



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sex und Gewalt als Karneval bei
Pedro Almodóvar“

Verfasserin

Andrea Hauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik/ Spanisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Inhaltsverzeichnis

0. VORWORT	1
1. EINLEITUNG	2
2. ALMODÓVAR'S FILMISCHES WERK	5
2.1. Die erste Schaffensphase.....	5
2.2. Die zweite Schaffensphase.....	6
2.3. Die dritte Schaffensphase.....	9
3. SEXUALITÄT UND GEWALT	12
3.1. Erkenntnisse der Sexualforschung.....	12
3.2. Sexuelle Gewalt bei Almodóvar.....	14
4. ¡ÁTAME!, TACONES LEJANOS UND KIKA	18
4.1. Gewaltformen.....	19
4.2. Täter und Opfer.....	19
4.3. Sexualität.....	22
5. ¡ÁTAME!	31
5.1. Zum Inhalt des Films ¡Átame!	31
5.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (¡Átame!).....	32
5.3. Analyse der Filmszene (¡Átame!).....	33
6. TACONES LEJANOS	38
6.1. Zum Inhalt des Films Tacones lejanos.....	38
6.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (Tacones lejanos). 39	
6.3. Analyse der Filmszene (Tacones lejanos).....	40
7. KIKA	44

7.1. Zum Inhalt des Films Kika.....	44
7.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (Kika).....	45
7.3. Analyse der Filmszene (Kika).....	47
8. KARNEVAL UND KARNEVALISIERUNG.....	53
8.1. Die Karnevalstheorie nach Michail Bachtin.....	53
8.2. Pedro Almodóvars Karneval.....	55
8.3. Wie wird ironisierte Gewalt möglich?.....	58
8.4. Umgang mit sexueller Gewalt – Reflexion und Bewertung....	61
8.5. Karnevaleske Inszenierung in Kika.....	64
8.5.1. Vergleich mit Lars von Triers Breaking the waves.....	70
8.5.2. Kameraeinstellungen in Kika.....	73
8.6. Karnevaleske Inszenierung in Tacones lejanos.....	85
8.7. Karnevaleske Inszenierung in ¡Átame!.....	88
8.8. Darf man über sexuelle Gewalt lachen?.....	92
8.9. Warum inszeniert Almodóvar sexuelle Gewalt als Karneval?	96
8.10. Wie ist die Ironisierung eines Verbrechens zu bewerten?....	101
9. CONCLUSIO.....	103
10. BIBLIOGRAFIE.....	106
11. ANHANG.....	110
11.1. Abstract.....	110
11.2. Resumen en español.....	111
11.3. Curriculum Vitae.....	121

0. Vorwort

Pedro Almodóvar – der spanische Cineast hat es mit seinen filmischen Meisterwerken spätestens seit *Volver* auch hierzulande zu großer Bekanntheit geschafft, wenngleich ich während des Verfassens der vorliegenden Arbeit nicht selten mit fragenden Blicken konfrontiert wurde. Für mich war der Name Almodóvar bereits seit meiner späten Kindheit keine leere Hülle mehr, denn seine Filme waren es, die in mir jene Begeisterung für die spanische Sprache und Kultur auslösten, in welcher meine Studienwahl begründet liegt.

Mein größter Dank gebührt meinem Betreuer Professor Türschmann, der mir im Rahmen zahlreicher motivierender Gespräche stets neue Denkanstöße und Ratschläge gab, welche sich für die Umsetzung meines Themas als äußerst hilfreich erwiesen.

Besonders bedanken möchte ich mich auch bei meiner Cousine Maria Hauer, die stets ein offenes Ohr für das Fortschreiten meiner Arbeit hatte. Meinem Freund Jeton Ljutfiji danke ich für seinen großen Optimismus und für sein Interesse am Thema dieser Arbeit.

Zuletzt will ich mich vor allem bei meinen Eltern Johann Hauer und Susanna Regina Rattay für die Unterstützung während meines gesamten Studiums bedanken sowie auch bei meiner Großmutter Maria Puchegger und bei meiner Tante Maria Schagerl, welche sich stets dafür eingesetzt haben, dass ich dieses Studium abschließen kann.

1. Einleitung

„El escándalo es siempre una cosa subjetiva del que ve.“ (Holguín, 1999:87)

Sexualität und Gewalt skandalträchtig darzustellen war seit Beginn seines Schaffens ein charakteristisches Merkmal Almodóvars Filme und mit Sicherheit auch essentiell für seinen internationalen Erfolg, selbst wenn man den Filmemacher in erster Linie mit seiner Abgrenzung vom Gewöhnlichen in Verbindung bringt und weniger mit der zentralen Positionierung von Sex- und Gewaltthemen. Unreflektiert könnte man sagen, dass der wiederkehrende Einsatz der beiden Verkaufsschlager Sex und Gewalt, insbesondere in ihrer grotesken Inszenierung, als Kaufanreiz dienen sollen, denn zweifelsohne handelt es sich dabei um jene Themen, welche die Kinokassen am meisten klingeln lassen. Aus diesem Grund liegt das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit darin aufzuzeigen, ob man die in Almodóvars Werk dargestellte sexuelle Gewalt tatsächlich für bare Münze nehmen kann und soll, oder ob es hinter der Fassade von Provokation, Kritik und Werbung um etwas vollkommen anderes geht, was dem Publikum nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird.

Eine Analyse der Inszenierung sexueller Gewalt in den Filmen *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* soll darüber Aufschluss geben, welche Funktion dem Publikum unterliegt, ob dieses lediglich mit Sex- und Gewaltthemen in den Kinosaal gelockt und anschließend passiv berieselt wird, oder ob Almodóvar ein tiefergehendes Ziel verfolgt, für dessen Verwirklichung die sexuelle Gewalt nicht mehr als eine Art Ventil darstellt. Es geht um die Frage, ob seine Filme einfach als Raum für die Auslebung perverser sexueller Phantasien, die Kritik am Verbrechen oder den Ausdruck Almodóvars persönlichen Stil dienen, oder ob die Inszenierung von Sex und Gewalt als Karneval möglicherweise über die genannten Intentionen hinausgeht.

Vor allem soll gezeigt werden, wodurch es dem Filmemacher gelingt, den Zuschauer über sexuelle Gewalt zum Lachen zu bringen beziehungsweise

welche Elemente es sind, die diesen Effekt erzielen und das Publikum im Schock über sich selbst verbleiben lassen. Um an dieser Stelle nun zu dem am Anfang stehenden Zitat zurückzukommen, lässt sich sagen: Man darf letztlich nicht vergessen, dass die Bewertung einer Szene, die sexuelle Gewalt humorvoll beziehungsweise als Karneval darstellt, sehr stark mit den Vorgaben und Vorstellungen der gesellschaftlichen Moral verbunden ist, welche, genauso wie die Meinung des einzelnen, als äußerst subjektiv zu klassifizieren ist.

Zunächst wird es darum gehen, die Besonderheiten Almodóvars filmischen Werks zusammenfassend zu präsentieren, um im Anschluss auf die zweite Schaffensphase näher einzugehen, denn jene Phase ist es, welcher die Filme *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* entstammen, die im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden sollen und welche aufgrund des engen zeitlichen Abstands, innerhalb dessen sie gedreht wurden, zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen.

Der nächste Teil widmet sich den Erkenntnissen der Sexualforschung zur sexuellen Gewalt, um einen Einblick darüber zu gewinnen, welche Merkmale der Verbindung Sex und Gewalt sich in der Realität abzeichnen und um einen Vergleichswert für die in Almodóvars Filmen gezeigte sexuelle Gewalt herzustellen. Dies ist des weiteren wichtig für die Abgrenzung zwischen einer Nachahmung der Wirklichkeit und dem Schaffen einer eigenen (karnevalesken) Welt, denn im Anschluss soll ein Überblick über die Formen der sexuellen Gewalt im Gesamtwerk Almodóvars gegeben werden.

Danach werden die drei Filme *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* hinsichtlich der vorkommenden Gewaltformen, der Charakteristika von Tätern und Opfern sowie der Besonderheiten der dargestellten Art der Sexualität behandelt. Außerdem soll eine Begründung gegeben werden, weshalb sich gerade diese Filme besonders für die Analyse der sexuellen Gewalt eignen.

Im darauf folgenden Teil dieser Arbeit findet sich zu jedem der drei gewählten Filme jeweils eine kurze Zusammenfassung des Inhalts, eine Beschreibung der Filmszene sowie deren ausführliche Analyse. Dieses nähere Eingehen auf die einzelnen Szenen bildet die Basis, um nachher

jene Elemente festmachen zu können, anhand derer Almodóvar eine karnevalisierte Inszenierung erreicht.

Das nächste Kapitel widmet sich dem zentralen Thema des Karnevals und der Karnevalisierung. Gestützt auf die Karnevalstheorie Michail Bachtins soll zunächst die Bedeutung des Karnevals im Filmwerk Almodóvars beschrieben werden, um im Anschluss zu reflektieren, wie die Ironisierung sexueller Gewalt überhaupt möglich wird. Weiters soll beleuchtet werden, wie in den analysierten Filmen mit sexueller Gewalt umgegangen wird, sprich ob diese reflektiert und bewertet wird, oder ob sie lediglich gezeigt wird.

Danach werden die Filme *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* jeweils bezüglich ihrer karnevaleken Inszenierung analysiert, wobei für den Film *Kika* zusätzlich die Funktion der Kameraeinstellungen für die Karnevalisierung betrachtet sowie ein Vergleich mit Lars von Triers *Breaking the waves* aufgestellt werden soll, um zu zeigen, warum sexuelle Gewalt einmal witzig und einmal ernsthaft ist, obwohl es sich jeweils um Fiktion und um dasselbe Verbrechen handelt. Nach der Beschreibung der karnevalesken Elemente in den gewählten Filmen sollen die Fragen diskutiert werden, aus welchem Grund der Filmemacher sexuelle Gewalt als Karneval inszeniert und nicht ernsthaft, wie die Ironisierung eines Verbrechens zu bewerten ist und ob es überhaupt in Ordnung ist, über sexuelle Gewalt zu lachen.

Im letzten Teil sollen die gewonnenen Erkenntnisse im Hinblick auf die zentrale Fragestellung der Arbeit zusammenfassend dargestellt und zueinander in Verbindung gebracht werden, um anschließend aus den Ergebnissen ein Fazit ziehen zu können. Des Weiteren enthält diese Arbeit auch eine Zusammenfassung aller Kapitel in spanischer Sprache.

2. Almodóvars filmisches Werk

2.1. Die erste Schaffensphase

Von Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón bis einschließlich La ley del deseo (1980-1987)

Vor *Mujeres al borde de un ataque de nervios* waren Almodóvars Filme geprägt von der lokalen Kultur Madrids im Umbruch zwischen der Übergangszeit (*transición*) und der Demokratie. Trotzdem fehlt es seinen Filmen nie an Internationalität: er vermischt Elemente des Hollywood-Kinos und jene europäischer Filme, was sich vor allem in den Genres des Film *noire*, des Melodrams und des italienischen Neorealismus bemerkbar macht. Was in der ländlichen Welt seiner frühen Filmen fehlt, ist die Verarbeitung des *Franquismo* – als hätte es die Diktatur nie gegeben, obwohl sowohl spanische als auch internationale Einflüsse seine Filme prägen (vgl. D'Lugo, 2006:2ff).

Am meisten für Diskussion hat er mit der Integration sexueller Minderheiten in seinen Filmen gesorgt, wie etwa Homosexualität und Transsexualität, sodass er bereits mit Anfang der 90er einen gefestigten Ruf als *gay*-Autor gehabt hat, obwohl er selbst seine Filme nicht allzu sehr in diese Richtung einordnen möchte. Immer wieder spielt er mit Parallelen zwischen seinen Figuren und sich selbst, welche er im Anschluss als nicht-autobiografisch wieder verwirft. Den Kern seiner frühen Charaktere bildet ihre Einfachheit, Unkompliziertheit und Transparenz, egal wie komplex seine Handlungen auch sein mochten. Sein Stil zeichnet sich aus durch Ironie, Originalität und Direktheit, oftmals verbunden mit der Befürchtung, er falle ins erzählerische Chaos, was aber nicht geschieht. Im emotionalen Zentrum steht das Drama um seine Figuren, welche sich abseits sozialer und geografischer Barrieren bewegen (vgl. D'Lugo, 2006:5ff).

Wie umstritten Almodóvar auch sein mag, sein *almodovarianischer* Stil hat seine eigene Ästhetik, gekennzeichnet durch die Vermischung verschiedener Genres, allen voran Melodram und Komödie, mit

Elementen von Kitsch, Pop und Realismus. Starke Frauen dürfen in seinen Filmen genausowenig fehlen wie skandalöse und vulgäre Inhalte (vgl. Rabe, 1997:3).

Sein Werk kann in 3 Phasen eingeteilt werden, die sich voneinander deutlich unterscheiden. Die erste reicht von *Von Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (1980) bis einschließlich *La ley del deseo* (1987) und kann am besten als punkig und blöd beschrieben werden. Almodóvar experimentiert und probiert sich aus. Die Charaktere entstammen meist aus gesellschaftlichen Randgruppen, sind beispielsweise drogensüchtig, arm oder homosexuell. Sie rebellieren und häufig sind sie eingesperrt in ihrem Leben, insbesondere in *Matador* oder *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

Oftmals weisen die frühen Charaktere weder Anstand noch Manieren auf, so wird beispielsweise auf andere uriniert (vgl. Goss, 2009:68). Almodóvar zeigt, wovor die Welt normalerweise die Augen verschließt, das was in der Realität niemand sehen möchte und rückt den Hintergrund (Randgruppen) in den Vordergrund. Gewalt wird in der ersten Phase auffallend oft als positiv dargestellt, zum Beispiel als höchster Genuss in *Matador* oder als Quelle der sexuellen Lust in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Bei seinem ersten Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* hatte er nur wenige finanzielle Mittel zur Verfügung und musste sich um unzählige Bereiche kümmern, unter anderem auch um die Musik und die Kostüme. Der Film glänzte aus diesem Grund nicht durch Perfektion, wohl aber durch Provokation (vgl. Rabe, 1997:1).

2.2. Die zweite Schaffensphase

Von *Mujeres al borde de un ataque de nervios* bis einschließlich *Carne trémula* (1988-1997)

„[Almodóvar] en los años 90 y en este principio de siglo ha demostrado ya una entidad fílmica de acorde con su peculiar personalidad.“ (Caparrós Lera, 2007:197)

Die zweite Phase Almodóvars filmischen Schaffens ist sehr trashig, verrückt, provozierend, schrill und ausgefallen. Sie ist wenig ernsthaft, der Tod kommt weniger vor und ist von geringerer Bedeutung als in der aktuellen Phase. Die Filme dieser Phase schockieren mit ihrer Absurdität, Andersartigkeit und ihren grotesken Elementen, sie provozieren das Publikum und brechen mit Stereotypen und Vorurteilen. Sie zeigen meist das Gegenteil von dem, was der Zuseher erwarten würde oder von dem, was in unserer Gesellschaft als „normal“ angenommen wird. Almodóvar kehrt der Realität mit ihrem Moralsystem dem Rücken und zeigt stattdessen seine eigene, karnevaleske Welt mit starken Opfern und schwachen Tätern, zumeist mit äußerst absurden Motiven und Hintergründen.

Die Filme überschreiten die Grenzen, übertreiben und vermischen entgegengesetzte Pole, insbesondere Gewalt und Humor. Almodóvar beweist hier sein Genie, indem er absolut absurde und stark fiktive Handlungen glaubwürdig macht. Die Filme lassen sich sehr schwer klassifizieren, die Genres vermischen sich und sehr schnell wechselt er zwischen Elementen der Komödie, des Melodrams, der Groteske, des Kriminalfilms etc.. Almodóvars Filme in einzelne Genres einzuteilen wäre aufgrund dieser Hybridität schlichtweg unmöglich und sinnlos, sodass Aussagen über eine bestimmte Genre-Zugehörigkeit lediglich Tendenzen angeben können.

In *Tacones lejanos* nähert er sich zwar dem Melodram, den Film als solches zu bezeichnen wäre aber gefehlt – zu wenig Ernsthaftigkeit und zu viel Komik, obwohl weniger als in den vorhergehenden Filmen, zum Beispiel im Vergleich zum direkten Vorgänger *¡Átame!*. Schon der nächste Film *Kika* enthält wieder mehr humorvolle Elemente, denn deutlich ernster werden seine Filme erst in Phase 3, ab *Todo sobre mi madre*. In Phase zwei fließen oftmals die Grenzen zwischen lustig und traurig, der Zuseher befindet sich, etwas überzeichnet ausgedrückt, zwischen weinen und lachen, zum Beispiel angesichts der Reporterin Andrea in *Kika*: die Ernsthaftigkeit wird erst hergestellt und danach wieder aufgelockert. Häufig wechselt der Filmemacher zwischen Nachahmung der Realität und Darstellung einer karnevalesken Welt, was etwa in *Tacones lejanos* stark

spürbar wird, indem die Charaktere Rebeca und Letal nach dem Liebesspiel scheinbar wieder in die Realität zurückkehren.

Der erste Film der zweiten Phase, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, schaffte es zu weltweitem Erfolg und grenzt sich stiltechnisch deutlich von seinen Vorgängern ab, denn es vollzieht sich ein Wandel vom Kitsch zum Pop. Die Kitsch-Elemente bleiben zwar Bestandteil Almodóvars Werks, doch verringern sie sich. Was in diesem Film besonders hervorsticht, sind die expressiven Schauspielerinnen und das Spiel mit ihren Persönlichkeiten. Es ist der vorerst letzte Almodóvar Film mit Carmen Maura (vgl. Polimeni, 2004:84f). Er bringt ihm staatliche Fördermittel ein, mit Hilfe derer er die Ästhetik der Filme deutlich verbessern kann und es damit auch schafft, seine Filme in gehobeneren Kreisen spielen zu lassen und ein größeres, städtisches Publikum zu erreichen. Ebenso gelingt es ihm durch die Unterstützung, das Intervall gering zu erhalten, in dem seine Filme erscheinen – dieses variiert zwischen einem und zwei Jahren (vgl. Rabe, 1997:2).

