



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Violencia de género“ in den Filmen
Sólo mía (Javier Balaguer, 2001) und
Te doy mis ojos (Icíar Bollaín, 2003)

Verfasserin

Verena Deisinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung ...

Ich möchte mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann bedanken, der mich bei meinem Schreibprozess begleitete und für Fragen stets zur Verfügung stand. Vor allem auch für die Korrektur der Arbeit und seine unterstützenden Worte.

Insbesondere geht ein großer Dank an meine Eltern, die mir das Studium überhaupt erst ermöglichten und mich immer tatkräftig unterstützten, wo sie nur konnten. Vielen Dank auch für die zahlreichen lieben Worte, die mir oft zu neuem Mut verhalfen. Ein großes Dankeschön schicke ich auch an meine Schwester, die mir immer ein offenes Ohr schenkte und mir in jeder Hinsicht zur Seite stand. Vielen Dank auch meinem Freund, der mich immer wieder aufbaute und mich unterstützte, wenn ich ihn brauchte.

Danke auch an meine Freunde, die mir ihr Interesse schenkten und mich in meiner Studienzeit begleiteten. Ebenso gilt ein großer Dank meinen ProfessorInnen, StudienkollegInnen und allen anderen, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen.

Vorwort

Sólo mía,
mía para quererte,
mía para sentirte,
mía para romperte.
(Clara Montes)

Als ich zum ersten Mal davon gehört habe, dass häusliche Gewalt selbst heutzutage noch ein akutes Problem darstellt, befand ich mich in meinem zweiten Studiensemester und absolvierte ein medienwissenschaftliches Proseminar über eine Auswahl spanischer Filme. Eine Studentengruppe referierte damals über das Thema häusliche Gewalt im Film *Te doy mis ojos*. Dieses Thema und vor allem der Film, blieben mir bis zu meinem aktuellen Studienjahr in Erinnerung. Als ich beschloss, dass es nun Zeit war, mir über das Thema meiner Diplomarbeit Gedanken zu machen, durchblättere ich mein gesamtes bisher gesammeltes Repertoire im medienwissenschaftlichen Bereich. Da kam mir der Gedanke, über genau diesen Film zu schreiben und noch einen zweiten auszuwählen, damit ich Vergleiche ziehen kann.

Ich machte mich also im Internetjunglel auf die Suche nach einem zweiten Film, der das Thema Gewalt an Frauen im häuslichen Bereich behandelt. So stieß ich nach längerem Auswahlverfahren auf *Sólo mía* aus dem Jahre 2001. Mir gefiel, dass er sehr modern aufbereitet war und das Thema meiner Meinung nach auch gut repräsentiert wird.

Doch warum über häusliche Gewalt in spanischen Filmen schreiben? Meiner Meinung nach ist dieses heikle Thema noch viel zu wenig diskutiert und wenn man darüber sprechen möchte, erscheint dieses Gebiet den meisten Menschen zu utopisch, um überhaupt näher darauf eingehen zu können. Ich möchte in der folgenden Arbeit teils auf die Realität eingehen und teils auf ihre Repräsentation im Film. Wie werden diese oft geheimen aber doch realen Geschehnisse in fiktive Geschichten verpackt? Was bedeutet Gewalt im Allgemeinen und wie definiert man Gewalt im häuslichen

Bereich? Wer sind die Betroffenen? Dabei würde mich vor allem interessieren, wie die Personen zueinander stehen und wie ihre Beziehung zueinander dargestellt wird.

Des Weiteren würde mich interessieren, wie die Geschlechterrollen in den Filmen definiert sind und wie sie sich repräsentieren. Dazu zählt vor allem auch das Auftreten und das Benehmen der ProtagonistInnen, aber auch ihr häusliches und familiäres Umfeld. Dazu will ich in den Filmen Parallelen und Unterschiede aufzeigen und die ProtagonistInnen analysieren. Fragen wie "Wie verhalten sich die Männer in schwierigen Situationen? Wie reagieren die Frauen darauf? Was agieren sie? Resignieren sie oder wehren sie sich gegen ihre Peiniger?" sollen auf den folgenden Seiten beantwortet werden.

In *Te doy mis ojos* scheint die Kunst ein wichtiger Faktor zu sein. Ist dies bei *Sólo mía* auch der Fall?

Bereits zu sehen sind zahlreiche Fragestellungen, die beantwortet werden wollen.

Inhaltsverzeichnis

1. Gewalt	9
1.1. Dimensionen von Gewalt.....	9
1.2. Die vier Ebenen der Entstehung von Gewalt.....	11
1.3. Mögliche Risikofaktoren als Auslöser von Gewaltverbrechen	13
2. Gewalt weltweit	13
2.1. Zwischenmenschliche Gewalt	15
2.1.1. Gewalt gegen Intimpartner.....	15
2.1.2. Sexuelle Gewalt und ihre Auswirkung.....	17
2.2. Vorgehensweise bei Gewalt	18
3. Geschlechtsbezogene und häusliche Gewalt in Spanien.....	19
3.1. Violencia de género.....	19
3.1.1. Angezeigte Männer durch „violencia de género“.....	21
3.1.2. Verhältnis Opfer - Täter	22
3.1.3. zivil- und strafrechtliche Folgen.....	22
3.2. Violencia doméstica.....	22
3.2.1. Opfer der „violencia doméstica“	23
3.2.2. Angezeigte Personen durch „violencia doméstica“	24
3.2.3. Verhältnis Opfer - TäterInnen.....	24
3.2.4. zivil- und strafrechtliche Folgen.....	25
4. Istanbulkonvention – Übereinkommen des Europarats	25
5. Kurzes Zwischenresümee	28
6. Spanisches Kino.....	29
6.1. Was ist spanisches Kino?.....	29
6.2. Stereotype im spanischen Film.....	31
7. Gewaltdarstellungen in Filmen	34
7.1. Repräsentation der Gewalt im Film und ihre Beeinflussung in der Realität .	34

7.2.	Gewalt an Frauen in spanischen Filmen	36
7.3.	Erwartung der Gewalt in Filmen	37
8.	<i>Sólo mía</i>	39
8.1.	Produktion	39
8.2.	Regie Javier Balaguer	40
8.3.	DarstellerInnen	41
8.4.	Kommentar zum Film von Ana M. ^a Pérez del Campo	42
9.	<i>Te doy mis ojos</i>	43
9.1.	Produktion	43
9.2.	Regie Icíar Bollaín	43
9.3.	Drehbuch von Icíar Bollaín und Alicia Luna	46
9.4.	Darstellerinnen	50
9.5.	Toledo als Drehort.....	51
10.	Frauen- und Männerdarstellungen in Filmen	52
10.1.	Stereotype.....	52
10.1.1.	Frauen	53
10.1.2.	Männer	55
11.	Figurenanalyse	55
11.1.	Figurenkonstellation in der Literatur und im Film.....	55
11.2.	Figurenkonstellation durch Semanalyse in <i>Sólo mía</i> und <i>Te doy mis ojos</i>	57
11.2.1.	Erfolgsstreben/Ehrgeiz	60
11.2.2.	(konservative) Traditionsbewusstheit.....	61
11.2.3.	(aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder	67
11.2.4.	Eifersucht/ Kontrolle.....	68
11.2.5.	Heuchelei.....	71
11.2.6.	Gewaltbereitschaft	73
11.3.	Weitere Personenbeschreibungen	75
11.3.1.	Mütter	75

11.3.2.	Freunde	77
11.3.3.	Therapeuten und Therapierte	78
12.	Raumanalyse	81
12.1.	Abstrakt-semantische Raumordnung in <i>Sólo mía</i>	83
12.1.1.	Trennung von privatem und öffentlichem Raum	83
12.1.2.	Veranschaulichung abstrakt-semantischer Räume	83
12.1.	Abstrakt-semantische Raumordnung in <i>Te doy mis ojos</i>	84
12.1.1.	Trennung von privatem und öffentlichem Raum	84
12.1.2.	Veranschaulichung abstrakt-semantischer Räume	85
12.2.	Die Schlafzimmer als Repräsentationsraum der Intimzone	87
13.	Kunst in den Filmen	88
13.1.	Gemälde in <i>Te doy mis ojos</i>	88
13.1.1.	<i>La Dolorosa</i> von Luis Morales	88
13.1.2.	<i>El Entierro del Conde Orgaz</i> von El Greco	89
13.1.3.	<i>Orfeo y Eurídice</i> von Peter Paul Rubens	90
13.1.4.	<i>Dánae</i> von Tiziano	91
13.1.5.	<i>Las tres Gracias</i> von Rubens	92
13.1.6.	Kadinsky	93
13.2.	Kunst in <i>Sólo mía</i>	94
14.	Titelbedeutung	96
14.1.	<i>Te doy mis ojos</i>	96
14.2.	<i>Sólo mía</i>	99
15.	Hintergrundgeräusche / Musik	100
16.	Filmende	101
17.	Bibliografie	102
17.1.	Primärquellen	102
17.2.	Sekundärquellen	102
17.3.	Internetquellen	103

17.4.	Abbildungsverzeichnis.....	104
18.	Anhang	106
18.1.	Zusammenfassung.....	106
18.2.	Resumen.....	107

“Feminismo no es una mala palabra.
 No significa que odias a los hombres.
 No significa que odias a las mujeres con lindas piernas y un bronceado,
 y no significa que eres lesbiana o una perra.
 Significa que crees en la igualdad”. *Kate Nash*

1. Gewalt

Insgesamt kann unter Gewalt jedes beobachtbare Handeln beziehungsweise jedes beobachtbare Ereignis verstanden werden, welches eine erkennbare physische, psychische oder soziale Verletzung, Beschränkung oder Zerstörung von Personen, Tieren sowie Gegenständen zur Folge haben kann.

(zit. Nach Voullieme, 1992: 12)

1.1. Dimensionen von Gewalt

Johan Galtung, Friedensforscher (vgl. Internetquelle 2), teilt Gewalt in sechs unterschiedliche Punkte, die Bezeichnung dafür lautet „Systematisierung der Dimensionen von Gewalt“.

Zu Punkt eins zählen die physische und psychische Gewalt, die unter Zufügung von körperlichen Schmerzen, Drohungen und Indoktrination¹ stattfindet. Punkt zwei definiert, dass Gewalt unter negativen und positiven Einflussnahmen stattfindet. Zum Beispiel Bestrafung beziehungsweise Belohnung der nichtgewünschten oder gewünschten Verhaltensweisen. Im Punkt drei wird objektloses und objektbezogenes gewalttätiges Verhalten genannt. Wird ein Gegenstand oder eine

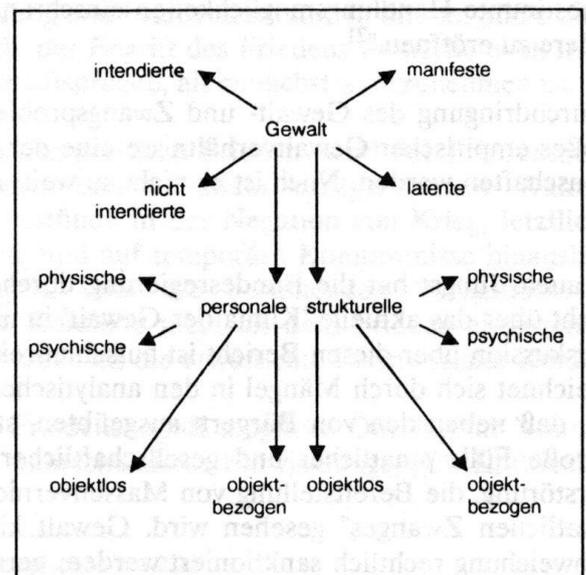


Abbildung 1 - Gewalt Johan Galtung

¹ Indoktrination = [massive] psychologische Mittel nutzende Beeinflussung von Einzelnen oder ganzen Gruppen der Gesellschaft im Hinblick auf die Bildung einer bestimmten Meinung oder Einstellung
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Indoktrination> [01.08.2014]

Person verletzt oder gibt es eine Androhung zur Verletzung oder Zerstörung von Personen und Sachen (durch Deutlichmachen des Zerstörungspotentials)? Im Punkt vier erwähnt Galtung, den Unterschied zwischen personaler (direkte TäterInnen-Opfer-Beziehung) und struktureller Gewalt (gesellschaftliche Strukturen sind die Ursache für Gewalt). Im vorletzten Punkt soll geklärt werden, ob die Gewalt intendiert oder nicht intendiert war. Dieser Punkt wird bei der Frage nach der Schuld relevant. Werden ‚Absichten‘ oder ‚Konsequenzen‘ bestraft? Im sechsten und letzten Punkt wird zwischen manifester und latenter Gewalt unterschieden. Ist die Gewalt sichtbar, spürbar oder noch nicht präsent und kann aber in einer labilen Situation leicht zum Vorschein kommen? (vgl. Internetquelle3: 1)

In den Filmen *Sólo mía* und *Te doy mis ojos* werden die Ehefrauen Ángela und Pilar jeweils von ihren Ehemännern Joaquín und Antonio unterdrückt und sowohl psychisch als auch physisch verletzt. Es handelt sich um eine personale Gewalt, die jedoch durch die strukturelle Gewalt (gesellschaftliche Struktur), in der die Männer oft bevorzugt werden, untermauert wird. Die Männer werden schnell wütend und weisen ihre Frauen immer wieder darauf hin, wie ihre Rolle auszusehen hätte, sie bestrafen sie also, um ihnen gewünschte Verhaltensweisen aufzudrängen und wenn sie eine Tat oder eine Handlung der Frauen nicht akzeptieren, dann bestrafen sie die nicht-gewünschten Verhaltensweisen (zum Beispiel wollen sie nicht, dass ihre Frauen weiter arbeiten). Sie handeln sowohl objektbezogen, also verletzen ihre Frauen, als auch objektlos, indem sie ihnen immer wieder androhen, sie zerstören zu können. Ángela: „Mira, Joaquín, tú no estás bien, y Marta... es muy pequeña.“ Joaquín: „Marta es mi hija.“ A: “También mía.” J: „Ni lo intentes, Ángela. Puedo hacerte la vida muy difícil.“ (*Sólo mía*: 57:40) (Balaguer/García Mohedano 2001: 88) Die Gewalttaten sind sowohl intendiert als auch hin und wieder nicht intendiert. Meist handelt es sich um Absichten der Frauen ihre eigenen Ziele zu verwirklichen, die von ihren Männern nicht akzeptiert werden. Die Frauen wissen um die möglichen negativen Gegenreaktionen ihrer Männer und warnen sie immer vorsichtig vor, wenn sie spüren, dass ihre Männer mit etwas nicht einverstanden wären. Pilar: „(Nerviosa, busca las palabras mientras se sienta a su lado.) Antonio... hay un cursillo para hacer visitas guiadas en el museo que me gustaría hacer... No cuesta nada para los empleados...“ (Bollaín, Luna 2003: 109) Sowohl durch die Wortwahl als auch die ruhige und tiefe Stimmlage, hört man die Ängstlichkeit von Pilar. (*Te doy mis ojos*: 56:24) Die Gewalt ist manch-

mal manifest, also spürbar und oft auch latent, indem die Männer meist sehr schnell in Rage kommen und sich anschließend nicht mehr unter Kontrolle halten können. (siehe auch Punkt „Gewaltbereitschaft“)

1.2. Die vier Ebenen der Entstehung von Gewalt

Ökologisches Erklärungsmodell der Entstehung von Gewalt

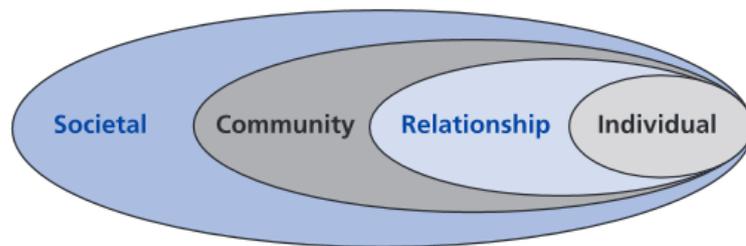


Abbildung 2 - Entstehung von Gewalt

Man unterscheidet in dieser Grafik vier Ebenen der Entstehung von Gewalt. Zur ersten „Individual“ zählen biologische Faktoren und persönliche Entwicklungsfaktoren. (demografische Kennzeichen (Alter, Bildungsstand...), psychische (Erkrankungen ...), Opfer durch Missbrauch etc. ... Zur zweiten Ebene „Relationship“, oder auch „Beziehungsebene“, zählen Familie und Freunde, die die Gewaltbereitschaft mindern oder erhöhen könnten. Als dritte Ebene „Community“ werden hier Schulen, Arbeitsplätze und Nachbarschaften angegeben, die die Gewaltbereitschaft ebenfalls beeinflussen können. Als letzte und vierte Ebene in der Grafik „Societal“ sind gesellschaftliche Faktoren gemeint. Darunter gesellschaftliche Strukturen wie zum Beispiel die Vorherrschaft der Männer gegenüber den Frauen und Kindern, oder Auswirkungen der Gesundheits- Wirtschafts- und Bildungspolitik.

Die Grafik zeigt auf, dass Ebene durch andere Ebenen noch verstärkt oder modifiziert werden und jemand eher zu Gewalt neigt, wenn mehrere Ebenen abgedeckt sind. Verschiedene Faktoren sind Auslöser wie zum Beispiel gewohnte Konfliktlösung in einer Familie durch Gewalt, noch dazu wenn diese sozial isoliert sind usw. ... (vgl. Internetquelle 5: 23)

Weshalb ein Mensch gewalttätig wird, ein anderer dagegen nicht, das lässt sich nicht monokausal erklären. Gewalt ist ein komplexes Phänomen, das in der Wechselwirkung zahlreicher biologischer, sozialer, kultureller, wirtschaftlicher und politischer Faktoren wurzelt. (zit. nach *ibid.*: 24)

In *Sólo mía* haben wir Joaquín, der möglicherweise psychisch vorbelastet ist, dafür liegen jedoch keine Beweise vor. Joaquíns Familie lernen wir im Film nicht kennen, daher wissen wir auch nicht, wie diese reagieren würde. Ángelas Familie greift in die Geschehnisse ein, wohl auch erst recht spät, und mindert dadurch auch die Gewaltbeeinflussung. Ángelas Freundin Andrea hilft von Anfang an und ist stets auf ihrer Seite. Joaquíns Arbeitgeber Alejandro, der Ehemann von Andrea, macht ihn auch ständig darauf aufmerksam, dass er an sich arbeiten sollte und bringt ihn dadurch zum Nachdenken, was auch nicht wirklich etwas an seiner Einstellung ändert. In der „Societal“ Ebene finden wir die gesellschaftliche Ebene der „Vorherrschaft“ der Männer wieder, wie es auch die Mutter von Ángela höchstwahrscheinlich erlebt hatte, denn diese rät ihrer Tochter am Anfang noch, Joaquín zu verzeihen.

In *Te doy mis ojos* ist Antonio möglicherweise psychisch vorbelastet, da er mit seinem Bruder ständig konkurriert und auf ihn eifersüchtig ist, weil dieser einen Kredit vom Vater erhalten hat, um das Haus zu bauen und in der Arbeit auch mehr verdient. (vgl. Bollaín/Luna 2003: 113) Doch auch auf John, dem Ehemann der Schwester Pilar ist er eifersüchtig, da dieser ein liebevoller und verständnisvoller Ehemann ist. (vgl. *ibid.* 89) Ana, die Schwester von Pilar ist sofort für sie da und rät ihr, ihren gewaltbereiten Mann zu verlassen. Die Mutter Aurora hingegen, scheint ebenso Erfahrung im Leben mit einem Mann gemacht zu haben, der sie unterdrückte (vgl. Bollaín/Luna 2003: 138f) und versucht ihrer Tochter einzureden, dass jeder seine Probleme hat und sie ihm doch verzeihen möge. (vgl. *ibid.*: 71)

1.3. Mögliche Risikofaktoren als Auslöser von Gewaltverbrechen

Mögliche Auslöser sind psychische und verhaltensbedingte Erkrankungen, wie mangelnde Selbstbeherrschung, geringes Selbstwertgefühl sowie Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen. Ebenso mangelnde Unterstützung durch Eltern, frühe Belastung durch familiäre Gewalt. Des Weiteren zählen Drogen- und Alkoholmissbrauch zu den Auslösern, sowie Armut und Einkommensungleichheit und fehlende Gleichberechtigung der Geschlechter.

Kinder, die durch Eltern körperlich bestraft wurden, zeigen aggressivere und asozialere Verhaltensweisen, dies führt im Erwachsenenalter dazu, selbst zu misshandeln. In Familien bei denen die Erwachsenen gewaltsam miteinander umgehen, sind Kinder auch eher gefährdet, so behandelt zu werden. Frühkindliche Begegnungen mit Gewalt sind später für die meisten Erscheinungsformen zwischenmenschlicher Gewalt verantwortlich. Man könnte daher präventiv dagegen vorgehen, jedoch ist dies auch schwieriger. Zum Beispiel ist Gewalt unter Jugendlichen öffentlich sichtbar, häusliche Gewalt durch die Familie oder durch Intimpartner geschieht jedoch im Verborgenen und die Öffentlichkeit hat keinen Einblick darauf. Unterschiede gibt es auch in der Waffenbenützung: Jugendliche verwenden oft Waffen wie Messer oder Schusswaffen, im familiären Bereich sind es eher Hände und Füße, mit denen angegriffen wird. (vgl. Internetquelle 5: 25)

2. Gewalt weltweit

Laut dem WHO (World Health Organization) World Report verlieren jährlich weltweit 1,6 Millionen Menschen ihr Leben als Folge von Gewalttaten. Des Weiteren gibt es noch viele Verletzte, die unter Gesundheitsproblemen als Auswirkung der Gewalt leiden. (physisch, sexuell, reproduktiv und psychisch) Unter den 15-44 Jährigen gehört Gewalt weltweit zu der Haupttodesursache: bei Männer rund 14%, bei Frauen ca. 7% aller Sterbefälle (vgl. Internetquelle 5: 10)

Mit großer Besorgnis betrachtet man die steigenden Zahlen im Bereich vorsätzlichen Verletzungen bei Kindern und Frauen. Bereits auf der vierten Weltfrauenkonferenz in Peking 1995 wurde auf den Anstieg im Bereich Gewalt gegen Mädchen und Frauen aufmerksam gemacht, um dagegen vorzugehen und auf Probleme und auf gesundheitliche Auswirkungen hingewiesen (vgl. *ibid*: 11)

Weltweit liegen die häufigsten Tötungsdelikte bei jungen Männern zwischen 15 und 29 Jahren (19,4 pro 100.000). Bei Frauen sind das ca. 4 pro 100.000, mit Ausnahme der 5-14 Jährigen, hier sind es 2 pro 100.000. (vgl. *ibid*: 19f)

Es handelt sich hier um Gesamtziffern: Es wird darauf hingewiesen, dass die Ziffern stark unterschiedlich ausfallen. In Ländern mit niedrigem BIP sind die Zahlen viel höher als in denen mit Hohem. Ebenso sind die Zahlen länderabhängig und weisen zum Beispiel in Afrika eine dreimal so hohe Tötungsdeliktsrate, gegenüber der Selbstmordrate, auf. In Südostasien und den europäischen Regionen, ist die Selbstmordrate fast doppelt so hoch wie die Rate der Tötungsdelikte. Weltweit kamen im Jahr 2000, wie bereits erwähnt, schätzungsweise 1.6 Millionen Menschen aufgrund von Gewalteinwirkung um ihr Leben. In diesen Angaben nicht enthalten sind zahlreiche Gewalttaten wie psychische, physische und sexuelle Gewalt, die dem Staat durch medizinische Behandlungen jedes Jahr viel Geld kosten. (vgl. *ibid*: 20)

Abbildung 3 - Tötungsdelikte und Selbstmorde

Tabelle 2: Tötungsdelikte und Selbstmorde, globaler Schätzwert nach Altersgruppen, 2000

Altersgruppe (Jahre)	Tötungsdelikte (pro 100 000)		Selbstmorde (pro 100 000)	
	Männer	Frauen	Männer	Frauen
0-4	5,8	4,8	0,0	0,0
5-14	2,1	2,0	1,7	2,0
15-29	19,4	4,4	15,6	12,2
30-44	18,7	4,3	21,5	12,4
45-59	14,8	4,5	28,4	12,6
≥ 60	13,0	4,5	44,9	22,1
Insgesamt ^a	13,6	4,0	18,9	10,6

Quelle : WHO Global Burden of Disease project for 2000, Version 1.

^a Altersbereinigt

2.1. Zwischenmenschliche Gewalt

Schätzungsweise gab es im Jahr 2000 520.000 Menschen weltweit, die durch „zwischenmenschliche Gewalt“ ums Leben kamen. Das sind rund 8,8 pro 100.000 Menschen. Das sind offizielle Statistiken, die nicht die vollständige Wahrheit zeigen, da viele Tötungsdelikte als Unfälle kaschiert oder einer natürlichen Ursache zugeschrieben werden. Zum Beispiel nimmt man in Indien an, dass viele Sterbefälle, die als „Unfallverbrennungen“ registriert werden, in Wirklichkeit Mordfälle sind, bei denen Frauen durch Männer oder andere Familienmitglieder mit Kerosin übergossen und angezündet werden. (vgl. *ibid*: 26)

2.1.1. Gewalt gegen Intimpartner

Gewalt gegen Intimpartner finden wir auf der ganzen Welt, vor allem trifft es Bevölkerungsschichten mit niedrigem Einkommen. Dabei handelt es sich um körperliche Gewalt wie Schlagen und Treten, oder auch um sexuelle Gewalt, indem der Partner zum Beispiel zu sexuellen Handlungen gezwungen wird. Außerdem kann es zur Machtausnutzung beziehungsweise Verhaltenskontrolle kommen, indem der Partner zum Beispiel erniedrigt wird oder ihm werden Dinge verwehrt, wie beispielsweise Verabredungen mit Freunden oder der Familie. Diese Art von Gewalt gibt es sowohl bei Frauen als auch bei Männern, sowohl in hetero als auch in homosexuellen Beziehungen. Mehrheitlich sind jedoch Frauen davon betroffen, da in Bevölkerungserhebungen in unterschiedlichsten Regionen auf der Welt rund 10-69 % der Frauen angaben, irgendwann in ihrem Leben bereits einmal Opfer von dieser Gewalt gewesen zu sein.

Abbildung 4 – Körperlich misshandelte Frauen die sich Hilfe suchen

Land oder Gebiet	Stichprobe (N)	Anteil der körperlich misshandelten Frauen, die:			
		Niemandem davon erzählt haben (%)	Sich an die Polizei gewandt haben (%)	Freunden davon erzählt haben (%)	Verwandten davon erzählt haben (%)
Australien ^a	6300	18	19	58	53
Bangladesch	10368	68	-	-	30
Kanada	12300	22	26	45	44
Kambodscha	1374	34	1	33	22
Chile	1000	30	16	14	32 ^b /21 ^c
Ägypten	7121	47	-	3	44
Irland	679	-	20	50	37
Nikaragua	8507	37	17	28	34
Republik Moldau	4790	-	6	30	31
Vereinigtes Königreich	430	38	22	46	31

Quelle: mit Erlaubnis des Verlags nach Literaturhinweis 25.

^a Frauen, die in den letzten zwölf Monaten tätlich angegriffen wurden.

^b Bezieht sich auf den Anteil der Frauen, die ihrer Familie davon berichteten.

^c Bezieht sich auf den Anteil der Frauen, die der Familie ihres Partners davon berichteten.

Eine Studie in Japan hat gezeigt, dass unter den Opfern (Frauen), nur 10 % körperlich verletzt wurden, jedoch 57 % körperlich, sexuell und psychisch misshandelt wurden. In Mexiko zeigt eine Studie, dass mehr als die Hälfte der Frauen zusätzlich sexuell missbraucht wurden.

Die gewaltauslösenden Gründe dieser Misshandlungen sind weltweit recht einheitlich, dazu zählen unter anderem:

- Die Frau gehorche nicht ihrem Mann und widersetze sich ihm
- Die Frau stellt Fragen nach Geld und seinen Freundinnen
- Das Essen steht nicht rechtzeitig auf dem Tisch
- Die Frau kümmert sich nicht genügend um Kinder und Haushalt
- Die Frau verweigert den Geschlechtsverkehr
- Die Frau wird verdächtigt untreu zu sein

Inwieweit niedriges Einkommen dazu führt, dass der Mann seiner Frau gegenüber gewalttätig wird, steht noch nicht ganz fest. Gründe dafür könnten sein, dass Existenzängste aufkommen oder dass die Wohnung zu klein ist und deshalb Platzmangel herrscht und dies eher zu Gewalttaten führt. Finanzielle Schwierigkeiten erschweren

den Frauen, aus diesen Beziehungen auszubrechen. Die familiäre Vorgeschichte des Mannes spielt ebenso eine große Rolle, ob dieser zum Beispiel in seiner Familie ähnliche Gewalttaten mit ansehen musste. Solche Misshandlungen finden vor allem in Familien statt, die in Gebieten wohnen, in denen die Frauenrolle deren des Mannes untergeordnet ist und das Recht sogar besagt, unabhängig von den Gefühlen der Frau, den Geschlechtsverkehr zu vollziehen. Frauen die von ihren Männern flüchten und sich sogar befreien, werden von weiterer Gewalt dieses Mannes oft auch weiterhin nicht verschont. (vgl. *ibid*: 29f)

2.1.2. Sexuelle Gewalt und ihre Auswirkung

In diesen Bereich fallen folgende Handlungen: erzwungener Geschlechtsverkehr in der Ehe und in anderen Formen von festen Beziehungen, Vergewaltigung durch Fremde und bei bewaffneten Auseinandersetzungen, sexuelle Belästigung (auch in der Schule und am Arbeitsplatz im Austausch zu anderen Dingen, zum Beispiel besseren Noten), Missbrauch von Kindern, Kinder- und Frauenhandel, erzwungene Prostitution, Kinderheiraten, genitale Verstümmelung, obligatorische Untersuchungen zur Feststellung der Jungfräulichkeit ... etc..

Mädchen und Frauen sind die häufigsten Opfer durch Vergewaltigungen von Jungen und Männern. Es gibt jedoch ebenso sexuelle Übergriffe an Jungen, zum Beispiel durch ältere Frauen. Statistiken zeigen, dass in manchen Ländern fast jede vierte Frau Opfer sexueller Gewalt durch den Intimpartner wurde und bis zu einem Drittel der Mädchen im Teenageralter geben an, zum ersten Geschlechtsverkehr gezwungen worden zu sein.

Folgen dieser sexuellen Übergriffe sind psychische und physische Verletzungen, die teilweise, vor allem die psychischen, ein Leben lang nicht mehr heilen. Die Auswirkungen können Selbstmord, HIV Infektionen oder bereits Tötung durch die Tat selbst sein. Wie bereits erwähnt, spielt das Umfeld hier eine große Rolle. Es kann sein, dass Straftaten wie diese nicht weiter verfolgt werden, oder als nicht sehr drastisch empfunden werden. Ebenso gibt es einige Länder mit der Überzeugung, dass Männer Recht auf Sex haben. Es gibt Forschungsergebnisse, die zeigen, dass Vergewal-

tiger oft sexuelle Zwangspantasien aufweisen, die unpersönliche sexuelle Beziehungen beinhalten. (vgl. ibid: 32f)

2.2. Vorgehensweise bei Gewalt

Es hat sich herauskristallisiert, dass Polizei und Gesetzeshüter eher bereitwillig gegen Gewalt unter Jugendlichen vorgehen, als gegen Gewalt innerhalb von Familien. Gründe könnten sein, dass Gewalt unter Jugendlichen eher als kriminell angesehen wird. Manche Länder wehren sich gegen neue Gesetze, die gegen diese Form der Gewalt vorgehen, widersetzen sich deren oder nehmen sie oft auch gar nicht ernst. Obwohl Menschen gegen Gewalt gesetzlich geschützt sind, werden sie trotzdem Opfer, da Gesetze ignoriert werden oder Gesetzeshüter oft auch selbst zu Tätern werden. Es gibt ebenso Länder, in denen Mädchen und Frauen dafür bestraft werden, wenn sie vergewaltigt wurden, da sie damit die Familienehre beschmutzt haben. Oft dürfen Verwandte sie dann bestrafen oder sie werden gezwungen, den Vergewaltiger zu heiraten, dadurch legitimiert sich diese Gewalttat. (vgl. ibid: 34f)

Es gibt verschiedene Plattformen und Organisationen, die bei häuslicher Gewalt kontaktiert werden können.

