



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Pedro Almodóvar
“La piel que habito“**

**Eine semantische Analyse
der Begriffe Macht / Un-Macht“**

verfasst von

Elisabeth Resch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Spanisch

UF Psychologie / Philosophie

Betreut von:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Margit Thir

Plagiatserklärung

„Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.“

Wien, März 2014

DANKE
GRACIAS
MERCI

Zu Beginn möchte ich mich bei Prof. Margit Thir bedanken, dass Sie sich bereit erklärte meine Arbeit zu betreuen.

Danke für Ihre angenehme Art, Ihre aufmunternden Worte und Ihr Lächeln, mit dem Sie Ihre Studenten immer empfangen.

DANKE Mama, Papa!

Ihr seit all die Jahre meiner Studienzeit an meiner Seite gestanden und habt mich unterstützt.

DANKE Hannes, DANKE Michi.

DANKE all jenen lieben Menschen,

welche mich während meiner Studienzeit begleitet haben.

Ohne euch hätte sich diese Zeit nicht so unterhaltsam, verrückt und toll gestaltet.

☺ Ihr wisst wer gemeint ist ☺

Besonderen DANK all jenen,

die mich in der Endphase des Studiums unterstützt haben und mir mit Rat und Tat zur Seite standen.

☺ Ihr wisst wer gemeint ist ☺

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	1
2	Theoretischer Teil	3
2.1	Film – Eine kurze Erläuterung zum Medium Film	3
2.2	Film als Zeichensystem – Kurze Erläuterung zur (Film)Semiotik	5
2.3	Narrativik	8
2.4	Einführung in die Filmanalyse	10
2.5	Macht	13
2.5.1	Definitionsansätze	13
2.5.2	Macht	14
3	Angewandter Teil	17
3.1	Pedro Almodóvar – Genie oder am Rande des Wahnsinns?	17
3.1.1	Vom Kind zum Cineasten: eine biographische Momentaufnahme	17
3.1.2	Filmographie	23
3.2	Makrostrukturelle Analyse	25
3.2.1	Allgemeine Filmdaten La piel que habito	25
3.2.2	Technische Daten zum Film	26
3.2.3	Sinopsis - Handlungsanalyse.....	32
3.2.4	Das Genre – Eingliederung des Filmes “La piel que habito“ in den Genrebegriff	36
3.2.5	Figurenanalyse – Charakteranalyse	39
3.3	Mikrostrukturelle Analyse	47
3.3.1	Methode	48
3.3.2	Analysevorgang	49
3.3.2.1	Kapitel 1: Suizid Versuch	49
3.3.2.2	Kapitel 2: Künstliche Haut	60
3.3.2.3	Kapitel 3: Vollendetes Experiment	63
3.3.2.4	Kapitel 4: Unangenehmer Besuch	68

3.3.2.5	Kapitel 5: Tödliches Spiegelbild	70
3.3.2.6	Kapitel 6: Vor sechs Jahren	73
3.3.2.7	Kapitel 7 – Der Motorradunfall.....	77
3.3.2.8	Kapitel 8 – Gefangen.....	83
3.3.2.9	Kapitel 9 – Die OP	90
3.3.2.10	Kapitel 10 – Ich amte.....	101
3.3.2.11	Kapitel 11 – Auf der Schliche	108
3.3.2.12	Kapitel 12 – Die Lüge	118
4	Lexikon der Macht / Un-Macht	124
4.1	Begriffslexikon der Macht	124
4.2	Begriffslexikon der Un-Macht.....	135
5	Konklusion und Ausblick.....	142
6	Resumen en español	145
7	Abstract	157
8	Abbildungsverzeichnis.....	158
9	Anhang - Vortragsunterlagen Dr. phil. Mechthild Zeul ..	159
10	Bibliographie	166
11	Curriculum Vitae	172

1 Einführung

Als einer der bedeutendsten und dennoch meist umstrittenen Regisseure der Gegenwart wird der Spanier Pedro Almodóvar angesehen.

Wer die Werke dieses einzigartigen Filmemachers kennt, weiß was ihn erwartet: homosexuelle Neigung, Transvestiten, Missbrauch – sei es nun im Rahmen eines von Geistlichen geführten Internats oder in einer dunklen verlassenen Seitengasse. Immer wiederkehrende Elemente, wie der Tod (in welcher Form auch immer), leidenschaftliche Begierde, Drogenkonsum, Gewaltaspekte sowie Machtaspekte, zählen zu den prägenden künstlerischen Darstellungsformen. All diese Aspekte zeigen die grenzüberschreitende, verworrene filmische Welt von Pedro Almodóvar.

Die vorliegende Arbeit nimmt eine semantische Filmanalyse des Werkes *La piel que habito* aus dem Jahre 2011 vor.

Da seine früheren, vorangehenden Filme bereits vielfach und aus unterschiedlichen Blickwinkeln detailliert analysiert wurden, entschied ich mich ein neueres Werk, *La piel que habito*, näher zu betrachten (sein neuestes Werk „Los pasajeros amantes“¹ erschien erst 2013).

Eine Unterteilung in theoretischen und praktischen Teil soll das Grundgerüst der vorliegenden Arbeit verdeutlichen. Die theoretische Herangehensweise zeigt eine erste Definition des Begriffes Film sowie eine nähere Betrachtung dieses Mediums. Weiters soll eine kurze Einführung in die (Film)Semiotik Aufschluss über verwendete Zeichen und Codes im Film geben.

Auch ein Kapitel zur allgemeinen Filmanalyse stellt einen wichtigen Punkt dar. Es stellen sich Fragen wie: Auf welche Aspekte bezieht sich eine Filmanalyse? Welche Seiten versucht eine Analyse hervorzuheben und zu untersuchen?

Da sich der Hauptschwerpunkt dieser Arbeit auf eine Analyse des Machtbegriffes bzw. der Un-Macht im Film bezieht, wird ein nachfolgendes theoretisches Kapitel direkt dem Begriff der Macht gewidmet.

¹ www.eldeseo.es, 9.6.2013.

Ein biographischer Einblick in das Leben Pedro Almodóvar's stellt einen Beitrag zum Gesamtaspekt dieser Arbeit dar. Erst seine Filmographie und die darin enthaltenen Elemente verdeutlichen die stringente, kreative Arbeitsweise dieses Regisseurs.

Im Hauptteil dieser Arbeit, der praktischen Analyse des Werkes *La piel que habito* aus dem Jahre 2011, erfolgt eine Sequenzierung des Filmes, um die einzelnen Sequenzen auf die vorhandenen Aspekte der Macht- bzw. Un-Macht zu untersuchen. Der Hauptschwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Bestimmung von Zeichen, welche Macht und Un-Macht repräsentieren. Als Methode wird die semantische Analyse gewählt.

Als abschließendes Kapitel werden die Resultate, die herausgearbeiteten Zeichen der Macht sowie der Un-Macht, in einem Begriffslexikon der Macht / Un-Macht gesammelt angeführt.

Im Unterschied zu den vorangehenden, früheren Werken von Pedro Almodóvar zeichnet sich in diesem Werk eine tief verworrene und düstere Themenvielfalt ab.

Diese Arbeit versucht zu zeigen, dass ein Film nicht lediglich eine Anzahl von Bildern ist, sondern eine Geschichte, eine Narration darstellt. Erst mit mehrmaligem Ansehen eines Filmes und sehr bewusstem Hinterfragen einer Sequenz, erkennt der Zuseher, wie viel ein Bild zu erzählen vermag. Oft kommt es nur auf kleine Details, kleine Nebensächlichkeiten an, wie beispielsweise ein Gemälde an der Wand und man sieht die stattfindende Narration auf eine ganz andere Weise.

Der praktische Teil dieser Arbeit versucht dies zu verdeutlichen, indem einzelne Sequenzen auf Zeichen der verbalen sowie nonverbalen Ebene hinsichtlich der Begriffe Macht und Un-Macht analysiert werden.

2 Theoretischer Teil

2.1 Film – Eine kurze Erläuterung zum Medium Film

Die erste Frage die sich zu Beginn des theoretischen Ansatzes stellt, ist die Frage nach der Definition des Begriffs Film.

Wie definiert man Film im Allgemeinen?

Was bringt der Begriff Film mit sich?

“Der **Film** ist eine Kunstform, die ihren Ausdruck in der Produktion bewegter Bilder findet.“²

Dem Medium Film wird eine Aufgabe als Kunstgenre zugedacht. Auch eine Position als “Massenmedium zur Information und Bewusstseinsbildung“³ obliegt dem Medium Film. Neben der Tatsache, dass in unserem heutigen schnelllebigen Zeitalter vorwiegend Social Media Aktivitäten festzustellen sind, zählt wohl der Film und das Fernsehen zu den “wichtigsten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation“⁴.

Borstnar, Pabst und Wulff geben in ihrem Werk zahlreiche Definitionsansätze, was man unter Film verstehen kann:

“Film als ästhetischer Gegenstand, Film als Kunst;

Film als sprachliches und Sprache verwendendes Kommunikationsmittel;

Film als Medium der Massenkommunikation;

Film als Text, Film als literaturähnliches Zeichensystem; [...];

Film als komplexe Struktur von interdependenten Zeichensystemen; [...]“⁵

Erst mit der Entstehungsgeschichte des Kinos, des Filmes selbst, entstand eine Art neue Verbindung, eine “neue Sprache“⁶. Film etablierte sich dabei

² http://de.wikipedia.org/wiki/Film#Film_als_Kunstform, 15.10.2013.

³ Ebda, 15.10.2013.

⁴ Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2002, S. 1.

⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 15.

⁶ Koebner, Reclams Sachlexikon des Films, 2007, S. 433.

zunehmend als ein Phänomen der Gesellschaft.⁷ Die Bilder der Kinoleinwand traten zunehmend in Verbindung zur Umwelt, zu ihrer Gesellschaft.

Das Kino ist historisch gesehen auch jenes Medium, das es noch zustande brachte die Menschen gemeinsam real an einem Ort zu vereinen.⁸ Dem Medium Film lässt sich also eine Aufgabe der Informationsübermittlung zuschreiben und es wird als ein System der Kommunikation angesehen.

Werner Faulstich führt hierzu ein "Grundmodell der Kommunikation"⁹ an, welches er fortlaufend auf den Film anwendet.

Das Modell setzt sich aus vier Aspekten zusammen, welche gemeinsam ein Kommunikationssystem bilden:

- "Kommunikator (Sender, Sprecher)
- Inhalt (Zeichenvorrat, Mitteilung)
- Medium (Signalsystem, Kommunikationsmittel)
- Rezipient (Empfänger, Hörer)"¹⁰

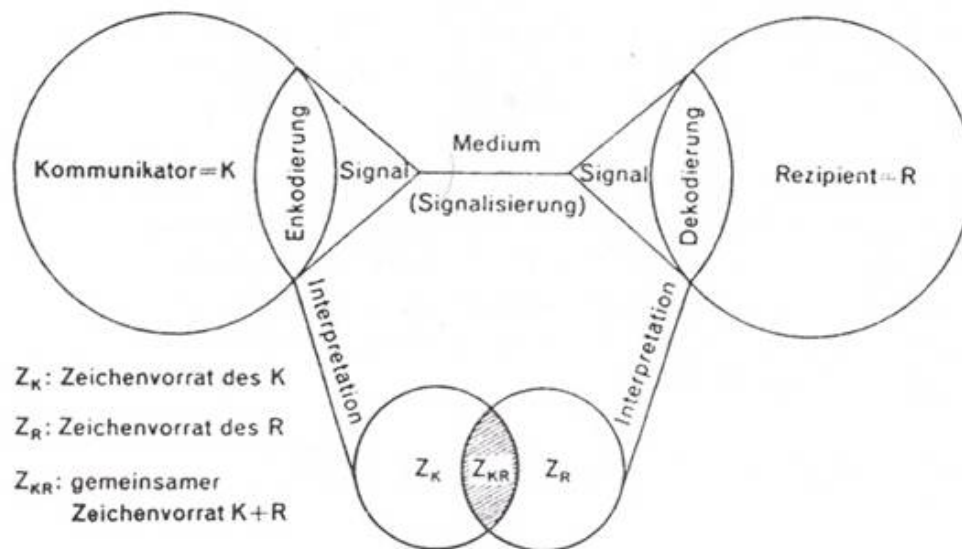


Abbildung 1: Kommunikationsmodell nach Faulstich¹¹

⁷ Vgl. Borstnar/ Pabst/Wulff, 2008, S. 11.

⁸ Vgl. Koebner, 2007, S. 433.

⁹ Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, 1978, S. 12.

¹⁰ Ebda, 1978, S. 12

¹¹ Ebda, 1978, S. 12.

Angewandt auf das Medium Film entspricht das Grundmodell der nachfolgenden Abbildung auf dieser Seite. Der Kommunikator gleicht dem Filmemacher, dem Regisseur eines Filmes. Der Zuschauer, der Rezipient, empfängt das Medium Film.

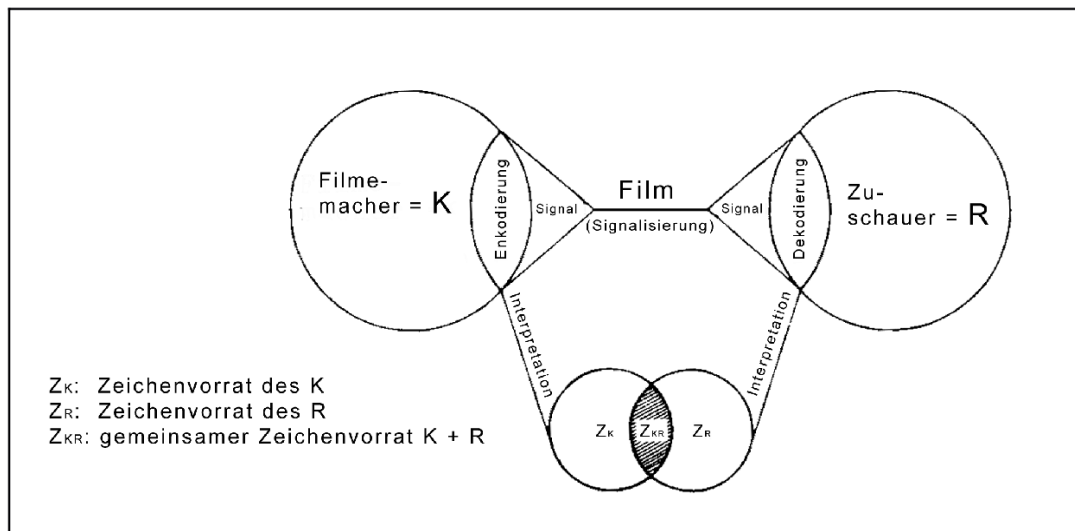


Abbildung 2: Grundmodell nach Faulstich übertragen auf das Medium Film ¹²

Des Weiteren stellt der Begriff Medium ein "System der Informations- und Zeichenverarbeitung"¹³ dar. Da der Film zu den audio-visuellen Medien zählt, kann man mehrere sogenannte "Zeichensysteme"¹⁴ entdecken.

2.2 Film als Zeichensystem – Kurze Erläuterung zur (Film)Semiotik

Im nachfolgenden Unterkapitel soll nun der Film als Zeichensystem untersucht werden. In dieser Untersuchung wird der Film als verbaler / nonverbaler Text betrachtet. Die konkrete Analyse versteht sich als interdisziplinäre Analyse, die sprachwissenschaftliche und medienwissenschaftliche Aspekte verbindet.

Um im späteren praktischen Teil dieser Thesis den filmischen Text zu analysieren, nähert sich dieses Kapitel zunächst den Grundbegriffen der

¹² Faulstich, 1978, S. 17.

¹³ Borstnar/Pabs/Wulff, 2008, S. 11.

¹⁴ Kuchenbuch, Filmanalyse, 2005, S. 90.

Semiotik. Wie bereits erwähnt, ist Film auch Text. Ein Text wiederum setzt sich aus Zeichen und Codes zusammen.

Semiotik wird als "Wissenschaft der Zeichen"¹⁵, als eine "allgemeine Theorie der Zeichen"¹⁶ definiert. "Alle Arten von Zeichen, die etwas mitteilen, sind Gegenstand der **Semiotik**, der Lehre der Zeichen."¹⁷

Umberto Eco, Christian Metz, Charles Peirce und weitere Semiotiker bildeten zahlreiche Zeichentheorien. Nach Peirce wird ein Zeichen beziehungsweise "*Repräsentamen*"¹⁸ als etwas angesehen "[...] das *für* etwas anderes *steht* bzw. für seinen *Gegenstand* [...]"¹⁹. Ein Bild oder dergleichen kann zum Beispiel für etwas anderes stehen. Im praktischen Teil dieser Arbeit wird versucht, dieses theoretische Wissen in die Praxis umzusetzen, indem die Zeichen der Macht / Un-Macht analysiert werden.

Die Semiose nach Peirce

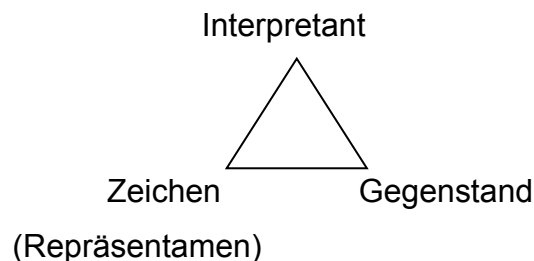


Abbildung 3: Die Semiose nach Peirce ²⁰

Laut Umberto Eco, welcher sich auf den Linguisten Saussure bezog, existiert keine tatsächliche "[...] Filmgrammatik, sondern eine Vielzahl von unterschiedlichen Zeichen und Codes im Film, die ineinander greifen und aufeinander aufbauen"²¹.

¹⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S. 14.

¹⁶ Faulstich, 1978, S. 25.

¹⁷ Strosetzki, Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft, 2010, S. 28.

¹⁸ Volli, Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe, 2002, S. 28.

¹⁹ Ebda, 2002, S. 28.

²⁰ Ebda, 2002, S. 28.

²¹ Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S. 16.

Nachfolgende Aufstellung zeigt die “Klassen von Zeichen im Film“²²:



Die Semiotik eines Filmes stellt jedoch eine “spezielle Zeichentheorie“²³ dar. Im Medium Film umgreift der Begriff des Zeichens beispielsweise “[...] Geräusche, Laute, Bilder, Gesten oder Dinge [...]“²⁴.

Die Filmsemiotik versucht eine Filmsprache zu etablieren.

Von besonderem Interesse für den filmischen Bereich zeigt sich die Zeichenuntergliederung von Peter Wollen.

Seine sogenannte “Zeichentrichonomie“²⁵ differenziert drei Begriffe, wie Zeichen im Medium Film vorhanden sein können.

Da Zeichen etwas mitteilen möchten, Information zu vermitteln versuchen, unterteilt Peter Wollen Zeichen in Ikon, Index sowie Symbol, um diese Information lesen zu können.²⁶

“Ikon

Visuelles Zeichen mit Ähnlichkeitsbezug zum repräsentierten Objekt durch fotografische Repräsentation. Eine Filmrose ist zunächst eine Rose.

Index

Visuelles Zeichen mit Ähnlichkeitsbezug zu einem Objekt bei gleichzeitigem abstrakt-logischem Bezug zu einem anderen Objekt. (Der Wetterhahn indiziert im Film – neben der Bedeutung Wetterhahn – die Windrichtung). Der

²² Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S.16.

²³ Faulstich, 1978, S. 26.

²⁴ Ebda, 1978, S. 26.

²⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S. 61.

²⁶ Vgl. ebda, 2008, S. 61.

filmische Lohn einer Prostituierten in Form von Geld hat u.U. neben >>Geld<< die visualisierte Bedeutung >>Abhängigkeit<<.

Symbol

Visuelles Zeichen mit oder ohne Ähnlichkeitsbezug zu einem Objekt bei gleichzeitiger (abstrakter) Bedeutungszuordnung qua Konvention oder textinterner Konstruktion. (Das Auto im Roadmovie ist ein Symbol für Freiheit).²⁷

Film ist demnach “[...] ein Konstrukt aus vier Zeichensystemen, dem des Bildinhaltes, dem der Bildbewegung und Bildfolge [...], dem der Sprache und dem der Musik.”²⁸

Für die Analyse eines Filmes ist demnach immer die Filmsemiotik von Bedeutung. Es geht um “[...] die Bedeutung der filmischen Zeichen [...]”²⁹.

Diese theoretische Aufgliederung verhilft zum weiteren Verständnis hinsichtlich der Analyse der verschiedenen Zeichen von Macht beziehungsweise Un-Macht im praktischen Teil dieser Arbeit.

2.3 Narrativik

Film setzt sich aus einer Abfolge von Bildern zusammen, welche eine Geschichte erzählen. Im Allgemeinen ist Film als “Text”³⁰ zu sehen. Film bedeutet also gleichermaßen Narration, versucht uns etwas zu erzählen und wir, in der Position des Rezipienten, des Zuschauers, sind in der Lage, einen Film zu lesen. Film besitzt also “narrativen Charakter”³¹.

Eine Narration zeigt dem Leser eines Textes beziehungsweise dem Zuschauer eines Filmes eine real oder aber auch fiktiv erschaffene Welt.³²

²⁷ Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S. 61.

²⁸ Silbermann/Schaaf/Adam, Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik, 1980, S. 40.

²⁹ Ebda, 1980, S. 41.

³⁰ Hickethier, 2002, S. 24.

³¹ Lange, Einführung in die Filmwissenschaft, 2007, S. 33.

³² Vgl. Metzeltin/Thir, Textanthropologie, 2012, S. 18.

“Die Erzählforschung, auch Narratologie [...], beschäftigt sich mit allgemeinen Charakteristika und Beschreibungsmöglichkeiten von erzählten Texten.“³³

Als “Wissenschaft des Erzählens“³⁴ wird der Narrativik auch hinsichtlich des Mediums Films eine große Rolle zuerkannt. Ein Film erzählt eine fiktive oder reale Geschichte.

Es stellen sich Fragen wie: Was ist Erzählung? Was ist eine Geschichte? “Worin unterscheiden sich mündliches, schriftliches, bildliches oder filmisches Erzählen? Wie sind Erzählungen aufgebaut?“³⁵

Der Vorgang des Erzählens zeigt eine Ausgestaltung einer “[...] (mehr oder weniger) fiktiven Welt [...]“³⁶, welche fachspezifisch als “[...] *Diegese* (von griech. >>Erzählung<<) [...]“³⁷ bezeichnet wird.

Was zeichnet nun genau genommen eine Erzählung aus, um auch als Narration spezifiziert zu werden?

Zu allererst setzt eine Erzählung einen Vorgang des Geschehens voraus. Das Basisgerüst einer Geschichte setzt sich aus “[...] Figurenpersonal, der Ort der Ereignisse und die Zeit, in der sie sich vollzieht.“³⁸ zusammen.

Der Begriff “*Narreme*“³⁹ bezeichnet sogenannte Erzählmomente. Diese lassen sich untergliedern in “*Inhaltliche* und *syntaktische Narreme*“⁴⁰, wobei erstere “[...] *Ort, Zeit, Handlung* und *Figurenpersonal*.“⁴¹ zusammenfassen und letztere sich mit “Chronologie, Kausalität [...]“⁴² befassen.

³³ Strosetzki, 2010, S. 53.

³⁴ Borstnar/Pabst/Wulff, 2008, S. 162.

³⁵ Ebda, 2008, S. 162.

³⁶ Ebda, 2008, S. 163.

³⁷ Ebda, 2008, S. 163.

³⁸ Mahne, Transmediale Erzähltheorie, 2007, S. 19.

³⁹ Ebda, 2007, S.16.

⁴⁰ Ebda, 2007, S.16.

⁴¹ Ebda, 2007, S.16.

⁴² Ebda, 2007, S.16.

2.4 Einführung in die Filmanalyse

Das nachfolgende theoretische Unterkapitel zeigt die grundlegende Theorie einer Filmanalyse, welche später im Laufe dieser Arbeit in praktischer Hinsicht anhand einer Analyse des Filmes *La piel que habito* umgesetzt wird.

Man kann sich die Frage stellen, weshalb eine Filmanalyse vorgenommen wird und wie sie funktioniert.

Wird Film als Unterhaltungsmedium gesehen, besitzt er – vereinfacht gesagt - die Absicht den Zuschauer zu unterhalten. Neben diesem Unterhaltungsaspekt existiert jedoch zudem der Aspekt der wissenschaftlich fundierten Analyse eines Filmprozesses. Hinter jeglicher wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Film steht die Intention etwas über den Film zu erfahren, gewisse Aspekte herauszufiltern und diese in objektiver Sichtweise zu verwerten.

Fundierte Zielsetzung einer Filmanalyse stellt die Tatsache dar, einen Film in einer Art und Weise zu betrachten um "etwas in Erfahrung zu bringen das vorher nicht bekannt war"⁴³. Diese Zielsetzung sollte, wie bereits erwähnt, in einem objektiven Maß stattfinden. Eine Interpretation im wissenschaftlichen Sinne ist stets als "objektiv"⁴⁴ zu handhaben.

Filmanalyse bedeutet über ein Werk nachzudenken, es zu analysieren. Dies bedeutet die "Zerlegung eines künstlerischen Werkes"⁴⁵ in zahlreiche Aspekte.

Werner Faulstich stellt für eine erste Auseinandersetzung hinsichtlich Filmanalyse ein "Grundmodell"⁴⁶ vor:

- "1. Handlungsanalyse
2. Figurenanalyse
3. Analyse der Bauformen

⁴³ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2002, S. 19.

⁴⁴ Ebda, 2002, S. 19.

⁴⁵ Ebda, 2002, S. 22.

⁴⁶ Ebda, 2002, S. 25.

4. Analyse der Normen und Werte⁴⁷

Dieses Grundmodell von Faulstich bietet vier unterschiedliche Arten einen Film zu betrachten. Für ihn stehen jedoch alle vier Analysebereiche in gewisser Art und Weise in Beziehung zueinander.⁴⁸

Nachfolgende Graphik verdeutlicht nochmals den Kreislauf dieser vier Filmbereiche:

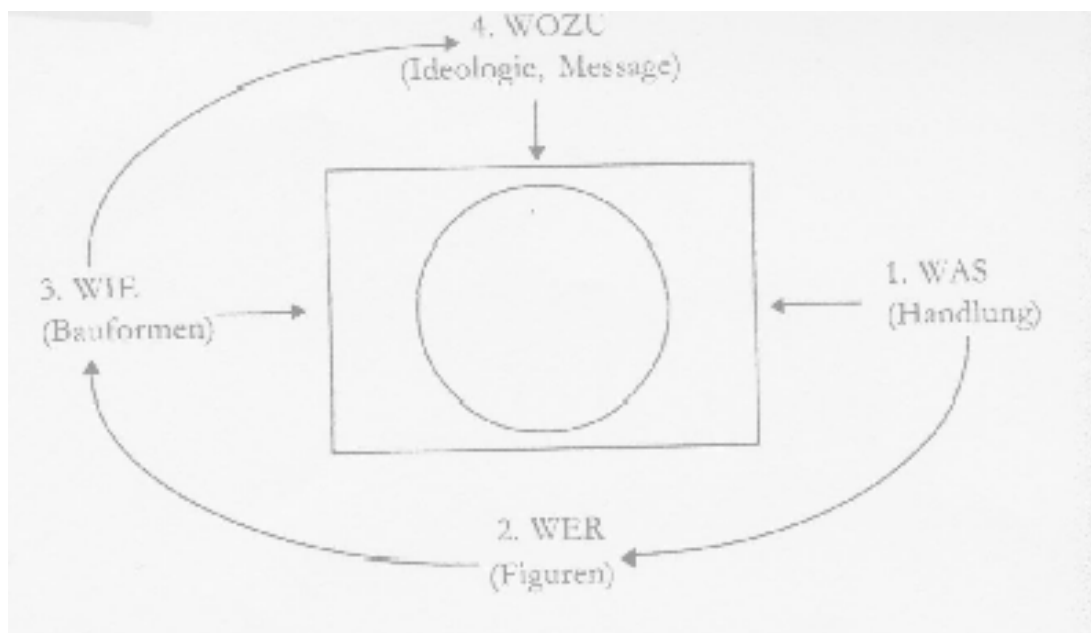


Abbildung 4: Grundmodell nach Faulstich⁴⁹

Um nochmals im Detail auf diese Analysebereiche von Faulstich einzugehen:⁵⁰

Handlungsanaylse – WAS?

Die erste grundlegende Frage, die sich auf Ebene der Handlung stellt:

Wie verläuft die Handlung, WAS spielt sich genau ab?

⁴⁷ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2002, S. 25.

⁴⁸ Vgl. Ebda, 2002, S. 25.

⁴⁹ Faulstich, 2002, S.26.

⁵⁰ Vgl. Ebda, S. 25.

Figurenanalyse – WER?

Hier stellt sich die Frage, welche Figuren zum Einsatz kommen: welche Protagonisten und Charaktere scheinen auf? WER handelt? Welche Charaktereigenschaften besitzen die Protagonisten, die Aktanten im Film?

Analyse der Bauformen – WIE?

Für Werner Faulstich spielen auch die Bauformen der Narration eine wichtige Rolle. WIE wird die Geschichte im Film dargestellt?

Analyse der Normen und Werte – WOZU?

Der vierte Filmanalysepunkt soll Antworten auf die Frage nach der Message / Ideologie des Filmes bringen. Was möchte der Film aussagen? Welche sind die wichtigsten Endaussagen des Kunstwerkes?

Lothar Mikos beschreibt in seinem Werk zur Film- und Fernsehanalyse bereits fünf Ebenen zur Filmanalyse:

“Inhalt und Repräsentation

Narration und Dramaturgie

Figuren und Analyse

Ästhetik und Gestaltung

Kontexte“⁵¹

Da es sich bei einer Filmanalyse um ein sehr vielschichtiges Zerlegen eines Werkes handelt, würde die Analyse aller sowohl von Faulstich wie auch von Mikos angeführten Analysepunkte den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Der praktische Teil wird sich im Rahmen der Makrostrukturellen Analyse mit der Handlungsebene und Figurenebene befassen. Das Hauptaugenmerk der Analyse wird jedoch auf die Aspekte der Macht / Un-Macht gelegt.

⁵¹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 15.

2.5 Macht

Um den praktischen Teil dieser Arbeit besser nachvollziehbar zu machen, gibt dieses Kapitel eine kurze Einführung hinsichtlich des Machtbegriffes.

2.5.1 Definitionsansätze

Im Dicionario enciclopédico Espasa findet sich zum Begriff der Macht folgender Eintrag:

“**poder**¹ m. **1.** Dominio, imperio, facultad y jurisdicción que uno tiene para mandar o ejecutar una cosa. **2.** Fuerzas de un estado, en especial las militares. **3.** Acto o instrumento en que consta la facultad que uno da a otros para que en lugar suyo y representándole pueda ejecutar una cosa. Se usa frecuentemente en pl. **4.** Posesión actual o tenencia de una cosa. **5.** Fuerza, vigor, capacidad, posibilidad, poderío. **6.** Suprema potestad rectora y coactiva del estado. **7.** pl. fig. Facultades, autorización para hacer una cosa.“⁵²

Nachfolgende Definitionsansätze finden sich im Dicionario Salamanca de la lengua española:

”**poder** s.m. **1** Capacidad o posibilidad de hacer cierta cosa: [...]. **2** Gobierno de un Estado: [...]. **3** Dominio, autoridad o influencia: [...]. **4** Fuerza, capacidad, eficacia: [...]. **5** (preferentemente en plural) Autorización que una persona o entidad da a otra para representarla o ejecutar cierta cosa: [...].“⁵³

Im Synonymwörterbuch von Duden finden sich nachfolgende sinnverwandte Wörter des Begriffes Macht:

”Macht

1. Ansehen, Autorität, Einfluss, Geltung, Gewicht, Machtstellung, Stärke; (geh.): Vermögen; (bildungsspr.): Prestige; (bes. Politik): Machtposition.
2. Befehlsgewalt, Führung, Gewalt, Herrschaftsgewalt, Regierungsgewalt, Regiment, Staatsgewalt, Staatsmacht.“⁵⁴

⁵² Juan y Peñalosa, Dicionario enciclopédico Espasa, 1995, S. 2434.

⁵³ Gutiérrez Cuadrado, Dicionario Salamanca, 2006, S. 1235.

⁵⁴ Eickhoff/Haller-Wolf, Synonymwörterbuch Duden, 2007, S. 598.

Diese Definitionen zeigen, dass Macht als abstraktes Substantiv je nach verwendetem Kontext variiert. Angewendet auf den zu analysierenden Film *La piel que habito* dominieren Faktoren wie beispielsweise Autorität, Vermögen oder aber auch Befehlsgewalt.

Ein Eintrag im Brockhaus der Philosophie definiert als "**Macht**, im allgemeinsten Verständnis die Summe aller Kräfte und Mittel, die einem Akteur (einer Person, einer Gruppe oder einem Sachverhalt, auch der Natur) gegenüber einem anderen Akteur zur Verfügung stehen. [...]"⁵⁵.

"Als sozialwissenschaftlicher Begriff bezeichnet **Macht** einerseits die Fähigkeit einer Person oder Interessengruppe, auf das Verhalten und Denken von einzelnen Personen, Personenmehrheiten und sozialen Gruppen einzuwirken."⁵⁶

"Macht ist das Vermögen, einen Willen gegen einen Widerstand durchzusetzen."⁵⁷

2.5.2 Macht

Seit Anbeginn der Menschheit obliegt dem Faktor Macht eine tragende Rolle. Ohne Strukturierung von Machtverhältnissen, sprich, einer "[...] Regelung der zwischenmenschlichen Beziehungen [...]"⁵⁸, steht eine Gesellschaft vor einer grundlegenden sozialen Problematik.

"[...] para sobrevivir y vivir, el hombre necesita de recursos regulares y de cierto orden, [...]. El fundamento [...] es la organización de las relaciones entre los seres humanos para la producción, la recolección y la distribución de los recursos."⁵⁹

⁵⁵ Hogen/Conradi, Der Brockhaus Philosophie, 2009, S. 250.

⁵⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Macht>, 12.10.2013.

⁵⁷ <http://www.bauer-jelinek.at/macht/machtdefinition>, 12.10.2013.

⁵⁸ Metzeltin, Diskurs Text Sprache, 2008, S. 82.

⁵⁹ Metzeltin, El poder, 2004, S. 13.

”Por lo tanto el Poder se puede definir también como un conjunto de factores que regula la vida económica y social de un grupo de personas [...]”.⁶⁰

Das Phänomen der Macht lässt sich von zahlreichen Fachrichtungen beleuchten. Beispielsweise von sozialwissenschaftlicher, psychologischer, kulturanthropologischer oder auch von Seite der Politikwissenschaft.

“Forschungsansätze: Da Macht ein bestimmtes Muster, eine Konstellation oder eine Beziehung beschreibt, muss auch die Untersuchung der Macht in bestimmte Vorstellungen über die Art der bestehenden Verhältnisse und ihr Zustandekommen eingebettet sein. Neben sozialanthropologischen, ethnologischen, theologischen und diskurstheoretischen (Michel Foucault) spielen politikwissenschaftlich orientierte Ansätze bzw. Deutungsangebote die wichtigste Rolle.”⁶¹

Um in die Materie des Machtbegriffes genauer einzutauchen, würde man zu detailliert in die philosophische, politikwissenschaftliche sowie soziologische Richtung gehen (was nicht Hintergrund dieser Arbeit darstellt).

Um im später folgenden praktischen Teil dieser Arbeit die zahlreichen Machtzeichen im filmischen Werk von Pedro Almodóvar richtig zu erkennen, muss an dieser Stelle explizit dargestellt werden aus welchen Ursprungsbereichen die Machtsymbolik sowie die Symboliken der Unmacht resultieren.

Als ”Quellen der Macht”⁶² führen Metzeltin / Thir in ihren Werken folgende an:

- “Kraft (Körperkraft, Potenz)
- besondere Fähigkeiten (Beherrschung des Körpers, besondere Klugheit oder List)
- Besitz (Ländereien, Arbeitskräfte, Herden, Wasser, Edelmetalle, Erdöl, Kapital)
- Organisation (Infrastruktur, Firmenbildung, Konzernbildung)
- Information (geordnetes Wissen, Insiderwissen, vernetztes Wissen)

⁶⁰ Metzeltin, El poder, 2004, S. 14.

⁶¹ Hogen/Conradi, 2009, S. 250.

⁶² Metzeltin, Diskurs Text Sprache, 2008, S. 82; Thir, Symbolik und Narrativik der Macht. Die Inszenierung der Macht im Film „El Cid“ von Anthony Mann (1961), 2010, S. 33;

▪ Beherrschung der Medien⁶³

Im zu analysierenden filmischen Werk zeigt sich deutlich, dass Machtaspekte unterschiedlich umgesetzt werden.⁶⁴ Sei es nun vorwiegend durch "[...] Gewalt – physische Kraft und Waffen – oder über symbolische Systeme, insbesondere über Sprache. In der verbalen Kommunikation drückt sich die Macht vor allem über den Modus aus (Der Mächtige befiehlt, der Nicht-Mächtige gehorcht)."⁶⁵

"En principio pueden entrar en consideración como objeto de análisis todos los productos semióticos a través de los cuales se expresan de manera más o menos consciente formas del Poder."⁶⁶

Zumindest Foucault's Theorie der Macht soll in diesem Kapitel als bekannteste Theorie eingebracht werden.

Der Begriff der Macht kann als "[...] Kernbegriff des foucaultschen Werkes [...]"⁶⁷ angesehen werden. Bei Foucault kristallisieren sich einige Aspekte heraus, welche bei einer "[...] Analyse der Macht zu berücksichtigen sind."⁶⁸ Primär sind "[...] Voraussetzungen, die in eine Machtbeziehung eingehen"⁶⁹ zu berücksichtigen. Hierbei bezieht sich Foucault auf den "sozialen Status von Personen oder Gruppen, die ökonomischen Mittel, die sprachlichen Fähigkeiten oder den Wissensvorsprung"⁷⁰.

Einen weiteren Punkt stellt "die Art und Weise der Machtausübung, die durch die Androhung von Gewalt, [...] oder im Rahmen von sozialen Kontrollmechanismen stattfinden [...]"⁷¹ dar.

Weiters legt Foucault ein Hauptaugenmerk auf die "[...] Form der Institutionalisierung [...]"⁷². Hinsichtlich dieses Aspektes werden auch Fragen nach den Hierarchieverhältnissen gestellt, welchen im Rahmen der Analyse von *La piel que habito* große Bedeutung zukommt.

⁶³ Thir, Symbolik und Narrativik der Macht. Die Inszenierung der Macht im Film „El Cid“ von Anthony Mann (1961), 2010, S. 35.

⁶⁴ Vgl. Metzeltin, 2008, S. 82.

⁶⁵ Metzeltin, 2008, S. 82.

⁶⁶ Metzeltin, 2004, S. 66.

⁶⁷ Kögler, Michel Foucault, 2004, S. 146.

⁶⁸ Ebda, 2004, S. 155.

⁶⁹ Ebda, S. 155.

⁷⁰ Ebda, S. 155.

⁷¹ Ebda, S. 155.

⁷² Ebda, S. 155.

3 Angewandter Teil

3.1 Pedro Almodóvar – Genie oder am Rande des Wahnsinns?

3.1.1 Vom Kind zum Cineasten: - eine biographische Momentaufnahme

Pedro Almodóvars Geburtsort ist Calzada de Calatraba, ein kleines spanisches Dorf in der ländlichen Region Ciudad Real, in La Mancha gelegen. Hier erblickte Pedro Almodóvar am 24. September 1949 (immer wieder kommt es zu Angaben unterschiedlicher Geburtsjahre) das Licht der Welt.⁷³

Da seine Eltern der Unterschicht, der mittleren Arbeiterschicht angehörten, war seine Kindheit von Armut geprägt. Bis zu seinem achten Lebensjahr lebte Pedro Almodóvar mit seiner Familie (er hatte eine jüngere und eine ältere Schwester sowie einen jüngeren Bruder, mit welchem er später auch zusammenarbeitete) in der Region La Mancha, umgeben von ländlichem, konservativem Einfluss.

Er verbrachte in diesem ruralen Gebiet Spaniens einen Großteil seiner Kindheit. Moderne Einflüsse sowie technische Neuerungen hielten hier erst sehr spät Einzug. Deswegen gab es in Calzada de Calatraba damals auch kein Kino.

Wird der spanische Regisseur nach seiner Kindheit in La Mancha gefragt, bezeichnet er diese weder als unbekümmert und glücklich, noch als eine unglückliche Kindheit.

Es ist offensichtlich, dass Almodóvar sich nicht wirklich mit der ländlichen Gesellschaft und den damit verbundenen Arbeits- und Lebensbedingungen verbunden fühlte und sich sozusagen in die eigene Phantasiewelt flüchtete.

⁷³ Vgl. Riepe, Intensivstation Sehnsucht: blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs, 2004. S.7.

‘Yo soy manchego, y en La Mancha la vida no tiene sentido, es una región donde la gente no trabaja por placer, si tiene dinero no lo utiliza para disfrutar, sino para comprar más tierras...La austeridad es horrorosa.’⁷⁴

Immer wieder betont er, dass er trotz seiner Herkunft nicht verstehe, wie man ein derart tristes ländliches Leben ohne jegliches Vergnügen führen könne.

‘Eso no tiene ninguna importancia. La Mancha – mal que me pese – es un pueblo muy reaccionario. [...] Hay una cosa en la que no puedo estar de acuerdo con mis paisanos: en sus vidas, la ausencia de placer es total, absoluta.’⁷⁵

Es wird wiederholt betont, dass sich in Almodóvars Filmen autobiographische Bezüge wiederfinden lassen.

‘En todas mis películas hay cosas autobiográficas, claro que entiendo por autobiográfica más los sentimientos que los anécdotas. Si hablamos de sentimientos, estoy en todas ellas, de la primera a la última.

Si además hablamos de anécdotas, en esta hay algunas más reconocibles. Pero en todas están las cosas que amo, las que odio, las que deseo, las que me dan miedo.’⁷⁶

Es lässt sich beispielsweise beobachten, dass der Aspekt der “Herkunft aus dörflicher Umgebung”⁷⁷ sowie die “Rückkehr ins Dorf”⁷⁸ in seinem filmischen Schaffen immer wieder einen tragenden Aspekt darstellen.