Auf zwei Jahre des Ruhmes folgt der Film *¡Átame!* mit einer neuen Hauptdarstellerin, nämlich Victoria Abril, welche Carmen Maura ablöst und auch in den folgenden Filmen wichtige Rollen spielt. Ein typischer Almodóvar Film, welcher sich klar vom Hollywood-Kino abgrenzt: trotz der Gewalt als zentrales Thema kommt niemand ums Leben, Almodóvar ist auf der Seite des Täters und kreierte ein Happy End. In den USA wurde der Filmemacher dazu aufgefordert, die einzige vorkommende Sexszene in dem Film zu ändern, denn es handle sich um einen Pornofilm, während der Rest der Länder, in welchen *¡Átame!* ausgestrahlt wurde, dieselbe Szene als vollkommen normal betrachtete. In Wahrheit ist *¡Átame!* ein überaus romantischer Film, der leider als Sadomaso-Streifen gründlich missverstanden wurde. Eine der Hauptrollen hatte Antonio Banderas inne, für welchen der Film das Ende der Zusammenarbeit mit Almodóvar bedeutete (vgl. Polimeni, 2004:86ff).

In den 90er Jahren hat Almodóvar bereits acht Spielfilme veröffentlicht und ist vom technischen Aspekt her gewachsen, wobei die Filme heftiger, reifer und erwachsener geworden sind, ohne dabei das Spielerische zu verlieren. Auch spiegelt sich der Wandel Spaniens wider, welches weniger

auführerisch und dafür konservativer geworden ist. *Tacones lejanos* hat das neue Jahrzehnt eingeläutet, rund um eine gestörte Mutter-Tochter Beziehung und einen Mordfall. Der Film beinhaltet einige Songs, welche es zu großem Erfolg geschafft haben. Zum ersten Mal taucht das Thema des spanischen Bürgerkriegs und des Exils auf. Der Film, welcher am ehesten dem Genre des Melodrams zugeordnet werden kann, nähert sich dem Stil des US-Kinos der 50er und beinhaltet zahlreiche Elemente des Kitsch (vgl. Polimeni, 2004:93ff).

Mit *Kika* gelingt Almodóvar eine starke Kritik und Ironie über das Fernsehen, über die Isolierung der Menschen in Großstädten, welche das Leben anderer wie Fiktion wahrnehmen, indem sie das Leben der Nachbarn ausspionieren und somit die Privatsphäre verloren geht. Das Fernsehen wird als korruptes Medium dargestellt, welches außerdem das einzige Fenster zum Rest der Welt bildet. Der Film *Kika* brachte dem Filmemacher in Spanien die schlechtesten Kritiken seiner Laufbahn ein. Die Hauptfigur Kika ist fast vierzig und präsentiert sich wie eine Jugendliche, die aber gleichzeitig zu alt ist, um die Liebe zu finden (vgl. Polimeni, 2004:101f).

Ganz im Gegensatz zu *Kika* steht Almodóvars nächster Film *La flor de mi secreto*, beladen mit viel Menschlichkeit, eingebettet in einer dramatischen Handlung mit stets vorhandenen Spuren des Optimismus. Es gibt keine perversen Figuren mehr, sondern Menschen mit Defekten und Herz. Gefühle und Leiden spielen eine große Rolle, denn die Einsamkeit von Leo macht sie zerbrechlich. Obwohl sie seit Jahren Liebesromane schreibt, hat sie keine Ahnung, wie sie ihre eigene gescheiterte Liebe in den Griff bekommt (vgl. Polimeni, 2004:103ff).

Carne trémula ist ein Thriller, in dem sich die Figuren begehren und kreuzen, wobei sie sich zum Teil im Leben bewegen wie Marionetten. Eine gewaltgeladene Geschichte, deren Mittelpunkt die Sexualität und die Verzweiflung bilden (vgl. Polimeni, 2004:106ff).

2.3. Die dritte Schaffensphase

Von *Todo sobre mi madre* bis einschließlich *La piel que habito* (1999-2011)

Almodóvars aktuelle Schaffensphase reicht von *Todo sobre mi madre* (1999) bis *La piel que habito* (2011). Sie ist ernsthafter, aber trotzdem noch verrückt. Der Tod kommt häufiger vor, während sich die Elemente der Komik verringern, aber nicht ganz verschwinden. Die Filme mitsamt ihrer Figuren zeigen mehr Tiefgang und werden realitätsnaher. Das für Almodóvars frühere Phasen so typische Ausgeflippte, Schrille, extrem Absurde, Groteske usw. verschwindet immer mehr. Bei *Los abrazos rotos* etwa würde man Almodóvar nicht als Filmemacher vermuten, wenn man dies nicht wüsste: es fehlen die für Almodóvar so typischen Elemente seines früheren Schaffens.

Mit *Todo sobre mi madre*, eine Hommage an die Liebe von Müttern ihren Kindern gegenüber und auch an die Beziehung Almodóvars zu seiner eigenen Mutter, erreichte der Filmemacher große Erfolge – alleine in Spanien zählte man 1999 zwei Millionen Zuseher und die Ankerkennung des Films wurde mit zahlreichen Preisen widergespiegelt (vgl. Polimeni, 2004: 109f). Der Umbruch hat Almodóvar also keineswegs geschadet, auch wenn sich sagen lässt, dass sein Werk sich ab Beginn der letzten Phase grundlegend geändert hat. Es ist die Phase der Dramen, welche erst mit Almodóvars neuestem Film *La piel que habito* (es handelt sich hierbei um einen Thriller) gebrochen wird. Es geht in der gesamten letzten Schaffensphase weniger um die Provokation mit schrill-bunten Oberflächen, sondern um dramatische Schicksale, um Handlungen und Figuren mit Ernsthaftigkeit und Tiefgang, welche aber immer wieder mit etwas Witz und Komik aufgelockert werden.

So erzählt auch der Film *Hable con ella* von einem dramatischen und traurigen Schicksal, nämlich der Liebe Benignos zu seiner Komapatientin, aus welcher sich eine krankhafte Besessenheit entwickelt, die Benigno erst ins Gefängnis und letztendlich zum Selbstmord bringt. Die Komik liegt hier im Detail, beispielsweise darin, dass er die Komapatientin behandelt, als wäre sie hellwach. Der Zuseher wird zur Empörung gebracht, ist gerührt und schockiert, anstatt wie in den früheren Phasen durch die Darstellung von Sex, Nacktheit oder Perversionen provoziert zu werden. Letzteres gelingt auch in der heutigen Zeit kaum mehr, weil wir von Darstellungen solcher Art medial überflutet werden und abgestumpft sind.

Almodóvar hat den Sex und die Witzigkeit in seinen Filmen stark reduziert, nicht aber die Gewalt, denn diese spielt in jedem der Filme eine Rolle, so auch in *Volver*: nachdem der vermeintliche Vater versucht, Paula zu vergewaltigen, ersticht sie ihn. Ihre Mutter Raimunda lässt die Leiche kurzerhand in einer Gefriertruhe verschwinden, um diese später im Wald zu begraben – eine Mischung aus makaber und witzig.

In *Los abrazos rotos* dominieren Intrigen und Verstrickungen. Lena, welche im Zuge ihrer Dreharbeiten eine Affäre mit dem Regisseur Mateo beginnt, hintergeht damit ihren Geliebten, den reichen Produzenten Martel, welcher sie aus Wut die Treppe hinunter stößt - eine dramatische, anspruchsvolle Handlung mit ernsthaften Figuren. Der aktuellste Film *La piel que habito* nähert sich dem für Almodóvars Werk neuem Genre des Thrillers und bleibt ebenso dramatisch wie die Vorgänger-Filme, zeichnet sich aber mehr durch mehr phantastische Elemente aus als diese.

3. Sexualität und Gewalt

3.1. Erkenntnisse der Sexualforschung

Im Bereich sexueller Gewalt von gesichertem Wissen zu sprechen, wäre falsch, denn gerade die Sexualität ist den subjektiven Einstellungen und Wahrnehmungen des Einzelnen unterworfen, sodass Aussagen über sexuelle Gewalt stets auf Zustimmung und Ablehnung bei den Rezipienten stoßen. Alleine die Tatsache, einen Sachverhalt oder eine Äußerung aus der Perspektive einer Frau oder eines Mannes zu betrachten, macht Objektivität unmöglich, gerade durch das unausgeglichene Verhältnis der Geschlechter. Auch bei der Definition des Gewaltbegriffs stößt man an zahlreiche Grenzen, so etwa bei der Frage, inwieweit psychische sexuelle Gewalt als Form der sexuellen Gewalt zu klassifizieren ist, ob diese Gewalt ohne Gewalt, welche häufig auch in der sexuellen Gewalt gegen Kinder anzutreffen ist, überhaupt unter den Begriff Gewalt fallen kann (vgl. Gödtel, 1992:9ff).

Die Verbindung von Gewalt und Sexualität ist sehr stark auf die Psyche des Täters zurückzuführen, genauer gesagt waren Täter in deren Kindheit oft selbst Opfer von Misshandlungen und vermissten Geborgenheit in der Familie. Immer wieder ist im Rahmen sexueller Gewalt von biologischen Trieben die Rede, weil kaum ein Täter sich als abnormal, sadistisch oder monströs sehen will. Auch das Tabu rund um das Thema trägt zur Verschleierung bei. Obwohl psychische Störungen eine große Rolle spielen, liegt eine gewisse Bereitschaft zur Gewalt dennoch in der Natur des Menschen, welcher von seiner tierischen Abstammung übermannt wird (vgl. a.a.O:13ff).

„Die Sexualforschung hat längst bewiesen, daß die wenigsten Täter ernsthaft psychisch krank oder gar „hypersexuell“ sind. Entweder handelt es sich um rücksichtslose, charakterlich undifferenzierte,

aggressive, egoistische Männer, die unfähig zu einer festen Gefühlsbindung sind, oder es sind eher unauffällige, schüchterne, in ihrer Männlichkeitsrolle insuffiziente Täter, die in der Unterwerfung der Frau narzißtisch ihre Dominanzkonflikte kompensieren wollen.“ (Gödtel, 1992:18)

Es wird ausdrücklich vom Mann als Täter gesprochen und dies nicht ohne Grund: sowohl bei den Tieren, als auch bei den Menschen wurde beobachtet, dass das männliche Wesen fast immer als Sexualaggressor agiert. Die Basis für dieses Verhalten wird vermutlich schon vor der Geburt festgelegt, nämlich anhand der Unterschiede des Zentralnervensystems. Das Hormon Testosteron erhöht die Bereitschaft zu sexueller Aggression, was dadurch belegt wurde, dass durch die Kastration eines Mannes oder männlichen Tieres sowohl der Geschlechtstrieb, als auch die Aggression deutlich herabgesetzt wird (vgl. a.a.O:19).

Das Recht legt genau fest, welches Gewaltverbrechen vorliegt, und zwar fällt unter Vergewaltigung ausschließlich vaginaler Geschlechtsverkehr gegen den Willen des Opfers, während alle anderen Formen sexueller Gewalt als sexuelle Nötigung eingestuft werden. Doch oftmals lassen sich sexuelle Kontakte nicht so einfach bewerten, können äußerst kompliziert sein, sodass es vor Gericht schwer fällt festzustellen, ob ein latentes Einverständnis des Opfers vorlag und es sich folglich um eine Verführung handelte, oder ob dieses fehlte und die Tat als Vergewaltigung eingestuft wird (vgl. a.a.O:98f).

Feministinnen kritisierten diese Rechtsgrundlagen immer wieder heftig, zum Beispiel betonten diese, dass eine Vergewaltigung häufig lange vor dem eigentlichen Geschlechtsakt beginnt, etwa durch Blicke oder kleine Berührungen. Währenddessen hält sich bis heute hartnäckig das Gerücht, dass Frauen eigentlich vergewaltigt werden wollen, um selbst eine reine Weste zu bewahren, also nicht als schuldig für das Handeln zu gelten, dass diese oftmals Spaß an der sexuellen Gewalt hätten. Trotz allem kann das Ausleben von Trieben gegen den Willen einer Person auf diese Weise nicht gerechtfertigt werden (vgl. a.a.O:100f). Denn verhält es sich so, dass ein Großteil der Frauen sich aufgrund angedrohter Gewalt nicht wehrt, aus

Angst um ihr Leben (vgl. a.a.O.:103).

Häufig entstammen die Täter niedrigen Schichten, Randgruppen, während Personen höherer sozialer Schichten die nötigen finanziellen Mittel haben, ihre Wünsche ohne Einsatz von Gewalt zu befriedigen (vgl. Amir, 1971: o.S.: Zit.nach: Gödtel, 1992:102). Zur den klassischen Rollenklischees erläutert Gödtel:

„Viele Männer werden noch immer zur werbenden und erobernden Männlichkeit erzogen, Frauen dazu, sich passiv, emotional von Männern abhängig zu sehen. Durch diese unterschiedliche sexuelle Prägung werden Frauen gesellschaftlich zu Opfern, Männer zu Tätern programmiert. Für einen Mann mit Machismo-Verständnis ist es dann tatsächlich nur ein sehr kleiner Schritt von der Verführung zur Vergewaltigung.“ (Gödtel, 1992:105).

3.2. Sexuelle Gewalt bei Almodóvar

In den Filmen *¡Átame!*, *Kika* und *Tacones lejanos* zeigen sich jeweils unterschiedliche Formen der sexuellen Gewalt, welche nicht nur die reine Vergewaltigung einschließt, sondern in ihren Subformen stark variiert. Alle drei Filme thematisieren die sexuelle Gewalt, welche generell ein bedeutsames Element in Almodóvars Schaffen darstellt.

Nicht immer verhält es sich in seinen Filmen so, dass sexuelle Gewalt auf den ersten Blick als solche wahrgenommen wird, wie das beispielsweise in *Kika* der Fall ist, als Pablo in Kikas Wohnung eindringt und sie vergewaltigt. Deutlich wird dies in *¡Átame!*, als Máximo Marina mit seinen Blicken belästigt und dazu kommentiert: „No te miro, te admiro.“ Haas (2001:117) stellt dazu fest: „Máximo, der gelähmte Regisseur, starrt mit ehrfurchtsvoller Gier auf ihre Beine, ihren Hintern und in ihren Ausschnitt.“ Manchmal fließen die Grenzen zwischen gewolltem und ungewolltem sexuellen Handeln, zwischen Verführung und Vergewaltigung beziehungsweise sexueller Nötigung, gerade dann, wenn sich das Opfer

selbst nicht im Klaren ist, ob es mit der jeweiligen Handlung einverstanden ist oder nicht. Im Film *Tacones lejanos* zum Beispiel möchte Rebeca zuerst keinen sexuellen Kontakt mit Letal beziehungsweise ist sie unsicher, weil sie verheiratet ist. Es kommt gegen ihren Willen zum Oralverkehr, wodurch es Letal jedoch sofort gelingt, Rebeca umzustimmen, ihr Lust zu machen und die Szene letztendlich mit einvernehmlichem Sex endet.

Es geht also um Gewaltanwendung im sexuellen Kontext, welche häufig, aber nicht zwangsweise gegen den Willen des Opfers stattfindet, so etwa bei sadomasochistischen Praktiken, innerhalb derer die Gewaltanwendung vom Opfer gewollt ist und als Genuss erlebt wird. Bei Almodóvar ist diese Form der sexuellen Gewalt bereits in seinem ersten Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* zu sehen, in welchem Luci durch die Prügel ihres Mannes das für sie größte Glück erlebt. Somit ist sexuelle Gewalt kein Begriff, der ausschließlich als negativ bewertet wird, sondern kann ebenso eine von beiden Seiten als positiv wahrgenommene Handlung beschreiben. Besonders deutlich wird dies auch in *Matador*: Die Anwältin Maria empfindet es als Genuss, die Männer beim Liebesspiel mit ihrer Haarnadel zu ermorden.

Vor einem größeren Definitionsproblem stehen wir bei Almodóvars Film *¡Átame!*: kann man das reine Fesseln von Marina an ihr Bett als sexuelle Gewalt klassifizieren? Von Gewalt kann man mit Sicherheit ausgehen, denn erst schlägt Ricky sie an der Tür, um sie im Folgenden zu fixieren und wehrlos zu machen, sie lange Zeit in ihrer eigenen Wohnung festzuhalten. Die sexuelle Komponente bei seinem Vorgehen auszuklammern wäre falsch, auch wenn es nicht zu eindeutigen, sexuellen Handlungen kommt (diese erfolgen erst später und zwar einvernehmlich und ohne Gewalteinwirkung). Durch die Art und Weise, wie Ricky Marina ans Bett fesselt, erzielt Almodóvar eine optische Anspielung an Sadomaso-Praktiken, das sexuelle Element ist stets vorhanden, wenn auch nicht explizit.

Nicht selten zeigt Almodóvar die Vergewaltigung als Mittel zum Zweck, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen oder etwas zu beweisen. So geht es Ángel in *Matador* darum, seinem Stierkampf-Lehrer Diego mit der

Vergewaltigung seiner Freundin zu beweisen, dass er nicht schwul ist und Antonio versucht in *La ley del deseo* Juan zu vergewaltigen, weil er alles besitzen will, was seinem Geliebten Pablo gehört.

Einen Sonderfall stellt die Vergewaltigung in *Hable con ella* dar: Die Tat wird nicht gezeigt. Es gibt lediglich eine Anspielung auf die Tat und zwar in Form des Inhalts eines Stummfilms, in welchem zu sehen ist, wie ein geschrumpfter Mann die Vagina seiner Geliebten betritt. Pfleger Benigno handelt aus Liebe, während das Opfer Alicia im Koma keine Möglichkeit hat, sich für oder gegen eine sexuelle Vereinigung auszusprechen.