Zum Beispiel gibt es in Österreich eine Frauenhelpline, die auch in Notfällen kontaktiert werden kann: <http://www.frauenhelpline.at/> [25.09.2014]

Dies existiert ebenso in Spanien:

<http://www.msssi.gob.es/ssi/violenciaGenero/Recursos/telefono016/home.htm>
[25.09.2014]

Auf folgender Internetseite findet man eine Aufklärung über verschiedene Formen von häuslicher Gewalt und welche Schritte unternommen werden könnten, wenn man selber davon betroffen ist. Veröffentlicht wurde dieses Dokument am 8. März 2012 von der Organisation María de Padilla (asociación de mujeres):

“Guía de recursos para situaciones de violencia de género”:

<http://www.nodo50.org/mpadilla/guia/GUIA%20MALOS%20TRATOS%20ASOCIACION.pdf> [25.09.14]

3. Geschlechtsbezogene und häusliche Gewalt in Spanien

3.1. Violencia de género

Se entiende por violencia de género todo acto de violencia física o psicológica (incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad) que se ejerza contra una mujer por parte del hombre que sea o haya sido su cónyuge o esté o haya estado ligado a ella por una relación similar de afectividad aún sin convivencia. (zit. nach Internetquelle 6: 2)

Das nationale Institut für Statistiken in Spanien (INE – Instituto Nacional de Estadística) veröffentlicht am 23. Mai 2014, dass es in Spanien im Jahr 2013 34.376 Fälle von eingeschriebenen Personen gab, die von häuslicher und geschlechtsbezogener Gewalt betroffen waren, davon waren es 31.612 Frauen und 2.764 Männer. 27.017 Männer wurden angezeigt, häusliche Gewalt begangen zu haben. (in häusliche beziehungsweise geschlechtsbezogene Gewalt wird hier psychische und physische Gewalt mit einbezogen.) 27.122 Frauen waren es 2013, die sich in das Register für Schutz und Aufsicht eingeschrieben haben. 49,9 % davon waren junge Frauen zwischen 25 und 39 Jahren. (vgl. Internetquelle 6: 1f)

Anhand dieser Grafik „Aufteilung nach Alter“ erkennt man, dass sich unter den Frauen zwischen 25 und 29 Jahren die meisten Opfer befinden. Ebenso bekommt man veranschaulicht, dass die Gewalt an Frauen von unter 18 bis zu 29 Jahren kontinuierlich steigt und anschließend wieder kontinuierlich sinkt.



Abbildung 5 - Aufteilung nach Alter

Anhand der nächsten Grafik erfährt man, dass Andalusien mit 6.800 Opfern, die meisten von ganz Spanien beheimatet. Es folgen die Gemeinschaften Valencia mit 3.857 Frauen und Madrid mit 3.036. (vgl. Internetquelle 6: 5)

Victimas de violencia de género con orden de protección o medidas cautelares por comunidades y ciudades autónomas en las que se ha inscrito el asunto

Abbildung 6 - Aufteilung nach Städten

Valores absolutos.

Año 2013

TOTAL	27.122
Andalucía	6.800
Comunitat Valenciana	3.857
Madrid, Comunidad de	3.036
Cataluña	2.444
Castilla-La Mancha	1.510
Castilla y León	1.437
Canarias	1.341
Galicia	1.253
Murcia, Región de	1.131
Balears, Illes	844
Extremadura	753
Aragón	713
País Vasco	610
Asturias, Principado de	441
Cantabria	353
Navarra, Comunidad Foral de	320
Rioja, La	168
Ceuta	59
Melilla	52

67 % der betroffenen Personen wurden in Spanien geboren. (vgl. ibid: 4) Der Rest teilt sich auf andere Länder Europas und andere Kontinente auf.

Victimas de violencia de género con orden de protección o medidas cautelares por lugar de nacimiento

Valores absolutos.

Año 2013

	Número de víctimas
TOTAL	27.122
Nacidos en España	18.175
Nacidos en el Extranjero	8.947
Europa	3.181
América	4.001
África	1.574
Asia y Oceanía	191

Abbildung 7 - Opfer Geburtsorte

3.1.1. Angezeigte Männer durch „violencia de género“

27.017 Männer wurden im Jahr 2013 wegen häuslicher Gewalt angezeigt, das sind 7% weniger als im Vorjahr. Wenn wir die Grafik betrachten, können wir erkennen, dass sich die Mehrheit der Männer im mittleren Alter befindet. 50,1% der Männer sind zwischen 30 und 40 Jahre alt. (vgl. *ibid.*: 7) In sieben von 10 Pärchen (70,6%), war der Angeklagte zwischen 25 und 49 Jahre und das Opfer zwischen 20 und 49 Jahre alt. (vgl. *ibid.*: 9)

Abbildung 8 - angezeigte Männer nach Alter



69,3 % dieser Männer wurden in Spanien geboren. (vgl. *ibid.*: 7) Der Rest teilt sich wieder auf andere Länder Europas und andere Kontinente auf.

Denunciados por violencia de género con adopción de orden de protección o medidas cautelares según lugar de nacimiento

Valores absolutos.

Año 2013

	Número de denunciados
TOTAL	27.017
Nacidos en España	18.447
Nacidos en el Extranjero	8.570
Europa	3.098
América	3.017
África	2.168
Asia y Oceanía	287

Abbildung 9 - Männer Geburtsort

3.1.2. Verhältnis Opfer - Täter

Ein ebenso wichtiger Punkt ist, in welcher Beziehung die Täter zu ihren Opfern standen: 27% der Täter und Opfer waren verheiratet und 7,2% waren geschieden. 22,9% lebten in einer eingetragenen Partnerschaft, wohingegen 20,7% sich bereits aus der eingetragenen Partnerschaft lösten. 11,5% dieser Personen waren bereits getrennte Paare und 8,7% noch feste Paare. 1,9% befanden sich in einem aktuellen Trennungsverfahren. (vgl. *ibid*: 8f)

3.1.3. zivil- und strafrechtliche Folgen

Man unterscheidet hier zwei unterschiedliche Typen von Strafen: *penal* - strafrechtliche Folgen (gesamt 75,4%) und *civil* – zivilrechtliche Folgen (gesamt 24,6%). 2013 gab es folgende Verurteilungen:

Hier die häufigsten strafrechtlichen Folgen (*penal*) für die Täter:

- 35,1% dürfen sich bestimmten Personen nicht mehr nähern
- 33% dürfen mit bestimmten Personen nicht mehr sprechen
- 15,3% hatten vorübergehenden Freiheitsentzug

Die häufigsten zivilrechtlichen Folgen (*civil*) für die Täter waren:

- 26,2% bekamen besondere Regelungen des elterlichen Sorgerechts
- 26,1% stehen unter der Unterhaltsgewährung
- 24,3% bekamen besondere Besuchsvereinbarungen (vgl. *ibid*: 9)

3.2. Violencia doméstica

Se entiende por violencia doméstica todo acto de violencia física o psicológica ejercido tanto por un hombre como por una mujer, sobre cualquiera de las personas enumeradas en el artículo 173.2 del Código Penal (descendientes, ascendientes, cónyuges, hermanos, etc.) a excepción de los casos específicos de violencia de género. (zit. nach Internetquelle 6: 10)

3.2.1. Opfer der „violencia doméstica“

Im Jahr 2013 haben sich 7.060 Opfer durch „violencia doméstica“ gemeldet. Das sind 3,3% weniger als im Vorjahr. 62,7% davon sind Frauen und 37,3% Männer. 194 Personen befinden sich darunter, die gleichzeitig Opfer und TäterInnen zugleich waren.

Im Gegensatz zu „violencia de género“, in der sich die Mehrheit der Täter und Opfer auf eine gemeinsame Altersgruppe eingrenzen, sind hier die Betroffenen ganz unterschiedlichen Alters. Die Mehrheit (17,1% = 1209 Personen) ist unter 18 Jahren. (vgl. ibid: 13f)

Víctimas de violencia doméstica con orden de protección o medidas cautelares por sexo y grupos de edad

Valores absolutos

Año 2013

	Total	Hombres	Mujeres
TOTAL	7.060	2.635	4.425
Menos de 18 años	1.209	465	744
De 18 a 19 años	224	77	147
De 20 a 24 años	449	167	282
De 25 a 29 años	343	132	211
De 30 a 34 años	337	143	194
De 35 a 39 años	449	185	264
De 40 a 44 años	624	214	410
De 45 a 49 años	635	222	413
De 50 a 54 años	549	197	352
De 55 a 59 años	515	199	316
De 60 a 64 años	384	149	235
De 65 a 69 años	368	132	236
De 70 a 74 años	322	129	193
75 y más años	652	224	428

Abbildung 10 - violencia doméstica Alter

84,9% der Frauen und 86,8% der Männer wurden in Spanien geboren. Trotzdem gab es mehrheitlich Anzeigen von Frauen aus dem Ausland (pro 100.000 Einwohner), im Gegensatz zu denen, die in Spanien geboren wurden. Bei den Männern liegen die Zahlen ungefähr gleich.

Víctimas de violencia doméstica con orden de protección o medidas cautelares según sexo y lugar de nacimiento

Valores absolutos

Año 2013

	Hombres	Mujeres
TOTAL	2.635	4.425
Nacidos en España	2.288	3.756
Nacidos en el Extranjero	347	669
Europa	134	227
América	135	285
África	71	135
Asia y Oceanía	7	22

Abbildung 11 - Opfer von *violencia doméstica* nach Geburtsorte und Geschlechter

Die Mehrheit der Opfer der „violencia doméstica“ befindet sich in der autonomen Stadt Melilla, in der Comunitat Valenciana und in Andalusien. (vgl. ibid: 12)

3.2.2. Angezeigte Personen durch „violencia doméstica“

Im Jahr 2013 wurden 5.037 Personen aufgrund von „violencia doméstica“ angezeigt. 3.790 Personen darunter waren Männer (75,2%) und 1.247 Frauen. (24,8%) (vgl. ibid: 13f)

Personas denunciadas por violencia doméstica con adopción de orden de protección o medidas cautelares según sexo y grupos de edad

Valores absolutos
Año 2013

	Total	Hombres	Mujeres
TOTAL	5.037	3.790	1.247
Menos de 18 años	362	262	100
De 18 a 19 años	282	233	49
De 20 a 24 años	649	518	131
De 25 a 29 años	565	425	140
De 30 a 34 años	632	446	186
De 35 a 39 años	733	529	204
De 40 a 44 años	653	488	165
De 45 a 49 años	555	434	121
De 50 a 54 años	277	216	61
De 55 a 59 años	146	109	37
De 60 a 64 años	80	58	22
De 65 a 69 años	44	30	14
De 70 a 74 años	32	22	10
75 y más años	27	20	7

Abbildung 12 - Angezeigte Personen der violencia doméstica

73% der Frauen und 84,3% der Männer der angezeigten Personen wurden in Spanien geboren, der Rest teilt sich auf andere Länder Europas und andere Kontinente auf. (vgl. ibid: 15) Das durchschnittliche Alter der TäterInnen liegt bei 35,5 Jahren.

3.2.3. Verhältnis Opfer - TäterInnen

Wie standen sich die Opfer und TäterInnen nahe?

- 29% der Opfer waren die Mütter der angezeigten Personen
- 22,8% der Opfer waren die Kinder
- 12,3% der Opfer die Väter

- 79,8% der Fälle (nach den Geburtsorten) sowohl der Opfer als auch TäterInnen wurden in Spanien geboren
- 4,2% davon wurden in Amerika geboren
- 2,5% in anderen Ländern der EU

3.2.4. zivil- und strafrechtliche Folgen

Man unterscheidet hier wieder zivil- und strafrechtliche Folgen:

Hier die häufigsten strafrechtlichen Folgen (penal) für die TäterInnen:

- 35,4% durften sich gewissen Personen nicht mehr nähern
- 28,4% durften nicht mehr mit gewissen Personen sprechen
- 15,5% hatten vorübergehenden Freiheitsentzug.

Hier die häufigsten strafrechtlichen Folgen (civil) für die TäterInnen:

- 28,9% bekamen besondere Regelungen des elterlichen Sorgerechts
- 16,4% bekamen besondere Besuchsvereinbarungen (vgl. ibid: 9)
- 15% stehen unter der Unterhaltsgewährung (vgl. ibid: 17)

4. Istanbulkonvention – Übereinkommen des Europarats

Die Istanbulkonvention gilt als „Meilenstein für den Schutz vor Gewalt an Frauen in Europa“.

Seit dem 1. August 2014 gilt nun das „Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt“. Diese Übereinkunft ist aktuell das wichtigste rechtliche Instrument gegen Gewalt an Frauen in Europa. Beinhaltet sind verbindliche Rechtsnormen, die als Ziel haben, Gewalt an Frauen zu beenden. (vgl. Internetquelle 7)

Dafür sieht sie [die Istanbulkonvention] umfassende Maßnahmen in den Bereichen Prävention, Betreuung und Hilfe, Rechtsschutz, sowie zivil- und strafrechtliche Verfahren vor. Sie orientiert sich an den Schlagwörtern „Verhütung“, „Schutz“, „Strafverfolgung“ und „Ineinandergreifende politische Maßnahmen.“ (zit. nach Internetquelle 7)

Inhalt der Istanbulkonvention

Ineinandergreifende politische Maßnahmen und Datensammlung

Darunter versteht man, dass bestimmte Organisationen zusammen arbeiten und sich gegenseitig weiterhelfen sollen. Hier wird vor allem auch die Zivilgesellschaft angesprochen. Die Vertragsparteien verpflichten sich, für die Maßnahmen der Prävention und Durchführung, eine Koordinierungsstelle einzurichten. Ebenso müssen sie die Daten rund um Gewaltgeschehnisse sammeln, die in den Konventionen behandelt werden, um auf die verschiedenen Arten aufmerksam zu machen.

Prävention

Um präventiv gegen Gewalt an Frauen vorgehen zu können, muss sich das Verhalten der Allgemeinbevölkerung tiefgreifend verändern. Die Gesellschaft muss aufgeklärt werden, auch aufgrund von Kampagnen seitens der Vertragspartner, sodass Geschlechtsstereotype verschwinden – es gelten keine Ausreden wie „die Ehre wurde beschmutzt“. Hier wird die Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Menschenrechtsorganisation empfohlen. Ebenso nötig ist pädagogisches Material für alle Unterrichtsstufen, die über Gleichberechtigung von Mann und Frau aufklären. Berufsgruppen, die in Kontakt mit TäterInnen und Opfer treten, müssen weiterhin geschult und aufgeklärt werden. Die Vertragspartner werden ebenso aufgefordert, beziehungsweise verpflichten sich, Medien und Kommunikationstechnologien dazu zu ermutigen, bei politischen Ansätzen zur Verhütung von Gewalt mitzuwirken.

Schutz und Unterstützung

Diese Ebene soll sich um die Zukunft der Opfer kümmern. Schutz- und Hilfsdienste brauchen gewisse Standards, ebenso sollen die Frauen dabei unterstützt werden, wirtschaftlich unabhängig zu werden und über rechtliche Dinge, wie zum Beispiel Sammelklagen, informiert werden. Telefondienste, Frauenhäuser und Hilfseinrich-

tungen müssen gefördert und gegründet werden. Die Kinder, die oft Zeugen der Taten sind, müssen besonders geschützt und unterstützt werden. Die Konvention fordert außerdem jede/n Zeugen/in auf, die Taten sofort zu melden – es soll nicht mehr geschwiegen werden.

Materielles Recht

Vertragsparteien werden aufgefordert, zivilrechtliche Ansprüche, wie Schadensersatz, zu verlangen, da im Bereich Gewalt gegen Frauen das Straf-, Zivil- und Verwaltungsrecht oft Lücken aufweist. Ebenso muss Gewalt überall berücksichtigt werden, so auch im Bereich des Sorge- und Besuchsrecht. Bei psychischer Gewalt muss ebenso eine strafrechtliche Sanktion folgen.

Die Konvention führt folgende Straftatbestände ein: Nachstellung („Stalking“), alle vorsätzlichen körperlichen Gewalttaten gegen eine andere Person, sexuelle Gewalt und Vergewaltigung, Zwangsheirat, Verstümmelung weiblicher Genitalien, Zwangsabtreibung und Zwangssterilisierung, sexuelle Belästigung und Beihilfe oder Anstiftung und Versuch. (zit. nach Internetquelle 8)

Die Beziehung der Opfer und TäterInnen zueinander darf das Strafausmaß nicht beeinflussen. Ebenso gibt es Strafschärfungsgründe, wie zum Beispiel bei Missbrauch von Autorität. (weitere siehe Internetquelle 8)

Ermittlungen, Strafverfolgung, Verfahrensrecht und Schutzmaßnahmen:

Gefordert werden hier schnelle und gerechte Verhandlungen seitens der Strafverfolgungsbehörden, die sich auch anschließend um Schutz für die Opfer bieten müssen. Hier geht es auch darum, dass alle Angehörigen der Opfer wie Kinder, ZeugInnen und die Betroffenen selbst genügend Schutz bekommen.

Migration und Asyl

Besondere Maßnahmen fordert die Konvention für MigrantInnen (auch jene ohne Papiere) und Asylwerbende. Sie sollen eine einstweilige Aufenthaltsgenehmigung bekommen, falls ihr Aufenthaltsstatus abhängig von den PartnerInnen oder Eheleuten ist. Ebenso soll es besondere Regelungen bei Familienzusammenführungen und

Asylanträgen aufgrund von weiblicher Genitalverstümmelung oder anderen schwerwiegenden Verbrechen, wie zum Beispiel Menschenhandel, geben.

Internationale Zusammenarbeit

Gemeint ist hier internationale Zusammenarbeit sowohl in zivil- und strafrechtlicher Ebene, als auch bei der Verhütung von Gewalt an Frauen.

Überwachungsmechanismus

Es werden starke und unabhängige Überwachungsmechanismen eingeführt: Gruppen von ExpertInnen zur Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und Ausschuss der Vertragsparteien. (VertreterInnen der Parteien) (vgl. Internetquelle 8: 1-5)

5. Kurzes Zwischenresümee

Den bisherigen Informationen können wir entnehmen, was Gewalt eigentlich bedeutet und was der Unterschied zwischen häuslicher und geschlechtsbezogener Gewalt („violencia doméstica und „violencia de género“) ist. Ebenso haben wir einen Einblick auf die Zahlen der Opfer und TäterInnen in Spanien aus dem Jahr 2013. In diesem Bereich erfahren wir wichtige Informationen über das Alter, das Geschlecht, die Herkunft der Opfer und TäterInnen. Ebenso erfährt man, welche möglichen Ursachen es für Gewaltproduktion geben könnte und wie sich Gewalttaten auf die Opfer in der Zukunft auswirken. Außerdem werden Kontaktadressen einbezogen, an die man sich bei Gewalttaten und Zwischenfällen melden kann. Des Weiteren wird kurz auf die Istanbulkonvention eingegangen, welche die aktuell wichtigsten rechtlichen Konventionen bei Gewalt an Frauen bestimmen. Hierbei handelt es sich um reale Angaben und Daten. Im nächsten Teil der Arbeit soll nun näher auf die fiktive Welt der Gewalt eingegangen werden.

6. Spanisches Kino

6.1. Was ist spanisches Kino?

Was heißt spanisches Kino? Zunzunegui meint, dass spanisches Kino wie die Autos mit spanischem Nummernschild gekennzeichnet wird. Administrativ hieße das Ganze, dass das spanische Kino innerhalb Spaniens produziert worden ist, von Spanien finanziert worden ist oder in dem Spanien zumindest als Teilhaber einen Teil der Kosten übernommen hat. Wenn wir die Aufzeichnung über die spanische Kinogeschichte „Antología crítica del cine español“ öffnen, so sehen wir, dass zum Beispiel auch *Campanadas a medianoche* von Orson Welles zum spanischen Kino zählt. Manche fragen sich hier „Was, das ist spanisches Kino?“ - Ja, denn administrativ zählt es zum spanischen Kino, auch wenn es nichts von der spanischen Kultur vermittelt. Man könnte hier eine hitzige Diskussion anregen, welche Filme nun erscheinen, als ob sie Spanische wären und welche nicht. Eines ist jedoch klar, Länder versuchen natürlich, viele Filme zu produzieren, in denen einige Szenen ihr Land positiv repräsentieren. (vgl. Zunzunegui in Poyago 2005: 9)

Luis Buñuel wird zum Beispiel als einer der größten spanischen Filmemacher genannt, obwohl er tatsächlich, im administrativen Sinne, nur drei spanische Filme hervorbrachte, die alle als Koproduktion erschienen sind. Hier steht man vor einer zwiespältigen Kluft. Einerseits ist er in Spanien geboren und hat drei Filme in Koproduktion hervorgebracht, andererseits sind all seine anderen Filme keine spanische Produktion. *Un chien andalou* ist zum Beispiel kein spanischer Film, obwohl seine Mutter ihn mit ihrem Geld bezahlte. Hier sollte man also zwischen administrativen und kulturellen Kriterien unterscheiden. (ibid. 10)

Das spanische Kino kann man auch auf die unterschiedlichen Provinzen aufteilen, schließlich gibt es baskisches, andalusisches, katalanisches, kastilisch-leonisches Kino oder Kino aus Extremadura usw. ... Diese wollen für ihre Provinzen charakteristische Merkmale der Kinofilme darstellen. Doch was bedeutet nun das wieder? Und was heißt es für das spanische Kino, dass es baskisches, andalusisches usw. Kino gibt? Außerdem gibt es ja mittlerweile Begriffe wie „Europäisches Kino“, die aufgrund der Masseninvasion nordamerikanischer Filme auftraten, um diese europäischen

kulturellen Produkte zu „beschützen“. Es gibt zum Beispiel paneuropäische Produkte, wie die *euro-puddings*, die mehrere Länder produzieren. Diese verkomplizieren die Definition „Spanisches Kino“. (vgl. *ibid.*: 10f)

Was spanische Literatur ist, ist einfacher zu definieren, ein fixes Kriterium die Sprache ist. Bei den Filmen ist das nicht so leicht, da zum Beispiel ein kastilischer Film mit kastilischer Filmmusik für das Baskenland in einer Kopie mit baskischer Filmmusik angefertigt wird, damit das baskische Land den Film subventioniert. Administrativ zumindest ist dieser Film ein spanischer Film. (vgl. *ibid.* 10)

Spanische Kinogeschichte gibt es noch nicht sehr lange, kaum hundert Jahre, doch trotzdem, würde man die Bücher der spanischen Filmgeschichte lesen, so heißt es, wurden zahlreiche Meisterstücke produziert. Doch Zunzunegui Santos ist der Meinung, dass dies nicht der Fall sei. Er glaubt, dass die Filmpreise viel zu einfach vergeben würden. Seiner Meinung nach ist es übertrieben, dass man beim Durchblättern des Kulturteiles von Zeitungen jede Woche erfährt, dass ein neues Meisterstück erschienen sei und später fände man dann doch heraus, dass solche Filme meist nur Banalitäten verkörpern. (vgl. *ibid.* 11)

Ebenso existiert ein historiografisches Problem, das mit der Geschichte des spanischen Kinos zwischen 1939 und 1975 zu tun hat, in der das Land unter der Diktatur Francos lebte. Schließlich wurden in dieser Zeit nur spanische Filme produziert, mit wenigen Ausnahmen, die unter der Zensur der Franco Politik veröffentlicht wurden und somit als Systemkino bezeichnet werden können, also Filme, die das System reproduzieren. Nach Zunzunegui Santos, muss man dafür jedoch auch diese Filme ansehen und in ihr Inneres schauen, ob sie tatsächlich für den Mülleimer bestimmt sind, oder es doch Filmmacher gibt, die man aus dem Vergessenen retten kann. (vgl. *ibid.* 13)

Ein weiteres Problem der spanischen Kinogeschichte ist, dass diejenigen, die sie erforschen, meist die Filme nicht angesehen haben, oder zumindest nur einen kleinen Teil. Man muss diese jedoch sehen, um darüber schreiben zu können. Ebenso meint Zunzunegui, dass Texte über die spanische Kinogeschichte wieder gelesen werden müssen und teilweise neue Hypothesen entworfen werden müssen. Natürlich

wird viel in den Arbeiten von Vorgängern widergegeben, doch einiges ist auch fehlerhaft und sollte neu formuliert werden. (vgl. *ibid.* 13)

Man muss Filme als Objekte der Bedeutung betrachten. Sie tragen eine Information, die sie auf eine bestimmte Art und Weise vermitteln. Diese hat auch etwas mit der Zeit zu tun, in der sie produziert wurden. (vgl. *ibid.* 14)

Pero también debemos analizar las películas como lo que son: como objetos de significación; dicen cosas, y las dicen de una manera. Manera que tiene que ver con la época en la que se hacen, y manera que nos afecta a nosotros ahora, aunque el filme sea, por ejemplo, de los años 40. (zit. nach Zunzunegui in Poyato, 2005: 14)

Es wäre banal zu behaupten, dass ein Film seine eigene Epoche reflektiert, denn diese Verbindung zur Epoche kann direkt, indirekt, konkav oder konvex sein. „Pero es inevitable que una película sea hija de su época.“ (Zunzunegui in Poyato, 2005: 9-21)

6.2. Stereotype im spanischen Film

Spanisches Nationalkino wird oft beschrieben als übertriebene Darstellung von Gewalt und Besessenheit in ihren blutschänderischen Beziehungen. Hinter dem filmischen Kontext steht eine Nation, die wie bereits beschrieben, vom Franquismus, dem spanischen Bürgerkrieg, der Inquisition und den Eroberungen betroffen war.

... a national cinema that is frequently described as excessive in its graphic depiction of violence and obsessive in its treatment of incestuous relations. And beyond the cinematic context, a nation whose history is marked by a fratricidal civil war with bloody repercussions, by a long period of Francoism that glamorized death, by a deep immersion in the conventions of the Counter-Reformation that fetishized the bleeding wounds of Christ and other martyrs, and by a „Black Legend“ of cruelty and violence dating back to the Inquisition and the Conquest which Spaniards have tried to overcome for the past five hundred years. And beyond this Spanish specificity, the question of whether

the cinema of any nation carries distinguishing traces of its own unique history, culture, race, or blood and the correlative issues of how these « fictional » concepts of national identity are constructed through cinema and other forms of popular culture. (zit. nach Kinda 1993 : 1)

Beim Betrachten von spanischen Filmen soll man sich immer wieder die Frage stellen, wie Geschichte repräsentiert wird und welche Stereotype dadurch entstehen könnten, beziehungsweise bewusst entstehen sollen. Ruth Amossy meint, dass hier die Beziehung von Stereotypen² zu Archetypen³ von großer Bedeutung ist. Zuerst wird ein familiäres Schema konstruiert, der Stereotyp produziert ein *frame*, das wiedererkannt wird. Dann ist es möglich, einen Kontrast zwischen Stereotyp und Prototyp herzustellen. Als Beispiel wird der franquistische Mythos in *RACE* herangezogen, in dem ein Sohn eine politische Karriere anstrebt, die zur Zeit der „guerra civil“ in der franquistischen These als nicht empfehlenswert angesehen wurde. Der Sohn wird im gesamten Film als rebellisch gezeigt, der einfach nicht auf seine Eltern hören will. Der zweite Sohn jedoch beschließt, eine militärische Laufbahn zu verfolgen, was als prototypisch in der franquistischen Norm galt. Der Stereotyp „Anti-Franquist“ wird von negativen Eigenschaften begleitet, sodass die Realität verringert wird. Der Prototyp wird von positiven Eigenschaften für seine soziale Kategorie begleitet und als Exempel der nationalen Identität vorgeführt, da er die Werte der damaligen Kultur vermittelt. Der Stereotyp gilt als Figur, die zeigt, was verändert werden sollte, der Prototyp hingegen gilt als Beispiel, dem gefolgt werden sollte. Der Archetyp des „Ewigen Spaniens“ in *Race* ist der Glaube bzw. die Religion, was auch vom zweiten Sohn verkörpert wird. (vgl. Feenstra Pietsie 2001: 59)

Ein weiterer Stereotyp im spanischen Film wäre der bekannte Stierkämpfer. Wenn wir das Bild eines Stierkämpfers vor Augen haben, denken wir meist sofort an Spanien und verbinden somit die Idee dieses Landes. Es gibt jedoch verschiedene Arten,

² »Ein Stereotyp lässt sich definieren als die Darstellung einer Gruppe von Menschen mit einer Reihe von unveränderlichen und undifferenzierten Merkmalen. In der Regel ist ein Stereotyp negativ. Er erkennt nur die Besonderheiten der eigenen Kultur an und zeichnet Figuren außerhalb dieser Kultur auf beschränkte, oft entwürdigende Weise.« (Seger 1990: 215 in Internetquelle 15)

³ »Die archetypische Story bringt eine universale menschliche Erfahrung ans Licht und findet dann einen einmaligen, kulturspezifischen Ausdruck. Eine stereotype Story kehrt dieses Schema um: Sie krankt an der Dürftigkeit sowohl des Inhalts als auch der Form. Sie beschränkt sie auf eine begrenzte, kulturspezifische Erfahrung und drückt sich in schalen, unspezifischen Gemeinplätzen aus.« (McKee 2001:11 in Internetquelle 15)

wie der Stierkämpfer präsentiert werden kann und welche Emotionen dadurch ausgelöst werden. Der Stierkämpfer kann als Prototyp gesehen werden, als ein tapferer Kämpfer, der bewundert wird und ein Modell darstellt, dem gefolgt werden will. Doch er könnte auch stereotypisch eine Person verkörpern, die auf unfaire Art mit einem Stier kämpft und dessen Gegner mit dieser Tradition nicht einverstanden sind. Deshalb ist der Kontext der Präsentation im Film sehr wichtig, da man erst anschließend interpretieren kann. (vgl. *ibid.*: 60)

SpanierInnen werden meist mit Persönlichkeiten in Verbindung gebracht, die unpünktlich, laut, streitlustig, vergesslich, exzessiv, übertrieben usf. sind. Diese Eigenschaften werden oft auch in Filme übertragen. Londons Cervantes Direktorin Isabel-Clara Lorda Vidal meint, dass Spanien immer als „anders“ gesehen wurde. Als eher rückschrittliche, autoritäre und sehr religiöse Elite, in einer korrupten Bürokratie mit einem sehr langsamen Rechtssystem. Doch mittlerweile ändert sich die Meinung der Menschen über Spanien und seine BewohnerInnen, da sich die Menschen heutzutage mehr informieren und alles transparenter wird. (vgl. Internetquelle 16)

New Spanish cinema versucht, die Anerkennung im internationalen Filmmarkt zu finden, indem internationale Perspektiven konstruiert werden. Außerdem soll die Legitimation durch eine „gültige“ Repräsentation der eigenen Kultur erreicht werden.