Pedro Almodóvar fühlte sich während seiner Kindheit am Land oft einsam und allein. Er empfand das ländliche Leben zunehmend sogar als “triste”⁷⁹.

Im Alter von zehn Jahren, zieht die sechsköpfige Familie nach Cáceres, wo der Vater neuer Arbeit nachgeht. Zu dieser Zeit tritt Pedro Almodóvar auch in ein von Salesianern geführtes katholisches Internat ein. Seine Erfahrungen setzen sich hier aus dem vorherrschenden erzkonservativen spanischen

⁷⁴ ABS, 27 julio 1986, citado por: Maldonado, Teresa y García de León, María Antonia: Pedro Almodóvar, la otra España cañi, Diputación de Ciudad Real, 1989, S. 31, zit. n. Markuš, Saša: La poética de Pedro Almodóvar, 2001, S. 15.

⁷⁵ El Periódico, 16 marzo 1986, citado por: ídem, S. 31, zit. n. Markuš, Saša, 2001, S. 16.

⁷⁶ Vidal, Nuria: El cine de Pedro Almodóvar, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, S.153, zit. n. Markuš, Saša, 2001, S. 32.

⁷⁷ Zeul, Pedro Almodóvar. Seine Filme, sein Leben, 2010, S. 7.

⁷⁸ Ebda, 2010. S.7.

⁷⁹ Ebda, 2010, S.8.

Katholizismus sowie der traurigen Tatsache des vorherrschenden sexuellen Missbrauchs zusammen, wobei er immer wieder betont, im Laufe seines Lebens selbst nicht missbraucht worden zu sein. Es lässt sich vermuten, dass er diese Erfahrungen in sein filmisches Schaffen einfließen ließ, wie beispielsweise in seinem Werk aus dem Jahre 2004 *La mala educación*⁸⁰ – Eine schlechte Erziehung.

In Cáceres begann auch die Zeit, in der der junge Almodóvar seine Liebe zum Kino, zur Welt des Filmes entdeckte. Mit dieser aufblühenden Leidenschaft stand er jedoch zunehmend als Einzelgänger da, da sich die Kinder in seinem Alter keineswegs für Hollywoodinszenierungen interessierten. Das Kino fand für ihn immer mehr Bedeutung als Ort des Rückzuges. Er vertiefte sich dabei in eine Welt der Phantasie und der Einsamkeit. Diese Einsamkeit beschreibt er jedoch keineswegs als negativ, denn erst der Umstand, dass er ein Einzelgänger war, machte ihn stärker.

‘A los once años, en Cáceres, había un cine, en la misma calle del colegio donde estudiaba. En el colegio los curas deformaban mi espíritu, con religiosa tenacidad. Afortunadamente, un poco más arriba, en la misma calle, engullido en la butaca del cine, yo me reconciliaba con el mundo. [...] Un mundo dominado por emociones perversas, del que yo estaba seguro formaba parte. [...]’⁸¹

Bereits Größen wie Hitchcock oder Minelli prägten ihn zu dieser Zeit und ließen seine Faszination für “las películas clásicas de Hollywood”⁸² (Filme des klassischen Hollywood) noch mehr wachsen.

Schon in Jugendzeiten träumte er davon, selbst Filme zu machen. Um diesen Traum Wirklichkeit werden zu lassen, zog Pedro Almodóvar im Alter von 17 Jahren nach Madrid, um an der Filmhochschule zu studieren. Dieser Traum wurde jedoch zerstört, da die Hochschule auf Befehl von General Franco geschlossen wurde.⁸³

⁸⁰ Vgl. Riepe, 2004, S.8.

⁸¹ Polimeni, Pedro Almodóvar y el kitsch español, 2004, S.33.

⁸² Markuš, 2001, S. 18.

⁸³ Vgl. Riepe, 2004, S. 9.

Um sich vorerst über Wasser zu halten, arbeitete er für die „staatliche Telefongesellschaft Telefónica“⁸⁴.

Seinen Traum jedoch nicht vergessen habend, beschloss er, sich selbst fortzubilden, sich autodidaktisch weiterzubilden. Als Schule wählte er hierbei die Straße, das Ambiente das ihn gerade umgab. Er kaufte sich selbst eine Super-8 Kamera und begann sein Schaffen mit der Erstellung von Kurzfilmen.

Gerade in diesen Jahren der 1970er war es das Wirken angesehener Regisseure aus Europa wie beispielsweise „[...] Ingmar Bergmann, Federico Fellini, Luis Buñuel, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini [...]“⁸⁵, große Personen des Autorenkinos, welche ihn prägten. Zuvor waren es die Filme der 50er Jahre und 60er Jahre, welche Pedro Almodóvar formten.

In einem Interview in New York am 25. Oktober 2011 für das PLANET Magazin, geführt von Derek Peck, antwortete Pedro Almodóvar bezüglich der Frage, welche Regisseure ihn in seinem Schaffen beeinflusst hatten:

“The first three names off his lips are Alfred Hitchcock, Buster Keaton, and Federico Fellini. ‘Oh, and little bit Buñuel’, [...]“⁸⁶

In den Jahren 1974 bis 1978 bewerkstelligte der junge selbsternannte Filmemacher 13 Kurzfilme.⁸⁷ Sein erster selbstgedrehter Kurzfilm aus dem Jahre 1974 trug den markanten Titel “Dos putas o una historia de amor que termina en boda“⁸⁸. Ein Aspekt, welcher immer wieder besonders hervorsticht, ist die Tatsache, dass er bereits zu Beginn seine Werke mit Filmtiteln versah, die humoristisch und gleichermaßen provozierend wirkten. Sein erster Spielfilm beispielsweise trug den Titel “Folle...folle...fólleme...Tim“⁸⁹.

⁸⁴ Riepe, 2004, S.9.

⁸⁵ Polimeni, 2004, S.12.

⁸⁶ <http://www.planet-mag.com/2011/film/derek-peck/pedro-almodovar/>, 29.3.2013.

⁸⁷ Vgl. Polimeni, 2004, S. 50/51.

⁸⁸ Polimeni, 2004, S.34.

⁸⁹ Méjean, Pedro Almodóvar, 2007, S.13.

Es scheint, als ob Almodóvar in der Stadt Madrid sein Glück fand. Der Junge aus dem Dorf, der in die große Stadt zog, um dort endlich anzukommen. Die Weltstadt bot ihm alles: Kunst, Kultur und die lang ersehnte Freiheit. Die Hauptstadt Spaniens spielt im Laufe seiner Filme immer wieder eine tragende Rolle. Sei es als Hauptumschlagplatz des Geschehens oder lediglich als Stadt, in welche die Protagonisten immer wieder flüchten, Madrid bleibt präsent in seinem filmischen Werk. So auch in seinem Werk *La piel que habito*.

Madrid war auch jene Stadt, welche ihn mit der zu damaliger Zeit aktiven Jugendbewegung *Movida Madrileña* in Kontakt brachte. Im Kreise dieser Untergrundbewegung, welche "nach dem Tod Francos zwischen 1977 und 1982 ihre Blütezeit"⁹⁰ erlebte, konnte er aufleben und musste seine Homosexualität nicht mehr verbergen. Hier avancierte er bald anhand seiner zahlreichen künstlerischen Tätigkeiten zu einer Hauptfigur der *Movida Madrileña*. Almodóvar war zu seiner Zeit in Madrid zugleich Musiker, Schauspieler und Schriftsteller.

Er trat in der Underground-Bewegung mit Band auf und wirkte innerhalb der Theatergruppe "Los Goliardos"⁹¹ als Schauspieler. Des Weiteren gab er sich dem Schreiben hin und verfasste zahlreiche Texte für verschiedene Printmedien wie beispielsweise *El País*, *Diario 16* oder *La Luna*.⁹²

"[...] artículos sobre el punk, la música pop, pintura, fotografía, cine (viejo y nuevo) teatro, radio libre, fútbol, poesía, [...]"⁹³

Für die spanische Zeitschrift *La Luna* kreierte er die Figur "Patty Diphusa"⁹⁴.

"La Patty de la ficción era una actriz porno poseída por una sed sexual inagotable. Estaba condenada a no dormir, por lo que la mayoría de sus aventuras eran en una noche [...]"⁹⁵

⁹⁰ Riepe, 2004, S. 10.

⁹¹ Boquerini: Pedro Almodóvar. Madrid: Ediciones JC, 1989, S. 17, zit. n. Allison, Mark: Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar, 2003, S.18.

⁹² Vgl. Polimeni, 2004, S. 51.

⁹³ Allison, 2003, S. 26.

⁹⁴ Markuš, 2001, S. 28.

⁹⁵ Polimeni, 2004, S. 52.

Zur *Movida Madrileña* zählten neben Musikern auch Maler und Designer. So scheint es auch kaum verwunderlich, dass Almodóvar Eindrücke der Malerei und Fotografie von Anfang an in seine Filme einfließen lässt.⁹⁶

“Almodóvar es un producto de la llamada <<movida madrileña>>, que dio sus frutos más sobresalientes en la década de los 80, un movimiento artístico – literario que surgió en la capital de España [...]”.⁹⁷

Die künstlerisch, literarische Freiheitsbewegung *Movida Madrileña* wehrte sich lautstark gegen die Zensur des Franco Regimes. Almodóvar selbst wehrte sich gegen die Macht und den Einfluß des Diktators. Er versuchte, die Existenz des Diktators zu negieren. Er war durch und durch ein sogenannter “antifranquista”⁹⁸ – ein Gegner des Franco Regimes.

Durch seine schillernden, provozierenden Filme, welche sich gegen jegliche existierenden Regeln aufbäumten, entwickelte sich Almodóvar gleichsam zu einem “símbolo nacional”⁹⁹. Der Name Almodóvar wurde gleichgesetzt mit Aspekten der Freiheit sowie Befreiung und letztendlich immer stärker angesehen als “lugar de libertad”¹⁰⁰.

Wie bereits erwähnt arbeitete Pedro Almodóvar später mit seinem Bruder Agustín zusammen. Diese Zusammenarbeit begann im Jahr 1986, als das Geschwisterpaar sich dazu entschloss, eine eigene Filmproduktionsfirma unter dem Namen *El Deseo S.A.* zu gründen.¹⁰¹

“Para Almodóvar, El Deseo significaba libertad para escribir y filmar lo que quiera.”¹⁰²

“Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”¹⁰³ (1980) war sein erstes Werk von Spielfilmlänge.

⁹⁶ Vgl. Allison, 2003, S. 27.

⁹⁷ Holguín, Pedro Almodóvar, 2006, S. 40.

⁹⁸ Ebda, S. 24.

⁹⁹ Allison, 2003, S. 12.

¹⁰⁰ Ebda, S. 11.

¹⁰¹ Vgl. Kappelhoff/Illiger (Gasthrsg.): Pedro Almodóvar, in: Koebner/Liptay (Hrsg.), Film – Konzepte - Heft 9, 2008.

¹⁰² Allison, 2003, S. 23.

¹⁰³ Kappelhoff / Illiger, 2008. S.111.

Mit dem Film "Mujeres al borde de un ataque de nervios"¹⁰⁴ (1988), der ihm einen Goya für "das beste Drehbuch"¹⁰⁵ einbrachte, gelang ihm der internationale Durchbruch. Noch mehr Preise brachte ihm sein Streifen *Todo sobre mi madre* (1999). Für dieses Meisterwerk, das als "mejor película extranjera"¹⁰⁶ ausgezeichnet wurde, erhielt er zahlreiche weitere Preise, u.a. als "mejor director"¹⁰⁷.

3.1.2 Filmographie

Eine genaue Auflistung und Vervollständigung seines Schaffens zeigt die folgende Filmografie.¹⁰⁸

Kurzfilme

1974. Film político

1974. Dos putas, o historia de amor que termina en boda

1975. El sueño, o la estrella

Homenaje

La caída de Sódoma

Blancor

1976. Sea caritativo

Muerte en la carretera

1977. Las tres ventajas de ponte

Sexo va, Sexo viene

Complementos

1978. Salomé

¡Folle... Folle.... Fólleme Tim! (Spielfilm)

¹⁰⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var#Filmografie, 29.3.2013.

¹⁰⁵ Ebda, 29.3.2013.

¹⁰⁶ Juan Payán, Miguel, El cine español actual, 2001, S.20.

¹⁰⁷ Ebda, 2001, S.20.

¹⁰⁸ Vgl. Kappelhoff / Illiger, 2008, S. 112 ff.; Payán, 2001, S.31.

Spielfilme

1980. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

1982. Laberinto de pasiones

1983. Entre tinieblas

1984. ¡Qué he hecho yo para merecer esto!

1986. Matador

1987. La ley del deseo

1988. Mujeres al borde de un ataque de nervios

1990. ¡Átame!

1991. Tacones lejanos

1993. Kika

1995. La flor de mi secreto

1997. Carne trémula

1999. Todo sobre mi madre

2002. Hable con ella

2004. La mala educación

2006. Volver

2009. Los abrazos rotos

2011. La piel que habito

2013. Los amantes pasajeros

3.2 Makrostrukturelle Analyse

3.2.1 Allgemeine Filmdaten *La piel que habito*

Der spanische Film *La piel que habito* wurde erstmals im Jahre 2011 vorgestellt. Die Regie dieses erfolgreichen Meisterwerkes mit melodramatischen, Thriller ähnlichen Elementen oblag keinem geringeren als Spaniens hochgefeiertem Cineasten Pedro Almodóvar.

Das Drehbuch wurde von Almodóvar selbst verfasst. Hierbei lehnte er sich an den Roman *Tarantula* des französischen Schriftstellers Thierry Jonquet an.¹⁰⁹ Es handelt sich jedoch um keine direkte Romanverfilmung. Almodóvar adaptierte lediglich einzelne Grundstrukturen des Buches in seinem filmischen Werk.

Als Produzenten fungierten wiederum Pedro Almodóvar in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Agustín Almodóvar und der eigenen Produktionsfirma El Deseo. Esther García Rodríguez tritt als weitere Produzentin auf.¹¹⁰

Filmpreise

La piel que habito des madrilénischen Regisseurs wurde international mit zahlreichen Auszeichnungen und Preisen bedacht.

Im Rahmen der jährlichen Verleihung des spanischen Filmpreises Goya (es handelt sich bei dieser Auszeichnung um eine Bronzestatue benannt nach dem spanischen Maler Francisco de Goya) der "Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España"¹¹¹ (Akademie der Künste und der cineastischen Wissenschaften) wurde *La piel que habito* in 16 Rubriken nominiert. Bereits für sein Werk *Todo sobre mi madre* wurde Pedro Almodóvar mit neun Goya Preisen ausgezeichnet. Bei der 26. Verleihung am 19. Februar 2012 in Madrid konnte *La piel que habito* von 16 Nominierungen letztendlich vier Preise gewinnen.

¹⁰⁹ Vgl. Internet Movie Database – IMDb, „Thierry Jonquet“, in: <http://www.imdb.com/name/nm0429617/>, 11.3.2013.

¹¹⁰ Vgl. Internet Movie Database – IMDb, „Die Haut in der ich wohne“, in: http://www.imdb.com/title/tt1189073/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, 11.3.2013.

¹¹¹ http://www.academiadecine.com/premios/premiosgoya.php?id_s=2&id_ss=29, 11.3.2013.

Ein Goya Preis ging an Alberto Iglesias in der Rubrik “Mejor Música Original”¹¹², die beste Originalmusik. Jan Cornet, welcher im Film Vicente verkörpert, erhielt einen Goya als bester Jungschauspieler – Rubrik “Mejor Actor Revelación”¹¹³. Die Protagonistin Elena Anaya wurde ebenfalls mit einem Goya ausgezeichnet. Sie wurde zur besten weiblichen Hauptdarstellerin gekürt.¹¹⁴ Auch die aufwendige Inszenierung hinsichtlich Kostüm und Maske – Rubrik “Mejor Maquillaje y/o Peluquería”¹¹⁵ wurde prämiert. Neben zahlreichen weiteren spanischen Prämierungen erzielte Almodóvars Meisterwerk auch international Anerkennung. Neben zahlreichen amerikanischen Preisen, so zum Beispiel als bester internationaler Film, erhielt Almodóvar auch Auszeichnungen in Kanada, England (bester ausländischer Film), Frankreich sowie in Japan.¹¹⁶

3.2.2 Technische Daten zum Film

Um einen ersten grundlegenden Rahmen des Filmes zu vermitteln, wird meist ein sogenannter “Scope”¹¹⁷ eines Filmes angeführt.

Der nachfolgende Scope ist von den online Angaben der Produktionsfirma El Deseo (<http://www.eldeseo.es>) sowie der Seite <http://www.labutaca.net> entnommen:¹¹⁸

Originaltitel:	La piel que habito
Internationaler Titel:	The Skin I live in
Deutscher Titel:	Die Haut, in der ich wohne

¹¹² <http://www.eldeseo.es/la-piel-que-habito/>, 12.3.2013.

¹¹³ Ebda, 12.3.2013.

¹¹⁴ Vgl. ebda, 12.3.2013.

¹¹⁵ <http://www.eldeseo.es/la-piel-que-habito/>, 12.3.2013.

¹¹⁶ Vgl. ebda, 12.3.2013.

¹¹⁷ Thir, Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität, 2010, S. 266.

¹¹⁸ Vgl. <http://www.eldeseo.es/la-piel-que-habito/>, 18.8.2013;
<http://www.labutaca.net/peliculas/la-piel-que-habito/>, 18.8.2013.

Genre: Melodrama, Thriller
Land, Jahr: Spanien, 2011
Länge: 120 Minuten
Regie: Pedro Almodóvar
Drehbuch: Pedro Almodóvar und Agustín Almodóvar
basierend auf dem Roman "Tarántula" von
Thierry Jonquet
Produktion: El Deseo S.A.
Produzent: Agustín Almodóvar; Esther García Rodríguez
Musik: Alberto Iglesias
Schnitt: José Salcedo

Besetzung: Antonio Banderas (Dr. Ledgard)
Elena Anaya (Vera)
Marisa Paredes (Marillia)
Jan Cornet (Vicente)
Roberto Álamo (Zeca)
Eduard Fernández (Fulgencio)
Blanca Suárez (Norma)
Susi Sánchez (Madre de Vicente)
Bárbara Lennie (Christina)
Fernando Cayo (Médico)
José Luis Gómez (Presidente del Instituto de Biotecnología)

Weiters findet man auf der International Movie Data Base (www.imdb.com)
diesen Scope:

"La piel que habito (2011)

Spain 2011 Color

Produced by: Blue Haze Entertainment, Canal+ España , El Deseo D.A.
S.L.U., FilmNation Entertainment , Instituto de Crédito Oficial (ICO), Instituto
de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Televisión
Española (TVE).

Language: Spanish

Genre / Plot keyword: Drama / Horror / Thriller / skin / plastic surgery / revenge / key / death / suicide / change of identity / human experiment / sex change / tearing clothing / medical experiment / psychological torture / blood / face mask / missing son / memory / kidnapping / death of wife / grief / rapist / love / isolation / opium / escape

Runtime: 120 min

Sound mix: Dolby Digital

Distributed by: Sony Pictures Home Entertainment (2012) USA (Blu-ray) (DVD), Universum Film (UFA) (2012) Germany (DVD)

Directed by: Pedro Almodóvar

Cast

Cast overview, first billed only:

Antonio Banderas	Robert Ledgard
Elena Anaya	Vera Cruz
Marisa Paredes	Marillia
Jan Cornet	Vicente
Robert Álamo	Zeca
Eduard Fernández	Fulgencio
José Luis Gómez	Presidente del Instituto de Biotecnología
Blanca Suárez	Norma Ledgard
Susi Sánchez	Madre de Vicente
Bárbara Lennie	Cristina
Fernando Cayo	Médico
Chema Ruíz	Policía
Buika	Cantante (as Concha Buika)
Ana Mena	Norma joven
Teresa Manresa	Casilda Efraiz
Agustín Almodóvar	Agustín
Miguel Almodóvar	Hijo de Agustín
Marta R. Mahou	Profesora de Yoga en TV
Guillermo Carbajo	Amigos (uncredited)
Violaine Estérez	Colega de Dr. Ledgard (uncredited)
Sheyla Fariña	Amigos (uncredited)
Esther García	Presentadora (uncredited)

Iván González Lewis	Músico (uncredited)
Carmen Machi	Wedding guest (uncredited)
David Villa	Amigos (uncredited)

Produced by

Agustín Almodóvar producer

Ester García producer

Bárbara Peiró associate producer (as Bárbara Peiró)

Original Music by

Alberto Iglesias

Cinematography by

José Luis Alcaine

Film Editing by

José Salcedo

Casting by

Luis San Narciso

Production Design by

Antxón Gómez (as Antxón Gómez)

Art Direction by

Carlos Bodelón

Set Decoration by

Vicent Díaz (as Vicente Díaz)

Costume Design by

Paco Delgado"¹¹⁹

¹¹⁹ http://www.imdb.com/title/tt1189073/?ref_=fn_al_tt_1, 18.8.2013.

Exkurs: Musik im Film

“Por el amor de amar

Written by Jean Manzon and José Toledo

Performed by Buika (as Concha Buika) and Iván González Lewis (as Iván Melón' Lewis)

Por el amor de amar

(versión brasileña)

Written by Jean Manzon and José Toledo

Performed by Ana Mena

Petite fleur

Written by Sidney Bechet

Se me hizo fácil

Written by Agustín Lara

Produced by Javier Limón

Performed by Buika (as Concha Buika)

Shades of Marble

Written and Performed by Anders Trentemøller

Strings by Davide Rossi

Between the Bars

Written by Steven P. Smith

Performed by Chris Garneau¹²⁰

Besondere Bedeutung im Filmverlauf obliegt dem Lied -En mi piel-. Jenes Lied, welches Concha Buika auf dem Hochzeitsfest singt, lernte Norma von ihrer Mutter Gal als kleines Mädchen. Dieses Lied ist ausschlaggebend in

¹²⁰ <http://www.imdb.com/title/tt1189073/soundtrack>, 14.10.2013.

Kapitel 7, Sequenz 13 – Die Verführung Normas. Während Vicente Norma, von der Dunkelheit im Garten gut behütet, verführt, hört diese jedoch aus dem Festsaal das Lied. Dieses sang Norma als kleines Mädchen immer und erinnert sie an den Selbstmord ihrer Mutter.

“Por el amor de amar

Quiero la luz del sol
también quiero el azul del cielo en el mar.
Quiero mas, sin fin
para no tener nunca que terminar.

Como la flor feliz de ver como nace la flor,
hoy mi sombra se deshace como el viento.

Quien me quiera más,
amará tambien lo peor de mi, con ardor,
el corazón del mundo canta en mi corazón,
mis pies siguen bailando sin cesar,
desde que desapareciste todo es celebración
y todo el dolor desapareció.

Necesito amar,
quiero ser la luz que besa la flor.
Necesito amar,
ser la flor que se da solo con pasión.“¹²¹

¹²¹ http://www.lyricsmania.com/por_el_amor_de_amar_lyrics_buika.html, 4.12.2013.

3.2.3 Sinopsis¹²² – Handlungsanalyse

Die folgende Inhaltsangabe gibt die wichtigsten Erzählmomente von *La piel que habito* wieder.

Toldedo 2012: Eine perfekte Haut beziehungsweise DIE perfekte Haut: der hoch angesehene plastische Chirurg Dr. Ledgard ist auf der Suche nach ihr.

Seitdem seine Frau Gal aufgrund eines schweren Autounfalles, welchen sie knapp überlebte, schlimme Brandwunden davon trug, schien Dr. Ledgard wie besessen von der Idee einer perfekten, unzerstörbaren künstlichen Haut, um sie damit zu retten. Durch Rückblenden erfährt man, dass sie sich selbst das Leben nahm und er sie nicht retten konnte. Seit diesem Vorfall forscht und experimentiert er intensiv um eine Art unzerstörbare Haut zu erschaffen. Offiziell experimentiert er nur an Mäusen, doch die Wahrheit sieht anders aus. In seinem Anwesen *El Cigarall*, welches er mit hoch technischem Labor und Operationsraum ausgestattet hat, hält er eine Frau gefangen. Diese junge Frau namens Vera dient ihm als Versuchsobjekt - eingeschlossen in einem Raum, überwacht durch Kameras, gepflegt von der Haushälterin namens Marillia.

Eines Tages, als Dr. Ledgard außer Haus ist, erschleicht sich Zeca, Marilia's Sohn, Zutritt zum Anwesen. Er trägt ein Tigerkostüm und befindet sich aufgrund eines Überfalles auf der Flucht. Die Überwachungsbildschirme zeigen ihm Vera, in der er glaubt seine vergangene Geliebte Gal wiederzuerkennen. Die Bitte an Marilia, sich einige Zeit in der Villa verstecken zu dürfen, sowie ihn zu Vera zu bringen, schlägt die Haushälterin jedoch vehement aus. Daraufhin knebelt und fesselt er seine Mutter Marilia. Er sucht nach der Tür zu Vera's Raum, findet sie und vergewaltigt sie.

Inzwischen zum Anwesen zurückgekehrt, bemerkt Dr. Ledgard was in der Villa vor sich geht und rettet Vera, indem er Zeca erschießt. Im weiteren Verlauf erfährt Vera dass sowohl Zeca als auch Dr. Ledgard Marilia's Söhne sind.

¹²² Vgl. <http://www.eldeseo.es/la-piel-que-habito/>, 31.3.2013; *La piel que habito*, 2011.

Es folgen Rückblenden des Autounfalles von Dr. Ledgard's Ehefrau Gal, welche den Plan hatte mit Zeca durchzubrennen. Durch den Unfall erlitt sie schwerste Verbrennungen und nahm sich später das Leben, da sie ihren Anblick nicht ertragen konnte. Eine weitere Rückblende zeigt Norma, Dr. Legards und Gals Tochter, welche den Suizid ihrer Mutter miterlebte und eine schwere Traumatisierung aufgrund dieses Vorfalles davon trug. Während einer Hochzeitsfeier, die sie mit ihrem Vater Dr. Ledgard besucht, lernt sie Vicente, einen jungen attraktiven Modedesigner kennen. Den Drogen sichtlich nicht abgeneigt, versucht er Norma zu verführen und schließlich zu vergewaltigen. Sichtlich besorgt sucht Dr. Ledgard schließlich nach seiner Tochter und findet sie völlig benommen im angrenzenden Garten bewusstlos auf dem Boden liegen. Norma jedoch erkennt nicht sofort ihren Vater und wehrt sich, da sie glaubt, er wolle sie vergewaltigen. In einer psychiatrischen Anstalt nimmt sie sich schließlich das Leben durch einen Sprung aus dem Fenster. Auf die gleiche Art und Weise beging ihre Mutter Selbstmord.

Dr. Ledgard gibt dem jungen Vicente die Schuld am Tod seiner Tochter, da er sich sicher ist, dass dieser sie vergewaltigt hat. Er will Rache nehmen, indem er Vicente entführt und in seinem Keller in Ketten legt wie einen Hund. Nach Tagen der Gefangenschaft beginnt Dr. Ledgard, sich um Vicente zu kümmern: er gibt ihm Nahrung und zu trinken, versorgte ihn mit Büchern und rasiert ihn sogar. Schließlich betäubt er ihn. Als Vicente aus der Narkose erwacht, muss er zu seinem Entsetzten feststellen, dass er einer Geschlechtsumwandlung unterzogen wurde. Es folgen weitere unfreiwillige Operationen, durch die Vicente mehr und mehr weibliche Formen annimmt. Im weiteren Verlauf scheint es, als ob sich Vera (auf diesen Namen taufte Dr. Ledgard Vicente nach zahlreichen Operationen) mit ihrem Schicksal abgefunden hat. Vera versucht, sich mit ihrer Situation der Gefangenschaft abzufinden, betreibt Hobbies wie Yoga und künstlerische Tätigkeiten und versucht das Vertrauen von Dr. Ledgard zu gewinnen. Dr. Ledgard und sie gehen schließlich eine Liebesbeziehung ein. Er vertraut ihr mehr und mehr. Somit erhält Vera immer mehr Freiheiten. Marilia jedoch betrachtet diese Entwicklung mit Skepsis und beobachtet die Geschehnisse mit großem

Misstrauen. Eines Tages darf die schöne Vera mit Marillia in die Stadt fahren, um Kleider zu kaufen, kehrt jedoch wieder in das Anwesen zurück ohne jeglichen Gedanken an Flucht.

Ein Kollege namens Fulgencio scheint den illegalen Machenschaften von Dr. Ledgard auf die Schliche gekommen zu sein. Er konfrontiert Dr. Ledgard mit einem Zeitungsbericht, in welchem ein Foto des vermissten Vicente erschien. Vera jedoch zerstreut dessen Gedanken und versichert, alles sei auf freiwilliger Basis geschehen. Schlussendlich kommt es zum Finale: Vera, sprich Vicente, hielt ihre Fassade solange aufrecht, bis der ideale Zeitpunkt zur Flucht gekommen ist. Trotz Versprechen, dass sie Dr. Ledgard nie verlassen würde, erschießt sie ihn (im weiteren Verlauf auch Marilia) eines Nachts und flüchtet in ihr altes Leben, nun jedoch als Frau. Ihr erster Weg führt sie in das Geschäft ihrer Mutter, welche nie aufhörte, ihren Sohn zu suchen.

Im Vergleich hierzu die kurze Inhaltsübersicht, welche sich auf der Rückseite der DVD befindet:

“Die bildhübsche Vera (Elena Anaya) ist die einzige Patientin einer privaten Schönheitsklinik, wo sie Tag und Nacht von dem Plastischen Chirurgen Dr. Robert Ledgard (Antonio Banderas) überwacht wird. Er pflegt ihre Haut wie einen kostbaren Schatz und kontrolliert jeden Schritt, jeden Blick, jede Emotion. Doch wer ist Vera, die Ledgards verstorbener Frau so beängstigend ähnlich sieht? Sie hat keine Geschichte und doch scheint ihr Schicksal eng verknüpft mit dem Leben Roberts. Und welche Rolle spielen Roberts treue Haushälterin Marilia (Marisa Paredes) und der rätselhafte Mann im Tigerkostüm, der zuletzt beim Betreten der Klinik gesehen wurde?“¹²³

Eine noch knappere Inhaltsübersicht findet sich auf der Internet Movie Database:

“A brilliant plastic surgeon, haunted by past tragedies, creates a type of synthetic skin that withstands any kind of damage. His guinea pig: a mysterious and volatile woman who holds the key to his obsession.“¹²⁴

¹²³ DVD Cover, *La piel que habito*, 2011.

¹²⁴ http://www.imdb.com/title/tt1189073/?ref_=ttsnd_snd_tt, 14.10.2013.

Eine weitaus ausführlichere Handlungsbeschreibung findet sich auf Wikipedia:

“Toledo im Jahr 2012. Der Chirurg Robert Ledgard, der in seiner Villa ein Labor und einen Operationsraum eingerichtet hat, ist davon besessen, eine neue und robustere Haut für Menschen zu entwickeln. Gegenüber seinen Kollegen behauptet er, die neue Haut bisher nur an Mäusen erfolgreich getestet zu haben. Doch in Wirklichkeit hält er in seiner Villa eine junge Frau gefangen, die ihm als „Versuchskaninchen“ dient. Vera ist einem Zimmer eingesperrt, wird ständig von Kameras gefilmt und wird von der ins Verbrechen eingeweihten Haushälterin Marilia versorgt. Als Ledgard nicht zu Hause ist, erscheint Zeca, der Sohn Marilias. Er hat einen Raubüberfall begangen und wird von der Polizei gesucht. Als er auf Überwachungsmonitoren die gefangene Vera bemerkt, verlangt er von seiner Mutter, dass sie ihn zu ihr bringt. Doch die weigert sich, woraufhin Zeca sie in der Küche fesselt und knebelt. Zeca hält Vera für seine frühere Geliebte, öffnet die versperrte Zimmertüre von außen und vergewaltigt sie. Ledgard, der zurückkehrt, erschießt Zeca.

Vera erfährt von Marilia, dass die Haushälterin sowohl Zecas als auch Ledgards leibliche Mutter ist; während der eine der beiden Halbbrüder in die Kriminalität abrutschte, machte der andere anscheinend eine perfekte, bürgerliche Karriere. Ledgard weiß nichts davon, dass Marilia seine Mutter ist, er ist als legitimer Sohn ihres damaligen Herren großgezogen worden. Marilia erzählt Vera auch, dass Zeca ein Verhältnis mit Legards Ehefrau Gal gehabt hat. In Rückblenden wird erklärt, dass Gal und Zeca einen Autounfall hatten, gerade als Gal Legard mit Zeca verlassen wollte. Zeca konnte aus dem Wagen flüchten, Gal erlitt schwere Verbrennungen, überlebte aber. Nach ihrer körperlichen Heilung nimmt sich Gal jedoch das Leben nachdem sie ihr Gesicht das erste Mal wieder in einem Spiegel gesehen hat. Die gemeinsame Tochter Norma wird Zeugin des Selbstmordes und ist seitdem schwer traumatisiert. Scheinbar auf dem Weg der Besserung trifft sie auf einer Hochzeitsfeier den jungen Modedesigner Vicente. Unter dem Einfluss von Drogen versuchte dieser, sie zu vergewaltigen. Ledgard findet Norma, die so verstört ist, dass sie in eine psychiatrische Klinik muss. Norma erkennt ihren Vater nicht mehr und glaubt, dass er der Vergewaltiger war. Wie ihre Mutter bringt sie sich durch einen Sprung aus dem Fenster um.

Ledgard gibt Vicente die Schuld am Tod seiner Tochter, entführt ihn und sperrt ihn im Keller seines Anwesens. Nach Tagen der Einsamkeit und des Hungers bekommt er Essen, wird rasiert und betäubt. Als er aus der Betäubung erwacht, muss er feststellen, dass Ledgard an ihm eine Geschlechtsumwandlung vorgenommen hat. Nach und nach formt Ledgard in vielen Operationen aus Vicente die bildschöne Vera, wobei er deren Gesicht nach dem seiner verstorbenen Frau Gal gestaltet.

Im Jahr 2012 scheint sich Vera/Vicente mit dem zugewiesenen Schicksal abgefunden zu haben. Sie geht ein Liebesverhältnis mit Ledgard ein. Nachdem sie sich erstmals wieder frei in der Stadt bewegen darf, kehrt sie in das Anwesen zurück. Einem Kollegen Ledgards, der Verdacht geschöpft hat, erklärt sie, dass sie sich der Operation freiwillig unterzogen habe. Doch nach einem zärtlichen Zusammensein erschießt sie Ledgard und seine Mutter Marilia und kehrt in die Nähstube ihrer/seiner Mutter zurück. Dort wird sie von

der langjährigen Angestellten erst wiedererkannt, als sie ihr das Kleid zeigt, das sie ihr vor ihrer Entführung schenken wollte. Als beide in Tränen ausbrechen, kommt ihre Mutter dazu und wird eingeweiht.“¹²⁵

3.2.4 Das Genre – Eingliederung des Filmes *La piel que habito* in den Genrebegriff

Der Begriff des Genres ist für die Filmwissenschaft genauso von Bedeutung wie auch für den Zuschauer selbst.

Eine erste Definition findet man in der französischen Sprache, in welcher der Begriff ihren Ursprung findet: *genre* lässt sich als Art, Gattung, Kunstgattung übersetzen.¹²⁶

“On the whole, genre is a category best used to describe and analyze films, not to evaluate them.“¹²⁷.

Genres benötigt der Cineast primär, um sich im Filmangebot zurechtzufinden. Das Genre zeigt, die Richtung welcher Gattung ein Film angehört: ob es sich beispielsweise um eine Komödie oder doch um eine Romanze handelt.

Ein Filmgenre bezeichnet eine “Gruppe von Spielfilmen, die deutliche Ähnlichkeiten aufweisen [...]“¹²⁸. Hier ist die Rede von Gemeinsamkeiten hinsichtlich des Handlungsablaufes, der agierenden Figuren, der immer wieder gleich gestalteten audio-visuellen Ebene, sowie der typisch inszenierten Orte und der zeitlichen Gestaltung. Zuletzt darf auch die Auswirkung auf die Ebene der menschlichen Emotion nicht vergessen werden.¹²⁹ Eine Unterteilung in verschiedene Genres, ob nun Horrorfilm oder Roadmovie, verhilft dem Cineasten, dem Zuschauer, seine Erwartungen und Vorlieben zu erfüllen.

¹²⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Haut,_in_der_ich_wohne, 14.10.2013.

¹²⁶ Vgl.

http://dict.leo.org/frde/index_de.html#/search=genre&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on, 16.7.2013.

¹²⁷ Bordwell/Thompson, Film art. An introduction., 2008, S. 319.

¹²⁸ Munaretto, Wie analysiere ich einen Film, 2009, S. 138.

¹²⁹ Vgl. ebda, S. 86.

Da die große Vielfalt an Genres ständig wächst, bilden sich auch sogenannte "Subgenres"¹³⁰. Ein Beispiel wäre hierfür im Hinblick auf das Genre der Komödie, dass es letztendlich diverse Untergenres wie die der Romantischen Komödie oder Schwarzen Komödie gibt.¹³¹ Des Weiteren lässt sich noch der Begriff des "Hybridgenres"¹³² anführen. Hierbei kommt es zur Verschmelzung diverser Genres.

Eine Einteilung nach allgemeinen Genres lässt sich beispielsweise folgendermaßen vornehmen: "Kriminalfilm, Komödie, Horrorfilm, Abenteuerfilm, Actionfilm, Musikfilm bzw. Tanzfilm, Western, Melodrama, Science Fiction"¹³³. Um die Typologie nach Genres noch weiter auszuführen (die Liste an Genres wäre noch weitaus länger) wäre noch der Animationsfilm, Thriller, Katastrophenfilm, Dokumentarfilm, Fantasy Film sowie das Road Movie erwähnenswert.¹³⁴

In welche Genretypologie nun der Film *La piel que habito* von Pedro Almodóvar genau eingegliedert werden kann, stellt sich als schwierig heraus. Schon von seinen früheren Werken bekannt, bleibt Almodóvar auch hier der Gattung Melodram treu.

Laut Internet Movie Data Base (IMDb) handelt es sich um ein Werk auf Basis des Dramas, jedoch mit Elementen des Horrors und Thrillers ausgekleidet.¹³⁵ Die Herkunft aus dem Griechischen, "von griech. >>melos<< >Lied< und >>drama<< >Handlung<"¹³⁶, zeigt dass für die Genrebezeichnung Melodram die musikalische Akzentuierung eine große Rolle spielt. Die musikalische Umrahmung fördert die Dramatik der Erzählung, welche auf die Emotionen der Zuschauer abzielt.

Im typischen herkömmlichen Sinn von Melodram obliegt der Mittelpunkt der Erzählung immer einer weiblichen Figur.¹³⁷

¹³⁰ Munaretto, 2009, S. 87.

¹³¹ Vgl. ebda, S. 87.

¹³² Munaretto, 2009, S. 87.

¹³³ Ebda, 2009, S. 86.

¹³⁴ Vgl. <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Filmgenres.html>, 18.7.2013.

¹³⁵ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt1189073/>, 18.7.2013.

¹³⁶ Koebner, Filmgenres, 2007, S. 434.

¹³⁷ Vgl. Lange, 2007, S. 93.

“Auf den ersten Blick lassen sich zwei Haupttendenzen in den Motiven des Melodrams feststellen: die Geschichte einer Frau (mit der sich der Zuschauer identifiziert) im Widerspruch ihrer Gefühle (die klassische Form der Dreiecksgeschichte etwa), und die Geschichte vom Widerstreit des einzelnen (Mann oder Frau) mit den gesellschaftlichen Instanzen, Familie, Moral, Nachbarschaft etc. [...]“¹³⁸

Hinsichtlich des zu analysierenden Werkes *La piel que habito* lässt sich die wie bereits erwähnte klassische Dreiecksbeziehung eines Melodramas auf die Dreiecksrelation Dr. Ledgard – Vicente – Vera übertragen. Die Frauenfigur Vera steht im Mittelpunkt des Filmes.

¹³⁸ Seeßlen, *Kino der Gefühle*, 1980, S. 49.

3.2.5 Figurenanalyse – Charakteranalyse

Eine grundlegende Figurenanalyse sowie Charakteranalyse trägt zum Verständnis eines filmischen Werkes bei.

Man stellt sich die primäre Frage: WER handelt im Film?

Ohne Figuren und deren Charaktereigenschaften gäbe es im eigentlichen Sinn keine Handlung.

“Charaktere als Handlungsträger haben eine wichtige Bedeutung für die Geschichte im Kopf des Zuschauers.“¹³⁹ Der Zuschauer ist es, der entscheidet, ob ihn die für die Figur im Film empfundene Sympathie beziehungsweise Antipathie sich mit ihr identifizieren lässt oder nicht.

Nachfolgende Abbildung, ein “Schichtenmodell des narrativen Films“¹⁴⁰, zeigt die komplexe Strukturierung eines Filmes. Hierbei zeigt sich, dass den Figuren im Film eine wichtige Position zugeschrieben wird.

“[...] zum anderen soll diese Form der Visualisierung verdeutlichen, daß die einzelnen Schichten nicht in sich geschlossene Ebenen bilden, sondern die jeweils tieferliegenden in sich bergen. So stecken z.B. in der Gestaltung einer Personenkonstellation die in den Zustand der Geschichte überführten Normensysteme, deren Grenzen und Verletzungen.“¹⁴¹

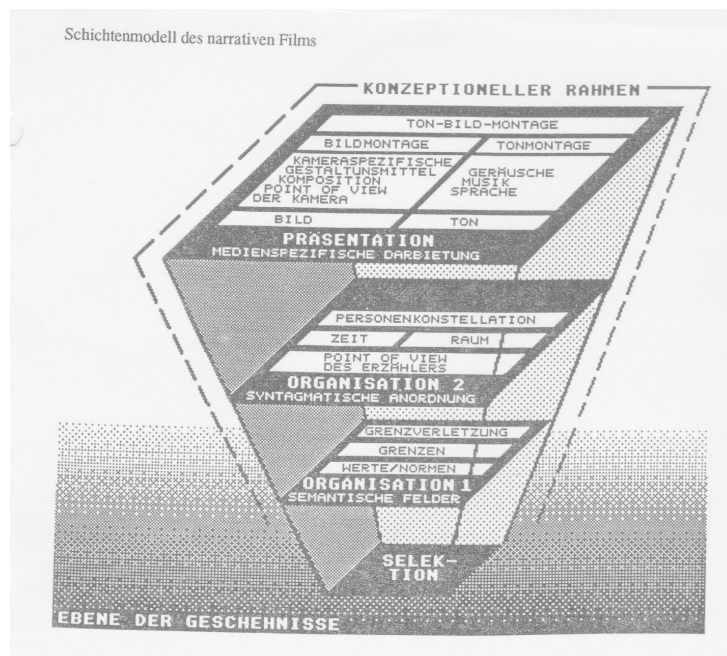


Abbildung 5:
Schichtenmodell des
narrativen Films ¹⁴²

¹³⁹ Mikos, 2008, S. 163.