In *Volver* versucht Paco, seine Stieftochter zu vergewaltigen, wobei mit Sicherheit seine Betrunkenheit eine Rolle spielt und dass er Paula attraktiv findet, was bereits vorher klar wird, als er sie beim Umkleiden beobachtet. Almodóvar geht sehr spielerisch mit den Subformen sexueller Gewalt um, das heißt er zeigt nicht bloß harte, eindeutige Formen sexueller Gewalt, sondern bedient sich einer großen Bandbreite an Formen und Darstellungsarten. Wie auch in der Realität, gibt es in seinen Filmen nicht nur stereotype Formen sexueller Gewalt mit schwachen, sich mit Hand und Fuß wehrenden Opfern und starken Tätern oder eindeutig ungewollten Handlungen. Dies macht es in manchen seiner Filme äußerst schwierig, Handlungen als sexuelle Gewalt zu klassifizieren oder einer bestimmten Subform zuzuordnen – die subjektive Bewertung spielt hier eine große Rolle.

Streiter (vgl. 2008:85f) betont, dass man bei Almodóvars Filmen eine strikte Trennung zwischen dem Bereich der sexuellen Gewalt und anderen, scheinbar verwandten Bereichen vornehmen sollte, wie zum Beispiel der Homosexualität, welche nicht natürlich mit sexueller Gewalt verbunden ist. Diese findet bei Almodóvar häufig im Rahmen eines Missbrauchs von Abhängigkeitsverhältnissen statt, wobei Verhältnisse sexualisiert werden, die man nicht sexualisieren darf und die letztendlich im Trauma der Betroffenen enden. Genau das kritisiert Almodóvar in seinen Filmen und nicht die sexuelle Orientierung. Im Laufe seines Schaffens hat er dem Trauma und dem Leid immer mehr Raum gewährt, immer mehr die modernen, gegenwärtigen Verhältnisse rund um die Leidenschaft den alten Strukturen der Machtverhältnisse

gegenübergestellt, genauso wie die Liebe den Trieben. In *La ley del deseo* ist es Tina, welche die Vergewaltigungen durch ihren Vater als Liebesgeschichte verinnerlicht hat.

„So sehr auch einzelne Figuren den Schmerz der Vergangenheit verneinen und einen kritischen Blick auf das Geschehene verweigern [in *¡Átame!*, *Kika* und *Tacones lejanos* ist dies der Fall], wie Tina: Im filmischen Raum, den Almodóvar gestaltet, gibt es eine Wiederkehr des Verdrängten, gibt es einen Ausdruck des Leidens, welcher der überbordenden Lebensfreude verschwistert ist.“ (Streiter, 2008:87)

Für eine Konfrontation mit dem Geschehen reicht es nicht unbedingt, dass in Almodóvars Filmen die Opfer einen Rollentausch durchlaufen, wie beispielsweise in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, dadurch dass aus der unterworfenen Pepi eine genießende Masochistin wird (vgl. Streiter, 2008:88).

Streiter (vgl. 2008: 101) sieht in Almodóvars Werk einen starken Zusammenhang zwischen sexueller Gewalt und Film bzw. Fotografie, genauer gesagt soll in jenen Filmen, welche sexuelle Gewalt beinhalten, jeweils auch die Themen des Filmemachens, Schauspielens, Fotografierens etc. vorkommen.

Diese Theorie trifft auf *Kika* sehr stark zu, denn Ramón filmt sogar ihre Vergewaltigung. Weniger deutlich aber dennoch bestätigt sie sich in *¡Átame!* (Marina ist Schauspielerin) und *Tacones lejanos* (Rebeca ist Fernsehsprecherin).

4. ¡Átame!, Tacones lejanos und Kika

„En *Átame*, *Tacones...* y *Kika* el director retoma el tema heterosexual, donde resuelve muy verídicamente los postulados sexuales de la pareja. En las tres, las escenas referentes al sexo resultan apasionadas y cómicas, permitiéndose, en el primer caso, hacer un homenaje calidoscópico sexual al mismísimo Busby Berkeley, y a la vez a Warhol, y, en el tercer caso, hacer cómica una prolongada violación.“ (Holguín, 2006:109).

Die gewählten Filme *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* sind für die Analyse sexueller Gewalt in Almodóvars Werk besonders interessant, weil in keinem dieser Filme eine ernsthafte, klassische Darstellung von Gewalt stattfindet, sondern diese sich jeweils durch das zahlreiche Vorhandensein karnevalesker Elemente auszeichnen. Sie bringen das Publikum mit ihrer humorvollen Inszenierung dazu, sich über ein Verbrechen zu amüsieren, ohne dabei den Eintritt in den Karneval explizit offen zu legen und sorgen durch die Darstellung einer ambivalenten, verkehrten Welt für Verwirrung beim Zuseher.

Zudem stammen sie aus einer gemeinsamen Schaffensphase des Filmemachers, wurden in engem zeitlichen Abstand gedreht und weisen vielerlei grundsätzliche Gemeinsamkeiten auf, welche den Vergleich sehr sinnvoll machen. Würde man etwa *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* mit *Los abrazos rotos* vergleichen wollen, so ließe sich das machen, doch fehlt die gemeinsame Basis, wodurch die Resultate weniger aussagekräftig wären und auf das Aufzeigen extremer Gegensätzlichkeiten hinauslaufen würden.

Dies ist bei *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* nicht der Fall, wie im Rahmen der Beschreibung von Almodóvars Schaffensphase Nummer zwei bereits diskutiert wurde. Sie beinhalten jeweils unterschiedliche Subtypen sexueller Gewalt, teilen jedoch zahlreiche Gemeinsamkeiten, in erster Linie im Hinblick auf die Karnevalisierung, beispielsweise durch die

Kollision von Gegensätzlichkeiten oder das Ausbrechen aus der Realität mit ihrer Moral und ihren Gesetzen, aber die Filme weisen auch viele Ähnlichkeiten bezüglich der Darstellung von Tätern und Opfern oder außergewöhnlichen Formen von Sexualität auf.

4.1. Gewaltformen

Unterschiede weisen die drei Filme in den dargestellten Gewaltformen auf, von welchen jeweils eine andere im Zentrum steht. In *Kika* ist es die Vergewaltigung, in *Tacones lejanos* der Mord durch Erschießen und in *¡Átame!* das Fesseln. Besonders hervorheben muss man hierbei, dass es stets eine Gewalttat ist, welche in den drei Filmen den Mittelpunkt der Handlung ausmacht. Die sexuelle Gewalt kommt in jedem der Filme vor, wenn auch nicht in derselben Form, sondern in drei unterschiedlichen Subformen unterschiedlichen Schweregrades: als Vergewaltigung in *Kika*, als erzwungener Oralverkehr (zu klassifizieren als sexuelle Nötigung) in *Tacones lejanos* und als Fesseln in *¡Átame!*. Die Verbindung von Sexualität und Gewalt taucht in Almodóvars Werk immer wieder auf.

4.2. Täter und Opfer

Besonders häufig wird mit Stereotypen von Tätern und Opfern gebrochen. Es vollzieht sich immer wieder sich eine Umkehrung der natürlichen Ordnung des schwachen Opfers und des starken Täters, die Rollen werden getauscht: Kika steht über ihrem unsicheren Vergewaltiger, wie Marina in *¡Átame!*, die Ricky laufend Anweisungen gibt, welche er anstandslos erfüllt und auch Rebeca in *Tacones lejanos* ist eine überaus starke Frau, eine Mörderin, neben welcher Letal mit seinen zahlreichen Persönlichkeiten unsicher und schwach wirkt. Auf den ersten Blick sind in den drei Filmen stets die Frauen in der

Opferrolle, denn gegen sie wird von männlicher Seite aus die Gewalt verübt, unreflektiert könnte man von einer Verherrlichung von Gewalt gegen Frauen in diesen Filmen ausgehen, doch verhält es sich nicht so, weil keines der genannten Opfer stereotypen Merkmalen entspricht, wodurch die Opferrolle nicht erfüllt wird. Die drei Figuren Rebeca, Marina und Kika sind den Tätern überlegen, sie lassen sich nicht bezwingen, während die Täter lächerlich, unsicher und schwach wirken. Vielmehr drückt Almodóvar eine Kritik an Gewalt gegen Frauen aus, als dass er diese gutheißen würde. Er zeigt Frauen, die aus der Opferrolle ausbrechen, die sich nicht von den männlichen Tätern dominieren lassen, am stärksten von ihnen Kika, die trotz vollzogener Vergewaltigung die Kontrolle übernimmt, anstatt dem stereotypen Bild des leidenden Vergewaltigungsopfers zu entsprechen.

„Almodóvar hat einzigartige Figuren geschaffen, die das Leid und die Zerstörung, die sie erfahren haben, zu verwandeln wissen in ansteckende Lebenslust. Er hat aus Opfern Starfiguren gemacht, die sich die ihnen aufgezwungenen Lebensrollen stilvoll und selbstbewusst aneignen und ihnen einen positiven Sinn geben.“
(Streiter, 2008:86)

Die Figuren brechen zwar aus dem Leid aus und lassen diesem nicht die Herrschaft über ihr Leben gewinnen, doch können sie das Leid nicht ungeschehen machen oder aufhalten, denn trotz allem ist und bleibt es ein Teil ihres Lebens. Die Vereinigung der Rollen des Opfers und des Stars (vgl. Streiter, 2008:86) formt den ambivalenten Charakter der Figuren. Es vollzieht sich ein „Verfahren der Aneignung und Umkehrung der Opferrolle.“ (Streiter, 2008:88)

Alle drei sind Frauen, die in ihrem Leben vieles durchgemacht haben und über zahlreiche Charaktereigenschaften verfügen, die man stereotyp dem männlichen Gender zuordnen würde (stark, kalt, dominant, selbstsicher, etc.). Währenddessen verfügen die Täter in den drei Filmen über viele typisch weibliche Eigenschaften (schwach, unsicher, beeinflussbar, sanft, etc.). In *Letals (Tacones lejanos)* transsexueller Rolle wird dies explizit

vermittelt, aber auch Pablo (*Kika*) und Ricky (*¡Átame!*) können als Täter nicht ernst genommen werden. Almodóvar zeigt, dass jeder Mensch zum Täter werden kann, egal welchen Charakter er aufweist und zeigt damit, dass man das Handeln einer Person schwer einschätzen kann.

„Der typische Vergewaltiger ist kein brutaler Draufgänger, er ist ein zutiefst unsicherer, ängstlicher, lebensuntüchtiger Mensch.“ (Gödtel, 1992:127)

Das stereotype Bild des Vergewaltigers kann nicht auf der Realität beruhen, denn viel seltener erleben Menschen als Beteiligte oder Zeugen die Vergewaltigung als Primärerfahrung, dahingegen nehmen sie diese oftmals als Sekundärerfahrung wahr, gerade in Filmszenen, welche bevorzugt den brutalen Typen des Vergewaltigers zeigen.

Betreffend der sozialen Schicht der Täter fällt Almodóvar in ein Muster: häufig gehören diese Randgruppen und niedrigen Gesellschaftsschichten an. In *¡Átame!* ist es der Psychopath aus der Nervenheilanstalt, in *Tacones lejanos* der Transvestit und in *Kika* der kriminelle Häftling und Pornodarsteller - dadurch tragen die Filme möglicherweise zur Stärkung von Vorurteilen bei.

- **Der Mensch hinter der Täter-Rolle**

Gewalt kommt in jedem der drei Filme eine wichtige Rolle zu - die Protagonisten werden jeweils zu Gewalttätern oder Opfern, aber niemals sind sie nur das. Almodóvar zeigt die Personen als ganzes, mit ihrem Leben, ihrer Vergangenheit, ihren Eigenheiten. Das heißt, er stellt die Kriminellen in diesen Filmen nicht nur als Kriminelle dar, sondern zeigt sie in all ihren Facetten. Es gibt keine Schwarzweiß -Malerei, bei der ein Täter nur als schlechter, gewalttätiger Mensch auftreten würde, wodurch es dem Filmemacher gelingt, auch Sympathien für Täter entstehen zu lassen, wie das beispielsweise im Fall der Mörderin Rebeca in *Tacones lejanos* geschieht.

- **Das Fehlen von Liebe und Anerkennung**

Rebeca, Marina und Kika – drei Frauen, denen Liebe und Anerkennung in ihrem Leben fehlen. Rebeca suchte diese bereits als Kind bei ihrer Mutter

Becky vergeblich, die es jedoch vorzog, nach Mexiko zu gehen und ihre Tochter im Stich zu lassen, nur auf sich selbst bedacht. Karriere und Männer hatten bei Becky stets einen höheren Stellenwert, während die Tochter als lästiges Anhängsel erscheint, welches sie ignoriert. Auch nach ihrer Rückkehr hat sich daran nichts geändert, denn sie schläft ohne Rücksicht mit Rebecas Mann. Am Ende des Films gibt Becky zum ersten und einzigen Mal jene Mutterliebe, nach der sich Rebeca immer geseht hat, indem sie den Mord, den ihre Tochter begangen hat, als ihre Tat deklariert.

Marina kennt als ehemalige Pornodarstellerin nichts als flüchtige Liebschaften und Sex ohne Liebe, sie ist stets das Sexobjekt der Männer. Sie hat kein Vertrauen in die Männer, weil schon viele ihr das Blaue vom Himmel versprochen und dann doch nicht eingehalten haben. Dies hat sie distanziert gemacht und von einer richtigen Beziehung ferngehalten. Ricky sieht sie als einen von vielen, der genauso nur groß redet und in Wahrheit einzig und alleine auf Sex aus ist – doch findet sie in ihm die Liebe, welche sie bereits aufgegeben hatte zu suchen.

Kika findet bei Ramón nichts von Liebe, Anerkennung oder Mitgefühl, denn die beiden sind viel zu verschieden in ihren Persönlichkeiten und Bedürfnissen. Lange Zeit erduldet sie, dass Ramón beim Sex pausenlos Fotos schießt, obwohl sie selbst diese Vorliebe keineswegs teilt. Sein Herz gehört einzig und alleine der Kamera, welcher seine ganze Liebe und Aufmerksamkeit gilt, die Kika bei ihm vergeblich sucht. Sehr deutlich wird dies, als er für Kikas Vergewaltigung kein Mitgefühl hat und sich stattdessen Sorgen um seine Kameraausrüstung macht. Sie betrügt ihn mit Nicolás, bei dem sie noch weniger Liebe findet, sondern wiederum als Sexobjekt benutzt wird.

4.3. Sexualität

- **Entwicklung hin zu mehr sexueller Offenheit**

Noch Anfang der 60er Jahre war es in Spanien nicht erlaubt, als Frau mit

Bikini am Strand zu liegen oder im Kleid ohne Ärmel eine Kirche zu betreten. 15 Jahre später machten sie den Hauptanteil in Abtreibungskliniken in England aus. Um weiter zu verdeutlichen, was sich in dieser Zeit verändert hat, ist anzuführen, dass in den 60ern sich in der Öffentlichkeit küssende Pärchen festgenommen wurden, sofern das Verhalten von der Polizei gesehen wurde. Zahlreiche Filme, wie etwa *Gilda* mit Rita Hayworth wurden verboten, weil sie als unmoralisch galten, wieder andere von der Zensur „verstümmelt“ (vgl. Der Spiegel, 1977. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830414.html> [13.07.2012]). Jede Form von Nacktheit in Film und Fernsehen wurde herausgeschnitten oder verschleiert, auch wenn sie noch so geringfügig war, und sollte den Zensoren etwas entgangen sein, war die Aufregung hinterher groß. Nach Ende der Diktatur wurden massenhaft Aufklärungsbücher, Herrenmagazine und Pornohefte auf den Markt gebracht, welchen danach allerdings wieder mehr Grenzen gesetzt wurden, zum Beispiel, dass allzu pornografische Blätter im Plastikumschlag verkauft werden mussten. Die Wochenzeitschrift „Interviú“ brachte es mit ihren Sexfotos schnell zu Rekordauflagen und druckte letztlich auch den Bericht eines schwulen Jesuitenpaters – in einem Land, wo Homosexualität als Verbrechen galt. 1977 gab es dann bereits 25 Bars für Homosexuelle allein in Barcelona (vgl. Der Spiegel, 1977. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830414.html> [13.07.2012]).

- **Entstehung einer Konsumgesellschaft**

Spanien war unter Franco in einer tiefen Wirtschaftskrise und Rückständigkeit versunken – nur ungern erlaubte es der Diktator dem Opus Dei Orden, einen Plan für den Ausbruch aus den Missständen aufzustellen. Durch den rasanten industriellen Aufschwung, an welchen die zahlreichen Gastarbeiter maßgeblich beteiligt waren, entstand noch während des Franquismus eine Konsumgesellschaft, die sich durchaus mit jenen im restlichen Europa vergleichen ließ und obwohl die Politik weiterhin am veralteten Stände-Staat Modell festhielt (vgl. Der Spiegel, 1977. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830414.html> [13.07.2012]). In einer Konsumgesellschaft besteht eine größere

Nachfrage nach den Konsumgütern Film, Pornografie etc., als vorher.

- **Die Rolle des Katholizismus**

Am meisten bemerkbar machte sich der Wandel für die katholische Kirche, welche mit ihrer Intoleranz die meiste Zeit über die Kontrolle über alle Bereiche des Lebens hatte. Durch ihre engen Verbindungen mit den Machthabern konnte die Kirche als wahre Gewinnerin des Bürgerkrieges gesehen werden, welche sich die Besitztümer, die von der Republik beschlagnahmt wurden, sicherte und darüber hinaus Steuervorteile und Zahlungen vom Staat genoss. Die jüngere Generation der Priester fühlten sich jedoch von dieser Totalität abgestoßen und die jungen Menschen in den Städten lösten sich immer mehr von der Kirche. Damit distanzieren sie sich auch von der kirchlichen Moral und ihren Vorstellungen, wie etwa dem Verbot von außerehelichen Beziehungen (vgl. Der Spiegel, 1977. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830414.html> [13.07.2012]).