[New Spanish cinema] ... (it) traces a movement „from the problematic unity of the nation to the articulation of cultural difference in the construction of an *international perspective*. (zit. nach Homi K. Bhabha „Introduction in Narrating the Nation“ in Kinder 1993:6) [Blood cinema] (It) assumes that every national film movement seeks to win legitimation as the „valid“ representative of its culture by striving for international recognition – the way revolutionary governments seek to be recognized by other nations. (zit. nach Kinder 1993:6)

7. Gewaltdarstellungen in Filmen

7.1. Repräsentation der Gewalt im Film und ihre Beeinflussung in der Realität

Gewaltszenen, seien sie physisch oder psychologisch, kommen in fast jedem Film vor, zwar auf unterschiedliche Art und Weise, jedoch findet man kaum Filme, in denen diese nicht präsent sind. Kleinere Streitereien und Kämpfe (auch wenn sie humorvoll dargestellt werden) und psychische Unterdrückung, zählen natürlich auch dazu. (vgl. Bernárdez, 2007: 2)

Interessant aufzuzeigen wäre, wie die Medien „violencia de género“ repräsentieren und wie dies die „violencia de género“ in der Gesellschaft beeinflusst. Doch es ist schwierig so ein Verhältnis von Fiktion und Realität herzustellen. Texte bilden schließlich keine Realität ab, sie produzieren jedoch Bilder einer möglichen Wirklichkeit. Diese Bilder sollten auch so verstanden werden, als ob es sich um eine Abbildung der Realität handle. (vgl. Wulff 1990: 55)

Aguado meint dazu, dass es nicht unbedingt einen direkten Zusammenhang zwischen der repräsentierten Gewalt und der gesellschaftlichen Gewalt geben müsse. „... no existe necesariamente una correlación unívoca y directa entre el papel sociocultural de la violencia de las sociedades actuales y el imaginario social de la violencia.“ (Aguado, 2003: 69 zit. in Bernárdez, García, Gonzáles, 2008: 55) Aguado erwähnt hier zwei unterschiedliche Theorien und Schemata, wie sie García und Ramos aufzeigen, die sie in *paradigma especular* und *paradigma espectacular* aufteilen. Das erstere wird hier als messbares Schema in Bezug auf „Reiz – Reaktion“ (stimulus – response) dargestellt oder Prozesse, die auf Sender, Kanäle und Nachricht aufbauen. Dieses Schema versteht die Kommunikation als einen linearen und einseitig gerichteten Prozess. (vgl. Bernárdez, García, Gonzáles, 2008: 55) „... los efectos tienen lugar por la vía del aprendizaje, ya sea en formas inmediatas (angustia, miedo, actitud agresiva, ...) o mediatas (catarsis, modelación de conductas, configuración de valores, reforzamiento). (Aguado, 2003: 70 zit. in Bernárdez, García, Gonzáles, 2008: 56) Dieses Schema der Gewalt ist zählbar (sowohl die repräsentierte als auch die effektive). Diese Untersuchungen stellen eine

Beziehung zwischen der Anzahl der dargestellten gewalterfüllten Szenen in Medien und der Anzahl des gewaltvollen Benehmens in bestimmten Sektoren der Bevölkerung her. Auf der anderen Seite gibt es den „paradigma espectacular“. Zu diesen Erforschungen gehören die Medien im Bereich der Vermittlung, oder anders gesagt, die Medien liegen im Bereich der komplexen sozialen Prozesse der Bedeutung und Sinerschließung, auch in Verbindung mit anderen sozialen Bereichen. Dieses Paradigma begreift die Medien als Spektakel „... espacio de producción y reproducción simbólica en el que se encuentran, reconocen, y transforman no sólo las identidades individuales, sino también las colectivas.“ (Aguado 2003, 70f zit. in Bernárdez, García, Gonzáles, 2008: 56)

Kurz gesagt, Medien nutzen die Möglichkeit auf unmittelbarem oder mittelbarem und direktem Weg, etwas bei den ZuschauerInnen auszulösen, oder das Medium als Spektakel zu betrachten, das die eigene Welt in Zusammenhang mit der von anderen Individuen und sozialen Bereichen in Verbindung bringt, um darüber zu reflektieren.

Andere Theorien der Medienwirkungsforschung unterscheiden hier die „Katharsishypothese“, die „Inhibitionshypothese“, die „Verstärkungshypothese“, die „Stimulationshypothese“ und die „Habitualisierungshypothese“. Die erstere ist auf Aristoteles zurückzuführen. VertreterInnen dieser Theorie gehen davon aus, dass „... Fernsehgewalt das Aggressions- und Konfliktpotential eines Individuums und damit auch das der Gesellschaft vermindert.“ (zit. nach Drahozal 1997: 26) Aristoteles war der Ansicht, die Tragödie sei „durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend“. (Aristoteles, zit. nach Drahozal 1997: 26) Die „Inhibitionshypothese“ geht davon aus, dass durch die Beobachtung von gewalttätigen Verhaltensweisen bei den ZuschauerInnen die Aggressionsangst ausgelöst wird und damit verringert sich die Bereitschaft, selbst aggressives Verhalten aufzuzeigen. (vgl. Drahozal 1997: 27) Die „Verstärkungshypothese“ meint, dass bereits vorhandene aggressive Eigenschaften der ZuschauerInnen verstärkt werden, jedoch keine neuen ausgelöst werden. Vor allem betroffen sind dabei Jugendliche und Kinder von Eltern der etwas niedrigeren sozialen Schicht. (vgl. ibid.: 28) Die „Stimulationshypothese“ jedoch meint, dass durch das Beobachten gewalterfüllter Filmmaterialien die Lernprozesse verstärkt werden, somit wird das Aggressivitätsniveau beim Rezipienten erhöht. (vgl. ibid.: 28) Die „Habitualisierungshypothese“ supponiert, dass

sich die BetrachterInnen daran gewöhnen, Gewalt als normal und alltäglich zu betrachten. Bei Betrachtung bleiben schlussendlich Emotionen aus. (vgl. *ibid.*: 31)

7.2. Gewalt an Frauen in spanischen Filmen

Sólo mía (2001) und *Te doy mis ojos* (2003) sind Filme, die bereits Vorgänger haben, die ebenso Themenbereiche der „violencia de género“ oder „violencia doméstica“ beinhalten. Dazu zählen zum Beispiel *Qué he hecho yo para merecer esto* (Pedro Almodóvar, 1984), *Celos* (Vicente Aranda, 1999), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *El Bola* (Acheró Mañas, 2000), *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) oder *Maria la portuguesa* (Dácil Pérez de Guzmán, 2001). In der letzten Jahrtausendwende wurden zahlreiche Zeitungsartikel veröffentlicht, die über die Gewalttaten an Frauen berichten. Bis Oktober 2001 gab es in Spanien (im genannten Jahr) 20.352 Anzeigen wegen Gewalt an Frauen und es wurden 37 Frauenmorde registriert. Im Jahr 2000 waren es 23.000 Anzeigen und 44 Ermordete. 2000 wird das Buch von Rosa María Batet veröffentlicht, in dem sie über ihr Schicksal als Frau eines gewalttätigen Mannes schreibt - „He estat una dona maltractada, 2000“. Die Geschichten der misshandelten Frauen werden in weiteren spanischen Filmen aufgenommen und verarbeitet. (vgl. Caparrós, 2004: 114) Es ist noch gar nicht lange her, da durften die Frauen unter dem Franco Regime gewisse Dinge nur dann erledigen, wenn ihr Mann einwilligte. Es war auch so, als hätten die Männer eine inoffizielle Erlaubnis, ihre Frauen schlagen zu dürfen. In der heutigen Zeit gibt es jährlich noch immer zahlreiche Todesfälle aufgrund psychischer und physischer Gewalt an Frauen, worüber schließlich auch die Medien berichten. Doch man hört auch immer wieder, dass manche Frauen weiterhin bei ihren Männern bleiben, mit der Begründung, dass sie sie lieben. Anfänglich werden die Qualen so lange ausgehalten, bis es einfach nicht mehr geht. Wenn es irgendwie noch möglich ist, versuchen diese Frauen zu fliehen, Zentren aufzusuchen oder strafrechtlich dagegen vorzugehen. Meist fühlen sie sich auch noch aufgrund ihrer konservativen Erziehung schuldig. Es gab deshalb ein großes Risiko, dass die Filme dieses Thema nicht realistisch behandeln würden und es falsch verstanden werden könnte. *Sólo mía* zum Beispiel ist narrativ sehr glaubhaft, jedoch ist es auch eine Verfilmung, die zwar dieses Thema behandelt, jedoch keine Lösungen und Antworten gibt und das ist auch

legitim so. Ana María Pérez del Campo meint dazu „servirá para sensibilizar a una sociedad cómplice, será un instrumento útil para los profesionales y las maltratadas“. (vgl. und zit. nach Caparrós, 2004: 114f)

7.3. Erwartung der Gewalt in Filmen

Schockbilder sind Bilder, die Irritationen und Distanzierung hervorrufen und somit die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es handelt sich um Bilder, die plötzlich vorkommen und sich vom Rest der Geschichte abheben. Man würde diese also nicht erwarten und damit wird irritiert. Diese hinterlassen dann auch Spuren im Gedächtnis. In *Te doy mis ojos* wäre ein solches Schock Bild wahrscheinlich die Balkon-Szene, in der Pilar nach einer Attacke durch ihren Ehemann nackt am Balkon ausgesperrt wird. Diese Szene bleibt einem im Gedächtnis, weil sie einfach nicht erwartet wurde und als sehr schrecklich empfunden wird.



Abbildung 13 - Pilar am Balkon – (1:27:48)

Bei *Sólo mía* wäre dies zum Beispiel die Dusch-Szene, in der Ángela von ihrem Ehemann vergewaltigt wird. Oder auch jene, in der sie zum Gegenangriff kommt und ihn beinahe mit einem Gegenstand vergewaltigt.



Abbildung 14 - Ángela Gegenangriff – (49:37)

Dadurch dass es jedoch sehr viele Gewaltszenen in den Filmen gibt, könnte es sein, dass solche Gewaltszenen auch erwarten werden, da sie durch die ersten Gewalteindrücke, die im Gedächtnis bleiben, beeinflusst werden. Sollte dies so sein, „dann stimulieren Gewaltszenen vor allem die Erwartung von Gewalt.“ (zit. nach Wulff 1990: 57)

Es geht um die Bedingungen, unter denen dem Zuschauer eine Angst verursacht werden kann. Soll er Furcht, Angst oder Entsetzen verspüren, dann muß

[sic] er wissen, was angesagt ist, daß [sic] das Bedrohliche in der Welt und nahe ist. (zit. nach *ibid.*: 58)

Deshalb zählt auch Angst zu den Erwartungsaffekten. Diese haben nämlich kognitive und emotive Komponenten. Es gibt Momente, die vorhersehbar und kalkulierbar sind und die aber auch gleichzeitig von einer „Rezeptionshaltung“ begleitet werden, die die ZuschauerInnen bindet und ihnen einen Gemütszustand aufzwingt. (vgl. *ibid.*: 58) Wir erwarten also in *Te doy mis ojos* und *Sólo mía*, dass es weitere Gewaltszenen gibt, die uns beängstigen, entsetzen oder vor denen wir uns fürchten, die wir mit unseren Gedanken und Gefühlen begleiten und die uns eine Sichtweise und Gefühlshaltung aufzwingen.

Befürchten und erwarten ist nicht dasselbe. (vgl. *ibid.*: 59) Wenn ich jetzt zum Beispiel erwarte, dass ein Mann einer Frau Gewalt antut, weil dies der Film vermitteln möchte, kann ich jedoch gleichzeitig befürchten, dass dies auf eine zu gewalttätige Art und Weise repräsentiert wird.

Doch wie entwickeln sich Erwartungsaffekte? Wenn wir uns *Te doy mis ojos* ansehen, mit der Information, dass es sich um ein Drama handelt, haben wir bereits eine gewisse Erwartungshaltung an das Genre. Doch der Text selbst regt die zugehörigen Affekte selbst an.

„Die Erwartung der Gewalt entsteht aus der Präsentation von Gewalt selbst, das ist die These.“ (vgl. *ibid.*: 59) Sobald einmal der Film eine Gewaltdarstellung zeigt, zum Beispiel die Ehefrau wird von ihrem Ehemann vergewaltigt, kann man davon ausgehen, dass in dieser sozialen Beziehung dies öfter geschieht und es weiterhin vorkommen wird.

Ist nun in Erzähltexten das Entwerfen einer möglichen sozialen Realität eine der zentralen Aufgaben des Rezipienten, dann muß [sic] natürlich der Modus der Interaktionen in dieser Wirklichkeit ausgezeichneten Stellenwert haben. Gewalt ist eine der elementarsten Formen der Aushandlung sozialer Beziehungen; wird sie einmal etabliert und als Bestandteil des Miteinanderumge-

hens dargestellt, darf der Rezipient davon ausgehen, daß [sic] sie weiterwirken wird. (zit. nach Wulff 1990: 60)

8. *Sólo mía*

8.1. **Produktion**

Zusammenarbeit mit: Ginés García Millán, Blanca Portillo, Luis Hostalot, Borja Elgea, Mario Martín, Miryam de Maeztu, Arancha de Juan (Balaguer / García Mohedano 2001: 135)

Produktion: *Star Line Productions* in Zusammenarbeit mit *Televisión Española* und *Vía Digital*, Erzeugergemeinschaft: *Troto Int.*

Regisseur: Javier Balaguer

Drehbuch: Álvaro García Mohedano und Javier Balaguer

Sängerin: Clara Montes

Ausführender Produzent: José Luis García Arrojo

Erzeugergemeinschaft: Ana Amigo

Produktionsleiter: Juan Carlos Caro

(Balaguer / García Mohedano 2001: 136)

Produktion: © 2001 Star Line TV Productions, S.L.

Drehort: Madrid (ibid. 143)

Dauer: (01:36:23)

Hay películas que intentar [sic] ser como la vida misma y acaban siendo una, más o menos hábil, falsificación. Otras se proponen ilustrar un problema social y se convierten en, más o menos burdos, documentales. El cine y la realidad es un matrimonio que se lleva mal, muy mal, pero no por ello, a veces no nos da el pego. Por fortuna, de vez en cuando, muy raramente, surge una película en la que la dimensión real de la sociedad, captada en toda su crudeza, tiene el marchamo del buen cine, el vigor de la sinceridad y la maestría de una narración sin fisuras que nos quita el resuello. (zit. nach Gonzalo Suárez in Balaguer, García Mohedano, 2001: 7)

8.2. Regie Javier Balaguer

Javier Balaguer ist ein Filmemacher aus Valencia, geboren 1961 in Alcoy, dessen erster Film *Sólo mía* ist, der 2001 veröffentlicht wurde. (vgl. Caparrós, 2004: 114) Zusammen mit Álvaro García Mohedano schrieb er das Drehbuch zum Film. Dieser Film sollte sich für die ZuschauerInnen so anfühlen, als sei es ihre eigene Geschichte. Die beiden Männer überlegten sich gemeinsam einen passenden Inhalt zum „aktuellen Thema“ über physische und psychische Gewalt an Frauen. Dabei war ihr Ziel, anhand eines strengen Blickes auf das Thema, den bisherigen bekannten Stereotypen zu entfliehen. (vgl. Balaguer, García Mohedano, 2001: 9f)

Balaguer als Regisseur, betrachtete *Sólo Mía* immer, als ob dieser Film aus zweien bestünde. Der Teil, der die aktuelle Filmzeit beschreibt, wurde mit einer Handkamera aufgezeichnet, mit einem härteren Licht und mit achromatischen⁴ Tönen. Ebenso wollte er vom Format 1:85⁵ bis zum tolerierbarsten Limit gehen, um die Atmosphäre noch mehr zu distanzieren. Die Zeit im *flash-back* (Rückblende), sollte an ein reales Leben erinnern, das heißt er benutzte ein farbenreicheres und lebendigeres Licht mit langsameren Kamerabewegungen einer *steady-cam*.⁶

Was die Kleidung und Dekoration betrifft, sollten sie auf der einen Seite schlicht und einfach sein und auf der anderen Seite die Persönlichkeiten der SchauspielerInnen hervorheben. Die Filmmusik sollte konventionell sein, um die Dramatik ein wenig abzuschwächen, ebenso dachte er an das reale Leben, in dem Hintergrundmusik nicht existiert. Er beabsichtigte mit den klanglichen Elementen in der Geschichte zu spielen: ein Radio das läuft oder ein Orchester das spielt. Das einzige Lied das für den Film komponiert wurde und von Clara Montes stammt, hatte die Aufgabe, die Geschichte zu schließen und den Nachspann zu begleiten. (vgl. Balaguer, García Mohedano, 2001: 9f)

⁴ Die einfallenden Strahlen werden ohne Farbzerstreuung beim Austritt durchgelassen. (=farbrein) (vgl. Ritter von Prechtl 1828: 65)

⁵ Kinoleinwände hatten dieses Format – dabei ging etwas von der ursprünglichen Aufnahme verloren, deshalb kann man einplanen, dort keine wichtigen Bildelemente zu verwenden. (vgl. Altmann 2012: 59)

⁶ Steadycam: funktioniert als Bildstabilisator. Es gibt teurere Kameras mit Schwenk-Gegengewichten und Tragearmen oder einfachere Modelle mit einem hohen Gewicht am Fußende einer Stange wo die Kamera am Kopfende durch das Auspendeln ruhig bleibt. (vgl. Michalski 2009: 78)

8.3. DarstellerInnen

Sergi López -	Joaquín
Paz Vega -	Ángela
Elvira Mínguez -	Andrea
Alberto Jiménez -	Alejandro
M. ^a José Alfonso -	Mutter von Ángela
Beatriz Bergamín -	Schwägerin von Ángela
Asunción Balaguer-	Tante von Ángela

Javier Balaguer und Álvaro García Mohedano planten gemeinsam einen Film, der das Publikum in das Gefühl versetzen sollte, als ob es ihre eigene Geschichte wäre. Wie bereits erwähnt, sollte der Film ein aktuelles soziales Thema beinhalten, der von psychischer und physischer Gewalt an Frauen handelt. Ein schwieriger Punkt dabei war es, den Stereotypen aus dem Weg zu gehen und eine mögliche reale Geschichte an den Tag zu bringen. Nachdem der erste Entwurf feststand, übergaben sie diesen jenen Menschen, die eine solche Leidensgeschichte bereits erlebten und überstanden, um sich Feedback einzuholen. Danach machten sie sich auf die Suche nach SchauspielerInnen, welche die Rollen perfekt verkörpern könnten. Beide dachten an Sergi López, der den charmanten und gleichzeitig auch böswilligen *Joaquín* darstellen sollte. Javier Balaguer schickte das Drehbuch an Sergi López mit den Worten „... si te lees el guión no vas a poder evitar hacer esta peli.“ (zit. nach ibid: 12) Sergi López war der Überzeugung, nachdem er das Drehbuch gelesen hat, dass er die Rolle unbedingt übernehmen will:

Me leí el guión y me sobrecogió de tal manera que no pude olvidarlo, así que acabé diciéndome que si no hacía esta peli me arrepentiría. (zit. nach Sergi López in ibid: 12)



Abbildung 15 - Sergi López – (00:02:59)

Die Rolle der sensiblen und verletzten Protagonistin *Ángela* wurde nicht sofort vergeben, stattdessen fand ein Casting statt. Sie entschlossen sich für Paz Vega, die motiviert der Rolle der *Ángela* gegenüberstand.



Abbildung 16 - Paz Vega – (0:03:50)

„... no tenía ni idea lo que me iba a enfrentar. Era consciente de que *Sólo mía* era un trabajo que me iba a aportar muchos beneficios a mi carrera por aquello de enfrentarme a un personaje tan diferente a los que había interpretado hasta ahora, pero lo que no sabía era lo que me iba a suponer como mujer y como persona.” (zit. Nach Paz Vega in Balaguer, García Mohe-dano, 2001: 11)

Paz Vega hat sich in die Rolle hineinversetzt und besuchte ein „Centro de Recuperación“ in dem sie zwei Tage verbringen durfte, um mit den misshandelten Frauen sprechen zu können.

„Fueron dos los días que pude estar con estas mujeres y bastaron para darme cuenta de que este problema está más cerca de mí de lo que me podía imaginar.” (zit. nach ibid)

[Extraordinario] ... ésta era la palabra que continuamente me venía a la cabeza. Extraordinaria comienza siendo la situación en que vive esta mujer, hasta que llega a convertirse en tristemente ordinaria. (zit. nach Elvira Mínguez in ibid: 13)

8.4. Kommentar zum Film von Ana M.^a Pérez del Campo

Ana M.^a Pérez del Campo, einer bekannten und angesehenen Frauenrechtlerin, wurde das Drehbuch von *Sólo Mía* zugeschickt, damit sie ein Feed Back zum Inhalt geben kann. Sie selbst kämpfte in den siebziger Jahren für ihre Rechte nach der Trennung von ihrem Ehemann und setzte sich anschließend für andere Frauen/Mütter ein. (vgl. Internetquelle¹) Als Expertin sieht sie nun den Film als pädagogisch wirksam an, da er über die Wirklichkeit, in der es nun mal Gewalt an Frauen gibt, berichtet. Sie findet es vor allem spannend, wie der Mann im Film die Kontrolle über seine Frau an sich reißt, indem er anfänglich in doppeldeutiger Weise, in Späße verpackt, versucht sie psychisch zu manipulieren. Im weiteren Filmverlauf entwickelt sich diese Unterdrückung in eine noch schlimmere Richtung, der Protagonist wird zusätzlich gewalttätig.

Hay un perspicaz y correcto entendimiento de la estrategia que sigue el maltratador para conseguir el control y el dominio sobre su víctima. Al principio de la historia la perversa violencia psicológica del maltratador se muestra con caracteres tan ambiguos, que a la protagonista del drama no le es posible captar la intención de control injustificado sobre su persona que encierra el comportamiento de su *partenaire*. (zit. nach Ana M.^a Pérez del Campo in Sólo mía, 2001: 14)

Das unerwartete Ende des Films, laut Ana M.^a Pérez del Campo, zeigt symbolisch das plötzliche Alleinsein des Mannes, der seine Frau gewalttätig unterdrückt hat. (vgl. Internetquelle1: 14)

9. *Te doy mis ojos*

9.1. Produktion

Regisseurin : Icíar Bollaín
Drehbuch : Icíar Bollaín und Alicia Luna
Ausführende Produktion: Santiago García de Leániz
Gemeinschaftserzeuger: Enrique Conzález Macho
Musik: Alberto Iglesias
Montage: Ángel Hernández Zoido
Produktionsleitung: Pizca Gutiérrez
(Bollaín/Luna 2003: 160)

9.2. Regie Icíar Bollaín

Icíar Bollaín hat es als eine von wenigen Frauen geschafft, in Spanien als Filmemacherin bekannt zu werden. Es ist viel einfacher sich an Namen männlicher Filmemacher zu erinnern als an weibliche, da es von den letzteren viel zu wenige gibt. Gute Finanzierung und Förderung von Filmen mit Frauen als Produzentinnen sind noch

immer die Ausnahme. Daraus folgt, dass sich nur manche dieser Filme am Markt befinden und deshalb nur wenige Regisseurinnen bekannt sind. Bei Nicht-Bekanntheit ist es viel schwieriger Filme zu drehen, für die man eine Förderung erhält. Wenn wir uns über spanisches Kino informieren, können wir erkennen, dass im Jahr 2006 140 Filme produziert wurden und nur 6 davon, also 4,3%, von Frauen veröffentlicht wurden. 2007 waren es 172 und nur 9 davon (5,2%), wurden im Namen von Frauen publiziert und 2009 waren es 7%. (vgl. Núñez, Troyando: 33f)

Icíar Bollaín, geboren 1967 in Madrid, ist Schauspielerin und Regisseurin. 1983 spielte sie die Jugendliche *Estrella* im Film *El sur* von Víctor Erice. Sie studierte an der Kunstuniversität, brach jedoch das Studium ab, um weiterhin als Schauspielerin tätig sein zu können. Ihr nächster Film ist *Las dos orillas* von ihrem Onkel Juan S. Bollaín. In Felipe Vegas largometrajes *Mientras haya luz* (1987), *El mejor de los tiempos* (1989), *Un paraguas para tres* (1992) und *El techo del mundo* (1995), erhält sie ebenso Rollen. Des Weiteren spielt sie in der Fiktion *Malaventura* von M. Gutiérrez Aragón, aus dem Jahre 1988. Ebenso ist sie Teil mehrerer Serien, erhält darin kleinere Rollen und ist Protagonistin in *La opera prima* von Chus Gutiérrez (1992). Danach ist sie Assistentin bei Felipe Vega für *Viaje al Ampurdán* (1992) und für *Sexo oral* mit C. Gutiérrez. (1994). Außerdem ist sie als Co-Regisseurin von *Dime una mentira* von J.S. Bollaín (1992) tätig. 1995 spielt sie eine Milizionärin in *Tierra y libertad / Land and Freedom*. 1992 führt sie Regie für zwei Kurzfilme *Baja corazón* und *Los amigos del muerto*. Schließlich ist sie 1995 selbst Regisseurin eines längeren Spielfilmes *Hola, ¿estás sola?*. (vgl. Borau, 1998: 150f) Daraufhin folgen weitere Filme wie zum Beispiel *Flores de otro mundo* (1998) und *Te doy mis ojos* (2003).

Icíar Bollaín zählt damit zu den erfolgreichsten spanischen Regisseurinnen der 90er Jahre. Mit ihrem „realistischen Gefühlskino“ (zit. nach Scholz 2005:205) bindet sie die weibliche Perspektive stark in die Filme mit ein. In *Hola, ¿estás sola?* sind es zwei junge Frauen, die auf Zukunftssuche sind. In *Te doy mis ojos* behandelt sie ein Thema, welches lange als Tabuthema in Spanien galt: Gewalt gegen Frauen. (vgl. Bernecker 2008: 436)

Icíar Bollaín meint, dass sie nach *Flores de otro mundo* einen Film machen wollte, der konzentrierter sein soll, viel intensiver. Gemeinsam mit der Co-Drehbuchautorin

Alicia Luna überlegte sie bereits seit Längerem, sich dem Thema der häuslichen Gewalt gegen Frauen zu widmen, doch es gab trotzdem noch zahlreichen Fragen, die sie nicht zu beantworten wussten, obwohl dieses Thema des Öfteren in den Medien vorkam. (vgl. Bollaín, 2002: 7)

Wie hält es eine Frau über mehrere Jahre hinweg aus, mit einem Mann zusammen zu leben, der sie schlägt? Warum geht sie nicht einfach? Warum geht sie nicht einfach und noch dazu versichern manche ihren Ehemännern weiterhin zu lieben? Die Gründe über finanzielle Abhängigkeit erklären das Phänomen nicht, dass eine von vier Frauen in Europa und in den Vereinigten Staaten zugibt, bereits eine gewalttätige Beziehung in ihrem Leben hatte. (vgl. *ibid.*: 7)

Seitdem die beiden beginnen zu dokumentieren, entdecken sie, dass einer der Hauptgründe sei, nicht loslassen zu können, dass die Frauen die Hoffnung nicht verlieren, dass ihre Männer sich ändern könnten. (vgl. *ibid.*: 7) So sind auch die Protagonistinnen in *Te doy mis ojos* und *Sólo mía* Frauen, die jeden Tag auf ihre Männer hoffen, in denen sie sich eines Tages verliebten.

Doch: Wer sind diese Männer? Warum gibt es so wenige Informationen über diese Männer? Und warum verletzen diese Männer diejenigen, die sie lieben? (vgl. *ibid.*: 7)

Es gibt Männer, die ihre Frauen „nur“ körperlich verletzen und andere, die zusätzlich noch psychischen Druck ausüben. Wahrscheinlich sind das diejenigen, die auch den meisten Schaden anrichten. Manche Männer sind von Natur aus brutal und manche sind Opfer ihrer selbst, diejenigen also, die ihre Probleme nicht anders zu lösen wissen außer anhand von Gewaltausübung. Diese brauchen jemanden, den sie kontrollieren können, die dann vor ihnen Angst haben. So sind auch die Protagonisten in *Te doy mis ojos* Antonio (vgl. *ibid.*: 6) und Joaquín in *Sólo mía*.

Te doy mis ojos erzählt die Geschichte von Antonio und Pilar, aber auch von denjenigen, die sich in ihrer näheren Umgebung aufhalten. Eine Mutter die nicht mitfühlen kann, eine Schwester die nicht versteht, ein Sohn der beobachtet und schweigt. Ebenso sind es Freunde, eine Gesellschaft und eine Stadt wie Toledo, die durch ihren künstlerischen Glanz und ihre historische und religiöse Wertigkeit eine Dimension

mehr in dieser Liebesgeschichte einnimmt, voller Angst, Kontrolle und Macht. (vgl. Bollaín, 2002: 7)

9.3. Drehbuch von Iciar Bollaín und Alicia Luna

“Empezar un guión es un trabajo muy misterioso” (zit. nach Luna, 2003: 9)

Alicia Luna ist sich selbst nicht ganz im Klaren darüber, wann mit dem Drehbuch begonnen wurde. Begann alles mit dem Kurzfilm *Amores que matan?* Oder doch, als einige Menschen fragten, ob sie die Geschichte fortführen könnten? Als Iciar Bollaín sie anrief und am Telefon sagte „Ich dachte, dass ...“?

Wahrscheinlich begann es, als Antonio in *Amores que matan* Pilar zwingt, das Geld zu essen, nachdem sie sich vor lauter Angst danach nicht fragen traut, oder als die Nachbarin sagt, dass es ein sehr fleißiges und nettes Paar ist oder an der Stelle an der Antonio das Telefon kaputt macht und schreit „Ich suche dich, ich finde dich und ich töte dich Pilar!“ Oder wenn wir das Verhalten der Männer beobachten, die ihre Frauen misshandeln und jenes der Frauen, die sich in den Häusern verstecken. Bestimmt ist einer dieser Momente der Ursprung des Drehbuches.

Das zweite Mysterium in *Te doy mis ojos* war es, betroffene Frauen zu finden, um in die Welt der misshandelten Frauen einzutreten. Es galt als selbstverständlich, dass ohne diese, ein solcher Film unmöglich zu drehen schien. Ohne zu wissen wie sich die Betroffenen bewegen, wie sie sich Tag für Tag herbeisehnen, dass dieser in Ruhe ein Ende nimmt. Wie sie sich in ihrem Umfeld verhalten und sich versichern, nicht gesehen zu werden. Iciar Bollaín und Alicia Luna haben viele Bücher darüber gelesen, aber sie brauchten eben auch diese betroffenen Frauen dazu.

Die beiden Frauen setzten sich mit der *Asociación María de Padilla* in Toledo in Verbindung, was sich für sie anfühlte, als würden sie „hinter die Kulissen blicken“. Doch ein Prinzip war, dass Pizqui und Carmen, zwei Frauen in dieser Organisation, sie aus Misstrauen „ihren“ Frauen nicht vorstellen konnten, zumindest noch nicht. Aufgrund vieler Zeitungen, die sie ausnutzten, um Profit aus diesem Thema zu schlagen, ohne sich um die zerbrochenen Glasscherben zu kümmern, war das Vertrauen nicht voll-

ständig gegeben. Interessierte sich tatsächlich jemand für diese Frauen? Nein, es interessierte sie einfach nur das „erlebnisreiche“ spannende Thema, das ihre leeren Bildschirme im Wohnzimmer füllte ... und mehr und mehr Todesopfer und steigende Ängste.

In einem Kurs, der von *El Defensor del Pueblo* in Almería organisiert wurde, lernte Alicia Luna die beiden Frauen kennen. Es wurde viel darüber debattiert, ob die Hilfe, die den Männern angeboten wird, tatsächlich Segen über das Familienheim bringt oder nicht. Der Inhalt des Kurzfilms *Amores que matan* widerspiegelte sich in diesem Augenblick.

Alicia Luna bat Pizqui, sie zuhause besuchen zu dürfen, um einfach mit ihr sprechen zu können, auch wenn sie keine „ihrer“ Frauen treffen würde, wenn es für sie als nicht angebracht erschiene.

