Weibel Adrian, Spannung bei Hitchcock: zur Funktionsweise des auktorialen Suspense, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

Wisker Gina, Horror Fiction – An Introduction, Continuum, London, 2005.

Wuss Peter, Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Ed. Sigma, Berlin, 1993.

Yanal Robert, „The Paradox of Suspense”, in: British Journal of Aesthetics, 36, 1996.

Zwaan R. A. / Radvansky G. A., Situation models in language comprehension and memory, in: Psychological Bulletin, 123, 1998.

Internetquellen

Amenabár Alejandro, Página oficial,
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/amenabar/intro.htm>, abgerufen am 8. August 2008.

FNE Staff, „Egyptian epic Agora to shoot in Malta“, Filmneweurope.com,
<http://www.filmneweurope.com/news/malta/egyptian-epic-agora-to-shoot-in-malta>,
abgerufen am 5. September 2008.

O.N., „Agora“, in: Needham Col et al. (Hg.): The International Movie Database,
<http://www.imdb.com/title/tt1186830/>, abgerufen am 2. September 2008.

O.N., „Eduardo Noriega“, in: Needham Col et al. (Hg.): The Internet Movie Database,
<http://www.imdb.com/name/nm0635330/>, abgerufen am 18. August 2008.

Nachschlagewerke

Duden, Das Fremdwörterbuch, 5. Auflage, Brockhaus, Mannheim, 1990.

ABSTRACT

Der spanische Filmschaffende Alejandro Amenábar gilt heute als wichtiger Bestandteil der internationalen Szene. Mit 36 Jahren hat er bereits erreicht, was den meisten Regisseuren in ihrer ganzen Karriere nicht gelingt. Gemessen an den Einspielzahlen seiner Filme wurde er zum absatzstärksten spanischen Filmemacher aller Zeiten, hatte eine Rekordanzahl bei den Auszeichnungen der Goyas, realisierte eine erfolgreiche Hollywoodproduktion, und gewann schließlich den Auslandsoscar für den besten fremdsprachigen Film. Sein aktuellstes Projekt ist ein Historienepos mit höchsten Ambitionen und einem Budget von 50 Millionen Euro.

Amenábar begann seine Karriere Anfang der 1990er Jahre auf der Madrider Universität Complutense, in einem Land, das sich nach Jahrzehntelangen Schwankungen, langsam in der internationalen Filmlandschaft namhaft etablieren konnte. In seinen Filmen, die Anteile an den verschiedensten Genres finden, behandelt er Themen wie Gewalt, Tod, Jenseits, Schmerz, Albtraum, Obsession oder Liebe und schafft damit ein Gesamtwerk, das mittlerweile aus drei Kurzfilmen und vier Spielfilmen besteht. Neben der Vielseitigkeit seiner Geschichten, haben all diese unverkennbar einen bewussten und besonderen Umgang mit den Mechanismen des Spannungsaufbaus gemeinsam. Im allgemeinen Verständnis bedeutet Spannung ein Resultat von Vervollständigungstendenzen des Zusehers zum dargebotenen Kontext. Im Wesentlichen ist das Publikum also dazu angeregt, Vermutungen zum Ausgang einer unklaren Situation oder ganzen Geschichte vorzunehmen. Alejandro Amenabár bietet in seinen Filmen, vor allem in seinem Frühwerk, immer wieder solche Antizipationen an, konstruiert sie aber bewusst so, dass der Zuseher in einem dichotomen Entscheidungsmodell gefangen ist. Ein auf zwei Möglichkeiten beschränktes Konzept solcher Inferenzen bedeutet, gemäß gängiger Theorien, eine höchste Intensität an Spannung. Amenabár präsentiert weiters eine komplexe, in der gesamten Handlung verankerte, Struktur an Argumenten und Gegenargumenten zur Hauptfragestellung des Filmes, die beide Hypothesen gleichwertig erscheinen lassen. Die Wirkungsweise der dualen Antizipationen bezieht sich in seinen Werken, vor allem auf die zwiespältige Identität eines der Protagonisten. Sowohl in

seinen ersten beiden Kurzfilmen „Himenóptero“ und „Luna“, als auch in seinem Spielfilmdebüt „Tesis“ gipfelt dieses Konstrukt letztlich in einem Moment, in dem für den Zuseher, nach Präsentation zahlreicher beidseitig angelegter Informationen, beide möglichen Erklärungen für einen Charakter ebenbürtig erscheinen und damit zum Indikator höchster Spannung werden.

LEBENS LAUF

Jürgen Karasek
Geboren am 13.11.1982 in Kulmbach / BRD
Staatsbürgerschaft: Österreich
Wohnhaft in Wien

Ausbildung

2001	Matura BHAK13, Wien Maygasse
Seit 2002	Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaften in Wien
Seit 2005	Studium der Psychologie in Wien
Seit 2007	Fertigstellung des 1. Abschnittes Sep./08 Studium der Geschichte in Wien

Berufsspezifische Erfahrung (Auszug)

Seit 2004	Tätigkeit als freischaffender Drehbuchautor, Regisseur und Produzent.
2007	Teilnehmer des Berlinale Talent Campus als Drehbuchautor und Regisseur, BERLINALE 2007
2008	6-wöchiges Praktikum im Regieassistentendepartment von „AGORA“ (Regie: Alejandro Amenabár)
2008	Gründung der Filmproduktion „LE GROUPE SOLEIL Film & Multimediaproduktion GmbH“

Filmografie (Auszug)

2002	„Donde esta Ramon?“, DV, 90min, Cast ua.: Katharina Knap, Felix Holzmaier, Eva Jankovsky
2004	„Sonnenmeer“, Beta SP/8mm, 35min, Cast ua.: Matthias Stein, Marina Widhalm, Jaqueline Binder, Valentin Schreyer
2004	„Roter Ballon“, 8mm, 5min
2006	SPIELFILMDEBÜT „Warten auf den Mond“, S-16mm, 70min, Cast ua.: Ernst Stankovski, Nina Blum, Valentin Schreyer, Christopher Schärf, Mira Miljkovic. Österreichpremiere: DIAGONALE 2008