- **Sexualität im Film**

Genauso wie die Geschichte Spaniens war die Sexualität ein verbotenes Thema während der Diktatur, weshalb es nach Ende des Franquismus ein Anliegen war, die Sexualität ins Kino zurückzuholen. Natürlich war der Sex in den 40 Jahren nicht komplett von der Bildfläche verschwunden, doch kann man die Formen der Darstellung als sehr beschränkt bezeichnen, denn meistens waren diese mehr symbolisch und metaphorisch, wie beispielsweise in *Peppermint frappé* von Saura. In den „comedias sexy“ der 60er und 70er gab es bereits eine Annäherung an explizitere Darstellungen von Sexualität (vgl. Monterde, 1993:163ff).

In der Zeit des Postfranquismus ging es um die Sexualisierung des Kinos, von welcher man zwischen zwei Typen unterscheiden kann: beim ersten Typ handelte es sich um die einfache, explizite Darstellung von Nacktheit, welche anschließend in Richtung Soft- und Hardcore ging. Der zweite Typ der Sexualisierung drehte sich um die Darstellung der Varietät an Formen von Sexualität, darunter auch Homo- und Transsexualität, Inzest,

Fetischismus und „Perversionen“. Einige Filmemacher können als Spezialisten auf dem Gebiet der Entwicklung eines spanischen, erotischen Kinos angesehen werden, darunter auch Pedro Almodóvar, dessen Werk sich durch außergewöhnliche sexuelle Darstellungen auszeichnet und Formen wie Sadomasochismus (*¡Átame!*), Inzest oder Transsexualität (*Tacones lejanos*) in seinen Filmen thematisiert. Als Fazit lässt sich sagen, dass es in der Zeit nach Franco zu einer Normalisierung der Darstellung von Sexualität kam. Die Sexualität an sich war zwar auch während des Franquismus in Filmen vorhanden, wurde jedoch auf eine andere Art und Weise, nämlich weitestgehend metaphorisch präsentiert und wandelte sich hin zu einer authentischeren, facettenreicheren Darstellung (vgl. Monterde, 1993:163ff).

- **Gesetzlicher Hintergrund: Das Ende der Zensur**

Im Jahr 1976 wurde jenes Gesetz aufgehoben, das die Zensur von Drehbüchern vor ihrer Veröffentlichung vorsah, was für große Unsicherheit bei den Produzenten sorgte: man fürchtete, dass ein Film nachher womöglich doch nicht veröffentlicht werden kann. Bis 1977 verschwand die Filmzensur nicht offiziell, aber bereits in den Monaten zuvor gab es einige Schritte in Richtung Auflockerung der Vorgaben und eine gewisse Toleranz ausländischen Filmen gegenüber. Das offizielle Verschwinden der Zensur 1977 bedeutete nicht, dass eine totale Freiheit des filmischen Ausdrucks gefolgt wäre, sondern es verhielt sich so, dass dem Staat nach wie vor bestimmte Formen des Eingriffs verblieben, welche sich vor allem auf die Verbreitung von Filmen bezog. Diese Einschränkung der Verbreitung von bestimmten Filmen war das größte Problem, denn sowohl seitens der Regierung, als auch durch private Aktionen wurde hier interveniert. Abschließend kann festgestellt werden, dass die Aufhebung der Zensur nicht die absolute Freiheit von Beschränkungen für die filmische Gestaltung zur Folge hatte (vgl. Monterde, 1993:69-74).

- **Sexualität bei Almodóvar**

In allen drei analysierten Filmen werden außergewöhnliche sexuelle Phantasien bzw. Fetische dargestellt. In *Kika* zeigt sich dies besonders bei Ramón, welcher große Lust dabei empfindet, während dem Sex mit Kika alles mit seiner Kamera in der Hand festzuhalten. „Ramón interessiert nicht die Lust, sondern das Bild der Lust. Ihn interessiert nicht das unmittelbare Erleben, sondern dessen mediale Reflexion.“ (Haas, 2001:98) Dieses kann man als besonders stark ausgeprägten, objektbezogenen Fetisch bezeichnen, denn er könnte auch einfach eine Filmkamera im Raum positionieren, anstatt mit der Kamera in der Hand Fotos zu schießen. Er liebt seine Kamera, sie löst bei ihm Begehren aus, was auf Kika nicht unbedingt zutrifft. Kika lässt es zu, ohne seinen Fetisch zu teilen, im Gegenteil, sie stört sich an Ramóns extremer Vorliebe. Bei ihrer Vergewaltigung bahnt sich ebenfalls eine außergewöhnliche Praktik an, denn Pablo will sich an ihr vergehen, während sie schläft. Der Oralverkehr, bei dem Rebeca in *Tacones lejanos* auf einer Stange hängt, ist genauso als andersartige sexuelle Phantasie zu bezeichnen. Almodóvar bringt hiermit eine provozierende Spielart, was ein bestimmtes Maß an Einfallsreichtum verlangt in einer Gesellschaft, in der die Menschen medial von Darstellungen der Sexualität überflutet werden und in der die reine Darstellung von Sexualität nicht mehr reicht, um zu provozieren.

In *!Átame!* sind es vielmehr die optischen Anspielungen auf Sadomaso-Praktiken, welche der Sexualität wiederum eine individuelle Note verleihen. Das heißt, dass dem Zuseher die Phantasien nicht präsentiert werden, sondern dass dieser dazu angeregt wird, selbst zu phantasieren. Marina wird lediglich gefesselt, während der Rest nicht am Kinobildschirm, sondern im Kopfkino abläuft.

„[Es] [...] lässt sich sagen, dass der große, insbesondere internationale Erfolg des spanischen Regisseurs und die Universalität seiner filmischen Aussagen sich wesentlich dem gekonnten Entwurf dieser omnipotenten Welt verdanken, in der den sexuellen und aggressiven Wünschen und den Phantasien keine Grenzen gesetzt sind, nach deren Wiederbelebung wir uns sehnen,

um die Grenzen unseres eigenen Daseins kurzfristig nicht wahrnehmen zu müssen. [...] [D]ie wunderbare, perverse, lustvolle, omnipotente Welt [ist] schon immer im Irrealen angesiedelt.“ (Zeul, 2010:67)

In den drei gewählten Szenen führt Almodóvar uns in eine Art Traumwelt, in der die Sexualität keine Tabus oder Grenzen kennt, in welcher allerlei Wünsche und Fantasien ausgelebt werden. Er inszeniert Sexualität äußerst kreativ, einfalls- und abwechslungsreich, häufig als eine Art Spielwiese, auf der (vor allem die Männer) ihre zum Teil noch so perversen Vorlieben ohne Rückhalt und Tabu ausleben können. Laut Lou Andreas Salomé (zit.nach: Hermann, 1970:838. Zit.nach: Zeul, 2010:67) „ist es fast, als glitten sie (die perversen Zärtlichkeiten) heimlich nicht nur über die Liebesgrenzen hinweg, sondern über die Weltgrenzen überhaupt [...] mit tastenden Fingern vergebens sich zu halten versuchend, irgendwohin entgleitend – ins Nichts.“ So manchen Charakteren scheint alles machbar zu sein, denn zu extrem gibt es nicht, denkt man etwa an Ramón: Kika erduldet stets seinen Fotografier-Fetisch, sodass der Zuseher den Eindruck bekommt, sie würde alles mitmachen, egal mit welchen Wünschen Ramón als nächstes zu ihr kommt.

Rabe (vgl. 1997:102) hebt vor allen Dingen die Emanzipation der Frau hervor, die in Almodóvars Filmen gezeigt wird und sich auf deren Sexualverhalten auswirkt. Für die Männer ist es nicht einfach, dass die Frauen ebenso wie sie selbst über sexuelle Erfahrungen verfügen, ihre eigenen Wünsche und Vorstellungen ausleben wollen, anstatt sich von den Männern dominieren zu lassen. Die Männer sind von diesem selbstbewussten Umgang der Frauen mit Sexualität stark verunsichert. Vergewaltigung und sexuelle Nötigung stellen eine Möglichkeit dar, die männliche Dominanz wiederzuerlangen und erneut den männlichen Wünschen den Weg frei zu räumen, doch gelingt in den drei analysierten Filmen die männliche Kontrollübernahme nur teilweise, denn die erstarkten Frauen verhindern diese.

Der Machismus stößt an seine Grenzen, wenn die Frauen nicht mehr einfach unterdrückt werden können [oder die Unterdrückung zu ihrem

Vorteil nutzen wie in *Tacones lejanos*]. In Almodóvars Filmen lassen sich die Frauen in ihrer Sexualität nichts vorschreiben, sind selbstbestimmt und verheimlichen ihre Vorlieben nicht (vgl. Rabe, 1997:96ff). Der Macho Ricky in *¡Átame!* etwa trifft Ricky mit Marina auf eine Frau, die sich nichts sagen lässt, sondern stets die Konfrontation mit ihrem Entführer sucht und sich ihre Meinung zu sagen traut. Ebenso frech redet Kika mit ihrem Vergewaltiger und Marina bedankt sich hinterher beim Täter, was den Anschein erweckt, er hätte zu ihren Diensten gestanden und ihre sexuellen Wünsche erfüllt.

Alle drei Frauen sind sexuell erfahren, kennen ihre Vorlieben und können die Täter bewerten. Pablo wird in *Kika* als äußerst verunsichert inszeniert, denn auf Kikas Bemerkung, das was er mache, sei mies, fragt er: "Hey, wie meinst du das, ich bin doch der beste!", denn vermutlich ist ihm klar, dass eine Frau in Kikas Alter die Möglichkeit hat, Vergleiche aufzustellen. In *¡Átame!* muss Ricky einsehen, dass Marina sich nicht an ihre gemeinsame Nacht erinnern kann und dies nicht nur wegen ihrem Drogenkonsum, sondern weil sie in ihrem Leben bereits unzählige Männer hatte und somit das Gegenteil eines sexuell gesehen unbeschriebenen Blattes darstellt. Auch Letal kann Rebecas Erfahrungheit aufgrund ihrer Ehe mit Manuel erahnen und behandelt die mehrmonatige Abstinenz, von der sie ihm berichtet, wie einen Schwachpunkt, auf welchen er wieder zu sprechen kommt, weil er ihm als Anhaltspunkt für seine vermutete Vaterschaft dient.

Keuschheit und sexuelle Unerfahrenheit von Frauen haben ihren Wert verloren und sind selten geworden, weshalb sich die Männer mit Frauen konfrontiert sehen, die gleich viel oder manchmal sogar mehr Erfahrung und Interesse haben als sie selbst (vgl. Rabe, 1997:101f).

Es muss allerdings festgestellt werden, dass die Klassifizierung in Mann und Frau bei Almodóvar nicht immer eindeutig ist: oftmals verschwinden die Grenzen, sei es weil Figuren transsexuell sind, oder weil Frauen männlich bzw. Männer weiblich inszeniert werden. Am Beispiel *Tacones lejanos* zeigt sich, dass Männer zum Teil weiblicher sind als Frauen. Letal ist in seiner Rolle als Frau um einiges femininer als Rebeca.

- **Besessenheit, Fetischismus und Masochismus**

Besessenheit in der Liebe, Fetischismus und Masochismus liegen nahe beieinander: es geht um den Wunsch nach Einheit, der bei Almodóvar oftmals damit endet, dass die Frau ihrer Freiheit und Eigenständigkeit beraubt wird, wenn diese damit nicht auf Anhieb einverstanden ist. In *¡Átame!* etwa wird Marina dadurch, dass Ricky von ihr und der Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft besessen ist, zu einer Art Fetischobjekt ihres Kidnappers. Anfangs will sie flüchten, doch findet sie Gefallen an seiner Vorstellung vom glücklichen Familienleben abseits ihres Daseins als Pornodarstellerin und Junkie. Kaum hat sie seine Fantasien übernommen, lässt sie sich bereitwillig fesseln und wird somit in gewisser Weise zur Masochistin (vgl. Bronfen, 2002:38f).

Auch Rebeca entwickelt eine Besessenheit, doch ist es für sie ihre Mutter, welche zum Fetisch wird. Um wie sie zu sein und sie nur für sich alleine zu haben, tötet Rebeca ihren eigenen Vater und heiratet ihren Ex-Geliebten, was bedeutet, dass sie selbst für ihren Fetisch leiden will, also zur Masochistin wird, was sie auch dadurch ist, dass ihr Objekt der Begierde (Becky) sie ignoriert. Ein ähnliches Muster lässt sich in *Kika* genauso beobachten, nämlich dass die Protagonistin stets die perversen Machtspielchen ihres Mannes über sich ergehen lässt, welcher an ihr seinen Fotografie-Fetisch auslebt und Kika, welche diesen überhaupt nicht teilt, freiwillig darunter leidet und dadurch zur Masochistin wird (vgl. Bronfen, 2002:38f).

- **Leid und Leidenschaft**

Immer wieder gelingt es dem Filmemacher, Leid und Leidenschaft im Kontext sexueller Gewalt zu vereinen. Streiter (vgl. 2008:94) merkt dazu an, dass es für beides im Spanischen nur einen Begriff gibt, nämlich „pasión“.

In *Tacones lejanos* etwa vollzieht sich ein äußerst leidenschaftlicher Sexualakt, in den beide Beteiligte sehr vertieft sind und genießen, obwohl zugleich auch Rebecas Leid angesichts ihrer Ablehnung ausgedrückt wird. Kikas Vergewaltigung beginnt mit der leidenschaftlichen Wahrnehmung

ihres Geruchs, dem Ausdruck ihres wohligen Genusses, als sie die Orange zwischen ihren Beinen fühlt, nur dass in diesem Film der weitere Verlauf einen weitestgehend leidenschaftslosen Geschlechtsakt zeigt, der durch Pablos triebfixiertes, oberflächliches und gefühlloses Vorgehen pornomäßig angehaucht erscheint. In *¡Átame!* entwickelt Ricky mit jedem Mal mehr eine Leidenschaft für das Fesseln, indem er bessere Materialien kauft und seine Technik mehr ausklügelt – für ihn ist es eine Herausforderung Marina bestmöglich festzubinden und er vertieft sich in die Art des Fesselns, anstatt Marina irgendwie zu fixieren, was naheliegender wäre, wenn er sie lediglich an der Flucht hindern wollte.

5. ¡Átame!

5.1. Zum Inhalt des Films ¡Átame!

Soeben aus der Psychiatrie entlassen hat Ricky ganz konkrete Vorstellungen von seinem neuen Leben in Freiheit: er will die Schauspielerin Marina, in die er sich nach einer bezahlten, gemeinsamen Nacht vor einiger Zeit verliebt hat, als seine Ehefrau gewinnen und mit ihr eine Familie gründen. Dazu dringt er gewaltsam in die Wohnung der drogensüchtigen Ex-Pornodarstellerin ein, schlägt sie zu Boden und zieht kurzerhand bei ihr ein. Als sie wieder das Bewusstsein erlangt, erzählt er Marina von seinen Plänen, dass sie sich in ihn verlieben wird, so wie er sich in sie verliebt hat. Solange will er sie in ihrer eigenen Wohnung gefangen halten.

Schon bald leidet Marina an Schmerzen und Entzugssymptomen und die beiden gehen gemeinsam zur Apotheke- ohne Erfolg. Ricky will auf Marinas Betteln hin die Tabletten auf dem Schwarzmarkt organisieren, doch um zu verhindern, dass diese in der Zwischenzeit flüchtet, fesselt er sie ans Bett, wie von nun an jedes Mal, wenn er das Haus verlässt. Mit der Zeit wird die Situation beinahe zur Gewohnheit, denn Marina findet sich immer mehr mit dem Gefesselt-Werden ab und Ricky wird routinierter und kümmert sich um die Wohnung.

Als er von einer Dealerbande verprügelt wird, welche er bestohlen hat, kümmert sich Marina um seine Wunden. Die beiden wachsen zusammen, bis Marina sich schließlich wirklich in ihren Kidnapper verliebt und von sich aus mit ihm schlafen will. Trotzdem hat sie noch den Wunsch zu entkommen und lässt sich in die Wohnung ihrer Schwester umquartieren, von welcher Ricky denkt, der Besitzer wäre auf Reisen. Doch in dem Moment, als ihre Schwester kommt, sie sieht und nun frei sein könnte, will sie nicht mehr. Darum folgen sie Ricky an seinen Heimatort und es folgt ein Happy End, in dem die drei glücklich vereint im Auto singen.

5.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (*jÁtame!*)

Die Szene zeigt die Gewaltform Nummer eins im Film *jÁtame!*: das An-Bett-Fesseln mit Seil, Handschellen und Heftpflaster. Diese Gewalt ist ein zentrales Element des gesamten Films und lässt sich nicht eindeutig als sexuelle Gewalt definieren: Der Täter Ricky übt sadomaso-mäßig anmutende Fesselpraktiken an Marina aus, welche jedoch keinen sexuellen Zweck erfüllen. Die Szene wurde gerade auch aus dem Grund gewählt, weil hier das Definitionsproblem gut sichtbar wird und die große Bandbreite dessen, was unter den weiten Begriff der sexuellen Gewalt fallen kann. Es wird hier keine klassische, klischeehafte Form sexueller Gewalt gezeigt, was die Szene besonders interessant für die Analyse macht. Es handelt sich um einen spielerischen, sehr provozierenden Umgang mit Gewaltdarstellung, bei dem sich Optik und Handlung nicht 1:1 entsprechen.