Monate danach fanden sich Iciar Bollaín und Alicia Luna inmitten der Therapiegruppe, um die tatsächlichen Hintergründe heraus zu finden. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Geschichte, ohne zu wissen ob in eine gute Richtung oder nicht und sie trafen die betroffenen Frauen hin und wieder, wohl eher auch zufällig. Die beiden begannen ihre Arbeit zu machen.

Das dritte Mysterium in *Te doy mis ojos* war, ob denn alles was gewünscht wurde auch tatsächlich so umgesetzt würde und wird. Ist alles beabsichtigt oder gibt es Dinge, die falsch interpretiert werden könnten? Sprechen sie über die Frauen, in einer Art und Weise ohne auf die Männer zu vergessen? Alicia meinte, es wäre eine Geschichte über Pilar und Iciar warf ein, dass es auch eine über Antonio sei. Hier gab es eine entscheidende Schnittstelle. Pilar war kaum aktiv, man musste sie also aktiver machen. Es war unbestritten, dass die betroffenen Frauen sich in unsichtbare Frauen verwandeln, wenig aktiv, die nach seiner Pfeife tanzen.

Und wie konstruiert man die Familie, mit der alle versuchen sich zu identifizieren? Diese Schwester zu konstruieren, die versucht zu helfen, aber nicht weiß wie. Ebenso das Kind, das wie die anderen Kinder der Opfer ist und schweigt, und niemanden in die Augen blickt. Eine weitere Schwierigkeit, die spanische Laune und der Humor,

wie könnte man das Ganze universeller gestalten? Außerdem sollte das Leben nicht nur aus Weinen bestehen, selbst die misshandelten Frauen können über sich selbst lachen: „... a mí, mi marido ya no me pega, ya sólo me escupe.“ Eine andere, dessen Niere von ihrem Mann mit einem Tritt deplatziert wurde, unterbricht und meint „Pues, qué asco, hija.“ und gibt im Plenum bekannt, dass ihr Mann sie mit diesem Tritt eigentlich nur reanimieren wollte.

Ebenso stellte sich Alicia Luna die Frage, ob denn auch wirklich keine Kleinigkeiten, und seien sie noch so klein, ihnen entwischt waren, die für den Film interessant wären. Und was würden die Frauen aus der Therapie über den Film denken? Und würde er denn auch für etwas nützlich sein? (Luna, 2003: 9-12)

Alicia weiß bis heute noch keine Antworten auf die ganzen Fragen:

Haciendo este repaso por las tres preguntas que todavía no soy capaz de resolver, por eso son misterios para mí, descubro que asoma la cabecita pidiendo paso un cuarto y que es quizá el más importante: Nunca eres la misma persona cuando llegas al final del trabajo. De esto si estoy segura. Y ¿Cómo carajo soy ahora? (Luna, 2003: 12)

In den Medien wird immer wieder über häusliche Gewalt berichtet, doch erst dann wenn es schon zu spät ist, wenn sich der Mann ergibt, nachdem er seine Frau ermordet hat. In *Amores que matan* wird aus einem anderen Gesichtswinkel erzählt, dem der Männer, die in diesem Fall auch gleichzeitig die Misshandler sind. Es ist eine nachgeahmte Kurzdokumentation. Die Männer als Protagonisten anzustellen, wurde nicht unbedingt von jedem positiv aufgefasst. So meinte eine bekannte Soziologin, dass dies nicht ganz politisch korrekt sei. So stellten sich Iciar Bollaín und Alicia Luna unter anderem die Fragen „Wer sind diese Männer?“, „Warum müssen die Frauen aus ihren Häusern flüchten und sich psychologisch behandeln lassen?“ etc. ... Sie dachten sich anschließend, dass doch die Männer sich behandeln lassen sollen, daher erfanden sie ein Zentrum der Umerziehung für Männer, interpretiert von Luis Tosar.

Sie dachten sich daraufhin, an den Kurzfilm *Amores que matan* anzuschließen, genau an dem Punkt als Pilar ihren Mann verlässt. Doch die Rolle der Pilar kam in diesem Film viel zu kurz und die von Antonio war einfach zu schematisch. Sie beschloßen also alles wieder neu zu erfinden - die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft, also wieder von Null zu beginnen.

Eine Psychologin meinte, dass häusliche Gewalt ein Schritt zu viel ist und erklärt, dass eine Person in der Beziehung mit einer anderen ihre Freiheit verloren hat, so dass sie von der anderen dominiert und „gelöscht“ wird. Die Protagonistin in *Te doy mis ojos* gibt auf, sich selbst zu sehen, sie weiß nicht mehr wer sie ist. Sie kommt zu diesem Punkt, nachdem sie über einen längeren Zeitraum körperlich und psychisch misshandelt wird. Dadurch, dass ihr Ehemann sie ignoriert, sie als minderwertiger ansieht und sie hyperkontrolliert. Er nutzt die Beziehung aus und meint, dies im Namen der Liebe zu machen, die sich in diesem Fall als Misshandlung bezeichnen sollte.

Aufgrund der zahlreichen Sitzungen, die die beiden Drehbuchautorinnen besuchten und mit den Frauen mitlitten, konnten sie sich ein Bild von der Realität machen. Manche Frauen erzählten Schritt für Schritt die Gewaltvorkommnisse und manche trauten sich kaum, aus sich heraus zu kommen. Icia Bollaín und Alicia Luna konnten es einfach nicht verstehen und akzeptieren, doch sie wollten eine Liebesgeschichte erzählen, eine mit häuslicher Gewalt, oder anders gesagt, häuslichem Terrorismus.

Am Tag der Frau bekamen die beiden eine Einladung vom Vorstand von Castilla-La Mancha, ihren Film zu präsentieren, um ihn für politische Zwecke gegen körperliche Gewalt an Frauen einzusetzen. Sie beschloßen, den damit neu verbundenen „Auftrag“ mit Risiko in Kauf zu nehmen. Doch wie präsentieren sie die Männer, die nicht nur 24 Stunden am Tag komplett böse sind und die Frauen, die auch nicht 24 Stunden nur die Opferrolle übernehmen?

Dafür müssen sie sich in die Rolle hineinversetzen und mitfühlen. Was lieben sie aneinander? Was macht sie zusammen stark? Wie fühlen sie sich in ihrem Familienkreis etc. ... Durch die Therapie lernen wir Antonio erst einmal kennen. Er erzählt

dem Therapeuten seine Ängste und offenbart ihm seine Gefühle. (vgl. Bollaín, Luna, 2003: 13-16)

9.4. Darstellerinnen

Laia Marull -	Pilar
Luis Tosar -	Antonio
Candela Peña -	Ana
Rosa María Sardá -	Aurora
Sergi Calleja -	Terapeuta
Elisabet Gelabert -	Lola
Nicolás F. Luna -	Juan
Dave Mooney -	John
Chus Gutiérrez -	Raquel
Elena Irureta -	Carmen

Abbildung 17 - Laia Marull

Bollaín und Luna rechneten von Anfang an mit Luis Tosar, der den Protagonisten Antonio darstellen soll. Seit dem Kurzfilm wissen sie, dass Antonio es schafft, Angst zu machen und anderen realistisch Schmerz zu bereiten.

Die Person um Laia Marull als Pilar ist viel mysteriöser. Sie spielt eine Persönlichkeit, die sie im realen Leben nicht wirklich ist. Sie kümmert sich nicht um sich selbst – sie hat aufgehört, sich darüber Gedanken zu machen. Sie ist genauso wie die Frauen in der Therapie - am Rande ihrer selbst. Doch wie baut man eine solche deprimierte und un stabile Persönlichkeit im Film aus, ohne sie langweilig darzustellen? Nach einer sehr langen Castingrunde ist schließlich Laia Marull erschienen - klein, so wie man die Person Pilar auch wollte. Sie wirkte



Abbildung 18 Luis Tosar

sowohl zerbrechlich als auch stark und unwahrscheinlich ergreifend. Als die beiden, Laia Marull und Luis Tosar, zusammen eine Probesequenz vorführten, waren die Drehbuchautorinnen ganz und gar von der Vorstellung überzeugt.

En la habitación desolada donde hacíamos las pruebas los dos actores respiraban cara con cara, midiéndose, esperando el uno la reacción del otro, encontrándose, separándose. Cuando Luis la agarraba con ternura producía terror. Y no podías dejar de mirarlos. (zit. nach Bollaín, 2003: 17)

Nachdem die Protagonisten feststanden, wurde nach den übrigen Schauspielerinnen gesucht. (das Kind der beiden, die Mutter (Sardá), die Schwester gespielt von Candela Peña, die nicht weiß, wie sie helfen kann und die Aufseherinnen / Freundinnen (Kiti Manver, Chu Gutiérrez, Elena Irureta und Elisabeth Gelabert). Ebenso brauchte man Darsteller für die Therapiegruppe und den Psychiater von Antonio (Sergi Calleja). (vgl. Bollaín, Luna, 2003: 17)

Un „fresco“ de gente que somos todos, testigos cómplices unos, ignorantes otros del drama que se desencadena cada día debajo de un tejado cualquiera, al otro lado de la pared, o en tu propia casa, en tu propia familia. El drama de una persona cuando “da sus ojos” y el horror de otra cuando los arrebatata. (zit. nach Bollaín, 2003: 18)

9.5. Toledo als Drehort

Toledo entpuppt sich als perfekter Drehort für diesen Film. Mit dem religiösen und historischen Hintergrund erzählt der Ort ebenso ein großes Machtverhältnis der vielen Päpste und Pfarrer und Männer, die ebenso die Macht hatten. Außerdem gibt es dort sehr viel Kunst, die *la Dolorosa* widerspiegelt, mit ihrem gesenkten Kopf. Mit dieser Kunst identifiziert sich auch Pilar, die von dem Punkt an, an dem sie zu arbeiten beginnt, anfängt aus ihrem Käfig auszubrechen. Toledo mit den vielen Kunstobjekten und RestauratorInnen, bildet eine perfekte Kulisse für den Film. Pilar beginnt sich in diese Welt hineinzuleben, im Gegenteil zu ihrem Ehemann, der in dem Geschäft für

Küchenmöbel arbeitet und den KundInnen Dinge für die Küche verkauft. (vgl. Bollaín, Luna, 2003:16f)

10. Frauen- und Männerdarstellungen in Filmen

Wenn wir Filme ansehen, fallen immer wieder bestimmte Rollenverteilungen der Geschlechter auf. Frauen werden oft als passive Wesen an der Seite der Männer dargestellt und betrachtet. Deshalb muss man die Filme auch genau betrachten, wenn man sich mit diesem Bereich beschäftigen möchte: wie werden die Frauen und Männer dargestellt (sowohl körperlich als auch charakteristisch) und wie werden im Film integriert.

10.1. Stereotype

Stereotype sind Verallgemeinerungen menschlicher Typen, die psychosoziale Konnotationen mit sich tragen. Darunter versteht man Meinungen, Verhalten, Gefühle und Reaktionen von Mitgliedern einer bestimmten Gemeinschaft, die einen homogenen und steifen Charakter aufweisen. Man hat eine bestimmte Vorstellung von Individuen, die einer Gruppe von Charakteristiken zugewiesen werden. Es handelt sich also um eine Generalisierung, die nur wenig exakt ist. (vgl. Bernárdez, García, Gonzáles 2008: 121)

Unsere Filmkenntnisse bestätigen meist, dass Gewaltdarstellungen bei Männern und Frauen unterschiedlich zur Geltung kommen. Kampfszenen werden meistens mit Männern besetzt, als natürliche Form, Konflikte zu lösen. Frauen wenden in Filmen kaum Gewalt an, es sei denn sie müssen sich verteidigen, da dies als gegen ihre Natur gelte. Sexuelle Gewalt sehen wir hauptsächlich in der Umsetzung, dass Frauen durch Männer verletzt werden. Wenn es um psychische Gewaltdarstellung geht, werden meist Frauen herangezogen, die die Wünsche ihrer Kinder unterdrücken oder ihnen Steine in den Weg legen. Die institutionell dargestellte Gewalt zeigt sich bei Frauen oft durch Ungerechtigkeiten oder Diskriminierung in der Arbeit, das Fehlen von wirtschaftlicher Unterstützung und bei Männern ist es oft die Verwahrlosung

durch den Alterungsprozesses oder wenn es sich um Ausbeutung von illegalen Einwanderern handelt. (vgl. Bernárdez 2007: 2)

10.1.1. Frauen

El cuerpo de la mujer es fetichizado por el cine español, pero no tan agresivamente como en la industria de Hollywood, donde los cuerpos femeninos son reducidos a las partes (labios, piernas, pechos...) que están más asociadas a la feminidad dentro del imaginario colectivo, y no sólo en personajes secundarios. Esta sexualización del género femenino conduce a una objetualización de las mujeres. (zit. nach Bernárdez 2007: 3)

Wie Frauen dargestellt werden, entspricht oft nicht der Realität, sondern entspringt den Vorstellungen der Männer, wie Frauen sein sollten – ein Objekt der Begierde. Dies führt oft zur Sexualisierung der Frauendarstellung als Reklame der Männervorstellungen: hübsch (dünn und wiedererkennbare Schönheit) und jung. Dies führt im Betrachten des Filmmaterials zu „*escopofilia*“, oder auch der Gefallen am Schauen.

... una división entre sujeto masculino que mira (a través de la cámara, dentro de la pantalla y desde la butaca) y el objeto o espectáculo mirado: la mujer como objeto de mirada y deseo voyerista y fetichista masculino) (zit. nach Bernárdez 2007: 3)

Die meisten Frauen in Filmen entsprechen den Idealen der Männerwelt, sobald ein Mann am Bildschirm erscheint und sich die Kamera in die Blicke der Männer „hinein versetzt“ (vor allem in Szenen der Sexualität). Wenn es um sekundäre Akteurinnen geht, haben sie oft nur die Funktion angesehen zu werden. Es gibt aber natürlich auch Ausnahmen, in denen Frauen nicht sexualisiert werden. Meistens haben diese Frauen dann Kleidung an, die nicht ihre Kurven betonen oder sie sonst auch nicht sexuell interessant erscheinen lassen. Es gibt dann oft auch keine Männer, dessen Blicke darauf achten könnten. (vgl. Bernárdez, 2007: 2f) Die Mehrheit der Filme repräsentieren Frauen als sexuell sehr zurückhaltend, deren Sexualität oft sehr streng und steif ist. Doch in den spanischen filmischen Erzählungen werden die Frauen oft

auch immer progressiver. Sie werden in den Verführungsszenen auch immer aktiver, die auch gerne einmal den ersten Schritt machen. Meist jedoch verkörpern sie diese Rolle nur an einem Wendepunkt der Geschichte, im restlichen Teil ist es der Sichtpunkt des Mannes, der hervorkommt. In den Filmen verlieben sich sehr häufig junge und hübsche Frauen in ältere unattraktive Männer. Den Frauen scheint dies weniger auszumachen als den Männern. Den Frauen fehlt in den Filmen oft auch die Anerkennung, sie zeichnen sich nur durch Aussehen, Alter und Herkunft aus. Ältere Frauen sind selten präsent und wenn doch, dann häufig nur abwertend und stereotypisiert. Sie existieren dann meist nur für die Familie, sind im Haushalt tätig und machen ihren Kindern einen Strich durch die Rechnung. Lesbische Frauen werden in Filmen nur ganz selten gezeigt. (vgl. Bernárdez 2007: 3)

Frauen werden also oft nur als süß und unschuldig dargestellt, zumindest ist ihre Evolution des Verhaltens noch nicht so ausgeprägt wie bei den Männern. Die Jungfräulichkeit spielt zwar auch nicht mehr eine so große Rolle wie früher, aber die Sexualität bei Mädchen und Frauen ist oft noch an die Liebe gebunden. Selbst „mujeres fatales“ werden harmloser dargestellt als sie eigentlich sein könnten. Doch es gibt auch einen bereits neuen Typus stereotypisierter Frauen - moderne Frauen, die sexuell aktiv sind und leichter Probleme des alltäglichen Lebens bewältigen können, keine Männer mehr brauchen und nicht den Wunsch verspüren, den privaten Alltag mit dem beruflichen in Einklang zu bringen. (vgl. Bernárdez 2007: 6)

Frauenfreundschaften gibt es oft viele, diese können dann auch ewig halten, solange kein Mann dazwischen funkt. Manchmal, aber auch ganz selten, gibt es dann auch Freundschaften für die Ewigkeit. Des Öfteren gibt es auch nur dargestellte „Fake-Freundschaften“ in Filmen, in welchen die Frauen hinter den Rücken ihrer Freundinnen hinterlistige Dinge planen, Geheimnisse ausplaudern, eifersüchtig aufeinander sind und um die Gunst der Aufmerksamkeit der Männer ringen. Da mischen sich die Männer auch selten ein. (vgl. Bernárdez 2007: 6)

10.1.2. Männer

Männer in Filmen werden oft nicht sexualisiert, sondern erlangen ihre Aufmerksamkeit aufgrund von anderen Eigenschaften. Sollten sie einmal als Objekt der Begierde dargestellt werden, so ist es meist aufgrund ihrer Persönlichkeit und anderen Werten, wie guter Humor. Die Männer werden selten den Blicken von Frauen ausgesetzt und wenn doch, dann gibt es nicht so strenge Regeln die befolgt werden müssen, um als gut aussehend zu gelten, wie es bei Frauen der Fall ist. (vgl. Bernárdez 2007: 3)

Männer werden unterschiedlich stereotypisiert: Oft gibt es denn klassischen Helden, der die Anerkennung verdient, weil er so vorbildlich handelt oder im spanischen Kino oft auch als Antiheld dargestellt wird, der spöttisch den Abenteurer nachahmt. Der neue Held ist auch nicht mehr der klassisch bekannte und muss nicht mehr jung und hübsch sein, sondern es zählen auch Werte wie Humor, Zuneigung und Unschuld. (vgl. *ibid.*: 6) „En muchos casos puede aparecer como el sujeto pasivo de la seducción.” (zit. nach *ibid.*) So wie bei den Frauen gibt es nun auch einen neuen, modernen Stereotyp von Mann:

Una nueva figura son los héroes sentimentales: a caballo entre la virilidad sin fisuras y la feminidad: con conflictos interiores, con dificultad para compaginar lo público y lo privado. Son hombres con problemas que emergen finalmente victoriosos tras una hazaña “afectiva”. Sólo en el cine de Almodóvar aparecen personajes masculinos que se saltan los límites de lo convencional. (zit. nach *ibid.*)

11. Figurenanalyse

11.1. Figurenkonstellation in der Literatur und im Film

Schulte-Sasse beschreibt in der Einführung zur Literaturwissenschaft, dass „die Kohärenz von Texten in erster Linie von der Rekurrenz semantischer Merkmale abhängig ist.“ (zit. nach Schulte-Sasse 1977: 155) Hier fügt er hinzu, dass diese Merkmale als Klasseme oder kontextuelle Seme bezeichnet werden. „Klasseme begründen Isotopien bzw. homogene Bedeutungsebenen, die kohärente Texte durchziehen und

damit deren thematischen Zusammenhang erstellen.“ (vgl. *ibid.*: 155) Um nun die Figurenkonstellation und die Figurenanalyse in den ausgewählten Filmen durchzuführen, wird dieses Modell der Klasse angewendet. Diese Klasse finden wir teilweise in eigenen Aussagen wieder oder auch in nicht ganzen Szenen und Motiven.

Die die Isotopie begründenden Klasse sind in diesen Fällen nicht Bedeutungsaspekte bzw. semantische Merkmale von einzelnen Sememen, sondern von Zeichenkomplexen zweiter Ordnung: von Handlungseinheiten, Charakterparadigmata, Figuren- und Raumkonstellationen, Motivkomplexen usw. Zwar kann man den Klassebegriff im *streng* linguistischen Sinne nicht mehr auf solche „sekundären“ Bedeutungskomplexe beziehen, wir sehen aber keinen Grund, hier einen anderen Begriff einzuführen, da sowohl Zeichen bzw. Zeichenkomplexe erster als auch zweiter Ordnung in prinzipiell gleicher Weise Bedeutung aufbauen. (zit. nach *ibid.* 157)

In manchen ausgewählten Szenen gibt es keine wortwörtliche Nennung von Merkmalen und Rekurrenzen, sondern es wird aufgrund von zum Beispiel Reaktionen anderer Figuren, Handlungen oder Motive auf Merkmale und indirekte Konnotationen geschlossen. Die Auswahl von semantischen Merkmalen wird den fiktiven Personen im Film zugeordnet, dadurch werden diese charakterisiert. Diese Merkmale können sowohl in positiver als auch negativer Qualifizierung erscheinen und entstehen im Laufe des Films aufgrund von verschiedenen Handlungen, Eigenschaften, Motiven, Reaktionen der jeweiligen fiktiven Person. Durch die Zuordnung von Bündel semantischer Merkmale werden die einzelnen Charaktere bestimmt. (vgl. *ibid.* 157ff)

Im narrativen Text gibt es eine geplante Einführung von Figuren im Laufe der Erzählung. Diese ist geplant und entwirft „ein geordnetes Weltmodell“. (vgl. *ibid.* 159) Dieses Weltmodell entsteht, indem „zwei oder mehr Personengruppen mit Hilfe zwei- oder mehrgliedriger Oppositionen gegeneinander gesetzt werden.“ (zit. nach *ibid.* 159) Man nennt diese Oppositionen Binäroptionen, die den zu analysierenden Figuren positiv oder negativ zugeordnet werden und dadurch entsteht ein „wertmäßig geordnetes Menschen- und Weltbild.“ (zit. nach *ibid.* 160)

Um eine Verbindung zwischen Personengruppen herzustellen, möglicherweise auch antagonistisch, müssen diese auch handlungsmäßig verbunden sein. In den Romanen wird meist ein Dreiecksverhältnis von Personen hergestellt (Verheiratete und Liebende/r), (vgl. *ibid.* 160) in den folgenden Beispielen, auf die Filme bezogen, erfolgt dies in einem Zweiecks-bzw. Vierecksverhältnis der Pärchen Ángela und Joaquín und Pilar und Antonio.

11.2. Figurenkonstellation durch Semanalyse in *Sólo mía* und *Te doy mis ojos*

Ich habe mich für folgende Klasse entschieden, nach denen ich die Charaktereigenschaften der ProtagonistInnen in den Filmen *Sólo mía* und *Te doy mis ojos* zuzuordne.

- +/- weibliche Hingabe
 - +/- (konservative) Traditionsbewusstheit
 - +/- (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder
 - +/- fürsorgliches Verhalten
 - +/- Besonnenheit, ruhige Wesensart
 - +/- Erfolgsstreben, Ehrgeiz
 - +/- Gewaltbereitschaft
 - +/- materialistisch, kapitalistisch
 - +/- krankhafte Eifersucht/Kontrollfreak
 - +/- Heuchelei
- (vgl. Schulte-Sasse 1977: 160)



Abbildung 20 - Ángela - (10:24)

Ángela

- + weibliche Hingabe
- (konservative) Traditionsbewusstheit
- + (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder
- + fürsorgliches Verhalten
- + Besonnenheit, ruhige Wesensart
- + Erfolgsstreben, Ehrgeiz
- /+ Gewaltbereitschaft
- materialistisch, kapitalistisch
- krankhafte Eifersucht/Kontrollfreak
- Heuchelei



Abbildung 19 - Pilar - (48:59)

Pilar

- + weibliche Hingabe
- (konservative) Traditionsbewusstheit
- + (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder
- + fürsorgliches Verhalten
- + Besonnenheit, ruhige Wesensart
- + Erfolgsstreben, Ehrgeiz
- Gewaltbereitschaft
- materialistisch, kapitalistisch
- krankhafte Eifersucht/Kontrollfreak
- Heuchelei



Abbildung 22 - Joaquín - (10:17)

Joaquín

- + weibliche Hingabe
- + (konservative) Traditionsbewusstheit
- (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder
- fürsorgliches Verhalten
- Besonnenheit, ruhige Wesensart
- + Erfolgsstreben, Ehrgeiz
- + Gewaltbereitschaft
- + materialistisch, kapitalistisch
- + krankhafte Eifersucht/Kontrollfreak
- + Heuchelei



Abbildung 21 - Antonio - (16:32)

Antonio

- + weibliche Hingabe
- + (konservative) Traditionsbewusstheit
- (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder
- fürsorgliches Verhalten
- Besonnenheit, ruhige Wesensart
- + Erfolgsstreben, Ehrgeiz
- + Gewaltbereitschaft
- + materialistisch, kapitalistisch
- + krankhafte Eifersucht/Kontrollfreak
- + Heuchelei

Ángela und Pilar teilen sich fast alle Eigenschaften, genauso wie Joaquín und Antonio. Ángela unterscheidet sich von Pilar unter anderem in einer Hinsicht, sie versucht sich gewaltvoll bei ihrem Mann zu rächen. Das Klassem „**weibliche Hingabe**“ ist bei allen fiktiven Personen vorhanden. Die männlichen Protagonisten stehen ihren Frauen zur Seite, kümmern sich um sie und lieben sie, auch wenn sie sie immer wieder psychisch und physisch verletzen. Pilar und Ángela lieben ihre Ehemänner und verzeihen ihnen zu oft ihre Fehler. Sie umsorgen sie und bemuttern sie ständig. Deshalb haben sie auch ein sehr ausgeprägtes **fürsorgliches Verhalten**. Die beiden Frauen sind auch sehr besonnen und haben eine **ruhige Wesensart**. Sie hören viel zu und überlegen lange, bevor sie etwas aussprechen. Dies lässt sie vielleicht oft auch etwas passiv wirken, da sie oft auch in die Opferrolle hineinrutschen. Ángela ist eine Persönlichkeit, die sich im Gegensatz zu Pilar eher traut, zu kontern und ihrem Ehemann manchmal zu widersprechen. So beschimpft sie ihn einmal als „cerdo“ (36:02), ihr Mann bestraft sie gleich darauf mit Schlägen dafür. Pilar zum Beispiel, entschuldigt sich am Anfang im Film bei ihrem Ehemann, als sie schon zu ihrer Schwester geflüchtet ist, dass sie nicht mit ihm mitgehen kann. Pilar (10:40): „No puedo ir contigo... Tengo miedo Antonio... Lo siento... Tengo miedo...“ (Bollaín/Luna 2003: 37) Wenn es ihr gleichgültig wäre, wie es ihrem Mann geht, dann würde sie sich nicht so verhalten. Als Pilar am Friedhof mit ihrer Schwester Ana über die mögliche neue Arbeit spricht, denkt sie wieder als erstes an Antonio und macht sich Sorgen um ihn. Pilar (12:50): „¿Y Antonio, qué va a hacer?“ Nach der Geburtstagsfeier läuft Pilar Antonio nach und fragt ihn wie es ihm geht. (32:37) „¿Y en casa, estás bien?“ (Bollaín/Luna 2003: 73) Durch diese Frage impliziert sie indirekt, ob er mit der Wohnung alleine zurechtkommt, da schließlich Pilar normalerweise alles alleine machen muss. Bei einem Streitgespräch zwischen den beiden Schwestern Pilar und Ana kommt es einmal sogar soweit, dass Pilar ihren Ehemann verteidigt und Ana, die alles für sie gemacht hat, vorwirft, dass sie über Antonio gar nichts wüsste: (29:49) „Qué sabes tú, si no le conoces ni le has entendido nunca, si te pareció poco desde el primer día y no te has molestado en saber quién es.“ (Bollaín/Luna 2003: 94) **Materialistisch und kapitalistisch** eingestellt sind eher die männlichen Protagonisten Joaquín und Antonio. Joaquín zum Beispiel schenkt seiner Frau zum ersten Jahrestag ein Auto. Er wirft ihr auch vor, dass er ihr ein Auto schenkt und im Gegenzug dazu keine Dankbarkeit (in sexueller Belohnung) erhält. „Me porto bien contigo, te compro un coche, y tú no paras de humillarme... (47:55) ¿Por qué me tratas tan

mal? Yo te quiero, Ángela, te quiero...” (Balaquer/García Mohedano 2001: 75) Daraufhin folgt die erste Vergewaltigung. Er ist auch so sehr bedacht, dass mit seiner Arbeit alles passt und verbringt sehr viel Zeit am Telefon. Er wird auch befördert und schimpft danach immer wieder über die Anstrengung

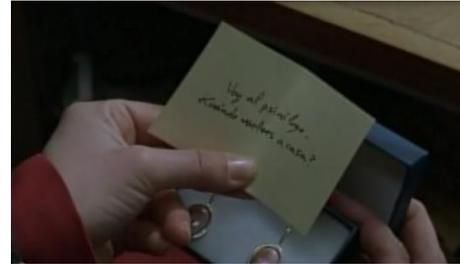


Abbildung 23 - Ohrringe - 25:40

in seiner Arbeit. Antonio hingegen ist eifersüchtig auf das Haus seines Bruders und ist mit sich und seiner Arbeit nicht zufrieden. (58:40) „Así cualquiera se hace un chalé, no te jode, pidiendo créditos sin intereses al padre y trayéndote al hermano a currar de balde ...” “Y me dice luego Andrés que cuando esté terminada vengamos cuando queramos, nos ha jodío, si tendríamos que tener título de propiedad, porque, ¿de dónde sale el crédito de mi padre? De la tienda se echo ahí como un reloj sin ver un duro y del sueldo pelón que no sube ni a hostias...” (Bollaín/Luna 2003: 113) Antonio versucht Pilar mit kleinen Aufmerksamkeiten zurück zu gewinnen. Zuerst lässt er für sie eine Sonnenblume hinterlegen, die ihr Lola später übergibt. Bald daraufhin bekommt sie Ohrringe mit einem Zettelchen, auf dem steht „Voy al psicólogo. ¿Cuándo vuelvas a casa?” Somit weiß sie Bescheid, dass die Aufmerksamkeiten von Antonio stammen. Sie trägt die Ohrringe anschließend auch bei der Geburtstagsfeier von Juan, zu dem Antonio ebenfalls kommt. (18:17) Lola übergibt Pilar im Museum am Schalter eine Blume, die jemand für sie zurück gelassen hatte. „Oye, te dejas eso.” „... Lo trajeron esta mañana para ti. (Sonriendo.) Un admirador...” (25:45) (Bollaín/Luna 2003: 55) Lola übergibt ihr die Ohrringe: “Ha dicho que no podía quedarse ...” „Ese tío está colgado contigo... ¿Sabes quién es?” (Bollaín/Luna 2003: 65)



Abbildung 24 - Blume - 18:23

11.2.1. Erfolgsstreben/Ehrgeiz

Sowohl die Männer Antonio und Joaquín, als auch die Frauen Pilar und Ángela streben nach Erfolg. In *Sólo mía* lernt Ángela ihren Ehemann am ersten Arbeitstag im Büro von Maste's Choice kennen. Die Arbeit gefällt ihr gut, deswegen möchte sie

während ihrer Schwangerschaft noch weiter arbeiten. Sie beschließt auch bald, zu studieren, was ihrem Ehemann ein Dorn im Auge ist. Dieser ist auch sehr erfolgsstrebend und wird im Film sogar befördert. In *Te doy mis ojos* arbeitet Antonio im Elektrogeschäft seines Bruders und fühlt sich ungerecht bezahlt und behandelt. Er ist eifersüchtig auf ihn und auch auf den Ehemann von Ana, Pilars Schwester. Dadurch merkt man, dass er eigentlich erfolgreicher sein wollen würde. Antonios Gedanken sind meist bei seiner Arbeit, er ist im Marketingbereich tätig und hofft auf eine Beförderung, die er auch bekommt. Pilar bekommt dank ihrer Schwester Ana ein Jobangebot im Museum von Toledo. Dort arbeitet sie anfänglich nur hinter der Kassa und schafft es schließlich, selbst auch Führungen anzubieten. Bald darauf plant sie mit ihren Freundinnen selbstständig zu werden.