¹⁴⁰ Schleicher, Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, 1991, S. 45.

¹⁴¹ Ebda, 1991, S. 45.

¹⁴² Ebda, 1991, S. 45.

Jede Narration lässt zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterscheiden. Differenziert wird hierbei durch ihre Einbindung in das Gesamtgeschehen der Handlung. Die Hauptfigur, auch als Protagonist bezeichnet, ist meist jene Figur “[...] die in der Geschichte ein Ziel anstrebt, etwas erreichen will”¹⁴³.

Eine weitere Differenzierung hinsichtlich Filmfiguren lässt sich anhand von Funktions- und Handlungsrollen vornehmen.¹⁴⁴

Alle präsenten Figuren in einem Film erzeugen ein “[...] Geflecht, eine Konstellation, in der sie durch ihre Ausstattung mit Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten [...] funktional gegeneinander gesetzt sind. Dazu gehören nicht nur die Haupt- und Nebenfiguren, sondern auch die Statisten.”¹⁴⁵

Eine Funktionsrolle wird auch als ein “Flat Character”¹⁴⁶ bezeichnet, was bedeutet, dass diese für die Handlung keinen allzu großen Einfluss besitzt. Dies sind beispielsweise Statistenrollen sowie diverse Nebenrollen. Handlungstragende Rollen wiederum werden als “Round Charakter”¹⁴⁷ bezeichnet. Hierbei handelt es sich um Rollen, welche bereits vielfältiger ausgekleidet werden und als hauptagierend dargestellt werden.¹⁴⁸

“Die Nebenfiguren dienen auch der Kontrastierung und Beschreibung der Hauptfigur.”¹⁴⁹ Dies wird sich im nachfolgenden Verlauf der Figurenanalyse von *La piel que habito* zeigen, wenn beispielsweise die Figur der Haushälterin näher betrachtet wird und deren Verbindung zum Protagonisten Dr. Ledgard.

Folgende Aspekte hinsichtlich der Deskription von Figuren können herangezogen werden:

- “Namengebung
- Geschlecht

¹⁴³ Hickethier, 2007, S. 124.

¹⁴⁴ Vgl. Bienk, Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, 2008, S. 32.

¹⁴⁵ Hickethier, 2007, S. 123.

¹⁴⁶ Bienck, 2008, S. 32.

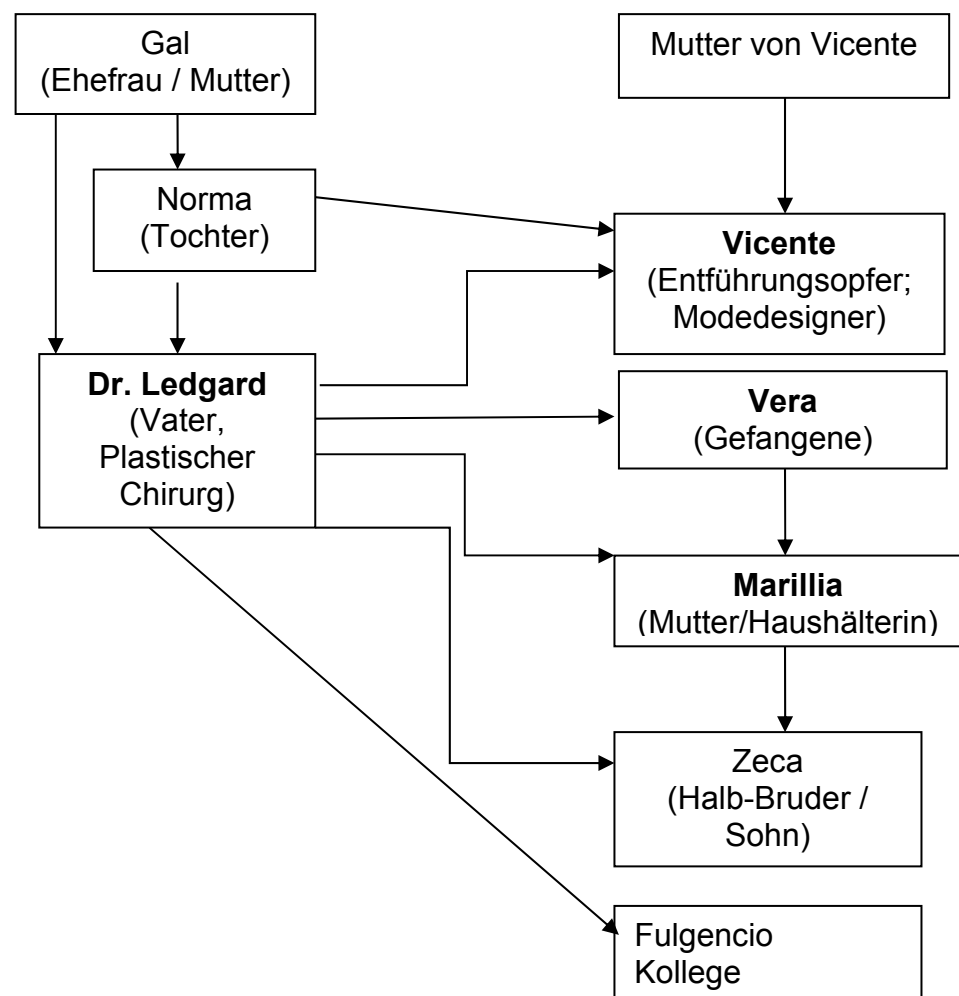
¹⁴⁷ Ebda, 2008, S. 32.

¹⁴⁸ Vgl. ebda, S. 32.

¹⁴⁹ Mikos, 2008, S. 164.

- Genealogische Verhältnisse (insbesondere Stellung und Funktion in einer Familie)
- Soziale Herkunft
- Funktion in der Gesellschaft
- Alter
- Aussehen (physische Erscheinung und Kleidung)
- Physische Fähigkeiten
- Geistige Fähigkeiten
- Moralische Eigenschaften
- Ideologie/Religion
- Attribute
- Wohnung, Wohnort, Aufenthaltsort¹⁵⁰

Figurenkonstellation



¹⁵⁰ Metzeltin/Thir, 2012, S. 21 f.; Metzeltin, 2008, S. 167.

Besetzung

Es erscheint zunächst schwierig zu differenzieren, ob es sich lediglich um einen Protagonisten, Dr. Ledgard, handelt oder ob zwei Personen als Protagonisten zu bezeichnen sind: Dr. Ledgard und Vera (ehemals als Vicente im Film). Aufgrund des quantitativen Vorkommens und der Subjektposition wird schließlich die Figur des Dr. Ledgards als Hauptprotagonist angesehen. Dr. Ledgard stellt den primär aktiv handelnden Part dar.

Die Figur der Vera erscheint zunächst im Film als passiv. Erst gegen Ende des Filmes nimmt sie das Geschehen in die Hand indem sie ihre Flucht vorbereitet. Gegen Ende der Narration ist es Vera, die Macht und Gewalt ausübt. Als dritte wichtige Person, als wichtigste Nebenrolle) wird die Rolle der Haushälterin und Mutter Marilia angesehen (da diese Figur viel Information für das Verständnis der Narration liefert).

Protagonisten

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels kommt es nun zu einer Charakter -, Figurenanalyse der drei wichtigsten Rollen im Film *La piel que habito*.

Dr. Robert Legard

dargestellt von Antonio Banderas



Abbildung 6: *La piel que habito* (2011): Antonio Banderas als Dr. Ledgard

Pedro Almodóvar und Antonio Banderas verbindet eine sehr lange Freundschaft. Bereits in sechs frühen filmischen Werken Almodóvar's spielte

Banderas tragende Rollen, wie beispielsweise die des psychisch markant geprägten Ricky in *¡Átame!* aus dem Jahre 1990 oder aber die Rolle eines jungen Stierkampfschülers im Film *Matador* aus dem Jahre 1986.

“En *La Piel Que Habito* (2011) Antonio Banderas interpreta al Doctor Robert Ledgard, eminente cirujano plástico, que se interesa por la creación de una nueva piel con la que hubiera podido salvar a su mujer.”¹⁵¹

Die Rolle des Schönheitschirurgen Dr. Legard verkörpert Antonio Banderas mit gekonnter Überzeugung und schauspielerischem Talent. Das beinahe makellos wirkende Gesicht sowie die äußerst perfekt geschnittenen Anzüge lassen darauf hinweisen dass es sich hierbei um einen Menschen handeln mag, welcher auf Ästhetik und Professionalität Wert legt.

Bei Dr. Ledgard handelt es sich um eine schwer traumatisierte Person, die viel zu verkraften hat: den Tod seiner Ehefrau Gal sowie den Selbstmord seiner geliebten Tochter. Wie man im Verlauf des Filmes erfährt, begann seine Frau Gal mit seinem Halbbruder Zeca Ehebruch. All diese Ereignisse lasten so schwer auf seinen Schultern, sodass er sich schließlich ganz in seine Arbeit vertieft. Es scheint als versuchte er seine Trauer um den Verlust seiner zwei wichtigsten Menschen mit Arbeit zu verdrängen. Als seine Frau noch am Leben war nach ihrem schrecklichen Unfall, begann er mit der Entwicklung einer widerstandslosen, resistenten Haut, die unzerstörbar sein sollte. Diese Forschung verfolgte er über Jahre hindurch so zielstrebig und genau, dass man den Eindruck erhält, er lebe nur noch für dieses Experiment. Hinsichtlich ethisch moralischer Richtlinien erscheint Dr. Ledgard im Innersten eiskalt. Offiziell stellt er die Forschung zwar ein, aber die illegalen Machenschaften im geheimen Labor werden weiter betrieben. In diesem Aspekt erscheint eine Art Skrupellosigkeit, egal ob Dr. Ledgard als Arzt den hippokratischen Eid geleistet hatte oder nicht.

Antonio Banderas verkörpert in dieser Rolle gekonnt eine Vaterfigur. Besorgt, liebevoll, beschützend und einführend. Zu Beginn des Filmes in Bezug auf die Tochter Norma, im Verlauf des Filmes auch hinsichtlich seiner Gefangenen, Vera.

¹⁵¹ <http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/search/label/La%20Piel%20Que%20Habito>, 14.10.2013

Die Figur des Dr. Ledgard könnte auch mit Dr. Frankenstein verglichen werden. Im geheimen Laboratorium vollzieht er die Züchtung eines neuen Lebewesens, einer künstlich hergestellten, resistenten Haut. Es scheint, als wolle er sich eine neue Frau züchten, die seiner ehemaligen Ehefrau ähnlich ist.

Der Charakter des Dr. Ledgard erscheint undurchsichtig. Sein Gesicht gleicht oft einer Art Pokerface, ohne jegliche emotionale Regung. Dr. Ledgard scheint besessen von der Idee dieser perfekten Haut und seine Frau wieder lebendig zu machen. Er kann mit Verlust immer noch nicht umgehen und versucht dies zu kompensieren.

Die Entführung von Vicente zeigt, dass Dr. Ledgard Rache nehmen möchte. Die OP gleicht einer Kastration. Dr. Ledgard übt Rache an Vicente für Norma.

Vera = Vicente

dargestellt von Elena Anaya bzw. Jan Cornet

“En *La Piel Que Habito* (2011) Jan Cornet interpreta a Vicente, el joven que abusó de Norma (Blanca Suárez), hija del Doctor Ledgard (Antonio Banderas) y a quien éste mantiene cautivo en su casa palacio de Toledo con la finalidad de experimentar con su cuerpo. Su desgarradora interpretación fue premiada con el Premio Goya al mejor actor revelación.”¹⁵²



Abbildung 7: *La piel que habito* (2011): Jan Cornet als Vicente

¹⁵² <http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/search/label/La%20Piel%20Que%20Habito>, 14.10.2013.

Im Laufe des Filmes erfährt der Zuschauer dass es sich bei Vera eigentlich um einen jungen Mann namens Vicente handelt. Die Figur des Vicente stellt einen jungen Modeschöpfer dar, der in der Boutique seiner Mutter beschäftigt ist und designt. Von der Kleinstadt gelangweilt, sucht er den Nervenkitzel mit seinem Motorrad und im Konsum von Drogen. Auf der Hochzeit lernt er Norma, die Tochter von Dr. Ledgard kennen und versucht sie zu verführen. Dr. Ledgard glaubt, dieser junge Mann habe seine Tochter vergewaltigt und entführt Vicente schließlich.

Gefangen und in Ketten gelegt wie ein Hund, sieht man die blanke Angst von Vicente. Er bittet darum frei gelassen zu werden.

Almodóvar lässt die Figur des Vicente als etwas blaßen, schwächtigen, jungen Mann erscheinen.



Abbildung 8: *La piel que habito* (2011): Elena Anaya als Vera

Im Verlauf der Umwandlung zur Frau, zu Vera, gewinnt die Figur immer mehr an Kraft. Es wird der Eindruck erweckt, als habe sich Vera, ehemals Vicente, mit ihrem Schicksal als Gefangene im Anwesen von Dr. Ledgard und im Körper einer Frau, abgefunden. Dies erweist sich jedoch am Schluß des Filmes als trügerischer Schein, insofern Vera schließlich Robert und Marilia erschießt und somit die Möglichkeit zur Flucht ergreift.

Marilia

dargestellt von Marisa Paredes

“[...] en *La Piel Que Habito* (2011), en donde interpreta a Marilia, ama de llaves y madre de Robert Ledgard (Antonio Banderas).“¹⁵³



Abbildung 9: *La piel que habito* (2011): Marisa Paredes als Marilia

Marisa Paredes steht genauso wie Antonio Banderas seit ihren Jugendjahren mit dem madrilénischen Regisseur in Verbindung. Dank Pedro Almodóvar gelang es sowohl ihr als auch Antonio Banderas, im internationalen Filmbusiness Fuß zu fassen.

“Su reconocimiento internacional y masivo entre el público español le llegó con el director manchego Pedro Almodóvar, quien la convirtió en toda una Chica Almodóvar.“¹⁵⁴

In der Rolle der fürsorglich, stets beunruhigten Mutter zeigt Marisa Paredes eine starke Persönlichkeit. Die Figur von Marilia legt ein gesundes Misstrauen an den Tag, welches sich im Verlauf der Narration als bestätigt erweist.

¹⁵³ <http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/search/label/La%20Piel%20Que%20Habito>, 14.10.2013.

¹⁵⁴ <http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/search/label/La%20Piel%20Que%20Habito>, 14.10.2013.

3.3 Mikrostrukturelle Analyse

Die mikrostrukturelle Analyse erfolgt zunächst durch eine Untergliederung des Filmes in Kapitel. Die Kapiteleinteilung ist dem Film entnommen. Diese Kapitel finden anschließend noch eine weitere Unterteilung in die Einheiten der Sequenz.

Unterteilung in Kapitel

(Kapitelunterteilung der Original DVD entnommen)

Kapitel 1: Suizid Versuch

Kapitel 2: Künstliche Haut

Kapitel 3: Vollendetes Experiment

Kapitel 4: Unangenehmer Besuch

Kapitel 5: Tödliches Spiegelbild

Kapitel 6: Vor 6 Jahren

Kapitel 7: Motorradunfall

Kapitel 8: Gefangen

Kapitel 9: Die Operation

Kapitel 10: Ich atme

Kapitel 11: Auf der Schliche

Kapitel 12: Eine Lüge

Kapitel 13: Abspann

3.3.1 Methode

Semantische Sequenzanalyse

“Die Semantik des Films beschreibt die Bedeutung der filmischen Zeichen.“¹⁵⁵ Die hier vorgenommene Filmanalyse setzt sich mit Sequenzen im semantischen Sinn auseinander. Ausschlaggebend für eine semantische Analyse stellen stattfindende Orts-, Personen- sowie Zeitwechsel dar.

“Die Einteilung in Sequenzen erfolgt nicht filmtechnischen Prinzipien, sondern semantischen Kriterien wie sie bei einer Textanalyse üblich sind, d.h. sie berücksichtigt den Wechsel von Zeit, Raum, Figurenkonstellation und Handlungsrichtung.“¹⁵⁶ Es werden jene Sequenzen gewählt welche besonders aussagekräftig erscheinen im Hinblick auf Zeichen der Macht und der Un-Macht. Es kommt zu einer Beschreibung des Handlungsgeschehens im narratologischen Sinn der jeweiligen Sequenz und nachfolgender Analyse der symbolisch, zeichenhaften Macht/Unmacht Begriffe. Anschließend wird der Sequenz ein passender aussagekräftiger Titel zugeteilt.

Ein Hauptaugenmerk wird auf die Analyse filmischer Codes gelegt.

Wie im weiteren Verlauf erkennbar sein wird, besitzt das Medium Film die Möglichkeit, durch die Anwendung unterschiedlicher Codes die Narration zu gestalten.¹⁵⁷ Der Film ist jenes Medium, das sich anhand einer großen Bandbreite von Zeichen, ob “[...] sprachlich, schriftlich, bildlich, lautlich, musikalisch [...]“¹⁵⁸, ausdrücken kann.

“Der Einsatz verschiedener Codes macht das Besondere des Mediums Films aus.“¹⁵⁹

Auf nachfolgende Unterteilung der Codes wird bei den Sequenzanalysen geachtet:

- **auditive Codes** – Musik im Film, Geräuschkulisse, Filmmusik;

¹⁵⁵ Silbermann/Schaaf/Adam, 1980, S. 48.

¹⁵⁶ Thir, Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität, 2010, S. 286.

¹⁵⁷ Vgl. ebda, S. 289.

¹⁵⁸ Mikos, 2008, S. 109.

¹⁵⁹ Thir, Herrscherersetzung, 2010, S. 290.

- **visuelle Codes** – jegliche Gegenstände, die in diesem Fall für den Begriff Macht/Unmacht stehen wie beispielsweise eine Waffe; das Aussehen einer Person, deren Kleidung; die Farbgebung im Film;
- **räumliche Codes** – Einrichtungsgegenstände, Orte wo sich die einzelnen Szenen abspielen;
- **sprachliche Codes** – wie eine Person ihre Stimme einsetzt, Namensgebungen, Anredeformen;
- **Code der Körpersprache** – Mimik, Gestik, Blickverhalten, Proxemik;

3.3.2 Analysevorgang

3.3.2.1 Kapitel 1: Suizid Versuch¹⁶⁰

Sequenz 1 - Die geheimnisvolle Frau im Ganzkörperanzug

Mit klassischer Geigenmusik und einer faszinierenden Ansicht auf die spanische Stadt Toledo, so beginnt die erste Sequenz des Filmes *La piel que habito*.

Durch die Einblendung des Inserts –Toledo 2012- weiß der Zuschauer, dass er sich im Jahre 2012 in der Stadt Toledo befindet. Bevor das Bild zu typisch spanischen Keramikfliesen, welche den Namen des Anwesens *El Cigarall* wiedergeben, wechselt, wird noch ein Insert der Produktionsfirma gezeigt –El Deseo presenta-. Im Anschluss schwenkt die Kamera auf das verschlossene Tor und den Einfahrtsweg zu –El Cigarall-.

Nun folgt eine Einblendung eines vergitterten Fensters, durch welches der Zuschauer die Umrisse eines sich bewegenden Körpers erahnen kann. Die Szenerie wirkt sehr bedrohlich. Ein Blick in das Innere des Raumes zeigt eine Frauengestalt im hautfarbenen Ganzkörperanzug, welche höchstkonzentriert Yogaübungen auf einem Sofa praktiziert und anschließend im Yogasitz mit geschlossenen Augen in sich gekehrt verharrt.

¹⁶⁰ La piel que habito, 2011, [00:00:14 – 00:03:44]

Währenddessen kommt es zur Einblendung des Inserts –*un film de Almodóvar*- und des Filmtitels *La piel que habito*.

Der Raum vermittelt einen sterilen und schlichten Eindruck. Lediglich die kurze Einblendung eines großen Bücherstapels rechts im Bild durchbricht diese Sterilität und Schlichtheit.

Es vollzieht sich sowohl ein Orts- als auch Personenwechsel. Der Zuschauer sieht, wie das pulvrige Etwas einer Tablette von jemandem in ein Glas Orangensaft gerührt wird. Es folgen kameratechnische Sprünge zwischen der Person im hautfarbenen Anzug im hellblauen, weiß gestrichenen Zimmer und dem Rest des Anwesens.

Die Einblendung eines Buches mit dem Namen der Künstlerin Louise Bourgeois und zahlreiche selbst hergestellte Büsten dominieren nun das Bild. Die Person im hautfarbenen Anzug kreiert gerade selbst eine dieser Büsten, schneidet aus einem stoffähnlichen, hautfarbenen Material Hautteile zu und beklebt die Büste mit diesen. Ein Kamerasprung in die Küche des Anwesens zeigt eine blonde ältere Frau, welche das Frühstückstablett quer durch das Wohnzimmer zu einer Art Speisenaufzug bringt. Im Hintergrund reinigen und dekorieren Angestellte den Raum.

Ein besonderes Merkmal in der Arbeitsweise von Pedro Almodóvar sind die zahlreichen "visual cues"¹⁶¹, welche er immer wieder in seinen Werken aufscheinen lässt. Er möchte den Zuschauer anregen, bei mehrmaligem Hinsehen immer wieder neue Hinweise und Aspekte zu entdecken. Ganz unaufdringlich versucht er beispielsweise im Verlauf dieser ersten Sequenz einen Intertext einzubauen. Mit dem Buch *Escapada (Flucht)* von Alice Munro, welches gemeinsam mit dem Frühstückstablett zum Speisenaufzug getragen wird, werden erste Hinweise auf den Filminhalt gegeben.

"[...]In the film, it appeared ever so briefly, a visual cue inserted at just the right moment in a story about abduction, captivity, and physical transformation against one's will. [...] I like her very much as a writer, but I have lots of these things in my movies, various clues and references. Of course, they are there as part of the movie, the

¹⁶¹ <http://www.planet-mag.com/2011/film/derek-peck/pedro-almodovar/>, 25.3.2013

story, so if you watch it two or three times you can still discover things. [...]“¹⁶²

Anhand des intertextuellen Verweises auf das Buch von Munro zeigt Almodóvar erstmals, dass die Person im nudefarbenen Ganzkörpersuit möglicherweise ein inneres Verlangen nach Flucht oder gar einen Fluchtgedanken in sich trägt. Aber dies ist für den Zuschauer erst in der Entwicklung der weiteren Handlungsstränge wirklich erkennbar.

Im weiteren Szenenverlauf nimmt die junge Frau im hautfarbenen Anzug das Tablett sowie das Buch und ein paar Kleidungsstücke aus dem Aufzug und legt alles auf einer Couch ab. Auffällig ist der bereits erwähnte Bücherstapel, welcher am Rand des Bildes erscheint. Der Stapel ist bemerkenswert hoch und erreicht fast die Körpergröße der Frau. Dies erweckt den Eindruck, dass die junge Frau viel liest und sich anscheinend regelmäßig weiterbildet. Der Zuschauer sieht nun wie die junge Frau zu einer Gegensprechanlage an der Wand geht, den Knopf drückt und nachfragt, ob Marilia da sei. Mit Marilia wird zum ersten Mal ein Name genannt. Es handelt sich um die Frau, die das Frühstück bereitete.

In einer Küche: an den Wänden der Küche befinden sich zwei Flachbildschirme, die das Innere des Raumes zeigen, in welchem die junge Frau wohnt. Der Zuschauer bekommt zum ersten Mal anhand der Bildschirme den Eindruck dass die Frau überwacht wird. Marilia betätigt die Gegensprechanlage. Die junge Frau verlangt nach mehr "Sackleinen und doppelseitiges Klebeband" für ihre Basteltätigkeit. Marilia reagiert etwas genervt. Die weitere Frage nach Nadel, Faden sowie Schere nimmt Marilia nicht ernst, lächelt und fragt, ob dies ein Scherz sei. Man sieht ein dezentes Entsetzen im Gesicht der jungen Frau auf diese Antwort. Sie öffnet einen Wandkleiderschrank, begutachtet die Kleider, die sich darin befinden, wählt ein grüngemustertes aus und zieht es sich über den hautengen Anzug. Daraufhin geht sie zu einer Balletstange, welche an der hellblauen Wand angebracht ist und beginnt Stücke vom Kleid abzusägen. Was etwas

¹⁶² <http://www.planet-mag.com/2011/film/derek-peck/pedro-almodovar/>, 25.3.2013

verwundert bei diesem Anblick ist die Tatsache, dass an dem Kleid bereits zahlreiche Stoffteile entfernt wurden.

Zeichen der Macht

- **Gitter**

Als erstes Anzeichen von Macht sticht einem das geschlossene Gittertor am Eingang zum Anwesen sowie das vergitterte Fenster ins Auge. Wem dieses Anwesen gehört, besitzt Macht. Das Gitter ist Symbol für Schutz. Es wird der Anschein erweckt, dass sich der Besitzer des Anwesens nach außen hin zu schützen versucht. Vielleicht versucht man aber auch etwas zu verheimlichen.

- **Reichtum**

Wer sich Angestellte leisten kann, besitzt Geld. Und Geld wiederum bedeutet Macht.

Gemälde und Einrichtungsgegenstände deuten wiederum auf einen gewissen Wohlstand und Lebensstandard hin.

- **Bücher**

Bücher sind ein Zeichen für Wissen. Wer Bücher liest besitzt Wissen. Wissen wiederum ist Macht. Die junge Frau im hautfarbenen Körperanzug besitzt also auch ein gewisses Maß an Macht. Sie stärkt ihre Körpermitte, ihren Geist auch durch das Praktizieren von Yoga.

- **Kunst**

In der Kunst der französischen Bildhauerin Louise Bourgeois findet die junge Frau ihren Brunnen der Macht. Diese Kunst lässt sie stark werden und überleben.

- **Autorität**

Marilia strahlt Autorität aus. Sie besitzt Macht gegenüber der jungen Frau. Marilia ist es, die etwas in den Orangensaft einrührt, sie ist es die ihr Frühstück bereitet und sie ist es, von der die junge Frau Gegenstände erbitten kann. Vera fügt sich zwar dieser Autorität gewissermaßen, versucht aber mit Ihrer Forderung nach mehr Sackleinen und Nadel diese zu durchbrechen.

- **Befehl**

Marilia gibt einer Angestellten einen Befehl. Dies zeugt von Autorität und Macht. Wer das Sagen hat, besitzt ein Maß an Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Gitter**

Der Begriff des Gitters wurde bereits bei Zeichen der Macht eingereicht. Es lässt sich aber gleichsam als ein Zeichen der Un-Macht interpretieren. Das schmiedeeiserne, schwere Eingangstor versperrt den Weg zum Anwesen. Die Gitter vor dem Fenster versperren die Sicht beziehungsweise man versucht etwas zu verheimlichen. Der Besitzer des Anwesens scheint Angst zu haben, ein gewisses Maß an Unmacht zu fürchten. Ansonsten würde er sich nicht mit schmiedeeisernem Tor und Fenstergittern schützen. Das Gitter besitzt gleichermaßen eine Schutzfunktion. Ebenso stellt es ein Zeichen für Gefangenschaft dar.

- **Angst**

Als abstraktes Substantiv lässt sich vom vorangehenden Begriff Gitter auf das Substantiv Angst schließen. Wer ein Gitter benötigt um sein Anwesen zu schützen spürt Angst in sich und fühlt sich demnach ohnmächtig.

- **Abhängigkeit/Gefangenschaft**

Die junge Frau scheint nur in diesem Raum zu leben. Sie muss Dinge, Gegenstände erbitten. Sie ist abhängig von anderen Personen. Wer gefangen und abhängig von anderen ist, führt ein ohnmächtiges Leben.

- **Beobachtung/Überwachung**

Die junge Frau wird durch eine Kamera beobachtet. Man sieht alles über Bildschirm. Die junge Frau ist dieser Überwachung ohnmächtig ausgeliefert.

Sequenz 2 – Der Vortrag: die Haut¹⁶³

Ein Hörsaal mit anwesendem Auditorium. Doktor Ledgard hält einen Vortrag vor Publikum bezüglich Gesichtstransplantation bei Brandopfern. Er erklärt worauf es ankommt:

“Las víctimas de un incendio no les basta de salvar su vida, necesitan tener un rostro.”¹⁶⁴

Dieser Satz scheint zunächst isoliert, ohne Zusammenhang. Im Laufe des Filmes, wie auch in dieser Sequenz, wird in Form von Rückblenden Bezug genommen zu Dr. Ledgard's früherem Leben. Seine Frau Gal, die einen Autounfall zwar überlebt hat, allerdings ihr Gesicht dabei durch die Verbrennungen entstellt wurde, nahm sich das Leben. Erst im Laufe des Filmes erkennt man die Bedeutung und Wichtigkeit dieser Worte.

“He participado en tres de los nueve trasplantes de rostros que se han llevado en el mundo y puedo asegurarles que han sido las experiencias más emocionantes de mi vida.”¹⁶⁵

Nachdem Dr. Ledgard diesen Satz ausspricht, folgen Blicke der Erinnerung und Unsicherheit. Er verwirft aber schnell diese Gedanken und führt seinen Vortrag mit gekonnter Professionalität fort.

Zeichen der Macht

▪ **Expertenwissen / Professionalität**

Dr. Ledgard besitzt Expertenwissen hinsichtlich Gesichtstransplantationen. Wissen bedeutet Macht. Er ist ein Experte auf diesem Fachgebiet und besitzt dadurch Professionalität, was wiederum Macht bedeutet.

▪ **Autorität**

Während seines Vortrages strahlt Dr. Ledgard Autorität aus. Autorität lässt sich wiederum in Verbindung setzen mit Macht.

¹⁶³ La piel que habito, 2011, [00:03:45 – 00:04:18]

¹⁶⁴ La piel que habito, 2011: [00:03:46 – 00:03:51]

¹⁶⁵ La piel que habito, 2011: [00:03:56 – 00:04:05]

- **Sprache**

Dr. Ledgard weiß wovon er spricht. Seine Stimme klingt stringent und selbstbewusst. Seine Wortwahl scheint perfekt.

- **Kleidung**

Sein Anzug spiegelt Souveränität und Autorität wieder. Auch hier findet man wieder die Verbindung zu Geld: wer sich Anzüge leisten kann, besitzt Geld. Wer Geld besitzt dem obliegt Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Blickverhalten**

Der nonverbale, mimische Code eines Menschen lässt oft auf seinen emotionalen Zustand schließen. Das nonverbale Blickverhalten des Dr. Ledgard während seines Vortrages zeigt beispielsweise eine Irritation. Während er vorträgt, hält er für zirka drei Sekunden inne. Seine Blicke waren zuvor fest auf das Auditorium gerichtet. Nun aber scheint sein Blick verlegen und etwas nervös. Man könnte darauf schließen dass er an seine verstorbene Frau Gal zurückdachte und ihn dies irritierte. Dr. Ledgard fühlt sich ohnmächtig genau in diesem Moment.

- **Gedanken**

Schließlich senkt er seinen Blick. Mitten im Vortrag dachte er an seine Frau zurück und wurde von seinen Gedanken kurz aus der Bahn geworfen. Er findet aber sofort wieder zu sich und führt seinen Vortrag professionell fort. Gedanken können Macht über eine Person haben und somit zur Ohn-Macht führen.

Sequenz 3 – Die Blutkonserve¹⁶⁶

In Sequenz Nummer drei ziehen zunächst die großen Buchstaben des Wortes MATERNIDAD, welche den Eingangsbereich des “Hospital Materno Infantil Gregorio Marañón”¹⁶⁷ in Madrid zieren, die Aufmerksamkeit auf sich.

¹⁶⁶ La piel que habito, 2011, [00:04:18 – 00:06:47]

¹⁶⁷ <http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/2012/07/localizaciones-hospital-materno.html>, 27.3.2013

Fast schon bedrohlich wirken die Buchstaben der Fassade in der Abenddämmerung. Dieser Schriftzug an der Fassade sowie die Spanische Nationalflagge neben dem Gebäude lassen sich als “visual cues”¹⁶⁸, welche Pedro Almodóvar gerne in seine Werke einbringt und überaus liebt, deuten.

La Maternidad – zu Deutsch die Mutterschaft - interpretierbar als die Mutterliebe zum Heimatland sowie zur eigenen Mutter. Man wird im späteren Handlungsverlauf erkennen dass die Beziehung zwischen Dr. Ledgard und Marillia, die auch zugleich seine Haushälterin ist, sehr eng ist.

Ein weißes Auto fährt in die Tiefgarage des Krankenhauses. In der Dunkelheit, welche lediglich von den Scheinwerfern des Autos durchbrochen wird, nähert sich eine dunkle Gestalt und übergibt dem Fahrer des Autos eine Tasche. Die Szenerie erzeugt Spannung, fordert Neugier und verlangt nach Aufklärung, welche im weiteren Verlauf auch folgt.

Das Auto fährt zum Anwesen El Cigarall. Im Innenhof des Hauses steigt überraschenderweise Dr. Ledgard mit einer blauen Tasche aus. Er begibt sich in eine Art Labor, welches an das Anwesen angrenzt. Nun wird das Geheimnis gelüftet: in der blauen Tasche befindet sich eine Blutkonserve aus Leipzig, Deutschland. In diesem steril wirkenden, mit einer Glasfront verkleideten Labor beginnt Dr. Ledgard, diese Blutkonserve sorgfältig zu untersuchen.

Zeichen der Macht

▪ Sorgfalt

Dr. Ledgard wirkt sehr konzentriert, professionell und genau. Sein ganzes Erscheinungsbild, vom exakt gezogenen Scheitel der Haare, der perfekt gebundenen Krawatte bis zur Organisation und Sterilität des Labors, zeigen seine Sorgfalt.

▪ Ruhe

Im Labor herrscht absolute Stille. Dr. Ledgard ist konzentriert und vertieft. Das Labor gleicht beinahe einem sakralen Raum. Dr. Ledgard ist Herr

¹⁶⁸ <http://www.planet-mag.com/2011/film/derek-peck/pedro-almodovar/>, 27.3.2013

über diese Ruhe, er bestimmt die Vorgänge im Labor, er besitzt die Macht in der Vorgehensweise.

▪ **Blutkonserve / Rot**

Die Farbe des Blutes, die Farbe Rot besitzt eine Verbindung zum Aspekt Macht. Die Farbe Rot erscheint als vorherrschender Farbton in der gesamten Narration. "Die Farbe rot, die er in all seinen Filmen strategisch einsetzt, affiziert nämlich zwei semantische Register: Feuer, Blut, Leidenschaft, Begehren, aber auch die Farbe der zum Tode Verurteilten. In einem Interview erklärt Almodóvar, "Dadurch wird sie zu einer besonders menschlichen Farbe, weil alle Menschen zum Tode verurteilt sind."¹⁶⁹ Rot stellte stets die Farbe der Könige und Mächtigen dar. Das Rot der gelieferten Blutkonserve stellt in dieser Sequenz die Macht von Dr. Legard dar, mithilfe dieser Blutkonserve zu forschen. Diese Blutkonserve verschafft ihm die Macht zu forschen.

Sequenz 4 - Suizidversuch¹⁷⁰

Dr. Legard begibt sich in das Wohnhaus. Über eine mächtige Holzstiege erreicht er das Obergeschoss. Kurz vor einer weißen Tür macht er halt, überlegt kurz und wendet sich mit dem Schlüssel in der Hand wieder ab und geht weiter in ein Schlafzimmer. Er stellt einen großen Flachbildschirm an. Der Anblick der jungen nackten schlafenden Frau, welcher auf dem Bildschirm erscheint gleicht einem Gemälde. Beinahe dem großen goldumrandeten Gemälde auf dem Flur, welches einen barocken weiblichen Akt zeigt. Der feine Unterschied jedoch ist, dass die junge Frau keine barocken Körperzüge zeigt sondern für das heutige Schönheitsideal perfekt zu sein scheint. Ohne jeglichen Makel. Sie wendet dem Betrachter jedoch den Rücken zu.

Dr. Legard nimmt eine Holzschachtel aus einem Kasten und macht sich damit auf den Weg in das Zimmer der jungen Frau, die anscheinend auf den Namen Vera hört. In dieser Szene wird zum ersten Mal der Name Vera

¹⁶⁹ <http://www.bronfen.info/writing/writing-2002/almodovars-frauen>, 30.9.2013.

¹⁷⁰ La piel que habito, 2011, [00:06:47 – 00:08:19]

genannt. Man bekommt den Eindruck, dass Dr. Ledgard sehr vertraut und fürsorglich der Gefangenen gegenüber eingestellt ist. Das Opium in der Schachtel ist für sie bestimmt. Dr. Ledgard schließt die Tür zum Zimmer der jungen Frau auf. Der Anblick, der ihn nun erwartet, entsetzt ihn: die junge Frau liegt nackt und mit aufgeschlitzter Pulsader und Verletzungen an der Brust auf ihrem Bett. Er zögert keine Minute, packt sie und bringt sie in einen Raum, deren eiserne Schwenktür die Bezeichnung QUIROFANO – Operationssaal - trägt. Der Zuschauer erfährt erst in der nächsten Szene, dass es sich um einen Suizidversuch handelt.

Auch hier lässt sich ein sogenannter visual cue, welche der Regisseur Almodóvar gerne in seinen Werken einsetzt, entdecken. Jenes Buch vom amerikanischen Autor Cormac McCarthy, das neben Vera liegt, trägt den Titel *Meridiano de sangre*. Wieder eine Relation zum Begriff Blut. Der Selbstmordversuch selbst lässt sich mit den Meridianen im Körper, dem Blut im Körper welches aus den Wunden tritt, in Verbindung setzen.

Zeichen der Macht

▪ Gemälde

Auffallend sind die großen kunstvollen Gemälde, die Dr. Ledgard besitzt. Auf dem Gang des Obergeschosses hängt ein mit Goldrahmen verziertes Gemälde, welches eine nackte Frau – gemalt im Barockstil – zeigt. Auch im Schlafzimmer findet sich ein großes Gemälde, welches Körper im modernen Stil zeigt. Alle Akte zeigen nackte Körper. Man könnte dies wiederum als visual cue ansehen. Die Haut, der Körper ist hier zentrales Thema. Das Gemälde des Künstlers De Chirico, welches sich im Schlafzimmer befindet, zeigt eine im modernen Stil festgehaltene Figurengruppe. Das Besondere daran ist jedoch, dass dieser Künstler oft Körper ohne Gesicht darstellt. Es lässt sich hier eine Verbindung ziehen zwischen den gemalten Körpern ohne Gesicht und dem Körper von Vera. Bei Vera wird das Gesicht mit Hilfe der Maske geformt. Erst nachdem der Rest des Körpers perfekt scheint, wird die Maske abgenommen. Zuvor scheint sie wie die Figuren auf den Gemälden gesichtslos zu sein.

- **Inneneinrichtung**

Die gesamte Inneneinrichtung zeugt von einem gewissen Wohlstand. Beginnend bei zahlreichen Gemälden sowie Lampen, diversen Dekorationsgegenständen und Teppichen.

- **Überwachung/Voyeurismus**

Dr. Ledgard befindet sich in der erhabenen Position. Durch seine zahlreichen Bildschirme frönt er dem Voyeurismus. Man erkennt, dass er sich am Anblick von Vera ergötzt. Er besitzt Macht. Er entscheidet, wann er zu ihr geht und wann er sie beobachtet.

- **Schlüssel**

Dr. Ledgard befindet sich in der Machtposition, da er den Schlüssel besitzt. Er besitzt Macht über Vera, da er sie im Zimmer einschließen kann. Er entscheidet, ob und wann er aufschließt.

- **Opium**

Drogen verleihen Macht. Durch das Opium versucht Dr. Ledgard Vera ruhig zu stellen beziehungsweise sie abhängig zu machen von ihm.

- **Suizidversuch**

Veras Suizidversuch zeigt den kläglichen Versuch, Dr. Ledgard zu entfliehen beziehungsweise ihm zu zeigen dass sie eigene Macht besitzt, dass sie ihm gegenüber stark sein kann.

Zeichen der Un-Macht

- **Verlies / Gefangenschaft**

Das Zimmer, in welchem sich Vera befindet stellt sich als eine Art Verlies dar, da nur Dr. Ledgard einen Schlüssel besitzt. Sie kann nicht hinaus und wird beobachtet. Dies bedeutet, sie befindet sich in einer ohnmächtigen Situation, welcher sie nicht mächtig zu sein scheint.

- **Suizidversuch**

Der geplante Suizidversuch zeigt Veras Verzweiflung und Ohn-Macht, ist aber auch als Widerstand auslegbar. Dieser Versuch bringt die Machtverhältnisse ins Wanken. Durch die Entscheidung sich selbst zu töten entscheidet der Mensch ob er leben möchte oder nicht. Die Macht über das Leben und den Tod liegt in seiner Selbstverantwortung. Dieser

Vorfall lässt sich also einerseits mit Macht andererseits mit Ohn-Macht verbinden.

3.3.2.2 Kapitel 2: Künstliche Haut

Hier zieht Almodóvar erstmals einen ersten Schnitt: ein neues Kapitel beginnt. Der Titel des Kapitels zeigt, dass dem Zuschauer nun die Welt des Experimentes von Dr. Ledger, seiner künstlich erschaffenen Haut, eröffnet wird.

