



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Eine Figur, viele Rollen – eine  
medienwissenschaftliche Untersuchung anhand von  
Pedro Almodóvars *>La mala educación<*“

verfasst von / submitted by

Marlene Fröstl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 353 299

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

Lehramtsstudium UF Spanisch,  
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen



## Danksagung

*“Las palabras nunca alcanzan cuando lo que hay que decir desborda el alma”*

- Julio Cortázar

*(„Worte sind nie genug, wenn das, was gesagt werden muss, die Seele überflutet.“)*

Mama, Papa und Sophie, diese Worte sind euch gewidmet. Ihr wisst, wie dankbar ich euch für alles bin!

Außerdem möchte ich meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen, für ihre Geduld, ihr Engagement und ihre Hilfe meinen Dank aussprechen.



# Inhalt

Einleitung.....	1
1. „Sex“ und „Gender“ .....	5
1.1. „Sex“ versus „Gender“ .....	5
1.2. Judith Butler .....	6
1.2.1. Performativität von „gender“ .....	7
1.2.2. Dekonstruktion der Dualität .....	7
1.3. „Gender“ und seine zahlreiche Facetten .....	8
2. Seminaristen.....	11
2.1. Die Grundlehren des Priesterseminars .....	11
2.2. Autoritätsmacht durch professionelle Befähigung .....	12
2.3. Allgemeine Definitionen der Internatserziehung.....	12
2.4. Worin sich das Internat von der Kernfamilie unterscheidet .....	13
2.5. Potenzielle Gefahren der Internatserziehung .....	14
3. Formale Filmanalyse.....	15
3.1. Einstellungsperspektive.....	15
3.2. Farbe.....	16
3.2.1. Farbsymbolik .....	17
3.3. Sprache.....	18
4. Figurenanalyse nach Jens Eder.....	18
4.1. Die Figur als Artefakt .....	19
5. Inhaltsangabe des Films „ <i>La mala educación</i> “ .....	21
6. Angewandte Figurenanalyse .....	22
6.1. Erster Auftritt des jungen Ignacio (Min. 25:47 – 28:05).....	23
6.2 Erster Auftritt Ignacio alias Ángel (Min. 2:15 – 7:05).....	29
6.3 Erster Auftritt Zahara (Min. 7:26 – 10:46).....	35
6.4 Erster Auftritt Ignacio (Min. 71:39 – 74:12) .....	39
6.5 Poolszene zwischen Ángel und Enrique (Min. 46:25 – 51:35) .....	43
7. Gemeinsamkeiten der vier Rollen .....	46
7.1. Subjektive Kamera.....	46
7.2. Inszenierung der Geschlechtsmerkmale .....	48
7.3. Spaltung.....	52
7.4. Art der Erstcharakterisierung (verbal vor optisch).....	55
7.5 Darstellung des Machtgefüges durch Positionierung im Raum .....	55
8. Unterschiede der vier Rollen.....	59
8.1. Männlichkeit vs. Weiblichkeit .....	59

8.2. Farben.....	63
9. Funktion der multi-identitären Figur des Ignacio .....	66
10. Conclusio .....	68
11. Bibliographie .....	71
12. Anhang .....	76
Abstract .....	81
Spanische Zusammenfassung – Resumen en español .....	81



## Einleitung

Dass Pedro Almodóvar ein passionierter Regisseur ist, lässt sich an seiner Aussage „*No hay nada tan vivo como un rodaje; son cincuenta almas interaccionando con el material que tú les entregas en el guión*“ (><https://www.efe.com/efe/espana/cultura/almodovar-me-gustaria-hacer-una-pelicula-como-la-mala-educacion-ahora/10005-3207786>< (18.12.2019)) erkennen.

Er zählt darüber hinaus allerdings auch zu jenen Filmemachern, die nicht davor zurückschrecken, in der Gesellschaft tabuisierte Inhalte, wie Homosexualität, Transsexualität, sexuellen Missbrauch in der Kirche oder Drogenkonsum in ihren Filmen aufzugreifen und zu thematisieren. Er selbst äußert sich dazu folgendermaßen: „*Representan mi modo de ver la vida y mi propia vida en el momento en que las hago. Trato temas eternos y lo hago a mi manera.*“ (><https://www.revistagg.com/noticias/cultura/articulos/entrevista-almodovar-dolor-y-gloria-gq/34005>< (18.12.2019))

Um diese Sichtweise des eigenen Lebens zu verdeutlichen, verleiht Almodóvar seinen Filmen einen spezifischen, idiosynkratischen Stil, der seine persönliche, almodóvarianische Note ausmacht. Ein wichtiges Hilfsmittel, um dies zu erlangen, sind die kinematografischen Gestaltungsmittel.

Nach eingehender Auseinandersetzung mit den Werken von und den wissenschaftlichen Abhandlungen zu Pedro Almodóvar, ergab sich für mich der momentane Forschungsstand und gleichzeitig tat sich die zu beantwortende Forschungslücke auf. Da Pedro Almodóvar einer der bekanntesten zeitgenössischen Filmemacher Spaniens ist, lässt sich erwartungsgemäß ein breites Spektrum an Literatur, das sich mit dessen Werken beschäftigt, vorfinden. So gibt es zum Beispiel bereits Untersuchungen zum Thema der Rolle, die die Frauen in seinen Filmen einnehmen (Vgl. Minden 2010), seiner Vorliebe für die artistischen Stile des Films, wie beispielsweise des Kitschs (Vgl. Polimeni 2005), seiner Werke unter Betrachtung des sozialen Kontextes (Vgl. Matz/Salmon 2012) und darüber, wie Sexualität in Verbindung mit Moral in seinen Werken dargestellt wird (Vgl. Coelho 2018). Speziell zum Film „*La mala educación*“ (2004), welcher den Untersuchungsgegenstand dieser Abhandlung bildet, lassen sich Forschungsarbeiten finden, die sich mit den narrativen Erzählformen (Vgl. Poyato Sánchez 2014), sowohl der des Filmes per se, als auch mit der des Films im Film

beschäftigen. Außerdem wurde schon über autobiographische Referenzen innerhalb des Films (Vgl. Böcklinger 2009) und die Konstruktion der queeren Genderidentität (Vgl. Saghari 2006) geforscht. Darüber hinaus wurden zwar auch Analysen zur (Geschlechter)Identität und deren Konstruktion (Vgl. Günthner et. al 2012) durchgeführt, worauf ebenso in dieser Arbeit peripher eingegangen wird, jedoch liegt der Fokus meiner Abhandlung auf einem anderen Aspekt, und zwar auf jenem der Erforschung der verschiedenen Rollen des Ignacio anhand von kinematographischen Gestaltungsmitteln.

Die Figur des Ignacio ist in diesem Film nämlich nicht einheitlich zu behandeln oder zu analysieren, da sie in vier verschiedenen Rollen auftritt. Einerseits als unschuldige kindliche Rolle, die dem sexuellen Missbrauch ihres pädophilen Lehrers zum Opfer fällt und andererseits als erwachsene, welche sich nun ihrerseits an diesem mittels Erpressung rächen will. Des Weiteren kommen der Figur des Juan, Ignacios Bruder, zwei zu erforschende Rollen zu, nämlich zum einen die der fiktiven Dragqueen Zahara, Ignacios Alter Ego, welche als Hauptrolle des Films im Film fungiert und zum anderen noch die des Ángel, welcher über einen Großteil des Films die Identität seines älteren Bruders Ignacio annimmt und diesen imitiert. Genau dies ist meiner Ansicht nach die zu klärende Forschungslücke, welche hier behandelt und gelöst werden soll: Die vier oben erwähnten verschiedenen Rollen der Figur des Ignacio gilt es zu analysieren, interpretieren und in Hinblick auf deren Gemeinsamkeiten respektive Unterschiede, welche mithilfe der kinematografischen Darstellungsmittel fundiert werden, zu untersuchen.

Die Erforschung des gezielten Einsatzes filmischer Darstellungsmittel steht also im Mittelpunkt dieser Arbeit. Die leitende Forschungsfrage „Wie werden die verschiedenen Rollen der Figur des Ignacio im Film „*La mala educación*“ durch filmische Gestaltungsmittel dargestellt und welche Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen diesen lassen sich daraus erschließen?“ wird in den Kapiteln 6 bis 9 eingehend beleuchtet und beantwortet.

Um die angewandte Figurenanalyse adäquat durchführen zu können, muss zuvor die dazu notwendige Theorie erarbeitet werden.

Kapitel 1 behandelt ausführlich das Thema „sex“ und „gender“, da diese beiden Begriffe unabdingbar für die Beschreibung und Charakterisierung der verschiedenen Rollen des Ignacio sind. Im einleitenden Unterkapitel wird die

Differenzierung dieser beiden Aspekte anhand verschiedener Meinungen von Wissenschaftlern, wie beispielsweise von der Kulturanthropologin Gayle Rubin (Vgl. Rubin 2006), aber auch von dem Psychiater Robert Stoller (Vgl. Stoller 1984), der sich intensiv mit der Genderthematik auseinandersetzte, ausgerollt. Anschließend wird die Sichtweise von Judith Butler (Vgl. Butler 1988; Butler 1991; Butler 1993) präsentiert und abschließend werden die zahlreichen Facetten des Begriffs „gender“ beleuchtet.

Im zweiten Kapitel werden zuerst die Grundlagen der Priesterausbildung im Rahmen des dafür vorgesehenen Seminars ausgeführt, um dann in weiterer Folge jene Missbrauch begünstigende Strukturen aufzuzeigen, die in ebendiesen Seminaren fundiert werden. Darüber hinaus widmet es sich der Internatserziehung. Diese ist für meine Abhandlung deswegen von großer Wichtigkeit, da der Missbrauch an der Rolle des jungen Ignacio, welcher nicht nur für den gesamten weiteren Verlauf des Filmes, sondern auch für die persönliche Entwicklung dieser Figur ausschlaggebend ist, innerhalb dieses Kontextes stattfindet. Hier wird eingangs der allgemeine Aufbau einer solchen Institution dargelegt, mit besonderem Augenmerk auf die Unterscheidungsmerkmale zum Konzept der Kernfamilie, auf welches in Kapitel 2.4. genauer eingegangen wird. Abschließend werden die potenziellen Gefahrenmomente der Internatserziehung beleuchtet.

Die Thematik der formalen Filmanalyse (Kapitel 3 und 4) wird nur in aller Kürze behandelt, da jener Leser, der sich mit meiner Arbeit beschäftigt, mit den dafür notwendigen wesentlichen Begriffen bereits vertraut sein sollte. Nichts desto trotz werden einige für meine Abhandlung essentiellen Unterpunkte knapp erläutert.

In Kapitel 6 wird die angewandte Figurenanalyse anhand der von Jens Eder (Vgl. Eder 2014) aufgestellten Methode (nachzulesen in Kapitel 4) durchgeführt, mithilfe derer ich meine Erkenntnisse für Kapitel 7, 8 und 9 ziehen werde, welche die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, respektive die Funktion der multi-identitären Figur des Ignacio darstellen, wodurch die oben angeführte Forschungsfrage beantwortet werden soll.

Im letzten Kapitel der Arbeit werden die ermittelten Ergebnisse abschließend konkludierend präsentiert.

Aus Gründen der Lesbarkeit wird auf eine geschlechterspezifische Unterscheidung verzichtet.

## 1. „Sex“ und „Gender“

Um sich mit dem Thema dieser wissenschaftlichen Arbeit adäquat auseinandersetzen zu können, müssen zunächst einige dafür unvermeidbare Termini geklärt werden. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Unterscheidung der Begriffe „sex“ und „gender“.

### 1.1. „Sex“ versus „Gender“

Unter „sex“ wird im Allgemeinen die biologische Geschlechterzugehörigkeit verstanden, welche beim Menschen mittels der Verteilung der X – und Y – Chromosome und weiters aufgrund des Auftretens der primären und sekundären Geschlechtsorgane getroffen wird. (Vgl. Kirschbaum 2008: 107)

Auf der Homepage der WHO („World Health Organization“) lässt sich unter dem Unterpunkt *Glossary of terms and tools* folgende Definition bezüglich „gender“ und dessen Begrifflichkeiten finden:

*Refers to the socially constructed characteristics of women and men – such as norms, roles and relationships of and between groups of women and men. It varies from society to society and can be changed. The concept of gender includes five important elements: relational, hierarchical, historical, contextual and institutional. While most people are born either male or female, they are taught appropriate norms and behaviours – including how they should interact with others of the same or opposite sex within households, communities and work places.*(Glossary of terms and tools ><https://www.who.int/gender-equity-rights/knowledge/glossary/en/>< (18.12.2019))

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts gab es keine Unterscheidung zwischen den Begriffen „sex“ und „gender“. Erst in den 60er und 70er Jahren wurde die Thematik durch die amerikanische Anthropologin Gayle Rubin in einen breiteren Fokus gerückt. Sie griff die Diskussion auf und hinterfragte kritisch die absolute Abgrenzung der beiden, sich bis dato ausschließenden Kategorien „Mann“ und „Frau“ (Vgl. Gille 2014: 41f.):

*(...) die Vorstellung, dass Männer und Frauen sich voneinander mehr unterscheiden, als jedeR von ihnen sich von irgendetwas anderem unterscheidet, muss eine andere Quelle haben als die Natur. (...) Die Idee, dass Männer und Frauen zwei sich gegenseitig ausschließende Kategorien sind, muss einen anderen Ursprung haben als eine nicht existente Opposition. (Rubin 2006: 88f.)*

Der Ethnologe Robert J. Stoller führte die begriffliche Unterscheidung der beiden Kategorien „sex“ und „gender“ in seinem 1984 veröffentlichten Buch *„Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity“* ein. Der Terminus „sex“ wird mit einer biologischen Konnotation versehen, wodurch es laut Stoller zwangsläufig nur zwei Geschlechter (intersexuelle Personen oder Hermaphroditen versteht er als die Ausnahme dieser Regel), nämlich „male“ und „female“<sup>1</sup>, welche in folgenden Aspekte differieren, geben kann: Chromosome, äußere und innere Geschlechtsorgane, Gonaden<sup>2</sup>, hormonelle Zustände und sekundäre Geschlechtsmerkmale. (Vgl. Stoller 1984: 9)

„Gender“, im Gegensatz, hat eine psychologische bzw. kulturelle Bedeutung und kann mit den Adjektiven „masculine“ und „feminine“<sup>3</sup> unterschieden werden. Die Menge an „masculinity“ und „femininity“, die einem Menschen zukommt, bestimmt, ob diese Person in das „gender“ „masculine“ oder „feminine“ einzuordnen ist. (Vgl. Stoller 1984: 9f.)

## 1.2. Judith Butler

Judith Butler, eine amerikanische Philosophin und zentrale Figur in der feministischen und queeren Bewegung, behandelt u.a. in ihren Werken *„Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity“* (zu Deutsch: *„Das Unbehagen der Geschlechter“* 1991) und *„Bodies that matter“* (zu Deutsch: *Körper von Gewicht“* 1993) die Frage nach dem performativen Akt des „gender“, die tatsächlich vorhandene oder bloß gesellschaftlich institutionalisierte Unterscheidung zwischen „gender“ und „sex“ und die Dichotomie ebendieser.

---

<sup>1</sup> Aufgrund verwirrender bzw. unzureichender Möglichkeiten diese 4 Begriffe im Deutschen adäquat zu unterscheiden habe ich mich entschlossen, den englischen Originalwortlaut beizubehalten.

<sup>2</sup> Keimdrüsen, in denen die Keimzellen (oder Geschlechtszellen) gebildet werden. (Vgl. Kirschbaum 2008: 149)

<sup>3</sup> Siehe Fußnote 1

### 1.2.1. Performativität von „gender“

Butler baut ihre Überzeugung der performativen Konstitution von „gender“ auf den Theorien anderer Philosophen, wie beispielsweise Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und George Herbert Mead, allen voran aber John Searle auf. Allen diesen Wissenschaftlern ist gemein, dass sie die Auffassung vertreten, die soziale Realität, in der sich das handelnde Subjekt bewegt, werde durch sich wiederholende gesprochene, gestikuliert oder symbolisierte Akte konstituiert. Auf dieselbe Weise, in der auf diese Art die uns umgebende Wirklichkeit erschaffen wird und in Anlehnung an Simone de Beauvoir's Ausspruch *„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt.“* (de Beauvoir 2011: 334) postuliert Butler, dass „gender“ keineswegs eine dauerhaft bestehende, sondern vielmehr eine über die Zeit, durch eine Vielzahl an sich wiederholender, durchgeführter Akte, geformte Identität ist. „Gender“ besitzt somit einen sozial-vergänglichen Charakter. (Vgl. Butler 1988: 519)

In ihrem Buch „Gender Trouble“, welches zwei Jahre danach publiziert wurde, greift sie erneut das Thema „gender“ auf und baut dies im Zusammenhang mit dem Konzept der Performativität genauer aus. „Gender“ ist auf zweierlei Arten performativ, zum einen, weil ihm durch die Vielzahl an durchgeführten Akten ein inhärent performativer Charakter zukommt und zum anderen deswegen, weil die Geschlechteridentität erst im Vollzug der Performativität entstehen kann. Das heißt, „gender“ ist auf eine Fülle von Äußerungen, Gesten und Akte zurückzuführen und nicht auf eine eingangs aufoktroierte männliche bzw. weibliche Geschlechtsidentität. (Vgl. von Redecker 2011: 56ff.)

### 1.2.2. Dekonstruktion der Dualität

In weiterer Folge thematisiert Butler außerdem die bis dato gängige Unterscheidung der beiden Kategorien „sex“ und „gender“. Butler negiert diese Dualität und argumentiert, dass sich auch der materielle Geschlechtskörper, das „anatomische“ Geschlecht, als performativer Akt beschreiben lasse (Vgl. von Redecker 2011: 66):

*Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens »Geschlecht« vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie*

*die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.*  
(Butler 1991: 24)

Das Konzept der binären Zweigeschlechtlichkeit aufzuheben, ist Butler's angestrebtes Ziel. Sie fordert einerseits eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen der Männlichkeit und Weiblichkeit auf Ebene der Geschlechtsteile und andererseits ein Umdenken bezüglich des diskursiven Gebrauchs dieser Termini, durch welche die Menschen automatisch in zwei diametrale Gruppen eingeteilt werden. Sie konkretisiert dahingehend, dass es keine Erfassung der reinen anatomischen Merkmale geben kann, ohne (unbewusstes) Aufkommen etwaiger kultureller bzw. sozialer Vorannahmen. Der Sachverhalt, dass nicht nur dem sozial enkodierten „gender“ kulturelle Interpretationen zufallen, sondern auch der anatomische Körper („sex“) solchen normativen Vorstellungen zum Opfer fällt, zeigt nach Butler deutlich, dass „sex“ und „gender“ keiner inhaltlichen Trennung bedürfen, höchstens in dem Ausmaß, dass Ersteres sich als körperliche Facette des Letztgenannten erschließen lässt (Vgl. von Redecker 2011: 66ff.):

*"Insoweit die Unterscheidung biologisches Geschlecht/soziales Geschlecht auf diese Auslegung des Natürlichen zurückgeht, wird sie auch nach gleichem Muster hinfällig; wenn das soziale Geschlecht die soziale Bedeutung ist, die das biologische Geschlecht in einer gegebenen Kultur annimmt (...), was bleibt dann, falls überhaupt etwas bleibt, vom »biologischen Geschlecht« übrig, sobald es erst einmal seinen Charakter als soziales Geschlecht angenommen hat?"* (Butler 1993: 26)

### 1.3. „Gender“ und seine zahlreiche Facetten

Laut Asendorpf und Neyer müssen Kinder unweigerlich das in ihrer Kultur tradierte Geschlechterkonzept, auf dem sich die fortlaufende Geschlechterentwicklung gründet, zum einen erlernen und zum anderen sich in weiterer Folge auch aneignen. Dieses Geschlechterkonzept basiert vorwiegend auf der Unterteilung in Geschlechterstereotypen, welche die vorherrschende Zuteilung in männliche und weibliche Merkmale proklamieren und Geschlechterrollen, die übernommen werden sollen. (Vgl. Asendorpf/Neyer 2012: 337f.)

Entsprechend dem von der WHO publizierten Handbuch „Gender, Equity & Human Rights (GER)“ wird unter Geschlechteridentität das subjektive innere

Erleben bzw. Körpergefühl jeder einzelnen Person verstanden in Bezug auf ihr „gender“, welches nicht zwangsläufig mit dem naturgegebenen „sex“ übereinstimmen muss. Besagtes subjektives Erleben wird durch die „gender expression“ ausgelebt, welche dazu dient, die innerlich empfundene Geschlechterzugehörigkeit anhand von äußerlichen Merkmalen zu präsentieren. Dies kann durch verschiedene Kleidungsstile, Verhaltensweisen, den Sprachgebrauch oder in weiterer Folge auch durch operative Eingriffe, die das körperliche „sex“ dem gefühlten „gender“ anpassen, stattfinden. Da Geschlechtsidentität als Spektrum verstanden wird, ist es möglich, die Identität eines Individuums nicht ausschließlich dem weiblichen bzw. dem männlichen Pol zuzuordnen. Um jene Personen zu beschreiben, auf welche diese Definition nicht zutrifft, werden Begriffe wie „transgender“ oder „gender fluid“ verwendet. (Vgl. Gender, Equity & Human Rights (GER) <<https://www.who.int/gender-equity-rights/news/20170329-health-and-sexual-diversity-faq.pdf>> (18.12.2019)

Basierend auf Stollers Annahmen setzt sich die Entstehung von Genderidentität aus drei verschiedenen Ursprüngen zusammen. Zum einen aus den vorhandenen anatomischen Geschlechtsmerkmalen und deren Physiologie. Zum anderen ist die Haltung der das Kind umgebenden Umwelt, die sich zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich aus der Familie zusammensetzt, in Bezug auf dessen Geschlechterrolle ein ausschlaggebender Faktor. Abschließend benennt Stoller noch eine, wie er sagt „biologische Kraft“, welche er als jeglichen Antrieb, der seinen Ursprung in einer biologischen Quelle, wie beispielsweise dem Hormon – oder Nervensystem hat, als entscheidendes Kriterium in der Bildung der Genderidentität. (Vgl. Stoller 1984: 40ff.)