11.2.2. (konservative) Traditionsbewusstheit

Antonio und Joaquín sind, den Geschlechterrollen in der Gesellschaft betreffend, sehr konservativ eingestellt. Sie wollen zum Beispiel nicht, dass ihre Frauen arbeiten bzw. studieren gehen.

Arbeit / Studium

Sólo mía

Während Ángela im fünften Monat ist, arbeitet sie noch weiterhin. In einer Szene sind sie zum Essen bei der Mutter von Ángela eingeladen. Die Mutter und Joaquín teilen sich die Meinung, dass Ángela besser nicht mehr arbeiten sollte. (8:20) Joaquín: „Tú madre tiene razón. Tienes que ir pensando en dejar de trabajar.“ Ángela: „¿Por qué? Si yo me encuentro bien.“ Madre Ángela: „¿Pero que necesidad tienes? Tu preocúpate de lo importante. De lo que necesites para cuando nazca el niño.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 26) Selbst die Mutter ist traditionell eingestellt und drückt damit aus, sie solle sich um das Wichtigere kümmern – das Mutterdasein.

Kurz darauf kontert Ángela, dass sie es satt hat immer nur zu hören, wie anstrengend es Joaquín immer hat und dass er nur an sich selber denkt. (31:02) „Mira, estoy harta... harta de que sólo pienses en ti. “Mi trabajo, mi trabajo.“ ¿Crees que lo único que quiero en la vida es tener niños? Quiero estudiar, sentirme útil para algo más

que para criar a nuestra hija...” Joaquín antwortet darauf: “Pero si no sabes hacer la “o” con un canuto...” (Balaguer/García Mohedano 2001: 51) Ángela betont, dass sie sich selbst auch verwirklichen möchte und sich nicht nur um das Kind und den Haushalt kümmern möchte. Dies gefällt ihrem Ehemann nicht wirklich.

Des Weiteren liest Joaquín die persönlichen Briefe von Ángela. Er erzählt ihr bei einem Streitgespräch, dass er den Brief von der Universität geöffnet hat. (35:10) Joaquín: „He leído esa carta...” Ángela: „¿Carta? ¿Qué carta? J: „La de la universidad...” Á: „Qué has abierto una carta mía? J: “No puedo creer que hablas en serio...” (Balaguer/García Mohedano 2001: 58) Joaquín wollte es nicht wahrhaben, als ihm Ángela in einem früheren Streitgespräch erzählte, dass sie auch Träume hat und studieren gehen möchte. (35:45) „No vas a ponerte a estudiar nada, porque no tienes tiempo para hacerlo. No vas a...” “... a ninguna parte a estudiar nada. ¿Está clarito?” (Balaguer/García Mohedano 2001: 59) Er möchte nicht, dass sie sich weiterbildet und somit weniger Zeit für die Arbeit im Haushalt, für das Kind und den Ehemann hat.

Bei der Einjahresfeier von Joaquín und Ángela bedankt sich Ángela bei ihrem Ehemann und erzählt der Familie und den Freunden, dass sie einen Platz auf der U.N.E.D. erhalten hat. Joaquín reagiert überhaupt nicht erfreut: „Joaquín escucha con gesto adusto, intendando controlar sus emociones. Ángela lo mira, buscando comprensión.” (Balaguer/García Mohedano 2001: 66)

Kurz darauf fragt er sie, während sie im neuen Auto sitzen, ob der Kurs an der Universität wirklich nur einmal in der Woche ist und möchte sich dadurch vergewissern, dass sie nebenbei noch genügend Zeit für das Kind, den Haushalt und seine Wenigkeit hat. (43:09) „¿Una vez a la semana?” „¿Sólo una vez...? ¿Seguro?” (Balaguer/García Mohedano 2001: 68)

Te doy mis ojos:

Nachdem Pilar zu ihrer Schwester Ana geflüchtet ist, weiß sie nicht, von was sie leben soll. Ihre Schwester erzählt ihr von folgendem Angebot: (12:35) „En Santo Tomé van a necesitar a alguien para cubrir una baja, puedo intentar que te lo den...” Pilar zögert anfänglich „Hace siglos que no trabajo, Ana...” (Bollaín/Luna 2003: 40) Sie

geht jedoch trotzdem zum Vorstellungsgespräch und bekommt die Stelle. Als sich Antonio mit seinem Sohn Juan zum Spielen trifft, fragt er ihn: (15:40) „¿Y tu madre qué coño hace todo el día?“ Juan: „Trabaja en una iglesia.“ A: „¿Cómo que trabaja? ¿En qué iglesia?“ (Bollaín/Luna 2003: 52) Durch die Intonation drückt er aus, dass er es gar nicht glauben kann, dass seine Frau jetzt arbeitet.

Als sich die beiden zum ersten Mal wieder sehen, hat Pilar Mittagspause und trägt ihre Uniform. Sie fragt ihn, ob sie ihm gefalle und er antwortet in kalter Gefühlslage (37:19) „Por qué tienes que ir así?“ (Bollaín/Luna 2003: 78) Indirekt könnte das bedeuten, dass er entweder auf die Uniform eifersüchtig ist, da er in der Arbeit nur alltägliche Klamotten trägt, oder dass seine Frau in der Arbeit jetzt so schick aussieht und er eifersüchtig ist beziehungsweise sowieso nicht möchte, dass sie arbeitet.

(56:25) Eines Tages kommt Antonio von der Arbeit nach Hause und Pilar erzählt ihm mit zittriger und nervöser Stimme, dass sie einen Kurs für Führungen im Museum machen möchte. Er hinterfragt dies und sie antwortet, dass es ihr gefalle und er fragt daraufhin, was sie da genau machen solle. Sie erläutert: (56:43) „Pues... escogemos uno [un cuadro] y buscamos el cuento mitológico que representa, la historia del propio cuadro... Mira yo he escogido éste...“ Antonio unterbricht sie und sagt „Ya... Bueno, vamos a la cama, estoy reventado.“ (Bollaín/Luna 2003: 110) Durch diese Unterbrechung signalisiert er, dass ihm das ganz und gar nicht gefällt und er das eigentlich nicht möchte, dass seine Frau sich weiterbildet. Vielleicht fühlt er sich einfach minderwertiger, weil er in einem Elektrofachgeschäft arbeitet und seinen Frau in einem Museum.

Als Pilar ihrem Ehemann von einem tollen Jobangebot in Madrid erzählt, wird er total wütend und antwortet: (1:19:10) „¿En Madrid? ¿Te vas a trabajar a Madrid? ¿Pero por qué? ¿A qué cojones tienes tú que ir a trabajar a Madrid? ¿Que no gano yo suficiente o que?“ (Bollaín/Luna 2003: 131) Er bezieht alles sofort immer auf sich und meint, dass er nicht genug verdiene. Pilar geht es nicht nur um das Geld, sondern dass sie sich entfalten könne, doch das versteht Antonio nicht.

Als Pilar sich fertig macht für das Vorstellungsgespräch in Madrid, rastet Antonio aus und beschimpft und demütigt sie. (1:25:16)

Geschlechterrollen

Sólo mía

Als Joaquín und Ángela in ihrem Schlafzimmer noch einmal über die Arbeit während der Schwangerschaft zu sprechen kommen, betont Joaquín (9:32): „Es verdad. Te comportas como una niña caprichosa, no como una mujer casada.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 28) Dadurch sagt er indirekt aus, dass sich eine verheiratete Frau auf eine bestimmte Art und Weise verhalten muss, welche die Gesellschaft von ihr verlangt. Gleich darauf behauptet er: „Pensaba que teníamos claro el fundar una familia. Tener hijos y todo eso, pero veo que no es así.“ „Prioridades. ¿Sabes lo que significa? Poner en primer lugar lo más importante: Tu hijo, tu marido, tu familia.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 28) Mit der letzten Aussage hierarchisiert Joaquín die wichtigsten Dinge in Ángelas Leben, so wie er es sieht: zuerst das Kind, dann der Ehemann und dann die Familie. Doch wo bleibt Ángela selbst? Kurz darauf sagt er ihr auch, dass das Haus in einem Desaster ist, während er seinen Pyjama sucht. (10:16) „No está mi pijama. A ver, doña oficinista, ¿dónde lo has metido?“ „!Tanto trabajar para afuera y luego la casa hecha un desastre!“ „...¡Mira, a lo mejor es buena solución que cuando llegue a casa me ponga a limpiar y lavar! ¡Seguro que así funcionábamos mejor!“ (ibid. 28f) Er sagt ihr also, dass sie nicht dazu fähig ist, den Haushalt zu schmeißen, obwohl sie als Frau dafür zuständig wäre.

Joaquín meint, als Marta das Baby bereits auf der Welt ist, dass Ángela dafür zuständig sei, dass das Kind in der Nacht schläft und nicht zu weinen beginnt. (30:25) Joaquín: „Sugiero que la acostumbres a no llorar por las noches.“ Er sagt ihr wieder was sie zu tun hat: „Pues no dejándola dormir por el día.“ „Si en vez de salir de compras y hacer el memo con Andrea, estuvieras a lo que hay que estar ...“ „Bueno, ¿Qué quieres? ¿Discutir otra vez sobre las tareas de cada uno?“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 50f) Er betont ein weiteres Mal, dass jeder seine Aufgaben hat, die einem indirekt zugeteilt werden. Ángela erfüllt ihren Part nicht so, wie sich Joaquín das wünscht beziehungsweise wie er ihr das befiehlt.

Te doy mis ojos

So wie in *Sólo mía* ist auch in *Te doy mis ojos* die Protagonistin für die Kindererziehung und den Haushalt zuständig. Eine Ausnahme stellen Ana und John dar, welche

sich die Arbeit ihm Haushalt teilen. Antonio erwartet von seiner Frau, dass sie immer zu Hause zu sein hat, wenn er von der Arbeit kommt, das Essen muss dann bereit stehen. Als sie einmal zu spät nach Hause kommt, weil sie mit ihren Arbeitskolleginnen essen war, wird Antonio wütend und bedrängt sie (1:05:50): „¿Dónde has comido?“ ¿Y dónde habéis comido? ¿Por qué no contestas al móvil? Te he dejado tres mensajes.“ (Bollaín/Luna 2003: 102f)

Juan ist in der Trennungszeit die meiste Zeit bei seiner Mutter Pilar, nur ab und zu bei seinem Vater Antonio. Als die Eltern wieder zusammen leben, fahren sie gemeinsam aufs Land, um Antonios Bruder bei der Hauserrichtung unterstützen. Dort sind es die Männer, die am Dach stehen und für die Konstruktion arbeiten und die Frauen für das Essen alles vorbereiten. (57:42)

Arbeit der Männer ist wichtiger

Sólo mía

Dadurch dass Joaquín nicht in die Schwangerschaftsvorbereitungsstunden kommt, signalisiert er indirekt, dass dies nicht wichtig für ihn ist, außerdem holt er Ángela viel zu spät von dort ab. Die Übungsleiterin des Kurses meint zu Ángela: (14:54) „Verás, uno de los motivos de hacer estos ejercicios es mentalizar a los padres de que la educación es cosa de dos.“ Ángela: „(Sonrisa forzada.) Ya lo sé.“ Joaquín sagt danach im Auto zu Ángela, dass sie sich ein Taxi nehmen hätte können. (15:56) „Pues haber cogido un taxi.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 32,34) Damit drückt er wieder aus, dass das zu ihren Aufgaben zählt, sich selbst zu organisieren und sich auf die Mutterschaft vorzubereiten.

Während Ángela in Wehen im Krankenhaus liegt, nimmt sich Joaquín wieder viel wichtiger und schenkt seiner Arbeit die Aufmerksamkeit und nicht seiner Frau, die stöhnend vor Schmerzen im Bett liegt. Die Tante und Mutter von Ángela sprechen über das Sofa im Krankenzimmer, das zum Ausruhen für den Ehemann gedacht wäre. (23:30) Tía: „Pues malamente habrá dormido ahí el chico.“ Madre Ángela: „(Avergonzada) Me he quedado yo... Él tenía que trabajar.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 40) Während dessen sieht man Joaquín zwischendurch, wie er im Krankenhaus wegen seiner Arbeit telefoniert. Zwischendurch geht er zu seiner Frau und erzählt ihr, während den Wehen, dass er befördert wurde. Ihm ist sozusagen die Ar-

beit wichtiger als die Geburt des Kindes. Joaquín: (24:30) „Martín me ha propuesto como nuevo director creativo... Salgo a llamarle. Vuelvo en un momento.“ Danach geht er wieder telefonieren und verpasst die Geburt seiner Tochter. (Balaguer/García Mohedano 2001: 41)

Joaquín betont in einem Streit, in dem es um die nächtlichen Schreirufe des Kindes geht, dass er ein wichtiges Meeting am nächsten Tag hat. (30:53) „Yo sé lo que me digo... *(Coge el reloj.)* Con la reunión tan importante que tengo mañana...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 51) In dieser Beziehung ist ganz klar festgelegt, dass Ángela sich um das Baby kümmern muss und es wieder beruhigt, wenn es weint.

Nachdem Joaquín eine wichtige Verabredung gehabt hätte und enttäuscht und wütend nach Hause kommt, macht er Ángela Vorwürfe, dass sie keine Ahnung von nichts habe: (33:33) „¿Tú eres tonta o qué? ¿No sabes que todo funciona mal en el trabajo?“ Ángela: „Pero si te acaban de ascender...“ Joaquín: „Y sabes tú la responsabilidad que eso implica? Tú qué vas a saber...“ Ángela: „Que poco confías en mí, desde luego...“ Joaquín: „La confianza, niña, hay que ganársela.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 55) Er nennt sie „niña“ und behandelt sie dadurch ein weiteres Mal herablassend.

Te doy mis ojos

Wie bereits beschrieben, will Antonio nicht, dass seine Frau arbeitet, sodass sie hauptsächlich Zeit für den Haushalt und die Familie hat. Er ist immer wieder eifersüchtig auf die Arbeit seiner Frau und dass sie sich so hübsch macht. Er verfolgt sie auch manchmal und beobachtet sie während den Mittagspausen oder in der Arbeit. Doch auch auf seinen Bruder und das neue Haus ist er eifersüchtig, da er mit ihm in einem Elektrogeschäft arbeitet und seiner Meinung nach zu wenig verdient.

Kind sollte Junge werden

Sólo mía

Joaquín wünscht sich während der Schwangerschaft unbedingt, dass das Kind ein Junge wird. (6:37) Joaquín: „Vale, pero prométeme que será un niño.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 24) So wie in manchen Kulturkreisen heutzutage immer noch die Geburt eines Sohnes als ehrenhaft und die einer Tochter als Enttäu-

schung gilt, hofft Joaquín als Mann auf einen Jungen, weil er sich möglicherweise einbildet, mehr Emotionen zum Kind aufbauen zu können.

Nach der Geburt sprechen die Angehörigen über den Namen der Tochter. Die Schwägerin fragt Joaquín, ob er sich denn einen Namen überlegt hätte. Er antwortet: (27:20) „Si tenía uno, pero para un niño.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 46) Er zeigt damit wieder, dass er sich über einen Jungen mehr gefreut hätte.

Im ganzen Film verwendet Joaquín grundsätzlich immer nur die männliche Form von „niño“ wenn er über das Kind spricht. (10:00) Joaquín: (30:17) “Menuda suerte... Tenemos el niño más llorón del mundo.” Ángela: “Es una niña.” Joaquín: “Niño o niña no hay quien le haga callar.” (Balaguer/García Mohedano 2001: 50)

Nachdem der Mann von dem geplatzten Meeting nach Hause kommt, meint Ángela in einem Streit: „Tu trabajo es lo único que te interesa. Lo demás te importa un rábano...“ „Ni siquiera la niña. Claro, como no fue un niño...“ “Es verdad, y lo sabes. Nunca eres cariñoso con ella, ni la compras nada, ni hablas a nadie de ella...” (33:55) (Balaguer/García Mohedano 2001: 56) Ángela hat es schon satt, dass ihr Mann kaum Zeit mit seiner Tochter verbringt und nicht zeigt, dass er sie lieb hat.

Während der Erstkommunion meint die Schwägerin, dass Joaquín einen Wutanfall hatte, da er lieber einen Jungen wollte. (36:40) „Y del berrinche del padre porque quería un niño...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 60) Selbst die Verwandtschaft hat schon bemerkt, dass der Vater das Mädchen nicht zu hundert Prozent akzeptiert.

11.2.3. (aktive) Tätigkeit Haushalt/Kinder

Sólo mía:

Joaquín macht Ángela immer wieder deutlich, dass sie für das Haus und das Baby zuständig ist. (Siehe auch Punkt Rollenverteilung.)

Te doy mis ojos

Wie bereits in Rollenverteilung erwähnt, ist es Pilar, die die Kindererziehung neben der Arbeit fast alleine übernimmt und nebenbei noch den Haushalt führen muss.

11.2.4. Eifersucht/ Kontrolle

Sólo mía:

Joaquín will seine Frau ständig ausbessern, damit er intelligenter erscheint und sie damit infantilisiert. Ein Beispiel dazu wäre die Szene im Kino, in der er sie zum ersten Mal ausbessert: (7:25) Ángela: Me encantan... (Mirando la pantalla.) Jo, vaya perlandrusca...“ Joaquín: „Pelandrusca... no pelandrusca.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 24f)

Joaquín sagt Ángela immer wieder, was sie nicht tun soll. Als sie am Sessel steht und die Lampe putzt, befiehlt er ihr hinunter zu steigen und beschimpft sie. Joaquín: (17:00) „¿Te quieres bajar de ahí? Pero bueno, ¿tu estás tonta o qué? ¿No ves que te puedes caer?“ ¿Y para que está la chica? Que poca cabeza tienes. ...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 35)

Als Ángela Joaquín in einem Streit erzählt, dass sie gerne studieren würde verspricht sie sich ein weiteres Mal und er bessert sie sofort wieder aus. A: „Yo valgo mucho, aunque no lo creas con tus ideas antediluvianas.“ Joaquín: “Y gracias que tenemos solo un crío. Miedo me da pensar si tuviéramos más.” “Y se dice “ante”! Antediluvianas!” (31:27) (Balaguer/García Mohedano 2001: 51f)

In einer anderen Szene schauen Joaquín und Alejandro ein Fußballspiel an. (28:30) Ángela und Andrea haben sich für ihre Männer Strandoutfits angezogen, um sie zu überraschen. Alejandro freut sich darüber und geht zu den Frauen tanzen. Joaquín hingegen bleibt auf der Couch sitzen, man erkennt seine rasende Eifersucht an seinem Blick. „Joaquín, molesto y celoso, intenta disimular, pero apenas lo consigue.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 49) Joaquín (29:00): “¡Bueno, vale ya!, ¿no?” (Balaguer/García Mohedano 2001: 49)

Joaquín liest persönliche Briefe von Ángela, stört damit ihre Privatsphäre und kontrolliert sie. (35:10) Joaquín: „He leído esa carta...“ Ángela: „¿Carta? ¿Qué carta? J: „La de la universidad...“ Á: „Qué has abierto una carta mía? J: “No puedo creer que hablas en serio...” (Balaguer/García Mohedano 2001: 58)

Nachdem es offiziell ist, dass Ángela einen Platz in der Universität erhalten hat, meint Joaquín zu ihr im Auto: (43:12) „A ver qué haces, que a la universidad va mucho chico guapo.“ Er ist bereits anfänglich schon eifersüchtig und hat Angst, dass sie junge hübsche Männer kennen lernt. (Balaguer/García Mohedano 2001: 68)

Joaquín spricht es einmal sogar aus, dass er meine, dass Ángela sein Besitz wäre: (47:14) „¡Eres mía! ¡Soy tu marido! ¡Quiéreme!“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 74)

Abbildung 25 - Verfolgung – (58:45)

Nachdem Joaquín und Ángela sich trennen, verfolgt er sie überall hin. Er beobachtet sie, wenn sie sich mit Freundinnen trifft oder wenn sie auf der Universität ist. Er ist krankhaft eifersüchtig. Er kommt sogar einmal zu ihr ins Geschäft und will es nicht mehr verlassen, selbst als er von Andrea dazu aufgefordert wird. (1:03:45)



Te doy mis ojos:

Antonio fragt seinen Sohn Juan im Hof beim Fußballspielen über die Mutter aus. (16:05) “Te ha dicho que me deja, que nos vamos a separar? ...” (16:40) Juan verneint. Antonio: “Que si ... ¿Sale con alguien?” (Bollaín/Luna 2003: 53) Er bedrängt das Kind und fragt ein weiteres Mal. Nicht nur seine Frau wird von Antonio bedrängt, sondern auch der kleine Sohn. Der Vater benutzt ihn, um über Pilar Informationen zu erfahren.

Antonio ist eifersüchtig auf John, den Mann von Ana und macht deshalb Pilar Vorwürfe, weil er meint, dass sie nicht mit ihm zufrieden sei. Antonio (45:50) „Más definitivo el qué ... llevamos nueve años casados no se qué es eso de más ni menos definitivo... ¿O es que quieres ahora andar echándote novios, ¿qué quieres: un novio inglés, como tu hermana? ¿Un novio internacional que hable con acento de payaso? A lo mejor ahora que vives en el centro de Toledo te parece poco que tu marido trabaje viniendo neveras...” (Bollaín/Luna 2003: 89)

Antonio wird im Laufe des Filmes immer eifersüchtiger und kommt mehrmals auf das Handy zu sprechen, das Pilar öfter nicht benützt. Deshalb geht er auch öfter zum Therapeuten in eine Einzelsitzung und betont, dass er es nicht ertragen könne, wenn sie nicht antwortet. Antonio wirft Pilar vor, dass er alleine essen musste. Sie entschuldigt sich und sagt, dass sie nicht wusste dass er frühe heimgekommen ist. Antonio: “ ¿Cómo lo vas a saber si no llevas el móvil, cojones? ¿Para qué te lo regalé, para que le lleves apagado?” (1:06:23) (Bollaín/Luna 2003: 103)

Antonio kommt unangekündigt ins Museum und beobachtet Pilar bei einer Gruppenführung. Er kann es nicht leiden, wie sie von den Leuten beobachtet wird und zeigt seine Eifersucht und seine Wut im Gesichtsausdruck. Pilar jedoch merkt es nicht, dass er dort ist. (1:09:40) Er verrät es ihr jedoch später und macht ihr Vorwürfe, dass sie zu hübsch war und offenbart später beim Therapeuten sogar, dass er glaube, dass sie ihn betrüge. (1:13:20) „Pilar me engaña.“ „Porque lo sé coño, porque se lo veo en la cara, en los ojos, porque está distinta. Mira, si no me engaña ahora, me va a engañar...” (Bollaín/Luna 2003: 124)

Genauso wie Joaquín, möchte Antonio seine Frau besitzen. Dies zeigt vor allem eine Szene, in der Antonio und Pilar am Bett liegen und sie ihm symbolisch ihren ganzen Körper schenken soll. Dies bezieht sich auch auf den Titel des Films *Te doy mis ojos*. (42:40) Antonio: “Hace mucho tiempo que no me regalas nada... como las orejas y la nariz.” Pilar: “Si... bueno, dime lo que quieres y yo te lo doy.” A: “Todo , lo quiero todo.” “Desde aquí, hasta aquí...” P: „Ya lo tienes...” A: „No, quiero que me lo des.“ P: “Te lo doy.” A: “Tienes que dármelo todo, los brazos, las piernas, los dedos.” A: “Todo, tienes que dármelo todo, dímelo.” P: “Te doy mis piernas.” A: „Los dedos.“ P: „Te doy mis dedos... mis pechos, mi cuello, mi pelo.“ A: “Y tu espalda, y tus hombros.” P: “Te doy mis ojos... y mi boca...” (Bollaín/Luna 2003: 86ff)

11.2.5. Heuchelei

Sólo mía:

Joaquín entschuldigt sich im Laufe der Geschichte mehrere Male. Er bereut seine Worte und Taten meist kurz nachdem er damit seine Frau verletzt hat. Nach dem ersten Streit über die Arbeit in der Schwangerschaft entschuldigt er sich sofort bei Ángela: (11:15) „Perdóname. Es que tengo tantas ganas de tener ese crío ... Seguro que serás la mejor madre del mundo.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 29) Nachdem er seine Frau nicht zu der Schwangerschaftsvorbereitung begleitet hat und sie auch noch warten ließ (15:58) „Lo siento, cariño. Es que de verdad que llevo un día ...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 34)

Er entschuldigt sich ein weiteres Mal sofort, nachdem er sie geschlagen hat, als er am Sofa die Zigarettenschmuck gefunden hat (18:40) „¡Ángela, por favor! ¡Cariño, lo siento! ¡Estaba muy nervioso! ¡No me controlaba! ¡No sé cómo...! ¡Abre, por favor! ¡No sé qué me ha pasado! ¡Ángela! ¡Ángela! No sabía lo que hacía ...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 37)

Als Alejandro ihm dazu rät, sich einen Spezialisten zu suchen, verteidigt sich Joaquín mit den Worten: (39:30) „Oye, no es para tanto. A todos se nos ha ido la mano en algún momento, ¿no? Te juro que quiero a Ángela un montón. Yo no... no la haría daño por nada en el mundo, pero es que a veces...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 64)

Als Ángela und Joaquín bereits getrennt leben und sie begonnen hat, im Geschäft ihrer Freundin zu arbeiten, kommt Joaquín unangekündigt zu ihr und versucht sie zu überreden, mit ihm noch einmal von vorne zu beginnen: (1:03:12) „Sé que me he pasado, que me he portado como un cerdo... Oye, tenemos que volver a intentarlo... El habernos separado no significa nada. Hay muchas parejas que vuelven a intentarlo. Lo importante es que todavía quede amor...“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 98) Er meint, dass sie ihn noch immer liebt.

Als Ángela beschließt, einen Gegenangriff zu starten, verspricht sie Joaquín, zu ihm zurück zu kehren, wenn er ein Dokument unterschreibe, auf dem steht, dass er sich

freiwillig für ein Jahr einliefern ließe, sollte Ángela noch einmal etwas zustoßen. Außerdem würde sein ganzer Besitz an sie übergehen. Joaquín verspricht ihr, sie nie wieder zu verletzen. (1:20:35) „A partir de ahora haremos lo que tú quieras... Sólo lo que tú quieras. Lo importante es que volvamos a estar juntos.” (Balaguer/García Mohedano 2001: 119) Doch Ángela kann plötzlich doch nicht und bricht die Aktion ab. Während er sie umarmt, bekommt sie wahrscheinlich Angst, weiterhin mit ihm auch nur eine Minute im selben Apartment verbringen zu müssen.

Te doy mis ojos:

Antonio (5:35): “Pilar ¿estás a ahí? (Pausa.) Cani... yo ... no va a volver a pasar, te lo prometo... se me ha ido la mano, canija, pero no va a pasar más... “ (Bollaín/Luna 2003: 32) Antonio spricht zu Juan und fragt ihn über seine Mutter aus. (16:32) “¿Qué es un hombre que miente?” (Bollaín/Luna 2003: 53) Antonio lügt selbst immer wieder seiner Frau an, indem er ihr das Blaue vom Himmel verspricht und diese Versprechungen schlussendlich doch nie einhalten kann. Antonio (10:00) “Voy a cambiar, canija, te lo juro, dime qué quieres que haga y yo lo hago.” “Te voy a sorprender, cani, te juro que esta vez te voy sorprender, pero tienes que venirte conmigo...” (Bollaín/Luna 2003: 37)

Kurz bevor Antonio Pilar das Notizbuch zeigt, erzählt er ihr, dass er sich in Zukunft unter Kontrolle halten wird (37:35) “... y me controlo ¿entiendes? Cuando noto la mala hostia me digo, corto, respiro y te digo a ti, tiempo-fuera y me voy, entiendes?” Pilar will von Antonio, dass er ihr es schwört Antonio: “Te lo juro, cani. Yo no quiero llegar a los sesenta y verme como esos tíos que hay en la terapia... jodidos, amargaos y amargando la vida de sus familias...” (38:32) (Bollaín/Luna 2003: 79)

Pilar ist zwar zu ihrem Ehemann nicht heuchlerisch, jedoch zu ihrer Schwester und ihren Freundinnen schon. Sie offenbart ihren Freundinnen nicht, wer ihr Verehrer ist. Ihrer Schwester und John verrät sie nicht, dass Antonio bei ihr im Bett war und dass sie sich mit ihm öfter trifft. (40:25) Ana: „¿Qué tal con Rosa? ¿Dónde habéis ido?“ Pilar:“ Por ahí, cerca del río...” (Bollaín/Luna 2003: 82) Ihren Freundinnen erzählt sie mittags (41:40) „Hoy he quedado con mi hermana... Os veo mañana, ¿vale?“ (Bollaín/Luna 2003: 85)

Nach der Balkonszene, in der Antonio Pilar nackt auf den Balkon sperrt und sie dabei beschimpft, entschuldigt er sich am Abend ein weiteres Mal bei ihr. Doch Pilar ist emotionslos und ohne jegliche Gefühle, sie kann nicht mehr. Antonio „Te he pedido perdón, ¿no? ¿Qué más quieres que haga?“ ¿Ya te he dicho que lo siento, cani, que no va volver a pasar.“ (Bollaín/Luna 2003: 151)

11.2.6. Gewaltbereitschaft

Sólo mía

Joaquín zeigt seine Gewaltbereitschaft zum ersten Mal in der Szene im Kino. Als eine Frau im Film verletzt wird, meint er, dass sie es verdiene. (7:30) Ángela: „¡Hala! Se ha pasado...“ Joaquín: “Se lo merece...” Ángela: “Pobrecilla...” (Balaguer/García Mohedano 2001: 25) Ángela senkt daraufhin ihren Blick und wirkt sehr nachdenklich, so als ob sie nicht glaube was ihr Mann soeben gesagt hat.

(18:25) Joaquín schlägt Ángela zum ersten Mal, nachdem er die Zigarettenpackung auf der Couch findet. „Joaquín propina con furia una bofetada a Ángela que la hace caer al sofá. Segundos de silencio. Joaquín está blanco. ...“ (zit. nach guión cinematográfico 2001: 36)

(36:10) Joaquín schlägt auf brutale Art und Weise ein zweites Mal zu. Es geht darum, dass Ángela einen Brief von der Universität bekommen hat, an der sie studieren möchte und ihr Ehemann ihn einfach ohne zu fragen geöffnet hat. „Risas exageradamente altas del televisor se entremezclan con barullo de gente, niños que juegan y ambiente tráfico.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 60)

Nachdem sie von ihrer Einjahresfeier zurückkommen, ist Joaquín betrunken und belästigt Ángela im Badezimmer. Er macht ihr Vorwürfe, dass sie zu selten Geschlechtsverkehr hätten und dass er das Gefühl hat, dass sie ihn nicht mehr begehre. Er schmeißt ihre Pillen am Boden und vergewaltigt sie in der Dusche. (47:37) „¡Mira! ¡Mira lo que hago con tus pastillas! Rompe la caja en mil pedazos y la tira al suelo.“ “Me porto bien contigo, te compro un coche, y tú no paras de humillarme... ¿Por qué me tratas tan mal? Yo te quiero, Ángela, te quiero...” (Balaguer/García

Mohedano 2001: 75) Er begeht die Tat und sagt ihr dabei mehrmals, dass er sie liebt. Dies schwächt für ihn die Tat möglicherweise ab, da er es so sieht, dass er als Ehemann ein Recht darauf hätte.

(1:11:30) Nachdem Joaquín das Mädchen ohne Befugnis vom Kindergarten abgeholt hat und es Ángela erst nach Stunden voller Besorgnis wieder zurück bringt, lässt Ángela unabsichtlich die Tür einen Spalt offen stehen. Joaquín geht in die Wohnung und misshandelt sie ein weiteres Mal. In dieser Szene sieht man die Tat selbst nicht, aber man hört anfänglich Schreie von Ángela, die plötzlich verstummen und das Baby weint laut im Hintergrund.