Ricky sitzt weinend am Bett, nachdem Marina ihm gesagt hat, dass sie sich niemals in ihn verlieben würde. Sie kommt vom Bad, an einem Handgelenk hängen Handschellen, und trinkt aus einer Flasche. Ricky will wissen, ob sie Schmerzen hat, was Marina kalt und bestimmend bejaht. Daraufhin beruhigt sie Ricky: „Ich gehe mal in die Apotheke und hole Antibiotika, und eine Dichtung besorge ich auch noch.“ Marina fragt verwundert: „Eine Dichtung?“ Ricky erklärt: „Ja, für den Wasserhahn in der Küche, der ist undicht. Also muss ich dich ein bisschen fesseln. Leg dich bitte hin! Bitte. Komm, leg dich hin!“

Ohne Widerstand zu leisten folgt Marina seiner Anweisung. Doch Ricky ist nicht zufrieden: „Setz dich bitte nochmal auf. Es macht mir keinen Spaß dich zu fesseln.“ Er wickelt ein dünnes, grünes Seil um Marinas Rücken, erst dann kann sie sich wieder hinlegen. Sehr geübt und scheinbar ohne nachzudenken, bindet er sie fest- schließlich handelt es sich nicht um das erste Mal, dass er Marina a Bett fixiert. „Ich könnte auch gut darauf verzichten“, entgegnet sie wütend. Als nächstes bindet Ricky ihre Arme mit dem Seil zusammen. „Komm, sei still. Kann ich dir sonst noch etwas

mitbringen?“, fragt er in höflichem Ton und will gerade ein Stück Heftpflaster an ihrem Mund befestigen. „Ja, ein anderes Heftpflaster. Das da hat mir schon die ganze Haut abgezogen.“

Trotzdem klebt Ricky das Pflaster kurzum auf und schließt die Handschellen an Marinas Handgelenken. Wie verrückt wickelt er das Seil weiter um ihre Handgelenke und fängt an, seine Enttäuschung und Wut zu beklagen: „Ich bin wirklich sehr wütend auf dich. Denk doch mal ein bisschen nach. Ich weiß, dass du viele Probleme hast. Aber versetz dich doch mal in meine Lage. Und versuch dir vorzustellen, wie ich mich fühle, nach alle, was du mir gesagt hat. Immerhin hab ich einiges für dich getan.“

An Marinas Gesichtsausdruck lässt sich erkennen, dass Rickys Werben um Mitleid sowie auch seine Darstellung als Opfer bei Marina keine Zustimmung finden, sie würde ihn vermutlich anschreien, wenn ihr das Pflaster nicht jede Meinungsäußerung verbieten würde.

„Noch niemand hat mir so weh getan und mir ist wirklich schon weh getan worden“, bekräftigt er und fesselt Marinas Beine ans Bett. Er wirft ihr vor, immer nur an sich selbst zu denken und verlangt, auch einmal an andere zu denken. Marinas tötende Blicke scheint er nicht wahrzunehmen, während er die Fessel akribisch von der Seite festzieht. Monologisierend schimpft Ricky weiter: „Noch nie hat mich jemand perverser Idiot genannt. Keiner.“ Bevor er den Raum verlässt, um seinen geplanten Erledigungen nachzugehen, gibt er Marinas Kommentare wider: „Du widerst mich an, ich werde mich nie in dich verlieben. Das werden wir schon sehen!“ Er knallt die Tür zu und verschließt sie mehrfach, während Marina versucht, ihre Hände zumindest ein paar Millimeter zu bewegen, doch dies ist kaum möglich, so fest wie Ricky sie gefesselt hat.

5.3. Analyse der Filmszene (*¡Átame!*)

Frisch aus der Psychiatrie entlassen, scheint Rickys Aufenthalt keinerlei Besserung bewirkt zu haben, denn er versucht nicht ansatzweise, ein normales Verhalten an den Tag zu legen. Sein neues Leben außerhalb der

Anstalt, meint er, mit Gewalt managen zu müssen, wie in einer kindlichen Traumwelt, in welcher keine andere Option existiert. Anstatt seine Wünsche auf legale Weise zu erfüllen, erzwingt er sein Glück, wobei er vorerst sehr romantisch vorgeht, indem er ein Pralinen-Herz für Marina kauft.

Er dringt in ihre Garderobe im Studio ein und im Laufe des Films wird sich immer mehr zeigen, dass es für Ricky keine verschlossenen Türen gibt, denn er verschafft sich überall Zutritt. Er stiehlt eine Perücke, mit der er dem Erscheinungsbild eines Affen nahe kommt und legt das dazu passende, primitive Verhalten an den Tag, indem er sein auserwähltes Weibchen in die Wohnung schleift (vgl. Gerstner, 2002:48).

Genauer gesagt überwältigt er Marina an der Tür, schlägt und fesselt sie ans Bett. Seine Art und Weise, eine Frau zu finden, ist mehr als absurd und realitätsfern. Der Aufbau einer liebevollen Beziehung findet hier schlichtweg nicht statt, obwohl Prügeln, Knebeln und Fesseln nicht zusammenpassen mit Rickys angestrebten Zielen von glücklicher Ehe und Familiengründung. Almodóvar (o.J./o.S. Zit.nach: Polimeni, 2004:86f) beschreibt seine Person wie folgt:

“Ricki quiere convertirse desesperadamente en una persona normal, o sea, tener coche, tarjetas de crédito, una mujer, una familia, una casa, todos los valores pequeño burgueses. [...] Naturalmente, con esa cabeza tan animal y básica, lo único que consigue es una cómica y emocionante imitación de la normalidad.“

Die Art und Weise, Marina ans Bett zu fesseln, mit Seil und Handschellen, erinnert an Sodomaso-Praktiken, obwohl man betonen muss, dass es sich nicht um solche handelt, sondern um eine äußerst provozierende Form der Gewalt, die in *¡Átame!* stets als Mittel zum Zweck dient, um etwas zu erreichen. „Almodóvar spielt in diesem Film mit sämtlichen Empörungspotentialen des zentraleuropäischen Korrektmenschen [...], um sie gekonnt witzig zu unterlaufen.“ (Prisma, o.J. In: http://www.prisma.de/person.html?pid=pedro_almodovar [01.05.2012]). Die Gewalt steht in *¡Átame!* ohne Zweifel sehr eng in Verbindung mit

sexueller Lust, wenn auch unterschwellig. Ricky fesselt Marina nicht für Sadomaso-Spiele, sondern damit sie nicht entkommt. Die Art und Weise aber, sie zu fesseln, die Art der Darstellung, wie Marina ans Bett gefesselt ist, lässt im Kopfe der Zuseher immer die Verbindung zur sexuellen Lust bestehen, denn es ist zu hinterfragen, ob man jemanden so ans Bett fesselt, wie Ricky dies tut, wenn man die Person lediglich an der Flucht hindern möchte - viel eher würde man jemanden auf diese Weise für Sadomaso-Praktiken fesseln. Es liegt an der Optik, wie er Marina fesselt, welche im Kopfkino des Publikums die Vorstellung von Sadomaso-Praktiken entstehen lässt, ohne dass solche im Film ein einziges Mal vorkommen.

Caparrós Lera (vgl. 2007:194f) berichtet von der Ablehnung des Films *¡Átame!* zu Zeiten seiner Veröffentlichung, weil man ihn dem pornografischen Genre zuordnete. Almodóvar sei mit diesem Film zum pornografischen Stil seiner Anfangszeit zurückgekehrt. Polimeni (2004:89) stellt fest: "¡Átame! es casi un cuento de hadas romántico, pero muchos la atacaron porque la confundieron con una historia de sadomasoquismo." Tatsächlich ist in *¡Átame!* kaum Sex zu sehen, genauer gesagt nur ein einziges Mal - großteils sind es die eindeutigen, provozierenden Anspielungen auf sexuelle Phantasien, welche gar nicht gezeigt werden. Die Sexualität zwischen Ricky und Marina wird eher zärtlich und liebevoll dargestellt in *¡Átame!*, ohne Fesselspielchen oder Ähnlichem, fast zu langweilig für diesen verrückten Film. Die ganze Zeit über spielt Almodóvar mit den Erwartungen der Zuseher, das heißt, er baut die Erwartung auf, dass Ricky Marina ans Bett gefesselt vergewaltigt, aber er bricht mit dieser Erwartung, erfüllt sie ganz und gar nicht, sondern enttäuscht diese komplett, indem er eine romantische, liebevolle Sexszene bringt, welche nicht in den ansonsten so provozierenden Film passt, ganz besonders deshalb, weil die Initiative von Marina ausgeht, welche ihren Entführer verführt.

Auf den ersten Blick wirkt *¡Átame!* gewaltverherrlichend, scheint die gewaltsame Dominanz des Mannes über die Frau gutzuheißen, gerade durch die unreflektierte Darstellung von Gewalt und die dadurch entstehende Bagatellisierung und Verharmlosung. Doch Ricky lebt viel zu

sehr in seiner kleinen, heilen Fantasiewelt, er versucht gar nicht, Marina zu beherrschen, es geht ihm um Liebe und Gefühle, wie er ihr bereits zu Anfang sagt, für welche die Gewalt nur Mittel zum Zweck ist, um seinen Traum zu erfüllen. Er gibt das Bild vom lieben Jungen, der nichts will, außer, dass er und Marina zusammen glücklich werden. Ricky ist nicht nur der brutale Gewalttäter, sondern wird auch als sehr sensibel und gefühlsbetont inszeniert, indem er ohne Rückhalt weint.

Sehr absurd ist, dass Marina sich tatsächlich in Ricky verliebt, wodurch die Gewalt bagatellisiert wird, und dass auch Marinas Schwester Ricky sofort und vollkommen unreflektiert ins Herz schließt, trotz seiner Taten. Die Gewalt verschwindet im Hintergrund und es scheint, dass sie in Vergessenheit gerät. Es gibt keine Diskussion über die grotesken Methoden von Ricky – Kommunikation und Reflexion fehlen, obwohl Marina in der Zeit ihrer Gefangenschaft sehr offen im Dialog mit Ricky gesprochen hat. Ein gewalttätiges, abartiges Vorgehen findet viel zu wenig Beachtung, als es in Realität der Fall wäre. Dadurch, dass Marina sich verliebt, wird die Gewalt verharmlost und verdrängt, sie wird von den Beteiligten als Methode der Liebeswerbung akzeptiert. Der Prozess des Verzeihens kommt nicht zum Vorschein, denn Rebeca verzeiht sofort und bedingungslos. Zum Schluss singen und schunkeln die drei im Auto zur Musik, als hätten all die gewalttätigen Vorkommnisse nie stattgefunden - die Gewalt muss dem Happy End weichen, welches darin besteht, dass zwei Menschen, welche die Liebe nicht kannten, diese zum ersten Mal in ihrem Leben finden.

Polimeni (vgl. 2004:87) ist der Ansicht, dass der Schluss des Films typisch für Almodóvar ist, denn in einem Hollywood-Film wäre der Täter vermutlich von der Polizei oder von seinem Opfer getötet worden. Doch Almodóvar ist auf der Seite von Ricky, der verzweifelt seiner verrückten Liebe folgt und seinen Affekten ausgeliefert ist.

In *¡Átame!* wird mit einer ganzen Reihe von Stereotypen gebrochen: Nicht nur, dass der Film die Gewalt als Mittel zeigt, um die Liebe eines Menschen zu gewinnen, wo doch Gewalt meist ein Mittel ist, das Hass erzeugt, also das genaue Gegenteil. Auch verschwimmen im Laufe des Films die Grenzen zwischen Täter und Opfer: Marina befreit sich in Rickys

Abwesenheit von den Fesseln, ist also in dem Moment kein Kidnapping-Opfer mehr, während Ricky verprügelt wird und damit zum Opfer wird. Sie gibt ihm Anweisungen, fordert konsequent, was sie alles braucht (Medikamente, Drogen, etc..) und Ricky ist stets darum besorgt, diesen Anweisungen Folge zu leisten. Er kann aber auch nicht anders, so er sein Ziel erreichen will, sich vor Marina als guter Ehemann zu beweisen, der für sie sorgt. Marina ist frech, verleiht ihrem Unmut Ausdruck und verletzt Ricky damit psychisch sehr, bringt ihn sogar zum Weinen. Es handelt sich um den möglicherweise absurdesten Punkt des Films, als der zuvor so harte, brutale Ex-Häftling aufgrund verletzter Gefühle weinend am Bett sitzt, übermannt von seinen Affekten.

6. *Tacones lejanos*

6.1. Zum Inhalt des Films *Tacones lejanos*

Rebeca hat schon als Kind ein schwieriges Verhältnis zu ihrer Mutter Becky, eine Sängerin, die ausschließlich auf ihre Karriere fixiert ist. Ihren Vater bringt sie um, indem sie seine Tabletten vertauscht, damit Becky für ihre Karriere verreisen kann. Sie liebt und bewundert ihre Mutter, aber diese schenkt ihr keine Aufmerksamkeit und zieht es vor, für 15 Jahre in Mexiko zu bleiben. Als sie wieder zurückkehrt, hat sich nur wenig verändert: Rebeca ist zwar eine erwachsene Frau geworden, doch sehnt sie sich nach wie vor nach der Liebe ihrer Mutter und eifert ihr nach. Sogar hat sie Beckys ehemaligen Liebhaber Manuel geheiratet, um ihr nahe zu kommen, was der Mutter nicht gefällt. Trotz der angespannten Situation geht Rebeca mit den beiden zu einer Travestie-Show, bei welcher Letal Becky als Sängerin imitiert.

Rebeca hilft Letal beim umkleiden und dieser drängt sie zum Sex, was Rebeca am Ende jedoch genießt – schließlich läuft mit ihrem Mann schon lange nichts mehr, im Gegenteil, Manuel will sich scheiden lassen. Auf einmal wird letzterer ermordet aufgefunden und Richter Dominguez ermittelt nach dem Täter. Unter Tränen gesteht Rebeca die Tat, als sie wie jeden Tag die Nachrichten moderiert und kommt sofort ins Gefängnis. Sie widerruft ihre Aussage, erfährt, dass die schwanger ist und schließlich kann Richter Dominguez ihre Freilassung bewirken – geklärt ist der Mord aber immer noch nicht. Die Hauptverdächtigen bleiben Rebeca, ihre Kollegin vom Fernsehen und Becky, welche beide eine Affäre mit Manuel zugeben.

Becky wird krank und vor ihrem Tod nimmt sie die Tat auf sich, obwohl Rebeca die wahre Täterin ist. Es zeigt sich, dass Letal und Richter Dominguez ein und dieselbe Person sind und er der Vater von Rebecas Kind ist. Er liebt Rebeca und möchte mit ihr und dem Kind seine Zukunft verbringen, worauf sie zuerst wütend reagiert wegen der zahlreichen

Persönlichkeiten, die er verkörpert, ihm schließlich aber doch eine Chance gibt.

6.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (*Tacones lejanos*)

Die Szene stellt eine Form der sexuellen Gewalt dar, die auf den ersten Blick eher als Überredung oder Verführung wahrgenommen wird, doch ist es sexuelle Gewalt, denn Rebeca macht Letal unmissverständlich klar, dass sie nicht will und trotzdem beginnt er, sie zu befriedigen. Die Grenzen zwischen Missbrauch und Verführung sind fließend, vor allem, weil das Opfer Rebeca sich selbst nicht als Opfer, sondern als Nutznießerin der Gewalt darstellt, indem sie sich nachher beim Täter bedankt und betont, sie hätte den Sex nach der langen Zeit ihrer Abstinenz gebraucht.

Becky, ihre Tochter Rebeca und deren Mann Manuel gehen zu einer Vorstellung des transsexuellen Letal, welche Becky als Sängerin imitiert. Letal bittet Rebeca, ihn zu begleiten und beim umkleiden behilflich zu sein. Ihr Mann Manuel reagiert sofort skeptisch und fragt: "Ihm helfen? Wobei?" Becky versucht, ihn zu beruhigen: "Reg dich doch nicht auf, Manuel, der Junge ist ungefährlich." Manuel flirtet mit Becky, aber sie reagiert ablehnend, vor allem in dem Moment, als er ihr von seinen Scheidungsplänen berichtet.

Rebeca zieht Letal in der Garderobe währenddessen das Kleid und die Unterwäsche aus. Er will wissen, ob es sie stört, dass er ihre Mutter imitiert und Rebeca reagiert fasziniert, sie finde es zauberhaft. Letal ist von dieser Antwort nicht begeistert und meint, er wäre gerne mehr für sie als eine Mutter. Sie lächelt nur und nimmt die Aussage nicht ernst. Letal hebt sie plötzlich hoch auf eine Stange, von der sie alleine nicht runter kann, weil sie High Heels trägt. Grinsend meint Letal: "Wenn du die Beine spreizt, kommst du viel bequemer runter." Wie besessen will er ihre Beine

öffnen, aber Rebeca sträubt sich und mahnt ihn: „Was soll das? Hör auf!“ Doch gleich verstummen ihre abgeneigten Kommentare, als Letal beginnt, sie oral zu befriedigen.

Das schlechte Gewissen und die Unsicherheit kann sie trotzdem nicht ablegen: „Führe mich nicht in Versuchung. Ich lebe schon seit vier Monaten in völliger Abstinenz.“ Er hebt sie von der Stange und sie küssen sich. Während die beiden Sex im Sitzen praktizieren, fällt ein kleiner, roter Teller zu Boden und bricht. Manuel und Becky fragen sich, wo die zwei bleiben. Rebeca bedankt sich bei Letal, sie habe das gebraucht, aber sie betont, dass so etwa nicht mehr passieren dürfe, weil sie verheiratet sei und ihren Mann liebe. Letal regiert schockiert, dass sie dieses „Monster“ liebt. Dann verlässt Rebeca die Umkleidekabine und läuft zurück zum Tisch.