Eine weitere, aus dem sozialpsychologischen Sektor kommende Aufgliederung, ist jene des deskriptiven und des präskriptiven Geschlechts. Ersteres gibt Informationen darüber, wie Männer und Frauen tatsächlich sind, wohingegen Letzteres darauf abzielt, Formulierungen zu geben, wie sie sein sollen. (Vgl. Eckes 2010: 178)

Die Soziologie ergänzt diesen Ansatz um das askriptive Merkmal, womit angegeben wird, dass den Individuen innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges Eigenschaften zukommen, welche in Abstimmung auf Hierarchie und Wertigkeit einen unveränderlichen Charakter aufweisen, der von allen Mitgliedern besagter

Gesellschaft als gültig angesehen wird und dadurch nicht nur die gesellschaftliche Struktur festigt, sondern gleichzeitig auch dazu beiträgt, die Personen zur Einhaltung und Weitergabe ebendieser anzuhalten. Diese auf den Erfahrungen und Vorstellungen anderer basierende Erwartungshaltung beeinflusst und steuert das Verhalten der Menschen innerhalb des Gesellschaftskonstrukts. (Vgl. Emmerich/Hormel 2013: 30)

Ein dieser Erklärung sehr ähnlicher Begriff ist jener der Geschlechterrolle, welcher mit der Annahme einhergeht, dass alle handelnden Mitglieder, dem gesellschaftlichen Kontext angepasst, eine bestimmte Rolle erfüllen müssen und dieser entsprechend agieren. (Vgl. Gildemeister/Hericks 2012: 124)

Zwei wichtige Auffassungen, die mit dem Konzept der Geschlechterrolle Hand in Hand gehen, sind einerseits die Geschlechtstypen und andererseits die Geschlechtsspezifika. Geschlechtstypische Merkmale sind jene Aspekte, die bei dem einen der beiden Geschlechter, ohne zwingend ursächlichen Grund, vermehrt auftreten. Fälschlicherweise wird daraus oft ein geschlechtsspezifisches Charakteristikum auf der Annahme beruhend, dass dieser Zusammenhang kausal auftritt, abgeleitet. Vereinfacht kann man dies mit folgendem Beispiel zusammenfassen: Bartwuchs oder Menstruation sind in der Tat geschlechtsspezifisch, Verhaltensweisen und Interessen hingegen nicht. (Vgl. Rendtorff 2016: 10)

Der polnische Wissenschaftshistoriker Ludwik Fleck erläutert in seinen Werken die Entstehung des dichotomen Denkens, welches mit männlichen und weiblichen Vorstellungen einhergeht.

Aufgrund der Tatsache, dass jede Gesellschaft ihren idiosynkratischen Denkstil entwickelt, wird auch automatisch ein an ebendiesem orientiertes Wahrnehmen der Welt geformt. Das daraus entstehende Denkkollektiv, in dem für alle Mitglieder mehr oder minder dieselben Prämissen und Einstellungen gelten, mittels derer die für die Gemeinschaft geltenden Normen, Vorgaben und Erwartungen an die einzelnen Individuen hergeleitet werden, prägt nicht nur die zum jeweiligen Zeitpunkt vorherrschende Sichtweise von den Geschlechtern und deren Aufgaben in der Gesellschaft, sondern auch gleichzeitig die momentane Auffassung von Männlichkeit und Weiblichkeit. (Vgl. Fleck 1935/1994: 54)

## 2. Seminaristen

Da „*La mala educación*“ unter anderem das Thema Missbrauch an Jugendlichen durch katholische Priester behandelt, möchte ich nun in folgenden Unterkapiteln aufzeigen, wie der Aufbau und die Folgen der Priesterseminare jene Systeme hervorbringen, die diesen unter den richtigen Bedingungen begünstigen können. Darüber hinaus erachte ich es als notwendig einen Einblick in die Thematik der Internatserziehung und die dort vorherrschenden Strukturen für die Seminaristen zu geben, da das für die gesamte weitere Filmhandlung ausschlaggebende Trauma Ignacios innerhalb der Mauern eines katholischen Jungeninternats durch den Lehrer der Kinder selbst stattfindet.

### 2.1. Die Grundlehren des Priesterseminars

Das irdische Ziel des Priesters, das im Grunde genommen einem überweltlichen Zweck dient, setzt sich aus zwei Komponenten zusammen. Zum einen versteht er sich als Vermittler zwischen Gott und seinen Gläubigen, wodurch ihm eine soziale Aufgabe zuteilwird. Diese äußert sich im Eingreifen in Probleme jeglicher Art, wie beispielsweise auf politischer oder menschlicher Ebene, vor allem aber im Einwirken und Anleiten der Gläubigen, mithilfe seiner von Gott gegebenen und im Priesterseminar erlernten Beratungstätigkeit. (Vgl. >  
[https://www.researchgate.net/publication/28089692\\_La\\_carrera\\_hacia\\_el\\_sacerdocio\\_los\\_seminarios\\_como\\_institucion\\_total](https://www.researchgate.net/publication/28089692_La_carrera_hacia_el_sacerdocio_los_seminarios_como_institucion_total)< (13.1.2020))

Diese Grundvoraussetzungen, welche ein Priester unbedingt aufweisen muss, werden in den Seminaren gelehrt, vertieft und übernommen. So lässt sich also festhalten, dass die Etablierung der Priesterseminare als Gesamteinrichtung der Ausführung der kirchlichen Agenda dient. Der Sinn dieser Seminare besteht also nicht darin, ein Individuum, das nach eigenständigem Gutdünken religiöse Ideen tradiert, hervorzubringen, sondern einen nach den Interessen dieser Institution handelnden Akteur, der mit den Erwartungen, die von der Gesellschaft an einen Priester gestellt werden, einhergeht, zu erschaffen. (Vgl. >  
[https://www.researchgate.net/publication/28089692\\_La\\_carrera\\_hacia\\_el\\_sacerdocio\\_los\\_seminarios\\_como\\_institucion\\_total](https://www.researchgate.net/publication/28089692_La_carrera_hacia_el_sacerdocio_los_seminarios_como_institucion_total)< (13.1.2020))

## 2.2. Autoritätsmacht durch professionelle Befähigung

Durch den Abschluss eines solchen Seminars kommt den Priestern eine gewisse Art von Macht und gleichzeitig Autorität zu. Diese gründet sich auf der Tatsache, dass sie von ihrem Umfeld aufgrund ihrer abgeschlossenen Ausbildung als fachlich qualifizierte und respektable Personen wahrgenommen werden. Diese professionellen Qualifikationen ermöglichen den Männern den Zugang zu pädagogischen Bildungseinrichtungen, wie zum Beispiel einem katholischen Internat. Die pädagogische Amtsmacht, die sie dadurch erhalten, ist eine Kontextbedingung, die Missbrauch begünstigt. Dieses Phänomen wird institutionelle Autoritätsmacht genannt. Eine wesentliche Eigenschaft ebendieser ist der sogenannte Legitimitätsglaube, welcher auf der Anerkennung der Anordnungsmacht des Autoritätsträgers beruht und somit die freiwillige Fügsamkeit der Autoritätsadressaten bewirkt. (Vgl. Utz 2011: 55f.)

Ein weiterer Faktor, welcher sexuellen Missbrauch innerhalb einer pädagogischen Beziehung unterstützt ist das Faktum, dass Priester vergleichsweise hohe Zugriffsprivilegien in die persönlichen Belange und die Privatsphäre ihrer Schüler haben. Diese Tatsache bietet, neben Vorteilen wie Steigerung der Leistungskapazität der Schüler, Risiken, wie beispielsweise die Entstehung einer dysfunktionalen Autoritätsbeziehung. (Vgl. Utz 2011: 57f.)

## 2.3. Allgemeine Definitionen der Internatserziehung

Das Internat ist seit jeher eine besondere Form der Erziehungseinrichtung, welche sich durch bestimmte Merkmale charakterisieren lässt. Folgende Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit sich eine Erziehungseinrichtung als Internat titulieren darf: Die räumliche Distanz der Jugendlichen von ihrer Kernfamilie (vertiefend nachzulesen in Kapitel 2.4.), das Zusammenleben mit anderen Schülern auf engem Raum, eine verpflichtende Ordnung, die für alle Zöglinge gleichermaßen gilt, eine gewisse Beschränkung der eigenen Freiheit und der fixe Tagesablauf in Zusammenhang mit den damit einhergehenden alternierenden Arbeitszeiten, respektive den freien Beschäftigungsmöglichkeiten. (Vgl. Hadriga 1961: 60)

Diese Kriterien werden noch um folgenden Gesichtspunkt ergänzt:

*Internatserziehung ist gemeinsame Erziehung wahlfrei zur Kommunität vereinigter Jugend (<<Zöglingsmasse>>) ausserhalb [sic.] der Familie (blutsfremde) Berufserzieher,*

*abgeschlossen von der Aussenwelt [sic.] und unter gleichen Erziehungsbedingungen (Erziehungsgesetze und – massnahmen [sic.]). (Winkler 1925: 13)*

## 2.4. Worin sich das Internat von der Kernfamilie unterscheidet

Die größte und beträchtlichste Umgewöhnung, welche die Kinder durchleben müssen, ist die räumliche Trennung zu ihren Eltern und Geschwistern auf längere Zeit. Zur vorübergehenden Familie werden die Mitschüler, ebenso wie das Lehrpersonal. Welche Schwierigkeiten, Herausforderungen und mitunter auch Komplikationen, denen sich auch der junge Ignacio im Film stellen muss, das sowohl für die Kinder selbst, als auch für die Erzieher mit sich bringt, soll das folgende Kapitel darlegen.

Das Spannungsfeld zwischen der elterlichen Erziehung und dem Einfluss, den das Internat in diesen Belangen auf das Kind ausübt, ist nicht zu unterschätzen. Der ausschlaggebendste Gesichtspunkt, der Konfliktpotenzial birgt, ist jener der pädagogischen Handhabe über den heranwachsenden Menschen. Obwohl die Institution zwar schon als Erziehungseinrichtung gilt, die außerhalb der Kernfamilie angesiedelt ist, soll diese die ihr auferlegten schulischen und vor allem auch pädagogischen Ziele nicht überschreiten bzw. ausweiten. Für das Gelingen einer guten Erziehung von Seiten des Internats ist es essentiell anzuerkennen, dass es erzieherische und persönliche Dimensionen gibt, die ausschließlich von den Eltern übernommen werden müssen. (Vgl. Hadriga 1961: 15ff.)

Die Entstehung der Bindungen, die in der Kernfamilie von Anfang an natürlich gegeben sind, wird im Internatswesen hingegen artifiziell herbeigeführt. Während im eigenen Zuhause das Gefühl der Geborgenheit vorherrscht, muss dieses in der neuen, temporären Heimat erst erworben werden. Die eingangs als Fremde wahrgenommenen Erzieher entwickeln sich idealerweise im Laufe der Zeit zum Teil einer Gemeinschaft, die durch Fürsorge, Hilfsbereitschaft und Verantwortung miteinander verbunden ist. (Vgl. Hadriga 1961: 15ff.)

Der Erzieher im Internat unterliegt, im Gegensatz zu den Mitgliedern der Kernfamilie, jenen edukativen Grundsätzen, die in den jeweiligen Statuten der Institution verankert sind und welche ihm als pädagogische Richtschnur dienen sollen, weswegen seine erzieherische Freiheit zwangsläufig eingeschränkt wird.

Der ausschlaggebende Aspekt liegt hier in der Autorität, welche in der ursprünglichen Familie natürlich gegeben ist und im Idealfall auch als solche akzeptiert wird. Der Erzieher hingegen muss sich die übertragene Autorität und den Gehorsam der Schüler erst sukzessive erarbeiten. (Vgl. Burger 1945: 136f.)

Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt ist weiters die Verankerung des Kindes innerhalb des multi-identitären Gruppengefüges, im Kontrast zur individuellen Fokussierung, die von Seiten der Familie gewährleistet ist. Die große Anzahl an Zöglingen macht die einzelne Betreuung für den Erzieher fast unmöglich. Diese Schwierigkeit geht Hand in Hand mit der Tatsache, dass jede getroffene erzieherische Entscheidung nicht nur auf den jeweiligen Einzelfall respektive das jeweilige Individuum anzuwenden ist, sondern automatisch für das gesamte Kollektiv an Zöglingen gilt. (Vgl. Hadriga 1961: 15ff.)

## 2.5. Potenzielle Gefahren der Internatserziehung

Im Rahmen der Internatserziehung gibt es einige potenzielle Gefahrenquellen für die Jugendlichen. Ich werde mich in diesem Unterkapitel jedoch speziell auf die kritischen Momente zwischen Schülern und deren Erziehern fokussieren, da die gezeigten Szenen im Film „*La mala educación*“ auch hauptsächlich diese Kombination darstellen und behandeln.

Basierend auf Studien zu den spezifischen Gefahrenmomente, die in der Internatserziehung auftreten können, konnten unter anderem jene Erkenntnisse gemacht werden, welche in den folgenden Zeilen nachzulesen sind. Der Begriff der pädagogischen Gefahr wird in diesem Kontext als „*eine drohende Schädigung der Personwerdung in individueller und sozialer Hinsicht*“ (Burger 1945: 1) definiert.

Wie in Kapitel 2.4. bereits ausgeführt, gibt es einige Gesichtspunkte, anhand derer sich das Internat von der Kernfamilie unterscheidet. Nicht zuletzt deswegen ist es für die Erzieher in der Institution unabdingbar, den anfallenden pädagogischen Herausforderungen adäquat und konstruktiv zu begegnen.

Eine der häufigsten Gefahrenquellen ist jene der Situation nicht entsprechenden Autorität. Darunter ist einerseits die Überbetonung der Autorität zu verstehen, welche sich in der schonungslosen Durchsetzung des Regelwerks oder in der übermäßig angewandten Strenge äußert. Das dazugehörige Pendant ist die

Unterbetonung der Autorität. Dieser Fall kann entweder dann eintreten, wenn der Erzieher dem Schüler in pädagogischer Weise nicht gewachsen ist und diesem jeglichen Regelverstoß milde nachsieht, oder aber dann, wenn der Pädagoge seine Autorität bewusst nicht ausübt, mit dem Zweck der Anbiederung an seine Schüler. (Vgl. Burger 1945: 137ff.)

Folgende Textstelle, nachzulesen in Burger 1945: 140, postuliert die Grundsätze einer erfolgreichen Erziehung:

*„Die Autorität müsse mit Sicherheit und Entschiedenheit auftreten und durch ruhige Festigkeit, nicht durch beständiges Moralisieren und Kommandieren wirken. Neben weiser Strenge solle sie Liebe und Milde üben und zeigen. (...) Zweck der Autorität sei, dass sie führe, Abwege verhüte und zur Selbsthilfe anleite, nicht aber drücke und hemme. (...) Das Mass [sic.] der Autorität als Bindung und der Freiheit als Gewährenlassen hänge sowohl von der Entwicklungsstufe des Kindes, als auch von der Befähigung und Methode des Erziehers ab.“*

### 3. Formale Filmanalyse

Ich möchte an dieser Stelle auf einige Aspekte der formalen Filmanalyse ein wenig genauer eingehen und dem Leser in Erinnerung rufen, zumal diese für meine Analyse eine wichtige Rolle spielen.

#### 3.1. Einstellungsperspektive

Die Einstellungsperspektive hat einerseits zum Ziel, Macht - oder Verhältnisänderungen zwischen Figuren zu verdeutlichen, andererseits bezweckt sie die Darstellung von Personenkonstellationen. (Vgl. Faulstich/Strobel 2013: 123ff.)

Zur Anwendung kommt dieser Perspektivenwechsel in Kombination mit einem indizierten Machtwechsel beispielsweise dann, wenn ein bedrohlicher Gegner, der eingangs noch aus der Froschperspektive gezeigt wurde, im Verlauf der Handlung an Macht verliert und auf den schlussendlich aus der Vogelperspektive geblickt wird, um die minimierte Gefahr zu signalisieren. (Vgl. Faulstich/Strobel 2013: 125)

Im Fall der Normalperspektive, die ohne perspektivische Verzerrungen einhergeht, befindet sich die Kamera auf „Augenhöhe“ mit dem gefilmten Objekt. Im Gegensatz dazu bewirken die Untersicht und die Obersicht eine gewollte Verzerrung der Perspektive. Während in der ersten Situation die Figuren durch den niedrigeren Kamerastandpunkt heroisch, überlegen oder sogar bedrohlich

anmuten, wirken sie im zweiten Fall aufgrund des höheren Kamerastandpunktes unterlegen und schwach. (Vgl. Keutzer et.al. 2014: 12f.)

Eine besondere Form der Einstellungsperspektive ist die der subjektiven Kamera, die dem Publikum die Sicht einer bestimmten Filmfigur förmlich aufzwingt und es dahingehend forciert, das Geschehen aus deren Sicht zu verfolgen und es in weiterer Folge zur Parteilichkeit verleitet. (Vgl. Faulstich/Strobel 2013: 125)

Dieser Punkt ist für mein weiteres Vorgehen deswegen von großer Bedeutung, da die Einstellungsperspektive der subjektiven Kamera in „*La mala educación*“ oftmals bedeutungsgenerierend zum Einsatz kommt und als Mittel der Figurencharakterisierung dient. (vertiefend nachzulesen in Kapitel 7.1.)

### 3.2. Farbe

Der Farbe als kinematographisches Gestaltungsmittel kommt in Pedro Almodóvars Schaffen stets eine große Wichtigkeit zu. Er selbst äußert sich zu den Gründen, weshalb die auffallend bunte Farbauswahl in seinen Filmen eine so essentielle Rolle spielt, folgendermaßen:

*„Supongo que es una reacción contra la sobriedad y aridez del lugar donde nací. También refleja el cine que veía en mi infancia, en Technicolor. Inconscientemente siempre trato de encontrar esos colores saturados y vibrantes, creo que son los que mejor representan la naturaleza barroca y exagerada de mis personajes. No imagino una película mía con colores naturalistas.“*

(><https://www.revistagg.com/noticias/cultura/articulos/entrevista-almodovar-dolor-y-gloria-gg/34005>< (18.12.2019))

Bestimmte Farben können in Filmen auch als bestimmtes Indiz für symbolträchtige Handlungsweisen oder Bedeutungsträger sein.

Nicht zuletzt wird auch dann von Farbeinsatz Gebrauch gemacht, wenn dadurch ein charakteristisches Muster der Figur bzw. der Handlung zum Ausdruck gebracht werden soll.

Darüber hinaus deutet die Anwendung von Farben in Szenen den momentanen Gefühlszustand oder Beziehungscharakter zwischen zwei oder mehreren Figuren an. (Vgl. Faulstich, Strobel 2013: 151ff.)

### 3.2.1. Farbsymbolik

Jene Farbschemata, die mir in „*La mala educación*“ als Erkenntnisquelle dienen, um die Unterschiede der verschiedenen Rollen des Ignacio herauszuarbeiten, waren das synoptische und das progressive. (Vgl. Kapitel 8.2. und Kapitel 10)

Der mit einem synoptischen Schema einhergehende Farbkontrast wird dazu verwendet, opponierende Figuren oder Parteien voneinander optisch abzugrenzen. Um diesen Effekt zu veredeln, kommt bei gegensätzlichen Rollen oft das komplementäre Farbenpaar zum Einsatz, um deren Unterschied zu verdeutlichen. Das progressive Farbschema hingegen zeichnet sich durch den mithilfe von Farben zum Ausdruck gebrachten Unterschied zweier verschiedener Zeitstadien aus. Im Mittelpunkt der Farbgestaltung steht hier die fortschreitende Entwicklung einer Handlung, Figur oder Verwicklung. (Vgl. Wulff 1999: 178)

Die Farbe Rot kann beispielsweise der Inbegriff für etwas Auffallendes sein und gleichzeitig ein Gefühl der Spannung hervorrufen, während Blau gegensätzlich dazu Passivität und Kälte repräsentieren kann. (Vgl. Egner 2003: 20)

Die Farbe Rot weist beispielsweise eine doppeldeutige Symbolik auf. Im christlichen Glauben fungiert sie als Sinnbild für das Blut und die Männlichkeit, wenngleich jedoch angemerkt sei, dass diese Farbe auch gleichzeitig Weiblichkeit verkörpert, wobei sie in diesem Fall eher die Körperlichkeit per se symbolisiert. (Vgl. Schlerka 2010: 171f.)

Von diesen Annahmen wurden einige bis in die heutige Zeit übernommen. Für das Alltagsempfinden des Menschen versinnbildlicht diese Farbe Feuer und damit verbundene Vorstellungen wie Licht und Wärme. Darüber hinaus verkörpert sie Begriffe wie beispielsweise Erotik, Leidenschaft, Verbot, Verführung und Sünde, von denen einige, je nach Auffassung, entweder positiv oder negativ konnotiert sein können. (Vgl. Welsch/Liebmann 2012: 56ff.)

Vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet hat die Farbe Blau die gegenteilige Wirkung wie Rot, nämlich entspannend, harmonisierend und beruhigend. Im heutigen Gebrauch steht Blau außerdem für Männlichkeit. (Vgl. Welsch/ Liebmann 2012: 70)

### 3.3. Sprache

Eine wichtige Präzisierung der Sprache ist die Stimme, anhand derer es ermöglicht wird, eine Figur auf viele unterschiedliche Weisen zu charakterisieren. Durch Facetten wie Stimmlage, Artikulation, Betonung, Tempo, Sprachmelodie, Akzente und Dialekte wird eine Figur automatisch einer bestimmten Geschlechterrolle, einem bestimmten sozialen Milieu oder einer regionalen Örtlichkeit zugeordnet. Des Weiteren geben Sprechweise und Sprachmelodie Auskunft über den momentanen emotionalen Zustand einer Figur. (Vgl. Keutzer et. al. 2014: 134ff.)

Eine weitere Variation ist die des Erzählerkommentars, welche das Geschehen, entweder als eine an der Handlung beteiligte, oder als außenstehende Figur aus dem Off beschreibt. (Vgl. Beil et. al. 2016: 164)

Die ausschlaggebende Bedeutung der Stimme einer Figur wird oft erst dann erkennbar, wenn die visuellen und die dazugehörigen akustischen Merkmale der Figur keine harmonische Einheit bilden, sondern eine Diskrepanz erzeugen (z.B. eine Frauenstimme in Kombination mit einem männlichen Aussehen, oder umgekehrt.). (Vgl. Keutzer et. al. 2014: 261)

Die Relevanz, welche die Stimme in Bezug auf die Figurenanalyse ausmacht, wird in Kapitel 7.3 vertiefend behandelt.

## 4. Figurenanalyse nach Jens Eder

Der Medienwissenschaftler Jens Eder stellt in seinem Buch „Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse“ (2014) ein mittlerweile gängiges Grundmodell vor, welches er die „Uhr der Figur“ nennt, anhand dessen Filmfiguren aus verschiedenen Blickwinkeln nach filmwissenschaftlichen Kriterien untersucht werden können.

## 4.1. Die Figur als Artefakt

Dieses Modell macht deutlich, dass es unterschiedliche Arten der Figurenanalyse gibt, nämlich figuren – und rezeptionsbezogene, ergebnis – und prozessorientierte. Die Grafik zeigt, dass hierbei nicht nur eine statische, jeden Unterpunkt einzeln analysierende Herangehensweise zugelassen wird, sondern auch ein dynamischer, den Untersuchungsgegenstand als Darstellung einer Abfolge zu verstehender Ansatz. (Vgl. Eder 2014: 135ff.)