Te doy mis ojos

Der Film beginnt *in medias res*, das bedeutet, dass wir in ein bereits begonnenes Geschehen eintreten. Wir sehen eine Straße und Wohnblöcke und hören einen Aufschrei. (1:05) Wir sehen, wie eine Frau (Pilar) nervös und hektisch eine Tasche packt, ihren Jungen aufweckt und in Pantoffeln im Autobus zu ihrer Schwester flüchtet. Sie hat in der Hektik vergessen, die Schuhe zu wechseln. Wir erfahren also indirekt, dass sie von Antonio zuvor angegriffen wurde. Ihre Schwester bietet ihr an, bei ihr zu bleiben.

Nachdem Pilar, Antonio und Juan bei Antonios Bruder waren, fahren sie im Auto wieder nach Hause. Antonio bekommt einen weiteren Wutanfall aufgrund der Eifersucht auf seinen Bruder. Er meint er verdiene zu wenig im Geschäft und will von Pilar hören, dass er im Recht sei. (59:50) „Que gano poco, ¿no? ¿Que no es suficiente para la princesa? „No lo has dicho pero lo piensas, que soy un gilipollas.“ (Bollaín/Luna 2003: 115) Antonio bleibt stehen, steigt aus dem Auto und schlägt mit Händen und Füßen darauf und schreit.

Als Pilar einmal zu spät nach Hause kommt (1:06:50), erwartet sie ihr Mann bereits und macht ihr Vorwürfe, warum sie nicht am Handy abhebt. Er schreit sie an und Pilar geht von sich aus bereits in Abwehrstellung.

(1:26:40) Den schlimmsten Anfall hat Antonio, als sich Pilar für das Meeting in Madrid kleidet und sich auf dem Weg machen möchte. Er kann sich nicht mehr unter Kontrolle halten, reißt Pilar das Gewand vom Leib und stößt sie auf den Balkon und beschimpft sie dabei. „¿Y éste? ¿Y éste? ¿Por qué no me lo cuentas, qué pasa, que aquí no hay público bastante para contar tus gilipolces? ¿O es que lo que te va es que te miren, que te miren el culo mientras hablas? ...” (Bollaín/Luna 2003: 143) Er stellt sie bloß und nimmt ihr damit die letzte Freude und Energie weg, die sie noch übrig hatte.

11.3. Weitere Personenbeschreibungen

11.3.1. Mütter

Mutter von Pilar

Aurora ist eine traditionsbewusste Frau und sehr konservativ eingestellt, was die Ehe betrifft. (20:37) “Una mujer nunca está mejor sola ...” (Bollaín/Luna 2003: 59)

Sie rät Pilar des Öfteren, sich wieder mit Antonio zu versöhnen: (20:17) “Venga, mujer, no te pongas triste... tú lo que tendrías que hacer es arreglarte con Antonio y volver a tu casa...” (Bollaín/Luna 2003: 58) Die Mutter sieht sehr lange nicht ein, wie gefährlich Antonio für Pilar ist. Sie redet ihr immer wieder ein, sie soll ihm verzeihen und dass alles nicht so schlimm sei.

Bei der Geburtstagsfeier von Juan, dem Sohn von Pilar und Antonio, sehen sich Juan (Ehemann von Ana) und die Mutter Fotos von Pilar und Antonio an. John meint, dass es schade sei, dass Antonio nicht da ist. John: „Qué pena que no está aquí.“ Pilar: „Si le conocieras no dirías eso.“ Aurora: “Tenía sus cosas como todo el mundo, y no le gustaban las fiestas ni los alborotos.” (29:25) (Bollaín/Luna 2003: 71) Damit schwächt sie ein weiteres Mal das Handeln von Antonio ab und verharmlost die Situation Pilars.

Erst am Ende sieht die Mutter ein, dass das Problem mit Antonio tatsächlich nicht zu lösen sei. „¿Cómo va todo, hija? Hace tanto que no te veo... Yo... siento que las cosas no sean más fáciles con Antonio...” “Sabes una cosa que no me persona?” “No haber ido a Valencia cuando el tío Alfonso se puso enfermo. ¿Te acuerdas?... No es que tu padre no me dejara, pero ya sabes cómo era, puso todos los

impedimentos y al final no fui. Después ya no tuve ocasión de hablar con él... y le quería mucho, pero casi desde que me casé no volvimos a estar cerca, tu padre no lo soportaba y yo dejé que nos separase..." (Bollaín/Luna 2003: 137f) Damit sagt sie aus, dass ihr Ehemann, Pilar und Anas Vater, auch sehr eigensinnig war und sie nicht immer alles machen ließ, was und wie sie es wollte. Pilar widerspricht ihrer Mutter: (1:23:19) „Eso es lo único que no te perdonas? ¿Qué pasa, que tu gustaba tu vida de mártir, siempre cuidando de alguien que te amargaba la vida? ¿O te gustaba ser siempre la más buena, la más comprensiva y que todo el mundo te compadeciera por lo que aguantabas?" Aurora: "Yo aguenté por vosotras, si no es por vosotras hubiera hecho otra cosa." Pilar: "Mentira, aguantaste por ti, porque era más fácil soportarle las voces que empezar de cero." (Bollaín/Luna 2003: 138f) Man merkt in dieser Szene, dass Pilar auf sich selbst wütend ist und auf ihre Mutter, weil diese die Unterdrückung Jahre lang aushielt und es nun nicht mehr rückgängig machen kann. Man spürt, dass Pilar nun einen anderen Weg gehen möchte, um nicht eines Tages so zu sein wie ihre Mutter.

Mutter von Ángela

Die Mutter von Ángela sagt auf der Hochzeit zu Joaquín, dass er gut auf ihre Tochter aufpassen solle. (4:33) "Ten paciencia con ella. Es un poco niña, pero es de una pasta de la que no queda." (Balaguer/García Mohedano 2001: 22)

Als Ángela nach einer Attacke zu ihrer Mutter flüchtet, sagt diese zu ihr: (09:14) (19:02) „Lo sé, tesoro. Sé que estás muy confundida, Pero lo importante en un matrimonio es saber perdonar. Tu marido es una buena persona y él mejor que nadie sabe que se ha equivocado." (Balaguer/García Mohedano 2001: 37) Damit sagt die Mutter eigentlich aus, dass sie weiß, wie es ist, vom Ehemann hin und wieder schlecht behandelt zu werden, aber man muss anschließend verzeihen können. (19:16) "Olvídalo. „Pelillos a la mar.“ Hay que pensar en el futuro. Este niño necesita un padre. Ya lo veras... Dentro de unos días todo olvidado... Ni te acordarás." (ibid.) Doch mit der Zeit merkt die Mutter auch, wie schlecht es um ihre Tochter aufgrund von Joaquín tatsächlich steht. Nachdem Joaquín die Tochter ohne Erlaubnis vom Kindergarten abholt, steht die Mutter Ángela bei. (1:09:08) „¿Seguro que no quieres nada?“ „¿Ni un postre rico?“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 106)

11.3.2. Freunde

Andrea/Alejandro

Andrea erfährt zum ersten Mal von den Wutanfällen von Joaquín, nachdem ihr Ángela etwas auf den Anrufbeantworter gesprochen hat. (wird nicht im Film gezeigt) Sie erfährt von Joaquín, dass Ángela auf einer Kommunionfeier ist und fährt dort hin. (37:27) „Joaquín comentó lo de la comunión a Alejandro. Escuché tu mensaje en el contestador. ¿Qué ha pasado?“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 61) Nachdem sie Ángelas blaues Auge sieht, erzählt sie es auch Alejandro, ihrem Ehemann, der daraufhin Joaquín in der Arbeit anspricht: (39:00) „¿Qué estás haciendo?“ „Venga, Joaquín. Ángela le ha contado todo a Andrea.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 63f) Andrea hilft von Anfang an zu Ángela, bereits als sie das erste Mal davon gehört hat. Seit dem blickt sie Joaquín ständig mit böser Miene an und kann ihn nicht mehr leiden. Als er die Uhr mit dem Mondkalender erhält, kommentieren Alejandro Andrea: Alejandro: “Veremos qué pasa en luna llena, ¿no?“ Andrea: „Se convertirá en hombre lobo?“ (42:25) (Balaguer/García Mohedano 2001: 67) Joaquín wirft Andrea einen bösen Blick zu und weiß genau von was sie spricht.

Andrea verhilft Ángela zu einer Arbeit als Verkäuferin in ihrem Geschäft. „No, lo que me molestaría es que no la aceptarás. Y empieza a acatar mis órdenes, que ya eres empleada mía.“ (59:24) (Balaguer/García Mohedano 2001: 93) Dadurch, dass Ángela jetzt eine Arbeit hat, ist sie unabhängiger und braucht sich weniger Sorgen zu machen.

Hermana de Pilar

Die Schwester von Pilar ist so wie die Freundin Andrea von Ángela in *Sólo mía*. Sie ist ihre erste Zufluchtsstätte und bemüht sich immer darum, sie zu trösten. Sie verschafft ihrer Schwester einen Arbeitsplatz im Museum und gibt ihr vorübergehend eine Wohnmöglichkeit. Außerdem versucht sie ihr immer Mut zuzusprechen und hofft insgeheim darauf, dass sie ihren Ehemann Antonio endlich verlässt.

Amigas de Pilar (Rosa, Lola, Carmen, Raquel)

Die Freundinnen von Pilar spielen eine große Rolle in der werdenden Unabhängigkeit von Pilar. Sie erzählen immer wieder lustige Männergeschichten und vermitteln, dass sie das Leben nicht so ernst nehmen. Sie sind fröhliche Persönlichkeiten, die Pilar wieder dazu bringen, neue Kraft zu schöpfen. Außerdem können sie Pilar davon

überzeugen, mit nach Madrid zu kommen und gehen dafür gemeinsam mit ihr in die Wohnung, um die Koffer zu packen um ihren Ehemann zu verlassen.

11.3.3. Therapeuten und Therapierte

Therapeut Antonio

Der Therapeut in *Te doy mis ojos* ist oft sehr zurückhaltend und lässt die Männer immer ausreden, er unterbricht sie nicht und widerspricht ihnen nicht. Wenn er sie was fragt, dann stellt er meist simple Frage wie zum Beispiel: „¿Por qué dices que tu mujer está mal, Javier? (21:50) (Bollaín/Luna 2003: 42) „Solucionas el problema con eso?“ (22:53) “¿Qué hacemos para evitar una situación de violencia?“ (27:42) (ibid. 62) Er hat eine sehr ruhige Persönlichkeit. Man hat jedoch oft das Gefühl, dass er den Männern nicht vermitteln kann, wie ernst dieses Thema ist, da er manchmal selbst auch lacht, wenn die Therapierten Witze machen. In einer Szene müssen die Männer die Rolle der Frau und des Mannes einnehmen, wenn sie sich zu Hause treffen. Ein Mann sagt „¿y la cena?“ (52:07) Die Männer und der Therapeut lachen, dieser jedoch fügt hinzu „¿A ver, a nadie se le ocurre algo mejor ...?“ (52:09) (ibid. 97)

Therapierte Männer in Te doy mis ojos

Die Männer in der Therapie sind nicht grundlos anwesend, denn sie schlagen ihre Frauen oder setzen sie psychisch unter Druck und verlangen von ihnen, dass der Haushalt gemacht werden muss und die Kinder und der Ehemann umsorgt werden müssen. Wir sehen immer wieder Szenen, in denen die Männer ihre Taten begründen und nicht einsehen, dass sie Fehler machen. Javier: „Porque está histérica perdida, no hace nada a derechas y anda diciendo que la pego y yo no la he pegado. Yo le dado como mucho un empujón y eso no es pegar, ¿no?“ (23:05) (Bollaín/Luna 2003: 42) Sie machen oft auch einfach nur Spaß aus den Sitzungen und verstehen nicht, dass es sich hier um Straftaten handelt, die sie begehen. Sie sehen die Situation ziemlich locker und nehmen sich selbst nicht wirklich ernst. Außerdem sind sie sich ziemlich einig, dass ihre Ansichten und Einstellungen richtig sind und bestärken sich im Team oft auch noch gegenseitig.

Therapeutin Ángela

Es gibt im Film nur eine Szene, die Ángela bei einer Therapeutin zeigt, diese dauert kaum eine Minute. Die Therapeutin von Ángela kann ihr nicht wirklich weiterhelfen. Sie sagt sogar, dass tagtäglich ähnliche Dinge passieren und diese sie nicht mehr wirklich überraschen. Sie fügt hinzu, dass dagegen kaum vorgegangen werden kann. Am besten wäre, sie würde in eine andere Stadt gehen.



Abbildung 26 - Ángela sieht in die Zukunft - (1:13:39)

(1:13:00) „¿Y sabes lo más triste? Que apenas hay soluciones. Los políticos echan la culpa a la justicia y la justicia a unas leyes insuficientes que nadie sabe por qué están y, para colmo, los ciudadanos miramos para otro lado, como si el tema no nos concerniera. Quizá te resulte duro pero tu caso no es de los más graves. ¡Mira las carpetas! Hay casos que ponen los pelos de punta...” (Balaguer/García Mohedano 2001: 112) So wie in Punkt „Vorgehensweise bei Gewalt“ beschrieben ist, gibt es oft keine wirkliche Bestrafung in diesem Bereich, weil oft zu wenig nachgewiesen werden kann, da es sich um Eheleute handelt.

Nach dem Besuch bei der Therapeutin sieht sich Ángela in der Zukunft, wie sie mit dem Mädchen in der Hand noch einmal vor Ort ist, mit einer gebrochenen Hand und Narben im Gesicht.

Anwälte/Polizisten

Sólo mía

(54:02) Ángela ist zum ersten Mal bei einem Anwalt. Dieser fragt sie, ob die Tochter bei den Gewalttaten anwesend war oder nicht. Außerdem interessiert ihn, wie viel der Mann monatlich verdient und dafür brauche er Nachweise. Ángela sagt ihm, dass sie nicht wolle, dass in der Akte steht, dass ihr Mann sie misshandelt, sodass ihre Tochter ihren Vater nicht hasse. Der Anwalt meint, dass dies nicht wirklich empfehlenswert sei. Ángela fügt hinzu, dass sie möchte, dass ihr Mann kein Besuchsrecht mehr hat. Der Anwalt meint dazu: (55:45) „Sólo en casos muy graves, y éste, le aseguro que no lo es. La niña hasta ahora, no ha corrido ningún peligro con su marido.” (Balaguer/García Mohedano 2001: 85) Genauso wie die Therapeutin, meint

auch der Anwalt, dass es sich bei diesem Fall nicht um einen "schlimmen" handle. Unter dem Punkt „Vorgehensweise bei Gewalt“ wurde bereits beschrieben, dass bei Gewalt gegen Frauen und IntimpartnerInnen gesetzlich kaum vorgegangen wird.

Nach der Gerichtsverhandlung muss Joaquín ausziehen und Ángela darf alleine mit dem Kind im Apartment weiter wohnen. (57:55) Beide Eltern dürfen sich weiterhin um das Kind kümmern, das Haupt Sorgerecht bleibt jedoch bei der Mutter. Der Vater darf die Tochter jedes zweite Wochenende haben und die Schulferien werden zwischen den beiden aufgeteilt. Der Vater muss seiner Frau monatlich innerhalb der ersten fünf Tage eine Summe von 80.000 Peseten überweisen.

Nachdem Joaquín Ángela in der Arbeit ein weiteres Mal bedrängt, sehen wir einen Polizisten, der dies in die Akte tippt. (1:04:22)

(1:05:30) Ángela geht ein weiteres Mal zu ihrem Anwalt, nachdem sie ein paar Mal von Joaquín bedrängt wird, und sagt ihm, dass sie so nicht mehr weiterleben kann, da ihr Ehemann sie nicht in Ruhe lässt. Er kann ihr wieder nicht weiterhelfen und sagt ihr, sie solle zu Polizei gehen, falls noch einmal etwas passiert. Ángela reagiert fühlt sich machtlos: „¿Ah, sí? ¿Y cómo voy a hacerlo si ya estoy muerta? ¿Cómo voy a hacerlo si me rompe las piernas y los brazos? ¿Cómo voy a decir nada si me rompe la mandíbula en mil pedazos? ¿Pero qué mierda de justicia es ésta que ni siquiera intenta protegerte?“ (1:07:09) (Balaguer/García Mohedano 2001: 103)

Joaquín wird, nachdem er Ángela in der Wohnung ein weiteres Mal angegriffen hat, von der Polizei mit auf das Revier genommen. (11:12:19) Doch er kommt dank seiner Anwältin wieder frei. Daraufhin macht Joaquín einen Scherz: (1:12:43) „Pegar con moderación. Ahí está el truco. Era broma.“ (Balaguer/García Mohedano 2001: 112) Anhand dieser Aussage erkennt man, dass er seine gewalttätigen Aktionen nicht wirklich als solche erkennt und nur wenig ernst nimmt. Er meint zwar daraufhin, dass es ein Spaß sei, doch das ändert nicht mehr viel daran.

Te doy mis ojos

(1:28:30) Nach der Balkonszene beschließt Pilar aufs Polizeirevier zu gehen und Antonio anzuzeigen. Pilar erklärt dem Polizisten, dass es sich um ihren Mann handle, der sie misshandelte. Dieser fragt sie daraufhin, wo sie verletzt sei. Sie antwortet: „No tengo nada... por fuera... es por dentro...“ „Lo ha roto todo...“ Der Polizist versucht sie zu beruhigen, Pilar steht auf und geht „No, no, déjelo, perdone, no le molesto más.“ (Bollaín/Luna 2003: 147) Sie scheint erkannt zu haben, dass psychische Verletzung nicht nachweisbar ist und dass sie möglicherweise kaum Chancen hat, ihren Mann bestrafen zu lassen.

12. Raumanalyse

In fast jedem Film gibt es mehrere Räume, die die ZuschauerInnen in der Erzählung begleiten. Die Räume werden für den Film meist besonders aufbereitet und vermitteln und verstärken die zu spielende Szenen.

Lotman (1993) geht von der Prämisse aus, dass in der menschlichen Kultur im Allgemeinen und in künstlerischen Zeichensystemen im Besonderen nicht-räumliche Sachverhalte häufig durch räumliche Metaphoriken ausgedrückt werden (politische Daten, soziale Daten, Werte etc.). Zudem werden in künstlerischen Texten die repräsentierten Räume semantisiert, d.h. ihnen werden zusätzliche, nicht-räumliche Merkmale zugeschrieben. (zit. nach Borstnar, Eckhard, Wulff 2002: 154f)

Merkmalsmengen können in abgebildeten Räumen in Filmen um einiges einfacher zugeordnet werden als in Texten, man spricht von semantisierten Raumstrukturen. (vgl. *ibid.*) Räume werden klar und deutlich durch Grenzen voneinander abgetrennt. Es gibt drei Arten von topografischen Räumen:

- der topografische Raum als naturräumlicher oder zivilisatorischer virtueller Raum der Diegese

- der topografische Raum kann mit nicht obligatorischen Merkmalen semantisiert werden (zum Beispiel „reich“ „arm“ werden durch „Stadt“ und „Land“ semantisiert.
- abstrakte semantische Räume, die unabhängig von einer topografischen Grundlage existieren (zum Beispiel „reich“ und „arm“ existieren sowohl in „Land“ und „Stadt“) (vgl. ibid. 156)

Die Größe der Räume, ihre Berührungspunkte und die Schnittmengen können beliebig unterschiedlich vorkommen. (vgl. ibid.)

Renner führt anstatt des Begriffes „Raum“ den der „Menge“ ein. Das bedeutet, dass die Räume nicht mehr durch die Grenzen voneinander abhängig sind, sondern die Grenzen als Beziehungen zwischen den Mengen angesehen werden. Die Figuren sind an ihre Räume gebunden, diese Bindung kann stark oder schwach sein und kann im letzteren Fall Grenzüberschreitungen ermöglichen. Wenn man die Grenzüberschreitung als „normales Ereignis“ betrachtet, dann bleiben die semantischen Räume erhalten. Jedoch können Räume auch zerstört werden, wenn sie sich selbst transformieren. Die Welt- und Normverteilung definiert sich somit neu. Die Figuren können, indem sie die Normen und Ordnung verletzen, Räume verlassen. Es kann sein, dass diese Figur entweder wieder in den vorgesehenen Raum zurück kehrt, im Gegenraum bleibt und darin ihre Erfüllung findet, oder sich die Figur und der Raum so verändern, dass sie sich nicht mehr inkonsistent sind. (vgl. ibid. 158f)

Es existieren ebenso Binnengrenzen, das sind Räume, die sich innerhalb von abgegrenzten semantischen Räumen befinden. „Renner bezeichnet die Extrempunkte im Geschehen, als die „Brennpunkte des Geschehens“, da sich hier die Inkonsistenz der Situation besonders deutlich abzeichnet.“ (zit. nach ibid. 160)

12.1. Abstrakt-semantische Raumordnung in *Sólo mía*

12.1.1. Trennung von privatem und öffentlichem Raum

Bei *Sólo mía* kann man private und intime Räume von öffentlichen Räumen trennen. Der Film steigt mit einer Szene ein, die in der Zukunft passiert (0:13-0:34) - dem Streit beziehungsweise Kampf von Ángela und Joaquín

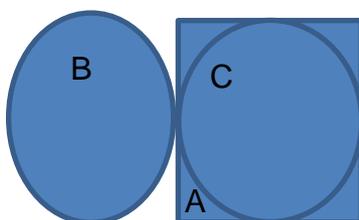


Abbildung 27 - Finalstreit - (1:19:36)

in seiner neuen Wohnung und wie jemand ins Krankenhaus gebracht wird. Wir wissen anfänglich natürlich noch nicht, wer dieses Paar ist und wer die Person im Krankenhaus ist. Der Ort der Gegenwart – die neue Wohnung, wird immer wieder zwischen Szenen der Vergangenheit gezeigt. Wir haben also eine Trennung von „zeitlichen Räumlichkeiten“, die der Gegenwart und der Vergangenheit. Der Raum der Vergangenheit zeigt die ganze Geschichte des Kennenlernens bis hin zu den Vergewaltigungen und Gerichtsverhandlungen. Der Raum der Gegenwart, der zusätzlich nur schwarz, weiß und rot dargestellt wird, um wahrscheinlich dramatischer zu wirken, zeigt uns den letzten Streit zwischen den beiden, bis Joaquín ins Krankenhaus gebracht wird. Die Schlusszene in der Gegenwart – der Besuch in Joaquíns neuem Zuhause, wird wieder in Farbe gezeigt.

Ebenso gibt es in *Sólo mía* Räume, die sich topografisch und zeitlich voneinander trennen.

12.1.2. Veranschaulichung abstrakt-semantischer Räume



A ... Geschehnisse wie Hochzeit / Feiern / Besuche / Gerichtsverh. etc.

B ... Raum der Gegenwart

C ... Raum der Vergangenheit (Arbeit, gemeinsame Wohnung)

(vgl. Borstnar, Eckhard, Wulff 2002: 157)

Der Raum (A) (siehe Grafik), soll den Bereich der gemeinsamen Veranstaltungen darstellen. Dazu zählen zum Beispiel die Hochzeit von Joaquín und Ángela (04:00), die wir am Anfang sehen. Ebenso die Geburt von Marta, bei der ein Großteil der Familie erscheint (23:10). Außerdem die Feier der Erstkommunion, an der Andrea zum

ersten Mal die Verletzungen an Ángela sieht (36:30). Und auch die Einjahresfeier des Ehepaares, an der Ángela das Auto geschenkt bekommt (40:35).

Raum (B) soll den zeitlich begrenzten Raum der Gegenwart, beziehungsweise bei der ersten Szene den Raum der Zukunft, darstellen. In diesem Raum befinden wir uns ständig in der Wohnung von Joaquín und am Anfang kurz im Krankenhaus, in das Joaquín nach dem Schuss gebracht wird. Dieser Raum berührt den Raum der Vergangenheit, da diese immer wieder abwechselnd gezeigt werden.

Raum (C) ist der Bereich der Vergangenheit, der vom Raum (A) umschlossen wird. In diesem Raum werden die Arbeit von Joaquín und die gemeinsame Wohnung von ihm und Ángela eingeordnet. Es vermischen sich der öffentliche Raum (die Arbeit), mit dem privaten (die eigene Wohnung). Dies ist wahrscheinlich bewusst so gewählt, da Joaquín seine Arbeit immer wieder in sein Privatleben einmischt und diesem teilweise bevorzugt.

12.1. Abstrakt-semantische Raumordnung in *Te doy mis ojos*

12.1.1. Trennung von privatem und öffentlichem Raum

In *Te doy mis ojos* gibt es natürlich verschiedene Räume, die Informationen an die ZuschauerInnen vermitteln. Zum Beispiel sehen wir am Filmbeginn ein etwas neueres Wohnviertel in Toledo, das zu einem öffentlichen Raum gehört. Wir sehen Wohnhäuser und Wohnungen, die in der

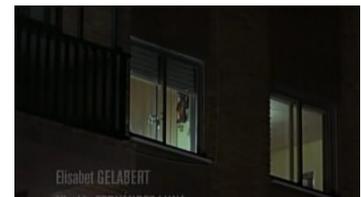
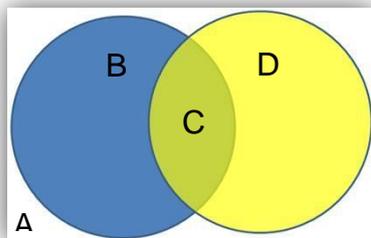


Abbildung 28 - Wohnung - Streit - (01:00)

Nacht beleuchtet sind. Kurz darauf folgt eine Szene in der Wohnung von Pilar und Antonio. Der Übergang von öffentlichem zu privatem Raum gibt uns nun das Gefühl, dass wir uns jetzt nur mit diesen Personen beschäftigen, die gezeigt werden. Diese sind aktuell im Mittelpunkt und sind die ersten Persönlichkeiten, die für den Film von Bedeutung sind. Im Laufe des Filmes bekommen wir weiterhin öffentliche Räume in Divergenz zu privaten gezeigt (Straße vs. Wohnung, Autobus vs. Wohnung Ana). Als öffentlich gelten außerdem: Straßen von Toledo, Friedhof, Kaffeehäuser/Restaurant, Therapiezentrum, Museum, Plaza Sto. Tomás)

Zu privatem Gebiet gehören die Wohnung von Antonio und Pilar, die Wohnung von Ana und John und die Wohnung der Mutter. Im Laufe des Filmes findet Gewalt nur in der Wohnung von Antonio und Pilar statt und einmal in ihrem privaten Auto. Wir sehen die erste Gewaltszene nicht, da der Film wie bereits erwähnt, *in medias res* beginnt. Doch wir nehmen an, dass sich diese in der Wohnung ereignete, da man am Anfang einen Schrei hört, während die Kamera die Wohnung von außen zeigt, in der ein Schatten hektische Körperbewegungen darstellt. Die nächste gezeigte Gewaltszene findet im Auto statt. (59:50) Antonio verlässt dieses anschließend und überschreitet die Grenze vom privaten zu öffentlichen Raum. Außerdem gibt es eine Gewaltszene in der Küche (1:06:50), in der Pilar von Antonio angeschrien wird, weil sie das Handy ausgeschaltet hatte. (vgl. Punkt: Gewaltbereitschaft) Die letzte Gewaltszene beginnt in den Räumlichkeiten in der gemeinsamen Wohnung und endet am Balkon. (1:26:40) Somit haben wir wieder einen Übergang vom privaten zum öffentlichen Raum. Man könnte dies semantisch als Bruch sehen, da Pilar in aller Öffentlichkeit gedemütigt wird und dies vorher eher geheim und versteckt geschehen ist.

12.1.2. Veranschaulichung abstrakt-semantischer Räume



- A ... Toledo
- B ... Raum der Innovation: Arbeit (Museum), Wohnung Ana
- C ... Kunst / Religion/ Treffen mit Antonio
- D ... Raum der Tradition: Wohnung Pilar / Antonio

(vgl. Borstnar, Eckhard, Wulff 2002: 157)

Im Film wird uns Toledo als Stadt (A) zwischendurch immer wieder präsentiert, mit den Straßen und den öffentlichen Räumen, wie zum Beispiel dem Marktplatz. Wie wir im Punkt „Toledo – Drehort für *Te doy mis ojos*“ entnehmen können, hat dieser Ort auch eine große Bedeutung für diese besondere Geschichte. Dadurch, dass sich das Museum in einer Kirche befindet, handelt es sich um einen heiligen Ort, an dem viele Jahre lang hauptsächlich Männer regierten und bestimmten. Somit kann man behaupten, dass es sich hier um eine Grenzüberschreitung handelt, da Pilar und ihre Freundinnen – Frauen, im Museum Führungen anbieten und den BesucherInnen die

alten Gemälde näher bringen. In einer Szene verfolgt Antonio seine Frau in der Kirche während einer Führung. (1:09:49) Dies wirkt ebenso wie ein Bruch auf uns, da der Ehemann, der seine Frau schlägt und schlecht behandelt, belügt, indem er ihr vorher nicht Bescheid gibt und sie geheim verfolgt, wie der Mann (Acrisio der seine Tochter Dánae in den Turm sperrt) in der Geschichte, die Pilar der Gruppe zum passenden Gemälde „Dánae von Tiziano“ erzählt.

Des Weiteren gibt es einen Raum der Innovation (vgl. Borstnar, Eckhard, Wulff 2002: 157), der die Arbeit und die Wohnung von Ana (B) umfasst. Hier überschneidet sich der öffentliche Raum mit einem privaten. Die privaten Räumlichkeiten der Wohnung von Pilars Schwester Ana und ihrem Ehemann bieten der Verletzten eine erste Zufluchtsstätte in der sie versucht, ihre Kräfte wieder zu sammeln. Ihre Schwester baut sie ein wenig auf, verhilft ihr zu neuem Lebensmut und verschafft ihr eine Arbeit. Diese gibt Pilar die Möglichkeit, unabhängig zu werden. Dort lernt sie dank der Kunst und der Gemälde, erneut Hoffnung zu schöpfen und lernt ihre neuen Freundinnen kennen. Dank diesen, schafft sie es schlussendlich, ihren Ehemann zu verlassen.

Der dritte Raum ist ein Raum der Tradition (vgl. *ibid.*), der die Wohnung von Pilar und Antonio (D) darstellt. In diesem ist sie wie eingesperrt und muss ihren Verpflichtungen nachkommen, die sie geräuschlos und widerstandslos erfüllt. In diesem Raum, der eigentlich ihr persönlicher Schutzraum sein sollte, wird sie von Antonio „ausgesaugt“, psychisch und physisch verletzt.

Der semantische „Raum der Gemälde“, „der Religion“ und „die Treffen mit Antonio am Fluss“ (C), befinden sich in der Überschneidung des Raumes der Innovation mit dem traditionellen Raum. Die Gemälde und die Kirche mit ihrer Glaubensgemeinschaft im Rücken sind das Pendant zu Pilar und den Freundinnen. Starke Frauen, die versuchen gegen eine negative Männermacht anzukämpfen. Die Treffen am Fluss und in der Wohnung Anas von Pilar und Antonio, befinden sich ebenso in diesem semantischen Bereich, da die beiden versuchen, wieder von vorne zu beginnen. Es schwimmt hier wieder der öffentliche Raum mit dem privaten.



Abbildung 29 - Pilar und Antonio bei Ana - (45:08)

Antonio vermittelt ihr zu dieser Zeit immer wieder, dass er sich gebessert hätte und ein neues Leben mit ihr beginnen möchte. Er wirkt durch die neue Umgebung viel unschuldiger und kraftloser als in seiner eigenen kleinen Wohnung, in der er das Sagen hat. Pilar blickt in dieser Szene (45:08) des Öfteren auf die Kirche, die hier wieder als Synekdoche der „männlichen Macht“ stehen könnte.