6.3. Analyse der Filmszene (*Tacones lejanos*)

Der Täter Letal schafft große Verwirrung um seine Identität, denn er schlüpft in zahlreiche Rollen, wie jene von Letal, Hugo oder Richter Dominguez. Er selbst meint, dass er in diese verschiedenen Rollen schlüpft, um als Richter seine Fälle besser untersuchen zu können, um in das jeweilige Milieu einzutauchen und dass Eduardo sein richtiger Name ist. Ein Mensch, angesichts dessen das Leben wie ein Spiel wirkt, für welches er unzählige Spielfiguren aufstellt. In jeder dieser Rollen präsentiert er sich selbstbewusst, so auch, als er in der Travestie-Show als Letal auftritt. Die Unsicherheit bezüglich seiner Identität sowie seine Stärke vermischen sich, zum Beispiel, als er zu Rebecas Mann Manuel sehr bestimmend sagt: „Para ti soy un hombre.“ Es scheint, als hätte er für jeden Menschen in seinem Leben eine andere Persönlichkeit parat, womit er jedoch auch Schaden anrichtet, wie etwa im Fall von Paula, die sich in eine seiner Rollen verliebt hat. Erst am Ende kommt es dazu, dass er sich findet und sich für eine einzige Identität entscheidet, nämlich als Mann an der Seite von Rebeca und ihrem gemeinsamen Kind.

Als er Rebeca den Oralverkehr aufzwingt, dürfte diese Handlung aus Liebe erfolgen, denn er äußert, dass er gerne mehr für sie wäre als nur

ihre Mutter. Trotz dieses Hintergrundes handelt es sich um sexuelle Gewalt, denn Rebeca stellt deutlich klar, dass sie nicht will, doch geht die anfängliche Gewalt fließend in einvernehmlichen Sex über. Für den Zuseher ist es schwer zu definieren, an welcher Stelle die Gewalt endet. Das schlechte Gewissen kann sie nicht ablegen, denn zum Schluss deklariert sie die Begegnung mit Letal als Fehler, der nicht mehr passieren darf, obwohl sie sich gleichzeitig bedankt und meint, genau das hätte sie gebraucht.

Selten liegen Verführung und Missbrauch so nahe beieinander wie in dieser Szene, was auch der Grund dafür sein dürfte, dass die Charaktere kein Bewusstsein zeigen, dass eine Form der sexuellen Gewalt verübt wurde und auch das Publikum diese nicht unbedingt erkennt. Das Geschehen findet danach keine Erwähnung mehr, wird von Rebeca also nicht im Dialog reflektiert, was bedeutet, dass das Opfer sich selbst nicht als Opfer darstellt.

Das Bedanken am Ende definiert die Situation sehr deutlich als Verführung. Vor dem Sexualakt befindet sie sich in der Opferrolle, welche aber zu ihren Gunsten vertauscht wird, sodass am Ende ein Nutzen für das Opfer entsteht. Rebeca ist eine überaus starke Frau, sogar eine Mörderin, die sich auch im Gefängnis gut schlägt - sie passt nicht in das klischeehafte Opferbild. Sie wandelt die Gewalttatkette in den Vorteil um, nach langer Abstinenz wieder Sex zu haben und Genugtuung gegenüber ihrem untreuen Ehemann zu erreichen, von welchem sie nie die Liebe, das Begehren und die Anerkennung bekam, wie von Letal. Polimeni (2004:98) spricht von einem „momento de sexo impagable.“

Die Szene um Rebecas und Letals Vereinigung zeigt die Verwirklichung einer außergewöhnlichen sexuellen Phantasie, welche das Publikum mit Sicherheit nicht täglich am Bildschirm sieht. Das Ausleben dieser Phantasie lässt Rebeca aus ihrem farblosen, monotonen Alltag ausbrechen und markiert überdies den Beginn ihres Lebenswandels: ab dieser Szene ist sie nicht länger die brave Ehefrau und seriöse Nachrichtenmoderatorin, die den Menschen in ihrem Umfeld zu gefallen versucht und diese Einstellung mit ihren teuren Markengewändern nach außen trägt. In der beschriebenen Szene eifert sie nicht mehr danach,

dem Anspruch der Perfektion und Zurückhaltung gerecht zu werden, sondern zeigt ihre leidenschaftliche, ungezwungene Seite. *Tacones lejanos* ist im Übrigen der einzige der drei Filme, welcher die Schwangerschaft als Folge sexueller Gewalt darstellt.

„Schwängerung von Frauen findet nicht selten unter Extrembedingungen statt: bei einer Vergewaltigung – *Tacones lejanos* (High Heels) 1991, im Koma – *Hable con ella* (Sprich mit ihr) 2002, ohne Mann – *Carne trémula* (Live Flesh – Mit Haut und Haar) 1997. Ohne sie den Science Fiction-Filmen zuzuordnen, so haben doch die Charaktere Almodóvars eine Fähigkeit, die üblicherweise ein Mensch nicht hat.“ (Zeul, 2010: 62).

Die Szene beendet Rebecas Streben, der scheinbaren Perfektion ihrer Mutter nahe zu kommen, von welchem ihr bisheriges Leben geprägt war und weshalb sie ihren Ex-Geliebten geheiratet hat, einen Mann, der beide nur ausgenutzt hat anstatt zu lieben. Letal fällt nicht in das männliche „Beuteschema“ von Rebecas Mutter, was darauf hindeutet, dass sie nun anfängt, ihren eigenen Weg zu gehen, ohne ihre Mutter zu kopieren. Im Gefängnis drückt sie ihre überaus große Wut aus, schreit ihre Mutter im Streitgespräch an, anstatt sie wie früher zu verehren.

Andererseits könnte man sagen, Rebeca holt sich in dieser Szene die ihr fehlende Liebe ihrer Mutter – schließlich imitiert Letal Becky und äußert selbst die Beschwerde, dass sie in ihm ihre Mutter sieht. Rebeca ist fasziniert, wie gut Letal ihre Mutter nachahmt und nachdem sie bei Becky selbst immer wieder ins Leere läuft mit ihren Annäherungsversuchen, ist Letal ein Ersatz, der in Wirklichkeit sogar wesentlich besser ist als das Original: er ignoriert sie nicht, zeigt eine Fürsorge und Wärme, welche ihrer Mutter fremd ist.

So gesehen gelingt es Rebeca nicht, sich von ihrer Mutter loszulösen. Letal, die „verbesserte Version“ ihrer Mutter, von der sie zudem noch ein Kind erwartet, ermöglicht ihr eine harmonische, liebevolle Mutter-Tochter Beziehung, nicht aber eine eigene, individuelle Beziehung, in welcher sie von Becky unabhängig sein könnte. „Der Sex mit Femme letal inszeniert

die sexuelle Begierde Rebecas für ihre Mutter Becky. Später bringt sie ihren eigenen Ehemann, den ehemaligen Geliebten ihrer Mutter, um, weil sie diese – wie schon als Kind – ganz für sich haben will.“ (Zeul, 2010:160f). Rebeca hat Letal als ihre Mutter kennen und lieben gelernt und dies bleibt er bzw. sie, auch wenn Letal aufhört, in fremde Rollen zu schlüpfen.

7. Kika

7.1. Zum Inhalt des Films *Kika*

Als Ramón nach Hause kommt, findet er seine Mutter erschossen und seinen Stiefvater Nicholas mit einer Verletzung vor, welche er sich laut eigener Aussage beim Versuch, Ramóns Mutter vom Selbstmord abzuhalten, zugezogen hat. Einige Zeit später ist Ramón anscheinend tot, doch erweckt die Visagistin Kika ihn beim Schminken wieder zum Leben und die beiden werden ein Paar, obwohl sie charakterlich sehr verschieden sind. Kikas Schwäche ist, zu reden ohne Pause und die von Ramón, dass er sich im Bett nur erregen kann, wenn er dabei Fotos schießt.

Kika wird vom Bruder ihres Hausmädchens in ihrer eigenen Wohnung stundenlang vergewaltigt, wobei der Täter sich äußerst dumm anstellt und auch die zur Hilfe kommenden Polizisten einen lächerlichen Eindruck erwecken. Zu ihrem Pech hat ein Spanner (welcher sich später als ihr eigener Mann Ramón herausstellt) von der gegenüberliegenden Wohnung aus die Tat gefilmt und schon bald steht die Reporterin und Moderatorin Andrea Caracortada vor Kikas Tür, um sie zu einem Interview zu drängen. Kika kann sich dem Interview zwar entziehen, doch kommt Andrea an das Videomaterial, welches die Vergewaltigung zeigt und präsentiert dieses unzensuriert in ihrer Sendung, was Kika wesentlich mehr leiden lässt, als die Tat selbst. Sie wendet sich an Ramón, findet bei diesem aber nicht das Mitgefühl, das sie sucht.

Dann erfährt sie, dass ihre Freundin Amparo eine Affäre mit Nicholas hat, mit dem sie auch gelegentlich schläft. Eine weitere Affäre, nämlich eine blonde Mexikanerin, tötet er einfach, als sie ihm lästig wird. Er arbeitet mit Andrea zusammen und unabsichtlich lässt er ihr einen Roman zukommen, welcher von einem Mörder handelt, der möglicherweise Nicholas selbst ist, also versucht Andrea, die Geschichte aufzudecken. Ramón ahnt währenddessen, dass Nicholas seine Mutter umgebracht hat und

attackiert ihn in seiner Wohnung, wo auch Andrea bald auftaucht, um Informationen zu erzwingen. Die beiden erschießen sich gegenseitig und Kika erweckt Ramón, der zusammengebrochen ist, erneut zum Leben, geht aber nicht wieder mit ihm zusammen, sondern beginnt ein neues Leben.

7.2. Auswahl und Beschreibung der Filmszene (*Kika*)

Die sexuelle Gewalt bildet in *Kika* den Inhalt der zentralen Szene des Films, nämlich die Vergewaltigung der Protagonistin durch den kriminellen Bruder ihres Hausmädchens. Die Gewalttat, welche erst nach klassischer Darstellung anmutet, durchlebt bald einen Wandel hin zu einer ironisierten und grotesken Gewaltdarstellung, welche äußerst stark mit Stereotypen bricht. Die absurde, lächerliche und provozierende Form der Darstellung sowie auch die verschwindende Rollenverteilung zwischen Täter und Opfer macht diese Szene für eine genauere Analyse interessant.

Pablo betritt, nachdem er in die Wohnung von Kika eingedrungen ist und seine Schwester Juana an einen Stuhl gefesselt und bewusstlos geschlagen hat, das Zimmer, in dem Kika in einem roten Minikleid schläft. Er riecht an ihrem Slip und zieht sich das Hemd aus, während Kika sich im Schlaf umdreht. Als würde er von Kika beobachtet, posiert Pablo und gibt an: „Schauen Sie, was ich für tolle Muskeln habe. Ganz schön dick, oder?“ An seinem Rücken sieht man Verletzungen, die von einer Prozession stammen. Er zieht das Hemd wieder an und geht zu seiner Schwester: „Juanita, ich war brav, ich habe nicht vergewaltigt.“ Diese ist aber nach wie vor nicht bei Bewusstsein, wodurch Pablos Chance auf einen Quickie schwindet.

Wieder geht er zu Kika und setzt sich ans Bett. Er platziert ein Stück Orange zwischen ihren Beinen und isst dieses anschließend. Kikas Lauten zufolge genießt sie und wird erregt. Danach legt Pablo sich auf Kika, zieht seine Hose nach unten und fängt an, sie zu vergewaltigen.

Sofort wacht Kika auf und ruft laut nach Juana - Pablo verbietet es ihr. Er hält Kika den Mund zu und erzählt, das Juana bewusstlos und geknebelt ist. Sie schreit und wehrt sich mit den Händen, was Pablo mit einem Messer an ihrem Hals zu unterbinden weiß. Er spricht eiskalt: "Soll ich dich vergewaltigen oder dir den Hals abschneiden? Los, mach die Beine breit!" Kika liegt ruhig und wehrt sich nicht mehr, sie hat Angst vor dem Messer.

Sie erkennt den Vergewaltiger als Pablo, den Pornodarsteller und verwickelt ihn in ein Gespräch: "Was du da gerade tust, ist ziemlich mies!" Pablo darauf verunsichert: "Hey, wie meinst du das, ich bin doch der beste. Bei den Dreharbeiten haben sie das auch gesagt." Kika: "Aber das sind keine Dreharbeiten, das ist eine wirkliche Vergewaltigung." Sie schlägt ihm vor, aufzuhören und über seine Probleme zu reden, zum Beispiel, dass er von der Prozession geflüchtet ist. Kika übernimmt nun die Führung und zeigt sich äußerst stark: "Hey, warum musst du mich so vollsabbern. Hey, du, ich rede mit dir!" Noch immer aber fürchtet sie das (eigentlich harmlose) Besteckmesser. Bei der Polizei geht ein Anruf eines Spanners ein, der die Vergewaltigung meldet. Sie glauben die Geschichte nicht und werden als äußerst faul dargestellt. Pablo wirkt indessen, als würde er jeden Moment einschlafen, denkt aber nicht daran aufzuhören, im Gegenteil, er will seinen Rekord brechen. Kika ist wütend: "Denkst du nicht, dass eine Vergewaltigung normalerweise was anderes ist? Du bumst mich schon den ganzen Vormittag. Ich muss mir die Nase putzen und ich muss pinkeln und das geht nicht."

Inzwischen kommt Juana wieder zu sich. Kika schimpft mit Pablo, weil er kein Kondom genommen hat und sie sich mit Krankheiten anstecken könnte, wo er doch gerade erst aus dem Gefängnis gekommen ist. Sie erteilt ihm für seine nächste Vergewaltigung den Rat, Schutzmaßnahmen zu ergreifen. Juana läuft, gefesselt an den Stuhl, ins Schlafzimmer und schreit: "Du elendes Schwein, geh von der Señora runter." Doch ist sie machtlos und vereinbart mit ihrem Bruder, dass er noch ein letztes Mal kommt und dann geht, er solle sich beeilen. Es klingelt an der Tür. Mittlerweile ohrfeigt Kika ihren Vergewaltiger: "Wieso dauert das so lange?" Die Polizisten dringen gewaltsam in Kikas Wohnung ein, beide wirken sehr

unprofessionell: „Und was, wenn er bewaffnet ist?“ Der zweite Polizist darauf: „Du Idiot, wir haben ebenfalls Waffen.“ Die Polizisten bedrohen den Täter mit ihren Pistolen, aber dieser regiert nicht darauf und fährt mit seiner Vergewaltigung fort. Einer der Polizisten gibt dem Täter erfolglos ein paar Schläge auf den Hintern. Schließlich gelingt es ihnen doch, mit vollem Krafteinsatz den Vergewaltiger an den Beinen von Kika herunterzuziehen. Pablo rennt auf den Balkon, verhilft sich selbst zum Höhepunkt und rutscht dann auf einem Seil nach unten auf die Straße.

7.3. Analyse der Filmszene (Kika)

„Si algo define a Kika es la imposibilidad de contarla en tres folios. [...] Cuando comencé a escribir el guión, entre viaje y viaje de promoción, Kika-personaje era la dueña y señora de la historia. Como siempre, yo la escribía por mera diversión, para desintoxicarme. También, como siempre era una traslación de mis necesidades. El mundo que me rodeaba y mi propio mundo amenazaban con asfixiarme, necesitaba una buena dosis de optimismo. Quería recuperar para mi vida y para mi cine el aliento fresco de la comedia. Así nació Kika-título y Kika-personaje.“
(Almodóvar. Zit.nach: Juan Payán, 2001:21)

Und tatsächlich fehlt es dem Film nicht an Komik – auch nicht bei der Darstellung der sexuellen Gewalt und ihrer Hintergründe. „Ich war brav, ich hab nicht vergewaltigt“, verkündet der sexbesessene Pablo freudig seiner Schwester, als wäre Vergewaltigung etwas Alltägliches. Er lobt sich quasi selbst, dass er dieses Mal der Versuchung widerstehen konnte, auch wenn er später doch schwach wird. Er ist ein Krimineller, ein Häftling auf der Flucht und ein Pornodarsteller, der es gewohnt ist, wie selbstverständlich Sex zu bekommen, wannimmer er Lust hat. Seine Schwester Juana trägt dazu bei, indem sie ihm Quickies anbietet, damit er keine Frau vergewaltigt oder sich an Tieren vergeht und Pablo scheinen alle Mittel recht zu sein, um seine Triebe zu befriedigen – ob Inzest mit der

Schwester, Pornodreh oder Vergewaltigung. Er kennt es von seiner Arbeit und von zuhause nicht anders, als dass alle Frauen bereitwillig mit ihm schlafen und zeigt ein sehr verzerrtes Bild von Sexualität, welches einzig und allein darin besteht, seine eigenen Gelüste auszuleben.

Gerstner (vgl. 2002:49) stellt fest, dass er selbst keine Idee hat, was zu tun ist, als er in Kikas Wohnung eindringt – ein äußerst unkreativer Triebtäter, der sich von seiner Schwester jeden einzelnen Schritt erklären lassen muss. Sie gibt ihm die Anweisungen, dass er sie erst fesseln und etwas stehlen soll. Er ist zudem nicht fähig, die tägliche Realität von seinen Rollen beim Pornodreh zu unterscheiden (vgl. Goss, 2009:73), ähnlich einem Kind, welches genausowenig Fiktion als solche richtig erkennen kann. Er sagt, er sei der beste Liebhaber, weil er in seinen Pornofilmen so dargestellt wird und hakt nach, als Kika seine Qualitäten als mies bezeichnet (obwohl sie eigentlich die Vergewaltigung meint und sich gar nicht auf seine Liebhaberqualitäten bezieht). Beharrlich hält er am schönen Schein fest und versucht wie besessen, Kika durch einen neuen Orgasmus-Rekord zu überzeugen.

Seine Figur wird anfangs als sehr brutal dargestellt – bei der Prozession (von welcher die Verletzungen an seinem Rücken stammen) kommt sein Anblick mehr dem eines Monster gleich, als dem eines menschlichen Wesens. Doch typisch für Almodóvar, bleibt es nicht bei dieser monsterhaften Darstellung – schon bald dreht der Filmemacher den Spieß um und zeigt ganz andere Seiten von Pablos Persönlichkeit. Dadurch haucht er dem vormaligen „Monster“ Pablo Leben ein und er erhält die Menschlichkeit, welche Almodóvars Figuren nicht fehlen darf.