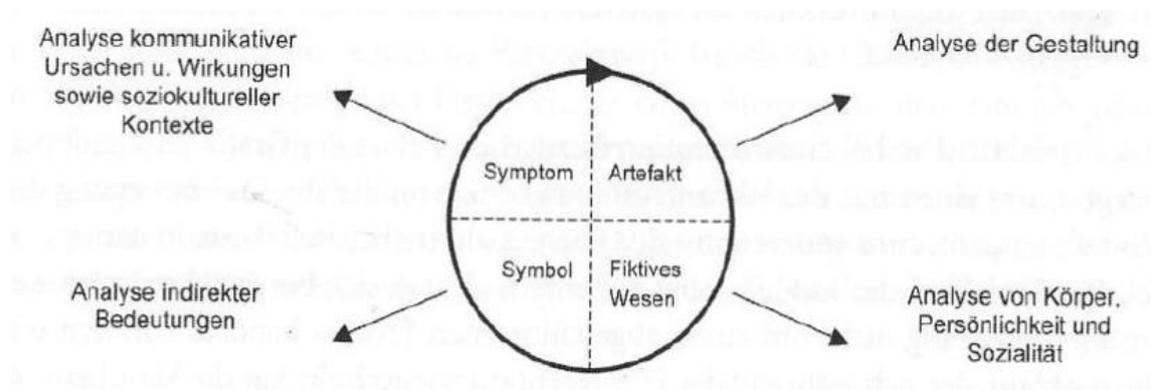


Abb. 1 (Eder 2014: 141)

Diese Art der Figurenanalyse lässt sich in drei Subkategorien unterteilen.

Der erste Bereich macht die Darstellungsmittel aus.

Hier steht die Betrachtung der Konstruktion der Figur durch den Einsatz filmischer Gestaltungsmittel im Vordergrund. Es soll eruiert werden, wie sie im Film dargestellt wird, durch welche kinematographischen Verfahren den Zuschauern die Figurenwahrnehmung ermöglicht wird und wie man deren Gestaltung analysieren kann.

In diesem Fall kann abermals eine Unterteilung stattfinden, nämlich in die Ebene der Darstellung und in die Ebene des Dargestellten.

Erstere umfasst alle Aspekte angefangen von audiovisuellen Produktionstechniken bis hin zur Montage der Einstellungen.

Die zweite Ebene, jene des Dargestellten, baut auf den Erkenntnissen der Untersuchung der ersten Ebene auf und intendiert die Filmfigur aufgrund des Zusammenspiels auditiver und visueller Merkmale, in Hinblick auf deren

Innenleben, Charakter und soziale Position zu erschließen. Die äußerlich wahrnehmbaren Eigenschaften verweisen auf die innerlichen, nicht direkt erkennbaren Charakteristika, kurz gesagt wird eine Schlussfolgerung vom Konkreten auf das Abstrakte durchgeführt. Zu beachtende Elemente sind hierbei beispielsweise äußere Gestalt, Verhalten, Mimik, Name, Sprache, Umgebung, situative Kontexte, etc.

Kriterien wie Dichte, Dauer, Menge, zeitliche Anordnung etc. der Informationsvergabe erlauben es dem Zuseher, sich ein elaboriertes Figurenporträt zu bilden.

Darüber hinaus gestattet es die Phaseneinteilung der Figurencharakterisierung typische Darstellungsmuster und dynamische Entwicklungen zu entnehmen, diese untereinander zu vergleichen und somit zu einer holistischen Figurenvorstellung zu gelangen.

Der dritte Bereich kann als Artefakt Eigenschaften und Figurenkonzeption zusammengefasst werden.

Hier kommen den Figuren vage Beschreibungen wie etwa „realistisch“, „kohärent“ usw. zu, welche unter Zuhilfenahme des Figurenmodells und dessen Eigenschaftskonstellationen präzisiert, in Verhältnis gebracht und mit Realitätsvorstellungen übereingestimmt werden können. (Vgl. Eder 2014: 322f.)

Eder fasst den vielfältigen Einsatz der filmischen Darstellungsmittel zur Figurencharakterisierung wie folgt zusammen:

*„Sie fokussierte die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte des Äußeren der Figuren und ihrer Umgebung, lenkt dadurch das Verständnis ihrer Psyche und Sozialität, deutet aus ihrer Gegenwart auf Vergangenheit oder Zukunft hin, suggeriert ihr Erleben oder ihre Interessen durch subjektive Perspektivierung oder <<audiovisuelle Metaphern>> (Kathrin Fahlenbrach), ermöglicht eine Wissensüberlegenheit durch Multiperspektivität, vermittelt übergeordnete Bedeutungen und Symbole, drückt Haltungen der Filmemacher zu den Figuren aus.“ (Eder 2014: 345)*

## 5. Inhaltsangabe des Films „*La mala educación*“

In der filmischen Gegenwart lernt der Zuseher den homosexuellen Regisseur Enrique Godeed kennen, der ideenlos eine Zeitung durchblättert, um sich Anregungen für sein nächstes Projekt zu holen. In diesem Augenblick klopft es an der Tür. Der Besucher stellt sich als „Ignacio Rodriguez“ vor, Enriques aus den Augen verlorene Liebe aus Kindertagen. Die beiden lernten sich Jahrzehnte zuvor im Klosterinternat kennen und lieben. Dies war jedoch dem pädophilen Padre Manolo, der seinerseits selbst in Ignacio verliebt war und diesen daraufhin jahrelang sexuell missbrauchte, ein Dorn im Auge. „Ignacio“ übergibt Enrique ein Manuskript mit dem Titel „*La visita*“, welches, laut seinen eigenen Angaben, eine semibiographische Erzählung ist, die zum Teil die Erlebnisse der gemeinsamen Zeit der beiden Jungen in der Klosterschule behandelt.

Im Laufe des Films erfährt Enrique, dass „Ignacio“, der von allen nur mehr Ángel Andrade genannt werden will, nicht der ist, für den er sich ausgibt, sondern vielmehr Ignacios Bruder Juan. Nichts desto trotz beginnt Enrique eine sexuelle Beziehung mit ihm.

Die transsexuelle Zahara, welche die Hauptperson in Enriques verfilmter Version von „*La visita*“ ist, trifft eines Abends durch Zufall ihre erste Liebe Enrique Serrano wieder. Beflügelt durch das erneute Aufeinandertreffen sucht sie am nächsten Tag gemeinsam mit ihrer Freundin Paca Padre Manolo auf und droht ihm an, jene Schandtaten zu veröffentlichen, welche er damals an ihrem vermeintlichen „Bruder“ Ignacio, welcher in Wirklichkeit Zahara selbst ist, begangen hat. Der Pater und sein Sozius steigen nicht auf die Erpressung ein und ermorden Zahara kurzerhand.

Nicht wissend, dass dieses fiktive Schicksal ebenso den wahrhaften Ignacio getroffen hat, erhält Enrique am letzten Drehtag Besuch von einem gewissen Señor Berenguer, der, wie sich herausstellt, Ignacios und Enriques ehemaliger Lehrer Padre Manolo ist.

Dieser erzählt Enrique anschließend, dass er den ebenfalls transsexuell lebenden Ignacio, welcher nun drogenabhängig ist und ihn mit der Veröffentlichung der Erzählung „*La visita*“, die den sexuellen Missbrauch des Paters an dem Jungen beinhaltet, erpresste, mittels einer Überdosis reinen Kokains umgebracht hat. Diese

Tat führte er gemeinsam mit Ignacios Bruder Juan, mit dem ihn eine körperliche Beziehung verband, aus.

Daraufhin beendet Enrique sein Verhältnis mit Ángel und wirft diesen aus dem gemeinsam bewohnten Haus. Bevor sich dieser abwendet, übergibt er Enrique noch einen Brief von dem echten Ignacio mit den Worten „*Querido Enrique, creo que lo conseguí*“. (Min. 96:27<sup>4</sup>)

Der Film endet mit einer Auflistung der Schicksale der handelnden Figuren. Aus Ángel wurde ein berühmter und gefeierter Filmstar, bevor sein Ruhm nachließ und sich seine Nachfrage bloß noch auf Auftritte in TV-Serien beschränkte. Señor Berenguer, seines Zeichens nun der Erpresser, verfolgte Ángel so lange, bis er eines Nachts von ebendiesem überfahren wurde.

Enrique Goded ist nach wie vor als passionierter Regisseur tätig.

Der Film umfasst drei unterschiedliche Erzählebenen. Die erste, welche in dieser Arbeit Erzählebene 1 (kurz EE1) genannt wird, beinhaltet den Handlungsstrang, in dem der erwachsene Enrique und Ángel auftreten. Erzählebene 2 (kurz EE2) behandelt die Ereignisse von „*La visita*“ und auf Erzählebene 3 (kurz EE3) findet der Rückblick durch Señor Berenguers Erzählung statt. Diese verschiedenen Ebenen werden durch metaleptische Sprünge miteinander in Verbindung gesetzt und verknüpft. Nach Gérard Genettes Definition wird eine Metalepse als „Der Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen (...)“ (Genette 2010: 152) spezifiziert.

## 6. Angewandte Figurenanalyse

Die angewandte Filmanalyse soll die Grunderkenntnisse liefern, anhand derer die zu behandelnde Forschungsfrage „Wie werden die verschiedenen Rollen der Figur des Ignacio im Film „*La mala educación*“ durch filmische Gestaltungsmittel dargestellt und welche Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen diesen lassen sich daraus erschließen?“ beantwortet werden soll.

---

<sup>4</sup> Alle wörtlichen Zitate sowie Abbildungen sind aus dem Film „*La mala educación*“ (2004) entnommen.

Damit der Leser meine Beobachtungen nachvollziehen kann, habe ich mich entschlossen, die angewandte Figurenanalyse in die Unterteilungen Analyse und Interpretation aufzugliedern. Erstere dient dazu, die ausgewählten Szenen zuerst nach filmformalen Vorgaben zu analysieren, damit auf die daraus gezogenen Erkenntnisse in der nachfolgenden Interpretation tiefgreifender und in Verknüpfung mit der Theorie eingegangen werden kann.

### 6.1. Erster Auftritt des jungen Ignacio (Min. 25:47 – 28:05)

Kurzer Umriss der Szene: In dieser Szene, der Ausflug der Schüler mit ihrem Lehrer an einen See, welche auf EE2 stattfindet, lernt der Zuseher erstmals die kindliche Rolle des Ignacio kennen. Dies ereignet sich durch das Lesen Enriques der Erzählung „*La visita*“, welche „Ignacio“ alias Ángel dem Regisseur zuvor übergeben hatte. Hierbei werden dem Zuseher die von Padre Manolo erinnerten Geschehnisse bildlich präsentiert.

Während die übrigen Jungen ausgelassen das schöne Wetter und die Atmosphäre des Sees genießen, sitzen Padre Manolo und Ignacio hinter einem Busch versteckt und musizieren gemeinsam, auf Wunsch des Priesters. Ebendieser spielt Gitarre und Ignacio liefert mit engelsgleicher Stimme den Gesang. Es ist deutlich erkennbar, dass sich der Junge in dieser Situation äußerst unwohl fühlt, während der Priester seine sexuelle Erregung kaum mehr verstecken kann. Erkennbar wird dies durch dessen ständige Fixierung Ignacios, das offensichtliche Suchen des intensiven Blickkontaktes mit dem Jungen, das Zittern der Lippen und schlussendlich durch die immer schwerer werdende Atmung des Mannes. Plötzlich sieht man Ignacio davon laufen, wobei er allerdings stolpert und sich seine Stirn blutig schlägt, verfolgt von Padre Manolo, welcher sich eilig seine aufgeknöpfte Soutane richtet.

Analyse: Die Szene beginnt mit einer Detailaufnahme der vom erwachsenen Ignacio geschriebenen Zeilen, welche den Inhalt von „*La visita*“ ausmachen. Die Perspektive, mithilfe derer dem Zuseher der Text präsentiert wird, lässt erahnen, dass es sich um eine subjektive Kameraeinstellung handelt, die uns Padre Manolos Blick auf das Manuskript suggeriert. Noch bevor der Zuseher das Geschehen selbst

sieht, wird es vom jungen Ignacio aus dem Off kommentiert: „*Cada mes, a los que formábamos el cuadro de honor, o sea, a los que conseguíamos mejores notas, nos premiaban con un día entero en el campo. En esas ocasiones nos acompañaba nuestro profesor de literatura, el Padre Manolo.*“ (Min. 25:47 – 25: 59) Der harte Schnitt zur Großaufnahme von Padre Manolos Profil verdeutlicht, dass das nachfolgend Gezeigte nicht nur Ignacios Erleben widerspiegelt, sondern auch Padre Manolos Erinnerungen an diese Situation.

Der harte Schnitt zu ebenjenem schicksalsträchtigen Tag am See zeigt uns Ignacios Schulkameraden, welche zielgerichtet in die Bildtiefe gen See laufen, während gleichzeitig die diegetischen Gitarrenklänge von „*Moon River*“ einsetzen. Die vorherrschende Kolorierung dieser Sequenz ist das gesamte Farbspektrum von Grün bis Blau.

Die Kamerafahrt am Gebüsch entlang, hinter dem Padre Manolo und Ignacio, der ein rot-weiß-blau gestreiftes T-Shirt trägt, versteckt vor den Blicken der anderen, sitzen, wird weiterhin durch die gespielte Musik begleitet und endet in der Halbtotale, welche anschließend von einer Nahaufnahme der beiden abgelöst wird.

Während des Gesangs in der Halbtotale ist erkennbar, dass Ignacio seinen Blick Richtung See wendet, woraufhin unverzüglich ein harter Schnitt zur Panoramaaufnahme des Sees folgt, was also ein Zeichen für die subjektive Kamera ist, die Ignacios Perspektive widerspiegelt. Danach werden Padre Manolo und Ignacio von der Kamera erneut in der Nahaufnahme eingefangen, um den Fokus auf deren Gesicht und Mimik zu legen. Als Ignacio aus dem Versteck flüchtet, verfolgt die personenorientierte Kamera beobachtend seine Bewegungen. Aufgrund der Tatsache, dass die Handlung mit einigem Abstand zur Kamera stattfindet, wird der zuvor behandelte Aspekt des zu Verheimlichenden noch weiter betont. Ein Blickwinkel, der in „*La mala educación*“ nicht nur in dieser Szene, sondern des Öfteren zum Einsatz kommt, ist jener der Kamera, welche die beteiligten Figuren, von denen eine sitzt bzw. liegt und die andere stehend auf diese hinabschaut, in der Normalperspektive im 90 Grad Winkel einfängt. In diesem Fall handelt es sich um den gestürzten Ignacio und Padre Manolo, der übermächtig herabblickend neben ihm steht.

Die folgende Einstellung offenbart nicht nur eine Vielzahl von Informationen Ignacio betreffend, sondern drängt den Zuseher durch die Großaufnahme des Gesichts des Jungen, das von einer roten Blutlinie deutlich sichtbar gespalten wird, förmlich in eine mitfühlende Rolle, die Anteilnahme und Empathie für den Jungen aufweist. Ignacio wird aus der Vogelperspektive gezeigt, welche Padre Manolos Blickwinkel symbolisiert, seine Augen sind direkt in die Kamera gerichtet. Die rote Blutspur, die an seiner Stirn abwärts herunterläuft, spaltet, wie Ignacios Erzählerstimme aus dem Off zeitgleich kommentiert, nicht nur sein Gesicht in zwei Hälften, sondern auch in weiterer Folge sein Leben. Die geteilten Gesichtshälften werden durch die sich ausbreitende Großaufnahme des sich erinnernden Padre Manolos mittels des Effekts der Überblendung aus dem Bild verdrängt.

Interpretation: Zur ersten Beschreibung des jungen Ignacio kommt es durch eine Selbstcharakterisierung von ebendiesem aus dem Off. Sie gibt dem Zuseher nicht nur Aufschluss darüber, dass Ignacio ein ausgezeichnete Schüler war, dem daraus schließend aller Wahrscheinlichkeit nach ein erfolgreicher Lebensweg bevorstehen hätte können (wodurch sein tatsächliches Schicksal umso tragischere Formen annimmt), sondern lässt auch aufgrund der kindlichen Stimme sein erst junges Alter erahnen, in dem er den Schicksalsschlag erleiden wird. Am Ende der Sequenz erfolgt noch ein weiteres Mal ein Kommentar aus dem Off, beziehend auf die Spaltung, die ihn sein ganzes Leben verfolgen würde. Interessant hierbei ist, dass beide Äußerungen sehr wertfrei und unaufgeregt anmuten, was nicht mit der Grundatmosphäre des Geschehens übereinstimmt.

Die Mise-en-scène zu ebenjenem Ausflug zum See, welcher für Ignacio verhängnisvoll enden sollte, suggeriert eingangs aufgrund des allgegenwärtigen warmen Lichts und der damit verbundenen bedeutungsgenerierenden Hintergrundgeräusche, wie etwa johlende Kinderschreie oder das sanfte Plätschern des Wassers, ein fröhlich und ausgelassen anmutendes Szenario. Gleichzeitig wird durch die bewusste Bewegung der Jungen in die Bildtiefe ein Gefühl des Bedauerns für Ignacio, der das alles nicht erleben darf, hervorgerufen. Die plötzlich einsetzenden Gitarrenklänge, welche einen melancholischen Beigeschmack haben, setzen den eben beschriebenen Schauplatz in einen starken Kontrast zu dem, was

tatsächlich in Kürze passieren wird. Das Lied lässt hierbei durch seinen Text Ignacios Schicksal erahnen.

Die Panoramaaufnahme des Sees, während Ignacio die bedeutungsvollen Worte „*Moon River, no te olvidaré*“ (Min. 26:09) singt, repräsentiert die bittersüße Atmosphäre dieses Ortes, den der Junge so gerne unbeschwert genießen würde, aber sich gleichzeitig, ob der Gefühle des Priesters für ihn ahnend, der unheilvollen Situation, die er sein ganzes Leben nicht mehr vergessen kann, bewusst wird.

Das Gefühl der Gegensätzlichkeit zwischen dem sonnigen Tag, den die übrigen Kinder ausgelassen genießen, und Ignacios sich unausweichlich anbahnender Tragödie wird durch das Betrachten der fröhlichen Kinder in der Halbtotale, während er mit traurigem Gesang extradiegetisch das Setting untermalt, intensiviert. Der Musikeinsatz hat hierbei eine kontrapunktierende Wirkung.

Der harte Schnitt zu dem Busch, den Padre Manolo als Versteck für sich selbst und Ignacio auserkoren hat, erfolgt, sobald der Junge die Worte „*qué se esconde*“ (Min. 27:25) äußert. Danach wird der Zuseher, noch immer nicht wissend, was genau sich in der „*Dunkelheit versteckt*“, über die Ignacio nur Sekunden zuvor gesungen hat, mithilfe eines Kamerazooms näher an das Geschehen herangeführt, während zeitgleich die begleitende Gitarrenmusik verstummt, und Ignacio durch seinen Gesang „*y tú lo encontrarás*“ (Min. 27:35) den Zuseher gewissermaßen direkt anspricht und einen Ausblick darauf gibt, was nun passieren wird.

Diese Abgeschlossenheit des Lehrers gemeinsam mit seinem Schüler versinnbildlicht auf visuelle Art die von Burger in Kapitel 3.1. beschriebene Abgeschlossenheit von der Außenwelt, welche sowohl für die Jugendlichen, als auch für die Lehrpersonen Teil des Internatsalltags ist. In diesem Fall bezieht sich diese Isoliertheit allerdings nicht nur auf die räumliche Trennung des Zöglings zu seinen Eltern, sondern auch auf die von Padre Manolo bewusst herbeigeführte Verborgenheit der beiden vor den neugierigen Blicken der anderen Schüler, um ungestört mit Ignacio alleine sein zu können.

In einem kurzen Exkurs möchte ich nun jene Szene behandeln, die von Minute 36:56 bis 41:59 zu sehen ist. Diese zeigt nämlich abermals die oben genannte, für

die Internatserziehung typische räumliche Abgeschlossenheit von der Außenwelt auf.

Das Thema der Isolation und des damit einhergehenden Gefühls des Eingeschlossenseins zieht sich für die Rolle des jungen Ignacio als konstantes Motiv durch seine gesamte Internatszeit hindurch, welches der Filmtext einige Male visuell hervorhebt.

In jener Szene beispielsweise, die bei Minute 38:20 beginnt, wird durch den gezielten Licht/Schatten-Einsatz das aufkommende Gefühl von Beklemmung und Eingesperrtsein bezweckt, welches die beiden Internatsschüler, die in einer Toilette versteckt keinen Ausweg mehr vor dem sich nähernden Padre Manolo wissen, in diesem Moment zweifelsohne empfinden müssen.

Nicht nur die von Burger angeführte Abgeschlossenheit, sondern auch die von Utz in Kapitel 2.2. erläuterten hohen Zugriffsprivilegien der Priester in die Privatsphäre ihrer Schüler, werden in dieser Szene augenscheinlich. Padre Manolo fühlt sich, unter dem Deckmantel der erzieherischen Tätigkeit, dazu berechtigt, den beiden Jungen in der Nacht auf die Toilette zu folgen und diese dort zur Rede zu stellen. In Folge dessen befiehlt der Priester dem jungen Ignacio mit ihm in die Sakristei zu gehen, worin Ersterer keine Grenzüberschreitung sieht, da sich seine im Priesterseminar indoktrinierte soziale Tätigkeit als Vermittler zwischen Gott und dessen Gläubigen darin äußert, in die persönlichen Belange seiner Schüler einzugreifen. (Vgl. Kapitel 2.1.)

Die vergleichsweise hohen Zugriffsprivilegien der Priester gehen also Hand in Hand mit der im Priesterseminar vermittelten uneingeschränkten Berechtigung des Eingriffs in persönliche Belange durch die Beratertätigkeit und bietet vor allem jenen Priestern, welche unethische Intentionen verfolgen, einen guten Nährboden um diese auch ausführen zu können.

Auch in der anschließenden Szene in der kleinen Sakristei, wohin Padre Manolo den Jungen daraufhin bringt, um ein Gebet zu sprechen, müssen die beiden Akteure aufgrund des engen Raums, dessen massives Gemäuer den Eindruck des Eingeschlossenseins des Jungens noch weiter erhärtet, notgedrungen nahe beieinander stehen. Diese visuelle Inszenierung, in Kombination mit dem sich anbahnenden Unheil, fundiert Ignacios physische, als auch psychische

Ausweglosigkeit aus seiner „Gefangenschaft“. Sein Gefühl des Ausgeliefertseins in Bezug auf den Priester wird also ein ums andere Mal durch die Betonung der Abgeschlossenheit symbolisch mittels filmischer Gestaltungsmittel dargestellt.

Diese Szene fungiert ebenfalls als gutes Beispiel dafür, um das Phänomen der Autoritätsmacht in Verbindung mit dem Legitimitätsglauben zu illustrieren. Wie in Kapitel 2.2. nachzulesen, besagt dieses, dass u.a. Priester von ihrem Umfeld aufgrund ihrer fachlichen Qualifikationen als Autoritätspersonen wahrgenommen werden. Den Effekt des damit einhergehenden Legitimitätsglaubens demonstriert die Rolle des jungen Ignacio. Dieser gibt sich freiwillig dem Missbrauch durch den Erwachsenen hin, in der Hoffnung ebendieser könne durch seine angesehene Position als Priester und Direktor den Schulausschluss Enriques verhindern.