Sequenz 5 – Die Erschaffung einer künstlichen Haut¹⁷¹

Dr. Ledger verarztet Vera selbst zugefügte Wunden im Operationssaal. Da sie aufgeregt atmet bittet er sie ruhiger zu werden. Der nachfolgende Satz von Vera ist ausschlaggebend:

“Si quieres que dejara respirar, ¡mátame!”¹⁷²

Diese Aufforderung alleine lässt vermuten, dass sich die junge Frau in einer aussichtslosen Situation befindet und sich – man kann dies lediglich vermuten – nach dem eigenen Tod sehnt beziehungsweise dass sie Dr. Ledger zu provozieren versucht. Im nachfolgenden Dialog droht Vera alles zu beenden, wenn er sie nicht tötet. Als er hinweist, dass sie zumindest die Halsschlagader durchtrennen müsste, sieht man ihre Verzweiflung und Hilflosigkeit. Dies wird durch ihre Tränen verstärkt. Vera droht Dr. Ledger wenn es nicht bald ein Ende haben wird, würde sie es beenden. Er scheint im Moment jedoch lediglich an der Konsistenz ihrer Haut, seiner Kreation, interessiert zu sein.

Die gesamte Sequenz steht im Zeichen seiner Kreation, der künstlichen Haut.

¹⁷¹ La piel que habito, 2011, [00:08:19 – 00:15:39]

¹⁷² La piel que habito, 2011, [00:08:39 – 00:00:40]

Marillia, die Haushälterin, bringt Dr. Ledgard das gewünschte abgezapfte Blut eines lebenden Tieres. Dieses verwendet er, wie man im weiteren Verlauf dieser Sequenz erfahren kann, für seine Forschung im Labor. Der Aspekt Blut spielt eine wichtige Rolle. Blut hält uns am Leben, Blut tritt aus den selbst zugefügten Verletzungen von Vera und Blut dient schließlich auch zur Herstellung dieser neuen künstlichen Haut.

Dr. Ledgard erreicht zielstrebig seinen Wunsch eine widerstandskräftige Haut zu züchten. An einer Art Körpermodell in Lebensgröße schneidet er Hautteile zu und passt diese bis ins kleinste Detail und mit äußerst großer Sorgfalt an. Als er fertig zu sein scheint, kommt es zu einer Überblendung: der Kopf Vera's wird langsam eingeblendet und an den Körper angefügt. Die Haut scheint nun an Vera angepasst zu sein. Wie sich herausstellt, testet Dr. Ledgard die Widerstandskraft der Haut mit Hilfe von Verbrennungen und Mückenstichen seit einem Jahr. Leider scheint die Haut noch nicht ganz ausgereift, da sie noch immer den Schmerz heißer Flammen spüren lässt. Dr. Ledgard versprach ihr bereits vor einem Jahr, dass Schluss sei mit diesen Versuchen. Man merkt ihre Enttäuschung und ihr Misstrauen ihrem Schöpfer gegenüber.

Im Hintergrund hört man nun bereits die Einblendung von Dr. Ledgard's Stimme aus der eigentlich nachfolgenden Szene im Rahmen eines Vortrages während eines internationalen biomedizinischen Kongresses. Es vollzieht sich auf räumlicher Codeebene ein Wechsel. Das örtliche Setting stellt nun einen Bibliothekssaal mit zahlreichen Bücherregalen und einem anwesenden Auditorium dar. Während des Vortrages von Dr. Ledgard erfährt das Auditorium, dass die künstliche Haut *Gal* resistent gegen jegliche Mückenstiche sein soll, sodass auch Malaria dem Menschen nichts mehr anhaben könnte.

Im persönlichen Gespräch mit dem Präsidenten erfährt der Zuseher von Dr. Ledgards ethisch un-moralischen Handeln. Mutation sei wissenschaftlich verboten. Menschliche Transgenese sei strikt verboten – deswegen erhält er den Befehl seine Forschung einzustellen. Dr. Ledgard scheint dies vorerst nicht zu akzeptieren, wie die folgenden Originalzitate verdeutlichen:

Dr. Ledgard:

“Intervenimos en todo lo que nos rodea,
la carne, la ropa, los vegetales, la fruta, en todo.
¿Por qué no provecharnos de éxitos científicos para mejorar nuestra
especie?
¿A pesar de la cantidad de enfermedades que podríamos curar con
la transgénesis?”¹⁷³

Presidente:

“De este momento de prohibirle de continúe de investigando sobre la
piel. O me ve obligado de denunciarle ante de la comunidad científica.
Más allá de lo que nos pensemos usted o yo, la bioética es
absolutamente clara este respecto.”¹⁷⁴

Dr. Ledgard:

“No se preocupe. Gal ha sido una aventura personal...lo hice memoria
de mi esposa y con el único fin de ampliar mis conocimientos.”¹⁷⁵

Dr. Ledgard versichert im weiteren Verlauf sowohl dem Präsidenten als auch
seinem Kollegen die Forschung zu beenden.

Zeichen der Macht

- **Abhängigkeit**

Die Not-Versorgung von Vera's Wunden im OP-Saal zeigt wiederum von
neuem ein Abhängigkeitsverhältnis gegenüber Dr. Ledgard.

- **Ausdauer, Genauigkeit, Ruhe**

Dr. Ledgard besitzt die Fähigkeit ruhig, konzentriert und unter größter
Genauigkeit und Ausdauer seiner Forschungstätigkeit nachzugehen.

- **Expertenwissen**

Dr. Ledgard zeigt im Rahmen eines Vortrages sein Expertenwissen.
Wissen zeugt von Macht.

- **Kleidung**

Dr. Ledgard trägt wieder einen Anzug. Teure Kleidung zeugt von Macht.
Das gesamte Auditorium ist elegant, businessmäßig gekleidet.

- **Machtverhältnisse**

¹⁷³ La piel que habito, 2011, [00:14:24 – 00:14:36]

¹⁷⁴ Ebda, 2011, [00:14:47 – 00:15:00]

¹⁷⁵ Ebda, 2011, [00:15:00 – 00:15:11]

Im Verlauf der Sequenz kristallisiert sich das Machtverhältnis deutlich heraus. Der Präsident weist Dr. Ledgard auf jegliche ethische Richtlinien hin und droht ihn anzuzeigen, wenn er seine nicht legale Forschung nicht unterlässt. Der Präsident ist in der Lage Dr. Ledgard zu sagen, was er zu tun hat. Wer das Sagen hat, hat die Macht. Der Präsident befindet sich in einer höheren Position und ist Dr. Ledgard überlegen.

Das Modus Dictum ist für Dr. Ledgard bindend (offiziell unterlässt er ab nun seine Forschungstätigkeiten, inoffiziell führt er diese fort). Wer den Modus beherrscht, hat Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **ausgeliefert sein**

Vera ist Dr. Ledgard hilflos ausgeliefert. Sie lässt jegliche Verbrennungsvorgänge sowie Mückenstiche über sich ergehen.

- **Verzweiflung**

Vera's Aufforderung ihrer Tötung an Dr. Ledgard zeugt von innerlicher Verzweiflung. Auch ihre Tränen unterstreichen diesen Aspekt.

- **Vertrauensbasis**

Dr. Ledgard verspricht Vera, dass nun endgültig Schluss sei mit Verbrennungen. Diese weist ihn jedoch daraufhin, dass er dies bereits vor einem Jahr versprochen habe. Der Blickkontakt in diesem Moment zwischen Dr. Ledgard und Vera zeigt überraschenderweise etwas Vertrautes. Dennoch wirkt Vera's Blick eingeschüchtert, traurig und enttäuscht.

- **Ethische Richtlinien**

Dr. Ledgard muss sich auf Befehl des Präsidenten hin an die ethischen Richtlinien halten und seine Forschung einstellen. Dr. Ledgard's Forschungsarbeit unterliegt den ethischen Grundgesetzen, was wiederum als Zeichen der Un-Macht gedeutet werden kann. Die ethischen Grundsätze sollten seine illegalen Vorhaben verhindern.

3.3.2.3 Kapitel 3: Vollendetes Experiment

Sequenz 6 – Die Annäherung Veras¹⁷⁶

Diese Sequenz spielt sich im Anwesen von Dr. Ledgard ab. Nachdem er abends wie gewohnt mit seinem Auto ankommt, begibt er sich in sein Schlafzimmer, wo er sofort den übergroßen Bildschirm an der Wand anstellt. Es erscheint Vera: ein Buch lesend, in Seitenlage. Er betrachtet sie, zoomt näher an sie heran und genießt sichtlich diesen Anblick, der sich ihm bietet. Bemerkenswert an dieser Szene ist wiederum der Einsatz von Kunst: einem Gemälde von De Chirico – Figuren ohne Gesicht.

Wiederum holt er die Schatulle mit Opium aus einem Kasten und begibt sich damit in das Zimmer von Vera. Es ist auch hier anzumerken dass Dr. Ledgard den Raum absperrt. Diesmal ist die Opiumpfeife für ihn selbst gedacht.

Vera beginnt nun mit zahlreichen Fragen Dr. Ledgard in einen Dialog zu verwickeln:

- Vera: “¿Te gusta lo que ves?
Dr. L: ¿De qué quieres decir?
Vera: ¿Hay algo que quieres mejorar?
Dr. L: No. No quiero mejorar nada.
Vera: ¿Entonces pueda darme por terminada?
Dr. L: Sí. Y puedes preciarte por tener la mejor piel del mundo.”¹⁷⁷
- ...
- Vera: “Me refiero a nosotros. A mí. Si está terminada, ¿qué va a hacer conmigo?
Dr. L: No lo sé, ya lo pensaré luego.
Vera: ¿Cuándo?
Dr. L: ¡Si sigues con el tema me voy!
Vera: ¿No crees que el más sencillo es vivir? Convivir.
Dr. L: ¿Convivir? ¿Cómo?
Vera: Como todo el mundo.
Dr. L: Tú y yo, no somos como todo el mundo.
Vera: Míralo como otro de tus experimentos. La convivencia igual e igual.
Dr. L: Ya...ya...”¹⁷⁸

Sie versucht Dr. Ledgard mit ihren Fragen aus der Reserve zu locken. Sie befindet sich im Ungewissen, da das Experiment nun abgeschlossen zu sein

¹⁷⁶ La piel que habito, 2011, [00:15:39 – 00:20:13]]

¹⁷⁷ Ebda, 2011, [00:17:30 – 00:18:00]

¹⁷⁸ Ebda, 2011, [00:18:08 – 00:18:50]

scheint. Sie versucht, ihn von der Idee eines Zusammenlebens zu überzeugen und wirft sich ihm sichtlich an den Hals.

Vera: "Soy tuya."¹⁷⁹

Dr. Ledgard ist dieser Idee jedoch sichtlich abgeneigt und verlässt fluchtartig den Raum. In seinem Schlafzimmer sieht ihn Vera nun durch den Bildschirm direkt an, da sie ihm vorhin eröffnet hatte, dass sie sehr wohl weiß, dass er sie beobachtet.

Vera: "Sé que me miras."¹⁸⁰

Zeichen der Macht

- **jemanden gefangen halten**

Dr. Ledgard hält Vera gefangen. Er ist im Besitz des Schlüssels zu ihrem Verlies. Dies bedeutet, dass er Macht über sie besitzt.

- **Bildschirm**

Mithilfe des Bildschirms ist Dr. Ledgard in der Lage seine Gefangene zu überwachen. Sein voyeuristischer Blick verleiht ihm Macht.

- **weibliche Reize**

Vera versteht ihre weiblichen Reize gekonnt einzusetzen. Sie ist sich bewusst wie sie ihre Blicke einsetzen kann, um Dr. Ledgard, der sie via Bildschirm überwacht, zu gefallen. Dies verleiht ihr Macht.

- **jemanden bedrängen**

Vera bedrängt Dr. Ledgard. Sie kommt ihm gefährlich nahe. Für seine Verhältnisse zu nahe, wie es scheint. Er flüchtet vor Veras Annäherungsversuch.

- **Blickverhalten**

Man merkt an Vera's Körpersprache, dass sie immerzu direkten Blickkontakt sucht. Sie versucht sich Dr. Ledgard zu nähern. Da er ihren Blicken jedoch meist ausweicht, die ihn verlegen machen, besitzt sie Macht in diesem Moment über ihn.

- **Drohung**

¹⁷⁹ La piel que habito, 2011, [00:19:06 – 00:19:09]

¹⁸⁰ Ebda, 2011, [00:19:20 – 00:19:24]

Vera gibt Dr. Ledgard ein Feuerzeug. Sie droht ihm sie könne damit das Haus in Brand setzen. Wer die Kraft besitzt zu drohen erscheint mächtig und überlegen.

Zeichen der Un-Macht

- **eingesperrt sein, ausgeliefert sein**

Der Raum hat die Funktion eines Gefängnisses für Vera. Sie wird hier gefangengehalten. Dies macht sie unmächtig und liefert sie aus.

- **Fluchtverhalten**

Dr. Ledgard flüchtet vor Veras Bedrängung. Dieses Verhalten zeigt seine Unmacht, auf menschliche Nähe zu reagieren.

- **Blickverhalten**

Dr. Ledgard weicht Veras Blicken aus. Er versucht Distanz zu wahren. Ein solches Verhalten zeigt Unmacht.

Sequenz 7 – Die Geschichten wiederholen sich¹⁸¹

Zu Beginn dieser Sequenz findet ein Dialog zwischen Marilia und Dr. Ledgard statt, welcher für das weitere Verständnis des Filmes ausschlaggebend ist. Handlungsort ist wiederum die Küche des Anwesens. Marilia weist Dr. Ledgard, den sie liebevoll Berto nennt, daraufhin, dass Vera zu sehr zu seiner verstorbenen Frau Gal werde und dass er sie endlich loswerden sollte. Er solle Vera töten, oder sie wird sich selbst das Leben nehmen wie damals seine Ehefrau Gal. Dr. Ledgard widerspricht ihr jedoch.

Marilia: “Tendrás que matarla o tener esconderla toda la vida.

[...]

Si no le matas tú, se mata a ella. Las historias se repiten.”¹⁸²

Dr. Ledgard will dies aber nicht wahr haben, denn in seinen Augen ist Vera eine starke Frau. Nicht vergleichbar mit Gal, die sich selbst das Leben nahm.

¹⁸¹ La piel que habito, 2011, [00:20:14 – 00:21:21]

¹⁸² Ebda, 2011, [00:20:39 – 00:20:50]

Dr. Ledgard: "Vera es mucho más fuerte.
Es una superviviente nata."¹⁸³

Eine weitere wichtige Aussage für das weitere Verständnis ist die Antwort von Marilia auf die Frage von Dr. Ledgard, warum sie so gut wisse was er fühle, wenn er selbst dies nicht weiß:

Marilia: "Porque te conozco como si tuviera parido."¹⁸⁴

Abschließend befiehlt Dr. Ledgard Marilia alle Bediensteten zu entlassen und niemand Neuen mehr einzustellen. Er erweckt den Anschein als ob ihm etwas zu schaffen macht.

Zeichen der Macht

- **Aufforderung/Befehl**

Marilia fordert Dr. Ledgard auf Vera zu töten, denn sie ahnt Böses. Die Tat des Aufforderns/beinahe Befehlens zeigt, dass das hierarchische Verhältnis zwischen Roberto und Marilia nicht strikt geregelt ist. Marilia scheint zwar seine Angestellte zu sein, das Verhältnis gleicht aber einem sehr vertrauten, innigen. Deshalb kann sich Marilia die Macht zu dieser Aufforderung nehmen.

- **Kündigung befehlen**

Dr. Ledgard gibt Marilia den Auftrag alle Bediensteten zu entlassen. Dies zeigt die Macht von Dr. Ledgard. Einerseits weil er sich Bedienstete leisten kann und andererseits weil er die Macht besitzt diese zu entlassen.

Zeichen der Un-Macht

- **sich rechtfertigen müssen/sich verbal verteidigen**

Dr. Ledgard verteidigt Vera gegenüber Marilia.

Da er sich vor Marilia rechtfertigen muss, erscheint er in diesem Moment un-mächtig.

¹⁸³ La piel que habito, 2011, [00:20:51 – 00:20:56]

¹⁸⁴ Ebda, 2011, [00:21:08 – 00:21:15]

3.3.2.4 Kapitel 4: Unangenehmer Besuch

Sequenz 8 – Der verschollene Bruder¹⁸⁵

Drei Angestellte verlassen nun in der nächsten Szene mit ihrem Gepäck das Anwesen. Ihren Weg kreuzt ein Mann im Tigerkostüm.

In dieser Sequenz erscheint erstmals eine neue Figur in der Narration: ein Mann im Tigerkostüm. Es handelt sich um Zeca, Marilia's verschollen geglaubten Sohn. Er verschafft sich Zutritt zum Anwesen. Es stellt sich heraus, dass er in Madrid einen Juwelenraub begangen hat und sich deswegen auf der Flucht befindet. Da gerade die Zeit des Karnevals in Spanien ist, kann er lediglich im Tigerkostüm unerkannt bleiben. Er hofft darauf sich im Anwesen verstecken zu können und dass er mithilfe von Robert, Dr. Ledgard, ein neues Gesicht erhält. Marilia ist von dieser Idee und Situation nicht begeistert und fordert ihn mehrmals auf zu verschwinden. Man sieht ihr gewissermaßen die Furcht vor Zeca an. Sie belügt ihn, weil sie böses ahnt.

Als Zeca die Überwachungsbildschirme, welche Vera zeigen, entdeckt, kommt es zum Höhepunkt dieser Szene: er glaubt es handle sich um Gal. Marilia überwindet ihre Furcht und versucht ihn nun mithilfe eines Revolvers zu verjagen. Dies funktioniert jedoch nicht, da er sie überwältigt und sich ein Schuss löst. Damit ihm Marilia nicht mehr in die Quere kommt, fesselt und knebelt er sie. Im weiteren Verlauf versucht Zeca das Zimmer von Vera zu finden. Erst nachdem er unter Drohungen von Marilia erfahren hat wo sich der Schlüssel befindet kann er die Tür zu Vera öffnen. Diese hat indessen von den Unruhen im Haus Notiz genommen und bereitet sich innerlich darauf vor dass jemand in ihr Zimmer kommt. Als sich Zeca Zutritt verschafft versucht sie zu flüchten. Er erwischt sie jedoch und ist davon überzeugt, dass es sich um Gal handle. Vera versucht sich zu wehren, sieht jedoch die Möglichkeit zur Flucht wenn sie sich auf seine Seite stellt und spielt mit. Zecas Absicht in diesem Moment ist jedoch lediglich Sex. Er packt sie und vergewaltigt sie in ihrem Verlieszimmer. Das Bizarre an dieser Situation ist, dass Marilia indessen die Vergewaltigung über den Bildschirm mitansieht.

¹⁸⁵ La piel que habito, 2011, [00:21:21 – 00:35:43]

Als Dr. Ledgard nach Hause kommt richtet er seine Waffe zunächst auf Vera, erschießt aber Zeca und rettet Vera aus seinen Fängen. In dieser Szene kommt Dr. Ledgard zum Ersten Mal die Rolle eines Helden zu. Bis zu diesem Zeitpunkt verkörperte er nur die Figur des Anordnenden, des Macht Habenden im negativen Aspekt. Die Heldenrolle obliegt ihm hier, da er Vera rettet, indem er Zeca tötet. “[...] eine wichtige Fähigkeit des Helden, töten zu können.“¹⁸⁶

Zeichen der Macht

- **Kostüm**

Das Kostüm bietet Robert Schutz. Da er aufgrund eines begangenen Raubzuges polizeilich gesucht wird, kommt ihm der Karneval und die Kostümierung zugute. Das Kostüm verleiht ihm die Macht sich unerkannt im Land fortzubewegen.

- **Gefühle**

Marilias Gefühle gegenüber ihrem Sohn Zeca scheinen gespalten. Sie freut sich ihn wiederzusehen. Im Verlauf der Sequenz erkennt sie jedoch, dass Robert nur böse Absichten hegt. Ihre Gefühle übernehmen die Macht über sie.

- **Pistole**

Marilia versucht Robert mit einer Waffe zu drohen. Durch Angst getrieben versucht sie sich selbst zu schützen und sich zu verteidigen. Die Waffe verleiht ihr für einen kurzen Augenblick Macht.

- **Schlüssel**

Das Symbol des Schlüssels ist in dieser Narration ein wichtiger Aspekt. Zeca findet den Schlüssel und verschafft sich somit Zutritt zu Veras Zimmer. Der Schlüssel gibt ihm die Macht sich Vera zu nähern.

- **Tötung**

Dr. Ledgard rettet Vera indem er Zeca erschießt. Jemanden zu töten verleiht Macht.

¹⁸⁶ Thir, Herrscherersetzung, 2010, S. 299.

Zeichen der Un-Macht

- **Blickverhalten**

Marilias Mimik zeigt von Anbeginn dieser Sequenz Skepsis. In Marilias Blicken liegt Furcht.

- **gefesselt sein / geknebelt sein**

Marilia wird von Zeca gefesselt. Sie kann Vera nicht zu Hilfe eilen und muss unmächtig zusehen, wie er sie vergewaltigt. Marilia ist in diesem Augenblick ohnmächtig.

- **ausgeliefert sein**

Vera ist Zeca ausgeliefert. Dieser Umstand ist mit Unmacht gleichzusetzen.

- **Opfer**

Marilia sowie Vera sind Opfer. Die Rolle eines Opfers ist stets mit Ohnmacht behaftet.

- **Vergewaltigung**

Obwohl sich Vera zu verteidigen versucht, ist sie Zecas Kraft machtlos ausgeliefert. Sie ist ohnmächtig der Vergewaltigung ausgeliefert.

3.3.2.5 Kapitel 5: Tödliches Spiegelbild

Sequenz 9: Die ganze Geschichte¹⁸⁷

Handlungsraum dieser Sequenz ist zunächst der Ort des Verbrechens – das Zimmer von Vera. Marilia ist gerade dabei das blutgetränkte Bett sauber zu machen. Vera liegt auf dem Sofa und raucht eine Opiumpfeife. Zum Erstaunen des Zusehers trägt sie nun über ihren hautfarbenen Ganzkörperanzug erstmals einen Strickpullover. Marilia beginnt nun mehr und mehr die ganze Geschichte von Robert, Dr. Ledgard, und Zeca zu erzählen.

¹⁸⁷ La piel que habito, 2011, [00:35:41 – 00:42:32]

Es vollzieht sich ein Ortswechsel und die beiden Frauen sitzen im Innenhof an einer Feuerstelle. Marilia fährt nun mit der Lebensgeschichte von Robert und Zeca fort.

Almodóvar arbeitet hier mit Rückblenden: Schritte der Erinnerung zurück in die Vergangenheit. Rückblenden in die Kindheit von Zeca als 7jähriger Drogenkurier, dem Autounfall von Gal und Zeca, welcher in Feuer ausartete. Eine weitere Rückblende zeigt Gal und ihr Spiegelbild, ihren verbrannten Körper. Diesen Sprung in die Vergangenheit zeigt auch Norma, die Tochter von Dr. Ledgard und Gal, im Kindesalter singend und spielend im Garten. Norma erlebte den Selbstmord ihrer Mutter mit und fand sie tot auf dem Rasen. Dies führte zu einer gravierenden Traumatisierung des Mädchens.

Schließlich kommt Dr. Ledgard mit seinem Auto am Anwesen an. Er hat Zeca begraben und verbrennt nun die Decken in der Feuerstelle.

Robert hat alles so ausgeführt wie Marilia ihn gebeten hatte: ihn ordentlich zu begraben und für Zeca zu beten.

Zum ersten Mal erlebt der Zuseher dass zwischen Dr. Ledgard und Vera eine Verbindung entstanden zu sein scheint. Sie begeben sich gemeinsam ins Haus.

Zeichen der Macht:

- **Schweigen können**

Wer schweigen kann, kann mächtig sein.

Marilia trägt ein Geheimnis mit sich (dass sie Vera nun aber doch mitgeteilt hat): Zeca und Robert sind Brüder. Sie gebar beide. Dieses Geheimnis verleiht ihr Macht. Gleichmaßen fühlt sie sich deswegen aber auch ohnmächtig. Ohnmächtig zu handeln, die Wahrheit zu sagen, dass die beiden Männer Brüder sind.

- **Mord**

Als mächtig erscheint derjenige der einen anderen tötet.

- **Feuer**

Dem Element Feuer obliegt Macht:

“Feuer gilt bei vielen Völkern als heilig, reinigend, erneuernd; seine Zerstörungskraft wird oft als Mittel der Neugeburt [...] gedeutet.“¹⁸⁸
In dieser Sequenz lässt das Feuer die Spuren des Mordes verschwinden. Durch das Verbrennen der Decken, mit denen die Leiche von Zeca weggebracht wurde.

Zeichen der Un-Macht

- **Zweifel**

Marilia fühlt sich mit ihrem Geheimnis ohnmächtig und verzweifelt. Das Geheimnis, dass sie die tatsächliche Mutter von Zeca und Robert ist. Die Geschehnisse der vergangenen Jahre scheinen sie zu belasten. Ihr Blick ist verzweifelt. Wer an sich zweifelt, ist un-mächtig.

- **sich schuldig fühlen**

Marilia gibt sich selbst die Schuld, dass Zeca und Robert offenbar verrückt geworden sind.

- **Traumatisierung**

Norma, die Tochter von Dr. Ledgard, erlebte den Selbstmord ihrer Mutter Gal als Kind mit. Dies führte sichtlich zu einer tiefen Traumatisierung, welche das Mädchen zeitlebends prägte.

Sequenz 10: Die erste Nacht gemeinsam¹⁸⁹

Dass sich eine Verbindung zwischen Dr. Ledgard und Vera entwickelt hat bestätigt die Tatsache, dass Dr. Ledgard und Vera nach diesem schrecklich ereignisreichen Tag die erste Nacht gemeinsam verbringen. Sie begehren einander. Auf Veras Bitte hin verschieben sie die sexuellen Absichten, da sie anscheinend noch Schmerzen vom Gewaltakt des Tigers hat.

Es scheint als würden sich nun die Rollen vertauschen: Vera übernimmt erstmals die Oberhand, das Kommando und Dr. Ledgard akzeptiert ihren Wunsch.

¹⁸⁸ Becker, Lexikon der Symbole, 2008, S. 87.

¹⁸⁹ La piel que habito, 2011, [00:42:33 – 00:44:04]

Robert: “¡Abrazame! No te preocupes, espérate.
Lo último que quiero es que te sientes incómodo.”¹⁹⁰

Robert: “Duerme, mi amor.”¹⁹¹

Das Blickverhalten, der Gesichtsausdruck von Vera, nachdem Robert diesen Satz ausgesprochen hat, zeigt Besorgnis.

Es kommt nun zu einer Überblendung zum nächsten Kapitel.

Zeichen der Macht

- **das Sagen haben**

Dr. Ledgard erfüllt Veras Bitte, seine sexuellen Absichten auf den darauffolgenden Tag zu verschieben. Dies zeigt, dass Vera an Macht gewonnen hat. Die Rollen scheinen sich zu ändern beziehungsweise auf ein gerechtes Niveau zu begeben.

Wer das Sagen hat, hat ein gewisses Maß an Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Hingabe**

Dr. Ledgard gibt sich Vera emotional hin. Er begehrt sie. Dies könnte ihn schnell seine Macht kosten die er ihr überlegen ist.

3.3.2.6 Kapitel 6: Vor sechs Jahren

Sequenz 11: Das Hochzeitsfest - Norma¹⁹²

Pedro Almodóvar setzt hier gekonnt Rückblenden in Form eines Traumes ein. Ein Insert mit dem Titel “Sechs Jahre zuvor” lässt erkennen, dass Dr. Ledgard sich an ein Ereignis zurückerinnert. Beim Begriff *Inserts* handelt es

¹⁹⁰ La piel que habito, 2011, [00:43:16 – 00:43:31]

¹⁹¹ Ebda, 2011, [00:44:00 – 00:44:06]

¹⁹² Ebda, 2011, [00:44:21 – 00:49:38]

sich wie bereits in vorangehenden Kapiteln erwähnt, um sogenannte „Szenentitel, die ankündigen, wo wir uns genau befinden;“¹⁹³

Eine weitere erwähnenswerte Technik welche Almodóvar verwendet, ist jene der Überblendung. Das Bild des Traumes, die Überführung in die nächstfolgende Sequenz Nummer 9, wird hier mit Hilfe einer Überblendung visualisiert. Der Regisseur verwendet diese Technik, „[...] wodurch er verschiedene Zeitmomente und Inhalte synchronisieren und zusammenfügen kann.“¹⁹⁴

Dr. Ledgard besucht gemeinsam mit seiner Tochter Norma ein Hochzeitsfest. Einen weiteren neuen Aspekt im Filmgeschehen stellt hier die Verwendung von Musik im Film dar. Es ist hier nicht die Filmmusik gemeint, sondern das tatsächliche Auftreten von Musikern im Handlungsgeschehen.

Auf diesem Fest treffen Norma und Vicente erstmals aufeinander. Norma zeigt reges Interesse an dem jungen Mann und auch Vicente scheint nicht abgeneigt zusein, Norma näher kennenzulernen. Dr. Ledgard behält sie jedoch immer im Auge. Als er Norma aus den Augen verliert, beginnt er sie zu suchen und begibt sich in den Garten des Anwesens.

Er vernimmt aus dem angrenzenden Wald und Gebüsch, Stöhnen. Im dunklen Gebüsch geben sich junge Paare ihrer Leidenschaft hin. Dr. Ledgard beobachtet das rege Geschehen eine Weile. Hier erkennt man wiederum seine voyeuristische Intention. In bereits vorangehenden Szenen zeigt sich dies auch daran, wie er Vera über den Bildschirm beobachtet. Der Einsatz von Blicken im Film stellt für Almodóvar eine Möglichkeit dar, wie man Voyeurismus gekonnt in Szene setzen kann.

Die Kamera dient hier als „Auge des Voyeurs“¹⁹⁵. Dies wird verdeutlicht, indem Dr. Ledgard „[...] heimlich und lauernd [...]“¹⁹⁶ hinter den Gebüsch seinen Blick in Richtung des Geschehens richtet.

¹⁹³ Hickethier, 2007, S. 98.

¹⁹⁴ Thir, 2010, S. 289.

¹⁹⁵ Munaretto, 2009, S. 25.

¹⁹⁶ Ebda, 2009, S. 25.

Als im Dunkeln ein junger Mann, welchen er durch den Helm nicht zu erkennen vermag, auf einem Motorrad an ihm vorbeirast, begibt sich Dr. Ledgard erneut auf die Suche nach seiner Tochter. Er findet einen Schuh und ihre Weste und schließlich auch Norma. Benommen und ohnmächtig liegt sie im Gebüsch. Sie beginnt hysterisch zu schreien und versucht sich zu wehren. Jegliche Beruhigungsversuche von ihrem Vater schlagen fehl. Ihre Reaktion zeigt deutlich, dass sie Angst hat und sie der vorangehende Gewaltakt seitens Vicente traumatisiert hat.

Zeichen der Macht

- **voyeuristisches Blickverhalten**

Dr. Ledgard besitzt Macht, da er still und heimlich das Geschehen im Garten beobachtet. Er gibt sich seiner voyeuristischen Intention hin und beobachtet die Pärchen.

Zeichen der Un-Macht

- **hysterisch schreien**

Norma beginnt hysterisch zu schreien. Es stellt sich die Frage ob Norma mächtig genug ist, sich zu wehren um der Situation zu entfliehen. Schlussendlich zeigt sich dem Zuseher jedoch die Unmacht Norma's, da sie Vicente ohrfeigt und sie in Ohnmacht fällt.

Sequenz 12 – Vicente¹⁹⁷

Dr. Ledgard erwacht aus seinem Traum und erkennt nach und nach wo er sich befindet. Er dreht sich beruhigt zu Vera, die schlafend neben ihm liegt. Es vollzieht sich wiederum eine Rückblende, ein sogenannter "flash back"¹⁹⁸. Vera träumt nun von ihrem früheren Leben als Vicente. Wiederum wird anhand einer Überblendung der Schauplatz des Traumes gezeigt.

¹⁹⁷ La piel que habito, 2011, [00:49:38 – 00:53:18]

¹⁹⁸ Hickethier, 2007, S. 132.

Handlungsraum ist eine Boutique. In der Boutique seiner Mutter arbeitet auch noch eine junge Frau namens Christina. Vicente versucht sie zu umwerben, möchte ihr ein Kleid schenken (dieses Kleid wird am Ende des Filmes noch eine tragende Rolle spielen!) und sie überreden ihn zu einem Ball zu begleiten. Christina negiert jedoch seinen Annäherungsversuch erneut, da sie eher Frauen zugetan ist. Man sieht Vicente die Enttäuschung ins Gesicht geschrieben. Dies kompensiert er mit Drogen. Christina fordert ihn auf das Zeug nicht zu nehmen. Schließlich ermahnt ihn seine Mutter, Christina in Frieden zu lassen. Vicente verlässt die Boutique, da er auf das Fest von Doña Casilda gehen wird.

Im gleichen Moment betreten zwei Männer das Geschäft. Sie bringen Kleidung ihrer Frau bzw. Mutter. Diese scheint sie verlassen zu haben.

Nachfolgende Frage seitens Vicentes Mutter ob die Ehefrau sie verlassen habe oder ob sie verschwunden sei, wird für den weiteren Verlauf des Filmes noch eine tragende Rolle spielen:

“¿Os ha dejado o se ha desaparecido?”¹⁹⁹

Abschließende Szene bildet die Abfahrt Vicentes mit seinem Motorrad.

Zeichen der Macht

▪ Drogen

Vicente bringt sich mit Tabletten in Stimmung. Er glaubt mit Drogen Macht zu haben und versucht auch Christina dazu zu verführen welche zu versuchen.

Zeichen der Un-Macht

▪ verlassen werden

Die zwei Kunden welche die Boutique betreten wurden von der Ehefrau / Mutter verlassen. Wer verlassen wird, ist un-mächtig.

¹⁹⁹ La piel que habito, 2011, [00:52:58 – 00:53:00]

3.3.2.7 Kapitel 7 – Der Motorradunfall

Sequenz 13 – Die Verführung Normas²⁰⁰

Nach einem Schwenk auf das schlafende Paar Dr. Ledgard und Vera kommt es wiederum zu einem *flash back* in Form des Traumes. Die Überblendung wird nun derartig gestaltet, dass das Abbild der schlafenden Vera die linke Bildhälfte einnimmt und jenes von Vicente die rechte. Dies zeigt, dass die Rückblende aus der Sicht von Vera gezeigt wird.

Der Zuschauer befindet sich nun wieder auf dem Fest. Es bilden sich einige jugendliche Pärchen, die, sichtlich von Alkohol und Marihuana angeheitert, in Richtung Garten schlendern. Auch Vicente führt Norma in den Garten, welcher bereits in der Dunkelheit der Nacht liegt.

Nachfolgender Filmdialog zeigt wiederum ein wichtiges Indiz für den weiteren Verlauf des Filmes (hinsichtlich der nachfolgenden Entführungsszene und der Hoffnung diesbezüglich seiner Mutter):

Vicente: “Tu no eres de aqui, ¿no?”

Norma: No. ¿Y tú?

Vicente: Yo si pero me quiero pirar.”²⁰¹

Vicente ist dementsprechend high und fragt deshalb Norma, ob sie auch etwas eingeworfen habe. Diese jedoch trägt ihm mit ihrer naiven Art ihre Liste aller Psychopharmaka vor, die sie schluckt. Norma wirkt diesbezüglich sehr naiv und nervös. Unbeholfen wie sie ist, stürzt sie. Vicente fängt sie auf und küsst sie in diesem Moment zugleich. Vicente beginnt Norma zu verführen.

Almodóvar führt nun einen harten Schnitt ein und zeigt wiederum die Gesellschaft im Inneren des Anwesens. Die afroamerikanische Sängerin, welche außerhalb des Filmes unter dem Künstlernamen Concha Buika bekannt ist, singt nun auf dem Fest ein Lied mit dem Titel *Necesito amor*.

Während Vicente Norma von der Dunkelheit im Garten gut behütet, verführt, hört diese jedoch aus dem Festsaal das Lied. Dieses Lied sang Norma als

²⁰⁰ La piel que habito, 2011, [00:53:19 – 00:59:48]

²⁰¹ Ebda, 2011, [00:55:16 – 00:55:23]

kleines Mädchen immer und erinnert sie an den Selbstmord ihrer Mutter. Die nachfolgende, völlig apathische Reaktion lässt dies erahnen. Sie wehrt sich plötzlich und beißt schließlich Vicente dermaßen in die Hand, dass dieser sich nur mit einer Ohrfeige zu helfen wusste. Während Vicente Norma wieder ankleidet, hört der Zuseher noch immer das Lied, nun jedoch in Stimmlage der kleinen Norma. Vicente lässt Norma benommen liegen und ergreift auf seinem Motorrad die Flucht. Dr. Ledgard welcher sich inzwischen auf die Suche nach seiner Tochter begeben hat, sieht nur noch einen Mann auf einem Motorrad in die Dunkelheit entschwinden und wundert sich, warum dieser es so eilig hatte.

Zeichen der Macht

- **sich von Zwängen befreien**

Norma fühlt sich von ihrem festlichen Outfit eingeengt. Sie vergleicht es mit klaustrophobischen Zuständen. Norma befreit sich von diesem Gefühl, indem sie ihre Strickweste und ihre Schuhe mit Absätzen wegwirft.

- **Verführung**

Vicente nutzt jenen Moment der Schwäche als Norma stolpert und fängt sie auf. Er beginnt sie zu verführen. Er besitzt hier die Macht über sie, da Norma sich vorerst nicht wehrt und alles zulässt.

- **physische Gewalt**

Vicente gibt Norma eine Ohrfeige. Gewaltaspekte zeigen von Macht, da die Gewaltausübende Person dem Opfer überlegen ist.

Zeichen der Un-Macht

- **Psychopharmaka**

Norma benötigt Psychopharmaka. Mit Hilfe dieser versucht sie sich in die Gesellschaft wieder einzugliedern. Sie ist den Tabletten jedoch ausgeliefert. Dies zeigt von ihrer Ohnmächtigkeit.

- **physisches Verhalten**

Normas Reaktionen und physisches Verhalten zeigen ihr Entsetzen, ihre Unmächtigkeit. Ihr Gesichtsausdruck als Vicente sie zu küssen beginnt und zu verführen zeigen einen überaus irritierten Gesichtsausdruck.

- **Dunkelheit**

Die Dunkelheit, die eingebrochene Nacht, bietet Schutz für die Pärchen im Garten. Dunkelheit wiederum strahlt aber auch etwas Bedrohliches aus.

- **Ohnmacht**

Norma fällt durch die Ohrfeige in Ohnmacht. Sie befindet sich in einem ausgelieferten, unmächtigen Zustand.

- **Fluchtverhalten**

Vicente flieht auf seinem Motorrad in die dunkle Nacht. Sein Fluchtverhalten zeigt seine Unmächtigkeit. Er kann das Geschehen nicht rückgängig machen. Die Reaktion Normas lässt ihn fliehen.

Sequenz 14 – Der vermeintliche Weggang²⁰²

Der Zuschauer befindet sich mit Vicente und Christina in der Boutique. Vicente näht aus diversen Stoffflecken ein Kleid für die aus Stroh gefertigte Schaufensterpuppe (Hinweis: dieser Vorgang des Nähens mit Stoffresten ist für das spätere Filmgeschehen von Bedeutung!). Im Gespräch mit Christina deutet Vicente an, dass er das Dorfleben satt habe und weg möchte.

“Estoy harto del pueblo.”²⁰³

Anschließend verlässt die Boutique, da er eine Runde mit seinem Motorrad drehen möchte. Zu seiner Mutter meint er lediglich er wäre zum Abendessen wieder da.

Zeichen der Macht

- **Eigener Wille**

Vicente besitzt seinen eigenen Willen. Er lässt alles liegen und verlässt die Boutique, trotz der Besorgnis und Verwunderung seiner Mutter, um

²⁰² La piel que habito, 2011, [00:59:50 – 1:00:55]

²⁰³ Ebda, 2011, [1:00:16 – 1:00:18]

mit seinem Motorrad eine Runde zu drehen. Ein eigener Wille zeigt, dass die Person Macht besitzt und macht sie stark.

Zeichen der Un-Macht

- **Drogen**

Vicente konsumiert Drogen. Er ist der Meinung er sei nicht abhängig und habe seit einer Woche nichts mehr konsumiert. Der Konsum von Drogen zeigt die Un-Macht einer Person. Erst die Droge macht eine Person stark.

Sequenz 15 – Die Verfolgung, der Unfall²⁰⁴

Schauplatz dieser Sequenz stellt eine in der Dunkelheit liegende Straße dar. Vicente rast mit seinem Motorrad in die Nacht. Was er jedoch zunächst nicht bemerkt, ist der große Van mit verdunkelten Scheiben, der ihn, seit er die Stadt verlassen hat, verfolgt. Vicente wird auf seinem Motorrad immer wieder von diesem geheimnisvollen Verfolger angerempelt und schließlich von der Straße abgedrängt. Es kommt zum Sturz. Ringsherum befindet sich dunkler Wald und dunkle Nacht, welche nur von den Scheinwerfern durchbrochen wird. Wutentbrannt wirft Vicente mit Flüchen und Beschimpfungen in Richtung des Fahrers um sich. Letztlich ist er dem mit einer Maske unkenntlich gemachten Fahrer des Wagens ausgeliefert, da dieser ihn mit einer Waffe bedroht. Vicente wird mit einem Betäubungspfeil betäubt. Der verummte Fahrer öffnet die Ladefläche des Vans. Mehr erfährt der Zuschauer in diesem Moment nicht, da diese Sequenz mit einer Abblende beendet wird. Symbolisch lässt sich hier die Umgebung der Szene, der Wald, näher analysieren. "In Mythos, Märchen und Volksglauben nicht nur Schauplatz, sondern mit eigener Funktion, nämlich Grenze zu sein zwischen dem Bekannten und der Fremde."²⁰⁵ Vicente wird hier in die Fremde, in etwas Ungewisses, entführt.

²⁰⁴ La piel que habito, 2011, [01:00:55 – 01:03:08]

²⁰⁵ Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 1991, S. 811.

Zeichen der Macht

- **Auto**

Der große Van ist dem Motorrad sichtlich überlegen. Eine Person die solch ein Fortbewegungsmittel lenkt ist sichtlich mächtiger als ein Motorradfahrer. Das Auto vermittelt Stärke, da es größer ist. Des Weiteren wirkt es geheimnisvoll durch die verdunkelten Scheiben.

- **Maske**

Der Fahrer verdeckt seine Identität mit Hilfe einer Maske. Der Einsatz einer Maske versucht das “[...] eigene Ich durch Verhüllung [...]”²⁰⁶ unkenntlich zu machen. Diese verummte Person besitzt also Macht, da ihn sein Gegenüber nicht identifizieren kann.