Zu Beginn verschwimmen die Grenzen zwischen Verführung und Vergewaltigung, weil Kika es genießt, das Orangenstück zwischen ihren Beinen zu spüren. Pablo versucht, Kika nicht zu wecken, was aber nicht gelingt. Sobald er sich auf Kika legt und den Geschlechtsakt initiiert, wird die Protagonistin munter.

Für einen anscheinend so routinierten Vergewaltiger macht er einen äußerst unroutinierten Eindruck, hantiert mit einem völlig harmlosen Besteckmesser. Kika sagt, dass es mies ist, was er da tut – in dem Moment fangen Pablos Zweifel an, er rechtfertigt seine

Liebhaberqualitäten, indem er meint, dass ihn beim Pornodreh alle für den besten halten. Nachdem seine Fassade gefallen ist, gibt es kein zurück mehr, im Gegenteil, Pablo wirkt von Sekunde zu Sekunde lächerlicher und die Szene schwankt zwischen grauenvoller Gewalttat und grotesker Komik. Pablo wird dem stereotypen Bild des Vergewaltigers nicht mehr gerecht mit seinem geringen Selbstbewusstsein. Anfangs wehrt sich Kika noch heftig mit den Händen, doch mit der Zeit scheint es sie kalt zu lassen, andere Sorgen scheinen größer („Ich muss pinkeln“). Sie hat Angst um Geschlechtskrankheiten, belehrt ihn, redet wie mit einem Kind. Die Situation wirkt nicht mehr besonders bedrohlich, sondern witzig und grotesk. Die ganze Zeit erteilt Kika ihrem Vergewaltiger Anweisungen, zum Beispiel, dass er sie nicht ansabbern soll. Sie hat die Kontrolle über, ohrfeigt Pablo und redet frech mit ihm.

Die ganz am Anfang noch so klar verteilten Rollenklischees lösen sich auf, denn das Opfer gibt den Ton an und der Täter weiß sich dagegen nicht zu helfen, steht als der Dumme da. Durch diese Verkehrung entsteht der grotesk- ironisierende Effekt, nichts entspricht mehr den klischeehaften Vorstellungen der Zuseher vom starken, brutalen Vergewaltiger und vom schwachen, leidenden Opfer. Almodóvar zeigt in *Kika* eine überaus starke Frau, welche während dieser grauenhaften Tat kämpft, anstatt sich geschlagen zu geben und lediglich zu hoffen, dass alles bald vorbei ist. Die Stärke der Frau wird hervorgehoben und gleichzeitig die männliche Dominanz niedergeschlagen. Almodóvar positioniert sich mit dieser Szene eindeutig gegen männliche Gewalt an Frauen. Die Polizisten bringen im Anschluss noch mehr Schande über das männliche Geschlecht, denn erst sind sie zu faul, um überhaupt an den Ort des Verbrechens zu fahren, dann stellen sie sich dumm an in ihrem Vorgehen, schlagen dem Täter auf den Hintern, anstatt ernsthafte Maßnahmen zu ergreifen. Sie machen sich lächerlich und wirken unbeholfen, womit sie nicht den Vorstellungen von guten Polizisten entsprechen.

Zur Zeit Francos hätte Almodóvar eine derart negative Darstellung der Polizei nicht veröffentlichen können. Es ist eindeutig, dass die Beamten auch während der Diktatur schon in diesem Beruf im Einsatz waren und ihre Vorgehensweisen beibehalten haben. Die Menschen regieren auf die

Polizisten dementsprechend, indem sie diesen nicht trauen und Skepsis zeigen. Almodóvar drückt dadurch eine latente Kritik am vormaligen System aus (vgl. Rabe, 1997:105).

Pablo rennt zum Balkon und kann dort in Ruhe seinen nächsten Orgasmus erreichen, ohne von den Polizisten festgenommen zu werden. Die Tatsache, dass er es schafft, seinen neuen Rekord von vier Orgasmen in Folge ohne Pause zu erreichen, macht die Szene unrealistisch. Dem Täter ist die Triebbefriedigung wichtiger, als nicht ins Gefängnis zu kommen und das, nachdem er bereits den halben Tag vergewaltigt hat. Was dem aufmerksamen Zuseher am Ende bleibt ist die Verwirrung, ob man nun wirklich über eine Gewalttat gelacht hat.

Durch die Vergewaltigung wird Kika anscheinend weit weniger zum Opfer, als sie dies durch die Medien wird, genauer gesagt durch die extremen Recherchemethoden der Reporterin und Moderatorin Andrea. Diese will nach der Tat ein Interview mit Kika erzwingen, sie weigert sich aber und ist nach Andreas Attacke weit mehr nervlich am Ende, als sie es nach der Vergewaltigung war. Direkt nach der Tat ist sie nicht am Boden zerstört, was man annehmen könnte, sondern meint :“Das passiert jeden Tag hundert mal und heute war ich wohl dran.“ Sie wirft Juana nicht vor, dass sie quasi Beihilfe zur Vergewaltigung geleistet hat und zeigt eine relativ hohe Akzeptanz.

Die wahre Täterin in dem Vergewaltigungsfall ist aber Andrea, die über Leichen geht, um an das von ihr benötigte Informationsmaterial zu gelangen. Kika leidet an der Scham und der Demütigung, welche sie angesichts der drohenden Berichterstattung verspürt, aber sie kämpft weiter, leider aber ohne Erfolg, denn bald schon flimmert in den Wohnzimmern die Szene von Kikas Vergewaltigung über die Fernschirme. Dieses stellt auch Smith (2006:150) fest:

“Arguably the most dynamic scenes of the film are when Victoria Abril’s cyborg reporter tracks down „the worst of the day“ for her exploitation programme of that name. And in his defence of the notoriously extended rape scene, Almodóvar appeals to precisely that confusion of presentation and representation characteristic of

the vision machine: he argues, unconvincingly, that the real violation of Kika is not her physical rape but the broadcasting of it on television.“

Kika positioniert sich selbst im Dialog sehr stark als Opfer, gerade gegenüber Ramón, welcher die Tat nicht so ernst nimmt, wie Kika es gerne hätte. Er zeigt kein Mitleid und ist, wie sooft, hauptsächlich um seine Kameraausrüstung besorgt. Darum betont sie mehrmals ihre schwere Lage nach der Vergewaltigung, was im Gegensatz zu der Einstellung steht, welche sie während der Tat gezeigt hat. Man gewinnt zum Teil den Eindruck, dass es Kika darum geht, das Mitleid ihrer Mitmenschen zu erregen, obwohl sie wie immer stark bleibt und gut mit der Tat umgehen kann.

Almodóvar selbst beschreibt die Darstellung Kikas wie folgt: „[...] Abgesehen von Kika habe ich meine Figuren nie schwarzweißgemalt. Ich verteidige sie in ihrer Komplexität und in ihren Widersprüchen.“

(Almodóvar, 1998:175. Zit.nach: Daničić, 2003:22) Es lässt sich feststellen, dass Kika sehr gefestigte Verhaltensmuster an den Tag legt, ihren Eigenarten (vor allem dem pausenlosen Reden) in jeder Situation treu bleibt, sogar in der absoluten Ausnahmesituation ihrer Vergewaltigung.

Sie hört nie auf, ohne Ende zu monologisieren, sich selbst darzustellen und andere zu belehren. Eigentlich erscheint sie immer als eine energiegeladene und lebenslustige Person, die sich nach der Vergewaltigung mehr als schwach darstellt, indem sie bei Ramón Unterstützung erbittet, als sie es wirklich ist, denn in den Gesprächen entsteht der Eindruck, dass obwohl sie unter den Geschehnissen leidet, sie diese verkraften kann und anscheinend keine Therapiemaßnahmen braucht. Vor allem wird dies deutlich, weil sie sagt, dass Vergewaltigungen jeden Tag passieren und es an diesem Tag eben sie getroffen hat. Ein weiteres Merkmal, welches in der Szene auffällt ist die Perversion, welche Zeul (2010:162) bezogen auf den gesamten Film sehr treffend diskutiert:

„Der Film als Ganzes zeichnet sich durch eine Reihe perverser Phantasien und Handlungen aus. Die Mordtaten von Nicholas, der gemeinsame Tod von Andrea und Nicholas, die Lust Andreas, das Fernsehpublikum mit furchtbaren Nachrichten zu erschrecken, ihr Voyeurismus, mit dem sie mit ihrer fest montierten Kamera beständig die Personen in ihrer Umgebung filmt, die Fixierung von Ramón auf den Voyeurismus als wesentlichen Teil der Liebesbeziehung zu Kika, die kleinlaut meint, ihr gefalle auch „normaler“ Sex, und die zehnminütige Vergewaltigung Kikas machen aus dem Film ein Konglomerat von düsterer und perverser Lust.“

An der Vergewaltigungsszene ist so gut wie alles abartig, angefangen an dem Punkt, als Pablo ein Organgenstück zwischen Kikas Beinen positioniert, wie ein Fetischist für Gerüche an ihr riecht, seinen Orgasmus-Rekord von vier ohne Pause erreichen will etc.. Dabei wählt er für die Vergewaltigung die Missionarsstellung – diese wirkt deplatziert und zu gewöhnlich für die Szene.

8. Karneval und Karnevalisierung

8.1. Die Karnevalstheorie nach Michail Bachtin

Als Grundlage der nachfolgenden Analyse des Karnevalesken in Almodóvars Filmen *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* dient Michail Bachtins Theorie des Karnevals und der Karnevalisierung der Literatur, wobei sich die von Bachtin beschriebene Übertragung des Karnevals auf die Literatur für den Film ebenso durchführen lässt. Im Folgenden sollen die wichtigsten Charakteristika dieser Theorie zusammenfassend dargestellt werden.

Die Idee hinter dieser Theorie sind die aus Brauchtum und Tradition stammenden Feierlichkeiten des Karnevals, welche zwar in ihrer Form zwar stark variieren, wohl aber zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen. So finden wir etwa im Karneval stets einen Ausbruch aus dem Normalen. (vgl. Bachtin, 1969:47f). „Der Karneval ist die umgestülpte Welt.“ (Bachtin, 1969:48). Alle Beteiligten nehmen aktiv an der Karnevalshandlung teil, das heißt es gibt keine Teilung in jene Personen, die etwas vorspielen und solche, die lediglich zusehen. Der Karneval wird nicht vorgeführt wie auf einer Bühne, sondern mit all seinen eigenen Gesetzen gelebt.

Währenddessen gelten die Gesetze der Realität und des Alltags nicht, besonders trifft dies auf Hierarchien zu, aus denen Verbote, Beschränkungen, Normen, Regeln und Etikette hervorgehen. Durch die Auflösung der Hierarchie zwischen den Menschen, entsteht ein enges, familiäres Miteinander ohne Distanzierung voneinander, das heißt jeder tritt mit jedem in Kontakt (vgl. Bachtin, 1969:48ff).

Der Karneval vereint in diesem familiärem Verhältnis der Menschen das, was im gewöhnlichen Leben strikt getrennt wird - er vereint Gegensätzliches wie beispielsweise das Große mit dem Kleinen, das Schlaue mit dem Dummen oder das Hohe mit dem Niedrigen. Er verbindet die Realität mit dem Spiel, bei dem die Ordnungen der Realität außer Kraft gesetzt werden, von welchen ansonsten das gesellschaftliche Leben

beherrscht wird. Ein weiteres Element des Karnevals bildet die Demütigung, die Unanständigkeit und Ruchlosigkeit sowie die Parodie. Doch von allen Karnevalshandlungen ist die wichtigste das Erwählen und Stürzen des Karnevalskönigs: dieser wird zuerst erhöht und dann erniedrigt, was das Fehlen von Ordnung und Hierarchie zeigt. Sein Gegenpol hingegen ist der wahre König, welcher in Form eines Sklaven oder Narren auftritt (vgl. Bachtin, 1969:48ff).

Hierbei wird die verkehrte Welt und die Ambivalenz des Karnevals sehr deutlich, welche diesen charakterisiert. Beim Karneval interessiert nicht das Ergebnis des abwechselnden Erhöhens und Erniedrigens, welche nicht voneinander getrennt werden können, sondern dieser Prozess selbst. Nichts ist absolut, also zum Beispiel rein vernichtend, sondern es herrscht Fröhlichkeit bei der Feier, selbst wenn der Karnevalskönig gedemütigt oder geschlagen wird. Das Erhöhen und das Erniedrigen sind nicht begrenzt, sondern gehen fließend ineinander über und ist voll von Kategorien des Karnevals, welche sind (vgl. Bachtin, 1969:48ff): „der freie intim-familiäre Kontakt, der beim Sturz des Karnevalskönigs besonders stark zum Zuge kommt, die karnevalistische Mesalliance (die Spannung von Knecht und König), schließlich die Profanation: das Spiel mit den Symbolen der höchsten Macht.“ (Bachtin, 1969:52)

Zu den sekundären Merkmalen des Karnevalbrauchtums zählen Verkleidungen und Maskierungen, die Änderung von Schicksalen und des Lebens, unblutige Kriege und Streitereien, jeweils geprägt von der karnevalstypischen Leichtigkeit. Es kommt zur Bildung von Karnevalspaaren, die sich entweder durch Gleichheit oder Gegensätzlichkeit auszeichnen. Gleichheit beobachtet man beispielsweise in Form von Zwillingen, Gegensätzlichkeit in Form von Kombinationen wie jung und alt, klug und dumm, arm und reich etc.. Die Vereinigung von Gegensätzlichkeiten bezieht sich häufig auch auf Gegenstände und deren Gebrauch, wie etwa falsch getragenen Gewändern oder Haushaltsgegenständen als Waffe. Dies beschreibt eine Distanz zum Gewöhnlichen, so wie es sich auch beim Karnevalslachen verhält: dieses gilt, anders als im normalen Alltag, dem Höchsten und kann sowohl Spott, als auch Bejahung ausdrücken (vgl. Bachtin, 1969:52ff).

Es steht in untrennbarer Verbindung mit der karnevalistischen Parodie als wesentlicher Bestandteil der Karnevals. Der Lachaspekt ist ambivalent, drückt die verkehrte Welt aus und gilt den Karnevalspaaren. Die karnevalistische Parodie ist zudem zentral für das große literarische Werk *Don Quijote* von Cervantes. Als Schauplatz dient dem Karneval im Allgemeinen die Öffentlichkeit, ist aber nicht auf diese beschränkt und kann auch im privaten Raum Einzug finden. Hauptsächlich geht es jedoch darum, dass das Spektakel die Menge des Volkes erreicht, denn nur so ist es möglich, dass wirklich jeder daran teilnehmen kann. Der familiäre Aspekt und das Öffentliche verbinden sich auf diese Art und Weise. Zum Schluss soll noch angemerkt werden, dass der Karneval ein sehr altes Phänomen und keineswegs eine neue Entwicklung ist, denn schon in der Antike und im Mittelalter gab es karnevaleske Feierlichkeiten, welche es dem Volk erlaubten, aus ihrem düsteren Lebensalltag mit den strengen sozialen Hierarchien auszubrechen (vgl. Bachtin, 1969:52ff).

8.2. Pedro Almodóvars Karneval

„Almodóvar tritt in eine Welt der Fiktion ein, in der, wie er später explizieren wird, nichts mehr unmöglich ist, in der sich Tabu- und Realitätsgrenzen auflösen.“ (Maurer Queipo, 2005:53. Zit.nach: Goebel, 2007:10) Almodóvar begriff früh, wie notwendig es ist, die Wirklichkeit durch Fiktion zu ergänzen, um sie erträglicher zu machen. „Fiktion“, sagte er auf dem Höhepunkt seiner Karriere, „wirkt als einigende Kraft auf die Wirklichkeit der Menschen, indem sie ihre Mittelmäßigkeiten, ihre Depressionen umdreht, ihre inhaltsleeren Räume füllt.“ Realität sind für ihn wie Yin und Yang, sie brauchen sich gegenseitig, um lebendig zu sein.“ (Polimeni, 2005:22. Zit.nach: Goebel, 2007:9)

In den Filmen Pedro Almodóvars gelten eigene Gesetze, das Leben ähnelt einem Spiel, was insbesondere an den Figurenkonstellationen zu erkennen ist. Locker und leicht treten die Charaktere von einer Identität in

eine andere, wodurch sich bizarre Verflechtungen ergeben. Es gibt an den Figuren nichts Starres, fix Festgelegtes, sondern das Bezeichnende ist eine gewisse Elastizität, welche die Persönlichkeiten kennzeichnet. So kommt es dazu, dass beispielsweise Opfer sexueller Gewalt nachher ganz selbstverständlich als Verführer dastehen oder Männer zu Frauen werden. Diese Konstellationen bringen scheinbar Festgelegtes ins Wanken und lassen den Gedanken an Bachtins Theorie des Karnevals aufkommen, welche naheliegend scheint angesichts der Verbindung von Gegensätzlichkeiten und häufig mit Almodóvars Werk assoziiert wird (vgl. Illger, 2008:51ff).

Bachtin beschreibt den Dichter Rabelais als bestes Beispiel für die Lachkultur, welche den entgegengesetzten Pol zum mittelalterlichen Leben mit dessen strikter Hierarchie bildet. [Auf weitere Elemente dieser Theorie wurden bereits im vorhergehenden Kapitel eingegangen].

Almodóvar inszeniert das Kino so, dass man von karnevaleskem Kino sprechen könnte, woraufhin Filmwissenschaftler eher erfolglos versucht haben, die Verbindung seiner Filme mit Bachtins Karnevalstheorie zu untersuchen. Diese ist in Almodóvars Werk besonders an der positiven Lebenseinstellung, am leidenschaftlichen Feiern und an den abgründigen Formen des Daseins zu bemerken, wie an der Ambivalenz der Auflösung der Grenzen zwischen Karnevalskönig und Narr. Dinge, die scheinbar unvereinbar sind, werden zusammengebracht und kollidieren miteinander ohne Versöhnung, wie das zum Beispiel in *Volver* der Fall ist, wo die Mutter zur gleichen Zeit tot und lebendig ist (vgl. Illger,2008:53ff).