Die weiter oben erwähnte Perspektive, in der eine stehende Person auf eine andere, sich daneben sitzend oder liegend befindliche Person herabblickt, suggeriert zwar aufgrund der Normalperspektive einen neutralen Zuseherstandpunkt, jedoch dient sie dem Zweck, Machtgefüge respektive die Überlegenheit der stehenden Figur darzustellen. In diesem Fall ist es Padre Manolo, der auf Ignacio herabblickt, welcher hilflos und verletzt am Boden liegt, und durch seine physisch dargestellte überlegene Position auch seine psychisch überlegene Position verkörpert. Dadurch gewinnt der Zuseher den Eindruck der totalen Unterlegenheit und des Ausgeliefertseins des Jungen gegenüber seinem Missbraucher.

Die am Schluss der Sequenz stattfindende Überblendung fungiert als metaleptischer Sprung, um dem Publikum zu signalisieren, dass von EE2 zu EE1 gewechselt wird. Da sie gleichzeitig die zusammengehörige Verbindung dieser zwei Einstellungen betont, wird die bleibende Auswirkung, die die Taten des Priesters auf das weitere Leben des Jungen haben werden, suggeriert. Darüber hinaus fungiert sie als Indikator dafür, dass das Geschehen von nun an nicht mehr als Erinnerungssequenz stattfindet, sondern in der diegetischen Gegenwart abläuft.

Die Dominanz der Farbe Grün in all ihren Abstufungen ist in dieser Sequenz zweifelsohne der Tatsache geschuldet, dass sich das Geschehen im Freien abspielt. Darüber hinaus kann man aber auch argumentieren, dass dieser Farbeinsatz abermals dazu dienen soll, die große Diskrepanz zwischen dem

Erleben der unbeteiligten Jungen und dem von Ignacio darzustellen. Grün wird mit Begriffen wie Natur und vor allem Paradies verknüpft, als welches die Schüler diesen Bereich sicherlich wahrnehmen. Anders sieht es für Ignacio aus, der sich wohl am genau gegenteiligen Ort zum Paradies, in seiner persönlichen Hölle, erschaffen durch seinen zudringlichen Lehrer, befindet. Ignacios T-Shirt setzt sich aus den drei Farben Rot, Blau und Weiß zusammen. In vielen katholischen Ländern wurde Blau dazu verwendet, um Reinheit darzustellen. Selbiges gilt für die Farbe Weiß, die diese Konnotation ebenfalls in der Alltagsauffassung trägt. Diese beiden Komponenten sollen also Ignacios, bis dahin vorherrschende Reinheit und Unschuld versinnbildlichen, welche ihm vom Priester an jenem Tag zum ersten Mal genommen wurden.

Die Spaltung seines Gesichts als Abschluss diese Sequenz wird nicht nur durch die leuchtend rote Blutlinie in Kombination mit den sich teilenden Gesichtshälften visualisiert, sondern auch durch Ignacios Kommentar aus dem Off verbalisiert. Dabei gibt er einen Ausblick darauf, dass er sein ganzes Leben lang gespalten sein wird, was zu einem späteren Zeitpunkt des Films ersichtlich werden wird.

Dieses wiederkehrende Motiv der Spaltung, respektive der Zerrissenheit aller Rollen des Ignacio wird im Film noch einige weitere Male aufgegriffen (vertiefend nachzulesen in Kapitel 7.3.) und durch filmische Inszenierung mithilfe der Einstellungsgrößen und der Einstellungsperspektive, in Kombination mit der kontrastierenden Darstellung von visuellen und optischen Reizen, als Mittel der Rollencharakterisierung eingesetzt.

## 6.2 Erster Auftritt Ignacio alias Ángel<sup>5</sup> (Min. 2:15 – 7:05)

Kurzer Umriss der Szene: Der Erstauftritt des vermeintlichen Ignacio, sowie das erneute Wiedersehen nach 16 Jahren zwischen ebendiesem und Enrique, seiner Jugendliebe aus Schulzeiten, findet statt.

Ángel stellt sich als Ignacio Rodriguez vor, woraufhin der zuvor abweisende Enrique hellhörig wird und ihn erfreut in sein Büro bittet. Schon nach wenigen Augenblicken wird klar, dass das Aufeinandertreffen der beiden in einer äußerst angespannten

---

<sup>5</sup> Um eine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen dem erwachsenen Ignacio und Juan, der sich als dieser ausgibt, aber dennoch Ángel genannt werden will, zu gewährleisten, werde ich, wann immer ich über Letzteren schreibe, den Namen Ángel verwenden.

Atmosphäre geschieht, da der Schauspieler „Ignacio“, der mitteilt, er wolle ab jetzt nur mehr Ángel genannt werden, den Regisseur Enrique viel zu fordernd um einen Job bittet, während dieser bereits von Beginn an ahnt, dass sein Gegenüber nicht die Person ist, in die er sich in seiner Jugend verliebt hatte.

Analyse: Die Eröffnungseinstellung, in welcher der Zuseher Ángel das erste Mal zu Gesicht bekommt, ist die Totale, um die Verortung des Akteurs im Raum darzustellen. Dies ist deswegen von Bedeutung, weil das Achsenverhältnis, trotz Parallelität des Darstellers zur Wahrnehmungsachse des Publikums, eine gewisse Distanz zur Kameralinse aufweist, was ich im nächsten Unterkapitel genauer ausführen werde. Nachdem mithilfe eines harten Schnitts einen kurzen Moment zu Enrique geschaltet wurde, präsentiert sich Ángel nun in der Halbtotalen. Durch Ángels Bewegung aus der Tiefe des Raums in Richtung der Kameralinse wird dem Zuschauer ermöglicht, den Fokus vollständig auf ihn zu legen und ihn schlussendlich in der Nahaufnahme wahrzunehmen. Die Aufnahme von Martíns und Enriques Gespräch, während Ángel unscharf im Hintergrund agiert, wird prompt von einer Großaufnahme von dessen Gesicht unterbrochen, als der Name Ignacio Rodriguez fällt.

Anschließend begibt sich Enrique zu Ángel, welcher sich in der Totale immer noch in einiger Entfernung zur Linse befindet. Als die beiden Figuren aus der Tiefe des Raums in Enriques Büro gehen, verfolgt die personenorientierte Kamera deren Bewegung.

Beim Dialog, der anschließend zwischen den beiden stattfindet, bedient sich der Regisseur größtenteils der Nahaufnahme in Kombination mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, um die affektiven Reaktionen und Gefühle der handelnden Figuren, wie Verwunderung oder Interesse in Enriques und Fröhlichkeit respektive Annäherungsintentionen in Ignacios Fall, zu verdeutlichen. Beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren kommt hier, besonders in bedeutungsintensiven Momenten, die Einstellung des 45° Winkels zum Einsatz. Eine weitere Präsentation der Unterhaltung in dieser Szene ist die Normalperspektive im 90° Winkel, die dem Betrachter zwar ermöglicht, Ignacio, Enrique und deren Reaktionen gleichzeitig wahrzunehmen, allerdings auch den Effekt hat, einen etwas neutraleren, nicht unmittelbar beteiligten Standpunkt hervorzurufen. Anschließend folgt eine

Detailaufnahme von Ángels Bewerbungsfotos, welche von einer erneuten Schuss Gegenschuss Einstellung abgelöst wird.

Nach Abschluss des Gesprächs bittet Enrique Ángel ziemlich plötzlich und mit Nachdruck zu gehen. Während dieser Unterhaltung wird der stehende Enrique in der amerikanischen Einstellung gezeigt, während die beiden anderen Parteien, Ángel und Martín, sitzend in der Nahaufnahme zu sehen sind. Beim Verlassen des Büros erscheint Ángel in der Nahaufnahme, diesmal richtet er seinen Blick durchdringend direkt in die Kamera, wodurch ersichtlich wird, dass diese abermals eine subjektive Perspektive eingenommen hat, nämlich in diesem Fall die von Enrique, der Ángel beim Hinausgehen beobachtet.

Interpretation: Besonders Ángels Erstauftritt ist, mit Augenmerk auf die jeweiligen vergleichbaren Szenen der anderen Ignacios, mit Sorgfalt zu untersuchen. Er ist nämlich die einzige der vier Rollen, die, bevor er die Bildfläche betritt, weder durch eine verbale Beschreibung einer außenstehenden Partei charakterisiert wird, noch eine Selbstbeschreibung via Erzählerkommentar aus dem Off liefert. Ausschließlich er wird dem Zuseher, noch ehe dieser jedwede Information über ihn erhält, als visuelle Einheit präsentiert.

Die anschließende verbale Charakterisierung durch Ángel selbst, welche ebenfalls differierend zu den übrigen Vorstellungen dieser Art, die als reiner Monolog erfolgen, als Dialog mit Martín stattfindet, spielt sich folgendermaßen ab:

*Á: ¡Hola!*

*M: ¡Hola! ¿Qué quieres?*

*Á: Eh, soy actor, busco Enrique Goded.*

*M: Pues, Enrique no está.*

*Á: Pero lo estoy viendo, tío.*

*M: Eh, bueno, de todos modos no tenemos ningún proyecto de momento...*

*Á: Me gustaría hablar con él, eh, somos antiguos amigos del colegio, mi nombre es Ignacio Rodriguez.*

(Min. 2:18 – 2: 37)

Wie im vorigen Unterkapitel bereits angesprochen, wird Ángel anfangs in der Totalen abgebildet, um das Raumgefüge, aber auch das zu diesem Zeitpunkt vorherrschende Beziehungsgefüge zwischen ihm und Enrique zu versinnbildlichen. Durch die große Entfernung zur Kameralinse wird einerseits die örtliche Distanz verdeutlicht, welche sich im Laufe der Sequenz durch Ángels Vehemenz mit jeder neuen Einstellung verringern wird und andererseits auch die vorläufige emotionale Reserviertheit bzw. das Desinteresse Enriques an Ángels Person. Anschließend, um dem Publikum die steigende Wichtigkeit dieser Rolle zu signalisieren, wird Ángel in der nächstkleineren Einstellungsgröße, also für die Zuseher als größer auftretend, gezeigt.

Die endgültige Bedeutsamkeit von Ángel wird durch dessen Bewegung aus der Tiefe des Raums in Richtung der Kameralinse geltend gemacht, womit dem Zuschauer ermöglicht wird, den Fokus vollständig auf ihn zu legen. Die immer kleiner werdenden Einstellungsgrößen, in Verbindung mit der Positionsänderung aus der Tiefe des Raumes heraus gen Zuseher, erhärten das Gefühl, welches auch Ángel selbst durch sein forderndes und beinahe invasives Auftreten im Zuseher aufkommen lässt, nämlich dass er sich hartnäckig in Enriques Leben drängen will. Diese triadisch aufgebaute Steigerung der Einstellungsgröße, beginnend von groß zu klein, signalisiert dem Zuseher also gleichzeitig auch sukzessive die Relevanz dieser Rolle für ihn.



Abb.3 (Min. 2:19)



Abb. 4 (Min.2:27)



Abb. 5 (Min. 2:48)

Als in dem Gespräch zwischen Martín und Enrique der Name Ignacio Rodriguez fällt, mit dem Letzterer zweifelsohne sofort seine Jugendliebe in Verbindung bringt, wird Ángels Gesicht in der Großaufnahme präsentiert, zum einen, um Enriques plötzlich gestiegenes Interesse an dessen Person zu verdeutlichen und zum anderen, um die Intimität und die tiefgreifenden Emotionen, welche die beiden Jungen zu Schulzeiten verbunden hat, aufzuzeigen.

Die Handlungsachse, auf der das Aufeinandertreffen zwischen Ángel und Enrique, der in dem Glauben ist, den echten Ignacio Rodriguez wiedergetroffen zu haben, stattfindet, und die Wahrnehmungsachse befinden sich in einigem Abstand zueinander, weswegen dem Zuseher emotionale Reserviertheit, sich gründend auf der Tatsache, dass Ángel Enriques Befangenheit ausnutzen möchte, suggeriert wird.

Das im Anschluss stattfindende Gespräch der beiden wird in bedeutungsgenerierenden Momenten im 45 Grad Winkel gefilmt, um dem Zuseher

dessen Eingebundenheit in das Gespräch anzudeuten und zu anderen Zeitpunkten, die weniger vielsagend sind, im 90 Grad Winkel, was dem Publikum eine eher neutralere Position nahelegt.

Dass Enrique in der Situation, in welcher er Ángel abrupt bittet zu gehen, die tonangebende Instanz ist, wird nicht nur durch seine Äußerungen und die Art, wie er diese mitteilt, sondern auch durch die Darstellung seines dominanten Auftretens klar. Während Ignacio sitzend aus einer unterlegen und verwirrt anmutenden Position zu ihm hinauf blickt, steht Enrique bestimmend herabblickend neben ihm und unterstreicht dadurch seine zuvor geäußerte Forderung. (Vgl. Kapitel 7.5.)

Beim Verlassen des Büros ist besonders auffallend, dass Ángel nur teilweise sichtbar ist, weil die Aufnahme so vollzogen wurde, dass die Tür Bereiche seines Oberkörpers, sowie seines Gesichts verdeckt, er wird also gespalten und daraus folgend auch als zwiespältig empfunden. Der bohrende Blick und die nur halbseitige Aufnahme in Kombination mit der zeitgleich einsetzenden extradiegetischen Hintergrundmusik, die einerseits dem Zweck dient, eine beklemmende Atmosphäre zu erschaffen und andererseits darauf abzielt, den zuvor als nett und fröhlich auftretenden Ángel zu dimensionieren, um ihm einen geheimnisvollen Charakter zu verleihen, lassen beim Zuseher ein Gefühl des Unheimlichen und des Rätselhaften aufkeimen.

Ángels Auftreten in dieser Szene wird betont männlich dargestellt, um den Gegenpol zur äußerst weiblich auftretenden Zahara, welche er in der Verfilmung trotz Enriques Zweifel verkörpern will, besonders hervorzuheben. Seine Kleidung ist weit, nicht körperbetont und in neutralen braun-grau Tönen gehalten. Darüber hinaus ist der Bart, welcher sogar in Minute 3:28 von Enrique verbal thematisiert wird, eine untrügliche Verbindung mit dem Konstrukt der Männlichkeit. Die Geschlechtsspezifika besagt, dass u.a. Bartwuchs ein unabdingbar mit Männlichkeit verbundenes Merkmal ist. Durch dessen prägnante Inszenierung signalisiert der Filmtext dem Zuseher sowohl die Geschlechtszugehörigkeit, als auch die zu erwartende Geschlechterrolle von Ángel. Des Weiteren wird in Minute 4:08 das Augenmerk auf Ángels Bewerbungsfotos gelegt, wovon eines ihn abermals mit nahezu ausufernder Gesichtsbehaarung zeigt und das andere als Adam, der im christlichen Glauben das Inbild des ersten Mannes überhaupt repräsentiert. Auch

die Tür, die ihn beim Betreten und Verlassen des Büros förmlich umrahmt, ist blau gestrichen, was eine Assoziation mit Männlichkeit hervorruft.

### 6.3 Erster Auftritt Zahara (Min. 7:26 – 10:46)

Kurzer Umriss der Szene: Enrique liest Ignacios Skript zu „*La visita*“. Der anschließende metaleptische Sprung von EE1 zu EE2 ist für das Publikum zu diesem Zeitpunkt noch nicht ersichtlich. Es folgt ein Schnitt zu einer Szene des Films, den er, basierend auf diesem Schriftstück, dreht. Darin kommt es zum Aufeinandertreffen des fiktiven Enrique mit Zahara, Ignacios Alter Ego, in einem Nachtclub, wo diese als Drag Queen eine verführerische Darbietung von Sara Montiels Lied „*Quizás quizás quizás*“ liefert, welche Enrique sofort in ihren Bann zieht.

Analyse: Wie bereits bei der Vorstellung des jungen Ignacio findet auch in dieser Szene eine Selbstcharakterisierung, allerdings nicht durch Zahara selbst, sondern durch den in „*la visita*“ vertieften Enrique, der ihren inneren Monolog versprachlicht, statt:

*„Desde que empezamos la gira con el espectáculo >>de la bomba<< estoy esperando este momento. Hoy por fin actuamos en el pueblo donde estudié el bachillerato. Es un pueblo de levante que no mencionaré para no promocionar. Mis mejores recuerdos son los del Cine Olympos (...)“ (Min. 7:25 – 7:43)*

Der fließende Übergang der Überblendung des metaleptischen Sprungs, welcher dem Publikum signalisiert, dass sich das Folgende nun auf einer anderen Zeitebene abspielt, bildet die Erinnerung Ignacios, welche durch Enrique zum Leben erweckt wird. Auch die nostalgisch anmutenden Klänge der einsetzenden Hintergrundmusik erwecken beim Zuseher das Gefühl, dass es sich bei dieser Szene um Ignacios längst vergangene Erinnerungen handelt.

Der Handlungsort wird zuerst in der Totale gezeigt, um dem Zuseher in Verbindung mit der extradiegetischen Hintergrundmusik ein Stimmungsbild der Nostalgie zu präsentieren. Anschließend folgt eine weitere Überblendung, um den Namen „*Cine Olympos*“ in der Großaufnahme abzubilden. Der darauffolgende Kameraschwenk in Kombination mit dem Zoom richtet den Fokus, in einem zuerst unübersichtlich erscheinenden Meer aus zerrissenen Plakaten, auf ein Frauengesicht, von dem sich später herausstellt, dass es Zahara ist und von dem nur mehr die Hälfte sichtbar ist.

Mithilfe von Morphing wird das vollständige Poster erkennbar, welches Zaharas Gesicht in Großaufnahme auf einem farbkraftigen blau-roten Hintergrund zeigt.

Bevor Zahara selbst ins Bild tritt, wird sie von ihrer Freundin Paca durch eine verbale Introduction vorgestellt:

*„Ella se define a si misma como una mezcla de desierto, casualidad y cafetería. Es una gran artista y es una gran, gran amiga mía. Con todos ustedes, a continuación, el misterio y la fascinación de la auténtica e inimitable, Zahara!” (Min. 9:07 – 9:30)*

Nach Beendigung dieser setzen die verführerisch anmutenden Klänge von Sara Montiel's Lied ein.

Der langsame Keraschwenk Zaharas Körper entlang repräsentiert Enriques Blick, der zuvor in der Halbtotale in der ersten Reihe sitzend und neugierigen Blickes gezeigt wurde, und ist dementsprechend der subjektiven Kamera zuzuordnen.

Der Schwenk wandert von den Füßen nach oben an Zahara entlang, verharrt für einen längeren Augenblick in der Großaufnahme auf deren Gesäß und in weiterer Folge auch auf ihrem Intimbereich, nachdem sie sich umgedreht hat und frontal dem Publikum zugewandt ist. Der Keraschwenk in Verbindung mit dem einsetzenden Zoom-Out zeigt nun auch Zaharas gesamten Oberkörper und findet abschließend in der Nahaufnahme ihres Gesichts seinen Abschluss.

Nach einem kurzen Schnitt zu Enrique wird Zaharas Gesicht in der Großaufnahme fokussiert, um ihre verführerischen Lippen- und Augenbewegungen in Szene zu setzen.

Interpretation: Zu dem Zeitpunkt, als den Zuschauern Zahara das erste Mal bildlich präsentiert wird, sind sich diese noch nicht bewusst, dass sie eigentlich eine Rolle ist, die der erwachsene Ignacio verkörpert. Ein erster Hinweis auf die Zusammengehörigkeit dieser beiden Rollen, den man unter Umständen in Retrospektive erkennen kann, ist die Tatsache, dass die erste Darstellung von Zahara, in Form eines in der Mitte zerrissenen Plakats, ein Abbild dessen ist, was dem Publikum knapp 20 Minuten später gezeigt wird, nämlich ein junger Ignacio, dessen Gesicht sich genau an der Stelle spaltet, an der dies auch mit Zaharas Gesicht auf dem Plakat passiert. Obwohl die Aussage des Jungen *„un hilo de sangre dividía mi frente en dos. Y tuve el presentimiento de que con mi vida ocurriría*

*lo mismo. Siempre estaría dividida y yo no podría hacer nada para evitarlo*” (Min. 27:55 – 28:04) dem Zuseher zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist, wurde sie auf EE2 chronologisch betrachtet bereits Jahrzehnte zuvor geäußert. Markant ist hierbei außerdem der Kontrast, der sich durch die männliche Jungenstimme in Kombination mit der bewusst formulierten weiblichen Endung des Wortes „*dividida*“ ergibt.

Die Introduction von Paca, die ihre Freundin beschreibt, erlaubt dem Zuseher auch hier, Zahara ein wenig kennenzulernen, bevor sie überhaupt erst optisch erkannt werden kann. Bemerkenswert bei dieser Form der Charakterisierung ist, dass diese Ansprache sowohl eine Fremdcharakterisierung („...*de la auténtica e inimitable...*“), als auch eine Selbstcharakterisierung („*Ella se define a si misma como una mezcla de desierto, casualidad y cafetería.*“) durch eine außenstehende Person ist. Wie schon am Anfang dieser Sequenz, als Enrique Zaharas Worte zu Tage fördert, wiederholt sich dieses Muster nun mit Paca und Zahara.

Durch die Großaufnahme des Namens des Kinos wird einerseits bezweckt, die persönliche Wichtigkeit dieses Ortes für Ignacio, der dort seine erste sexuelle Erfahrung mit seiner Jugendliebe Enrique hat, zu unterstreichen. Um den Aspekt der Sexualität noch zu verstärken, erscheinen die Buchstaben des Namens in Rot, welches gemeinhin mit Verführung und außerdem nach Ansichten der katholischen Kirche mit verbotener erotischer Leidenschaft assoziiert wird. Andererseits wird der Wiedererkennungswert für die Zuschauer, die diese Lokalität im weiteren Verlauf des Filmes noch einmal zu Gesicht bekommen werden, dadurch gesteigert.

Die Performance, welche Zahara darbietet, erhält mithilfe der kinematographischen Bauelemente eine äußerst sinnliche und erotische Konnotation. Einen großen Teil dazu trägt die diegetische Hintergrundmusik bei, deren verführerische Saxophonklänge eine instantane Gedankenverbindung mit einem Nachtlokal hervorrufen. Dies schafft für den Zuseher einerseits Atmosphäre und vermittelt zugleich gesellschaftlichen Kontext, da er sich sofort in einem einschlägigen Nachtlokal wiederfindet. Ein weiteres Hilfsmittel, um das Ambiente zu unterstreichen, ist die Farbgebung, welche vorherrschend aus roten Farbtönen besteht, wie sich an vielen Requisiten, wie beispielsweise am Vorhang beim Eingang, an den Tischtüchern, Pacas Halstuch, an Zaharas Schal, ihren lackierten Fingernägeln und der Nelke, die sie während des Auftritts in der Hand hält, zeigt. Wie bereits weiter oben

erläutert, repräsentiert dies gemeinhin Erotik, Leidenschaft und Verführung, wodurch das erotische Stimmungsbild geprägt, ebenso wie die sexuell aufgeladene Atmosphäre des Etablissements verdeutlicht wird.