- **Waffe / Betäubungswaffe**

Der Entführer hat Macht über Vicente, da er ihn mit einem Betäubungspfeil narkotisiert. Eine Waffe verleiht Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Unfall**

Vicente wird vom Weg abgedrängt, stürzt von seinem Motorrad und wird schließlich betäubt. Er ist völlig ausgeliefert und dies zeugt von Ohnmacht, da er den Moment nicht ändern kann.

- **Betäubung**

Durch die Betäubung ist Vicente ohnmächtig.

Sequenz 16 – In Ketten gelegt²⁰⁷

Diese Sequenz zeigt, wie Vicente in einem dunklen Raum, der einem Schuppen gleicht, erwacht. Durch das Tor aus Holz bahnen sich einige Sonnenstrahlen den Weg in den finsternen Abstellraum. Vicente nimmt noch völlig benommen von der Betäubung langsam seine dunkle Umgebung wahr. Er trinkt durstig aus dem blauen Eimer mit Wasser, der vor ihm steht und realisiert allmählich, dass seine Hände in schwere Ketten gelegt wurden.

²⁰⁶ Lurker, 1991, S. 467.

²⁰⁷ La piel que habito, 2011, [1:03:08 – 1:04:36]

Man könnte glauben er wird angekettet gehalten wie ein Hund. Vicente versucht sich aus den Ketten zu befreien. Voller Angst beginnt er um Hilfe zu schreien. Sein Schrei nach Hilfe, im Spanischen “¡Socorro!“, wird am Ende dieser Sequenz in die nächste Sequenz übergeleitet.

Zeichen von Macht scheinen in dieser Sequenz keine vorhanden. Lediglich Zeichen der Ohnmacht kann man erkennen.

Zeichen der Un-Macht

▪ **Dunkelheit / Finsternis**

Der Mensch fühlt sich in der Dunkelheit nicht wohl. Dunkelheit vermittelt Angst. “Wo kein Licht ist, gibt es kein Leben, [...]“²⁰⁸ – lässt der Entführer Vicente weiterhin im Dunkeln eingesperrt, würde er sterben. Die Dunkelheit macht Vicente ohnmächtig, da er nicht erkennen kann wo er sich genau befindet und was mit ihm geschieht. Der Begriff der Finsternis ist auch “[...] Ausdruck der Unwissenheit, [...]“²⁰⁹. Wie Lurker in seinem Wörterbuch der Symbolik anführt “[...] wird das Schwarze, Dunkle Symbol für das moralisch Schlechte [...]“²¹⁰ angesehen. Der Entführer ist ein moralisch schlechter Mensch wenn er Vicente in der Dunkelheit gefangen hält.

▪ **Gefangenschaft**

Wer in Ketten gelegt wird, ist unmächtig. Gefangenschaft stellt ein Zeichen der Unmacht dar.

▪ **Hilflosigkeit**

Durch die Gefangenschaft ist man ausgeliefert. Vicente ist in diesem Moment hilflos. Betrachtet man den Code seiner Körpersprache, zeigen sich Aspekte der Angst welche sich in schneller Atmung, panischem Verhalten sowie Weinen äußern. Vicente ist dieser Situation gegenüber ohnmächtig.

²⁰⁸ Lurker, 1991, S. 208.

²⁰⁹ Ebda, 1991, S. 208.

²¹⁰ Ebda, 1991, S. 208.

- **Weinen**

Eine Person kann vor Freude aber auch vor Angst und Verzweiflung weinen. In der vorhandenen Situation ist das Weinen als Zeichen von Ohnmacht zu sehen.

- **Angst**

Die Emotion Angst ist in dieser Sequenz tragend. Durch die Dunkelheit, die Gefangenschaft regiert die Angst. Wer Angst verspürt ist ohnmächtig.

- **Hilfeschrei**

Die entstandene Emotion Angst manifestiert sich in lautem Schreien um Hilfe. Wer um Hilfe schreien muss, befindet sich in einer ohnmächtigen Lage. Der sprachlich verbale Code des Hilfeschreis stellt somit ein Zeichen von Ohnmacht dar.

3.3.2.8 Kapitel 8 – Gefangen

Sequenz 17 – Eine besorgte Mutter²¹¹

Der Beginn dieser Sequenz verdeutlicht wiederum, dass der Regisseur Pedro Almodóvar versucht jede einzelne Sequenz seines Filmes ideenreich zu gestalten: der Hilfeschrei Vicente's aus der vorangehenden Sequenz vollzieht sich in einer akustischen Überblendung in diese nachfolgende Sequenz. Während der Zuseher den nochmaligen Hilfeschrei Vicente's hört, blickt er in das verzweifelte Gesicht von Vicente's Mutter, welche auf dem Weg zum Polizeirevier ist.

Die räumliche Situierung dieser Sequenz stellt das Polizeibüro dar. Beim Eintreten fällt ein Schild auf, welches sich oberhalb der Eingangstür befindet: auf dem farblichen Hintergrund der spanischen Nationalfarben rot – gelb – rot, stehen groß die Buchstaben: TODO POR LA PATRIA. Pedro Almodóvar setzt diese Worte als Intertextualität im Film ein. Diese Worte stellen einen Leitspruch der Polizei dar. Ein Leitspruch als Motivation, alles für die Heimat zu tun. Dass sich diese Worte auf den Farben der Nationalflagge

²¹¹ La piel que habito, 2011, [1:04:36 – 1:05:56]

wiederfinden, lässt den Patriotismus erkennen (und vielleicht auch die Liebe des Regisseurs zu seinem Heimatland Spanien und zur Stadt Madrid selbst).

“No es extraño entonces que la mayoría de las policías en todo el mundo tengan lemas que reflejen más su misión como garantes del orden. "Servir y Proteger", "Honor, integridad y servicio", "Servimos con honor", son algunos de los lemas de policías de varias latitudes.”²¹²

Der Polizist eröffnet Vicentes Mutter, dass das Motorrad ihres Sohnes gefunden wurde, der Körper selbst jedoch nicht. Man erlebt in der Realität immer wieder, dass Mütter spüren, wenn ihrem Kind etwas zugestoßen ist (aufgrund der Mutter-Kind-Verbindung psychologisch nachvollziehbar, Mutterinstinkt). Vicentes Mutter ist aber fest davon überzeugt, dass ihr Sohn am Leben ist. Sie beharrt darauf dass die Polizei weitersuchen muss, solange der Körper nicht gefunden ist. Der Polizist versucht ihr sachlich und nüchtern jedoch ohne jegliche Emotion klarzumachen, dass dies nichts bringen würde, da Vicente weg wollte aus diesem Ort. Aufgrund verschiedener Aussagen von Freunden und auch ihrer Angestellten Christina war dies Vicentes innigster Wunsch. Auch der Code der Körpersprache ist wiederum ausschlaggebend in dieser Sequenz für das Erkennen von Macht/Ohnmacht. Die Mimik von Vicentes Mutter zeigt blankes Entsetzen in ihrem Gesicht, da er zum Abendessen zurücksein wollte. Sie scheint es nicht zu glauben dass er sie einfach verließ. Den Tränen nahe und überaus besorgt äußert sie deswegen den Verdacht auf eine Entführung.

Madre de Vicente: “Tienen que seguir buscándole. Mi hijo está vivo.”
Policía: “Si está vivo, ya está lejo del pueblo.”²¹³

Zeichen der Macht

▪ **Polizei/Uniform**

Auf visueller Ebene lässt sich die Polizeiuniform als Zeichen der Macht interpretieren. Die Exekutive verkörpert den Staat. Der Polizist besitzt die

²¹² http://www.diariolibre.com/opinion/2013/08/29/i399974_otro-lema-para-policaa-nacional.html, 8.9.2013

²¹³ La piel que habito, 2011, [1:05:35 – 1:05:41]

Macht zu entscheiden, ob die Suche nach Vicente fortgesetzt oder eingestellt wird.

Zeichen der Un-Macht

- **Verzweiflung**

Vicentes Mutter ist aus Sorge um ihren Sohn den Tränen nahe und verzweifelt. Wer verzweifelt ist, ist schwach und zeigt somit seine Ohnmächtigkeit.

- **Flehen/Bitten**

Vicentes Mutter muss den Polizisten anflehen, die Suche nach ihrem Sohn nicht zu beenden. Wer flehen und bitten muss, befindet sich in einer niedrigeren, ohnmächtigen Position.

Sequenz 18 – Normas Angst vor dem eigenen Vater²¹⁴

Räumlicher Schauplatz dieser Sequenz ist eine Neuropsychiatrische Klinik – *Instituto de investigaciones neuropsiquiatricas*.

Dr. Ledgard fährt mit seinem weißen BMW vor und besucht seine Tochter Norma, die hier behandelt wird.

Der visuelle Code gestaltet sich in hauptsächlich weißer Farbgebung: das Krankenzimmer wirkt durch die weißen Wände und die weiße Möblierung rein und steril. Nur ein Blumenstrauß durchbricht das kahle Weiß. Auch das Nachthemd von Norma ist in reinem Weiß. "Die in Mitteleuropa volkstümliche Farbauslegung"²¹⁵ setzt diese Farbe mit "Unschuld, Reinheit, Friede"²¹⁶ gleich. Norma wirkt durch das weiße Nachthemd und das weiße Haarband noch sehr kindlich und wie ein kleines hilfloses, unschuldiges Mädchen. Sie sitzt geistesabwesend auf dem Bett. Als sich ihr Vater, Dr. Ledgard ihr nähern möchte, bemerkt man an ihrer Körpersprache, wie in ihr Angst hochsteigt. Sie beginnt kläglich zu jammern, zu weinen, versucht jede Berührung mit ihrem Vater zu verhindern und flüchtet schließlich in den

²¹⁴ La piel que habito, 2011, [1:05:58 – 1:08:13]

²¹⁵ Lurker, 1991, S. 194.

²¹⁶ Ebda, 1991, S. 194.

Kleiderkasten. Sämtliche Bemühungen von Dr. Ledgard prallen an ihr ab. Auf sprachlich verbaler Ebene setzt Dr. Ledgard seine Stimme ihr gegenüber sehr sanft und beruhigend ein. Er versucht sich seiner geliebten Tochter mit liebkosenden Worten eines Vaters zu nähern.

Dr. Ledgard: "Soy yo Normita. Soy papá. [...] Mi niña, mi niña [...] Norma, mi amor."²¹⁷

Durch das Weinen von Norma wohl beunruhigt betritt ein Arzt und eine Krankenschwester das Zimmer. Der Arzt bittet Dr. Ledgard auf den Flur, währenddessen die Krankenschwester Norma zu beruhigen versucht indem sie ihr versichert dass die Männer weg sind.

Im Arzt – Vater Gespräch folgen nun gegenseitige Anschuldigungen. Der Arzt empfiehlt Dr. Ledgard, dass es wohl besser sei er besuche Norma nicht so oft, da sich ihr Zustand dadurch zu verschlechtern scheint. Es scheint als ob Norma ihren Vater mit ihrem Vergewaltiger identifiziert. Dr. Ledgard versichert jedoch, dass er seine Tochter in diesem Zustand nur so vorgefunden habe.

Doctor: "Quizás no precipitamos acercarla tan pronto.
Dr. Ledgard: Fue idea suya de empezar a socializar.
Doctor: Estamos superando su phobia social.
¿Cómo yo voy a suponer que alguien intentará de violar cuando está con Usted."²¹⁸

Zeichen der Macht

▪ Belehrung

Der behandelnde Arzt besitzt Macht, da er Dr. Ledgard belehrt, beinahe schon dazu auffordert, Norma nicht so häufig zu besuchen.

²¹⁷ La piel que habito, [1:06:28 – 1:07:11]

²¹⁸ Ebda, [1:07:56 – 1:08:12]

Zeichen der Un-Macht

- **Trauma**

Norma ist der Ohnmächtigkeit ausgeliefert, da das Geschehene in ihr ein Trauma ausgelöst hat. Sie ist der Situation nicht mächtig und steht deswegen in psychiatrischer Behandlung.

- **Schutzbedürftigkeit**

Norma ist schutzbedürftig. Wer schutzbedürftig ist, ist ohnmächtig. Ihre Unsicherheit und Angst gegenüber Dr. Ledgard den sie nicht als ihren Vater erkennt treibt sie dazu, in einem Kasten Schutz zu suchen.

- **Distanz / Flucht**

Norma versucht Distanz zu wahren. Durch ihr Fluchtverhalten in den Kasten versucht sie diese Distanz gegenüber ihrem Vater zu schützen. Diese Distanz macht sie jedoch ohnmächtig.

- **Emotion: Angst**

Der Mensch ist tagtäglich von Emotionen geprägt und getrieben. In Norma hat sich die Emotion der Angst durch ihre Traumatisierung bereits manifestiert.

- **Besorgnis**

Dr. Ledgard ist um seine Tochter Norma sehr besorgt. Diese Besorgnis lässt sich als Zeichen von Ohnmacht ansehen. Er kann diese Besorgnis nicht einfach eliminieren, da er Norma über alles liebt.

- **Hilflosigkeit**

Sowohl Norma selbst als auch ihr Vater Dr. Ledgard sind im Moment hilflos. Diese Hilflosigkeit können beide nicht ins Gegenteil umkehren und sind deshalb dieser Hilflosigkeit ausgeliefert. Dies zeugt von Ohnmacht

Sequenz 19 – Besuch in der Dunkelheit²¹⁹

In dieser Sequenz zeigt Pedro Almodóvar zunächst das dunkle Kellerverlies, in dem Vicente angekettet ist. Er leert gierig das Wasserbehältnis. An den Wänden befinden sich Äxte und Sichel. Dies vermittelt eine schaurige

²¹⁹ La piel que habito, 2011, [1:08:13 – 1:12:13]

Atmosphäre. Nach einer kurzen Abblende findet man Vicente liegend und halb nackt am steinernen Boden. Er trinkt hin und wieder gierig aus dem anscheinend neu befüllten Wasserbehälter und leidet sichtlich. Seine Einsamkeit in dieser Dunkelheit wird durchbrochen, da Dr. Ledgard mit einer Taschenlampe die Stufen zum Kellergewölbe hinuntersteigt. Vicente beginnt in seiner Verzweiflung um Hilfe zu schreien. Er fleht Dr. Ledgard um Hilfe an und dass er großen Durst und Hunger habe. Vicente beteuert, dass es sich hier um einen Irrtum handeln müsse.

Vicente: “Yo he hecho nada. Todo es un error.”²²⁰

Dr. Ledgard lässt dies allerdings kalt. Vicente beginnt ihn zu beschimpfen. Schließlich wird er mittels Schlauch mit Wasser von Dr. Ledgard abgespritzt. Frierend und sichtlich entsetzt nimmt Vicente das Handtuch zum Abtrocknen an und beteuert wiederum, dass er nichts gemacht hat.

Vicente: “Yo he hecho nada.”²²¹

Dr. Ledgard kettet ihn nun an einem alten Tisch an. Er gibt Vicente zu essen und einen Bademantel, damit er nicht mehr so friert. Vicente entschuldigt sich demütig und fleht ihn an, bei ihm zu bleiben.

Dr. Ledgard: “¡Come!
Vicente: Gracias.
[...]
¡Espera! ¡Por favor, no se vaya!”²²²

Zeichen der Macht

▪ **Befehl**

Auf sprachlich, verbaler Ebene sieht man an einem Befehl, ob eine Person das Sagen hat. Dr. Ledgard besitzt die Macht Vicente Befehle zu

²²⁰ La piel que habito, 2011, [1:09:47 – 1:09:49]

²²¹ Ebda, 2011, [1:10:47]

²²² Ebda, 2011, [1:11:30 – 1:11:51]

erteilen. Er befiehlt ihm sich umzudrehen, damit er ihn auch von hinten mit dem Wasserstrahl abspritzen kann. Weiters befiehlt er ihm zu essen.

- **Kontrolle /Überlegenheit**

Die Handlung wird von Dr. Ledgard kontrolliert. Vicente ist der Gefangene, das Opfer. Die Macht obliegt also Dr. Ledgard. Somit ist er Vicente überlegen.

Zeichen der Un-Macht

- **Abhängigkeit**

Vicente ist seinem Hunger/Durstgefühl in der Gefangenschaft ausgeliefert. Er ist von der Person abhängig, die ihn gefangen hält und somit mit Nahrung versorgt. Vicente ist von Dr. Ledgard abhängig und somit ohnmächtig dieser Situation ausgeliefert.

- **Unterwürfigkeit**

Vicente zeigt ein unterwürfiges Verhalten Dr. Ledgard gegenüber. Er entschuldigt sich für seine Beschimpfung.

- **Flehen**

Vicente fleht Dr. Ledgard an dass er Hunger und Durst habe. Er bittet auch dass er nicht alleine sein möchte. Dieses Flehen zeigt von Ohnmacht.

- **Angst**

Die Emotion Angst ist in der gesamten Narration präsent. Diese Sequenz ist ebenfalls von Angst erfüllt. Vicente fühlt Furcht und ist somit ohnmächtig.

- **Wut**

In Vicente staut sich auch die Emotion Wut auf. Diese äußert sich schließlich auf sprachlich verbaler Ebene indem er Dr. Ledgard als Arschloch beschimpft.

3.3.2.9 Kapitel 9 – Die OP

Sequenz 20 – Das Begräbnis von Norma²²³

Den räumlichen Code dieser äußerst kurzen Sequenz stellt ein Friedhof dar. Die Gräber wurden modern wirkend in weißem Stein gehalten. Manfred Lurker führt in seinem Werk Wörterbuch der Symbolik folgendes an: “[...] das altägyptische Wort für Farbe bedeutete gleichzeitig >>Wesen<<. Im deutschen Sprachgebrauch kann >>Farbe<< gleichbedeutend sein mit >>Leben<<; bei Ohnmacht und Tod verliert man die Farbe.“²²⁴ Die weißen Steinplatten der Grabstätten verweisen auf die Symbolkraft der Farbe Weiß, welche mit “Unschuld, Reinheit, Friede“²²⁵ gleichzusetzen ist. Pedro Almodóvar setzt die Symbolik der Farben in seinen Werken gekonnt ein. Wie der Zuseher im Verlauf erfährt, handelt es sich um das Begräbnis von Norma. Dr. Ledgard nimmt gefasst Beileidswünsche der anwesenden Trauergemeinschaft an. Den Beileidswunsch des behandelnden Arztes von Norma verweigert er schließlich.

Médico: “Lo siento. Hicimos lo que pusimos.

Dr. Ledgard: No fue suficiente y lo hicieron muy mal.“²²⁶

Dr. Ledgard droht dem behandelnden Arzt mit einer Klage auf fahrlässiger Tötung.

Ein Kollege steht Dr. Ledgard stützend zu Seite. Er empfiehlt ihm, zur Ruhe zu kommen, Dr. Ledgard versucht sich professionell zu zeigen und möchte sich mit Arbeit ablenken.

Zeichen der Macht

▪ Ignoranz / Abwehrverhalten /Drohung

Dr. Ledgard nimmt den Beileidswunsch des Arztes nicht an. Er droht ihm mit einer Klage. Dr. Ledgard ist in dieser Situation dem Arzt überlegen, obwohl er in der Position des trauernden Vater ist.

²²³ La piel que habito, 2011, [1:12:13 – 1:12:56]

²²⁴ Lurker, 1991, S. 193.

²²⁵ Ebda, 1991, S. 194.

²²⁶ La piel que habito, 2011, [1:12:27 – 1:12:35]

- **Professionalität / Emotionslosigkeit**

Dr. Ledgard versucht keinerlei Emotion zuzulassen. Er zeigt sich weitgehend emotionslos und professionell und besitzt somit die Macht über seine Emotionen.

Zeichen der Un-Macht

- **Trauer**

Die Trauer um einen geliebten Menschen macht ohnmächtig.

“Trauer findet Ausdruck in [...], Kleidung und Farben.“²²⁷ Die Trauergemeinde ist in schwarz gekleidet. Die Symbolik der Farbe Schwarz deutet stets auf “Sünde, Tod, Trauer“²²⁸ hin. Das Verharren in Stille der anwesenden Trauergemeinde stellt sich ebenfalls als ein “[...] Zeichen der Trauer“²²⁹ dar.

- **Sonnenbrillen**

Sonnenbrillen dienen zwar primär dem Schutz vor zu viel Sonnenlicht, in dieser Szene lässt sich die Sonnenbrille jedoch auch als eine Art Maske interpretieren. Die Trauernden tragen Sonnenbrillen um ihre Tränen zu verstecken, ihre Trauer nicht Preis zu geben. Wer seine Trauer, Tränen zu verstecken versucht ist ohnmächtig gegenüber der Situation.

Sequenz 21 – Die Rasur²³⁰

Dr. Ledgard beginnt Vicente, welcher angekettet in einem alten Stuhl sitzt, zu rasieren. Besonders auffällig ist Vicentes Körpersprache. Die Tatsache, dass er mit einem Rasiermesser rasiert wird, versetzt ihn in panische Angst. Ein falscher Schnitt und Dr. Ledgard könne seine Kehle durchschneiden. Vicente fasst Mut und merkt an, dass seine Mutter sicherlich besorgt sei, da er noch niemals tagelang weg war ohne sich bei ihr zu melden.

Auf die neugierige Frage, ob Dr. Ledgard eine Tochter habe, hält dieser kurz inne. All das Spielzeug im Schuppen deute darauf hin.

²²⁷ Lurker, 1991, S. 765.

²²⁸ Ebda, 1991, S. 194.

²²⁹ Ebda, 1991, S. 766.

²³⁰ La piel que habito, 2011, [1:12:56 – 1:14:40]

Mit gefasster Stimme merkt Dr. Ledgard an, dass seine Tochter tot sei und sie heute beerdigt wurde. An diesem Punkt angekommen teilt Vicente sein Beileid mit.

Dr. Ledgard: "Mi hija ha muerta. La enteramos hoy.

Vicente: Lo siento."²³¹

Nach der Rasur verspricht Dr. Ledgard noch After Shave. Hierbei handelt es sich jedoch um ein Betäubungsmittel. Die Sequenz schließt mit der Betäubung Vicentes.

Auf auditiver Ebene setzt ein bedrohlich wirkendes, aufregendes Geigenstück ein.

Zeichen der Macht

- **Rasiermesser**

Dr. Ledgard rasiert Vicente. Das Rasiermesser könnte als Waffe verwendet werden. Ein falscher Schnitt und Vicentes Leben wäre beendet. Dr. Ledgard besitzt dadurch die Macht, da er mit Verwendung eines Rasiermessers Herr über Vicentes Leben ist.

- **Betäubung**

Dr. Ledgard betäubt seinen Gefangenen Vicente. Durch diese Tat besitzt er Macht über sein Opfer.

- **Besonnenheit / Geduld**

Mit ausgesprochen ruhiger Hand und Geduld rasiert Dr. Ledgard. Seine Ruhe und Besonnenheit zeugt von Macht über seine Emotionen.

- **Fragen stellen / Neugierde**

Vicente versucht, ein Gespräch aufzubauen. Er stellt Fragen und ist neugierig. Er versucht mehr über seinen Entführer zu erfahren. Um Fragen stellen zu können, muß er seine Angst überwinden. Dies zeugt von Macht, die noch nicht in ihm erloschen ist durch seine Gefangenschaft.

²³¹ La piel que habito, 2011, [1:13:47 – 1:13:58]

Zeichen der Un-Macht

- **Furcht / panische Angst**

Vicentes Mimik lässt seine Furcht erkennen. Er hat Angst um sein Leben. Vicente ist ohnmächtig.

- **ausgeliefert sein**

Durch die Gefangenschaft, den Ketten um seine Hände ist er seinem Entführer ausgeliefert. Wer ausgeliefert ist, ist zugleich auch ohnmächtig.

Sequenz 22 – Die Operation / Die Geschlechtsumwandlung²³²

Es vollzieht sich ein Ortswechsel. Die Szene spielt sich nun im Operationssaal ab. Vicente befindet sich nackt und komatös auf dem Operationstisch und wird von Dr. Ledgard für einen Eingriff vorbereitet.

Ein kurzer Szenenwechsel zeigt das Schild seines Anwesen "El Cigarall". Eine Türklingel durchbricht die abendliche Stimmung und Dr. Ledgard lässt das große Tor für die bereits erwarteten Kollegen öffnen. Sie fahren in zwei luxuriösen Autos zum Anwesen. Beim Durchqueren des Wohnsalons werden sich die vier Kollegen einig, dass sie ihre Verspätung mit zwei fingierten Unfällen entschuldigen, da Dr. Ledgard auf Pünktlichkeit beharrt.

Im Operationssaal angekommen treibt Dr. Ledgard zur Eile an. Sie bereiten sich professionell und penibel steril auf den Eingriff vor. Neben den Einweghandschuhen wird dem Zuschauer bereits gynäkologisches Instrument gezeigt, welches erahnen lässt was folgt.

Auf die Anmerkung dass der Patient sehr jung sei und beinahe noch wie ein Kind wirke, macht Dr. Ledgard deutlich, dass dieser Patient sehr genau wisse was er möchte und dass es ein sehr vertraulicher Fall sei.

Kollege: "Es muy joven. Parece un niño.

Dr. Ledgard: No es. Tiene 27 años y sabe perfectamente lo que quiere. Es un caso especialmente muy confidente."²³³

²³² La piel que habito, 2011, [1:14:40 – 1:17:48]

²³³ Ebda, 2011, [1:16:36 – 1:16:49]

Nach einer kurzen Abblende erwacht Vicente und Dr. Ledgard eröffnet ihm, dass an ihm eine Vaginoplastik vorgenommen wurde. Vicentes Körpersprache zeigt deutlich, dass er geschockt ist. Entsetzen und ein Nicht-Wahrhaben-Wollen kann man an seinem Gesichtsausdruck erkennen.

Zeichen der Macht

- **Befehl / Anordnung**

Dr. Ledgard hat sichtlich das Sagen. Er weist seine Kollegen zur Eile an. Wer Anordnungen geben kann besitzt Macht.

- **Lüge / Skrupellosigkeit**

Dr. Ledgard sagt die Unwahrheit hinsichtlich des Patienten. Wer lügen und andere täuschen besitzt Macht sowie Skrupellosigkeit.

- **Professionalität / Organisation**

Die Operation wird professionell durchgeführt. Alles wirkt steril und der Ablauf genau geplant. Professionalität zeigt Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **narkotisiert / betäubt werden / das Bewusstsein verlieren**

Vicente wurde betäubt und befindet sich in bewusstlosem Zustand auf dem Operationstisch. Er ist unmächtig und kann sich nicht wehren.

- **Entsetzen**

Als Vicente erwacht und Dr. Ledgard ihm eröffnet was mit ihm gemacht wurde, zeigt seine Mimik reines Entsetzen. Vicente ist der Veränderung seines Körpers ohnmächtig ausgeliefert.

Sequenz 23 – Die Konfrontation mit dem neuen Geschlecht²³⁴

Es vollzieht sich ein Ortswechsel. Sequenz Nr. 21 beginnt mit der Außenansicht des Anwesens: es werden zwei vergitterte große Fenster eingeblendet. Hierbei handelt es sich um das zukünftige Zimmer/Verlies von Vicente. Dieser betrachtet in einem Spiegel sein neues Geschlecht. In einen

²³⁴ La piel que habito, 2011, [1:17:49 – 1:19:29]

khakigrünen Bademantel gekleidet und vom Anblick eingeschüchtert, erhält man den Eindruck dass er sich mit der veränderten Situation noch nicht arrangiert hat. Dr. Ledgard betritt zielstrebig den Raum und schließt die Tür hinter sich ab. Er erklärt, dass die Operation ein voller Erfolg war. Weiters verdeutlicht er Vicente, dass die neue Öffnung an seinem Körper gedehnt werden müsse. Er solle sich vorstellen er atme dadurch und sein Leben hänge davon ab.

Dr. Ledgard: “Piensa que tu vida depende de esa abertura.
Respiras por el.”²³⁵

Deshalb bringt er seinem Patienten einen Koffer mit Dilatoren und befiehlt ihm, diese ab nun anzuwenden. Vicentes Körpersprache deutet daraufhin, dass er eingeschüchtert und verwirrt ist.

Auf visueller Ebene zeigt der spärlich eingerichtete Raum eine Farbgestaltung in hellem Blau. Auch in der vorangehenden Sequenz im Operationssaal war dieser Farbton präsent. Farbsymbolisch betrachtet wird Blau beispielsweise mit “Treue”²³⁶ ausgelegt. Versucht Dr. Ledgard seiner verstorbenen Frau Gal die Treue zu halten? Seine Trauer gibt ihm schließlich die Kraft zu seiner Forschungstätigkeit, um diese einzigartige Haut zu erschaffen.

Zeichen der Macht

▪ Befehl

Dr. Ledgard befiehlt Vicente ab nun Dilatoren zu verwenden um die Haut zu dehnen. An Dr. Ledgards sprachlich verbalem Code in dieser Sequenz erkennt man seine Macht über Vicente. Die Verwendung des Verbums *tener que* - müssen beispielsweise oder des Imperativs ¡Escúchame! – Hör mir zu! verdeutlichen dies.

Zeichen der Un-Macht

²³⁵ La piel que habito, 2011, [1:18:53 – 1:18:59]

²³⁶ Lurker, 1991, S. 193.

- **Angst / eingeschüchtert sein**

Angst ist Vicentes ständiger Begleiter seit er gefangen genommen wurde. Wer Angst in sich trägt ist ohnmächtig und ausgeliefert.

- **sich bedrängt fühlen**

Vicente fühlt sich von Dr. Ledgard, als dieser zu ihm geht, bedrängt und sinkt demütig auf einen Sessel nieder. Der Höhenunterschied zwischen Vicentes sitzender Position und dem ihm über ihn gebeugten stehenden Dr. Ledgard lässt auf das bestehende Machtverhältnis schließen.

Sequenz 24 – Die Antwort auf die Frage WARUM?²³⁷

Sequenz 22 beginnt mit einer gynäkologischen Untersuchung Vicentes. Die Protagonisten befinden sich nun wieder im Operationssaal. Vicente beginnt Fragen zu stellen: ob er nun nach Hause könne oder was man noch mit ihm vorhätte. Dr. Ledgard scheint die Fragen nicht Ernst zu nehmen und wirkt gefasst. Er verlässt den Raum und wäscht sorgfältig die Untersuchungsinstrumente. Auf die nächste Frage warum ihm das alles angetan wird, reagiert der Arzt jedoch prompt, steuert auf Vicente zu und konfrontiert ihn bedrohlich und mit bösem Gesichtsausdruck mit der Wahrheit: er sei Normas Vater und ob er sich an die Hochzeit auf Casilda Efraiz's Anwesen erinnere, als er sie vergewaltigte.

Auf diese Anschuldigung reagiert Vicente mit Tränen und ängstlicher Mimik. Er kontert jedoch, dass er nicht mehr weiß ob es dazu kam, da er high war.

Auf die Frage, was er jetzt machen werde, verlässt Dr. Ledgard wutentbrannt den Raum.

Zeichen der Macht

- **Kontrolle**

Dr. Ledgard kontrolliert seinen Eingriff anhand einer gynäkologischen Untersuchung. Vicente muss dies über sich ergehen lassen. Dr. Ledgard besitzt die Kontrolle über Vicente, somit auch die Macht.

²³⁷ La piel que habito, 2011, [1:19:29 – 1:21:05]

- **Wahrheit / Ehrlichkeit**

Dr. Ledgard konfrontiert Vicente mit der Wahrheit, dass er Normas Vater sei. Durch diese Wahrheit ist Vicente ihm ausgeliefert.

- **Agression**

Dr. Ledgard reagiert zum ersten Mal nicht ruhig und kontrolliert sondern äußerst aggressiv. Seine Gesichtsmimik wirkt bedrohlich. Die empfundene Agression lässt ihn mächtig erscheinen.

Zeichen der Un-Macht

- **Verzweiflung**

Vicente erkennt die Realität, dass er nicht frei kommt. Seine Verzweiflung macht ihn un-mächtig.

Sequenz 25 – Der Fluchtversuch, der Selbstmordversuch²³⁸

Als Übergang zu Sequenz 23 setzt Almodóvar wieder eine Überblendungstechnik ein. Vicentes makellos wirkendes Gesicht wird mit einer Maske überblendet. Man befindet sich wieder im Zimmerverlies. Dr. Ledgard begutachtet sein Werk. Der Zuseher kann nun erstmals erkennen, dass Vicente äußerlich zur Frau modelliert wurde. Es zeigen sich perfekte Brüste, ein perfekter Körper, und trotzdem ist Dr. Ledgard noch nicht zufrieden. Vicentes Körper ist übersät mit Narben von den vorgenommenen Hauttransplantationen. Sein Gesicht wird durch eine Maske modelliert und die Haare müssen erst nachwachsen. Vicente wirkt bereits wie eine Frau. Auch die Stimme klingt bereits höher und weiblicher.

Der Befehl, den Kompressionsanzug anzuziehen, kommt gerade recht. Vicente nutzt diese Situation und bittet ihren Entführer, den Reißverschluss am Rücken zu schließen: in diesem Moment schlägt Vicente Dr. Ledgard und versucht zu flüchten. Obwohl Vicente hinter sich mit dem Schlüssel die Tür absperrt, kommt er nicht weit. Dr. Ledgard verschließt die Eingangstür mit einer Fernsteuerung automatisch. Vicente beginnt nun hektisch einen Fluchtweg aus dem Haus zu suchen. Dr. Ledgard holt sich eine Waffe und

²³⁸ La piel que habito, 2011, [1:21:05 – 1:24:49]

versucht sich langsam zu nähern. Vicente bewaffnete sich indessen mit einem Küchenmesser und droht seinem Peiniger, sich die Kehle durchzuschneiden wenn dieser nicht fern bleibe und den Schlüssel frei gebe. Dr. Ledgard lässt sich nicht irritieren und steigt mit fixiertem Blick auf Vicente die Treppe hinunter. Schließlich setzt Vicente seine Androhung in die Tat um und schneidet sich die Kehle durch. Er fällt ohnmächtig zu Boden. Dr. Ledgard stürmt die Stiege hinunter, fasst den leblosen Körper und trägt ihn in den OP Saal. Durch eine kurze Ab- und Aufblende zeigt sich das nächste Szenenbild im OP: Dr. Ledgard näht behutsam die enorme Schnittwunde, die sich Vicente selbst zugefügt hat.

Bemerkenswert an dieser Sequenz erscheint die Anzahl der Hinweise bezüglich Macht und Ohnmacht.

Zeichen der Macht

- **Zuneigung / Berührung / sexuelle Begierde**

Doktor Ledgard berührt Vicente bei seiner Begutachtung der Haut. Er streichelt die modellierten Brüste. Der Zuseher hat den Eindruck, dass Dr. Ledgard sein Opfer sexuell begehrenswert finden könnte. Er lächelt Vicente aufmunternd zu und spricht mit sanfter weicher Stimme. Man erkennt deutlich seine Zuneigung. Dr. Ledgard besitzt die Macht sein Versuchsobjekt zu berühren wann immer er möchte.

- **Befehl**

Dr. Ledgard befiehlt Vicente. Wer anordnen und befehlen kann, besitzt Macht.

- **Täuschung**

Vicente besitzt die Macht zu täuschen: er bittet Dr. Ledgard den Reißverschluss zu schließen. Durch diesen Vorwand, diese Täuschung startet er einen Fluchtversuch.

- **Physische Gewalt / Kampf / Fluchtversuch**

Zum ersten Mal im Laufe der Narration setzt Vicente gegen den Entführer seine Kraft ein und startet einen Fluchtversuch. Dies zeigt, dass Vicente doch Macht besitzt. Diese Tatsache kam bis zu diesem Augenblick nicht zur Geltung.

- **Schlüssel**

Mit Hilfe des Schlüssels kann Vicente bei seinem Fluchtversuch die Tür hinter sich verschließen und somit Dr. Ledgard einschließen. Dies zeigt für einen, wenn auch kurzen Augenblick, dass dieser Schlüssel Vicente die Macht verleiht zu fliehen. Die Tür erscheint als "Symbol der Abgrenzung wie auch des Überganges zwischen zwei verschiedenen Bereichen. [...] Das Berühren der T. oder die Übergabe ihres - > Schlüssels ist symbolischer Akt der Besitzergreifung."²³⁹

- **Automatisches Türschloss / Gemälde / Designermöbel - Reichtum**

Technische Ausstattung sowie Gemälde und Designermöbel zeugen von Reichtum. Dies lässt wie bereits erwähnt auf Macht schließen. Das automatische Türschloss beispielsweise gibt Dr. Ledgard die Macht, Vicente den Fluchtweg per Knopfdruck abzuschneiden.

- **Waffe / Messer**

Dr. Ledgard besitzt durch die Waffe Macht. Auch Vicente besitzt durch das Küchenmesser Macht. Die Macht sein Leben zu beenden. Das Messer bedeutet "[...] in zahlreichen Überlieferungen ein Symbol bedrohender Mächte [...]"²⁴⁰. "Ein M. in der Hand alttestamentlicher Gestalten ist Hinweis auf die Beschneidung [...]"²⁴¹. Auch im Fall dieser Narration kann man das Messer bzw. Operationsskalpell symbolisch für die Beschneidung Vicentes auslegen. Dies kann einerseits als ein Zeichen von Macht (aus Sicht Dr. Ledgards) ausgelegt werden, andererseits als ein Zeichen von Ohnmacht (der Beschneidung Vicentes. Becker führt in seinem Lexikon der Symbole das Messer "als scharfschneidendes Arbeitsinstrument Symbol des männl., aktiven Prinzips, das die weibl., passive Materie bearbeitet."²⁴² an.

- **Drohung**

Vicente droht seinem Entführer dass er sich die Kehle durchschneide wenn er näher komme und die Schlüssel nicht frei gebe zur Flucht. Eine Drohung zeigt von Macht. Diese Drohung kehrt sich jedoch ins Gegenteil der Unmacht, da Dr. Ledgard den Worten nicht glaubt.

²³⁹ Lurker, 1991, S. 773.

²⁴⁰ Ebda, 1991, S. 475.

²⁴¹ Ebda, 1991, S. 475.

²⁴² Becker, 2008, S. 187.

- **Blickverhalten**

Dr. Ledgards Blickverhalten zeigt seine Macht über seinem auserwählten Opfer. Sein Blick ist fixiert, durchdringend und sehr bedrohlich.

- **Erste Hilfe leisten / Verarztung**

Dass Vicente für Dr. Ledgard überaus wichtig ist, zeigt die Reaktion auf den Selbstmordversuch. Er verarztet Vicente sofort und näht den Schnitt.

- **Provokation**

Dr. Ledgard provoziert Vicente noch zusätzlich indem er äußert, dass dieser niemals fähig sei zu einem Selbstmord. Diese Provokation zeigt, wie überlegen sich Dr. Ledgard seinem Opfer gegenüber fühlt.

Zeichen der Un-Macht

- **Blickverhalten**

Zu Beginn dieser Sequenz zeigt Vicentes trauriger Blick hinter der Gesichtsmaske seine Ohnmacht.

- **Schmerz**

Vicente zeigt im Angriff auf Dr. Ledgard verborgene Kraft und fügt diesem Schmerz zu. Dr. Ledgard scheint einen kurzen Moment aufgrund der Schmerzen unmächtig.

- **Kontrollverlust**

Dr. Ledgard verliert zum Ersten Mal im Laufe der Narration die Kontrolle über die Situation. Er wird von Vicente angegriffen und wirkt unmächtig.

- **Hektik / Panik / Angst**

Der Fluchtversuch löst in Vicente Hektik, Panik sowie Angst aus. Dies führt zu Kurzschlusshandlungen wie der Selbstmordversuch und zeigt seine tatsächliche Verzweiflung und Ohnmacht.

- **Positionierung im Raum**

Die räumliche Positionierung der Protagonisten im Raum lässt auf ein Macht – Unmacht Verhältnis schließen. Dr. Ledgard befindet sich bewaffnet im Obergeschoß auf dem Flur, auf der Stiege – Vicente mit einem Küchenmesser bewaffnet im Wohnraum im Erdgeschoss. Vicente muss aufblicken zu seinem Entführer, um ihm mit Selbstmord zu drohen. Dies lässt sich als Machtpositionierung interpretieren.

- **Ausweglosigkeit / Verzweiflung**

Das Gefühl der Verzweiflung und Ausweglosigkeit treibt Vicente zu diesem Selbstmordversuch. Verzweiflung und Ausweglosigkeit manifestieren sich in Ohnmacht.

- **Ohnmacht**

Durch den Schnitt in die eigene Kehle verliert Vicente sehr viel Blut und wird sofort bewusstlos. Diese Ohnmacht ist ein Zeichen von Unmacht. Diese Ohnmacht ist wiederum ein Zeichen des ausgeliefert seins dem Entführer gegenüber.

3.3.2.10 Kapitel 10 – Ich atme

Sequenz 26 – Die Namensgebung²⁴³

Pedro Almodóvar lässt die Narration dieses filmischen Werkes nicht linear erscheinen. Es ergibt sich eine komplex verschachtelte, mit Zeitsprüngen gespickte Geschichte, welche sich erst nach und nach entfaltet.

Zu Beginn dieser Sequenz weist ein Insert den Zuseher daraufhin, dass sich die Narration nun "EINIGE WOCHEN SPÄTER" fortsetzt. Der räumliche Code, innerhalb welchem sich die Sequenz abspielt, ist der Operationssaal. Dies zeigt auch die Beschriftung QUIROFANO oberhalb der eisernen Schwenktür. Man blickt in das emotionslose, erstarrte Gesicht von Vera, ehemals Vicente. Dr. Ledgard ist dabei, die silikonhafte Maske aus ihrem Gesicht zu entfernen. Er bewundert sein Werk. Veras makellostes Gesicht gleicht einem Gemälde.