12.2. Die Schlafzimmer als Repräsentationsraum der Intimzone

Die Schlafzimmer spielen in beiden Filmen eine bedeutende Rolle. Vor allem ist es ein Raum der Zweisamkeit und der intimsten Bereiche. Das Schlafzimmer wird kaum von BesucherInnen betreten, zumindest meistens nicht, somit ist dies der Rückzugspunkt eines Ehepaars. In *Sólo mía* erleben wir an diesem Ort den ersten Streit über die Rollenverteilung von Frau und Mann zwischen Ángela und Joaquín. Kurz nach der Hochzeit, beziehungsweise während der Schwangerschaft, macht Joaquín seiner Ehefrau einige Vorwürfe. (siehe Punkt Geschlechterrollen) Ebenso kurz vor der ersten Vergewaltigung beginnt die Diskussion ebenso im Schlafzimmer der beiden (45:10).

In *Te doy mis ojos* ist das Schlafzimmer in Anas Wohnung, in der Pilar eine Zeit lang wohnen darf, von großer Bedeutung. Dort lieben sich Pilar und Antonio zum ersten Mal wieder, nachdem sie sich kurzzeitig getrennt hatten. (siehe Punkt „Eifersucht/Kontrolle *Te doy mis ojos*) Dort ist auch der Ort, an dem Pilar Antonio symbolisch alles von ihrem Körper schenkt. (42:40) Nachdem Antonio Pilar sagt, dass sie eigentlich schon längst wieder zusammen wohnen müssten, verrät sie ihm, dass ihr das sogar gefalle, wenn sie sich heimlich treffen, da sich das für sie so anfühle, als ob sie wieder frisch verliebt wären. Im Übergang zu nächsten Szene sehen wir noch Antonio und Pilar im Schlafzimmer und hören bereits den Bürgermeister, der Ana und John vermählt, sprechen (46:28): „Los cónyuges están obligados a vivir juntos, guardarse fidelidad y socorrerse mutuamente.“ (Bollaín/Luna 2003: 90) Somit bezieht sich dieser Satz auch auf das Ehepaar Antonio und Pilar, die verheiratet sind und eigentlich, so wie es in unserer westlichen Gesellschaft üblich ist, gemeinsam wohnen sollten.

13. Kunst in den Filmen

13.1. Gemälde in *Te doy mis ojos*

Im *Te doy mis ojos* haben wir ständig eine Verbindung der tragischen Liebeserzählung und der Geschichten und Mythen um die Kunst der Gemälde in der Kirche, beziehungsweise im Museum von Toledo.

Bollaín elabora una obra de ficción en la que construye conscientemente una analogía entre la narración de una historia de amor intradiegetica y las narraciones vigentes en un mundo mitológico de tradición pictórica greco-cristiana, mundo en el que las relaciones amorosas se basan en el mecanismo de poder ejercido y controlado por el hombre. Vinculando cine y pintura, Iciar Bollaín crea una obra que supera los límites de la actualidad, y que al mismo tiempo la explica recurriendo al mundo pictórico de tradición secular. (zit. nach Beltrán 2007: 326)

13.1.1. *La Dolorosa* von Luis Morales

Pilar espera caminando por la sacristía-museo, donde se exponen diferentes pinturas. Todos los retratos son de hombres. Pilar los recorre rápido con la vista hasta que sus ojos se detienen en el único cuadro en el que aparece una mujer. Pilar se acerca. Es un rostro pálido y ojeroso que llora con la mirada baja. En el marco, una inscripción, *La Dolorosa*. (14:15) (Bollaín/Luna 2003: 48)

Wir sehen, wie Pilar das Gemälde nachdenklich und ein wenig traurig betrachtet. Wir erkennen außerdem ihr Interesse herauszufinden, was die heilige Jungfrau in diesem Moment fühlt. Als Ana zu ihr stößt, sagt sie zu Pilar: „Acaba de darse cuenta que ha salido a la calle en zapatillas.“ (14:54) (Bollaín/Luna 2003: 49) Pilar vergisst im Film zweimal, ihre Pantoffeln auszuziehen.



Abbildung 30 - *La Dolorosa* - (14:56)

Einmal, als sie in der Anfangsszene zu Ana flüchtet (03:03) und ein weiteres Mal, als sie im Krankenhaus ist, nachdem Antonio sich verletzte. (1:34:02) Das Betrachten von Pilar vermittelt uns, dass sie sich mit der Person am Bild möglicherweise identifiziert, die anschließenden Worte von Ana verstärken diesen Eindruck.

13.1.2. *El Entierro del Conde Orgaz* von El Greco

Kurz darauf steht Ana in ihrer Uniform im Museum und in einer kurzen Pause betrachtet sie das Bild von El Greco. Die Kamera wandert wie der Blick von Pilar in der Detailaufnahme zuerst vom unteren Körper Marias bis hin zu ihrem Gesicht und weiter auf die Engel. Dann sieht man eine Nahaufnahme von Pilars Blick, wie er faszinierend auf das Gemälde schaut. Anschließend werden nun die Männer im unteren



Teil des Gemäldes hervorgehoben und ein Kameranachschwenk geht von links nach rechts

Abbildung 31 - El Greco - (17:22)

bis hin zur Mitte. Abschließend haben wir eine Großaufnahme des Gemäldes und des Guides, der seine Gruppe über das Bild informiert. Plötzlich wird Pilar von ihrer Kollegin informiert, dass sie neue KundInnen hat. Wir hören kurz vom Guide, dass das Gemälde aus zwei Teilen besteht. (16:47-17:26) (Bollaín/Luna 2003: 54) Das Gemälde zeigt im oberen Teil den Himmel mit Maria und den Engeln und im unteren Teil den irdischen Bereich, die Männer die am Begräbnis teilnehmen. Meiner Meinung nach, haben wir hier eine Verbindung vom Gemälde zum Leben Pilars. Die Jungfrau Maria könnte hier für Pilar stehen, die unschuldige Frau und Mutter, die mit trauerndem und gesenktem Blick nach unten dargestellt ist. El Greco selbst und sein Sohn sind auf dem Gemälde verewigt, (vgl. Internetquelle 11) dessen Blicke als einzige aus dem Bild hinauswandern. Die Kamera macht nach El Greco halt, sodass die Augen von ihm in die Kamera und somit in Pilars Augen blicken. Die Augen wirken dadurch sehr kontrollierend, so wie Antonio seine Frau kontrolliert. Kurz vor dieser Szene sehen wir ihn mit seinem Sohn Fußball spielen. Er fragt ihn über seine Mutter aus. Antonio: (15:40) „¿Y tu madre qué hace todo el día?“ Juan: „Trabaja en una

iglesia.” Antonio: „¿Cómo que trabaja? ¿En qué iglesia?” Juan: „Si en uno en que cuelgan un cuadro.“ “Sí, uno del Greco.” (15:50) (Bollaín/Luna 2003: 52)

Die Männer am Bild vermitteln Macht und wirken durch die Darstellung sehr streng. Dies könnte eine Verbindung zur Macht der Religion und der Männer im gegenwärtigen Spanien darstellen und somit auch zu Antonios Einfluss auf Pilar.

13.1.3. *Orfeo y Eurídice* von Peter Paul Rubens

Wir sehen in einer Szene, wie Pilar ihrem Sohn Juan im Wohnzimmer die Geschichte zum Gemälde von Rubens „Orfeo y Eurídice“ erzählt. Pilar: „El joven es Orfeo, y ella es Eurídice, su esposa, que ha muerto por la picadura de una serpiente. ... “ Das

Liebespaar Orfeo und Eurídice werden voneinander getrennt, weil Eurídice von einer Schlange gebissen wird und in die Unterwelt kommt. Orfeo erträgt die Trauer nicht und beginnt sie dort zu suchen. Er fleht Plutón und Proserpina (die in der Unterwelt leben) an, sie wieder für die Welt der Lebenden frei zu ge-



Abbildung 32 - Orfeo y Eurídice – (55:04)

ben. Sie geben ihm diese Möglichkeit, mit der Bedingung, dass er sie kein einziges Mal ansehen dürfte, solange bis sie die Unterwelt verlassen haben. Er geht voraus und sie folgt ihm, doch er schafft es nicht und dreht sich um. Weiter kann Pilar ihrem Sohn die Geschichte nicht erzählen, weil Antonio nach Hause kommt und sie ihren Sohn ins Bett schickt.

Bald jedoch wurde er von Zweifeln ergriffen: folgte Eurydike wirklich seinen Spuren? Angst und Sehnsucht quälten ihn auf dem schroffen, finsternen Wege. Verzweifelt lauschte er auf den Atemzug der Geliebten und auf ein Rauschen ihres Gewandes. Doch ringsum lastete grässliche Totenstille. Zuletzt wusste er sich nicht mehr zu bezwingen; von Liebe, Sorge und Angst überwältigt, wandte er sich nach der Geliebten um. Da stand Eurydike vor ihm, traurig und zärtlich schaute sie ihn an. Doch als Orpheus sehnsüchtig die Arme ausbreitete, um die Geliebte an sich zu ziehen, wich sie zurück. In ohnmächtiger Verzweiflung griff Orpheus ins Leere. (zit. nach Internetquelle 10)

Vermutlich hat sie Angst bekommen, weil Antonio die Arbeit mit der Kunst nicht würdigt. Die Verbindung der griechischen Sage zu Antonio und Pilar liegt nahe. Er lässt sie auch nie aus den Augen und versucht sie ständig zu bewachen. Pilar trennte sich bereits einmal von ihm und er ist ihr immer wieder gefolgt, um sie wieder zurückzugewinnen. Er beschenkte sie mit einer Blume und Ohrringen und hoffte auf ihre Rückkunft. Dabei verstärkte sich jedoch seine große Eifersucht und er misstraute ihr immer wieder. Die Blicke von Orpheus könnte man daher mit denen von Antonio auf Pilar vergleichen.

El primero [paralelismo] es de características narrativas, a saber, Antonio (Orfeo) ha perdido una vez a su mujer (ella ha salido de su mundo), pero intenta recuperarla haciéndole regalos y acudiendo a una terapia.” “Antonio necesita tener confianza y no girarse, no mirar hacia atrás, necesita confiar en que su mujer se queda con él porque él la quiere ...” (zit. nach Beltrán 2007: 331)

13.1.4. *Dánae* von Tiziano

Zum ersten Mal erzählt Pilar Antonio von ihrer neuen Tätigkeit im Museum: „Pues... escogemos uno [un cuadro] y buscamos el cuento mitológico que representa, la historia del propio cuadro... Mira, yo he escogido esto...” (56:45) (Bollaín/Luna 2003: 110) Antonio blockt ab und sagt „Ya... Bueno, vamos a la cama, estoy reventado.“ Er zeigt ihr somit, dass er an Kunst und ihrer Arbeit nicht interessiert ist beziehungsweise indirekt eifersüchtig auf die Arbeit seiner Frau ist.

Als Antonio Pilar im Museum „aufsucht“ beziehungsweise ihr nachspioniert, hört er zu, wie sie einer Gruppe etwas über das Bild von Dánae erzählt: „El padre de Dánae, Acrisio, sabe por un oráculo que su nieto le matará y decide encerrar a su hija en una torre para que ningún varón pueda acercarse. Pero Júpiter que está enamorado, entra en la torre para poseerla en forma de polvo de oro.” Estudiante: “¿ Y a ella qué le parece eso del polvo... de oro?” Pilar: “¿A Dánae? Bueno, parece que está encantada de la vida, ¿ no?” „Ella se entrega en cuerpo y alma a Júpiter... Al menos así la pintó Tiziano, con las piernas entreabiertas, ajena a lo que ocurre a su

alrededor, sin oponer ninguna resistencia...” Estudiante: “Es como un porno de la época, ¿ no?” Pilar: „Pues, casi... de hecho este cuadro estuvo escondido durante siglos. Lo encargó Felipe II y lo puso en sus habitaciones privadas. Luego vinieron otros que lo escondieron bajo llave, hasta Felipe IV que lo heredó y lo puso directamente en la habitación donde echaba la siesta... la siesta o alguna otra cosa...” “Algunos de sus dueños quisieron a Dánae así, como Júpiter, bien cerquita y en cambio otros hicieron como su padre, encerrarla para que no la viera nadie. Hubo un rey que incluso pensó en quemar el cuadro. Pero mira, no consiguió, y aquí está, a la vista de todos...” (1:09:26)) (Bollaín/Luna 2003: 120ff)



Abbildung 33 - Dánae - (1:10:36)

Als Pilar ihrem Mann zum ersten Mal vom Gemälde berichten möchte, sind sie zu zweit in intimer Atmosphäre im Wohnzimmer, doch er will ihr keine Zeit dafür schenken. Beim zweiten Mal beobachtet er sie geheim im Museum, als sie die Geschichte einer Gruppe von StudentInnen näher bringen möchte - „a la vista de todos“. So wie der Vater von Dánae, Júpiter, Felipe IV und andere Männer Dánae in Besitz nehmen und sie verstecken, versucht auch Antonio, Pilar an sich und das Heim zu binden und zeigt immer wieder, dass er nicht möchte, dass seine Frau im Museum arbeitet. . Keiner außer ihm, darf die Schönheit seiner Frau wahrnehmen. Er betont dies auch einmal, wie schön sie sich für die Arbeit gemacht hätte. Seine steigende Eifersucht bringt er in der Balkonszene zum Ausdruck, als er seine Frau nackt aussperrt und dabei betont, dass sie jetzt, so wie sie sich das wünsche, jeder betrachten kann.

13.1.5. *Las tres Gracias* von Rubens

Antonio schenkt seiner Frau ein Buch über Kunst. Sie öffnet es und betrachtet das Bild von Rubens. (1:01:54) (Bollaín/Luna 2003: 118)



Abbildung 34 - Las tres Gracias - (1:01:54)

Las Gracias o c rites eran divinidades de la belleza y de la alegr a. Habitaban el Olimpo en compa a de las musas y formaban parte del cortejo de Apolo. Eran las protectoras de las artes y las que tejieron el velo de la Harmonía. Por lo general aparecen las tres unidas formando un círculo. Las tres Gracias representan a tres de las hijas secretas de Zeus que en la mitología est n consideradas como diosas de la alegría y de los festejos, al servicio de Afrodita, diosa del amor. En efecto, a la visión de este cuadro le sigue una breve escena de amor entre la pareja. La desnudez de Eufrosine, Talia y Anglae, sustituye en esta ocasión a la desnudez de Pilar. [...] Pero lo más interesante de esta representación pictórica es que estas tres figuras representan la afabilidad, la simpatía y la delicadeza. (zit. nach Beltrán 2007: 334)

W hrend Pilar das Bild der Frauen berührt, berührt Antonio seine Frau. Diese Liebeszene vernetzt sich somit mit jener im Bild. Wir sehen die Göttinnen, wie sie sich liebevoll berühren und ansehen. Außerdem denkt man beim Betrachten des Bildes auch an Pilar und ihre Freundinnen Lola und Rosa. Diese begleiten Pilar am Ende in

Abbildung 35 - Freundinnen Pilar - (1:38:44)

die Wohnung, um Antonio für immer zu verlassen.



In einer Szene macht sich Antonio über das Gemälde lustig und demütigt Pilar: „A ver, uno de estos de gordas en pelotas, a ver, qué hacen, esta quién es,   la diosa de la menopausia que le toca el chichi a la diosa de la celulitis?“ (1:26:53) (Bollaín/Luna 2003: 118)



Abbildung 36 - Antonio Bild - (1:26:53)

13.1.6. Kadinsky

Antonio erz hlt Pilar am Fluss sein Vorhaben mit einem kleinen Büchlein mit bunten Seiten, das ihm sein Therapeut empfohlen hat: „Acabo de comprarlo... Mira, la parte amarilla es para hacer como un diario, para contar lo que pasa cada d a, la verde es para... La buena onda y eso, y la



Abbildung 37 - Kadinsky - (1:17:52)

roja... en la roja tengo que contar los malos rollos...” (39:10) (Bollaín/Luna 2003: 80) Eines Tages findet Pilar Antonios BÜchlein, in das er seine Gedanken notiert. (1:17:27) Die Kamera zoomt auf eine rote Seite und somit erfolgt ein Übergang auf ein Gemälde von Kadinsky.

Wir sehen Pilar, wie sie einer Gruppe Informationen über das Bild gibt und hören im Hintergrund die Musik. Wir sehen am Bild unterschiedliche Farben und Formen und hören wie Pilar erzählt: „... dice Kadinski que podemos escuchar los cuadros, oírlos aquí dentro, como cuando escuchamos música...”

„... porque los colores suenan como las notas, y se repiten como en una melodía, tres amarillos, dos azules, otra vez amarillo y un silencio, blanco... El blanco no suena, no duele... Si podemos escucharlos, también los sentiremos... El verde es equilibrio, el azul profundidad, el violeta, miedo...” (Bollaín/Luna 2003: 130) Diese Farben beziehen sich im Film auf die Farben der Seiten im Notizbuch. Violett ist also die Angst, die Pilar gegenüber von Antonio verspürt. Die Kamera zoomt auf den violetten Bereich und es erfolgt der nächste Übergang zu der Szene am Fluss. Dort erzählt Pilar ihrem Ehemann vom Jobangebot. Dieser reagiert sehr wütend darauf und schmeißt das BÜchlein in den Fluss. Indirekt schmeißt er damit nicht nur dieses kleine Objekt weg, sondern auch seine Gedanken und seinen Versuch sich zu bessern weg. (1:21:27) (Bollaín / Luna 2001: 133)

13.2. Kunst in *Sólo mía*

Kunst in *Sólo mía* spielt vielleicht keine so große Rolle, wie in *Te doy mis ojos*, jedoch finden wir trotzdem immer wieder Bilder, die für das Ehepaar womöglich sehr bedeutsam sind, jedoch nicht aktiv in die Geschehnisse eingebaut werden. Als Ángela hochschwanger im Kinderzimmer das Bild aufhängt, fragt sie Joaquín, ob es ihm gefalle: „Mira, ¿te gusta?“ Joaquín: „Es bonito.“ Sie hat also das Bild wahrscheinlich alleine für das neue Kinderzimmer ausgesucht und hängt es über die Kommode. Man erkennt leider nicht genau, was gezeigt wird. Ich sehe auf dem Bild einen Fluss, einen Baum, den Mond, Sterne und etwas Grünes, vielleicht Wiese oder ein Wald. Das Gebiet schaut sehr fruchtbar aus, vielleicht bringt Ángela dies in Zusammenhang mit der Zeugung oder etwas anderem Freudvollen. (Balaguer/García Mohedano [Abbildung 38 - Bild Kinderzimmer \(06:05\)](#))



2001: 23)

In einer Szene, in der die beiden im Kino sind, hört man in einer „Off-Stimme“, wie eine Frau verletzt (geschlagen?) wird. Ángela leidet mit dieser Frau mit, wohingegen Joaquín kommentiert, dass sie es verdiene. Wir erkennen dadurch schon die Charakterzüge der beiden, die sich im weiteren Film herauskristallisieren. A: „¡Hala! Se ha pasado... J: „Se lo merece...“ A: “Pobrecilla...” (07:30) J: “Si se hubiera quedado en casita...” (Balaguer/García



Abbildung 39 - Kino (07:30)

Mohedano 2001: 24f)

Abbildung 40 - Bild Schlafzimmer (11:30)

Auf einem Bild im Schlafzimmer, das unmittelbar über dem Bett fixiert ist, sehen wir drei abstrakte Konglomerate. Drei Rückenakte von einer oder mehrerer Frauen, in unterschiedlichen Positionen. Links ein liegender Akt, in der Mitte halb aufgerichtet,



rechts dann hockend, die Beine angezogen, den Kopf auf die Knie gesenkt. Zwischen den beiden Figuren rechts, kann man einen Pfeil erkennen. Das könnte andeuten, dass sich irgendetwas entwickelt, aber was? Die Identität der Frau bleibt uns verborgen, da wir ihr Gesicht nicht sehen. Meiner Meinung nach hat das Bild einerseits eine erotische, sexuelle Komponente, da es über dem Bett platziert ist, andererseits wirkt/wirken die Frau/Frauen durch die Position zerbrechlich und möchte/n sich vielleicht verstecken. Man könnte dies mit Ángela in Verbindung bringen, die sich im Film am liebsten auch öfter verstecken würde, wenn sie könnte. (11:30) (Balaguer/García Mohedano 2001: 29)



Abbildung 41 - Bild Joaquín (11:54)

Als Entschuldigung nach einem Streit, bekommt Ángela von ihrem Mann ein selbst gemaltes Bild und eine Rose, die sie auf dem Bett findet. Dies

infantilisiert Ángela ein wenig, da sie in einem rosa Kleidchen auf einer Blumenwiese und mit einem Hasen dargestellt ist. Zu lesen ist: „Para la mejor madre del mundo“ (11:54) (Balaguer/García Mohedano 2001: 29)

Abbildung 42 - Bild Wohnzimmer (17:07)

Wir sehen auch noch weitere Bilder, die ich jedoch nicht wirklich interpretieren kann. Eines zum Beispiel ist im Esszimmer aufgehängt. (17:07) (Balaguer/García Mohedano 2001: 35)



Es gibt im Schlafzimmer ein weiteres Bild, auf dem man drei Gesichter sieht, die man aber nicht genau erkennen kann, auch nicht, ob es sich um Frauen- oder Männerphysiognomien handelt. Es scheint, als wären die Gesichter sehr ungenau dargestellt, sehr offen in der Malerei, vielleicht sogar etwas deformiert, dekonstruiert. (30:10) (Balaguer/García Mohedano 2001: 50)

Abbildung 43 - Bild Schlafzimmer II - (30:10)

14. Titelbedeutung

14.1. Te doy mis ojos

Der Titel *“Te doy mis ojos”* könnte mehrere Bedeutungen in sich tragen. Im Film kommen die Augen bei folgenden Szenen vor:

Wie bereits im Punkt *“Eifersucht/Kontrolle”* beschrieben wurde, schenkt Pilar ihrem Ehemann symbolisch ihren Körper. Antonio: *“Hace mucho tiempo que no me regalas nada... como las orejas y la nariz.”* Pilar: *“Si... bueno, dime lo que quieres y yo te lo doy.”* A: *“Todo , lo quiero todo.”* *“Desde aquí, hasta aquí...”* P: *„Ya lo tienes...”* A: *„No, quiero que me lo des.”* P: *“Te lo doy.”* A: *“Tienes que dármele todo, los brazos, las piernas, los dedos.”* A: *“Todo, tienes que dármele todo, dímelo.”* P: *“Te doy mis piernas.”* A: *„Los dedos.”* P: *„Te doy mis dedos... mis pechos, mi cuello, mi pelo.”* A: *“Y tu espalda, y tus hombros.”* P: **“Te doy mis ojos... y mi boca...”** (42:40) (Bollaín/Luna 2003: 86ff) Pilar verschenkt Antonio ihren Körper, ihre Augen, um ihm

zu zeigen, dass sie für immer sein ist. Dadurch wünscht sie sich, dass er sie nicht mehr verletzt und er ihr für immer vertrauen kann.

Antonio befürchtet bei seinem Therapeuten, dass Pilar ihn möglicherweise betrüge. Als der Therapeut ihn fragt, warum er das meine, antwortet Antonio: „Porque lo sé coño, porque se lo veo en la cara, **en los ojos**, porque está distinta. Mira, si no me engaña ahora, me va a engañar...” (1:13:20) (Bollaín/Luna 2003: 124) In dieser Szene hat Antonio Angst, dass Pilar, die ihm ihre Augen (symbolisch) geschenkt hatte, sie an jemandem weiter geben könnte. Er sähe es in ihren Augen, dass sie jemanden anderen hätte. Obwohl er bereits „im Besitz“ von diesen ist, traut er seiner Frau immer noch nicht.

Bevor Pilar Antonio für immer verlässt, verrät sie ihrer Schwester, dass sie vergessen hat wer sie ist: „**Tengo que verme...**“ „Tengo que verme... no se... no sé quién soy Ana... Llevo mucho tiempo sin verme... Es como que... cuanto menos te miras tú, más te ves en él... No te lo puedo explicar...” (1:35:37) (Bollaín/Luna 2003: 155)

Dadurch, dass sie Antonio ihre Augen geschenkt hat und sie sich nur mehr in ihm sieht und nicht mehr sich selbst, hat sie sich selbst “aus den Augen verloren”.

Es gibt außerdem zwei mögliche Interpretationen, die mit Literatur in Verbindung gebracht werden. Jacob Levy Moreno schreibt Verse, die für unseren Film vielleicht bedeutsam sein könnten. (vgl. Internetquelle 12)

Un encuentro de dos: ojo a ojo, cara a cara.

Y cuando estés cerca arrancaré tus ojos

y los colocaré en el lugar de los míos,

y tú arrancarás mis ojos

y los colocarás en el lugar de los tuyos,

entonces te miraré con tus ojos

y tú me mirarás con los míos. (zit. nach Jacob Levy Moreno in Internetquelle 12)

Wie wir bereits wissen, schenkte Pilar Antonio ihre Augen und sie hat sich selber nur mehr in ihm gesehen, das heißt eigentlich, dass sie seine Augen hatte. „entonces te miraré con tus ojos y tú me mirarás con los míos.” Antonio würde sie mit ihren Augen ansehen und sie ihn mit seinen. Dadurch, dass Antonio jedoch so machthaberisch

ist, überschattet er die Augen mit seinem negativen Geist, somit kann sie sich dann selber nicht mehr sehen.

Abbildung 44 - Quevedo - Internetquelle 13

SIGNIFICA LA INTERESABLE
CORRESPONDENCIA DE LA VIDA HUMANA
El ciego lleva a cuestas al tullido:
dígola maña, y caridad la niego;
pues en ojos los pies le paga al ciego
el cojo, sólo para sí impedido.
El mundo en estos dos está entendido,
si a discurrir en sus astucias llego:
pues yo te asisto a ti por tu talego;
tú, en lo que sé, cobrar de mí has querido.
Si tú me das los pies, te doy los ojos:
todo este mundo es trueco interesado,
y despojos se cambian por despojos.
Ciegos, con todos hablo escarmentado:
pues unos somos ciegos y otros cojos,
ande el pie con el ojo remendado.

BILD DER WELT
Der Blinde trägt den Lahmen auf dem Rücken.
Nur Schläue wirst du, doch nicht Mitleid finden.
Warum? Gibt der Gelähmte doch dem Blinden
die Augen und verzichtet so auf Krücken!
Wenn ich der beiden Witz bedenke, habe
vor meinen Augen ich ein Bild der Welt.
Ich steh' dir bei, doch fordre ich Entgelt.
Auch du, soweit ich weiß, willst meine Gabe.
Gibst du mir Füße, gebe ich dir Augen.
Sie alle wollen tauschen, wie sie sind:
getauscht wird Plunder gegen Plunders Wert.
Ihr Blinde, möge euch dies Beispiel taugen!
Gichtbrüchig sind die einen, andre blind,
so torkle denn der Fuß, vom Aug' belehrt.

Ein weiteres wichtiges Werk namens „Bild der Welt“ oder „Significa a la interesable correspondencia de la vida humana“ vom spanischen Schriftsteller Francisco de Quevedo, könnte ebenso zur Analyse des Titels herangezogen werden. Der Blinde schenkt dem Gelähmten die Augen und der Gelähmte dem Blinden die Beine. Somit kann der Gelähmte wieder gehen und der Blinde wieder sehen. Sie handeln sich dies wie in einem damals üblichen Tauschgeschäft aus. Doch in Bezug auf den Film „Te doy mis ojos“ könnte dies bedeuten, dass Pilar Antonio die Augen schenkt und er somit alles sehen kann, oder glaubt es zu können. Sie bekommt hingegen seine „Beine“ um sich fortzubewegen. Sie ist schließlich in der kleinen Wohnung gefangen und möchte sich weiterbilden. Sie möchte sozusagen ihrem lahmen Leben eine neue Hoffnung geben und bildet sich beruflich weiter. Damit „bewegt“ sie einiges und wird zu einer lebendigeren Persönlichkeit. Antonio hingegen verändert sich, dank der Therapiestunden zumindest ein wenig, bleibt jedoch am Schluss dieser starrsinnige, schlecht gelaunte und eifersüchtige Mensch, der er immer schon war. In der Szene in der Pilar ihn verlässt und mit ihren Freundinnen Lola und Rosa die Wohnung aufsucht, bleibt Antonio wie versteinert und gelähmt stehen und traut seinen Augen nicht.



Abbildung 45 - Antonio wie gelähmt – (1:38:19)

14.2. *Sólo mía*

Der Film zeigt den Nachspann mit der Hintergrundmusik von Clara Montes mit dem Titel „*Sólo mía*“. Daher nehme ich an, dass sich der Titel und die Hintergrundmusik aufeinander beziehen. *Sólo mía* sagt bereits aus, dass es sich um eine Besitzergreifung handelt, jemand will etwas oder jemanden besitzen. So wie Joaquín im Film *Ángela* besitzen und kontrollieren möchte. (Siehe Punkt „Eifersucht/Kontrolle“.) Der Songtext handelt von einem gewaltvollen Machtanspruch über eine andere Person. „De mi mano la pena de tu boca el agua, que apaga el fuego eterno que te quema por dentro. Sólo mía, mía para quererte, mía para sentirte, mía para romperte.“ Jemand erstickt eine geliebte Person durch den Besitzanspruch und zerstört sie damit völlig. So passiert dies auch im Film, Joaquín verletzt *Ángela* nicht nur körperlich sondern fügt ihr noch einen psychischen Schaden zu.

Sólo mía – Clara Montes

De tu boca la pena,
en mis manos la llama
que enciende el fuego eterno,
que me quema por dentro.

La caricia que toca,
al abrazo que ahoga,
el alma de tu alma mía.

Sólo mía,
mía para quererte,
mía para sentirte,
mía para romperte.

Eres mía, sólo mía
y nada más.

Sólo mía,
mía para quererte,
mía para sentirte,
mía para romperte.

Eres mía, sólo mía
y nada más.

De mis manos la pena,
de tu boca el agua
que apaga el fuego eterno,
que te quema por dentro.

No he sabido quererte,
ni a tu alma ni a tu vientre,
pero sin ti no vivo
ni vivirás.

Sólo mía,
mía para quererte,
mía para sentirte,
mía para romperte.

Eres mía, sólo mía
y nada más.

Sólo mía,
mía para quererte,
mía para sentirte,
mía para romperte.

Eres mía, sólo mía
y nada más.

15. Hintergrundgeräusche / Musik

Sowohl in *Sólo mía* als auch in *Te do mis ojos* gibt es in einigen Szenen eine Musikbegleitung.

Bei *Sólo mía* funktionieren die Musik beziehungsweise die Hintergrundgeräusche als Unterstreichung von Positivem (zum Beispiel romantischen Momenten) und Negativem (gewaltvolle Szenen). Nicht selten unterstützen Schreie und die Lautstärke des Fernsehers gewalterfüllte Szenen, in der Ángela durch Joaquín verletzt wird. Während der Hochzeit gibt es auch einen typischen Wiener Walzer, der gespielt wird. (siehe auch Punkt „Ein paar Worte zu *Sólo mía*“)

Musik:

- „Mambo #5 1/2“ – Hernan T Mulet & Alain J. Leroux, Abaco / Konga Music Andrea und Ángela verkleiden sich – Badegewand (28 :30)
- Vals « Sangre Vienesas » - Johann Strauss Sohn, Chapel / Ediciones Musicales BMG Ariola – Hochzeit (04:00)
- “Declaración de Amor” – Guy Barker & Bernardo Sasseti, Music House Ltd. / Music Contact International
- “Smoochy” – Cliff Hall, Music House LTD. / Music Contact International
- « Suspicious » - Christof Dejean, Kosinus / Music Contact International
- « Shipwrecks » - Nick Bardoni & Steve Warr, KPM / Music Contact International
- « Fantasía Impromptu OP. 66 » - Frédéric François Chopin, Chapell / Ediciones Musicales BMG Ariola
- « Tribute to Jazz » - Michel Gaucher, Koka Media / Ediciones Musicales BMG Ariola
- “First Fall” Murray Munro – Atmosphere LTD. / Ediciones Musicales BMG Ariola (Balaguer / García Mohedano 2001: 140)

Für die Musik in *Te doy mis ojos* wurde Alberto Iglesias engagiert. Einige Szenen im Film sind für eine musikalische Begleitung ausgewählt worden. Diese verstärken ebenso sowohl positive, als auch negative Momente im Film. Die typischen Hinter-

grundgeräusche, wie zum Beispiel Straßengeräusche, Windgeräusche oder Flussgeräusche, haben wir im Film natürlich auch.