Das In-Szene-Setzen und die gleichzeitige Fixierung auf die äußerlichen Körpermerkmale, genauer gesagt auf die primären und sekundären Geschlechtsbereiche, werden nicht nur, aber ganz besonders in dieser Sequenz, klar ersichtlich. Der Filmtext orientiert sich hier ganz besonders an der Definition der WHO (Vgl. Kapitel 1.1.) wonach die physiologischen Gegebenheiten eines Menschen sein „sex“ ausmachen. Mittels der Groß – bzw. Detailaufnahme jener physiologischen Gegebenheiten möchte der Regisseur die Zuseher glauben machen, sie hätten eine Frau vor sich, deren „gender“ mit ihrem biologischen „sex“ übereinstimmt. Wenige Augenblicke später erfährt das Publikum jedoch, dass die Rolle der Zahara laut der Begriffserklärungen in Kapitel 1.1. aufgrund ihrer biologischen Dispositionen eigentlich ein Mann ist, der sich allerdings selbst mit dem weiblichen „gender“ identifiziert. Auffallend ist in dieser Szene nämlich einerseits das Kleid, das von der Drag Queen getragen wird, da es auf den ersten Blick so aussieht, als würde es sich um eine nackte Frau handeln, was zweifelsohne erneut auf den Kontrast, aber auch die gleichzeitige Vereinigung der Männlichkeit und Weiblichkeit in ein- und derselben Person hinweist. Darüber hinaus hebt es besonders die weiblichen Attribute, wie Gesäß und Intimbereich, welchen durch Großaufnahmen und kurzzeitiges Verharren der Kamera eine ausdrückliche Wichtigkeit zugeordnet wird.

Mittels eines in der Hintergrundmusik einsetzenden Glockentons, der just in dem Moment ertönt, als die Kamera auf Zaharas Gesäß verweilt, wird, nach Schneiders Klassifikation, ein Ausrufezeichen gesetzt.

## 6.4 Erster Auftritt Ignacio (Min. 71:39 – 74:12)

Kurzer Umriss der Szene: Padre Manolo, der jetzt unter seinem richtigen Namen Señor Berenguer für einen Verlag arbeitet, bekommt auf EE3 einen Anruf von einer Person, die sich als Ignacio Rodriguez vorstellt und ihm mit Vorkommnissen aus derer beider Vergangenheit wissen lässt, mit wem es der ehemalige Priester zu tun hat. Ignacio fordert mit Nachdruck ein erneutes Aufeinandertreffen in seiner Wohnung, dem Padre Manolo wohl oder übel zustimmen muss, da er Ignacios Druckmittel ausgesetzt ist.

Beim vereinbarten Treffpunkt angekommen, öffnet Ignacio Padre Manolo die Tür, woraufhin dieser fassungslos feststellen muss, dass von dem Jungen, in den er sich einst in der Klosterschule verliebt hatte, nichts mehr übrig geblieben ist und ebenjener zum großen Entsetzen des Verlegers nun eine etwas abgehalftert wirkende Transfrau ist. Nachdem sich beide im Wohnzimmer niedergelassen haben, lässt Ignacio nicht viel Zeit vergehen, um Padre Manolo sein Vorhaben, diesen um 1 Million Euro, im Gegenzug für sein Schweigen über den damaligen sexuellen Missbrauch, zu erpressen, mit dem er sich die finale, geschlechtsangleichende Operation finanzieren möchte, zu eröffnen. Die Verhandlungen werden prompt durch Ángels Erscheinen unterbrochen, in den sich Padre Manolo Hals über Kopf auf den ersten Blick verliebt.

Analyse: Für den Zuseher ist zum Zeitpunkt der Erstsichtung von Ignacio in Minute 59, welcher uns erstmals auf EE1 im Haus seiner Mutter präsentiert wird, nicht ersichtlich, dass die Person, die im Bilderrahmen neben dem bereits bekannten Ángel hängt, jener Ignacio ist, der für das eigentliche Handlungsgeschehen des ganzen Films verantwortlich ist.

Die zweite Situation, in der Ignacio nicht nur indirekt in Form eines Gesprächs vorkommt, ist auf EE1 um 60:49, als er aus dem Off seinen Brief, welchen er Enrique hinterlassen hat, vorliest. Für den unwissenden Zuseher ist diese Stimme eindeutig als männlich einzustufen.

Die gleiche Stimme ist abermals zu vernehmen, diesmal auf EE3, als ein Anrufer, der sich als Ignacio Rodriguez zu erkennen gibt, Padre Manolo alias Señor Berenguer zu einem Treffen in seiner Wohnung auffordert. Bis zu diesem Zeitpunkt

weiß der Zuseher nicht, dass das Bild aus Minute 59 und die knapp 10 Minuten später vernommene Stimme die gleiche Person charakterisieren.

Die Atmosphäre in jener Szene, in der sich Padre Manolo zu Ignacios Haus begibt, ändert sich aufgrund der zeitgleich einsetzenden extradiegetischen Hintergrundmusik schlagartig zu beklemmend.

Als Ignacio Padre Manolo, der in Nahaufnahme im Bild steht, die Tür öffnet, kann man Letzterem sein Entsetzen über das Aussehen seines Gegenübers ansehen. Wie schon einige Male zuvor, erfolgt zuerst die verbale Beschreibung „*Aqué! no era el Ignacio que tú y yo amamos*“ (Min. 72:59 – 73:01) der danach auftretenden Rolle durch ein Erzählerkommentar aus dem Off, diesmal geäußert durch Padre Manolo, der Enrique in der Gegenwart rückblickend über seine Erlebnisse mit Ignacio unterrichtet. Erst im Anschluss wird dem Zuseher Ignacio, der die neuralgische Figur des ganzen Filmes ist, in seiner Ganzheit gezeigt, nämlich das äußerliche Erscheinungsbild, gepaart mit dessen Stimme, und zwar ein weiteres Mal mittels der subjektiven Kameraeinstellung, welche in diesem Falle Padre Manolos Blick widerspiegelt. Erkenntlich wird dies dadurch, dass der ehemalige Priester in besagter Nahaufnahme, bevor zu Ignacio geschnitten wird, seinen Blick auf Brusthöhe senkt, von wo aus sich in der nächsten Einstellung die Kamera Richtung Gesicht bewegt.

Das erste Merkmal, das dem Zuseher von Ignacio per Nahaufnahme offenbart wird, sind dessen operierte Brüste. Der anschließende Schwenk auf sein Gesicht, das von rotem Seitenlicht umrandet wird, wo die Kamera verharret, endet ebenfalls in einer Nahaufnahme.

Die Kamera verfolgt zuerst Padre Manolo beim Eintreten in die Wohnung personenorientiert, schwenkt jedoch nach kurzer Zeit zu Ignacios Wohnzimmertisch, auf dem sich Drogen befinden.

Die Szene endet in einer Halbtotalen, in der Padre Manolo und Ignacio am Sofa sitzen um das weitere Vorgehen zu besprechen.

Interpretation: Der unübersehbare Kontrast in der Abbildung der Fotos in Form des synoptischen Farbschemas besitzt große Aussagekraft. Während Juan in einem auffallend roten T-Shirt in Farbe dargestellt ist und somit dem Betrachter sofort als Erster ins Auge springt, verblasst Ignacio in der benachbarten Fotografie, welche in

Schwarz und Weiß aufgenommen wurde, beinahe. Der Einsatz dieses synoptischen Farbschemas verhilft dem Publikum abermals dazu, diese beiden Rollen, obwohl sie in verschiedenen Phasen des Films ein und dieselbe Figur verkörpern, als grundlegend voneinander differierend wahrzunehmen.

Die Positionierung Enriques im Raum, dessen Hinterkopf man in der Großaufnahme, genau zwischen den beiden Bildern, zu sehen bekommt, zeigt auf, dass dieser nicht nur im rein übertragenen Sinne zwischen den beiden „Ignacios“ steht, sondern sich dieses Hin-und Hergerissen-Sein auch auf physischer Ebene manifestiert.



Abb. 6 (Min. 58:08)

Ignacios Stimme, die im Anschluss an diese Szene aus dem Off zu vernehmen ist, wird vom Zuseher aufgrund der tiefen Stimmlage, in Kombination mit dem Vorwissen, dass Ignacio ein Junge war, der männlichen Geschlechterrolle zugeordnet. Erst die einige Szenen später real auftretende Person des echten Ignacio lässt den hierbei bewusst eingesetzten Gegensatz zwischen männlich anmutender Stimme und weiblich wirkendem Aussehen erkennen. Das Gefühl der Spaltung bzw. des Uneins-Seins wird in diesem Fall etwas subtiler, als in den übrigen Einstellungen vermittelt. Die Konsequenzen der im Kindesalter durch den sexuellen Missbrauch seitens des Priesters vollzogenen Spaltung werden offensichtlich, indem die Wesensverschiedenheiten Ignacios, nämlich einerseits seine einstige, durch das Trauma zurückgedrängte männliche Geschlechtsidentität und andererseits seine neue, als Schutzschild fungierende weibliche Geschlechterzugehörigkeit, gleichzeitig auf visueller und auditiver Ebene in ein und derselben Person aufgezeigt werden.

Jedoch ist diese erläuterte Gegensätzlichkeit nicht nur der fleischgewordene Inbegriff der Abspaltung Ignacios von seinem früheren Ich, sondern greift ebenfalls das Thema auf, das sich durch den gesamten Film hindurch zieht, nämlich das Spannungsfeld der beiden Pole des Geschlechtsspektrums. Die diametralen Aspekte der Maskulinität, in Form der tiefen Stimme, zusammen mit der inhärenten Männlichkeit Ignacios und jene der Weiblichkeit, welche sich aus dem Gefühl der Zugehörigkeit zur weiblichen Geschlechterrollen und dem femininen Auftreten zusammensetzen, vereinen sich in seinem fraulich adaptierten Körper.

Die Hintergrundmusik, welche Padre Manolo auf dem Weg zu Ignacios Haus und auch beim Betreten dieses begleitet, weist anfangs noch einen neutralen Charakter auf. In dem Augenblick jedoch, als dieser die Tür öffnet und den ersten Schritt in Richtung des für ihn unheilvollen Treffens wagt, passt sich der Grundtonus seinem vorherrschenden Gefühl an und die kurzen, tiefen Zupfklänge erzeugen ein beklemmendes und beunruhigendes Ambiente.

Die erste ganzheitliche Darstellung von Ignacio soll mithilfe der kinematografischen Gestaltungsmittel ein anfängliches Entsetzen, oder zumindest einen Schrecken beim Zuseher bezwecken. Die Erwartungshaltung, aufgrund der Stimme und der gesammelten empirischen Daten, einen Mann zu Gesicht zu bekommen, wird mittels der Inszenierung Ignacios künstlicher Brüste je zunichte gemacht. Diese Widersprüchlichkeit, gepaart mit der immer noch spielenden, unheimlichen Hintergrundmusik und das das Gesicht von der Seite anleuchtende Licht, verstärken den Eindruck der Bedrohlichkeit, wenn nicht sogar Gefährlichkeit auf Seiten des Publikums bezüglich Ignacio.

Anzumerken ist hier erneut, dass nicht nur eine besonders ausgeprägte Inszenierung der Körperlichkeit stattfindet, sondern Ignacio größtenteils nur über diese charakterisiert wird bzw. sich über diese definiert, wie er auch selbst des Öfteren kundtut: „*Yo sé que tengo unas tetas divinas.*“ (Min. 73:30 – 73:31) oder „*bonitas, verdad?*“ (Min. 87:02). Und auch das erste Merkmal, das der Zuseher durch Padre Manolos Augen bei Ignacios Auftreten wahrnimmt, sind seine operierten Brüste, also jenes Kriterium, welches ihn sofort augenscheinlich von seinem angeborenen „sex“ abgrenzt.

## 6.5 Poolszene zwischen Ángel und Enrique (Min. 46:25 – 51:35)

Kurzer Umriss der Szene: Nachdem Ángel mit Enrique unterwegs war, lädt dieser Ersteren noch zu sich nach Hause ein. Dort angekommen suchen sie den Pool auf, wo Enrique sich sofort auszieht und ins Wasser springt. Ángel, ein wenig verunsichert durch Enriques starrende Blicke, beschließt, sich nicht vollständig zu entkleiden und köpft nur mit Unterhose bekleidet in das Becken. Nachdem sich beide wieder auf der Terrasse eingefunden haben, entbrennt eine aufbrausende Diskussion zwischen ihnen, in der Enrique weiterhin darauf beharrt, dass Ángel nicht für die Rolle der Zahara geeignet sei und schlussendlich sogar meint, er sei nicht jener Ignacio, mit dem er zu Schulzeiten befreundet war. Bevor er wutentbrannt das Haus verlässt, entgegnet Ángel, dass er flexibel sei und jede Rolle verkörpern könne und unterstellt Enrique in weiterer Folge, dass dieser bloß beleidigt und nachtragend sei, weil Ángel keine sexuellen Aktivitäten mit ihm vollziehen möchte.

Analyse: Ángel und Enrique betreten das Setting, welches dem Zuseher in der Halbtotalen präsentiert wird. Die Farben Rot, Grün und in weiterer Folge auch Blau sind bestimmend und prägen die Umgebung.

Nachdem angedeutet wird, dass sich die beiden ausziehen, erfolgt ein harter Schnitt zu Enrique, der in Slow Motion aus nächster Nähe parallel zur Kameraachse das blaue Wasser durchgleitet. Zeitgleich dazu setzt die extradiegetische Hintergrundmusik ein.

Während sich Enrique bereits wartend auf Ángel im Wasser befindet, wird ebendieser beim Entledigen seiner Kleidung in der amerikanischen Einstellung gezeigt, um seinen Intimbereich inklusive der blitzend weißen, eng anliegenden Unterhose in den Fokus zu rücken. Die Kamera schwenkt im Anschluss zu dem sich im Wasser befindlichen Enrique, von dem nur der Hinterkopf zu sehen ist, da er Ángel zugewandt, diesen fixiert. Diese Ansicht ist gleichzeitig ausschlaggebend, um zu verdeutlichen, dass die nächste Einstellung, welche eine Detailaufnahme auf Ángels Schambereich ist, Enriques Perspektive darstellt und somit erneut eine subjektive Kamera zum Einsatz kommt.

Diese Einstellungsperspektive wird weiterhin verwendet, als Ángel, bis auf seine Unterhose entkleidet, an den Beckenrand tritt, und er dem Publikum aus Enriques Blickpunkt in der Froschperspektive präsentiert wird. Der Hechkopfsprung ins Wasser, der über Enrique hinweg passiert, wird auf zweierlei Weisen abgebildet, einerseits aus der bereits zuvor genutzten subjektiven Kameraeinstellung, um zur Darstellung zu bringen, was Enrique sieht, nämlich einen durchtrainierten, leicht bekleideten Männerkörper, der sich direkt über ihm befindet, andererseits aus der Normalperspektive, welche uns die Aktion, nach wie vor von der Hintergrundmusik untermalt, in Slow Motion zeigt.

Während es sich Enrique, in ein türkises Handtuch gewickelt, auf einem roten Liegestuhl bequem macht, schwenkt die Kamera zu Ángel, der sich nach wie vor im Pool befindet und sich unter der Wasseroberfläche, an den Rand gedrückt, versteckt. Anfangs ist er noch in der amerikanischen Einstellung zu sehen, sukzessive zoomt die Kamera an ihn heran, bis er schlussendlich in der Nahaufnahme gezeigt wird, um seinen besorgten, fast verängstigt wirkenden Gesichtsausdruck zur Geltung zu bringen.

Nach Verlassen des Pools bewegt sich Ángel aus der Tiefe des Bildes auf die Linse zu, die abermals Enriques Perspektive einnimmt, zu erkennen am vorigen harten Schnitt zu seiner Nahaufnahme, in Kombination mit der Bewegung seiner Augen, die Ángels Schambereich fixieren. Dieser wird dem Zuseher dann ein weiteres Mal in Detailaufnahme vorgeführt, während sich Ángel immer weiter annähert und schlussendlich aus dem Bild geht. Enriques Blick wandert daraufhin zu Ángels nackten, im zentralen Blickfeld des Zusehers in Großaufnahme gefilmten, Gesäß. Nach einem kurzen Schnitt zu Enrique wird die vorige Einstellungsgröße wieder aufgenommen, Ángel hat sich bereits eine Hose angezogen, welche allerdings nur halb zugeknöpft ist und dementsprechend Teile seiner Schambehaarung entblößt. In dem Moment, als Ángel zu sprechen beginnt „*Me pasas un cigarillo*“ (Min. 48:55), verstummen die letzten leisen Klänge der Hintergrundmusik.

Im nächsten Augenblick findet ein hitziges Gespräch in der Halbtotalen statt, in dem Enrique sitzend und Ángel daneben stehend aufeinander einreden.

Interpretation: Das blaue Wasser, das bildfüllend das Setting dieser Einstellung ausmacht, lässt ein Gefühl der Entspannung aufkommen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die zeitgleich einsetzende extradiegetische Hintergrundmusik, die sich aus langsamen und leisen Zupfklängen zusammensetzt. Die Funktion der Musik liegt hier einerseits darin, die vorherrschende Atmosphäre zu untermalen, und zwar als harmonisch und beruhigt. Deutlich wird diese Funktion besonders zu dem Zeitpunkt, als sich die Stimmung zwischen den beiden Akteuren verschlechtert, da zeitgleich auch die Hintergrundmusik verstummt.

Des Weiteren wird sie zur Stilisierung eines Geräusches verwendet, nämlich dem des Eintauchens ins Wasser. Das kaum wahrnehmbare Plätschern beim Eintauchen wird durch die stattdessen einsetzenden Zupfklänge ersetzt.

In dieser Sequenz wird bezweckt, Ángels männliche Attribute so sehr zu betonen, dass sowohl in Enrique, als auch im Zuseher die Überzeugung aufkommt, dass jener aus augenscheinlichen Gründen nicht in der Lage sei, die Rolle der Zahara, welche ein überaus weibliches Auftreten an den Tag legt, adäquat zu verkörpern. Dieses Vorhaben erfolgt durch viele Groß – und Detailaufnahmen von Ángels Intimbereich. Die erste, so wie alle anderen dieser vielen Einstellungen, werden dem Publikum aus Enriques Sicht präsentiert, der sein Gegenüber beim Ausziehen beobachtet. Auffallend hierbei ist, dass erneut Ángels Behaarung, diesmal allerdings nicht jene im Gesicht, sondern die in der Schamgegend, ein ausschlaggebendes Merkmal für seine Männlichkeit darstellt. Diese wird, in ähnlicher Weise, einige Minuten später abermals in den Fokus gerückt, als Ángel, zuerst nackt, sein Gesäß in der Mitte des Bildes befindlich und danach mit aufgeknöpfter Hose, wodurch ein Teil seiner Schambehaarung sichtbar wird, direkt vor Enrique steht und diesem so ungewollt die Versinnbildlichung seiner Männlichkeit aufzeigt.

Nur einige Augenblicke zuvor, nach Verlassen des Pools, wird dem Publikum erneut Ángels Intimbereich, diesmal in der nassen Unterhose, die eng am Körper anliegt und wenig Spielraum für Interpretationen lässt, in der Detailaufnahme präsentiert, um die ausschlaggebende Konsequenz in Enriques Entscheidungsprozess, Ángel für die Rolle der Zahara nicht in Betracht zu ziehen, zu verdeutlichen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die bereits bestehende Meinung Enriques, Ángel sei nicht der geeignete Schauspieler für die Rolle der Zahara, durch die diversen Einstellungsgrößen filmisch untermauert wird.

Der Musikeinsatz, der wie anfangs beschrieben das Gefühl eines entspannten Ambientes auslöste, oder viel eher das Fehlen ebendessen, als die beiden Männer über die Arbeit und ihre differierenden Ansichten zu sprechen beginnen, zeigt den Wechsel der Grundstimmung von harmonisch zu angespannt an, welcher sich auch im gleichzeitig stattfindenden Dialog niederschlägt.

Gleiches wie für die Musik, bzw. die Abwesenheit ebenjener, die die Atmosphäre respektive die Änderung dieser anzeigt, gilt für den Farbeinsatz, der denselben Effekt erzielen soll. Während in den ruhigeren, weniger emotional aufgeladenen Einstellungen Blau die vorherrschende Farbe ist, ändert sich das Farbschema in jener Szene, in der die hitzige Diskussion zwischen den beiden Figuren stattfindet, zu Rot, das Gefühle wie Aggression oder Wut repräsentiert.

Die Froschperspektive, in welcher Ángel vor dem Eintauchen in das Becken gezeigt wird, indiziert diesmal, anders als in den übrigen Einstellungen dieser Art in dem Film, kein ungleiches Machtverhältnis, sondern legt den Zuschauern, bedingt durch die im Gegenlicht gefilmte Einstellungsgröße, das Gefühl nahe, dass Enrique ihn in einer schwärmerischen Weise anhimmelt.

## 7. Gemeinsamkeiten der vier Rollen

### 7.1. Subjektive Kamera

Die Methode des subjektiven Kameraeinsatzes, in Kombination mit der unentwegt visuellen Hervorhebung der körperlichen Merkmale der Rollen des Ignacio (nachzulesen im folgenden Unterkapitel), prägt den Eindruck der Sexualisierung und das Gesamtbild dieser Figur. Alle vier Rollen des Ignacio sind Lustobjekte und werden als solche von unterschiedlichen Akteuren begehrt.

Der direkte Blick in die Kamera, welche Padre Manolos Sicht repräsentiert, der seiner Begierde nachgegeben und somit den jungen Ignacio, zum ersten von vielen weiteren Malen, zum Opfer seiner Gelüste gemacht hat, versinnbildlicht die

Initialzündung für ein Leben, in dem diese Figur von ihren Mitmenschen nicht als Person, sondern in erster Linie als sexualisiertes Objekt verstanden wird. Dieses Grundgefühl soll dem Zuseher den weiteren Film hindurch aufgrund der subjektiven Kameraverwendung in Bezug auf alle Rollen des Ignacio vermittelt werden.

Des Weiteren könnte der Einsatz der subjektiven Kamera im Falle des jungen Ignacio darauf hindeuten, dass diesem als einzigem von allen Schülern die individuelle Fokussierung und Aufmerksamkeit Padre Manolos zuteilwird. Laut Hadriga (Vgl. Kapitel 2.4.) ist eine solche, aufgrund der großen Anzahl an Zöglingen, für eine Lehrperson in einem Internat im Normalfall kaum möglich. Da der Priester aber mit Ignacio andere Intentionen verfolgt, als dessen bloße pädagogische Erziehung, versinnbildlicht die Einstellung der subjektiven Kamera das besondere Interesse des Paters an dem Jungen.



Abb. 7 (Min. 27:50)

Ebenso ist Zahara, die in einem Nachtclub als Dragqueen auftritt, dem ständigen Starren der Besucher ausgesetzt. Dieses Den-Blicken-ausgeliefert-Sein wird auch in Bezug auf diese Rolle mit der subjektiven Kamera bewerkstelligt. Als der fiktive Enrique in Minute 00:09 ihrer Show beiwohnt, lernt sie der Zuseher aus seiner Perspektive kennen, indem die Kamera sich langsam an ihrem Körper entlang bewegt, während sie im Speziellen auf ihren Geschlechtsmerkmalen verharret und somit die Relevanz dieser, im Vergleich zu der Figur als Gesamtheit, in den Vordergrund stellt.