Es folgt nun eine der wichtigsten Szenen des Films: die Namensgebung. Dr. Ledgard nimmt sich das Recht heraus Vicente nach seiner erfolgreich abgeschlossenen Umwandlung zur Frau einen neuen weiblichen Namen zu geben: Vera. Dieser Name "stammt aus dem slawischen Sprachraum und bedeutet "Glaube, Zuversicht, Vertrauen"²⁴⁴. Lateinischen Ursprungs kommt

²⁴³ La piel que habito, 2011, [1:25:11 – 1:29:50]

²⁴⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Vera_%28Vorname%29, 17.9.2013.

dem Namen Vera die Bedeutung "die Wahre"²⁴⁵ zu. Man könnte die Wahl bezüglich der Namensgebung mit der Zuversicht, die Dr. Ledgard hinsichtlich seines Experimentes eine perfekte, resistente Haut nicht aufgab, interpretieren. Den Ansatz der Interpretierung als die Wahre, könnte dahingehend gesehen werden, da Vera nun das wirklich Wahre für Dr. Ledgard darstellt.

Dr. Ledgard: "Yo no puedo seguir llamándote Vicente...
A partir de hoy te llamarás....Vera."²⁴⁶

Zeichen der Macht

- **Stolz / Bewunderung**

Dr. Ledgard blickt voller Bewunderung und Stolz auf seine Kreation Vera. Dieser Stolz ist die Belohnung für all seine Geduld und seine Bemühungen. Dieser Stolz gibt ihm Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Blickverhalten**

Beachtet man den Code der Körpersprache, erkennt man in Vicentes Blickverhalten zunächst Emotionslosigkeit. Als Dr. Ledgard Vicente in Vera umbenennt, wendet diese den Blick ab.

- **sich ergeben**

Vicente hat sich mit seinem Schicksal als Frau abgefunden. Sie ergibt sich und kämpft dagegen nicht weiter an, da sie den Umstand nicht mehr ändern kann. Dies lässt ihn ohnmächtig erscheinen.

Sequenz 27 – Flucht in die eigenen Welt²⁴⁷

Es vollzieht sich ein Raumwechsel: Vera befindet sich nun wieder in ihrem Zimmer, das einem Verlies gleicht.

²⁴⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Vera_%28Vorname%29, 17.9.2013.

²⁴⁶ La piel que habito, 2011, [1:25:52 – 1:26:01]

²⁴⁷ Ebda, 2011, [1:26:02 – 1:29:48]

Sequenz 25 lässt sich in vier Etappen untergliedern: zunächst beginnt Vera voller Wut die herumliegenden geblühten Kleider zu zerreißen. Sie setzt all ihre Kraft in diesen Vorgang. Beinahe der gesamte Raum ist schlussendlich mit bunten Stofffetzen übersät. Auditiv untermalt wird dies durch aufwühlende, aggressive Geigenmusik. Vera saugt nun alle Kleidungsfetzen mit einem in der Wand eingebauten Staubsauger ein.

Als nächste Etappe dieser Sequenz öffnet Vera den Speiseaufzug. Darin befinden sich zahlreiche Make-up Utensilien von Chanel sowie Bücher bezüglich Make-up Wissen. Sie nimmt nur zwei Eyeliner und einen Lippenstift, verweigert alles andere. Vera teilt über die Gegensprechanlage mit, dass sie die Utensilien nicht möchte. Mit einem der Eyeliner malt die Gefangene einen Strich an die Wand. Dieser Strich bedeutet jeweils einen Tag ihrer Gefangenschaft.

Als ausschlaggebender, sehr wichtiger Aspekt, kann in dieser Sequenz das Fernsehen angesehen werden. Diverse TV Kanäle zeigen Vera eine andere Welt. Seien es nun die Aufnahmen einer Tiersendung des National Geographic Channels oder eine Sendung über das Praktizieren von Yoga. Dies alles kann als Metapher interpretiert werden: der Leopard, der dem kleinen Antilopenjungtier nachjagt und es schließlich fängt, als auch die Aussagen die über Yoga gegeben werden.

Vera sieht sich selbst als das gefangene Jungtier. Die nachfolgenden Sätze der Yogalehrenden verändern ihren Alltag. Sie wünscht sich Yoga Bücher und beginnt von nun an, sich mit dieser Lehre auseinanderzusetzen und diese zu praktizieren. Die Welt des Yoga eröffnet ihr eine Flucht in ihre eigene Welt.

TV Kanal – maestra de yoga:

“Quisiera practicar en cualquier sitio...en la cama de un hospital, en la cárcel,..tienes que saber que hay un lugar en que puede refugiar...un lugar que está en su interior..un lugar a que nadie más tiene acceso..un lugar que nadie puede destruir, que nadie puede destruir.....para acceder a este lugar existe el yoga, una tecnica ancestral...En su lugar la encontraría paz, la encontraría serenidad y libertad. Podréis practicar inteligentemente, intensamente y de lo que conseguiréis seres libres.”²⁴⁸

²⁴⁸ La piel que habito, 2011, [1:28:09 – 1:29:00]

Eine Sendung, welche die Kunst von Louise Bourgeoise aufgreift, entfacht Veras Interesse. Mit dieser Art der Kunst beginnt sich Vera im Laufe dieser Narration auseinanderzusetzen. Dies wurde in einigen Sequenzen zu Beginn des gesamten Filmes gezeigt.

Die Kunst die nun auf dem TV Sender gezeigt wird spricht Vera dahingehend an, da es sich um Körpergestalten handelt, welche aus zahlreichen Teilen zusammengenäht, zusammengestellt wurden. Man könnte einen Vergleich, eine Verbindung zu ihrem Körper aufstellen: auch ihr Körper ist übersät mit Naht-Narben: eingeteilt in unterschiedliche Hautteile, die aneinandergenäht wurden.

Zeichen der Macht

- **zerstören / zerreißen**

Vera zerreißt die Kleider. Sie fühlt sich dabei mächtig, da sie etwas zerstört. Das Zerstören gibt ihr Macht über ihre Unmacht und Ausweglosigkeit. Jemand, der in der Lage ist etwas zu zerstören besitzt Macht.

- **Auflehnung / Verweigerung**

Vera verweigert das Make-up. Sie spricht in trotzigem Ton in die Gegensprechanlage. Sie glaubt mit Verweigerung Macht ausüben zu können.

- **Verlangen / Bitte / Wunsch**

Vera wünscht sich zunächst Yoga Bücher. Dies wird ihr gewährt. Der Eindruck, dass all ihren Wünschen nach Materialien, mit denen sie sich beschäftigen kann, nachgegeben wird.

- **Zuflucht finden**

Vera findet ab nun Zuflucht im Praktizieren der Yogalehre sowie in der Kunstform von Bourgeoise. Dies verleiht ihr Macht und stärkt sie.

Zeichen der Un-Macht

- **Agression**

Vera wirkt sehr aggressiv. Sie fühlt sich wütend. Diese Emotionen übernehmen die Herrschaft über sie. Vera wirkt ohnmächtig gegen ihre Gefühlswelt.

Sequenz 28 – Die Ankunft von Marilia²⁴⁹

Die Ankunft Dr. Ledgards mit seinem BMW im Innenhof des Anwesens *E/ Cigarall* eröffnet diese Sequenz. Er ist in Begleitung jener älteren Dame, welche im Film bereits eine tragende Rolle gespielt hat: Marilia. Robert stellt sie als Haushälterin an.

Erst durch die Wehmut und die Klagen von Marilia erfährt der Zuseher, dass sie über vier Jahre nicht mehr am Anwesen war und dass sich Norma wie ihre Mutter Gal aus dem Fenster gestürzt hatte. Marilia weint um Normita. Robert setzt behutsam aber doch bestimmt durch, dass er nicht daran erinnert werden möchte. Weitere räumliche Ebenen dieser Sequenz: die Küche und das Zimmer Veras.

Marilia entdeckt die vielen Bildschirme im Haus. Dr. Ledgard klärt sie nun über seine einzige Patientin auf.

Robert: “No, no son televisiones. Es para controlar una paciente.”²⁵⁰

Marilia bekommt die Anweisung, sich ab nun um Vera zu kümmern. Dr. Ledgards Anweisungen gehen soweit, dass er eine Vertrauensbasis zwischen Marilia und Vera unterbinden möchte.

Robert: “No quiero que se tome confianzas contigo. No le abras la habitación. Si tiene problemas me llamas.”²⁵¹

Robert und Marilia beobachten, wie sich Vera intensiv mit Kunstbüchern von Louise Bourgeoise beschäftigt. In ihrem hautfarbenen Ganzkörperanzug und ihrem noch kurzen Haar beschriftet sie die Wand. Sie notiert jeden einzelnen Tag ihrer Gefangenschaft explizit mit Datum an dieser Wand. Betrachtet man den schriftlichen Code an der Wand genauer, gibt es viele Hinweise zu entdecken.

Die Wand ist, außer mit dem täglichen Datum, übersät mit folgenden Notizen:

²⁴⁹ La piel que habito, 2011, [1:29:48 – 1:33:17]

²⁵⁰ Ebda, 2011, [1:30:53 – 1:30:55]

²⁵¹ Ebda, [1:32:16 – 1:32:26]

”
“Se que respiro
Respirar
El opio me ayuda a olvidar
40 minutos fuera de aquí
Sentir como el aire que entra por la garganta y sale“²⁵²

Die Beschriftung der Wand sowie die künstlerische Tätigkeit erhalten sie am Leben. Die Datumanzeigen geben dem Zuseher den Einblick, dass sich ihre jahrelange Gefangenschaft tatsächlich über die Jahre 2006 bis in die Gegenwart, 2012, erstreckt.

Die Tatsache, dass Dr. Ledgard Vera unter Drogen setzte, lässt auf seine Skrupellosigkeit hinsichtlich seines Plans, Vicente gefangen zuhalten und in Vera zu verwandeln, rückschließen.

Vera schreibt selbst, dass das Halluzinogen Opium ihr dabei hilft zu VERGESSEN. Auch Dr. Ledgard raucht in vorangehenden Sequenzen eine Opiumpfeife. Auch er möchte einiges vergessen: den Verlust seiner zwei wichtigsten Menschen.

Während des Abendmahls in der Küche deutet Marilia an, dass Vera einer Person sehr ähnlich sei. Besonders ihr Gesicht. Sie meint damit Gal, die verstorbene Ehefrau von Dr. Ledgard. Der Gestik des Innehaltens und der Mimik eines besorgten Gesichtsausdruckes von Robert nach zu schließen, dürfte Marilia mit ihrer Vermutung Recht haben. Ledgard ist sich dessen bewusst, möchte es aber nicht zugeben, dass er versucht anhand von Vera seine Frau wieder lebendig zu machen.

Ein letzter Ortswechsel in dieser Sequenz zeigt Vera im schwarzen Körpersuit, mit bereits längerem weiblicherem Haar, auf dem Boden liegend und ihre Wand mit dem aktuellen Datum 18-2-2012 beschriftend.

Als Übergang zum nächsten Kapitel 11 setzt der Regisseur wieder eine der zahlreichen Abblenden.

²⁵² La piel que habito, 2011, [Kapitel 10, Sequenz 26]

Zeichen der Macht

- **Wohlstand**

Dr. Ledgard ist stets adrett und gut gekleidet, er trägt Markensonnenbrillen und fährt einen luxuriösen BMW. Sein Wohlstand wird auch in dieser Sequenz gezeigt. Wer über Reichtum verfügt ist mächtig.

- **Überwachung**

Die zahlreichen Bildschirme dienen der Überwachung. Dr. Ledgard besitzt dadurch Macht über Vera.

- **Anweisungen geben**

Dr. Ledgard gibt Marilia Anweisungen. Obwohl ihr Verhältnis sehr innig und auch vertraut erscheint, ist er ihr dennoch überlegen.

- **Machtverhältnis**

Ein Machtverhältnis zeigt genau auf wer der Mächtige ist und wem die Position des Un-mächtigen auferlegt wurde.

Zwischen Marilia und Robert besteht kein wirkliches Machtverhältnis. Ein altes inniges, vertrautes Verhältnis wird vermittelt. Die Anwesenheit Marilias scheint Robert gut zu tun. Er lächelt mehr und scheint gelassener.

- **Skrupellosigkeit**

Die Tatsache, dass Dr. Ledgard Vera Drogen verabreicht, zeigt seine Skrupellosigkeit. Dies verleiht ihm Macht über andere Personen.

- **Eigene Freiheit schaffen**

Vera schafft es, sich durch die Kunst und das Praktizieren von Yoga ihre eigene Welt, ihre eigene Freiheit zu schaffen. Dies verleiht ihr Stärke und Macht. Diese gewonnene Macht wird später im Verlauf der Narration noch zum Einsatz kommen.

Zeichen der Un-Macht

- **Trauer – Tränen**

Marilia wird von ihrer Trauer übermannt. Sie kämpft gegen Tränen. Diese noch vorhandene Trauer macht sie in diesem Moment unmächtig, obwohl sie ansonsten einen sehr selbstsicheren, starken Eindruck vermittelt.

- **Abhängigkeit – Drogen**

Veras Abhängigkeit von Opium verleiht ihr eine gewisse Ohnmacht. “Psychedelische Zustände können mit [...] dem Gefühl der Schwerelosigkeit und Verlust des Zeitgefühls“²⁵³ einhergehen. Vera versucht einerseits die Zeit ihrer Gefangenschaft mithilfe dieses Halluzinogens zu verdrängen, andererseits notiert sie exakt tagtäglich das Datum an ihrer Wand.

- **Misstrauen**

Dr. Ledgard vermittelt Marilia, dass sie keinerlei Vertrauensbasis mit Vera aufkommen lassen solle. Dies erweckt Misstrauen in Marilia. Auch die Ähnlichkeit von Vera mit Roberts verstorbener Frau entfacht ihr Misstrauen in Vera.

3.3.2.11 Kapitel 11 – Auf der Schliche

Sequenz 29 – Misstrauen und Vertrauen²⁵⁴

Pedro Almodóvar führt hier ein Insert mit dem Wortlaut – *Zurück in der Gegenwart* – an, welches dem Zuschauer eröffnet dass sich die Narration nun in der Gegenwart abspielt.

Die erste Szene zeigt eine vollkommen überraschende Situation für den Zuseher: Vera bereitet Frühstück in der Küche. Marilia sieht ihr misstrauisch zu. Das Misstrauen beruht auf der Tatsache, dass Vera mithilfe eines großen scharfen Küchenmessers eine Ananas teilt.

Nachfolgende Zitate zeigen das Misstrauen von Marilia.

Marilia: “¿Qué haces?

Vera: ¿Parto piña? No me miras así Marilia, no había hacerte nada.

Marilia: No me confío de ti.

²⁵³ Lurker, 1991, S. 589.

²⁵⁴ La piel que habito, 2011, [1:33:17 - 1:36:03]

Vera: Si confías de mi será más fácil para nos tres.“²⁵⁵

Auf den Befehl Marilias, ihr das gedeckte Frühstückstablet zu geben, antwortet Vera mit einem forschenden Nein. Prägend für diese Szene sind die Blicke die zwischen Vera und Marilia ausgetauscht werden. Almodóvar setzt in seinem filmischen Werk den Code der Körpersprache, vor allem das im Vordergrund stehende Blickverhalten der Protagonisten, sehr intensiv ein. Ein Blick reicht aus und der Zuseher erkennt in Marilias Mimik pures Misstrauen.

Es vollzieht sich nun ein räumlicher Wechsel. Marilia begibt sich in ihr Zimmer, nachdem sie das Frühstück in den Speiseaufzug gestellt hat. Sie betrachtet wehmütig die Wand mit ihren Beschriftungen und Zeichnungen. Es ist ihr durchaus bewusst, dass sie durch eine Kamera beobachtet wird. Nur mit einem Herrenhemd bekleidet und mit hochgestecktem längerem Haar steht sie inmitten ihres Zimmers und sieht sich um: es zeigt sich die Matratze mit den restlichen Blutspuren der Gewalttat und ihre zahlreichen Kunstobjekte.

Die beschriftete Wand näher betrachtet sticht ein Satz ins Auge des Betrachters: “EL ARTE ES GARANTIA DE SALUD“²⁵⁶. Dies zeigt, dass Vicente/Vera in der Kunst eine Rettung fand. Kunst wird auch als Therapieform oft angeboten. Vera war sich also bewusst, dass die Ausübung dieser Kunst sie bei seelischem, gesunden Verstand hielt. Vielleicht hätte sie sich ansonsten bereits aufgegeben. Vicente gab sich trotz der Entführung und Vaginoplastik also nicht auf. Seine Kunst bestand darin Köpfe, Büsten nach Vorbild der Künstlerin Bourgeois zu formen: in liebevoller Kleinstarbeit aus zahlreichen Stoffetzen zusammengeklebte Köpfe. Diese Stoffteile sollen die Haut repräsentieren. Vera verarbeitet somit mit Hilfe der Kunst ihre eigene Hauttransplantation, die Zusammensetzung ihres Körpers. Ein weiteres aufschlussreiches Indiz an Veras Wand ist die Zeichnung vergitterter Fenster. Die Fenster in ihrem Zimmer waren außen vergittert. Das Fenster stellt eine “Verbindung zwischen dem Innen und dem Außen,

²⁵⁵ La piel que habito, 2011, [1:33:24 – 1:33:36]

²⁵⁶ La piel que habito, 2011, [Sequenz 27]

[...] zwischen Diesseits und Jenseits“²⁵⁷ dar. Vera konnte nicht hinaus, die Gitter versperren den Weg in ihr altes Leben als Vicente.

Vera bringt nun das Frühstückstableaut in das Schlafzimmer von Robert, Dr. Ledgard. Sie weckt ihn und gießt Kaffee ein. Sein Blick (beziehungsweise der Blick der Kamera) fällt hierbei auf das Frühstücksmesser und das leicht geöffnete Hemd, welches tiefe Einblicke gewährt.

Während des Frühstückens zeigt sich eine Vertrautheit. Sie lächeln sich an und sehen einander tief in die Augen.

Nachfolgendes Zitat gibt die Vertrautheit wieder, welche nun existiert. Robert und Vera gaben sich gegenseitig Versprechen.

Vera: “Tú me prometiste que no habría más puertas cerradas.
Que podría ver todos los canales en la televisión.
Que será libre. Y yo te prometo que no te vas a abandonar.
[...]

Vera: Es lo único que tengo Robert...tu promesa y la mía.“²⁵⁸

Zeichen der Macht

▪ **Befehl**

Marilia versucht ihre Macht in Form eines Befehles zu zeigen. Der Modus ihres sprachlich, verbalen Codes zeigt, dass Marilia versucht sich durchzusetzen.

▪ **Messer**

Ein Messer kann als Gegenstand von Macht eingesetzt werden. Mit einem Messer kann beispielsweise eine Person bedroht werden. In dieser Sequenz dient das Messer laut Vera lediglich dem Schneiden einer Ananas. Trotzdem hätte Vera es gegen Marilia einsetzen können. Marilia scheint dennoch eingeschüchtert.

▪ **Verweigerung / Durchsetzungsvermögen / Kraft / Selbstbewusstsein**

Vera missachtet Marilias Anweisung und setzt sich durch. Sie scheint mehr Kraft und Selbstbewusstsein zu besitzen als in all den

²⁵⁷ Lurker, 1991, S. 204.

²⁵⁸ La piel que habito, 2011, [1:35:47 – 1:36:04]

vorangehenden Sequenzen, welche sich zeitlich gesehen in der Vergangenheit abspielten.

- **Weibliche Reize**

Vera weiß mittlerweile ihre weiblichen Reize auch sinnvoll einzusetzen. Das leicht geöffnete Hemd zeigt Dr. Ledgard was er geschaffen hat. Auch ihre Blicke weiß sie gekonnt einzusetzen.

Zeichen der Un-Macht

- **Misstrauen**

Marilia bringt Vera von Anfang an Misstrauen entgegen. Das Messer mit dem Vera eine Ananas zerteilt, schüchtert Marilia ein und schürt ihr Misstrauen umso mehr.

- **Blickverhalten**

Marilias Blickverhalten suggeriert Angst und Misstrauen.

- **Wehmut / Verzweiflung**

Vera fühlt beim Anblick ihrer beschrifteten Wand Wehmut und Verzweiflung. Dies lässt sich aus ihrem Gesicht ablesen.

Sequenz 30 – Der erste Ausgang Veras²⁵⁹

In Sequenz 28 zeigt sich erstmals, dass Vera das Anwesen verlassen darf. Das Verhältnis zwischen Dr. Ledgard und Vera hat sich verändert: es handelt sich nicht mehr um Chirurg/Entführer – Patient/Opfer. Es handelt sich mittlerweile um eine Beziehung auf einer Vertrauensbasis. Die einzige Person in dieser Sequenz welche immer noch Misstrauen ausspricht, ist Marilia. Sie versucht Robert, Dr. Ledgard, wachzurütteln. Für Marilia stellt der Plan mit Vera Einkaufen zu fahren eine absurde Idee dar. In Marilias Gesichtszügen liest man reines Misstrauen, weshalb sie auch eine Waffe in ihre Handtasche packt. Dr. Ledgard verbietet ihr schließlich das Wort. Er vertraue Vera aufgrund deren Versprechen. Vera betritt die Küche. Sie trägt ein Kleid, hohe Schuhe und ist geschminkt. Sie wirkt sehr aufgeweckt,

²⁵⁹ La piel que habito, 2011, [1:36:03 – 1:37:08]

fröhlich und entschuldigt sich bei Marilia für die Verspätung. Vera küsst Robert und winkt ihm nochmals zu. Sie hält kurz inne, da sie in diesem Moment erstmals Schritte außerhalb des Anwesens machen wird. Robert winkt zum Abschied. Auf seinem Gesicht scheint eine Ruhe, eine Sorglosigkeit eingekehrt zu sein. Er scheint keineswegs besorgt zu sein, dass Vera flüchten könnte.

Zeichen der Macht

- **Revolver**

Marilia verstaubt in ihrer Tasche einen Revolver. Durch die Waffe fühlt sie sich mächtiger und geschützter vor Vera.

- **Misstrauen**

Marilia bringt Vera nur Misstrauen entgegen. Sie weiß aus Erfahrung, dass Robert kein Glück mit Frauen hat und meist naiv und blind belogen wurde. Dieses Misstrauen führt zu Vorsicht und zu unüberlegten Handlungen.

- **Meinung / Bedenken äußern**

Marilia äußert ihre Bedenken, ihre subjektive Meinung. Auf sprachlich, verbaler Ebene klingt dies beinahe böse und beschuldigend. In diesem Moment besitzt sie die Macht ihre Meinung frei zu äußern über Roberts Naivität.

- **das Wort verbieten**

Robert verbietet schließlich Marilia das Wort mit dem Befehl ¡Basta ya, Marilia!²⁶⁰. Hier zeigen sich erneut die Hierarchieverhältnisse auf.

- **Entschlossenheit**

Robert ist von Veras Versprechen überzeugt und fest entschlossen dies auch zu glauben. Diese Entschlossenheit zeugt von Macht, Marilias Bedenken zu zerstreuen und zu negieren.

- **Respekt**

Vera entschuldigt sich für ihre Verspätung. Weiters ist zu beobachten, dass sie sich bei Robert bedankt. Sie versucht Robert sowie Marilia

²⁶⁰ La piel que habito, 2011, [Sequenz 28]

Respekt entgegenzubringen. Auf diese Weise erschleicht sich Vera das Vertrauen von Robert.

- **Kleidung**

Die weibliche Kleidung und die hochhackigen Schuhe zeigen Vera in einem sehr femininen Licht. Durch die Kleidung und das Make-up gewinnt sie an Selbstbewusstsein. Selbstbewusstsein bedeutet Macht.

- **Kuss**

Vera küsst zum ersten Mal im Laufe der Narration in der Öffentlichkeit, also vor den Augen Marilias, Robert. Dies gibt Vera Macht.

Zeichen der Un-Macht

- **Angst / Schutzbedürftigkeit**

Marilia sieht sich bei diesem Einkaufsausflug einer Gefahr ausgesetzt. Ihre Schutzbedürftigkeit versucht sie mit einem Revolver zu verstärken.

- **Misstrauen / Unsicherheit**

Misstrauen verleitet eine Person einerseits zur Vorsicht, andererseits zur Unsicherheit.

Sequenz 31 – Die Anschuldigung²⁶¹

In dieser Sequenz wird das Geheimnis von “El Cigarall” beinahe gelüftet. Ein Kollege namens Fulgencio besucht Dr. Ledgard am Anwesen. Dr. Ledgard eröffnet ihm, dass er die Klinik El Cigarall aufgeben wird. Dieser jedoch bittet ihn, die Klinik dem Team zu vermieten. Dr. Ledgard reagiert auf diesen Vorschlag nervös und weist seinen Kollegen ab.

Es vollzieht sich ein Ortswechsel: Dr. Ledgard verlässt den Innenhof, lässt seinen Kollegen einfach stehen. Er durchquert das modern ausgestattete Wohnzimmer und begibt sich in sein Büro. Er zündet sich eine Zigarette an und legt das Feuerzeug zurück in die Schreibtischlade. Hierbei fällt der Kamerablick direkt in Großaufnahme auf den Revolver, welcher in der

²⁶¹ La piel que habito, 2011, [1:37:08 – 1:41:11]

Schublade liegt. Plötzlich betritt Fulgencio den Raum und konfrontiert Dr. Ledgard mit einer aktuellen Tageszeitung. Es handelt sich um einen Bericht über 200 Jugendliche, welche in den letzten 10 Jahren verschwunden sind. Auch ein Bild des jungen Vicente Guillén Piñeiro befindet sich darunter. Fulgencio legt nun seine Vermutungen offen: er beschuldigt Robert der Entführung Vicentes und des Experimentierens an ihm. Im Moment dieser Anschuldigungen scheint sich das Macht-/Kräfteverhältnis kurzzeitig zu ändern. Fulgencio besitzt Wissen, wenn auch nur Vermutungen, die Dr. Ledgard gefährlich werden könnten.

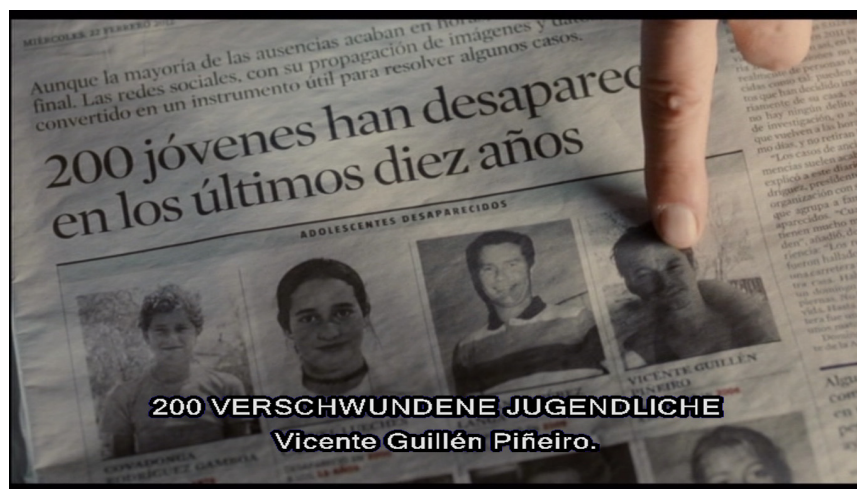


Abbildung 10: Screenshot Sequenz 31 ²⁶²

Dr. Ledgard versucht nun dieses veränderte Machtverhältnis wieder zu ändern, indem er die Vorwürfe seines Kollegen dementiert. Hierzu belügt er seinen Kollegen mit zahlreichen Argumenten. Er weiß sich schließlich nur noch mit seiner Waffe zu helfen und fordert Fulgencio auf zu gehen. Währenddessen erreichen Marilia und Vera wieder das Anwesen. Vera trägt nun ein neues, florales Kleid. Es handelt sich genau um jenes Kleid, welches Vicente früher seiner Kollegin Christina schenken wollte. Vera betritt schließlich das Büro. Mit sicheren Schritten und festem Blick geht sie auf Fulgencio zu und verneint dessen Vorwürfe. Sie beharrt darauf, sie sei freiwillig bei Dr. Ledgard und sie sei immer eine Frau gewesen.

²⁶² La piel que habito, 2011, [Sequenz 31]

Vera: "Estoy aqui porque es mi propia voluntad...
y no me llamo Vicente...sino Vera, Vera Cruz.
Y siempre fue una mujer."²⁶³

Dr. Ledgard verblüffen Veras Verhalten und Aussagen sichtlich. Um ihre Aussage zu untermauern, setzt sich Vera auf den Schoß von Robert. Fulgencio verlässt geschockt den Raum.

Als Vera das Zeitungsfoto von Vicente, von ihrem früheren Ich, sieht, wird sie sichtlich nervös. Robert bedankt sich bei ihr. Ein leidenschaftlicher Kuss schließt diese Szene.

Exkurs: Farbgebung

Der Farbensymbolik (nicht nur im filmischen Werk) kann eine große Rolle spielen bei der Analyse und Interpretation von Situationen. Wie eine Person gekleidet wird im Film, zeigt oft mehr als dem Zuseher zunächst bewusst ist. Die Farbensymbolik zeigt "1) Farben als Ausdruck u. Träger seel. Stimmungen, menschl. Eigenschaften, hierarch. Stellung u.ä.;"²⁶⁴. Für diese Arbeit besonders aufschlussreich ist der Aspekt der erwähnten hierarchischen Stellung.

Im Verlauf der Narration in Sequenz 29 ist zu beachten dass beide Protagonisten – Dr. Ledgard sowie Fulgencio – Kleidung in dunklen Blautönen tragen. Pedro Almodóvar setzt in seinen zahlreichen Filmen eine Symbolik der Farben wiederholt gekonnt ein. Die Farbe blau ist der kalten, kühlen Farbseite zuzuschreiben. Um Goethe zu zitieren: "Wie Gelb die nächste Farbe am Licht, so ist Blau ein Schleier des Schwarzen. Man kann sagen, dass Blau immer etwas Dunkles mit sich führe."²⁶⁵ Jede Farbe besitzt ihre positive als auch negative symbolische Kraft. Der Farbe Blau werden positive Assoziationen wie "[...] die Freundschaft, [...], die Treue, [...], der Mut, [...], die Wahrheit, [...]"²⁶⁶ zugeschrieben. Als negativ wird in der Farbe Blau beispielsweise "[...], die Lüge, [...]"²⁶⁷ interpretiert. Dieser negative

²⁶³ La piel que habito, 2011, [1:40:21 – 1:40:35]

²⁶⁴ Becker, 2008, S. 81.

²⁶⁵ <http://work.popperschule.at/projekte/wahrnehmung/daten/index.php?id=155> , 30.9.2013.

²⁶⁶ http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-blau.htm, 30.9.2013.

²⁶⁷ Ebda, 30.9.2013.

Aspekt lässt sich hier in Sequenz 29 wiedererkennen: Dr. Ledgard trägt dunkelblaue Kleidung und belügt seinen Kollegen. Sein Kollege, ebenfalls in dunkelblau gekleidet, versucht ihn in aller Freundschaft, mit der Tatsache zu konfrontieren. Es scheint, dass Almodóvar hier wiederum ein farbliches Zeichen setzen wollte.

Zeichen der Macht

- **Ablehnung**

Dr. Ledgard lehnt den Vorschlag seines Kollegen vehement ab. Dies äußert sich auf verbaler Ebene mit einem zynischen, scharfen Befehlston.

“Te dicho que no, Fulgencio!”²⁶⁸

Diese Ablehnung zeigt die Autorität, die Dr. Ledgard besitzt. Im Team obliegt ihm die Machtposition.

- **Beschuldigung / Drohung**

Fulgencio beschuldigt Dr. Ledgard der Entführung und des Experimentierens an Menschen. Sprachlich hat in diesem Moment Fulgencio das Sagen: er spricht direkt, ruhig und sachlich. Er lässt sich nicht aus der Fassung bringen.

- **Lüge / Skrupellosigkeit**

Dr. Ledgard belügt seinen Kollegen, um dessen Beschuldigungen abzuwehren. Dies zeugt von seiner Skrupellosigkeit. Seine unwahren Worte werden auf sprachlicher Ebene durch bestimmte Worte und sichere Stimmlage verstärkt. Wenn Menschen lügen, merkt man dies meist an ihrer Körpersprache. Sie beginnen nervös zu werden. Dr. Ledgard behält jedoch seine Fassung. Dies zeigt wiederum seine Selbstbeherrschung (als Zeichen von Macht) über die gesamte Situation.

- **Waffe**

Dr. Ledgard weiß sich lediglich mit seinem Revolver diese Anschuldigungen zu wehren. Wer eine Waffe besitzt, hat ein gewisses Maß an Macht, da Waffen als ein “Sinnbild der Macht”²⁶⁹ angesehen

²⁶⁸ La piel que habito, 2011, [1:37:54 – 1:38:00]

²⁶⁹ Becker, 2008, S. 322.

werden. Sie sind "symbolisch mehrdeutig, da sie sowohl dem Angriff wie der Verteidigung u. dem Schutz dienen;"²⁷⁰.

- **Befehle**

Dr. Ledgard versucht sich mit Befehlen/Aufforderungen zur Wehr zu setzen.

"¡No sigues por ahí, Fulgencio! / ¡No me importa! / ¡Vete!"²⁷¹

- **Zuneigung**

Vera stellt sich auf die Seite von Robert. Sie lügt für ihn. Sie zeigt ihm ihre Zuneigung und besitzt somit Macht über ihn.

- **Blickverhalten**

Auf der Ebene der Körpersprache brilliert Vera in dieser Sequenz. Sie zeigt sich als starke, selbstsichere Frau. Ihre Blicke sind direkt auf Fulgencio gerichtet und zeigen keinerlei Angst.

Dr. Ledgards Blickverhalten zeigt sich im Gespräch mit Fulgencio beinahe feindlich.

- **Selbstsicherheit**

Vera zeigt in dieser Sequenz enorme Selbstsicherheit. Dies verleiht ihr Macht. Macht, Robert in ihren Bann zu ziehen.

Zeichen der Un-Macht

- **Nervosität**

Auf den Vorschlag der Vermietung der Klinik reagiert Dr. Ledgard nervös. Es scheint, als habe er etwas zu verheimlichen. Diese Nervosität versucht Dr. Ledgard zu verstecken, indem er seinen Kollegen auffordert zu gehen.

- **eingeschüchtert sein**

Dr. Ledgard versucht, durch den Einsatz seiner Waffe den Anschuldigungen ein Ende zu setzen. Eine Waffe verleiht Macht und schüchtert den Gegenspieler ein.

²⁷⁰ Becker, 2008, S. 322.

²⁷¹ La piel que habito, 2011, [Sequenz 31]

3.3.2.12 Kapitel 12 – Die Lüge

Sequenz 32 – Der Mord, die Flucht²⁷²

Der innige Kuss aus Sequenz 29 geht direkt über in eine leidenschaftliche Sexszene in Sequenz 30. Da Vera noch Schmerzen verspürt, schlägt sie vor aus dem Untergeschoss des Hauses eine Gleitcreme zu holen. Dass dies als Vorwand gilt, um die Waffe aus dem Schreibtisch zu holen, ahnt nicht. Dr. Ledgard scheint trunken vor Zuneigung und Gefühlen für Vera. Er scheint ihr zu vertrauen. Als Vera die Waffe holt, erblickt sie abermals den Zeitungsbericht mit dem Bild von ihrem alten Ich, Vicente. Dr. Ledgard ruft ihr aus dem Obergeschoss sie solle sich beeilen. Vera küsst ihr altes Bild und eilt zu ihm. Währenddessen erwachte Marilia.

Die räumliche Situierung dieser Sequenz stellt das Innere des Anwesens dar: das Schlafzimmer, kurzfristig das Büro und der große Wohnbereich im Erdgeschoss.

Vera betritt das Schlafzimmer mit ihrer Handtasche, in welcher sich die Gleitcreme und der Revolver befinden, und schließt hinter sich die Tür. Robert meint im Scherz, dass er beinahe glaubte, sie habe ihn verlassen.

Vera nimmt nun die Waffe aus der Handtasche und teilt ihm mit, dass sie ihn nun töten werde.

Robert: "Por fin. Creí que ya has ido.
Vera: Todavía no.
Robert: ¡Vamos Vera! ... ¿Qué haces?
Vera: ¡Voy a matarte!
Robert: ¿Es una broma, verdad?
Vera: ¡Llámalo como quieras!
Robert: Pero me prometiste.
Vera: Te mentí."²⁷³

In Roberts Gesichtszügen entsteht blankes Entsetzen. Trotz Tränen in den Augen drückt Vera ab und erschießt Robert. Die Narration zeigt nun, dass Vera mit dieser Tat ihr Versprechen, das sie Dr. Ledgard gab, ihn niemals zu

²⁷² La piel que habito, 2011, [1:41:11 – 1:46:14]

²⁷³ Ebda, 2011, [1:43:07 – 1:43:40]

verlassen, bricht. Durch den Schuß erwacht auch Marilia von neuem. Sie bewaffnet sich ebenfalls, schreitet in ihrem weißen Nachthemd ins Obergeschoß, um zu sehen woher der Schuß kam. Vera beruhigt sie durch die geschlossene Tür, dass sie wieder schlafen gehen solle, es sei alles in Ordnung. Marilias Misstrauen lässt sie jedoch in das Schlafzimmer von Robert eintreten. Es wartet ein grauenhaftes Bild auf sie: Robert liegt nackt und tot auf dem Bett. Eine dunkelrote Blutlache bildet sich neben dem Bett. Nun realisiert Marilia die Situation und fordert Vera auf, aus ihrem Versteck zu kommen. Marilias Ohnmacht zeigt sich in diesem Moment anhand von Angst. Angst vor der Bedrohung, welche auf sie wartet. Plötzlich schießt Vera unterhalb des Bettes auf Marilia und tötet auch sie.

Vera kommt aus ihrem Versteck unter Roberts Bett hervor, sieht dabei direkt in das Gesicht von Marilia, welche ihr noch mit ihrem letzten Atemzug folgenden Satz sagen kann:

Marilia: "Yo lo sabía."²⁷⁴

Das Misstrauen von Marilia war berechtigt, wie sich nun in dieser Situation zeigt.

Bemerkenswert an dieser Sequenz ist die Farbkonstellation. Visuell gesehen wurde Vera in dieser Sequenz in edles Nachtgewand aus schwarzem Satin und schwarzem Tüll gehüllt. Marilia indessen trägt ein rein weißes Nachthemd. Dies verstärkt den Eindruck, dass sich die Verhältnisse nun gedreht haben. Vera in schwarz gekleidet, mit dunklem Haar nimmt Marilia in weiß gekleidet mit blondem Haar das Leben. Böse versus Gut?

In den Sequenzen davor waren die hierarchischen Verhältnisse umgekehrt. Robert mit Marilia als Komplizin, stellte die böse Seite dar. Der schwarze Farbton der Kleidung Veras beziehungsweise der weiße Farbton der Kleidung Marilias zeigen dass sich die Positionen nun geändert haben.

Pedro Almodóvar filmt nun den Anblick des Schlafzimmers, die Szene des Grauens, erstmals aus einer Top - Shot Kameraperspektive.

²⁷⁴ La piel que habito, 2011, [Sequenz 30]

Der Zuseher sieht die beiden Leichen und deren Blutlachen von oben.

“Der **Top-Shot** ist eine Sonderform der Aufsicht, bei der das Geschehen von oben eingefangen wird (ca. 90° Winkel zum Objekt). [...] Der Top-Shot als filmisches Stilmittel soll Kollektivität, Unwichtigkeit und Untergebenheit suggerieren.“²⁷⁵



Abbildung 11: Screenshot Sequenz 32 ²⁷⁶

Vera beginnt nun hastig Geld und Schlüssel aus Roberts Hose zu entwenden und schlüpft in ihr Kleid. Es vollzieht sich ein letzter räumlicher Wechsel: Vera verlässt in dieser dunklen Nacht nun hastig das Anwesen. Sie sieht sich nochmals ängstlich um und flüchtet endgültig.

Zeichen der Macht

▪ Befehl

Dr. Ledgard scheint noch immer den Ton anzugeben. Er ruft Vera zur Eile auf. “Vera, darte prisa!”²⁷⁷

Dies lässt wiederum erkennen, dass Vera hierarchisch gesehen noch immer unter Robert zu stehen scheint. Robert besitzt noch immer Macht über sie, obwohl das Verhältnis bereits vertraut wirkt.

²⁷⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Kameraperspektive>, 30. 9. 2013

²⁷⁶ La piel que habito, 2011, [Sequenz 32]

²⁷⁷ La piel que habito, 2011, [1:42:52 – 1:42:55]

- **Vertrauen erschleichen / Klugheit**

Vera erschlich sich das Vertrauen von Robert. Dies macht deutlich, dass Vera Klugheit und Macht besitzt.

- **Kleidung / Gemälde**

Dass Gegenstände wie Kleidung für Reichtum und dieser Umstand für Macht stehen, wurde bereits in den vorangehenden Sequenzen dieser Analyse erwähnt.

- **Waffe**

Auch die Tatsache dass eine Waffe einer Person Macht verleiht wurde vielfach erwähnt im Laufe der vorgenommenen Analyse.

Mithilfe der Waffe tötet Vera Dr. Ledgard und Marilia. Die bewaffnete Person hat Macht über Leben und Tod. Vera ist dadurch Robert überlegen.

- **töten**

Vera tötet Robert und Marilia. Dies verhilft ihr zur Flucht und zur Freiheit.

- **Angst / Emotion**

Veras Augen und Mimik verrieten erneut ihre Angst. Angst kann eine Person schwach und ohnmächtig werden lassen. Die Angst, das Adrenalin, kann aber auch Kraft geben, um zu fliehen.

- **Flucht**

Durch den Akt der Tötung besitzt Vera nun die Macht zu flüchten.

Zeichen der Un-Macht

- **Traurigkeit**

Die Körpersprache Veras beim Anblick ihres Bildes als Mann zeigt, dass sie emotional aufgewühlt ist. Vera beginnt beinahe zu weinen. Dies lässt sie für einen kurzen Augenblick ohnmächtig erscheinen, wie während ihrer Gefangenschaft.

- **Vertrauen – Vertrauen missbrauchen**

Der Aspekt des Vertrauens lässt sich in dieser Sequenz zweideutig auslegen. Als Zeichen der Macht, wie oben erwähnt. Vera erschlich sich Roberts Vertrauen, indem sie diesem Gefühle und Zuneigung vorspielte.

Robert ließ sich dadurch täuschen und gab Vera vollstes Vertrauen. Dieser Umstand führt schließlich dazu, dass er Vera machtlos ausgeliefert ist.

- **ausgeliefert sein**

Robert sieht sich Vera schutzlos ausgeliefert. Er kann in diesem Moment nicht flüchten. Er ist machtlos gegen Vera.