La compleja y completa Banda Sonora Original ganadora del Goya -2003- al mejor sonido ha sido realizada por algunos de los primeros espadas del mundo de la producción de sonido cinematográfico español. La sensorial Eva Valiño, el alquimista Pelayo Gutiérrez y el eterno Alfonso Pino, además de contar para una banda musical... un poco lánguida, con el omnipresente y premiado Alberto Iglesias. Todos ellos constituyen, de por sí, una garantía de éxito para cualquier director. (zit. nach Internetquelle 14)

16. Filmende

Pilar und Ángela fanden beide den Weg aus der brutalen Beziehung heraus, auch dank ihrer Familien, Freunden und der neuen Arbeit beziehungsweise dem Studium, welche ihnen Unabhängigkeit verliehen. Pilar verlässt ihren Mann ein für alle Mal mit den Freundinnen an ihrer Seite. Ángela wollte eigentlich eine Unterschrift von ihrem Mann, die im Falle erneuter Verletzungen die Übergabe seines Vermögens an sie bedeutet hätte. Dafür hätte sie jedoch noch weiter mit ihm leben müssen. In einer Kurzschlussaktion beschließt sie jedoch, Rache bei ihm auszuüben und fesselt ihn. Doch er kann sich befreien und fesselt anschließend sie und beschließt kurz darauf, mit einem Messer die „Fessel“ wieder zu lösen. Andrea kommt in der Zwischenzeit, um sich zu erkundigen, ob es Ángela noch gut geht. Da entdeckt sie die Waffe am Boden und sieht Joaquín mit dem Messer in der Hand. Sie schließt daraus, dass er Ángela damit bedrohe und schießt auf ihn. Der Schuss hinterlässt bei ihm bleibende Schäden und er landet in einer Pflegeanstalt aufgrund geistiger Beeinträchtigung. Ich interpretiere das folgenderweise: Ángela war durch Joaquíns Machthabe in der Wohnung durch die Kindererziehung und die Hausarbeit gefangen. Nun ist jedoch Joaquín in seinem Körper und in dieser Pflegeanstalt „gefangen“, er kann sie also nie wieder verletzen.

17. Bibliografie

17.1. Primärquellen

Balaguer, Javier; García Mohedano, Álvaro (2001) Guión cinematográfico: SOLO MIA, Madrid: Ocho y medio.

Bollaín, Iciar; Luna, Alicia (2003) Guión cinematográfico: Te doy mis ojos, Madrid: Colección espiral.

17.2. Sekundärquellen

Altmann, Alexander (2012) *Bilder bewegen. Filmen mit digitalen Spiegelreflexkameras*. München: Mitp.

Beltrán Brotons, María Jesús (2007) “Universos pictóricos y el arte cinematográfico de Iciar Bollaín en Te doy mis ojos (2003)” in: Pohl, Burkhard; Tüschmann, Jörg (eds.) *Miradas glocales – Cine español en el cambio de milenio*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert.

Bernárdez Rodal, Asunción (2007) Representación cinematográfica de la violencia de género: femenino y masculino en el cine comercial español, *Circunstancia*, Año V, número 12.

Bernárdez Rodal, Asunción; García Rubio, Irene; Gonzáles Guerrero, Soraya (2008) *Violencia de género en el cine español, Análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*, Madrid: UCM.

Borau, José Luis (1998) *Diccionario del Cine Español, Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España*, Madrid: Alianza Editorial.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (2002) Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Stuttgart: UVK.

Caparrós Lera, J.M. (2004) “Sólo mía e Intacto, de los debutantes Javier Balaguer y Juan Carlos Fresnadillo, dos muestras del Joven Cine español” in *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid: RIALP.

Feenstra Pietsie (2001) *New Mythological Figures in Spanish Cinema – Dissident Bodys under Franco*, Amsterdam: University Press.

Galtung, Johan (1975) *Strukturelle Gewalt*, Reinbek: Rowohlt.

Kinder, Marsha (1993) *The reconstruction of national identity in Spain*, London: University of California Press.

Krug EG, Dahlberg LL, Mercy JA, Zwi AB, Lozano R (eds.) (2002) “World report on violence and health”. World Health Organization, Geneva, in: Martínez, Manuela;

García-Linares, M. Isabel; Pico-Alfonso, M. Angeles; *Women Victims of Domestic Violence: Consequences for Their Health and the Role of the Health System*, Department of Psychobiology, University of Valencia, Spain.

Michalski, Thomas (2009) *Einfach Filme machen*, Norderstedt: Books on demand.

Núñez Domínguez, Trinidad; Troyano Rodríguez, Yolanda; *Cine y violencia contra las mujeres, Reflexiones y materiales para la intervención social*, Fundación 1º de Mayo.

Ritter von Prechtel, Johann, Josef (1828) *Praktische Dioptrik als vollständige und gemeinfassliche Anwendung zur Verfertigung achromatischer Fernröhre*, Wien: Heubner.

Saltzman Le, Green YT, Marks JS, Thacker SB (2000). "Violence against women as a public health issue: comments from the CDC." *Am J Prev Med*, 19 und Watts C, Zimmerman C (2002). "Violence against women: global scope and magnitude", in: Martínez, Manuela; García-Linares, M. Isabel; Pico-Alfonso, M. Angeles; *Women Victims of Domestic Violence: Consequences for Their Health and the Role of the Health System*, Department of Psychobiology, University of Valencia, Spain.

Scholz, Annette (2005) "Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst." Berlin, in: Bernecker, Walther L. (2008) *Spanien, Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert.

Schulte-Sasse, J. u.a. (1997) *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München: Fink.

Voullieme, H. (1992), *Gewalt in Filmen und TV-Spielen. Eine vergleichende Inhaltsanalyse*. Düsseldorf: Livonia.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. (Hrsg.) (2000) *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.

Wulff, Hans Jürgen (1990) *Die Erzählung der Gewalt, Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*, Münster: MAKS.

Zunzunegui, Santos (2005) "Was ist spanisches Kino? – Las vetas creativas del cine español" in Poyato, Pedro, *Historia(s), Motivos y formas del cine español*. Córdoba: plurabelle.

17.3. Internetquellen

Internetquelle 1:

López, Celeste (19.08.2013 Ana María Pérez Del Campo, 77: „No hay edad si las neuronas van bien“ in) *La Vanguardia*: <http://www.lavanguardia.com/vida/20130819/54378641018/edad-neuronas.html> [25.9.2014]

Internetquelle 2:

<http://www.frieden-gewaltfrei.de/galtung.htm> [01.08.2014]

Internetquelle 3:

Krymanski, H.J. (1993) Soziologie und Frieden, Grundsätzliche Einführung in ein aktuelles Thema, Neuorientierungen soziologischer Theorie, Strukturelle Gewalt: Die Verhinderung von Veränderung, Münster: Westdeutscher Verlag Opladen in <https://www.uni-muenster.de/PeaCon/arcdoce/texts/ww083.html> [01.08.14]

Internetquelle 4:

Foucault, Michel; (2006) Vortrag von Schiller. A über Michel Foucault in http://www1.uni-ak.ac.at/gender/wp-content/Skriptum_Focault_Schiller.pdf [31.07.2014]

Internetquelle 5:

Weltbericht, Gewalt und Gesundheit, Weltgesundheitsorganisation 2003, http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_ge.pdf?ua=1&ua=1 [30. Juli 2014]

Internetquelle 6:

Instituto Nacional de Estadística (Mai 2014), Notas de Prensa in <http://www.ine.es/prensa/np842.pdf> [25.09.2014]

Internetquelle 7:

<http://www.a oef.at/index.php/istanbulkonvention>, [16.01.2015]

Internetquelle 8:

http://www.a oef.at/images/06_infoshop/6-2_infomaterial_zum_downloaden/Infoblaetter_zu_gewalt/Kurzinformation%20zur%20Istanbul_konvention.pdf [16.01.2015]

Internetquelle 9:

<http://www.computerfrage.net/frage/mit-welchem-freeware-tool-kann-ich-eine-ueberschneidung-von-zwei-objekten-entfernen> [25.02.2015]

Internetquelle 10:

http://www.hekaya.de/sagen/orpheus-und-eurydike--sagen_griechisch_17.html [26.02.2015]

Internetquelle 11:

http://www.artble.com/artists/el_greco/paintings/the_burial_of_the_count_of_orgaz [28.2.2015]

Internetquelle 12:

<http://www.galiciacity.com/servicios/cine/tedoy.shtml> [28.2.2015]

Internetquelle 13:

http://perso.wanadoo.es/dergoldenevogel/uebersetzungen/quevedo.html#inx_25 [1.3.2015]

Internetquelle 14:

<http://oscardeavila.blogspot.co.at/2011/06/el-compromiso-sonoro-de-te-doy-mis-ojos.html> [1.3.2015]

Internetquelle 15:

<http://das-drama-in-uns.de/teil-3/kapitel-8/zum-begriff-der-archetyphen-und-ihre-bedeutung-fuer-die-geschichtenentwicklung/> [12.03.2015]

Internetquelle 16:

<http://latinolife.co.uk/node/208> [12.03.2015]

17.4. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Gewalt Johan Galtung	9
http://www.gym-hartberg.ac.at/schule/images/stories/Religion/themen_matura/21_Gewalt.pdf [31.07.2014]	
Abbildung 2 - Entstehung von Gewalt	11
http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_ge.pdf?ua=1&ua=1 , S. 22 [30.7.14]	
Abbildung 3 - Tötungsdelikte und Selbstmorde	14
ibid. S. 19 [30.7.14]	
Abbildung 4 – Körperlich misshandelte Frauen die sich Hilfe suchen	16
http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_ge.pdf?ua=1&ua=1 , S. 27 [30.7.14]	
Abbildung 5 - Aufteilung nach Alter	19

http://www.ine.es/prensa/hp842.pdf _S. 3 [30.7.14]	
Abbildung 6 - Aufteilung nach Städten	20
ibid. S. 5	
Abbildung 7 - Opfer Geburtsorte.....	20
ibid. S. 4	
Abbildung 8 - angezeigte Männer nach Alter.....	21
ibid. S. 7	
Abbildung 9 - Männer Geburtsort	21
ibid. S. 8	
Abbildung 10 - violencia doméstica Alter.....	23
ibid. S. 10	
Abbildung 11 - Opfer von <i>violencia doméstica</i> nach Geburtsorte und Geschlechter	23
ibid. S. 11	
Abbildung 13 - Angezeigte Personen der <i>violencia doméstica</i>	24
ibid. S. 14	
Abbildung 14 - Pilar am Balkon – (1:27:48)	37
Abbildung 15 - Ángela Gegenangriff – (49:37)	37
Abbildung 16 - Sergi López (00:03:23)	41
Abbildung 17 - Paz Vega (00:03:47).....	41
Abbildung 18 - Laia Marull (00:01:51).....	50
Abbildung 19- Luis Tosar(00:09:53)	50
Abbildung 20 - Pilar – (48:59).....	58
Abbildung 21 - Ángela - (10:24).....	58
Abbildung 22 - Antonio – (16:32).....	58
Abbildung 23 - Joaquín – (10:17)	58
Abbildung 25 - Ohrringe - 25:40	60
Abbildung 24 - Blume - 18:23	60
Abbildung 26 - Verfolgung – (58:45).....	69
Abbildung 27 - Ángela sieht in die Zukunft - (1:13:39).....	79
Abbildung 28 - Wohnung - Streit - (01:00)	84
Abbildung 29 - Pilar und Antonio bei Ana - (45:08).....	86
Abbildung 30 - Finalstreit - (1:19:36)	83
Abbildung 31 - La Dolorosa - (14:56).....	88
Abbildung 32 - El Greco - (17:22)	89
Abbildung 33 - Orfeo y Eurídice – (55:04)	90
Abbildung 34 - Dánae - (1:10:36)	92
Abbildung 35 - Las tres Gracias - (1:01:54).....	92
Abbildung 36 - Freundinnen Pilar - (1:38:44).....	93
Abbildung 37 - Antonio Bild - (1:26:53).....	93
Abbildung 38 - Kadinsky - (1:17:52)	93
Abbildung 39 - Bild Kinderzimmer (06:05)	94
Abbildung 40 - Kino (07:30).....	95
Abbildung 41 - Bild Joaquín (11:54)	95
Abbildung 42 - Bild Schlafzimmer (11:30)	95
Abbildung 43 - Bild Wohnzimmer (17:07)	96
Abbildung 44 - Bild Schlafzimmer II - (30:10)	96
Abbildung 46 - Quevedo - Internetquelle 13.....	98
Abbildung 45 - Antonio wie gelähmt – (1:38:19).....	98

18. Anhang

18.1. Zusammenfassung

Gewalt ist ein sehr dehnbarer Begriff, der viele Interpretationen zulässt. Grundsätzlich können wir davon ausgehen, dass es sich bei Gewalt um eine Verletzung von Personen, Tieren oder Objekten handelt, sowohl physisch als auch psychisch. Zu unterscheiden gibt es verschiedene Formen der Gewalt, wie zum Beispiel die personale Gewalt, der Täter verletzt das Opfer direkt und die strukturelle Gewalt, in der gesellschaftliche Strukturen für Gewalttaten verantwortlich sind.

Weltweit sterben laut WHO jährlich etwa 1,6 Millionen Menschen aufgrund von Gewalttaten. 520.000 Menschen starben im Jahr 2000 in der Folge von zwischenmenschlicher Gewalt. Dazu zählt auch die Gewalt gegen Intimpartner. Zu unterscheiden ist die „häusliche Gewalt“, Gewalt innerhalb der Familie, von der „geschlechtsbezogene Gewalt“, Gewalt an Frauen in der Ehe, in der Partnerschaft, bereits nach der Trennung oder Ähnliches. In Spanien gab es im Jahr 2013 34.376 Fälle, die von häuslicher oder geschlechtsbezogener Gewalt berichteten. Grundsätzlich wird selbst heutzutage noch viel zu wenig gegen diese Formen der Gewalt vorgegangen. Die „Istanbulkonvention“ aus dem Jahr 2014, versucht mithilfe strengerer Regelungen und Verstärkung in der Unterstützung, dagegen vorzugehen.

In den Filmen „Sólo mía“ (Javier Balaguer, 2001) und „Te doy mis ojos“ (Icíar Bollaín, 2003) wird das Thema „geschlechtsbezogene Gewalt“ behandelt. In beiden Filmen sind es Männer, die ihre Frauen zwar lieben, jedoch ihre Wutanfälle nicht unter Kontrolle halten können. Sie unterdrücken ihre Frauen und verletzen sie psychisch und physisch. Beide Männer sind damit nicht einverstanden, dass ihre Frauen auch ein eigenes Leben haben, unabhängig von ihnen und ihren Kindern. Die Protagonistinnen arbeiten beide und wollen sich fortbilden, wobei sie die Ehemänner nicht unterstützen wollen. Jedoch finden die Frauen Unterstützung innerhalb der Familie und vor allem bei ihren Freundinnen. Diese spielen in ihrer persönlichen Weiterbildung eine große Rolle, denn beide Frauen können sich am Ende von ihren Männern lösen.

In den Filmen finden wir sehr viele Aussagen der ProtagonistInnen, die ihre Persönlichkeit charakterisieren, sie hervorheben und die anfänglichen Eindrücke verstärken. Zum Beispiel arbeiten die Männer kaum im Haushalt mit und kümmern sich sehr wenig um ihre Kinder. Beide nehmen ihre Arbeit und sich selbst wichtiger. Die Frauen sind charakteristisch ein wenig unterschiedlich, da die Protagonistin in „Te doy mis ojos“ kaum wagt, sich gegen ihren Ehemann aufzulehnen. Doch beide bekommen eine tatkräftige Unterstützung seitens der Freundinnen, die ihnen immer wieder Mut zusprechen und ihnen raten, weiter zu kämpfen. Rechtlich wird in beiden Filmen kaum gegen die Ehemänner vorgegangen.

Die Titel der Filme spielen eine besondere Rolle. Die Augen in „Te doy mis ojos“ sind symbolisch im Film öfter eingearbeitet, denn die Ehefrau schenkt ihrem Mann ihre Augen und meint am Schluss, sie sehe sich selbst nicht mehr. Der Nachspann in „Sólo mía“ wird mit dem gleichnamigen Lied von Clara Montes begleitet.

Außerdem wird die Kunst im Film „Te doy mis ojos“ sehr stark eingebunden und verbindet den Inhalt mancher Gemälde im Museum (in der Kirche von Toledo) mit dem Leben des Ehepaares. In „Sólo mía“ finden wir auch hin und wieder Verknüpfungen der Kunst mit der Geschichte.

18.2. Resúmen

Violencia

Para poder analizar la violencia en las películas hay que definir primero sobre que se trata cuando oímos esta denominación. La violencia la conocemos todos a través de las noticias que los medios nos presentan cada día. También mediante películas o imágenes que muchas veces contienen escenas violentas.

La violencia es una acción que hiera a una persona, un animal o un objeto de forma física, psíquica o social. Johan Galtung diferencia distintos tipos como la violencia física o psíquica, si es corporal o si se trata de amenazas. También existe la violencia de forma positiva, como una recompensa por una actuación deseada, o negativa, como por lo contrario sería la punición. La tercera forma diferencia la

violencia como algo relativo a un objeto, que significa que una persona, un animal o un objeto son heridos de forma directa y por lo contrario existe la forma liberada de un objeto como son las amenazas. También se debe diferenciar la violencia personal de la estructural. Este último tipo de violencia se refleja en una situación como sería la represión en el trabajo. Otro punto importante en este sentido es la violencia intencionada o no intencionada, son intenciones o consecuencias que son juzgadas. Por último hay que analizar si la violencia es manifestada (siempre existente y directa, por eso visible) o latente (que ya no existe pero que se muestra de repente).

En las películas *Te doy mis ojos* y *Sólo mía* hay violencia personal porque el marido maltrata a su mujer de forma física, psíquica o las dos formas al mismo tiempo y la amenaza varias veces. Por un lado, se trata de violencia negativa, cuando la mujer hace algo con lo que el marido no está de acuerdo, por otro lado de forma positiva cuando el hombre alaba a su mujer por haber hecho algo que le agradara. Pero también tenemos el componente de la violencia estructural, como el predominio de los hombres en la sociedad.

Te doy mis ojos por ejemplo nos presenta el predominio de los hombres a través del poder de la iglesia y la religión. Vemos Toledo y su museo de cuadros en la iglesia en la que trabajan Ana como restauradora y su hermana Pilar como vendedora de entradas y después como guía. La violencia en las películas no es intencionada, se revela más por sentimientos negativos que ocurren de forma espontánea porque los hombres no pueden más controlar su rabia, por eso es manifestada y latente, depende de la situación dada.

En la vida real, muchas veces el disparador de una persona violenta está fijado en el pasado de ésta, en la niñez. Quizás tuvo padres que actuaron de forma violenta y consecuentemente con los niños lo que causa imitación en su futuro. La facilidad de recibir influencia violenta existe en la mayoría de sectores privados, de esta manera el individuo se encuentra en su vínculo social, escolar o laboral confrontado a la violencia. Puede ser que también los protagonistas masculinos en las películas sufrieran violencia durante su niñez por el comportamiento malo de sus padres o por violencia en la escuela de los profesores o por la decepción social. Los padres de los protagonistas nacieron en el tiempo de Franco, cuando los hombres obtenían ciertas

ventajas en comparación a sus mujeres, cuales muchas veces las trataban inferiormente.

Cada año mueren 1,6 millones de personas en el mundo a causa de violencia, por otro lado quedan las víctimas heridas que tendrán que llevar un trastorno psicológico para toda su vida. En la mayoría de los casos el homicidio se manifiesta en los hombres entre 15 y 29 años. Depende también de los países y su riqueza, ya que por ejemplo en los países con falta de dinero hay más homicidio que en otros.

Un hecho que se debe tener en cuenta, es la existencia de la violencia interpersonal, cual se debe de diferenciar entre “violencia de género” y “violencia doméstica”.

Se entiende por violencia de género todo acto de violencia física o psicológica (incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad) que se ejerza contra una mujer por parte del hombre que sea o haya sido su cónyuge o esté o haya estado ligado a ella por una relación similar de afectividad aún sin convivencia. (zit. <http://www.ine.es/prensa/np842.pdf> [25.09.2014]: 2)

En el año 2013, España publicó 34.376 personas inscritas que sufrieron esta forma de violencia. Entre ellos 31.612 mujeres y 2.764 hombres. La mayoría de las víctimas son mujeres que nacieron en España cuales tienen entre 25 y 29 años. Andalucía es la comunidad donde se muestran la mayoría de las víctimas.

Hay dos formas de punición: penal y civil. En el año 2013 España juzgó de forma penal a 35,1% de los delincuentes, a cuales se les negó el acercamiento a personas concretas, obteniendo de ese modo una orden de alejamiento. El 33% de los penales, nada más tienen derecho de hablar con ciertas personas y 15,3 % tuvieron privación de libertad por cierto tiempo. De forma civil 26,2% de los delincuentes recibieron cierta reglamentación en la custodia, 26,1 % deben pagar pensión alimenticia y 24,3% deben obedecer a una convención de visitas. (vgl. *ibid*: 9)

También existe “violencia doméstica”:

Se entiende por violencia doméstica todo acto de violencia física o psicológica ejercido tanto por un hombre como por una mujer, sobre cualquiera de las personas enumeradas en el artículo 173.2 del Código Penal (descendientes, ascendientes, cónyuges, hermanos, etc.) a excepción de los casos específicos de violencia de género. (zit. ibid.: 10)

Desde hace el 1 de agosto de 2014 existe una convención que se llama “Convención de Istanbul” que es ahora la más importante reglamentación legal sobre la violencia contra las mujeres. Deben de trabajar juntos, ciertas organizaciones, los medios de comunicación, escuelas y empresas, como también debe de ser subrayada la intervención internacional. Esta intervención tiene el deber de ejercer de forma preventiva contra esta forma de violencia. Las mujeres afectadas necesitan ayuda y apoyo social, por eso es necesario la extensión de por ejemplo, servicios telefónicos, casa-refugios para mujeres y punición justa contra los delincuentes.

Muchas veces, esta forma de violencia no esta penalizada de forma justa, es por eso que la sociedad no es consciente de que se trata de algo ilegal. La realidad de este fenómeno, se esconde en muchas parejas, que son oprimidas y no consiguen reconocimiento social. Es algo que no se nota en el primer momento porque las mujeres afectadas muchas veces se esconden por el miedo de tener que abandonar sus bienes y afrontarse a una realidad oscura. El problema es que la policía se concentra más bien en la violencia entre jóvenes, porque es algo que ha tomado un aspecto “normativo” a comparación de la “violencia de género”. Sobre todo hay que tener en mente que el tipo psíquico no se puede justificar siempre, porque se trata de una agresión mental, cual concierna el espíritu de una persona.

Las películas

Elegí dos películas que tratan el mismo tema, la “violencia de género”. En el análisis podemos encontrar informaciones sobre el comportamiento de cada uno de los personajes. Su representación, comportamiento e incorporación en la sociedad como por ejemplo en el trabajo o en la relación con sus mujeres e inversa.

En *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001) tenemos a Joaquín que encuentra frente a su futura mujer Ángela en su trabajo. Se enamoran, se casan y tienen una niña. Pero poco a poco se muestra su verdadero rostro de mártir, a cual Ángela tiene que soportar cada día. Entonces, la película nos muestra como la historia de amor comienza y como termina pero no da soluciones a las ataques de violencia de género. La película está compuesta en dos partes, una presenta la historia del presente y la otra del pasado.

La parte del presente está representada en colores negro, blanco y rojo, supongo para que los espectadores reconozcan bien que es del presente y quizás también para dramatizar el contenido.

Ángela es una mujer que muchas veces está infantilizada por su madre o su marido. En algunas escenas el marido la corrije cuando hace errores al pronunciar palabras poco frecuentes o también prescribe sus tareas con la niña como la intervención en su trabajo doméstico. Primero ella no contradice mucho, pero lo intenta. Ella busca refugio en el hogar de su madre que la recomienda primero de perdonar a su marido. También encuentra a su mejor amiga Andrea que es la esposa del jefe de Joaquín. Ella la acompaña y la ayuda siempre y cuando necesita ayuda. Por eso el jefe Alejandro se entera de la crueldad de Joaquín y le recomienda de buscar ayuda.

Ángela intenta resolver el problema con una terapeuta, la que no puede hacer mucho cual la informa que sea mejor que huya a otro país. El abogado tampoco puede resolver el problema pero en una decisión judicial se decide que Ángela deberá vivir sola con la niña en el apartamento, alejada de Joaquín, para tunarse el tiempo con la hija, los fines de semana y las vacaciones.

Joaquín no acepta la situación, el hecho de no permitirle contacto con su mujer y por eso la persigue. Ángela al darse cuenta de lo que estaba sucediendo, decide visitar a Joaquín en su nuevo apartamento para llegar a un acuerdo.

La condición que le propuso Ángela fue, el firmar un documento, donde él asegurase que si vuelve a hierla inmediatamente tendrá que irse un año a un centro psicológico, como también darle sus bienes. Pero se dio cuenta que no era buena

idea permanecer con él en un mismo techo, por eso cancela su plan espontáneamente y le ata a una silla. Él puede liberarse y lo hace lo mismo con ella pero decide poco después soltarla y de repente entra Andrea que piensa que Joaquín quiere matar a su mujer con el cuchillo que tiene en sus brazos para liberarla.

Andrea encuentra una pistola en el suelo y tira a Joaquín quién desde entonces sufre de una enfermedad mental con la que vivirá el resto de su vida en un asilo. En mi opinión significa que Ángela, desde que conoce a Joaquín, tiene que vivir en el apartamento como en una prisión, porque su marido la controla todo el tiempo. Ahora está liberada y puede comenzar de nuevo su vida con los niños. Él, de lo contrario, está desde entonces encerrado en su propia enfermedad por el resto de su vida en este asilo.

El marido está presentado en la película como una persona que ama mucho a su mujer y a la niña pero que no quiere aceptar la nueva forma de vivir actual como lo es el reparto de las tareas en una pareja. Tampoco acepta que el niño es una niña y por eso no pasa mucho tiempo con ella. Siempre se arrepiente de sus acciones violentas poco después de haberlas aplicadas. Nunca puede cambiarse él mismo y miente siempre a su mujer con excusas. El título de la película esta relacionado con la canción del crédito de Clara Montes (2001) "Sólo mía".

En *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003) tenemos Antonio, el marido que ama a su mujer pero que no puede controlar su rabia y por eso va al psicólogo para resolver su problema. Antonio es un hombre que no tiene demasiada autoconfianza y es una persona muy celosa. Lo muestra varias veces en la película. Primero, no confía en su mujer que comienza a trabajar. Según él, su mujer se pone guapa para ser vista de todos y por eso la amenaza algunas veces. Segundo, es celoso de los hombres en su alrededor, como de su hermano que construye con su mujer una casa o del marido de la hermana de Pilar, que es escocés y que se comporta muy bien con su futura esposa.

Antonio va al terapeuta y participa en un cursillo con otros hombres "sufriendo" del mismo defecto. Ellos están todos de acuerdo con las tareas las que tiene que hacer

una mujer, como cocinar para el marido y estar en casa para hacer las tareas domésticas a la vez cuidando de los niños. Pegar a las mujeres está en el orden del día, no piensan que sean tan crueles como sus mujeres les describen. El terapeuta intenta de cambiar su comportamiento en situaciones difíciles. A Antonio le recomienda escribir en un pequeño cuaderno con diferentes colores sus actitudes, las positivas como las negativas.

La película comienza *in medias res*, significa que poco después de un ataque violento de Antonio contra su mujer, vemos que ella está huyendo con su hijo Juan al apartamento de su hermana Ana que está planeando la boda con John, el escocés. Allí se encuentra su refugio para el próximo tiempo y es su hermana la que busca trabajo para Pilar.

Ella comienza a trabajar en un museo en la iglesia de Toledo, en la que hay una exposición de importantes pintores como por ejemplo de El Greco, de Rubens o de Kadinsky. Los cuadros toman un papel importante en la historia porque se relacionan con la historia de amor y de la vida de Pilar y Antonio. Son como símbolos cuales se presentan poco a poco y que acompañan a los espectadores para que comprendan mejor la situación.

Antonio es un hombre mentiroso que promete cada vez que va a mejorar, lo intenta varias veces con regalos para que sea perdonado. Su mujer vuelve al apartamento donde otra vez esta humillada ante su esposo quien de nuevo quiere controlarla y poseerla.

El título de la película tiene algo que ver con esta posesión, ya que Pilar regala simbólicamente sus ojos a Antonio. Al final de la película, Pilar informa a su hermana que se olvidó de sí misma que no puede “verse” más.

En las dos películas son las esposas las maltratadas y son los protagonistas masculinos que quieren pero no pueden cambiarse. La sociedad, como la policía, no puede intervenir mucho. Supongo que las madres provienen de tiempos peores, de la dictadura de Franco en la que las mujeres tenían roles fijos en la familia. Por eso son primero muy conservativas pero al final cambian un poco su actitud al ver la

realidad. En *Sólo mía* es la amiga Andrea que acompaña a Ángela cada vez cuando ella lo desea. En *Te doy mis ojos* son la hermana de Pilar y sus amigas Lola y Rosa que la pueden apoyar en este tiempo difícil para que finalmente pueda separarse de su marido para siempre.

Lebenslauf Verena Deisinger

Schulausbildung

1996-2000:	Volksschule Wartberg ob der Aist
2000-2004:	Gymnasium Freistadt
2004-2009:	Handelsakademie Perg
25. Juni 2009:	Reifeprüfung in der HAK Perg mit Schwerpunkt „Internationale Geschäftstätigkeit und Marketing“

Studienverlauf

SSe 2010:	Immatrikulation an der Universität Wien Inskription in den Studienrichtungen Lehramt für UF Spanisch UF Sport
WS 2010/11:	Inskription in den Studienrichtungen Lehramt für UF Spanisch UF Französisch
SSe 2015:	Diplomarbeit mit dem Titel: „Violencia de género“ in den Filmen <i>Sólo mía</i> (Javier Balaguer, 2001) und <i>Te doy mis ojos</i> (Icíar Bollaín, 2003)

Auslandsaufenthalte

Juli 2005:	freiwilliges Praktikum in Deutschland in einer Hotelanlage
Juli 2007:	freiwilliges Praktikum in Madrid bei <i>Plasser und Theurer</i>
September bis November 2009:	Au Pair in Montevideo (Uruguay) und Madrid (Spanien)
WS 2012/2013:	Erasmus in Strasbourg, Frankreich

Weitere Qualifikationen

Institut für Germanistik:	Lehrveranstaltungssequenz Deutsch als Fremd- und Zweitsprache 18 Semesterwochenstunden + 6 Swst. Praktika
Bachelor Spanisch:	Abschluss voraussichtlich SSe 2015