Ángel ist während des Films nicht nur das Lustobjekt von Enrique, sondern auch jenes von Señor Berenguer. Er wird, ebenso wie Zahara, von Enrique zumindest körperlich begehrt.

Enriques Aufmerksamkeit kommt in jener Szene besonders zum Ausdruck, die in Minute 47 beginnt, als beide nackt bzw. halbnackt schwimmen gehen und Ersterer sein Objekt der Begierde mit Blicken förmlich durchbohrt. Diese werden dem Publikum mittels der subjektiven Kamera verdeutlicht, die sich dadurch erkennen lässt, dass sich während der gesamten Szene beim Schwimmbad Ángel, und vor allem dessen Körper, im Blickpunkt befindet und Enriques Bildpräsenz dadurch automatisch in den Hintergrund rückt. Der Körper des Begehrten wird von den Blicken des Begehrenden fixiert, während dieser dem Publikum in Großaufnahmen per subjektiver Kamera präsentiert wird.

Auch der erwachsene Ignacio wird Opfer der Objektifizierung, abermals realisiert durch die subjektive Kamera, als Padre Manolo ihn das erste Mal nach Jahrzehnten wiedersieht und er seinen Blick, ob der augenscheinlichen Veränderungen, welche ihn zutiefst schockieren, angefangen bei Ignacios Brüsten, langsam nach oben gleitend zu dessen Gesicht, nicht von ihm abwenden kann.

## 7.2. Inszenierung der Geschlechtsmerkmale

Wie im obigen Kapitel bereits angeführt, haben die vier Rollen des Ignacio, so different sie auch sein mögen, doch einige Gemeinsamkeiten. Eine der augenscheinlichsten und durch Einsatz kinematografischer Gestaltungsmittel noch verstärkte Eigenschaft, die sie teilen, ist die der visuellen Reduktion der jeweiligen Rolle auf die körperlichen Attribute, insbesondere auf die Geschlechtsmerkmale.

Die bewusste Inszenierung der sexuellen Körperlichkeit erfolgt bei Zahara im Nachtclub, als Enrique sie begehrllich mustert. Noch bevor ihr Gesicht zu sehen ist, werden ihre primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, trotz deren Unechtheit, bildfüllend dargeboten, sodass dem Zuseher gar keine Alternative bleibt, als diese, ebenso wie Enrique, in ihrer Ganzheit wahrzunehmen und seine Aufmerksamkeit darauf zu richten. Die Fixierung des Fokus auf ihre Geschlechtsmerkmale rückt somit die Relevanz ebendieser, im Vergleich zu der Person als Gesamtheit, in den Vordergrund.



Abb. 8 (Min. 9:44)



Abb. 9 (Min. 9:48)

Eine Parallele auf Ebene der Darstellung der körperlichen Sexualmerkmale erfolgt beim Erstaufttritt des erwachsenen Ignacio, der dem Zuseher nach dem gleichen Schema wie Zahara vorgestellt wird, indem zuerst dessen Körper in den Fokus gerückt und erst danach das, beinahe nebensächlich wirkende, Gesicht gezeigt wird. Er präsentiert sich leicht bekleidet Padre Manolo (und somit auch zugleich dem Publikum), sodass ihm nicht nur tiefe Einblicke in Ignacios Dekolleté ermöglicht werden, sondern diese auch bewusst durch die arrangierte Darstellung forciert und angestrebt werden.



Abb.10 (Min. 73:02)

Beim letzten Aufeinandertreffen der beiden wird eine fast idente Vorführung der Körperlichkeit mithilfe der filmischen Gestaltungsmittel gezeigt. Ignacio präsentiert sich erneut in einem tief ausgeschnittenen Kleidungsstück, sich seiner weiblichen Reize deutlich bewusst seiend, was den Pater zwangsläufig abermals dazu verleitet, dessen Brüste zu inspizieren.



Abb. 11 (Min. 86:56)

Auffallend hierbei ist, dass die beiden Charaktere eine Änderung in ihrer ursprünglichen Verhaltensweise an den Tag legen. Der Pater, der am Anfang des Films seine Hände kaum von dem Kind lassen konnte und in dessen Augen der Zuseher jedes Mal sexuelle Erregung ausmachen konnte, sobald er seinen Blick Ignacio zuwendete, blickt diesen mittlerweile nur mehr mit Entsetzen und Abscheu an. Ignacio hingegen, dem in seiner Kindheit die beträchtliche Aufmerksamkeit in Form von Fixierung durch Blicke von Seiten des Paters zu viel war, kann mittlerweile gar nicht genug von offenkundiger Betrachtung seines Körpers durch andere bekommen.

Die Szene, in welcher Enrique und Ángel gemeinsam schwimmen gehen, ist besonders aussagekräftig in Hinblick auf die Inszenierung der Geschlechtsmerkmale. Als Ángel sich seiner Kleider entledigt, gilt Enriques Interesse vorrangig dessen Körper, genauer gesagt seinem Gesäß und der Intimregion, welche in mehr als nur einer Einstellung bildfüllend in Szene gesetzt werden, und nicht der Person selbst.



Abb. 12 (Min. 48:40)



Abb. 13 (Min. 48:48)

Abb. 14 (Min. 47:04)

Entsprechend der im ersten Kapitel angeführten Theorie, wonach sich der Begriff „sex“ hauptsächlich über die äußeren, körperlichen Attribute, mit besonderer Gewichtung auf die primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, definiert, ergibt sich für mich nun nachstehende Schlussfolgerung: Der bildlichen Darstellung der weiblichen bzw. männlichen Geschlechtsteile kommt, speziell in Zaharas und Ignacios Fall, deswegen eine so große Relevanz zu, da sie jenes Merkmal sind, welches Männer am augenscheinlichsten von Frauen abgrenzt, und vice versa. Da das subjektiv gefühlte „gender“ *„von Gesellschaft zu Gesellschaft variiert und veränderlich ist“* (Vgl. WHO, Kapitel 1.1), ist es naheliegend, dass dessen Expressivität nach außen hin nicht so aussagekräftig ist, wie jene des objektiv festgelegten „sex“, das mehr oder minder offensichtlichen und unveränderlichen Kriterien unterliegt.

Obwohl sowohl Zahara und der erwachsene Ignacio, als auch Ángel allesamt durch die Reduktion ihrer Person auf deren Geschlechtsmerkmale zum reinen Lustobjekt für die anderen Figuren degradiert werden, ist im Fall der ersten beiden Rollen die explizite Inszenierung auch noch auf einen anderen Grund zurückzuführen, nämlich

auf den tiefen Wunsch, als jene Person anerkannt zu werden, deren äußerlich gezeigtes „sex“ mit dem innerlich empfundenen „gender“ übereinstimmt.

### 7.3. Spaltung

Der Aspekt der Spaltung, welcher mithilfe filmischer Darstellungsmittel jeder einzelnen der vier Rollen des Ignacio zukommt, zieht sich durch den gesamten Film hindurch als stetes Charakteristikum dieser Figur.

Angefangen beim jungen Ignacio, der als Kind aufgrund des einschneidenden Traumas, das er durch die Hände seines Lehrers erfahren hat, ungewollt eine Spaltung seiner Psyche erlebt. Die Konsequenzen daraus suchen ihn sein ganzes weiteres Leben heim, was auch auf bildlicher Ebene oftmals verdeutlicht wird.



Abb. 15 (Min. 27:56)

Obwohl Zahara in der autobiographischen Geschichte „*La visita*“ zwar eine semi-fiktive Person darstellt, welche in Wahrheit das Alter Ego des realen, erwachsenen Ignacio verkörpert, ist auch sie zwangsläufig von dem Jahrzehnte zuvor durchlebten Albtraum und der damit verbundenen Spaltung betroffen, was sich erneut als optisch dargestelltes Merkmal durch das Vorhandensein bloß einer Gesichtshälfte exemplifiziert.



Abb. 16 (Min. 7:58)

Während sowohl Zaharas Spaltung in Form des abgerissenen Plakates, als auch die des jungen Ignacio mittels der das Gesicht teilenden Blutlinie optisch demonstriert werden, erfolgt die Gestaltung im Fall des erwachsenen Ignacio auf eine andere Weise, nämlich unter Zuhilfenahme der juxta-ponierenden Kombination der männlichen Stimme in Kontrast zu den weiblichen Äußerlichkeiten. Die Wendung, auf welche während des gesamten Films subtil hingedeutet wird, wird schlussendlich, verpackt in das durchgängige Leitmotiv der Spaltung, enthüllt. Ignacio ist eine Frau, welche seit der kindlichen Aufspaltung in einem Männerkörper gefangen ist, dessen äußerliche Gegebenheiten sie sukzessive den innerlichen anpassen will. Diese auf zwei Ebenen stattfindende Gegensätzlichkeit ist die ultimative Versinnbildlichung der erlittenen Spaltung.

Anknüpfend an Stollers Theorie zur Herausbildung der Geschlechteridentität (Vgl. Kapitel 1.3.), welche besagt, dass ein beträchtlicher Anteil an der Entstehung ebendieser auf die Umwelt der betreffenden Person zurückzuführen ist, darf in diesem Fall nicht unbemerkt bleiben, dass sich Ignacio auch diesbezüglich in einer Form des permanenten Zwiespalts bzw. der Spaltung befindet. Die einzige Person, welche die seinem „gender“ angepassten Pronomen (sie, ihre etc.) respektive die Endungen der spanischen Adjektive (z.B. „*dividida*“) verwendet, ist er selbst, sein restliches Umfeld hingegen weigert sich konsequent, diese adäquat zu verwenden. Ignacio befindet sich dementsprechend in einem dauerhaften Zustand der Zerrissenheit, bedingt durch die Unvereinbarkeit seiner gefühlten Geschlechtsidentität mit der ständigen Verleugnung ebendieser von Seiten seiner Familie.

Auch Ángel wird bei seinem Erstauftritt in einer Einstellung in aufgespaltener Form dargestellt. Durch das halbseitige Verschwinden seiner Rolle hinter der Tür bleibt, exakt wie bei Zahara, der von ihm verkörperten Protagonistin in Enriques Film, nur die linke Gesichtshälfte sichtbar. In Ángels Fall rührt diese Trennung nicht wie bei den übrigen Rollen von einem kindlichen Trauma her, sondern vielmehr von der bewussten Aufteilung seiner Person, sowohl in seinen Bruder Ignacio, als auch in ihn selbst.



Abb. 17 (Min. 7:01)

#### 7.4. Art der Erstcharakterisierung (verbal vor optisch)

Ein Spezifikum der Personenvorstellung in diesem Film ist die verbale Charakterisierung der Rollen durch sich selbst oder durch eine andere Figur, noch bevor der betreffende Akteur überhaupt im Bild zu sehen ist. Diese Art der Erstpräsentation ist der Rolle des jungen Ignacio, der des erwachsenen Ignacio und auch Zahara gemein und verdeutlicht den Zusammenhang, der diese drei miteinander verbindet.

Die einzige Unterscheidung, aufgrund derer sich der kindliche Ignacio von den anderen beiden abgrenzt, ist die Erzählinstanz, welche die Introduction vornimmt. Nur er spricht in Form eines inneren Monologes, wohingegen sowohl Zahara als auch der erwachsene Ignacio jeweils von einer außenstehenden Person in Form einer Fremdcharakterisierung vorgestellt werden.

Dass ausschließlich die Rolle des jungen Ignacio sich durch einen inneren Monolog selbst vorstellt, könnte auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass das gesamte filmische Geschehen auf dessen persönlichen Erzählungen aufbaut und sich darauf basierend entwickelt. Nur mittels seiner Narration erfährt das Publikum auf EE2 die Geschehnisse der Vergangenheit. Seine Erlebnisse während der Schulzeit sind die Initialzündung für die Entstehung des Filmes, sowohl von „*La visita*“, als auch von „*La mala educación*“ selbst.

Sein Stellenwert als neuralgische Rolle des ganzen Filmes wird auf die Weise, wie er sich dem Zuseher das erste Mal präsentiert, unterstrichen.

#### 7.5 Darstellung des Machtgefüges durch Positionierung im Raum

Ein Effekt, der in der Medienlandschaft oft auch durch Einsatz der Vogelperspektive erzielt wird, ist jener der Machtdarstellung zwischen den einzelnen Figuren. In „*La mala educación*“ wird das Machtgefüge bzw. die Überlegenheit bestimmter Personen über andere jedoch zumeist anhand der Positionierung im Raum illustriert.

Das Abbilden der Szenerie mithilfe einer Form der Totalen ermöglicht es, die Figuren und deren Standpunkt im Setting und dementsprechend auch ihre räumliche Position zueinander auszumachen. Das hat zur Folge, dass die sitzende bzw. liegende Figur, in Zusammenspiel mit dem sich daraus ergebenden

eingeschüchtert hinaufschauenden Blick, zwangsläufig der stehenden unterlegen scheint. Umgekehrt bewirkt die Bildpräsenz der stehenden Figur, bedingt durch die Platzierung, eine körperlich mächtige und beherrschende Haltung.

Im Fall von Ignacio, sowohl in seiner kindlichen, als auch in der erwachsenen Version seiner selbst, ist der übermächtige Aggressor Padre Manolo, welcher sich in mehreren Momenten dominant neben Ignacio stellt. Diese Einstellungen aus Ignacios Kindheit zeigen den gewaltigen Einfluss, den der Pater auf den Jungen ausübt.



Abb. 18 (Min. 27:47)



Abb. 19 (Min. 39:48)

Diese Art der Personendarstellung im Raum verdeutlicht uns die nach Hadriga in Kapitel 2.4. angeführte „pädagogische Handhabe über den heranwachsenden Menschen“, welche allerdings ein hohes Risiko mit sich bringt und sehr anfällig für Missbrauch jeglicher Art ist. Dementsprechend muss diese mit großem Bedacht eingesetzt werden. Ausschlaggebend für die adäquate Verwendung besagter Handhabe ist das Maß, in welchem diese gebraucht wird und die Situation, in welcher sie ihre Anwendung findet.

Padre Manolo, der unter dem Deckmantel der „pädagogischen Handhabe“ sowohl seine erzieherischen, als auch persönlichen Ziele in Bezug auf Ignacio weit überschreitet, wird durch die Positionierung im Handlungsschauplatz, gemäß seines missbräuchlichen Umgangs mit dem Jungen, als bewusst überlegen, tonangebend und autoritär abgebildet.

Augenscheinlich erkennbar wird die erläuterte Handhabe übrigens in jener Szene, in welcher sich der junge Ignacio mit Padre Manolo alleine in der Toilette befindet und der Erwachsene diese nicht nur figurativ anwendet, sondern auch im wörtlichen Sinne. (Vgl. Abbildung 19)

Die Überbetonung seiner Autorität ist untrennbar verknüpft mit der gleichzeitigen Unterbetonung ebendieser. Beides sind Faktoren, die laut Burger als Gefahrenmomente aus der Erziehungsmethode hervorgehen können. Obwohl der Priester auf der einen Seite sowohl Ignacio, als auch ganz besonders dessen Freund Enrique, ob deren Wissen um sein unangebrachtes Verhalten, rigoros einschüchtern und unterdrücken möchte, biedert er sich auf der anderen Seite beinahe schon freundschaftlich an Ignacio an, um bei ihm Annäherungsversuche zu machen. Dieses Spannungsfeld zwischen übermäßiger Strenge und nicht adäquater Distanziertheit zu seinem Schüler bewirkt bei Ignacio die Herausbildung von Gefühlen wie Angst und Aversion.

Wie weitreichend die Folgen einer solch missbräuchlichen Erziehung sind, lässt sich an Abbildung 20 ausmachen. Die Einstellung, welche den erwachsenen Ignacio mit Padre Manolo abbildet, zeigt, dass sich auch Jahrzehnte danach nichts am Machtgefüge geändert hat, Ersterer sitzt verschüchtert bei Tisch, während der ehemalige Pater dominant daneben steht.



Abb. 20 (Min. 87:19)

Diese Art der Machtdarstellung lässt sich nebenbei auch noch zwischen Ángel und Enrique erkennen, wobei Letzterer als der Dominanzausübende der beiden fungiert.



Abb. 21 (Min. 6:19)

## 8. Unterschiede der vier Rollen

### 8.1. Männlichkeit vs. Weiblichkeit

Der Faktor der Männlichkeit bzw. der Weiblichkeit spielt in „*La mala educación*“ eine wesentliche Rolle. Diese Gegenüberstellung wird besonders bei den Rollen der Zahara und des Ángel bewusst.

Ángel wird mithilfe der filmformalen Gestaltungsmittel als betont männlich abgebildet. Ein auffallendes Unterscheidungsmerkmal, um die Männlichkeit von den weiblichen Aspekten abzugrenzen, ist die Inszenierung von männlicher Körperbehaarung, sowohl im Gesicht, als auch in der Achsel – und Schamgegend, also vorrangig in jenen Regionen, die, nach dem momentan vorherrschenden Schönheitsideal der heutigen Zeit, bei einer Frau unbehaart sein sollten. Dies lässt sich im Speziellen bei seinem Erstauftritt und in jener Szene beobachten, in welcher er mit Enrique schwimmen geht.

Anhand dieses Beispiels lässt sich gut der in Kapitel 1.3. erläuterte Unterschied zwischen Geschlechtstyp und Geschlechtsspezifika verdeutlichen, welchen der Filmtext während des gesamten Films gezielt in Szene setzt, um auf die Divergenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit hinzuweisen. Da Ángel, sowohl was sein „sex“, als auch was sein „gender“ betrifft, als Mann eingestuft werden kann, ist es logisch, dass er geschlechtsspezifische Merkmale wie beispielsweise Bartwuchs aufweist. Ein geschlechtstypisches Charakteristikum hingegen ist seine weder gestutzte noch rasierte Körperbehaarung in der Schamgegend, im Gesicht und unter den Achseln. Im Verlauf des Filmes allerdings, je mehr er sich sukzessive an die Rolle der Zahara annähert und sich allmählich mit ihrem „gender“ zu identifizieren beginnt, ändern sich auch seine geschlechtstypischen Eigentümlichkeiten, was an der nicht mehr vorhandenen Gesichtsbehaarung und dem aufgetragenen Make-Up erkennbar wird.

Durch die Großaufnahme seines Gesichts in Enriques Büro wird erkenntlich, dass er einen Vollbart trägt, welchen ihn sehr männlich wirken lässt. Dieser Eindruck wird durch die Bewerbungsfotos, die Ángel bildfüllend herzeigt nur noch verstärkt. Auf einem ist er mit noch üppigerer Gesichtsbehaarung, als in der vorigen Einstellung zu sehen, auf dem anderen verkörpert er Adam, die historische Personifizierung des männlichen Geschlechts.



Abb. 22 (Min. 3:06)



Abb. 23 (Min. 4:07)

Ebenso werden seine männlichen Attribute in Szene gesetzt, als sich Ángel leicht bekleidet in Enriques Garten befindet. Seine geschlechtstypisch nicht rasierte Schambehaarung, die dank der Großaufnahme gut sichtbar, sowohl aus seiner Unterhose, als auch in weiterer Folge aus der Jeans hervortritt, gepaart mit der Fokussierung, durch die Bewegung des Akteurs aus der Tiefe auf die Kamera hinzu auf sein Geschlechtsteil, das sich infolge der Detailaufnahme deutlich auf seiner nassen, weißen Unterhose abzeichnet, rundet die Vorstellung der Männlichkeit, bezogen auf diese Rolle, ab. (Vgl. Kapitel 7.2.)



Abb. 24 (Min. 49:04)



Abb. 25 (47:05)



Abb. 26 (Min. 47:29)

Zahara hingegen wird, obwohl es sich um ein und dieselbe Person handelt, die diese beiden Rollen verkörpert, als bewusst weiblich dargestellt. Ihr hautenges, mit fraulichen Merkmalen ausgestattetes Kleid, die filmische Hervorhebung ebendieser, das offensichtliche Fehlen von Gesichtsbehaarung und die aufreizende Inszenierung des Liedes, dargeboten durch eine Frauenstimme, bewirken die Glaubwürdigkeit der Femininität. (Vgl. Kapitel 7.2.) Ihre Performance wird von den verführerischen Klängen des bekannten Liedes „Quizás quizás quizás“ von Sara Montiel begleitet, die ihrerseits als Inbegriff der Erotik galt, und über die Marianela Andino, eine ihrer besten Freundinnen, behauptete „*Era una mujer ardiente, una mujer sexual que podía estar con el que quisiera*“ (>[https://elpais.com/elpais/2018/03/28/gente/1522246275\\_653034.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/28/gente/1522246275_653034.html)> 18.12.2019), was genau jenes Bild ist, das der Filmtext auch von Zahara vermitteln möchte.

Dieser diegetischen Hintergrundmusik kommt nach Paulis Definition ein paraphrasierender Charakter zu, da sie die visuellen Bildinhalte der erotischen Darbietung einer attraktiv anmutenden Frau mit ebendiesen Eindrücken in musikalischer Form nochmals wiedergibt. (Vgl. Pauli 1976: 194) Ferner ist sie nach Norbert Schneiders Klassifikation (nachzulesen in Faulstich/Strobel 2013: 145f.) deshalb von Nöten, um die sexuell aufgeladene Atmosphäre zu untermalen, die in dem Nachtclub vorherrscht, hervorgerufen durch den, wie der Zuseher zu diesem Zeitpunkt noch zu wissen meint, weiblichen Sex-Appeal.

Jene beiden Verwendungen tragen dazu bei, den Musikeinsatz in dieser speziellen Szene als wichtigen, zu untersuchenden Aspekt einzustufen, weil er, gekoppelt mit

den visuellen Impressionen der Zahara, ein ungemein weibliches und feminines Erscheinungsbild ihrer Person bezweckt, was, wie das Publikum im Laufe des Films erfährt, gar nicht konform mit ihrem biologischen „sex“ ist.

Anschließend an diese Erkenntnisse möchte ich nun an Robert Stollers Theorie (Vgl. Kapitel 1.1.) in Bezug auf „sex“ und „gender“ anknüpfen, um zu beweisen, dass diese am Beispiel der Rollen der Zahara und des Ángel widerlegt werden können.

Obwohl Ángel seinen biologischen Voraussetzungen nach dem männlichen „sex“ angehört, weist die Rolle der Zahara, und in weiterer Folge auch jene des Ángel, der sich im Verlauf des Films graduell immer weiblicher präsentiert, jedoch gleichzeitig kontrastierend ein hohes Maß an „femininity“ auf.

Dem Filmtext gelingt es ein ums andere Mal die bislang angenommene Unvereinbarkeit des Männlichen und des Weiblichen innerhalb einer Person zu widerlegen und zu veranschaulichen, dass, um weiterhin mit Stollers Begrifflichkeiten zu arbeiten, eine Person zwar dem männlichen „sex“ angehören kann, gleichzeitig aber dennoch „femininity“ in sich tragen und, um noch einen Schritt weiter zu gehen, sich in weiterer Folge dementsprechend, trotz der anderslautenden biologischen Gegebenheiten, auch dem weiblichen „gender“ zugehörig fühlen kann.