- **Blickverhalten**

Der Code der Körpersprache einer Person verrät in jeder Situation die vorherrschenden Emotionen. In dieser Sequenz lässt sich Ohnmacht in den Blicken von Dr. Ledgard und Marilia erkennen (da Vera sie tötet).

Sequenz 33 – Die Rückkehr in das alte Leben²⁷⁸

Die letzte Sequenz der gesamten Filmnarration beginnt mit der Ankunft Veras in der Altstadt. Sie flüchtete vom Anwesen und kommt nun mit einem Taxi direkt bei der Boutique von Vicentes Mutter an.

Im Schaufenster zeigt sich ihr eigenes Spiegelbild. Vera hält die Tränen zurück und betritt den Laden. Sie sieht sich um, sieht ihre Vergangenheit. Schließlich trifft sie im Hinterzimmer auf ihre Mutter und Christina. In dieser Sequenz spielen Blicke eine größere Rolle als Worte. Vera/Vicente wird von ihrer/seiner Mutter nicht erkannt. Christina bedient Vera. Diese bemerkt schließlich dass etwas nicht stimmt und ist besorgt.

Wieder ist es die Farbkonstellation, die Ausstattung der Boutique, die sofort ins Auge fällt. Die meisten Kleider sind rot oder blau gehalten.

²⁷⁸ La piel que habito, 2011, [1:46:14 – 1:49:49]

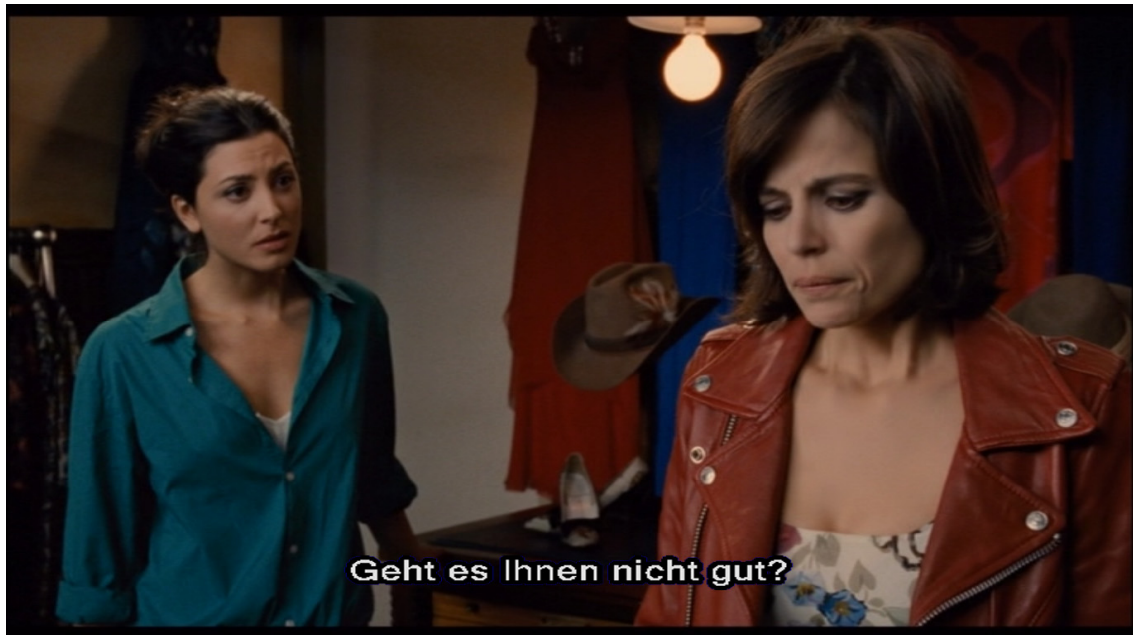


Abbildung 12: Screenshot Sequenz 33 ²⁷⁹

Vera selbst trägt eine rote Lederjacke, Christina ein türkisfarbenes Hemd. Almodóvar versucht erneut mit Hilfe der Farben eine Aussage zu untermalen. In diesem Moment trifft Gegenwart mit Vergangenheit zusammen. Die Farbe Rot steht symbolisch für “[...] Blut, Liebe, Leben;”²⁸⁰. Vera versucht sich zu sammeln und lüftet ihr Geheimnis.

Vera: “Soy Vicente. Acabé de fugarme. Me raptaron.
Me cambiaron de sexo. [...] Tenéis que ayudarme.”²⁸¹

Christina bittet schließlich Vicentes Mutter in den Raum: Vera eröffnet auch ihr die Wahrheit. Hiermit schließt die Narration. In dieser abschließenden Sequenz gibt es kaum Zeichen der Macht / Un-Macht. Lediglich Zeichen der Ohnmacht wie Traurigkeit und Emotionalität zeigen sich.

²⁷⁹ La piel que habito, 2011, [Sequenz 33]

²⁸⁰ Lurker, 1991, S. 194.

²⁸¹ La piel que habito, 2011, [1:48:16 – 1:48:30]

4 Lexikon der Macht / Un-Macht

Nachfolgend werden jene 148 Zeichen der Macht / Unmacht welche im Film aufscheinen, jeweils in ein Begriffslexikon der Macht beziehungsweise einem Lexikon der Un-Macht alphabetisch eingeordnet.

4.1 Begriffslexikon der Macht

Abhängigkeit cf. Sequenz 5;

Vera ist von Dr. Ledgard abhängig. Er versorgt die Wunden ihrer Selbstverletzung, an welchen sie sterben hätte können.

Ablehnung cf. Sequenz 31;

Dr. Ledgard lehnt einen Vorschlag seines Kollegen Fulgencio ab. Mit stringentem, autoritärem Tonfall vermittelt er seine Machtposition.

Abwehrverhalten cf. Sequenz 20;

Dr. Ledgard verweigert den Beileidswunsch des behandelnden Arztes von Norma. Er droht diesem mit einer Klage. Er scheint dem Arzt dadurch überlegen zu sein und zeigt so seine Macht ihm gegenüber.

Agression cf. Sequenz 24;

Dr. Ledgard reagiert erstmals aggressiv. Er wirkt bedrohlich, was ihn wiederum mächtig erscheinen lässt.

Anordnung cf. Sequenz 22;

Dr. Ledgard weist Kollegen zur Eile an. Da er das Sagen hat, gibt ihm dieser Umstand Macht.

Angst cf. Furcht cf. Panik cf. Hektik cf. Sequenz 32;

Die empfundene Angst in der aktuellen Situation lässt Vera stark werden. Sie besitzt dadurch Macht und ist stark genug um zu flüchten.

Anweisungen geben cf. Sequenz 28;

Dr. Ledgard gibt Marilia Anweisungen. Wer Anweisungen gibt, besitzt Macht.

Auflehnung cf. Sequenz 27;

Vera verweigert das Make-up, das ihr Dr. Ledgard schickt. Dieser Akt des Verweigerns gibt ihr Macht sich gegen ihn aufzulehnen.

Aufforderung cf. Befehl cf. Sequenz 7;

Marilia empfiehlt Dr. Ledgard Vera zu töten. Das hierarchische Verhältnis scheint hier nicht exakt ausgeprägt zu sein. Dies gibt Marilia die Macht diese Aufforderung auszusprechen.

Ausdauer cf. Ruhe cf. Sequenz 5;

Dr. Ledgard besitzt Macht durch seine Ruhe und Ausdauer.

Auto cf. Sequenz 15,

Das Auto von Dr. Ledgard zeigt seine Macht. Es vermittelt Stärke und ist Vicente's Motorrad während der Verfolgungsjagd überlegen.

Autorität cf. Sequenz 1; 2;

Dr. Ledgard strahlt während seines Vortrages Autorität aus. (cf. Sequenz 2)
Marilia strahlt den Bediensteten des Anwesens gegenüber Autorität aus, da sie Anweisungen geben kann, was ihr Macht verleiht.

jemand bedrängen cf. Sequenz 6

Vera bedrängt Dr. Ledgard. Dies gibt ihr Macht, da er die Flucht ergreift.

Befehl cf. Sequenz 1; 7; 19; 22; 23; 25; 29; 31; 32;

Wer anordnen und befehlen kann, besitzt Macht.

Belehrung cf. Sequenz 18;

Der behandelnde Arzt von Norma belehrt Dr. Ledgard, dass seine Besuche zu häufig sind. Diese Belehrung vermittelt die Machtposition des Arztes.

Beschuldigung cf. Drohung cf. Sequenz 31;

Fulgencio beschuldigt Dr. Ledgard der Entführung und des Experimentierens am Menschen. In diesem Moment besitzt Fulgencio die Macht.

Besonnenheit cf. Geduld cf. Sequenz 21;

Dr. Ledgard besitzt Macht über seine Emotionen. Er handelt ruhig und besonnen.

Betäubung cf. Sequenz 21;

Dr. Ledgard betäubt Vicente, was wiederum seine Macht über sein Opfer verdeutlicht.

Bildschirm cf. Sequenz 6;

Anhand des Bildschirmes kann das Opfer (Vera) beobachtet werden. Dies verleiht Dr. Ledgard Macht.

Blickverhalten cf. Sequenz 6; 25; 31;

Vera sucht den direkten Blickkontakt. Dass dies Dr. Ledgard einschüchtert und flüchten lässt zeigt, dass in dieser Situation die Macht Vera obliegt. (cf. Sequenz 6) Dr. Ledgards Blickverhalten zeigt seine Macht über das Entführungsoffer Vicente. (cf. Sequenz 25) Veras Blickverhalten zeigt ihre Macht, da sie keinerlei Angst zeigt. (cf. Sequenz 31)

Blut cf. Sequenz 9; **cf. Blutkonserve** cf. Sequenz 3;

Durch die Blutkonserve erhält Dr. Ledgard die Macht seiner Forschungstätigkeit nachzuziehen.

Bücher cf. Sequenz 1;

Bücher bedeuten Wissen. Wer Wissen besitzt, besitzt auch Macht.

Drogen cf. Opium cf. Sequenz 4; 12;

Dr. Ledgard macht Vera abhängig. Die Drogen verleihen Dr. Ledgard Macht über Vera. (cf. Sequenz 4)

Vicente verwendet Drogen als Stimmungsaufheller. Dies gibt ihm die Macht das trostlose Kleinstadtleben noch länger zu ertragen.

Drohung cf. Sequenz 6; 20; 25;

Vicente droht Dr. Legard. Eine Drohung zeigt die momentane Macht einer Person.

eigener Wille cf. Sequenz 14;

Wer einen eigenen Willen besitzt, besitzt auch Macht.

Emotion cf. Angst cf. Emotionslosigkeit cf. Sequenz 20; 32;

Die Emotion Angst lässt Vera stark werden um einen Fluchtversuch zu starten. (cf. Sequenz 32)

Entschlossenheit cf. Sequenz 30;

Dr. Ledgard glaubt, dass Veras Zuneigung echt ist. Seine Entschlossenheit diesbezüglich bedeutet Macht gegenüber Marilia's Bedenken.

Erste Hilfe leisten cf. Verarztung cf. Sequenz 25;

Dr. Ledgard verarztet Vicentes Schnittwunde. Er besitzt Macht, da sein Opfer ohne ihn verbluten würde.

Expertenwissen cf. Professionalität cf. Sequenz 2, 5;

Expertenwissen bedeutet Professionalität. Diese Professionalität gibt Überlegenheit welche Macht bedeutet.

Feuer cf. Sequenz 9;

Das Element des Feuers vermittelt Macht.

Flucht cf. Sequenz 32;

Flucht bedeutet Macht. Vera hat die Macht den Ort des Grauens zu verlassen.

Freiheit schaffen cf. Sequenz 28;

Vera schafft sich selbst ein Stück Freiheit mithilfe von Kunst und Yoga. Diese Freiheit lässt sie stark werden, wodurch sie an Macht gewinnt.

gefangen halten cf. Sequenz 6;

Jemanden gefangen zu halten bedeutet Macht über jemanden zu besitzen.

Gefühle cf. Sequenz 8

Gefühle können Macht über eine Person einnehmen.

Gemälde cf. **Reichtum** cf. Sequenz 4; 25; 32;

Reichtum bedeutet Macht.

Genauigkeit cf. Sequenz 5;

Ausdauer, Genauigkeit und Ruhe verleihen die Macht einer Situation gewachsen zu sein.

Gewalt (physische) cf. **Kampf** cf. Sequenz 13; 25;

Vicente (Vera) setzt während eines Kampfes im Fluchtversuch seine Kraft und Gewalt ein. Er besitzt doch noch Macht.

Gitter cf. Sequenz 1;

Gitter bedeuten Schutz. Dieser Faktor zeugt von Macht.

Ignoranz cf. Sequenz 20;

Dr. Ledgard ignoriert den Arzt Normas. Dies zeigt seine Machtposition.

Inneneinrichtung cf. **Möbel** cf. Sequenz 4;

Reichtum bedeutet Machtbesitz.

Kleidung cf. Sequenz 2,5; 30; 32;

Durch Kleidung lässt sich Macht ausdrücken.

Kontrolle cf. Sequenz 19; 24;

Dr. Ledgard kontrolliert seinen Gefangenen Vicente. Diese Kontrolltätigkeit gibt ihm ein Machtgefühl. (cf. Sequenz 19)

Dr. Ledgard kontrolliert nach der OP sein Werk. Vera ist dieser Untersuchung ausgeliefert. Dies zeigt wieder die Macht des Dr. Ledgard.

Kostüm cf. Sequenz 8;

Ein Kostüm bietet Schutz. Es gibt die Macht sich zu verbergen.

Kraft cf. Selbstbewusstsein cf. Sequenz 29;

Kraft und Selbstbewusstsein bedeuten Macht.

Kunst cf. Gemälde cf. Sequenz 1;

Kunst bedeutet Reichtum. Reichtum deutet auf Macht hin.

Kündigung (befehlen) cf. Sequenz 7;

Jemand der eine Kündigung befehlen kann, dem obliegt Macht.

Kuss cf. Sequenz 30;

Vera küsst Robert. Dies verleiht ihr Macht über ihn, da ihn dieser Kuss verunsichert.

Lüge cf. Sequenz 22; 31;

Dr. Ledgard lügt. Dies zeigt von seiner Skrupellosigkeit die ihm Macht verleiht. (cf. Sequenz 31.)

Maske cf. Sequenz 15;

Eine Maske gibt die Macht das eigene Ich zu verbergen.

Machtverhältnisse cf. Sequenz 5; 28;

Der Präsident befiehlt Dr. Ledgard seine Experimente einzustellen. Dies zeigt das Hierarchieverhältnis. Dieses Machtverhältnis gibt dem Präsidenten die oberste Machtbefugnis. (cf. Sequenz 5)

Das Machtverhältnis zwischen Marilia und Dr. Ledgard scheint ausgeglichen zu sein (cf. Sequenz 28). Jedoch besitzt noch immer Dr. Ledgard trotz innigem Verhältnis zu ihr die Macht und erteilt ihr Befehle.

Meinung cf. Bedenken äußern cf. Sequenz 30;

Die Macht besitzen, seine eigene Meinung frei zu äußern.

Messer cf. Sequenz 25;

Eine Waffe, ein Messer verleiht Macht.

Misstrauen cf. Unsicherheit cf. Sequenz 30;

Misstrauen schützt vor Fehlern. Misstrauen gibt die Macht, falsche Handlungen zu unterlassen.

Mord cf. Sequenz 9;

Als mächtig erscheint derjenige, der einen anderen töten kann.

Neugierde cf. Fragen stellen cf. Sequenz 21;

Neugierde und Fragen zu stellen lässt erkennen, dass Vicente trotz Gefangenschaft noch Mut und Macht besitzt.

Organisation cf. Sequenz 22;

Ist etwas gut organisiert, lässt dies auf Professionalität schließen. Dies wiederum lässt Macht erkennen.

Polizei cf. Uniform cf. Sequenz 17;

Polizei besitzt Macht.

Professionalität cf. Sequenz 20; 22;

Professionalität zeigt Macht.

Provokation cf. Sequenz 25;

Dr. Ledgard provoziert sein Opfer. Dies zeigt wieder seine Überlegenheit, seine Machtposition.

Rassiermesser cf. Sequenz 21;

Ein Rasiermesser könnte als Waffe verwendet werden. Eine Waffe bedeutet Macht.

Reichtum cf. Sequenz 1; 25;

Reichtum bedeutet Macht.

Respekt cf. Sequenz 30;

Durch Respekt und Zuneigung erschleicht sich Vera das Vertrauen von Dr. Ledgard. Dies gibt ihr Macht.

Revolver cf. Waffe cf. Sequenz 30;

Ein Revolver gibt ein Gefühl des Schutzes und der Macht.

Ruhe cf. Sequenz 3; 5;

Die Ruhe gibt Dr. Ledgard die Macht, seiner Forschungstätigkeit konzentriert nachzugehen.

Rot cf. Blut cf. Sequenz 3;

Die Farbe Rot wird stets mit Macht in Verbindung gesetzt.

Mithilfe der Blutkonserve besitzt Dr. Ledgard die Macht, seine Forschung voranzutreiben.

Sagen haben cf. Sequenz 10;

Dr. Ledgard geht auf Veras Bitte ein. Vera hat in diesem Moment das Sagen und gewinnt dadurch zunehmend an Macht.

Selbstsicherheit cf. Sequenz 31;

Selbstsicherheit verleiht einer Person Macht.

Schlüssel cf. Sequenz 4; 8; 25;

Vicente verschließt bei einem Fluchtversuch die Tür und sperrt Dr. Ledgard somit kurzfristig ein. In diesem Moment verleiht ihm der Schlüssel Macht.

schweigen können cf. Sequenz 9;

Wahrt eine Person durch Schweigen ein Geheimnis, gibt ihr dies Macht.

Skrupellosigkeit cf. Sequenz 22; 28; 31;

Die Skrupellosigkeit einer Person lässt auf eine mächtige Person schließen. Je mächtiger eine Person, desto skrupelloser handelt eine Person manchmal.

Sprache cf. Sequenz 2;

Mithilfe von Sprache lässt sich Macht wiedergeben. Die Art wie sich jemand ausdrückt, wie jemand mit seinem Gegenüber spricht (befiehlt,...), zeigt die Macht einer Person.

Sorgfalt cf. Sequenz 3;

Das äußere sorgfältige Erscheinungsbild von Dr. Ledgard, die Sterilität des Labors,... all dies lässt darauf schließen: wer sorgfältig arbeitet, sich auch dementsprechend sorgfältig, auf sein Äußeres bedacht, repräsentiert, wird Erfolg im Leben haben und Macht besitzen.

Stolz cf. Bewunderung cf. Sequenz 26;

Dr. Ledgard ist Stolz auf Vera, sein Werk. Dieser Stolz verleiht ihm Macht.

Suizidversuch cf. Sequenz 4;

Vera besitzt die Macht sich selbst zu töten und damit Dr. Ledgard zu verletzen, zu treffen. Dieser Umstand verleiht ihr Macht.

Täuschung cf. Sequenz 25;

Jemanden zu täuschen, bedeutet Macht über jemanden zu haben.

Tötung cf. töten cf. Sequenz 8; 32;

Jemanden zu töten, bedeutet Macht auszuspielen.

Überlegenheit cf. Sequenz 19;

Jemand ist überlegen, höher gestellt und somit auch mächtiger.

Überwachung cf. Voyeurismus Sequenz 4; 28;

Überwachung bedeutet Macht.

Verführung cf. Sequenz 13;

Vicente verführt Norma. Er nutzt seine Macht über die labile, unsichere Norma aus.

Verlangen cf. Bitte cf. Wunsch cf. Sequenz 27;

Vera's Verlangen / Wünsche werden erfüllt. Dies deutet erneut auf die Macht hin, welche sie in dieser Sequenz besitzt.

Vertrauen erschleichen cf. Klugheit cf. Sequenz 32;

Vera erschleicht sich Dr. Ledgards Vertrauen. Dies zeigt ihre Klugheit und Macht.

Verweigerung cf. Durchsetzungsvermögen cf. Sequenz 27; 29;

Vera verweigert, missachtet Marilias Anweisungen. Dies gibt ihr Macht.

voyeuristisch (Blickverhalten) cf. Sequenz 11;

Die voyeuristischen Blicke von Dr. Ledgard zeigen seine Macht. Wann immer er möchte, kann er Vera mithilfe seiner Bildschirme beobachten.

Wahrheit cf. Ehrlichkeit cf. Sequenz 24;

Dr. Ledgard konfrontiert Vicente mit der Wahrheit. Dieser Wahrheit ist Vicente ausgeliefert, wodurch Dr. Ledgard abermals die Macht besitzt.

Waffe cf. Pistole cf. Sequenz 8; 15; 25; 31; 32;

Eine Pistole/Waffe vermittelt Macht.

weibliche Reize cf. Sequenz 6; 29;

Vera setzt gekonnt ihre weiblichen Reize ein um Dr. Ledgard näher zukommen. Der Zuseher beobachtet ihre Macht, welche sie dadurch über Dr. Ledgard erhält.

Wohlstand cf. Sequenz 28;

Reichtum, Wohlstand bedeutet Macht.

Wort verbieten cf. Sequenz 30

Jemandem das Wort zu verbieten deutet daraufhin, dass die Person höher gestellt ist und mächtiger zu sein scheint.

zerstören cf. zerreißen cf. Sequenz 27;

Etwas zu zerstören, zu zerreißen, gibt der ausübenden Person das Gefühl von Macht.

Zuflucht finden cf. Sequenz 27;

Vera findet Zuflucht im Praktizieren von Yoga und im Erstellen von Kunst. Dies macht sie stärker und sie zerbricht nicht an ihrer Gefangenschaft.

Zuneigung cf. sexuelle Begierde cf. Sequenz 24; 31;

Vera zeigt Dr. Ledgard ihre Zuneigung indem sie für ihn lügt. Dies gibt ihr Macht über ihn.

Zwänge (sich von Zwängen befreien) cf. Sequenz 13;

Norma befreit sich von ihrer einengenden Strickjacke und den Schuhen.

Sie fühlt sich dadurch in diesem Moment frei und mächtig.

4.2 Begriffslexikon der Un-Macht

Abhängigkeit cf. Sequenz 1; 19;

Vera ist von Marilia abhängig (cf. Sequenz 1). Von ihr erhält sie Essen und verschiedene Gegenstände.

Abhängigkeit von Drogen cf. Sequenz 28

Eine Abhängigkeit von Drogen erzeugt meist Un-Macht. Die Person ist den Drogen un-mächtig ausgeliefert.

Agression cf. Sequenz 27;

Agressionen übernehmen Macht über eine Person. Vera fühlt sich un-mächtig ihrer Gefühlswelt gegenüber.

Diese Emotion lässt eine Person un-mächtig wirken aufgrund des Aggressionspotentials.

Angst cf. Furcht cf. Panik cf. Hektik cf. Sequenz 1; 16; 19; 21; 23; 25; 30;

Angst vermittelt immer eine Un-Macht.

ausgeliefert sein cf. eingesperrt sein cf. Sequenz 5; 6; 8; 21; 32;

Eine gefangene Person ist immer eine un-mächtige Person.

bedrängt fühlen cf. Sequenz 23;

Dr. Ledgard fühlt sich von Vera bedrängt und flüchtet. Dies zeigt seine aufsteigende Un-Macht ihr gegenüber.

Besorgnis cf. Sequenz 18;

Marilias Besorgnis zeigt ihre Un-Macht, etwas gegen die aktuelle Situation zu tun.

betäubt werden cf. narkotisiert werden cf. Bewusstsein verlieren
cf. Betäubung cf. Sequenz 22; 15;

Vicente wird von Dr. Ledgard betäubt. Dies versetzt ihn in einen ohnmächtigen, ausgelieferten Zustand.

Beobachtung cf. Überwachung cf. Sequenz 1

Jemand ist der Beobachtung, Überwachung un-mächtig ausgesetzt.

Bitten cf. Flehen cf. Sequenz 17;

Das Bitten und Flehen von Vicente untermauert seine Un-Macht der Gefangenschaft.

Blickverhalten cf. Sequenz 2; 6; 8, 25; 26; 29; 32;

Das Blickverhalten eines Menschen lässt auf seinen Gemütszustand schließen. Wendet man den Blick ab, spiegelt der Blick reine Emotionslosigkeit wieder. Der Code der Körpersprache zeigt in zahlreichen Sequenzen anhand des Blickes die Ohnmacht, welche eine Person verspürt.

Distanz cf. Flucht cf. Sequenz 18;

Norma versucht Distanz zu ihrem Vater zu wahren. Dies lässt sie un-mächtig erscheinen.

Drogen cf. Opium cf. Sequenz 14;

Drogen bedeuten Un-Macht. Eine Person wird durch Drogen erst stark.

Dunkelheit cf. Finsternis cf. Sequenz 13; 16;

Dunkelheit birgt immer Unsicherheit und Un-Macht in sich.

eingeschüchtert sein cf. Sequenz 23; 31;

Eine eingeschüchterte Person ist zugleich eine un-mächtige Person.

Emotion cf. Angst cf. Emotionslosigkeit cf. Sequenz 18;

Emotionen, vor allem die Emotion Angst, bringt Un-macht mit sich.

Entsetzen cf. Sequenz 22;

Vicente verspürt Entsetzen und Un-Macht, als er von der Veränderung seines Körpers erfährt.

ergeben (sich) cf. Sequenz 26;

Sich zu ergeben bedeutet sich un-mächtig einer Situation auszusetzen.

Ethische Richtlinien cf. Unterordnung cf. Sequenz 5;

Gesetze und Richtlinien besitzen Macht. Dr. Ledgard muss sich den ethischen Richtlinien unterordnen und seine Forschungstätigkeit einstellen. Dies macht ihn un-mächtig.

Flehen cf. Sequenz 19;

Flehen und Bitten vermittelt Un-Macht.

Fluchtverhalten cf. Fluchtversuch cf. Sequenz 6; 13; 25;

Fluchtverhalten zeigt eine Un-Macht mit der Situation umzugehen.

Fluchtverhalten ist Un-Macht.

Gedanken cf. Sequenz 2;

Gedanken können einen Menschen un-mächtig erscheinen lassen.

Gefangenschaft cf. Sequenz 1; 2; 16;

Gefangenschaft bedeutet stest Un-Macht.

gefesselt sein cf. geknebelt sein cf. Sequenz 8;

Gefesselt sein bedeutet ebenfalls Un-Macht.

Gitter cf. Gefangenschaft cf. Sequenz 1;

Gitter vor den Fenstern bedeutet Gefangenschaft. Dieser Umstand vermittelt Un-Macht.

Hingabe cf. Sequenz 10;

Hingabe hat mit Emotionen zu tun. Hingabe könnte Macht bedeuten.

Hilflosigkeit cf. Sequenz 16; 18;

Hilflosigkeit bedeutet Un-Macht.

Hilfeschrei cf. Sequenz 16;

Ein Hilfeschrei zeigt die Un-Macht einer Person.

hysterisch schreien cf. Sequenz 11;

Norma schreit hysterisch, da sie sich zu wehren versucht. Dies lässt ihre Un-Macht erkennen.

Kontrollverlust cf. Sequenz 25;

Ein Verlust von Kontrolle zeigt die Un-Macht einer Person.

Misstrauen cf. Unsicherheit cf. Sequenz 28; 29; 30;

Misstrauen steht stets in Verbindung mit Un-Macht.

Nervosität cf. Sequenz 31;

Nervosität lässt Vera ohnmächtig erscheinen.

Ohnmacht cf. ausgeliefert sein Sequenz 13; 25;

Ohnmacht bedeutet, man ist ausgeliefert. Dieses ausgeliefert sein ist mit Un-Macht gleichzusetzen.

Opfer cf. Sequenz 8;

Vicente ist als Opfer un-mächtig.

Positionierung im Raum cf. Sequenz 25;

Die Positionierung im Raum ist oft ausschlaggebend für die Interpretation eines Machtverhältnisses. Ist eine Person höher positioniert, deutet dies auf ihre Macht hin. Die niedrig positionierte Person befindet sich in der Position der Un-Macht.

Psychopharmaka cf. Sequenz 13;

Tabletten machen eine Person un-mächtig. Eine Person erscheint ausgeliefert.

rechtfertigen (sich) cf. Sequenz 7;

Sich rechtfertigen müssen bedeutet un-mächtig sein.

Schmerz cf. Sequenz 25;

Schmerz bedeutet Un-Macht.

schuldig fühlen (sich) cf. Sequenz 9;

Schuldzuweisungen bedeuten immer Negativität. Marilia gibt sich selbst die Schuld, dass ihr Sohn Zeca so geraten ist und fühlt sich somit un-mächtig diesem Zustand gegenüber.

Schutzbedürftigkeit cf. Sequenz 18; 30;

Wer Schutz benötigt ist un-mächtig.

Suizidversuch cf. Sequenz 4;

Suizidversuche zeigen Verzweiflung und Un-Macht einer Person auf.

Trauer cf. Tränen cf. Sequenz 20; 28;

Trauer und Tränen zeigen den un-mächtigen Zustand einer Person auf.

Traurigkeit cf. Sequenz 32;

Traurigkeit bringt Un-Macht mit sich.

Traumatisierung cf. Trauma cf. Sequenz 9; 18;

Eine Traumatisierung, ein schlimmes Erlebnis hinterlässt Spuren in einer Person. Dies kann zur Un-Macht führen.

Unfall cf. Sequenz 15;

Vicente ist im Moment des Unfalles un-mächtig, da er ausgeliefert am Boden liegt.

Unterwürfigkeit cf. Sequenz 19;

Wer sich einer Person unterwerfen muss, befindet sich in einer un-mächtigen Position.

verbal verteidigen (sich) cf. Sequenz 7;

Sich rechtfertigen zu müssen, bedeutet sich un-mächtig zu fühlen.

Vergewaltigung cf. Sequenz 8;

Einer Vergewaltigung ohnmächtig ausgeliefert zu sein bedeutet Un-Macht.

Verhalten (physisches) cf. Sequenz 13;

Physisches Verhalten kann Un-Macht deutlich aufzeigen.

verlassen werden cf. Sequenz 12;

Verlassen zu werden, bedeutet ohnmächtig zu sein.

Verlies cf. Gefangenschaft cf. Gitter cf. Sequenz 1; 4;

Gefangenschaft bedeutet Un-Macht.

Vertrauensbasis cf. Vertrauen missbrauchen cf. Sequenz 5; 32;

Vera erschleicht sich das Vertrauen von Dr. Ledgard. Dies zeigt ihre Macht und Klugheit.

Verzweiflung cf. Wehmut cf. Sequenz 5; 17; 24; 25; 29;

Wer Verzweiflung in sich spürt, ist un-mächtig.

weinen cf. Sequenz 16;

Wer vor Verzweiflung weint, fühlt sich un-mächtig.

Wut cf. Sequenz 19;

Wut zeigt sich auf verbaler Ebene in Sequenz 19.

Vicente's Wut äußert sich auf sprachlicher Ebene. Das Gefühl von Wut lässt ihn un-mächtig erscheinen.

Zweifel cf. Sequenz 9

Marilia fühlt sich mit ihrem Geheimnis ohnmächtig und verzweifelt.

Wer an sich zweifelt, ist ohnmächtig.

5 Konklusion und Ausblick

Die Auseinandersetzung mit Almodóvars Werk *La piel que habito* (2011), stellte sich im Rahmen dieser Arbeit als sehr intensiv heraus. Eine semiotische Analyse aller im Film enthaltenen Sequenzen mit dem Hauptaugenmerk auf die Zeichen der Macht / Un-Macht, stellt den praktischen Schwerpunkt dieser Arbeit dar. Die primäre Forschungsfrage welcher nachgegangen wurde ist, WIE Pedro Almodóvar Macht und Un-Macht filmisch, semantisch umsetzt.

Diese Arbeit untergliedert sich in einen theoretischen sowie praktischen Teil. Als Grundgerüst dient der theoretische Ansatz, welcher in die Materie Film / Filmanalyse, in die Semantik mit all ihren Zeichen, sowie schlußendlich in den Begriff der Macht, einführt. Dieses Wissen dient als Basis für die analytische Arbeit, welche wiederum in Makro- und Mikrostruktur untergliedert wird.

Schlußendlich waren im Film mit der Länge von 120 Minuten 148 Zeichen von Macht und Un-Macht festzustellen, sowohl auf sprachlicher, visueller und auditiver Ebene.

Beschäftigt man sich mit einer Filmanalyse über einen längeren Zeitraum, wird bewusst, wie vielschichtig, tiefgründig und detailreich ein filmisches Werk aufgebaut sein kann. Mehrmaliges Ansehen lässt immer wieder neue Details erkennen, welche für die Analyse ausschlaggebend sein können. Auch wenn es sich hierbei beispielsweise nur um ein Buch und dessen Titel handelt, welches der Regisseur bewusst einfließen lässt als einen intertextuellen Verweis.

Die zahlreichen Details, welche auf den ersten Blick meist nicht bewusst präsent sind, sind es, die im Laufe der Analyse deutlich werden.

Dieses Meisterwerk des madrilénischen Regisseurs, ließe sich auf weitere Aspekte analysieren, beispielsweise auf den Begriff der Identität. Dies würde

jedoch den Rahmen dieser Arbeit vermutlich zu sehr ausweiten. Deswegen wurde die Arbeit auf die Analyse von Zeichen der Macht und Un-Macht eingegrenzt.

Resümierend lässt sich anmerken, dass Almodóvar seinem extravaganten, schockierenden, aus der Norm fallenden Stil, auch mit diesem Werk treu blieb. Charakterische Themen, welche immer wieder in seinen vorangehenden Werken präsent sind, scheinen auch in *La piel que habito* auf. Sei es nun das Bild der Familie beziehungsweise der nicht intakten Familie, welches versucht wird mit allmöglichen Mitteln geradezurücken: im Film Almodóvars wird Vera als Ersatz für die verlorene Tochter und Ehefrau gewählt. Oder aber auch das Thema der Sexualität in Bezug auf die Figur Vera - einer unfreiwilligen Transsexualität. Neben diesen Thematiken zeigt Almodóvar auch in diesem Werk die Probleme, die durch Drogenmissbrauch entstehen.

Almodóvar führt den Zuseher in eine düstere Welt eines modernen Franksteins. Die zentralen Konfliktpunkte beruhen auf dem Verlust geliebter Personen und die Rache für deren Tod sowie Geschlechterkonflikte. Die Narration entwickelt einen Kreis aus Liebe, Verlust, Trauer, Macht, Rache und schlußendlich die Machtlosigkeit.

Da meine Zweifächer Psychologie / Philosophie und Ethik sind, ließe sich *La piel que habito* auch im Rahmen der Psychologie beziehungsweise Philosophie und Ethik sehr gelungen analysieren.

Da ich aus dem Werk *Pedro Almodóvar. Seine Filme, sein Leben* von Dr. phil. Mechthild Zeul zitiert habe, forschte ich in Richtung der psychoanalytischen Filmanalyse etwas nach und stieß dabei auf einen Vortrag von Dr. phil. Mechthild Zeul am Frankfurter Psychoanalytischen Institut:

“Donnerstag, 15. März 2012 | 20:00 - 22:00 Uhr
Vorführung und psychoanalytische Interpretation
des Films ‚La piel que habito‘ (Die Haut, in der ich wohne)
von Pedro Almodóvar

Referentin: Mechtild Zeul²⁸²

Ich erfuhr schließlich vom Institut ihre Kontaktdaten und setzte mich mit Dr. Zeul in Verbindung. Sie schickte mir freundlicherweise ihre Vortragsunterlagen. In diesem Vortrag präsentierte sie eine sehr interessante psychoanalytische Analyse des Werkes *La piel que habito* (Vortragsunterlagen im Anhang zu finden).

Besonders bemerkenswert ist die Herangehensweise einer anderen Fachrichtung. Somit ergeben sich neue Erkenntnisse, die eine semantische Analyse bereichern.

²⁸² <http://www.fpi.de/veranstaltungen/>, 21.10.2013.

6 Resumen en español

El trabajo presente se dedica al tema poder en la película *La piel que habito* (2011) del autor madrileño Pedro Almodóvar.

La elección del tema se basa en mi interés por la filmología en general. Soy aficionada al cine español y latinoamericano. La decisión por un ámbito para obrar, mejor dicho un director y sus obras cinematográficas, era muy difícil.

Como las películas anteriores de Almodóvar ya fueron analizadas muchas veces, he decidido ocuparme de una de sus películas nuevas (cuando empecé con la tesina, su última obra *Los pasajeros amantes* (2013) todavía no existía). Su obra *La piel que habito* me pareció perfecta para analizar porque se trata de un thriller melodramático que sorprende al espectador.

Es sabido que el material fílmico de Almodóvar siempre provoca y desborda los límites.

La pregunta de investigación en esa tesina es la siguiente:

¿Cómo están presentados los signos del poder y no-poder en la obra *La piel que habito* de Pedro Almodóvar?

El cineasta crea en su obra del año 2011 una atmósfera lóbrega y agobiante que muestra muchos signos del poder y no-poder.

El modo de proceder consiste en una división de esa tesina en distintas partes. Generalmente se divide en un fragmento de teoría y en uno de la práctica, analítica. La parte teórica se compone de capítulos que dan una breve introducción al médium film (capítulo 2.1.), al sector de la semiótica (capítulo 2.2.), a la narrativa (2.3.) y además se ofrece una introducción al análisis pelicular (capítulo 2.4.).

Un gran párrafo introduce al lector en el ámbito del poder (2.5.).

La parte práctica empieza con una breve biografía del autor Pedro Almodóvar (capítulo 3.1.). A continuación de eso siguen dos capítulos que muestran por un lado un análisis de la macroestructura (sinopsis, datos

generales sobre la película, personajes,...) en el punto 3.2., por otro lado un análisis de la microestructura.

Este punto 3.3., es decir el análisis de la microestructura, representa la parte dominante en este trabajo. Cada secuencia fue investigada sistemáticamente en cuanto a los signos de poder y no-poder. Después de analizar la película en total la tesis sigue con el capítulo 4 que muestra un diccionario de términos del poder y no-poder en orden alfabético.

A continuación se expone un breve resumen sobre estos capítulos mencionados.

2. Parte teórica

2.1. La filmología – una breve explicación al médium film

La primera pregunta que aparece es cómo se define el término film, o sea, película en general.

Antes que nada al film está asignado la calificación género del arte. Además del hecho de que en nuestra época efímera sobre todo las actividades en las redes sociales dominan, el film está considerado como un médium de comunicación muy importante. Ya que el medio film desempeña la tarea de transmitir información se trata de un sistema de comunicación.

Werner Faulstich muestra en su obra *Einführung in die Filmanalyse* del año 1978 un modelo de la comunicación.

El modelo se compone de cuatro aspectos, los cuales forman un sistema de comunicación: el emisor, el portavoz que transmite el contenido a través de un medio al receptor.

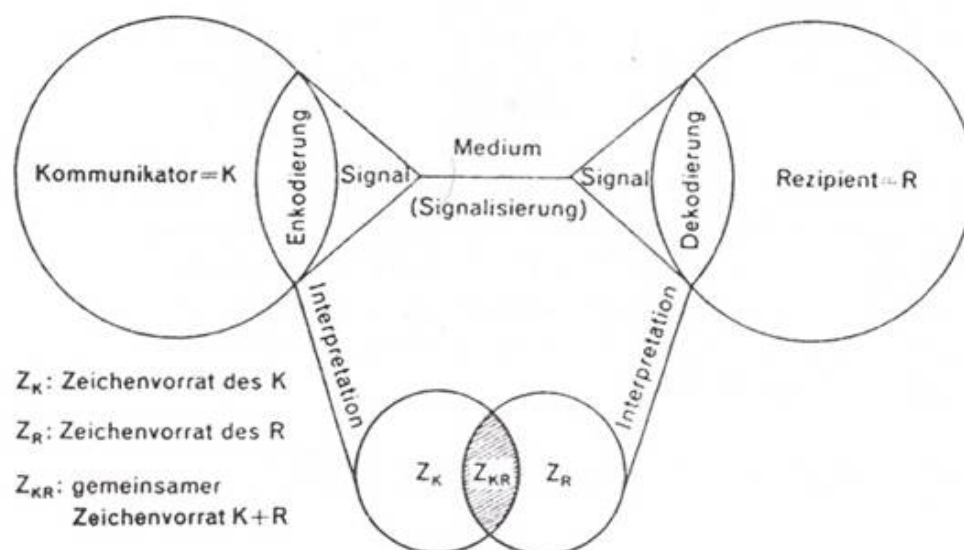


Ilustración 1: modelo de comunicación ²⁸³

Empleado al mediúm film el modelo básico de Faulstich se parece así: el comunicador corresponde con el director de una película. El receptor recibe el mediúm.

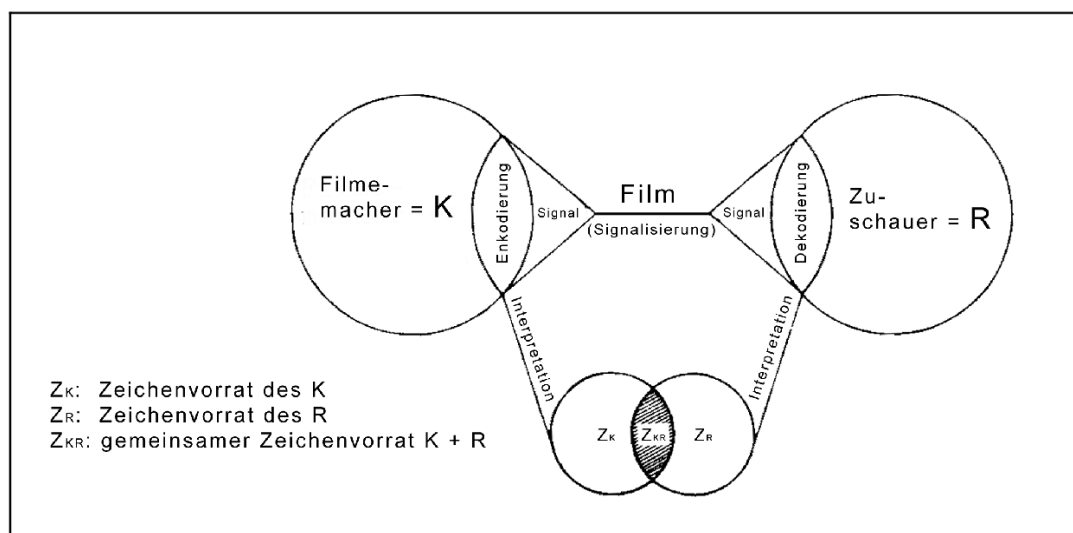


Ilustración 2: modelo básico de Faulstich usado al mediúm Film ²⁸⁴

²⁸³ Faulstich, 1978, S. 12.

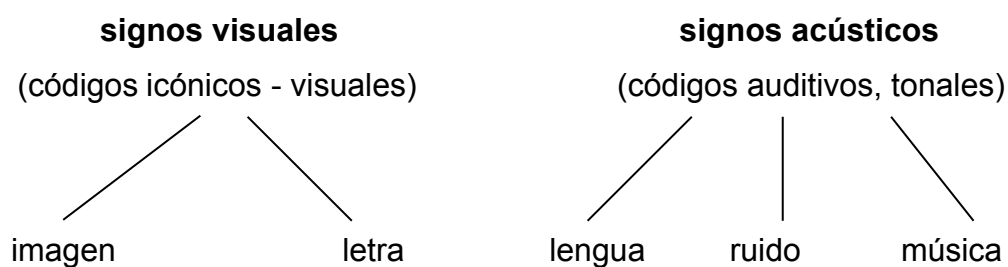
²⁸⁴ Ebda, S. 17.

2.2.Film como sistema de signos – explicación de la semiótica

A continuación este subcapítulo investiga el film como un sistema de signos. Para analizar el texto fílmico en la parte práctica de esta tesina, ese capítulo explica los términos básicos de la semiótica.

Como ya mencionado, se puede definir el film como texto. Un texto que se compone de signos y códigos. Se da una definición de la semiótica, la cual se califica también como ciencia de signos.

El párrafo sigue con la semiótica de Peirce, un lingüista muy conocido. Además están mencionados con una ilustración los signos en el film:



Otro punto informativo del párrafo sobre la semiótica se refiere a la teoría de signos de Peter Wollen, según él se puede diferenciar icono, índice y símbolo.

Este capítulo llega a la conclusión que la semiótica del film intenta implantar una propia lengua cinematográfica.

2.3 La narrativa

Es evidente que se puede contemplar un film como narración. El receptor lee un film. Así una película posee una función narrativa. Este subcapítulo muestra qué significa el término narrativa en detalle.

2.4 Introducción al análisis pelicular

El subcapítulo teórico 2.4. da una introducción básica para analizar una película. Una explicación del análisis cinematográfico es necesario porque se pone en práctica más tarde en esta tesina con relación al film *La piel que habito*.

En este caso se refiere al modelo básico de Werner Faulstich. Esta teoría ofrece cuatro distintos modos de enfocar un film. Es evidente que se analice el ámbito de la actuación y el análisis de las figuras. También se puede evaluar formas de construcción y las normas, valores.

La pregunta que domina en el punto análisis de la actuación es ¿Qué ocurre? Con relación al sector de los personajes se pone la cuestión de ¿Quién actúa? La tercera pregunta según Faulstich es ¿Cómo se representa la narración? Al fin se puede analizar la declaración, el mensaje del film.

2.5 El poder

Para entender el tema principal de esta tesina el capítulo 2.5. da una breve introducción al término poder. Existen muchas definiciones y algunas de ellas están presentadas en este subcapítulo.

Para nombrar sólo un ejemplo: el diccionario Salamanca de la lengua española da esta definición siguiente:

"poder s.m. **1** Capacidad o posibilidad de hacer cierta cosa: [...]. **2** Gobierno de un Estado: [...]. **3** Dominio, autoridad o influencia: [...]. **4** Fuerza, capacidad, eficacia: [...]. **5** (preferentemente en plural) Autorización que una persona o entidad da a otra para representarla o ejecutar cierta cosa: [...]."²⁸⁵

Digno de mención es que el término tiene posiciones significativas en el ámbito de ciencias como en la sociología, las ciencias políticas, la psicología y en la antropología.

Aparte de eso el párrafo presenta un resumen sobre las fuentes del poder.

3. Parte práctica

3.1. Pedro Almodóvar – biografía

²⁸⁵ Gutiérrez Cuadrado: Diccionario Salamanca, 2006, S. 1235

El capítulo tres muestra un corte transversal biográfico.

Consiguientemente, los puntos más importantes de su vida son:

Pedro Almodóvar nació en Calzada de Calatraba, La Mancha, España. Sobre todo el aspecto del origen rural dominó su niñez. Innovaciones técnicas necesitaron mucho tiempo para llegar al pueblo dónde creció. La vida en el campo significaba para Almodóvar tristeza y aburrimiento. La mudanza con su familia a Cáceres conlleva la experiencia, el primer contacto con el catolicismo. Aquí Almodóvar entra en un internado católico. Con 17 años se mudó solo a la gran ciudad Madrid para estudiar film. Lamentablemente la universidad del film fue cerrada durante del régimen de Franco. Almodóvar nunca perdió la esperanza y se formó de modo autodidacta. Para sobrevivir trabajó para una compañía telefónica. Su aula fueron las calles. Madrid fue y todavía es la capital de su corazón. Allí se pone en contacto con el movimiento de la juventud – el movimiento clandestino *La Movida Madrileña*.

Este capítulo da más detalles sobre este período de su vida, por ejemplo la fundación de su propia productora El Deseo.

Aparte de la biografía el capítulo da una imagen general de su obra fílmica. Iniciando con su primer gran éxito internacional hasta su última obra.

3.2 Análisis – macroestructura

El capítulo 3 está subdividido en las secciones de la macroestructura y microestructura. La macroestructura se compone de los siguientes subcapítulos:

- 3.2.1. Datos generales
- 3.2.2. Datos técnicos
- 3.2.3. Sinopsis
- 3.2.4. Género
- 3.2.5. Análisis de los personajes

3.2.1 Datos generales La piel que habito

Se presentó la película *La piel que habito* por primera vez en 2011.

Tanto el guion como la dirección han sido llevados a cabo por el extraordinario director Pedro Almodóvar. Como modelo básico sirve la novela *Tarantula* del escritor francés Therry Jonquet. Lo más notable es que Pedro Almodóvar colabore con su hermano Agustín Almodóvar como muchas veces. Este subcapítulo también menciona los galardones que recibe esta obra. Empezando con el Premio Goya hasta premios internacionales.

El punto **3.2.2 Datos técnicos** da una perspectiva sobre el marco de *La piel que habito*. Es necesario tematizar un *scope* que da informaciones para contextualizar la obra. Se incluye información del rodaje como por ejemplo el país en que se realizó, la duración, quién fue responsable del guion, la música,...

En relación al desarrollo de la acción el capítulo **3.2.3 Sinopsis** relata el contenido de *La piel que habito*:

La narración se realiza en Toledo, 2012. El cirujano Dr. Ledgard (Antonio Banderas) trata de crear una piel indestructible desde que su esposa Gal sufre quemaduras en un accidente. En su propiedad El Cigarall, donde investiga en su laboratorio secreto, está capturada una mujer joven. Esta joven se llama Vera. La confidente de Dr. Ledgard es Marilia, su ama de llaves.

Aunque el Dr. Ledgard se ha presentado su investigación en un congreso médico argumentando que sólo se ha examinado a ratas, su colega Fulgencio sindic a Robert, Dr. Ledgard, que ha experimentado con personas. Ocurren algunos acontecimientos como la llegada de Zeca, el hijo de Marilia, a la mansión. Zeca descubre a Vera a través del monitor de televisión. Aunque Marilia miente diciendo que sólo es una paciente, Zeca ata a su madre Marilia y abusa de Vera porque ella lo recuerda a Gal, con la cual Zeca tuvo una aventura amorosa. Finalmente Robert salva a Vera mientras asesina a Zeca. El secreto de la narración es que Marilia es madre tanto de Zeca como de Dr. Ledgard. Lo trágico es que Gal se suicidó cuando

Norma, la hija de Dr. Ledgard y Gal, fue niña. Norma esta traumatizada de este incidente.

Otro acontecimientos decisivo: Dr. Ledgard y Norma acuden a la celebración de una boda. Vicente, un joven que trabaja en la tienda de su madre como diseñador de moda, flirtea con Norma. Vicente, quien se droga muchas veces, seduce a Norma en el jardín. Lo que ocurre después solo puede ver el espectador. El Dr. Ledgard intenta de buscar a su hija porque está preocupado. Mientras tanto Norma espontáneamente grita y se vuelve loca. El Dr. Ledgard la encuentra inconsciente en el suelo. Sólo observa cómo Vicente huye en su moto.

Como venganza (Dr. Ledgard está convencido que este hombre joven violó a Norma) Dr. Ledgard secuestra a Vicente y cambia su sexo durante una operación. A lo largo de los años Dr. Ledgard transfigura a Vicente en Vera, la cual parece a su esposa muerta Gal.

Vera huye en su propio mundo con el apoyo del arte y yoga para soportar su destino en el cuerpo femenino. Ella gana la confianza de Dr. Ledgard y tiene una relación sexual con él. La única persona que todavía desconfía es Marilia. Ella muchas veces avisa a Robert.

Al final Vera lleva su plan secreto a la práctica: aprovecha un momento y mata a Robert y Marilia.

3.2.4 La incorporación del género

Este párrafo ilustra el término *genre*. Su origen está situado en el francés.

Un *genre* significa el tipo, el modo u el género artístico en general.²⁸⁶

Además focaliza el ancho de banda de los géneros que existen en general. El género muestra a qué tipo de película ésta pertenece. Parece un recurso para ayudar al cineasta en su elección. Este punto plantea la pregunta ¿A qué tipología pertenece la obra *La piel que habito*? Es interesante constatar

²⁸⁶ Vgl.

http://dict.leo.org/frde/index_de.html#/search=genre&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on, 16.7.2013

que las obras de Almodóvar son muy melodramáticas. *La piel que habito* mezcla el género melodrama y thriller.

3.2.5 Análisis de personajes (carácter)

A lo largo de un análisis detallado sobre una obra cinematográfica es necesario ejemplificar por lo menos los protagonistas.

La pregunta principal es ¿Quién actúa?

Lo esencial es que sin personajes no hay un acto. Se distingue entre papel principal y papel secundario.

Este capítulo enfoca la constelación de todas las figuras que aparecen en *La piel que habito*. Los protagonistas del film son Antonio Banderas, en el papel de Dr. Ledgard, así como Elena Anaya y Jan Cornet, en los papeles de Vera y Vicente, respectivamente. El papel secundario u el papel principal tercero es la figura de Marilia (interpretado por Marisa Paredes). El capítulo 3.2.5 analiza el carácter, el comportamiento de estas tres personajes.

3.3 Análisis – microestructura

En primer lugar la parte de la microestructura muestra una estructuración de la película en capítulos. En total son 13 partes, los cuales se dividen (a continuación) a su vez en secuencias. Esta parte práctica de la tesina se compone de dos partes: 3.3.1 el método y 3.3.2 el análisis.

3.3.1. el método

El método se está aplicando, es el análisis semiótico de secuencias. Aparte del subcapítulo 2.2. de la parte teórica que da una breve introducción al término semiótico, este punto explica el modo de proceder más detalladamente.

La semiótica describe la significación de los signos que aparecen en la película. Lo esencial es que las secuencias están estructuradas según un cambio del tiempo, del lugar, del personaje o de la acción.

Finalmente se describe narrativamente cada secuencia (mejor dicho las secuencias en las cuales aparecen signos del poder / no-poder) y se analizan los signos, los símbolos del poder / no-poder. El título de cada una

recoge la esencia de cada secuencia, de forma que da al lector un indicio de lo que ocurre en la misma.

Lo importante es que se atiendan los códigos acústicos, verbales, visuales, y también el lenguaje gestual. Además se hacen patentes intertextualidades y las relaciones interpersonales.

3.3.2 el análisis.

Como ejemplo que muestra muy bien los signos del poder / no-poder he elegido la secuencia 19.

Capítulo 8

secuencia 19 – La visita en la oscuridad²⁸⁷

Pedro Almodóvar muestra un calabozo oscuro en el sótano donde está encadenado Vicente. Está bebiendo acuciosamente de un envase con agua. En las paredes están colgadas hachas y hoces, que transmiten una atmósfera escalofriante. Vicente está en el suelo medio desnudo. Es evidente que tiene miedo y está sufriendo. Su soledad en la oscuridad es interrumpida por el Dr. Ledgard, quien baja las escaleras con una linterna. Vicente empieza a gritar pidiendo socorro. Suplica ayuda y que tiene mucha sed y hambre. Vicente jura que se trata de un error.

Vicente: “Yo he hecho nada. Todo es un error.”²⁸⁸

Pero eso no hace mella en Dr. Ledgard. Vicente empieza a regañar a Dr. Ledgard. Por fin Dr. Ledgard salpica a Vicente con una manguera. Temblando se queda totalmente aterrado. Jura que no hizo nada.

Vicente: “Yo he hecho nada.”²⁸⁹

²⁸⁷ La piel que habito, [1:08:13 – 1:12:13].

²⁸⁸ Ebda, [1:09:47 – 1:09:49].

²⁸⁹ Ebda, [1:10:47]

Dr. Ledgard aherroja a Vicente en una mesa vieja. Vicente recibe comida y un albornoz para que no se temble tanto. Vicente se disculpa humilde y pide que no se vaya.

Dr. Ledgard: “¡Come!
Vicente: ‘Gracias. [...] Es mucho tiempo que había solo.
¡Espere! ¡Por favor, no se vaya!’²⁹⁰

signos de poder

- la orden
- la superioridad

signos de no-poder

- la dependencia
- la docilidad
- la imploración
- el miedo
- la rabia

El **capítulo cuatro** representa una lista de 148 términos del poder / de no-poder los cuales aparecen en la película *La piel que habito*. Los resultados de la investigación, los términos están recogidos en un diccionario de poder y un diccionario de no-poder:

Diccionario de poder

agresividad cf. secuencia 24;

dependencia cf. secuencia 5;

comportamiento de defensa cf. secuencia 20;

orden cf. secuencia 22;

rechazo cf. secuencia 31;

²⁹⁰ La piel que habito, 2011, [1:11:30 – 1:11:51]

Diccionario de no-poder

agresividad cf. secuencia 27;

dependencia cf. secuencia 1; 19;

dependencia de drogas cf. secuencia 28;

miedo cf. secuencia 1; 16; 19; 21; 23; 25; 30;

Al final de esta tesina lo que importa es el aspecto del poder / del no-poder. Resumiendo se puede decir que el objetivo del autor fue de hacer una película apabullantemente artística. Invita a los espectadores a un mundo ceñudo de un Frankenstein moderno. El conflicto central consiste en la pérdida de personas amadas y la venganza de su muerte. La narración se desarrolla en un círculo de amor, pérdida, tristeza, poder, venganza e impotencia.

7 Abstract

Vorliegende Arbeit widmet sich den Zeichen der Macht und Un-Macht im filmischen Werk *La piel que habito* (2011) des madrilénischen Regisseurs Pedro Almodóvar.

Wie bereits in zahlreichen früheren Filmen zeigt Almodóvar auch hier sein künstlerisches Ausnahmetalent in Form eines Thriller Melodrams, dessen Ende den Zuseher überraschen wird.

Hinsichtlich der Vorgehensweise beginnt die vorliegende Arbeit mit einem theoretischen Teil, welcher eine Einführung in für das weitere Grundverständnis wichtige Basisthemen wie dem Medium Film, Semiotik, Narrativik, Filmanalyse allgemein, sowie dem Begriff der Macht gibt.

Der primären Forschungsfrage, wie Zeichen der Macht beziehungsweise Un-Macht im Werk *La piel que habito* dargestellt werden, wird in Form einer semantischen Analysetätigkeit im praktischen Teil nachgegangen.

abstract (english)

The purpose of this diploma thesis is to investigate the signs of power and the absence of power in the cinematic work *The skin i live in* (original title: *La piel que habito*, 2011) by Pedro Almodóvar.

The exceptionally talented spanish director from Madrid knows how to surprise the audience. Just like in his former movies this melodramatic thriller shows the extraordinary art of Almodóvar.

The structure oft this thesis consists of two parts. The first part, the theoretic part, presents an introduction to fundamental terms like the communication medium film, semiotics, narrativic, film analysis in general and different definitions in terms of power.

The main research question is, how signs of power, respectively the absence of power are represented in the film *La piel que habito*. The method for this research is an semantic analysis. The second part, the practical part of the thesis, shows this semantic analysis in detail.

8 **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Kommunikationsmodell nach Faulstich	4
Abbildung 2: Grundmodell nach Faulstich übertragen auf das Medium Film	5
Abbildung 3: Die Semiose nach Peirce	6
Abbildung 4: Grundmodell nach Faulstich	11
Abbildung 5: Schichtenmodell des narrativen Films	39
Abbildung 6: La piel que habito (2011): Antonio Banderas als Dr. Ledgard.....	42
Abbildung 7: La piel que habito (2011): Jan Cornet als Vincente.....	44
Abbildung 8: La piel que habito (2011): Elena Anaya als Vera	45
Abbildung 9: La piel que habito (2011): Marisa Paredes als Marilia.....	46
Abbildung 10: Screenshot Sequenz 31	114
Abbildung 11: Screenshot Sequenz 32	120
Abbildung 12: Screenshot Sequenz 33	123
 Ilustración 1: modelo de comunicación	 147
Ilustración 2: modelo básico de Faulstich usado al mediúm Film	147

9 Anhang - Vortragsunterlagen Dr. phil. Mechthild Zeul

Mechthild Zeul

Vortrag Kommunales Kino Mannheim am 15.1.2012

“Pedro Almodóvar *La piel que habito*: Die Erschaffung eines Hybriden

Im Zentrum des Films lässt sich ein Thema festhalten, das Almodóvar in vielen seiner Filme in der Vergangenheit gestaltete. Ich meine damit die Dekonstruktion vorherrschender kulturell determinierter Geschlechtsidentitäten, aber auch gesellschaftlich überlieferter Werte und Normen. Er tat dies auf eine komische, realitätsverzerrender Art und Weise. Dies gilt beispielsweise für die Inszenierung der Transsexuellen Tina Quintero, dargestellt von Carmen Maura, in *La ley del deseo* (1986), oder für die tatsächlich transsexuelle Bibi Andersen, die im gleichnamigen Film die Mutter einer Tochter ist, aber auch für die beiden Protagonisten in *Matador* (1985), Maria, die Rechtsanwältin, die weder weiblich noch männlich ist und für den ehemaligen Torero Diego. Im Film *Tacones lejanos* (1991) erschafft Almodóvar mit der Figur des Transvestiten Femme letal einen Hybriden, der die Mutter der Protagonistin Rebeca und deren Liebhaber, der Richter Dominguez, in einem ist. Die Dekonstruktion der Figur der Scarlett O’Hara aus *Vom Winde verweht* (1939), die Almodóvar in einer seiner Kurzgeschichten in seinem Buch *Patty Diphusa* (Almodóvar 1991) vornimmt, zeigt wie wenig ihm eine vorgegebene Geschlechtsidentität bedeutet, und wie er sie insbesondere in seinen frühen Filmen mit Humor aus ihren Angeln hebt. In der eleganten Scarlett O’Hara macht er einen manchegischen Bauern aus. Ich hatte diese Neuschaffungen Almodóvars als Hybride bezeichnet. Im Film *Entre tinieblas* (1983) dekonstruiert Almodóvar die Identität der Nonnen eines Konvents und damit gängige religiöse Werte und Verhaltensweisen. Die Oberin raucht Heroin, eine der Ordensschwester ist LSD abhängig. Die Verankerung Almodóvars in der Queer-Theorie wird hier recht deutlich. In einem Aufsatz in der *Revista Iberoamericana* vertritt die Autorin Amy Kaminski die These, dass es der Queer-Theorie vor allem um

die Dekonstruktion von Identitäten und Kulturen gehe; vor allem um das Aufdecken von Realitäten, die mit der Heteronormativität zu tun habe. Dabei handelt es sich nicht etwa darum, eine Realität zu enthüllen, um eine darunter verborgene zu entdecken; diese steht ihrerseits bereits wieder zur Dekonstruktion an. Damit ist jegliche Stabilität bestehender Normen ausgeschlossen. So intendiert die Queer-Theorie, die Binarität zu destabilisieren, die von der Heteronormativität auferlegt werde. „Mann und Frau, gay und lesbisch (...) und sogar heterosexuell und homosexuell verlieren ihre absolute Dualität“ (Kaminsky zit. in Zeul 2010, S. 37).

La piel que habito zeichnet sich im Vergleich mit den eingangs genannten Filmen durch das Fehlen des Humors aus. In den meisten seiner Filme, bis hin zu *Volver* (2006) bewahrte Almodóvar seine Geschöpfe mit seinem Humor vor tragischen Verstrickungen. Der Protagonist, der Chirurg Robert Ledgard in *La piel que habito* hat in der Literatur und im Film bereits Vorgänger. Almodóvar erwähnt den Film *Augen ohne Gesicht* (*Les yeux sans visage*, 1984), in dem der plastische Chirurg Dr. Génessier Mädchen töten lässt, um mit ihrer Haut das Gesicht seiner Tochter, die durch einen, von ihm verursachten, Unfall verunstaltet wurde, wieder herzustellen. Er hat ebenfalls das Buch des französischen Autors Thierry Jonquet gelesen mit dem französischen Titel *Mygale*, der im Deutschen unter dem Titel *Die Haut, in der ich wohne* und im Spanischen als *Trántula* erschienen ist. Der Protagonist ist ebenfalls ein sadistischer plastischer Chirurg. Almodóvar inszeniert jedoch mit *La piel que habito* seine eigene Geschichte. Oberflächlich betrachtet weist Robert Ledgard Ähnlichkeiten mit dem Protagonisten in *Les yeux sans visage* und dem plastischen Chirurgen in *Mygale* auf. Almodóvar geht es jedoch nicht um die Inszenierung sadistischer Handlungen und Quälereien, die unmittelbar im Dienst von Lustgewinn stehen. Wie auszuführen sein wird, dienen die sadistischen Handlungen Robert Ledgards dazu, einen Hybriden zu erschaffen, dessen geschlechtliche Undefinierbarkeit ihm Lust und sexuelle Befriedigung verschafft.

Auch in *La piel que habito* handelt es sich demnach um eine Neuerschaffung, wie in den bereits erwähnten Almodóvar-Filmen. Vermeintlich verwandelt der plastische Chirurg Robert Ledgard den Jungen Vicente über eine Geschlechtsumwandlung in eine Frau. Aber schon die ersten Bilder des Films, während noch die Titel laufen, zeigen keine Frau, sondern vielmehr eine Figur in einem fleischfarbenen Body, der eng an der Haut anliegt. Sie wird zunächst hinter einer Milchglasscheibe des Anwesens *El Cigarral* sichtbar, offenbar Yoga-Übungen machend. Wir sehen dann eben diese Figur im Schneidersitz; sie trägt kurze Haare. Unter dem Body kann sich ein Mann oder eine Frau verbergen. Erst als die Bedienstete und enge Vertraute Roberts, Marillia, über einen Küchenaufzug ein Tablett mit verschiedenen Flüssigkeiten und einem Buch über Yoga in den Raum schickt, in dem die Body-Frau/ der Body-Mann seit sechs Jahren eingesperrt lebt, scheinbar als Versuchskaninchen des Robert Ledgard, der eine Haut mit Hilfe der Zellforschung künstlich herstellen will, wird eine junge, hübsche Frau im fleischfarbenen Body sichtbar. Aber schon wieder eines der nächsten Bilder lässt an ihrer weiblichen Geschlechtsidentität zweifeln, wenn sie aus einem Kleiderschrank, in dem Frauenkleider hängen, ein Kleid herausnimmt, das ihren Po offen lässt. Der von einer wissenschaftlichen Veranstaltung zurückgekehrte Robert sieht mit Hilfe einer Fernbedienung in das Zimmer der Gefangenen. Wieder springt die geschlechtliche Uneindeutigkeit ins Auge. Die auf einer Couch liegende Person wird nur von hinten sichtbar, wobei wieder die Rundung des Pos besonders ins Auge fällt. Als Ledgard zu ihr ins Zimmer kommt, wird die Figur von vorne als Frau erkennbar, die einen Selbstmordversuch verübte. Robert rettet sie. Noch ein zweites Mal versucht der gefangen gehaltene Vicente, der inzwischen einer Geschlechtsumwandlung unterzogen wurde, sich das Leben zu nehmen, indem er sich mit einem Messer die Kehle durchtrennt. Mit einer eiligen Operation rettet Robert sein Geschöpf erneut.

Der weitere Verlauf des Films macht deutlich, dass die Neuerschaffung Ledgards die Gestalt einer Frau haben muss, nicht aber, um mit ihr eine sexuelle Beziehung einzugehen – in einer Szene versucht sie, ihn zu küssen, woraufhin er eilig das Zimmer verlässt. Dass seine Neuerschaffung die

Gestalt einer Frau haben muss, lässt sich aus dem Erscheinungsbild Vicentes erklären, der durchaus weiche, feminine Züge aufweist. Der Rekurs auf die Wiedererschaffung seiner durch Selbstmord verlorenen Frau und der Tochter, die er ebenfalls durch ihren Freitod verloren hatte, worauf häufig in der Wiedergabe des Inhalts des Films insbesondere in deutschen Rezensionen, die im Internet veröffentlicht sind, hingewiesen wird, erscheint mir als eine eher oberflächliche Sichtweise. Wer Almodóvars Filme ein wenig kennt, kann sich nicht mit einer solchen, ihm unterstellten, simplen Problemlösung zufrieden geben. Während einer Abwesenheit Roberts verschafft sich sein Halbbruder in ein Tigerkostüm gekleidet – denn es ist Fasching – Zutritt zum Zimmer der gefangenen Mann-Frau. Wenn er sie sexuell missbraucht, dann kann an ihrer Eindeutigkeit als Frau kein Zweifel aufkommen. Aber gerade diese Eindeutigkeit erlebt Robert als Herausforderung. Hatte er doch über die Geschlechtsumwandlung und die Transplantation der künstlichen Haut ein geschlechtlich uneindeutiges Geschöpf erschaffen, dessen Doppelnatur in ihm sexuelle Lust auslösen kann. Dass er seinen Halbbruder Zeca erschießen muss, erklärt sich aus dessen Übertretung der von Robert seiner/seinem Gefangenen zugeordneten Uneindeutigkeit, trotz ihrer biologischen Ausstattung als Frau. Roberts Befriedigung sexueller Wünsche mit einer Frau, die in sich einen Mann beherbergt, werden in einer sexuellen Begegnung mit seiner Gefangenen, die er Vera nennt, in seinem Bett inszeniert. Jetzt tauchen in ihm Erinnerungen auf. Der Film markiert diese Phase der Erinnerungen mit der Überschrift „Sechs Jahre vorher“. Robert sitzt mit einer Frau während eines Festes am Tisch, die Frau macht ihn auf seine Tochter Norma aufmerksam, die in einiger Entfernung von dem Paar zu sehen ist. Vor Norma stehend wird Vicente sichtbar, den Robert später entführt und ihn einer grausamen Geschlechtsumwandlung unterziehen wird. Zwei Male lässt die Kamera, den Blick Roberts führend, das Gesicht Normas verschwimmen, während die Figur des Vicente deutlich erkennbar wird. Die Doppeldeutigkeit des Liebesobjekts Roberts wird bereits in dieser Szene angedeutet. Es lässt sich die These vertreten, dass Robert, der mit Vera in den Armen in seinem Bett zu sehen ist, durchaus die Phantasie hat, mit dem von ihm erschaffenen transsexuellen Vicente eine Liebebeziehung eingegangen zu sein. Während

sie eingeschlafen ist, bleibt er wach und lässt seinen Erinnerungen freien Lauf. In einer Rückblende ist wieder der junge, sympathisch aussehende Vicente zu sehen, während Norma im Hintergrund bleibt.

Scheinbar ist der Selbstmord Normas, die Robert, verdeckt durch Buschwerk, beim Sexualverkehr mit Vicente heimlich beobachtet hatte, unmittelbar Folge ihrer „Vergewaltigung“ durch den jungen Mann. Die Zuschauerin weiß es jedoch besser. Sie, und nicht Robert, war unmittelbar Zeugin der Verführungsversuche der jungen Frau, die sich zunächst ihrer hochhackigen Schuhe entledigte und dann auch ihre Wolljacke auszog und sich verführerisch im ausgeschnitten Kleid Vicente zuwandte. Als er sie später penetrieren will, beginnt sie hysterisch zu schreien, beißt Vicente in die Hand, so dass dieser Reißaus nimmt, nicht aber bevor er ihr Kleid, das den Busen frei ließ wieder in Ordnung gebracht zu haben. Die Lesart, dass Robert aus Rache Vicente entführt, ihn in einem dunklen Verließ angekettet, gefangen hält und ihn später einer Geschlechtsumwandlung unterzieht, führt in die Irre. Robert verwandelt Vicente nicht aus Rache in eine Frau, sondern aus Lustgewinn.

Die Figur des Robert Ledgard ist eindimensional, er ist der holzschnittartige Bösewicht. Im Verlauf des Films ändert er sich nicht – auch dann nicht, wenn er seiner Gefangenen Vera die Möglichkeit gibt, zusammen mit seiner Vertrauten Marillia Einkäufe in der Stadt zu machen aufgrund seines mangelnden Einfühlungsvermögens in seine Mitmenschen, nicht wissen wollend, was in seiner Gefangenen vor sich geht, so lange sie seinen Befehlen und seinen Anweisungen Folge leistet. Diese wird als dynamisch, als flexibel gezeichnet. Nachdem sie verstanden hat, dass sie - trotz aller Auflehnung und Rebellion – sich nicht aus ihrem Gefängnis befreien kann, führt sie akribisch Buch hinsichtlich der Tage, die sie nun in Gefangenschaft lebt. Mit einem schwarzen Schminkstift, den Robert und seine Gehilfin Marillia ihr im Aufzug zugeschickt hatten, damit sie sich schminken sollte, wie dies eine Frau tut, hält sie an der Wand ihres Gefängnisses die Daten seit seiner/ihrer Verschleppung fest. Darunter schreibt sie *respiro* was bedeutet

ich atme, also ich lebe. Es sei hinzugefügt, dass trotz seiner Geschlechtsumwandlung Vicente in Vera atmet und lebt.

Zentral für die letzten Szenensequenzen, die mit der Überschrift „Zurück in die Gegenwart“ eingeführt werden, ist das Sich-Wiedererkennen Veras als Vicente Guillén Pineiro. Ein Kollege Roberts hatte diesem die neueste Ausgabe der Zeitung La Vanguardia gebracht, in der Fotos von verschollenen jungen Männern zu sehen sind – unter anderem auch das Vicentes. Der Kollege beschuldigt ihn der Transgenese des jungen Vicente. Robert weist diese Vermutungen zurück. Noch einmal macht der Film auf das von Robert hergestellte Doppelgeschöpf aufmerksam, wenn Vera, die in einem rötlichen Kleid mit Marillia zum Einkauf gefahren war, nun im Kleid erscheint, das Vicente vor seiner Entführung der Bediensteten Cristina im Kleidergeschäft seiner Mutter gezeigt hatte, worauf diese scherzhaft meinte, das wäre doch etwas für ihn. In einer späteren Szene, in der Vera zurück in das mütterliche Geschäft kommt, um der Mutter mitzuteilen, dass sie der verschollene Vicente sei, erkennt Cristina in Vera Vicente aufgrund des bunten Kleides von einst, das sie nun trägt.

Vera sieht das Zeitungsbild auf dem Schreibtisch von Robert und küsst das Bild von Vicente. Dass sie sich in einer der letzten Szenensequenzen im Zeitungsbild des seit 6 Jahren verschollenen gemeldeten Vicente Guillén Pineiro wieder erkennt, setzt einen Schlusstrich unter ihre Unsicherheit hinsichtlich ihrer sexuellen Ausstattung. Wie wir vorher in vielen Szenen gesehen hatten, „wusste“ sie immer von ihrer Geschlechtsumwandlung. Davon sprechen die Szenen, in denen sie versucht, Robert zu entkommen, sich versucht das Leben zu nehmen, oder mit dem schwarzen Schminkstift die Tage ihrer Verschleppung akribisch, an der Wand ihres Zimmers festzuhalten und mit dem Wort *respiro* zu unterschreiben. Obwohl sie sicher ist, dass sie der umgewandelte Vicente ist, macht sie zunächst Sex mit Robert in dessen Bett. Sie steht dann unter dem Vorwand auf, eine Creme zu suchen. Tatsächlich geht sie in einen anderen Raum, steckt einen Revolver in ihre Handtasche und begibt sich wieder zu Robert. Sie wirft ihm die Creme zu, zückt den Revolver und teilt ihm mit, dass sie ihn erschießen werde. Was sie zu seinem Erstaunen auch tut. Wenn im Rahmen des Films

von Rache die Rede sein kann, dann trifft sie auf die von Vera hergestellte Situation zu. Zunächst gibt sie Robert, das, was er sich wünscht, um ihn dann zu töten. Marillia, die den Schuss gehört hatte, erscheint im Nachthemd mit einer Pistole in Roberts Zimmer. Als sie diesen tot vorfindet, will sie Vera töten. Diese hatte sich aber unter Roberts Bett versteckt und erschießt nun ihre ehemalige Gefängniswärterin im Schutz der Tagesdecke von Robert Bett. Aus dieser Sicht misslingt die Erschaffung des Hybriden, die Robert zu seinem Lustgewinn hätte dienen sollen. Aufgrund des fehlenden Humors ist das Schicksal Vincentes/Veras tragisch. Mit welcher ihrer Identitäten wird sie nun weiter leben können? Sie fühlt sich hilflos und bittet Cristina, die Bedienstete im Geschäft ihrer/seiner Mutter, sie müsse ihr helfen. Obwohl sie Robert getötet hat, so bleiben ihr doch die Spuren der Nichteindeutigkeit erhalten. Als äußeres Kennzeichen dieser Verwirrung trägt Vera das Kleid, das Vicente einst der Angestellten schenken wollte. Sie kann dann auch der Mutter mit nur leiser Stimme mitteilen, sie sei Vicente. Es lässt sich die These vertreten, dass Almodóvar mit diesem Film die Figur des Hybriden dekonstruiert, ohne jedoch eine neue Identität und Realität aufzuzeigen.

Literatur

Almodóvar, Pedro (1991): *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona (Ed. Anagrama).

Jonquet, Thierry (1984): *Mygale*. Paris (Ed. Gallimard 2011).

Kaminsky, Amy (2008): Hacia un verbo queer. In: *Revista Iberoamericana*, LXXIV, Núm. 222, S. 879-895.

Filmographie

Entre tinieblas (Spanien 1983).

La ley del deseo (Spanien 1986).

Les yeux sans visage (Frankreich 1984).

Matador (Spanien 1985).

Volver (Spanien 2006).

Vom Winde verweht (USA 1939).²⁹¹

²⁹¹ Zeul, Vortragsunterlagen, Kommunales Kino Mannheim, 15.1.2012

10 Bibliographie

Film

Pedro Almodóvar, La piel que habito, 2011. (DVD)

Literatur

Allinson, Mark: Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar, Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2003.

Holguín, Antonio: Pedro Almodóvar, Madrid: Eds. Cátedra, 2006.

Juan Payán, Miguel: El cine español actual: conversaciones con Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Vicente Aranda, Bigas Luna, Eduardo Campoy, Jaime Chávarri, Alex de la Iglesia, Ricardo Franco, Carlos Saura, Fernando Trueba, Imanol Uribe, Madrid: Ediciones JC, 2001.

Koebner, Thomas: Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie, Stuttgart: Reclam Verlag, 2007.

Kappelhoff, Hermann / Illger, Daniel (Hrsg.): Pedro Almodóvar. in: Koebner, Thomas/ Litpay, Fabienne: Film – Konzepte, Heft 9, München : Ed. Text + Kritik, 2008.

Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2. Auflage, 2004.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG, 2007.

Markuš, Saša: La poética de Pedro Almodóvar, Barcelona: Littera Books, 2001.

Méjean, Jean - Max: Pedro Almodóvar; Barcelona: Eds. Robinbook, 2007.

Metzeltin, Michael / Thir, Margit: Textanthropologie, Wien: Praesens Verlag, 2012.

Metzeltin, Michael: Diskurs Text Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten, Wien: Praesens Verlag, 2. Auflage, 2008.

Metzeltin, Michael: El Poder, Wien: 3 Eidechsen, 2004.

Polimeni, Carlos: Pedro Almodóvar y el kitsch español, Madrid: Campo de ideas, 2004.

Riepe, Manfred: Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs; Bielefeld: transcript Verlag, 2004.

Seeßlen, Georg: Kino der Gefühle, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980.

Schleicher, Harald: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.

Strosetzki, Christoph: Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt, 2. neu bearbeitete Auflage, 2010.

Thir, Margit: Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität, Wien: Praesens Verlag, 2010.

Thir, Margit: Symbolik und Narrativik der Macht: die Inszenierung der Macht im Film "El Cid" von Anthony Mann (1961), Wien, 2010.

Volli, Ugo: Semiotik: eine Einführung in die Grundbegriffe, Tübingen/Basel; Franke, 2002.

Zeul, Mechthild: Pedro Almodóvar. Seine Filme, sein Leben, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag GmbH, 1. Auflage, 2010.

Zeul, Mechthild: Vortragsunterlagen: Pedro Almodóvar La piel que habito: Die Erschaffung eines Hybriden, Mannheim: Kommunales Kino, 15.1.2012.

Filmwissenschaft/Filmanalyse

Bienck, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2.Aufl., 2008.

Bordwell/David, Thompson/Kristin: Film Art. An Introduction, Boston, Mass. [u.a.]: McGraw-Hill, 8. Auflage, 2008.

Borstnar/Nils, Pabst/Eckhard, Wulff/Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2. Auflage, 2008.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2. Auflage, 1978.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co KG, 2002.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2002.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 4. Auflage, 2007.

Lange, Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2. Auflage, 2008.

Munaretto, Stefan: Wie analysiere ich einen Film? Hollfeld: C. Bange Verlag, 2. Auflage, 2009.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik, Wien: Böhlau, 2. Auflage, 2005.

Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard: Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik, München: Oldenbourg Verlag GmbH, 1980.

Lexika und Wörterbücher

Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Freiburg im Breisgau; Wien [u.a.]: Herder, 8. Auflage, 2008.

Eickhoff, Birgit/Haller-Wolf, Angelika: Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter, Bd. 8, 4. Auflage, 2007, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Hogen/Hildegard, Conradi/Elisabeth: Der Brockhaus Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe, 2. erweiterte Auflage, Mannheim: 2009.

Javier de Juan y Peñalosa: Diccionario enciclopédico Espasa, Bd. 2 K-Z, Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1995.

Gutiérrez Cuadrado, Juan: Diccionario Salamanca de la lengua española, Madrid: Santillana, 2006.

Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2. Auflage, 2007.

Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart: Kröner, 1991.

Internetquellen

Internet Movie Database – IMDb, „Thierry Jonquet“ in: <http://www.imdb.com/name/nm0429617/>, retrieved am 11.3.2013.

Internet Movie Database – IMDb, „Die Haut in der ich wohne“ in: http://www.imdb.com/title/tt1189073/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, retrieved am 11.3.2013.

http://www.academiadecine.com/premios/premiosgoya.php?id_s=2&id_ss=29, retrieved am 11.3.2013.

www.eldeseo.es, retrieved am 9.6.2013.

<http://www.eldeseo.es/la-piel-que-habito/>, retrieved am 18.8.2013;

<http://www.planet-mag.com/2011/film/derek-peck/pedro-almodovar/>, retrieved am 27.3.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var#Filmografie, retrieved am 29.3.2013

<http://www.imdb.com/title/tt1189073/>, retrieved am 18.7.2013.

<http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Filmgenres.html>, retrieved am 18.7.2013.

http://dict.leo.org/frde/index_de.html#/search=genre&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on, retrieved am 16.7.2013.

<http://www.labutaca.net/peliculas/la-piel-que-habito/>, retrieved am 18.7.2013.

http://www.imdb.com/title/tt1189073/?ref_=fn_al_tt_1, retrieved am 18.8.2013.

http://www.diariolibre.com/opinion/2013/08/29/i399974_otro-lema-para-policaa-nacional.html, retrieved am 8.9.2013.

<http://www.bauer-jelinek.at/macht/machtdefinition>, retrieved am 12.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Macht>, retrieved am 12.10.2013.

http://www.lyricsmania.com/por_el_amor_de_amar_lyrics_buika.html, retrieved am 4.12.2013.

http://www.imdb.com/title/tt1189073/?ref_=ttsnd_snd_tt, retrieved am 14.10.2013.

<http://www.imdb.com/title/tt1189073/soundtrack>, retrieved am 14.10.2013.

<http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/search/label/La%20Piel%20Que%20Habito>, retrieved am 27.3.2013, 14.10.2013.

<http://todopedroalmodovar.blogspot.co.at/2012/07/localizaciones-hospital-materno.html>, retrieved am 27.3.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Haut,_in_der_ich_wohne, retrieved am 14.10.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Film#Film_als_Kunstform, retrieved am 15.10.2013.

<http://www.fpi.de/veranstaltungen/>, retrieved am 21.10.2013.

<http://www.bronfen.info/writing/writing-2002/almodovars-frauen>, retrieved am 30.9.2013.

<http://work.popperschule.at/projekte/wahrnehmung/daten/index.php?id=155> , retrieved am 30.9.2013.

http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-blau.htm, retrieved am 30.9.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kameraperspektive>, 30.9.2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Vera_%28Vorname%29, 17.9.2013

11 Curriculum Vitae

Name Elisabeth Resch

Schulbildung HLW Stadt Haag, NÖ
Gymnasium Seitenstetten, NÖ

Akademische Bildung

Universitätslehrgang Ethik, Univ. Wien

Studienrichtungsvertretung Psychologie/Philosophie, Univ. Wien
(Vorsitz seit Juli 2013)

Fachbezogenes Praktikum Psychologie/Philosophie, HLW 13, Wien

Fachbezogenes Praktikum Spanisch, BRG, Amstetten, Nö

Studium Spanisch / Psychologie, Philosophie (Lehramt), Univ. Wien

Volontariat Kreativschule, Mexiko

Wien, März 2014