Dieser Sachverhalt wird mithilfe der Figuren des Ángel und der Zahara verdeutlicht.



Abb. 27 (Min. 9:51)

Abb. 28 (Min. 10:33)

Eine weitere Vertiefung findet in Kapitel 8.2. und in Kapitel 9 statt.

## 8.2. Farben

Die Abgrenzung Zaharas zu Ángel wird auch unter Betrachtung des jeweils gewählten Farbeinsatzes deutlich.

Ángel trägt in beinahe jeder Einstellung des letzten Drittels des Films, welches auf EE3 spielt und somit die chronologisch ersten Geschehnisse der erwachsenen Figuren darstellt, fast ausschließlich blaue Kleidungsstücke, seien es nun T-Shirts oder Hosen. In dieser Erzählebene identifiziert er sich noch als cisgender Mann, dessen Männlichkeit mithilfe des Farbeinsatzes unterstrichen wird.



Abb. 29 (Min. 74:10)



Abb. 30 (Min. 78:53)



Abb. 31 (Min. 84:22)



Abb. 32 (Min. 82:42)

Bezeichnend für den Wandel von Juan zu seinem Alter Ego Ángel, der bis zum Äußersten geht, um seinen Traum, die Rolle der transsexuellen Zahara zu spielen, wahrwerden zu lassen, ist die Änderung der Farbauswahl seiner Kleidung. Je mehr er sich mit der Rolle der Zahara identifiziert, desto mehr distanziert er sich von seinem früheren Kleidungsstil und der damit verbundenen bevorzugten Farbe Blau und beginnt Kleidungsstücke in Rottönen und Hemden verziert mit einem

weiblich-verspielten Blumenmuster zu tragen. Blumen sind in unserem Kulturkreis ein Inbegriff der Femininität. (Vgl. Köhle-Hezinger et. al. 1999: 517) Doch nicht nur im westlichen Weltbild repräsentieren sie die Weiblichkeit, ganz besonders in der chinesischen Weltanschauung werden Blumen als Vergleich für Frauen und deren Schönheit und Anmut gebraucht. (Vgl. Leutner/Damm 2005: 59)



Abb.33 (Min. 62:36)



Abb. 34 (Min.44:59)



Abb. 35 (Min. 43:04)

Zaharas Garderobe zeichnet sich vorrangig durch Kleidungsstücke der Farbe Rot und deren verschiedene Facetten aus, was den Aspekt der damit verbundenen Weiblichkeit demonstriert.

Darüber hinaus trägt sie bei ihrem One-Night-Stand mit Enrique einen Bademantel, der ein ähnliches Blumenmuster aufweist wie jenes Kleidungsstück, das Ángel in einigen Szenen danach anhat, was bereits zu Anfang des Films ein latenter Hinweis ist, dass er und Zahara in Wirklichkeit ein und dieselbe Person sind.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass mithilfe des synoptischen Farbschemas gearbeitet wird, um die Rollen der Zahara und des Ángel optisch voneinander abzugrenzen.



Abb. 36 (Min. 22:18)

Abb. 37 (Min. 10:58)



Abb. 38 (Min. 15:10)

Wie eben ausgeführt, ist Ángels allmähliche Identifikation mit Zahara hauptsächlich auf visueller Ebene erkennbar. Um darzulegen, in welcher Verbindung der Farbeinsatz mit der Genderthematik steht, werde ich an dieser Stelle die Theorie der Performativität der Geschlechter nach Judith Butler aufgreifen und herausarbeiten, dass die gezielte farbliche Gestaltung abermals verwendet wird, um zu belegen, dass die beiden entgegengesetzten Enden des Geschlechtsspektrums nicht zwangsläufig divergent sind. Gleichzeitig wird konsequenterweise auch Stollers Theorie des ausschließlichen Vorhandenseins nur zweier Geschlechter entkräftet.

Da „gender“, wie in Kapitel 1.2.1. behandelt, keine unveränderlich bestehende Eigenschaft ist, sondern sich vielmehr aus einer Menge von Handlungen und Akten kontinuierlich und stets potenziell verändernd herausbildet, ist es einleuchtend, dass auch innerhalb der Rolle des Ángel eine Änderung der eingangs unumstößlich

geglaubten männlichen Geschlechteridentität stattfindet. Auf keinen anderen Akteur des Films ist Simone de Beauvoirs Zitat „*one is not born, but, rather, becomes a woman*“ (Vgl. Kapitel 1.2.1.) so zutreffend, wie auf Ángel, der es schafft, dessen Männlichkeit mit der Weiblichkeit Zaharas in seiner Person zu verschmelzen und somit den sozial wandelbaren Charakter von „gender“ zu verkörpern.

In dem Fall wird diese Kompatibilität anhand der Tatsache deutlich, dass Ángel seine anfangs durchwegs mit männlichen Farben ausgestattete Garderobe zugunsten eines eher weiblich anmutenden Gewands eintauscht, bedingt durch eine, zumindest partielle, Identifikation mit dem weiblichen „gender“.

Mittels der Rollen des Ángel und der Zahara wird also nicht nur jene Theorie fundiert, welche schon seit Jahren von Rubin, Butler et. al. proklamiert wurde, nämlich die durchaus mögliche Vereinbarkeit der beiden Geschlechtspole innerhalb ein-und derselben Person, sondern auch zugleich Stollers Konzept, welches ebendiese negiert, widerlegt.

## 9. Funktion der multi-identitären Figur des Ignacio

Die beiden Pole des Geschlechtsspektrums, welche zwar auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen, müssen sich bei genauerer Betrachtung nicht zwangsläufig ausschließen.

Obwohl der erwachsene Ignacio aufgrund seiner markant männlichen Stimme, seiner schon als Kind erlernten männlichen Geschlechterrolle und des angeborenen maskulinen „sex“ zunächst der männlichen Seite zuzuordnen wäre, präsentiert sich dieser mittels der angeglichenen sekundären Geschlechtsmerkmale, der bewussten Verwendung der weiblichen Pronomen für ihn und seines fraulichen Auftretens, welches durch die weibliche Kleidung, das dazu passende Make-up und die langen Haare verstärkt wird, als gezielt feminin.

Butlers Theorie der Geschlechteridentität entsprechend, welche sich erst im Vollzug der performativen Akte entfaltet, kommt der multi-identitären Figur des Ignacio ebenfalls ein performativer Charakter zu.

Ignacio, der sich als Kind noch dem männlichen Geschlechtspol zugehörig fühlte, schreibt sich gewollt im Erwachsenenalter durch seine Selbstdarstellung und vor

allem durch die Verwendung der weiblichen Pronomen, welche im ganzen Film von keiner einzigen anderen Figur, die sich auf ihn bezieht, verwendet werden, eine gegenteilige, nämlich eine weibliche, Geschlechteridentität zu.

Selbiges trifft auf Ángel zu, der als Juan eine explizit männliche Rolle übernimmt, wohingegen seine Verkörperung der Zahara einen inhärent weiblichen Charakter aufweist.

Die multi-identitäre Figur des Ignacio unterstreicht also einerseits den performativen Ansatz von Geschlechtlichkeit, welcher sich vorrangig durch das Verhalten und der Selbstwahrnehmung des Individuums auszeichnet, und negiert andererseits durch das Aufzeigen der Vereinigung zweier Geschlechter innerhalb einer Person, in weiterer Folge auch die alleinige Dualität der Geschlechter zugunsten der „genderfluidity“.

## 10. Conclusio

Das Fazit, welches ich nach eingehender Auseinandersetzung mit dem Film ziehen kann, ist folgendes:

Ángels Falschheit durch die Imitation seines eigenen toten Bruders wird auf Ebene der filmischen Darstellungsmittel angedeutet, exemplifiziert und herausgearbeitet. Diese Rolle wird bewusst so inszeniert, dass sich eine deutliche Abweichung zu den übrigen dreien ausmachen lässt. Diese Diskrepanz lässt sich in farblicher, einstellungstechnischer und verbaler Ausführung erkennen.

Darüber hinaus lässt sich eine eindeutige Hervorhebung der Männlichkeit in Bezug auf Ángels Rolle, welche sich zwar im Laufe des Films zugunsten seiner weiblichen Facette abschwächt, aber diesem dennoch inhärent innewohnt, erkennen. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Männlichkeit, respektive Weiblichkeit nach der Auffassung von geschlechtstypischen und geschlechtsspezifischen Charakteristika dargestellt wird. Männlichkeit definiert sich besonders über Behaarung, weshalb Ángel, bevor er den Part der Zahara zugesagt bekommt, jeweils so in Szene gesetzt wird, dass seine männliche Körperbehaarung in den Fokus rückt. Konträr dazu werden die Rollen des erwachsenen Ignacio und Zahara als durchwegs fraulich, feminin und dem weiblichen „sex“ zugehörig porträtiert, was sich unter anderem dadurch äußert, dass sie geschlechtstypisch frei von maskulin konnotiertem Haarwuchs dargestellt werden.

In Bezug auf die Farbauswahl lässt sich feststellen, dass speziell Juan und eingangs auch noch sein zweites Ich, Ángel, gravierend von der Rolle der Zahara divergieren. Im Laufe des Films jedoch kann man ein progressives Farbschema ermitteln, indem sich Ángel an die Persönlichkeit Zaharas annähert und beginnt, sich dementsprechend, unter anderem auf farblicher Ebene, ihre Weiblichkeit anzueignen. Juans Kleidung zeichnet sich anfangs durch eine Palette männlicher Blautöne aus, wohingegen sich Zaharas und in weiterer Folge auch seine Garderobe aus weiblichen Rottönen und deren Abstufung und floralen Blumenmustern zusammensetzt.

Folgende Gemeinsamkeit, die alle vier Rollen miteinander verbindet, ist ihr Schicksal, von den Menschen in ihrem Umfeld bloß als Lustobjekt, nicht jedoch als

holistisches Wesen empfunden zu werden. Im Zusammenspiel mit der Fixierung bzw. der damit einhergehenden Reduktion der Charaktere auf deren körperliche Gegebenheiten, oder präziser ausgedrückt auf ihre Geschlechtsteile, erhärtet sich der Eindruck der Vorrangigkeit der Körperlichkeit vor der individuellen Persönlichkeit der einzelnen Rollen.

Die hohe Bildpräsenz des Körperlichen hat jedoch, speziell in Bezug auf die Rollen der Zahara und des erwachsenen Ignacio, noch eine weitere Bedeutung. Als Transfrauen sind deren primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale jene Attribute, welche sie offensichtlich von ihrem ehemaligen „sex“ abgrenzen und in weiterer Folge dem gefühlten „gender“ augenscheinlich zuordnen.

Durch den oftmaligen Einsatz der subjektiven Kamera tritt daran anschließend ferner der Eindruck einer generell sexuell aufgeladenen Grundstimmung und das damit verbundene ständige Ausgeliefert-Sein der vier Rollen des Ignacio auf. Besonders im Fall der Rolle des jungen Ignacio ist Letzteres der Fall, da die subjektive Kameraführung bewirkt, dass der Zuseher den Eindruck bekommt, als sei Ignacio jener Schüler, dem die alleinige Aufmerksamkeit Padre Manolos zuteilwird. Hadriga deklariert dieses Phänomen als eines der vielen Probleme, die in der Internatserziehung auftreten können.

Ein weiteres Charakteristikum, das allen vier Rollen zukommt, ist jenes der Spaltung. Im Fall der Rolle des jungen Ignacio fungiert es als Versinnbildlichung der Spaltung seiner Psyche nach den traumatischen Erlebnissen seiner Kindheit durch den sexuellen Missbrauch. Dass diese Erfahrungen weitreichende Konsequenzen haben, zeigt der Filmtext, indem er die Rollen der Zahara und der des erwachsenen Ignacio ebenfalls als gespalten darstellt. Beide befinden sich in einem Zustand der Aufspaltung, bedingt durch die angenommene Unvereinbarkeit des angeborenen „sex“ mit dem innerlich gefühlten „gender“. In Anlehnung an Stollers Theorie der Herausbildung von Geschlechtsidentität wird dieser Zwiespalt des erwachsenen Ignacio weiterhin noch durch die Nicht-Akzeptanz seines Umfelds in Bezug auf sein „gender“ verstärkt.

Die Spaltung Ángels ist hingegen absichtlicher Natur und basiert auf der bewussten Aufteilung seiner Person in sich selbst und in seinen toten Bruder.

Ein Merkmal, das dem erwachsenen und dem jungen Ignacio sowie Ángel gemein ist, ist, dass sie vom Publikum in einer unterlegenen oder einem anderen Charakter hörigen Position wahrzunehmen sind. Die gezeigte Machtdarstellung des Padre Manolo im Film verdeutlicht, welchen (bleibenden) Einfluss dieser nicht nur auf die Rolle des jungen Ignacio, sondern auch auf jene des erwachsenen hat. Die von Hadriga erläuterte „pädagogische Handhabe“ des Priesters über den Jungen, in Kombination mit der von Utz beschriebenen Autoritätsmacht, ist nicht bloß eine Momentaufnahme, sondern dient dem Filmtext als Mittel dazu, jene Konsequenz aufzuzeigen, die sexueller Missbrauch an Kindern auf deren weiteres Leben haben kann.

Die Multi-Identität des Ignacio fungiert, anknüpfend an Butlers, Rubins, de Beauvoirs etc. Theorien, einerseits als Sozialkritik am Zweigeschlechterdenken der Gesellschaft. Die weit verbreitete Meinung des ausschließlichen Bestehens der Geschlechterdualität negiert jede Möglichkeit der gleichzeitigen Vereinigung dieser beiden Pole innerhalb einer Person. Die Figur des Ignacio in all ihren Ausführungen zeigt, dass die Grenzen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit nicht immer klar voneinander abgegrenzt sein müssen, sondern in manchen Fällen auch verschwimmen und sich nicht zuletzt in ein und derselben Person vereinen können. Dem Filmtext gelingt es, die von Butler et.al. vertretene Position der Dekonstruktion der Dualität der Geschlechter durch den Ansatz der Möglichkeit der Performanz ebendieser zu veranschaulichen.

Andererseits wird die vorherrschende Geschlechterrollenerwartung kritisiert, die an eine Frau bzw. einen Mann gestellt wird, welche in jeder Sozialstruktur in Form der präskriptiven Geschlechternorm prävaliert. Der erwachsene Ignacio beispielsweise passt aufgrund seiner männlichen Stimme weder in die deskriptive Geschlechternorm der durchschnittlichen Frau, noch in die präskriptive. Durch die oben erläuterte Möglichkeit der Ko-Existenz beider Enden des Geschlechtsspektrums innerhalb ein- und derselben Person werden die bis dato differierenden Geschlechterrollen obsolet.

## 11. Bibliographie

### **PRIMÄRQUELLE**

ALMODÓVAR, P., 2004. *La mala educación* [DVD], Madrid: El Deseo S.A.

### **SEKUNDÄRQUELLEN**

ASENDORPF, J.B., NEYER, F.J., 2012. *Psychologie der Persönlichkeit*, Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.

BALDUS, M., UTZ, R., 2011. *Sexueller Missbrauch in pädagogischen Kontexten: Faktoren. Interventionen. Perspektiven*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

BEIL, B., KÜHNEL, J., NEUHAUS, C., 2016. *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, 2. Aufl., Paderborn: UTB Wilhelm Fink.

BURGER, A., 1945. *Das Gefahrenmoment in der Internatserziehung männlicher studierender Jugend vom 10. bis 20. Altersjahr und seine positive Begegnung*, Luzern: Verlag des Instituts für Heilpädagogik.

BUTLER, J., 1988. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, Jg. 40, Nr. 4, S. 519 – 531.

BUTLER, J., 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BUTLER, J., 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York/London: Routledge.

BÖCKLINGER, C., 2009. *Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars Todo sobre mi madre und La mala educación*, Wien.

COELHO, P., 2018. *The Gender of Desire: Sexuality and Morality in the Work of Pedro Almodóvar*. In: *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, Jg. 18, Nr. 67, S. 179–201.

DE BEAUVOIR, S., 2011. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, 11. Aufl., Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.

ECKES, T., 2010. *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*. In: Becker, R., Kortendiek, B. (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.178–189.

EDER, J., 2014. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* 2. Aufl., Marburg: Schüren.

EGNER, S., 2003. *Bilder der Farbe*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

EMMERICH, M., HORMEL, U., 2013. *Heterogenität – Diversity – Intersektionalität. Zur Logik sozialer Unterscheidungen in pädagogischen Semantiken der Differenz*, Wiesbaden: Springer VS.

FAULSTICH, W., STROBEL, R., 2013. *Grundkurs Filmanalyse*, 3. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.

FLECK, L., 1935/1994. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GENETTE, G., 2010. *Die Erzählung*; 3. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.

GILDEMEISTER, R., HERICKS, K., 2012. *Geschlechtersoziologie. Theoretische Zugänge zu einer vertrackten Kategorie des Sozialen*, München: Oldenbourg.

GILLE, A. S., 2014. *Politische Bildung in Fotoromanen von Jugendzeitschriften: Die diskursiv-performative Konstruktion von sex, gender und desire*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

GÜNTHNER, S., HÜPPER, D., SPIEß, C., 2012. *Genderlinguistik: sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*, Berlin/Boston: De Gruyter.

HADRIGA, F., 1961. *Das Internat als zeitgemäße Erziehungseinrichtung*, Wien: Ketterl.

KEUTZER, O., LAURITZ, S., MEHLINGER, C., MOORMANN, P., 2014. *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

KIRSCHBAUM, C., 2008. *Biopsychologie Von A Bis Z*, Berlin/Heidelberg: Springer Medizin Verlag Heidelberg.

KÖHLE-HEZINGER, C., SCHARFE, M., BREDNICH, R. W., 1999. *Männlich. Weiblich.: zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Münster: Waxmann.

LEUTNER, M., DAMM, J., 2005. *Chinesische Literatur. Zum siebzigsten Geburtstag von Eva Müller*, Münster: LIT.

MATZ, M.R., SALMON, C., 2012. *How the films of Pedro Almodóvar draw upon and influence Spanish society: bilingual essays on his cinema*, Lewiston: Edwin Mellen Press.

MINDEN, A., 2010. *Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen: „Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs“ (1988) und „Volver“ (2007)*, Wien.

PAULI, H., 1976. *Filmmusik – Ein historisch-kritischer Abriß*. In: Schmidt-Banse, H., (Hrsg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien*, Mainz: Schott, S. 91-119.

POLIMENI, C., 2005. *Pedro Almodóvar und der Kitsch español*, Berlin: Parthas.

POYATO SÁNCHEZ, P., 2014. *La forma narrativa en la mala educación (Pedro Almodóvar, 2004)*. In: *Fonseca: Journal of Communication*, Jg. 9 , Nr. 9, S. 207 – 232.

RENDTORFF, B., 2016. *Bildung – Geschlecht – Gesellschaft. Eine Einführung*, Weinheim und Basel: Beltz Verlagsgruppe.

RUBIN, G., 2006. *Der Frauentausch. Zur >politischen Ökonomie< von Geschlecht.* In: Dietze, G., Hark, S., (Hrsg.): *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Roßdorf: Ulrike Helmer Verlag, S. 69 – 122.

SAGHARI, P., 2006. *Visual identities: zur Konstruktion von Genderidentitäten in den Filmen Pedro Almodóvars*, Wien.

SCHLERKA, A., 2010. *Die Farbe Rot in den Kulturen: ein interdisziplinärer Vergleich im rituellen Kontext*, Wien

STOLLER, R. J., 1984. *Sex and gender: the development of masculinity and femininity*, London: Karnac Books.

VON REDECKER, E., 2011. *Zur Aktualität von Judith Butler: Einleitung in ihr Werk*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

WELSCH, N., LIEBMANN, C.C., 2012. *Farben: Natur Technik Kunst*, 3. Aufl., Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.

WINKLER, F., 1925. *Das Problem der Internatserziehung in Vergangenheit und Gegenwart: eine grundsätzliche Untersuchung auf geschichtlicher Grundlage*, Donauwörth: Auer.

WULFF, H. J., 1999. *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr.

## INTERNETQUELLEN

<https://www.researchgate.net/publication/28089692> La carrera hacia el sacerdocio los seminarios como institucion total

<https://www.who.int/gender-equity-rights/knowledge/glossary/en/>

[https://elpais.com/elpais/2018/03/28/gente/1522246275\\_653034.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/28/gente/1522246275_653034.html)

<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/almodovar-me-gustaria-hacer-una-pelicula-como-la-mala-educacion-ahora/10005-3207786>

<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/entrevista-almodovar-dolor-y-gloria-gq/34005>

## 12. Anhang

### Sequenzprotokoll

Nummer der Sequenz	Zeit	Handlungsverlauf	Hauptsequenz(en)	Subsequenz(en)
1	00:00-01:15	Vorspann	1_1 Labels 1_2 Titel	
2	01:15-7:26	Enrique's Büro	2_1 „Ignacio“ betritt das Büro und die beiden unterhalten sich (erstmaliges Auftreten von „Ángel“)	2_2 Madrid 1980; Enrique spricht mit Martín
3	07:26-17:08	Enrique liest <i>“la visita”</i>	3_1 Erstauftritt Zahara + fiktiver Enrique;	3_2 Freundschaft zwischen Zahara und Paca

			Interaktionen (musikalische Darbietung + sexuelles Abenteuer + Wiedererkennung + Brief)	
4	17:08- 18:01	Rückkehr zu lesendem Enrique	4_1 Gespräche zwischen Enrique und Martín	
5	18:02- 25:47	Enrique liest „la visita“ weiter	5_1 Streitgespräch zwischen Zahara und Padre Manolo in seinem Büro	5_2 Zahara schwelgt mit Paca in Erinnerungen + nehmen Drogen + gehen zur Schule Erstauftritt fiktiver Padre Manolo
6	25:47- 27:56	Padre Manolo liest „la visita“	6_1 Junger Ignacio singt, Padre Manolo spielt Gitarre  6_2 Ignacio verletzt sich	6_3 Rückblick zum Ausflug der Jungen im Internat (Erstauftritt junger Ignacio)
7	27:56- 30:36	Rückkehr zu Padre Manolo und Zahara ins Büro	7_1 Zahara erpresst Padre Manolo	
8	30:36- 42:41	Padre Manolo liest „la visita“ weiter	8_1 Innige Momente zwischen den beiden Jungen  8-2 Ignacio singt für Padre Manolo  8_3 Die beiden Jungen erleben im Kino erste gemeinsame sexuelle Erfahrungen  8_4 Ignacio und Enrique werden von Padre Manolo auf dem Klo entdeckt	8_6 Rückblick auf Ignacios und Enriques Schulzeit  8_7 Gemeinsames Fußballspiel  8_8 Enrique wird der Schule verwiesen

			8_5 Ignacio ist mit Padre Manolo alleine in der Kapelle und bereit „alles zu machen, was er verlangt“	
9	42:41-44:53	Ignacio und Enrique treffen sich erneut in dessen Büro	9_1 Die beiden verhandeln über den Film	
10	44:53-52:00	Ignacio/Ángel und Enrique begeben sich ins Haus	10_1 Enrique sagt Ángel, dass er weiß, dass er nicht Ignacio sei und es kommt zum Eklat	10_2 Die beiden gehen schwimmen
11	52:00-52:36	Enrique und Martín unterhalten sich in dessen Büro		
12	52:36-55:07	Ángel wohnt einer Drag-Show bei	12_1 Ángel lässt sich von einer Drag-Queen hinsichtlich seiner Performance als Zahara beraten	
13	55:07-01:02:13	Enrique besucht Ignacio's/Ángel's Mutter	13_1 Enrique erfährt, dass der echte Ignacio bereits tot ist und sein kleiner Bruder Juan sich als Ángel bzw. Ignacio ausgibt  13_2 Ignacio erzählt aus dem Off den Inhalt des Briefes: er schrieb die Erzählung „la visita“ um Padre Manolo, der sich nun Señor Berenguer nennt, zu erpressen	Der Besitzer der bar kennt Ángel Andrade“  Die Mutter erzählt Enrique, dass vor einiger Zeit ein Mann kam um Ignacios Texte bzw. Ángel zu suchen  Die Mutter gibt ihm Ignacio's Brief an ihn
14	01:02:13-	Ángel kehrt zu Enrique zurück	14_1 Ángel insistiert	Enrique und Ángel beginnen eine

	01:04:39		weiterhin, dass er Zahara spielen möchte	„romantische/körperliche“ Beziehung miteinander
15	01:04:39-01:05:05	Enrique lässt Ángel wissen, dass er den Schluss von „la visita“ zu einem traurigen geändert hat		
16	01:05:05-01:10:19	Das Ende des Film wird gedreht	16_1 Senor Berenguer besucht das Set  16_2 Es kommt zum Aufeinandertreffen zwischen Enrique und Senor Berenguer	Der fiktive Ignacio wird im Film umgebracht  Ángel hat einen emotionalen Zusammenbruch
17	01:10:19-01:31:44	Senor Berenguer und Enrique unterhalten sich in dessen Büro	17_1 Rückblickend erzählt Senor Berenguer, wie es zum Wiedersehen zwischen ihm und Ignacio und zum Kennenlernen zwischen ihm und Juan kam  17_2 Senor Berenguer verliebt sich in Juan und die beiden beginnen ein sexuelles Verhältnis miteinander  17_3 Juan und Senor Berenguer planen Ignacio umzubringen  17_4 Ignacio stirbt	Erstmaliges Auftreten des erwachsenen Ignacio  Ignacio plant mit dem erpressten Geld eine geschlechtsangleichende Operation durchführen zu lassen.  Ignacio ist drogenabhängig  Ignacio schreibt einen Brief an Enrique, der nie fertig gestellt werden wird  Juan und Senor Berenguer gehen schauen sich einen Kinofilm an, um keinen Verdacht zu erwecken

18	01:31:44-01:33:00	Enrique verlässt aufgebracht sein Büro	18_1 Enrique und Ángel treffen aufeinander  18_2 Ángel/Juan und Senor Berenguer treffen aufeinander  18_3 Es kommt zum Zerwürfnis zwischen den beiden	
19	01:33:00-01:36:23	Ángel/Juan sucht Enrique auf	19_1 Auch zwischen Enrique und Ángel/Juan kommt es zum Zerwürfnis  19_2 Juan übergibt Enrique einen Brief von Ignacio	19_1 Die beiden sind ehrlich zueinander und gestehen sich, dass sie bereits alle Geheimnisse vom jeweils anderen wissen
20	01:36:23-01:36:32	Enrique liest den Brief von Ignacio		
21	01:36:32-01:36:59		21_1 Ángel wurde ein gefeierter Filmstar, bis seine Karriere stagnierte  21_2 Senor Berenguer stellte Ángel solange nach, bis er eines Nachts (von ebenjenem) überfahren wurde  21_3 Enrique betätigt sich weiterhin als Regisseur	

22	01:36:59-01:40:54	Abspann	22_1 Credits	
----	-------------------	---------	--------------	--

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Vergleich der verschiedenen Rollen des Ignacio aus Pedro Almodóvars Film „*La mala educación*“ (2004). Das Ziel dieser Abhandlung liegt darin, die anleitende Forschungsfrage, worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Rollen liegen, unter Anwendung der formalen Filmanalyse nach Werner Faulstich (2013) und der Figurenanalyse nach Jens Eder ((2014), zu untersuchen.

Die Aspekte, in denen sie sich gleichen, wie beispielsweise die Inszenierung der Geschlechtsmerkmale, oder der Einsatz der subjektiven Kameraperspektive, sowie jene, in denen sie sich unterscheiden, etwa die Gegenüberstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit, werden mittels der kinematographischen Gestaltungsmittel exemplifiziert und herausgearbeitet. Darüber hinaus beleuchtet die Multi-Identität des Ignacio die Genderthematik, während die Erörterung des Schulalltags in katholischen Internaten deren missbrauchsbegünstigende Strukturen aufzeigt.

## Spanische Zusammenfassung – Resumen en español

### **Introducción**

Después de un análisis detallado de los trabajos de y los tratados científicos sobre Pedro Almodóvar, de los cuales ya hay muchos, dado que Almodóvar es uno de los cineastas contemporáneos más famosos de España, surgió para mí el estado actual de la investigación y al mismo tiempo se mostró el tema de este trabajo de investigación.

En la película “*La mala educación*” el personaje de Ignacio no puede ser ni tratado ni analizado de manera uniforme porque aparece en cuatro papeles diferentes: Por un lado como el niño Ignacio que es abusado sexualmente por su maestro Padre Manolo y por otro lado como el adulto Ignacio que quiere vengarse de él por medio

del chantaje. Además, está el papel de Ángel, el hermano menor de Ignacio quien pretende ser él y el de la transexual Zahara quien es el alter ego de Ignacio.

En mi opinión hay que aclarar exactamente esta laguna en la investigación: Los cuatro roles diferentes de Ignacio mencionados anteriormente deben ser analizados, interpretados y examinados por sus características comunes y diferencias, las cuales se realizan con la ayuda de los medios de representación cinematográficos.

La investigación sobre el uso específico de los medios de representación cinematográficos en la película es por lo tanto el enfoque de este trabajo y debe ser explicitada con la ayuda de la pregunta de investigación principal "¿Cómo se representan los diversos papeles de la figura de Ignacio en la película >La mala educación< mediante los medios de representación cinematográficos y qué diferencias o características comunes entre ellos se puede deducirse de ello?"

Además, explico en detalle el tema del "sexo", "género" y cuya diferenciación basándome en las teorías de Butler, Rubin, Stoller y otros. Aparte de eso, expongo una introducción al tema de la educación en internados, tanto con respecto a los sacerdotes como a los seminaristas.

A continuación, presento de forma muy breve los aspectos más importantes del análisis formal de la película. Los resultados averiguados detallo en los capítulos "características comunes de los cuatro roles", "Diferencias entre los cuatro roles" y "La función de la figura multi-identitaria de Ignacio".

### **“Género” y “sexo”**

En general se entiende por "sexo" el género biológico que en los humanos está determinado por la distribución de los cromosomas X e Y y también por la existencia de los órganos sexuales primarios y secundarios. (véase Kirschbaum 2008: 107)

Según la OMS, el “género” se define de la siguiente manera:

*“Se refiere a las características socialmente construidas de las mujeres y los hombres - tales como las normas, los roles y las relaciones de y entre los grupos de mujeres y hombres. Varía de una sociedad a otra y puede cambiar.”* (Glossary of terms and tools ><https://www.who.int/gender-equity-rights/knowledge/glossary/en/>< (18.12.2019))

La filósofa estadounidense Judith Butler se ocupa de la cuestión del acto performativo de "género", la distinción real o meramente institucionalizada

socialmente entre "género" y "sexo" y la dicotomía de estos dos conceptos. (véase Butler 1991, Butler 1993 o capítulo 1.2.)

Así en relación con la performatividad del "género", Butler postula que el "género" no es de ninguna manera una identidad permanente sino más bien una identidad formada con el tiempo a través de una multitud de actos repetitivos y ejecutados. Por lo tanto el "género" tiene un carácter socialmente transitorio. Por eso la identidad de género de una persona sólo puede formarse en la ejecución de esta performatividad. (véase Butler 1988: 519, von Redecker 2011: 56ff. o capítulo 1.2.1.)

Uno de sus objetivos es deconstruir el pensamiento dualista de género. Ella especifica que no puede haber ninguna percepción de características puramente anatómicas sin el surgimiento (también inconsciente) de posibles supuestos culturales o sociales. Según Butler el hecho de que no sólo el "género" socialmente codificado esté sujeto a interpretaciones culturales sino que también el cuerpo anatómico ("sexo") se ve afectado por tales concepciones normativas muestra claramente que el "sexo" y el "género" no requieren ninguna separación en cuanto al contenido. (véase Butler 1991: 24, Butler 1993: 26, von Redecker 2011: 66ff o capítulo 1.2.2.)

Según Asendorpf/Neyer la identidad de género es la experiencia interna subjetiva o el sentimiento físico de cada persona individual en relación con su "género" que no necesariamente tiene que corresponder al "sexo" biológico. (véase Asendorpf/Neyer 2012: 337f.)

Basándose en las suposiciones de Stoller la formación de la identidad de género se compone de tres orígenes diferentes: Primero, las características anatómicas del sexo existente, segundo, el entorno que rodea al niño y su actitud hacia él y tercero, la "fuerza biológica". (véase Stoller 1984: 40ff.)

Además, la distinción entre el tipo de género y la especificidad de género juega un papel importante en el análisis de los cuatro roles de Ignacio. El primer concepto se refiere a todas las características que ocurren en uno de los dos sexos sin una razón causal (como ciertos intereses), mientras que por ejemplo la menstruación en las mujeres es un ejemplo del segundo término. (véase Rendtorff 2016: 10)

## **Seminaristas**

Dado que "*La mala educación*" tematiza entre otras cosas el problema del abuso sexual de jóvenes por parte de los sacerdotes en internados católicos este tema también se trata en esta tesis.

La finalización de un seminario da a los sacerdotes un cierto tipo de poder y autoridad. Estas calificaciones profesionales permiten a los hombres tener acceso a instituciones educativas como un internado católico. La autoridad pedagógica que reciben así es una condición contextual que fomenta el abuso. Este fenómeno se llama poder de autoridad institucional. Una característica esencial de esto es la creencia en la legitimidad que se basa en el reconocimiento de la autoridad y por lo tanto causa el cumplimiento voluntario de los destinatarios de la autoridad. (véase Utz 2011: 55ff.)

Aparte de eso el internado ofrece espacio para una multitud de fuentes de peligro en la labor educativa. Una de estas fuentes de peligro más frecuentes es la del uso de la autoridad que no corresponde a la situación. Por un lado, esto significa un uso demasiado riguroso en cuanto a la autoridad expresada, por ejemplo, en un rigor excesivo. Por otro lado, es la falta de énfasis en la autoridad. Este caso puede ocurrir cuando el maestro intencionalmente no ejerce su autoridad con el objetivo de congraciarse con sus alumnos. (véase Burger 1945: 137ff.)

Todos estos factores forman parte de la vida cotidiana en el internado tanto para los alumnos como para los profesores y contribuyen en parte a fomentar situaciones de abuso. (véase Utz 2011: 57f.)

### **Análisis de la figura**

El método que me sirve para responder a mi pregunta de investigación es el modelo del "reloj de la figura", establecido por Jens Eder. Este modelo puede ser dividido en cuatro subcategorías. La subcategoría que es crucial para esta tesis es "Las figuras como artefactos". Aquí el enfoque está en examinar la construcción de la figura a través del uso de medios de representación cinematográficos.

Esta subcategoría puede ser dividida una vez más a saber en el nivel de representación y el nivel de lo representado. El primero abarca todos los aspectos desde las técnicas de producción audiovisual hasta el montaje de los escenarios. El segundo nivel, el de lo representado, se basa en los resultados de la investigación del primer nivel. Pretende explorar la figura a partir de la interrelación de los rasgos

auditivos y visuales, de su vida interior, su carácter y su posición social. (véase Eder 2014: 322f.)

### **Características comunes**

#### **- Cámara subjetiva**

El método del uso subjetivo de la cámara en combinación con el énfasis visual constante en los rasgos físicos de los distintos papeles de Ignacio causa la impresión de la sexualización de esta figura. Los cuatro papeles de Ignacio son objetos de deseo sexual y como tales son deseados constantemente por las otras figuras.

Con esta perspectiva especial la audiencia debe darse cuenta de que el Padre Manolo, cuyo ángulo es a menudo tomado por la cámara, no percibe al joven Ignacio como una persona holística, sino como un mero objeto de placer (tanto como Enrique a Ángel).

El Ignacio adulto también se convierte en víctima de la objetivación, de nuevo realizada por la cámara subjetiva, cuando el Padre Manolo lo ve de nuevo por primera vez en décadas.

Asimismo, Zahara, que actúa como drag queen en un club nocturno, está expuesta a la constante mirada del público. Este estar-a-merced-de-la-mirada-de-los-demás es mostrado de nuevo por la cámara subjetiva. Sin embargo, en este caso la cámara no toma el punto de vista del Padre Manolo sino el del Enrique ficticio. Al enfocar las características sexuales de Zahara con la cámara queda claro una vez más que ésta, como los otros papeles de Ignacio, es reducida sólo a sus características físicas.

#### **- La escenificación de las características sexuales**

Otro rasgo común, que a menudo se puede observar en combinación con la cámara subjetiva, es la escenificación de las características sexuales o la reducción de ciertos roles a estas mismas.

La representación de los genitales femeninos y masculinos, especialmente en el caso de Zahara e Ignacio, es de gran relevancia porque son el rasgo que más obviamente distingue a los hombres de las mujeres y viceversa. Dado que el

"género" subjetivamente percibido "*Varía de una sociedad a otra y puede cambiar*" es evidente que su expresividad no es tan significativa para el mundo exterior como la del "sexo" objetivamente determinado.

Aunque tanto Zahara como el Ignacio adulto, así como Ángel, están degradados al puro objeto de placer de las otras figuras por la reducción de su persona a sus características sexuales, la escenificación explícita en el caso de los primeros dos roles se debe también a otra razón, a saber el profundo deseo de ser reconocida como la persona cuyo "sexo" mostrado externamente corresponde al "género" sentido internamente.

### **- División**

El aspecto de la división es una característica constante del personaje de Ignacio durante toda la película.

Empezando por el Ignacio joven que de niño experimenta una ruptura en su psique debido al trauma incisivo que ha sufrido a manos de su maestro.

En el caso del Ignacio adulto se la realizó de una manera diferente, es decir, empleando la combinación yuxtapuesta de la voz masculina en contraste con la apariencia externa femenina.

El giro inesperado, que se insinúa sutilmente durante la película, se revela finalmente. Ignacio es una mujer atrapada desde la infancia en el cuerpo de un hombre cuyos atributos físicos quiere adaptar sucesivamente a sus sentimientos internos. Esta dicotomía es el símbolo absoluto de la ruptura que ha sufrido.

Según la teoría de Stoller sobre la formación de la identidad de género, hay que notar que el Ignacio adulto se encuentra en una forma de división permanente. La única persona que utiliza los pronombres correctos para su "género" es ella misma, mientras que el resto de su entorno se niega a utilizarlos adecuadamente.

### **- Manera de la caracterización inicial**

Un rasgo específico de la personificación en esta película es la caracterización verbal de los personajes por uno mismo o por otra parte, incluso antes de que esta figura se vea en la pantalla. Este tipo de presentación tienen en común el Ignacio joven, el Ignacio adulto y también Zahara. Así se destaca la conexión entre estos tres personajes. La única distinción que separa al Ignacio joven de los otros dos es

la instancia narrativa que realiza la introducción. El Ignacio adulto y Zahara son presentados por otros personajes, mientras que el joven Ignacio se presenta a si mismo diciendo un monólogo en off. Presentándose así se revela su relevancia como personaje neurálgico de toda la película.

### **- Representación de la estructura de poder por el posicionamiento en el espacio**

En "*La mala educación*" la estructura de poder o la superioridad de ciertas personas sobre otras se manifiesta principalmente por su colocación en el espacio.

En el caso de Ignacio, tanto en su versión infantil como en la adulta, el agresor dominante es el Padre Manolo que intimida a Ignacio en varias ocasiones.

El Padre Manolo, bajo el disfraz del "poder pedagógico" excede sus objetivos educativos y personales con respecto a Ignacio. Por el posicionamiento en el espacio el sacerdote se presenta superior, autoritario y dominante con el niño, lo que refleja su comportamiento abusivo hacia él.

Al mismo tiempo, el Padre Manolo no toma en cuenta la distancia apropiada entre estudiante y maestro. Se siente autorizado a seguir a los chicos al baño por la noche y a darle a Ignacio un trato preferencial en comparación con los otros estudiantes.

Esta interrelación entre el rigor exagerado a través de la intimidación y la distancia inadecuada a su alumno hace que Ignacio desarrolle sentimientos de miedo y aversión.

## **Diferencias**

### **- Masculinidad vs. Feminidad**

El aspecto de la masculinidad y la feminidad juega un papel esencial en "*La mala educación*". Esta oposición se hace evidente en los papeles de Zahara y Ángel.

Ángel se presenta a los espectadores en una manera muy masculina. Un rasgo para distinguir la masculinidad de los aspectos femeninos es la escenificación del vello corporal masculino.

Este ejemplo es una buena ilustración de la diferencia entre el tipo de género y la especificidad de género. Dado que Ángel puede ser clasificado como un hombre, tanto en términos de su "sexo" como de su "género", es lógico que muestre

especificidades de género como la barba. En cambio, una característica del tipo de género es el vello corporal que él no se afeita en la zona púbica por ejemplo. No obstante, en el transcurso de la película, comienza a acercarse poco a poco al papel de Zahara y sucesivamente empieza a identificarse con el "género" de ella. Así sus tipos de género se asimilan a las de una mujer.

Zahara, por otro lado, representa a una mujer a pesar de que es el mismo personaje que personifica ambos roles. Aunque las precondiciones biológicas de Ángel pertenecen al "sexo" masculino, el papel de Zahara y, en consecuencia, el de Ángel, quien comienza a identificarse cada vez más con su papel femenino en el transcurso de la película, exponen un alto grado de "feminidad".

El texto de la película consigue una y otra vez refutar la incompatibilidad asumida de lo masculino y lo femenino dentro de la misma persona. Ilustra que una persona puede pertenecer biológicamente al "sexo" masculino pero al mismo tiempo sentirse parte del "género" femenino, a pesar de las diferentes condiciones naturales. Esto demuestra que la teoría de Stoller puede ser refutada usando el ejemplo de Zahara/Ángel.

#### **- Colores**

La diferencia entre Zahara y Ángel también queda clara al observar el uso de color.

Ángel lleva casi exclusivamente ropa azul en todas las grabaciones del último tercio de la película. En este nivel de la narración sigue identificándose como un hombre cisgénero cuya masculinidad se enfatiza por el uso del color azul. Pero cuanto más se identifica con el papel de Zahara más se distancia de su estilo de ropa anterior.

Por lo tanto, el uso de color está conectado con el tema de "género" de Butler. Dado que el "género" no es una característica inalterable, sino que formado por una multitud de acciones y actos, es obvio que incluso dentro del papel de Ángel ocurre un cambio de la identidad de género masculina que inicialmente se creyó irrefutable. La cita de Simone de Beauvoir "no se nace mujer, se llega a serlo" no es más aplicable a ningún otro personaje de la película que a Ángel quien logra fusionar su masculinidad con la feminidad de Zahara en su propia persona. De tal manera explica el carácter socialmente variable del "género". De tal manera explica el carácter socialmente variable del "género".

## **Función de la figura multi-identitaria de Ignacio**

En cumplimiento con la teoría de la identidad de género de Butler, que proclama que dicha identidad sólo se desarrolla en la ejecución de actos performativos, la figura multi-identitaria de Ignacio también presenta un carácter performativo.

Por un lado, la figura multi-identitaria de Ignacio destaca el concepto de la performatividad del género que se caracteriza principalmente por el comportamiento y la autopercepción del individuo. Por otro lado, refuta la teoría sobre la existencia de sólo dos "géneros" mostrando la posibilidad de la coexistencia de precisamente estos dentro de una persona.

El Ignacio adulto, que de niño ya se sentía perteneciente al "sexo" masculino, se atribuye deliberadamente una identidad de género femenina mediante su auto-representación y sobre todo usando pronombres femeninos.

Lo mismo ocurre con Ángel que asume un rol de género explícitamente masculino, mientras que su personificación de Zahara tiene un carácter inherentemente femenino.

## **Conclusión**

La conclusión a la que puedo llegar después de un examen de la película detallado es la siguiente:

Una característica en común, que conecta los cuatro papeles, es ser percibido por las personas de su entorno como meros objetos de placer pero no como seres holísticos. Debido a la reducción de los personajes a sus características físicas se confirma la impresión de la prioridad de lo físico sobre la personalidad individual de los roles. El uso frecuente de la cámara subjetiva también causa la impresión de un ambiente lleno de sexualidad.

Sin embargo, la alta presencia de lo físico tiene otro significado adicional, especialmente con respecto a los papeles de Zahara y del Ignacio adulto. Como mujeres transexuales sus características sexuales primarias y secundarias son aquellos atributos que obviamente las distinguen de su "sexo" biológico y que, por lo tanto, las relacionan al "género" deseado.

Se puede observar un énfasis en la masculinidad en relación con el papel de Ángel. Aunque ésta se debilita en el transcurso de la película a favor de su faceta femenina, sin embargo, es inherente a él. Básicamente, se puede decir que los conceptos de la masculinidad y la feminidad son representados según la teoría de la especificidad de género y tipo de género. La masculinidad es caracterizada especialmente por la vellosidad.

Otra característica de los cuatro papeles es el desgarramiento. En el caso del Ignacio joven es un símbolo de la división de su psique como consecuencia de las experiencias traumáticas de su infancia causadas por el abuso sexual.

Tanto Zahara como el Ignacio adulto se encuentran en un estado de desgarramiento permanente debido a la incompatibilidad supuesta del "sexo" innato con el "género" que se sienten dentro. Según la teoría de Stoller sobre la formación de la identidad de género esta dicotomía del Ignacio adulto se refuerza aún más por la falta de aceptación de su entorno con respecto a su "género".

Con respecto a las teorías de Butler, Rubin, de Beauvoir etc. por un lado, la multi-identidad de Ignacio actúa como crítica social en cuanto al pensamiento dualista sexual de la sociedad. El texto de la película logra ilustrar la teoría de Butler et.al. sobre la deconstrucción de la dualidad de los sexos enfatizando la posibilidad de la performatividad del "género".

Por otro lado, critica la expectación de roles de género predominante que prevalece en todas las estructuras sociales en forma de la norma prescriptiva de género.

La posibilidad de la coexistencia de ambos extremos del espectro de género dentro de una misma persona hace obsoletos los diferentes roles de género que existían antes.