Diese Erkenntnis erlaubt ein besseres und tiefergehendes Verständnis Almodóvars Filmwerks, genauso wie die Entstehung enger, familiärer Beziehungen, welche anstatt des normalen Alltags existieren und das An-Licht-kommen verborgener Seiten des Lebens bewirken. Filmisch wird die Verbindung des Gegensätzlichen bei Almodóvar vor allem durch unterschiedliche Darstellungsmodi und das Vermischen von Genres umgesetzt, welche jedoch dieselben starken Emotionen auslösen wie ein Genrefilm und diese sogar noch verstärken, auch wenn sie sich manchmal wechselseitig im Weg stehen. Ein Gefühl steht nicht alleine, sondern ist mit anderen Gefühlen verflochten. Almodóvars Filme müssen wegen ihrer

Ambivalenz, dem Prinzip der Vernichtung und Erneuerung im Karneval folgend, immer wieder neu gedacht werden und dürfen nicht von einer starren Perspektive aus betrachtet werden (vgl. Illger, 2008:58f).

Diese Ambivalenz wird insbesondere im Film *Kika* deutlich, in welchem Kika die Königin des Karnevals repräsentiert, die zwar einerseits über die große Macht verfügt, den tot geglaubten Ramón von den Toten aufzuerwecken, andererseits jedoch durch die Vergewaltigung eine große Demütigung erdulden muss. Die Grenzen zwischen Verführung und Vergewaltigung sind an manchen Stellen nicht klar, was sich in Pablos Spiel mit der Orange und in beider angeregter Diskussion ausdrückt. Immer wieder wechselt das Bild der brutalen Vergewaltigung sich mit jenem der Verführung ab, einmal wehrt Kika sich und schreit, dann wieder plaudert sie locker, sodass nicht klar ist, ob es sich bei der Vergewaltigung um einen Witz handelt oder doch um ein ernsthaftes Verbrechen. Die Vergewaltigung befindet sich zwischen Schrecken und Humor, welche unter anderem dadurch entsteht, dass Kikas Reaktion auf die Tat unangepasst wirkt und Pablo sich äußerst kindlich verhält (vgl. Illger, 2008:60ff).

Die Ambivalenzen erzeugen einen verstörenden Effekt, welcher das Publikum mit dem Zweifel darüber zurücklässt, ob er das Gesehene ernst nehmen soll oder nicht. Erst im weiteren Verlauf des Filmes erfährt er die Tat als ernstes Verbrechen, indem Kika im Nachhinein all den Schmerz ausdrückt, welcher bei der Vergewaltigung schlichtweg gefehlt hat. Es eröffnet sich der karnevaleske Abgrund in dem Moment, wenn beim Publikum die vorher abwesend gewesenen Gefühle ausbrechen. Der schöne Schein fällt, der sich nur allzu deutlich in Kikas Beruf der Kosmetikerin zeigt. Die Verwirrung, welche dem Zuseher am Ende bleibt, weil zahlreiche Fragen unbeantwortet bleiben, ist Teil der karnevalesken Inszenierung, welche sich außerdem in Andrea Caracortadas ritterrüstungs-ähnlichen Verkleidung darstellt (vgl. Illger, 2008:62ff).

8.3. Wie wird ironisierte Gewalt möglich?

Im Folgenden sollen einige grundlegende Darstellungsmöglichkeiten hervorgehoben werden, welche wiederholt vorkommen und dazu beitragen, dass das Publikum über Gewalt in Almodóvars Filmwerk lacht, jedoch nicht immer zwingend dem Karneval zuzuordnen sind.

- **Nicht-Zeigen von Gewalt**

„Informationen, die nur verbal und nicht szenisch vermittelt werden, sind ein ausgeprägtes Stilmittel Almodóvars, der all seine Figuren – wie Symbole in einem Rebus – stets auf komplexe Weise untereinander vernetzt indem er immer wieder verbindende Handlungsfragmente einbaut.“ (Riepe, 2004:152)

Dadurch, dass die Gewalttaten des Öfteren nicht gezeigt werden, wird eine Distanz zum Geschehen aufgebaut. Dem Publikum geht die Tat emotional nicht so nahe, wenn er diese nur über Erzählungen hört bzw. nur die Folgen sieht. Dadurch ergibt sich ein großer Spielraum für die Darstellung und den Umgang mit der Gewalt - diese Technik erlaubt es, Witze über die Tat zu machen, ohne dass der Zuseher beim Lachen ein schlechtes Gewissen hat. Wird die Tat gezeigt, so entsteht viel mehr Betroffenheit, die dazu führt, dass Ironisierungen taktlos wirken könnten, weil zwei gegensätzliche Emotionen ungedämpft aufeinander prallen. Auch gelingt es, durch das Nicht-Zeigen der Gewalt, dass die Zuseher auf die Seite des Täters gezogen werden können, die für ihn Verständnis haben und mit ihm mitfühlen. Der Filmemacher kann so sehr leicht mit den Einstellungen und Gedanken des Publikums spielen, erschafft hier eine große Elastizität. Als Beispiele sind zu nennen der Mord von Paco in *Volver* oder von Manuel in *Tacones lejanos*, weiters die Vergewaltigung in *Hable con ella*.

- **Geringes Leid des Opfers**

Eine weitere Technik, welche die Ironisierung von Gewalt vereinfacht, ist es, das Opfer als wenig unter der Gewalt leidend darzustellen, wodurch die Tat weniger dramatisch wirkt. Bestes Beispiel ist hier die Vergewaltigung von Kika - sie beschwert sich während der Vergewaltigung, dass sie zur Toilette muss, dass sie sich mit Krankheiten anstecken könnte etc., als hätte sie in diesem Moment keine anderen Sorgen. Sie wehrt sich kaum und fängt an zu diskutieren. Der Zuseher bekommt den Eindruck, es sei für sie nicht schrecklich, dadurch kann die Parodie sehr gut wirken, man ist weniger berührt und auch im Wissen darüber, dass es sich um ein Verbrechen handelt, lacht man. Auch im Film *Hable con ella* ist das Leid des Opfers nicht direkt wahrnehmbar, durch das Koma merkt Alicia nicht, was ihr widerfährt.

- **Gewalt ist vom Opfer gewollt**

Ebenfalls leicht zu ironisieren ist Gewalt, wenn das Opfer selbst diese will oder fordert, wie das zum Beispiel in *Kika* der Fall ist, als Juana zu Pablo sagt, er solle sie schlagen und an den Stuhl fesseln, um einen Überfall zu simulieren. Die Gewalt ändert nichts an der Witzigkeit der Situation, es wirkt nicht grausam, obwohl es das ist.

- **Gewalt als normal in einem bestimmten sozialen Umfeld**

Wird Gewalt innerhalb einer bestimmten (Rand)Gruppe als alltäglich dargestellt, zum Mittel der Verständigung unter den ihr zugehörigen Personen gemacht, ist es leicht, diese ironisiert darzustellen. Das Publikum weiß, dass Verständigung per Gewalt und das Aufzeigen von Rangordnungen zum Beispiel im Gefängnis häufiger vorkommt und so entsteht eine hohe Akzeptanz für die Ironisierung. Gewalttätige Auseinandersetzungen werden dann anders wahrgenommen, als würde man diese in einem anderen Umfeld beobachten. Zum Beispiel ist dies der Fall bei den Raufereien der Gefängnis-Insassinnen in *Tacones lejanos* oder in *Todo sobre mi madre*, als Agrado im Rotlicht-Milieu von einem Freier attackiert wird.

- **Gesellschaftlich akzeptierte Gewalt (Notwehr, Rache,...)**

Geschieht eine Gewalttat aus einem Hintergrund heraus, der in der Gesellschaft die Anwendung von Gewalt moralisch rechtfertigt und Akzeptanz findet, wirkt die Tat weniger grausam, zum Beispiel wenn aus Notwehr gehandelt wird, zu sehen in *Volver*, als Paula Paco ersticht, nachdem dieser sie vergewaltigen will. Das Publikum sieht hier eine Rechtfertigung, auch für schwere Gewaltformen. Das Opfer, zuvor Täter, ist selbst schuld, hat die Gewalt verdient aus Sicht der Zuseher. Auch Gewalt als Rache fällt in dieses Schema, denn es gibt hier einen Grund, warum das Opfer die Gewalt „verdient“ hat. Sie findet nicht als reiner Selbstzweck statt, um Vorteile für sich zu gewinnen.

- **Der Täter wird als lächerlich dargestellt**

Ein Täter, der nicht stark sondern schwach erscheint, sich tollpatschig und dumm anstellt, wird weniger als bedrohlicher, ernsthafter Täter wahrgenommen. Das Publikum lacht über die tollpatschige Vorgangsweise, dabei rückt die Gewalt in den Hintergrund. Man traut diesen Tätern nichts zu, weil sie nicht dem stereotypen Bild des Gewalttäters entsprechen, welcher über die Merkmale xy verfügt. Die Vorurteile verschwinden nicht zwangsläufig, wenn das Publikum sieht, wie der Täter ein schweres Verbrechen begeht. In *Kika* zum Beispiel zweifelt der Täter (Pablo) über seine Qualitäten als Liebhaber, wodurch das stereotype Bild des Vergewaltigers aufgebrochen wird. Auch die Polizisten stellen sich dumm an und wirken dadurch hilflos, schlagen dem Täter absurderweise auf den Hintern und können Kika nicht schützen.

- **Absurde Methode der Gewaltanwendung**

Wenn die Form der Gewalt in einer bestimmten Situation nicht angemessen erscheint und nicht der Norm entspricht. Die Polizisten in *Kika* etwa, die dem Täter auf den Hintern schlagen - erfahrungsgemäß weiß man, dass diese Art der Gewalt nicht zum Standard dieser Berufsgruppe zählt. Man lacht, weil es unpassend wirkt und zudem handelt es sich auch um ein typisch karnevaleskes Element.

- Gewalt als Tradition

Es existieren Traditionen, welche die Ausübung von Gewalt beinhalten und bejahen, so etwa der Stierkampf in *Hable con ella* und *Matador*. Es gilt aufgrund der Stützung auf die Tradition als positive Gewalt, wird von großen Teilen der Gesellschaft akzeptiert und gerechtfertigt. In *Hable con ella* beispielsweise wird die ansonsten so brutal auftretende Stierkämpferin Lydia ironisiert dargestellt, indem sie gleichzeitig eine starke Schlangen-Phobie hat.

- **Der Täter als Opfer**

Häufig verhält es sich so, dass der Täter auch eine Opfergeschichte hat, sonst wäre er möglicherweise nicht zum Täter geworden. Dies zeigt sich einmal mehr, einmal weniger deutlich. Ein gutes Beispiel findet sich in *Volver*, als Paula nach Pacos Vergewaltigungsversuch selbst zur Täterin wird. Der Zuseher sieht hier die Tat als gerechtfertigt, wenn der Täter zuvor das Opfer war. Ironisierungen der Tat wirken, weil die Tat nicht als bössartige, eigennützige Handlung verstanden wird, sondern als notwendig, im dem Sinne, dass der Täter die Strafe, Rache oder Gegenwehr verdient.

8.4. Umgang mit sexueller Gewalt – Reflexion und Bewertung

„Anders als in den vorherigen Filmen entfaltet Almodóvar in *Volver* den Prozess der Konfrontation mit dem Trauma, der Rekonstruktion der Familiengeschichte, der Aussprache der Verbrechen und der Versöhnung, [...] welche die Geschichte eines Missbrauchs künstlerisch bewältigt.“ (Streiter, 2008:108).

Den entgegengesetzten Pol zu *Volver* in puncto Umgang mit sexueller Gewalt finden wir in *¡Átame!*, denn hier wird nicht über die Gewalt kommuniziert. Anstatt das Vorgefallene zu verarbeiten, zu hinterfragen

oder den Täter Ricky zur Rede zu stellen, zeigt sich ein Modell des Vergessens und Verdrängens. Die unbeschwerte Heiterkeit des vormaligen Opfers erweckt den Anschein, dass das Bedürfnis nach Aussprache, Klärung und Verzeihen nicht existiert. In der am Schluss des Filmes schon fast kindlich heilen Welt wollen die Figuren nichts mehr wissen vom vergangenen Grauen.

Genauso verhält es sich auch in *Tacones lejanos*: kein einziges Mal findet die Tat Erwähnung, vor allem fehlt hier das Bewusstsein über den missbräuchlichen Charakter der Situation. Die sexuelle Gewalt wird dargestellt und scheinbar gleich vergessen. Auch Kika findet nicht die Möglichkeit, im Dialog die Vergewaltigung aufzuarbeiten, obwohl sie danach sehnt und Ramón mit dem Thema konfrontiert. In allen drei Filmen wird also die sexuelle Gewalt ausgeklammert und die psychische Spannung kann nicht gelöst werden. Die Opfer müssen alleine die Folgen des Missbrauchs bewältigen, denn sie finden kein Ventil nach außen, welches ihnen helfen könnte, mit dem Erlebten abzuschließen. Es fehlt an Reflexion, aber fehlt es auch an einer Bewertung der Gewalt?

„[...] [S]chon in »Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón« wird die Fähigkeit Almodóvars mehr als deutlich, verpönte, verachtete, als unmoralisch geltende Verhaltensweisen in einer provokanten Art als (scheinbar) völlig wertfrei darzustellen. Die Konfrontation der subkulturellen Welt der drei Frauen mit den Resten des in der Franco-Zeit zur Blüte gekommenen, zu jeder Brutalität bereiten Kleinbürgertums ist dabei nicht so eindeutig, wie es zunächst vielleicht erscheint. Die Welten kreuzen sich, es herrscht reger Verkehr. Sadomasochismus auf beiden Seiten, Gewaltbereitschaft auf beiden Seiten usw. Doch Almodóvar bewertet dies nicht. Er zeigt es.“ (Behrens, 2012. In: http://www.follow-me-now.de/html/body_almodovar_i.html [30.04.2012])

Die Gewalt wird in seinen Filmen kaum explizit bewertet, aber fast immer wird sie auf irgendeine Weise, wenn auch sehr implizit, bewertet. Oft wird sie unreflektiert dargestellt, was aber nicht heißt, dass sie nicht bewertet

wird, denn gerade die fehlende Reflexion über eine Tat gibt eine klare Wertung an, sie wertet nämlich die Gewalt als harmlos, nebensächlich, nicht schlimm, nicht der Rede wert, normal, alltäglich etc.. In *¡Átame!* etwa, schließt Marinas Schwester, den vormaligen Täter Ricky einfach in ihr Herz und in die Familie mit ein, ohne diesen wegen seiner Tat zu verurteilen, ohne darauf zu sprechen zu kommen. Die Gewalttat wird hier nur scheinbar nicht bewertet, doch erhält sie bei genauerem Hinsehen eine äußerst klare Wertung: sowohl Marina, als auch ihre Schwester bagatellisieren durch ihre fehlende Kritik die Gewalt. Die Tat erhält eine Wertung als harmlos, was anders kaum sein kann, denn bei negativer Bewertung würden die drei nicht als glückliche Familie auftreten, als wäre vorher nichts passiert.

Es darf hier also fehlende Reflexion nicht mit fehlender Bewertung gleichgesetzt oder verwechselt werden. Sobald Gewalt in einen Kontext, in eine Geschichte eingebettet ist, kommt es zu einer Bewertung dieser, welche in unterschiedlichem Maße ausfallen kann. Wird nur eine Gewalttat alleine dargestellt, so ist eine fehlende Bewertung denkbar, in Almodóvars Spielfilmen ist dies aber nicht der Fall. Natürlich kann man die Gewaltbewertung in seinen Filmen nicht gleichsetzen mit jener in Krimi-Serien, in denen explizit der böse Täter für seine böse Tat aufgegriffen und bestraft werden muss. Das liegt aber auch daran, dass in Almodóvars Werk die Gewalt sehr unterschiedlich dargestellt und bewertet wird, es kommt also nicht nur zu einer Bewertung als schlecht, böse etc., sondern es zeigt sich hier ein relativ breites Spektrum an Perspektiven, wie Gewalt gesehen werden kann, was Almodóvars Gewaltdarstellungen zum Teil große Authentizität verleiht, denn auch in der Realität wird Gewalt nicht stets als böse und schlecht bewertet, sowie sie auch nicht stets reflektiert wird.

In Gewaltsituationen sind stets Menschen involviert (Täter, Opfer, Zeugen, Wissende, etc.), von denen jeder die Gewalt subjektiv für sich bewertet und man erfährt oder erahnt diese zumindest im Verhalten, wenn sie auch nicht direkt ausgesprochen wird. Oftmals genügt alleine die Art der Darstellung oder die Gewaltform, damit der Filmemacher eine latente Bewertung der Gewalt abgeben kann, zum Beispiel das Fesseln auf

Sadomaso-Art in *¡Átame!*.

Dass bei Almodóvar die Gewalt also nur gezeigt und nicht bewertet wird (vgl. Behrens, 2012. In: http://www.follow-me-now.de/html/body_almodovar_i.html [30.04.2012]), kann nicht als zutreffend angenommen werden, vielmehr provoziert er mit fehlender Reflexion und anscheinend nicht vorhandener Bewertung. Es ist auch viel weniger Almodóvars Ziel, selbst eine Bewertung aufzustellen und dem Publikum wie auf einem Teller zu servieren, als viel eher den Zuseher dazu zu bringen, dem Gesehenen selbst seine eigene, subjektive Bewertung zu verleihen.

Kika ist ein Beispiel dafür, dass auch explizite Bewertung von Gewalt in Almodóvars Werk vorkommt. Die Vergewaltigung, wenn auch ironisiert dargestellt, wird trotz allem als etwas böses und schlechtes bewertet. Die Tat wird von Kika als negativ besprochen, Andrea berichtet darüber in ihrer Sendung, in welcher es um die schlimmsten Geschehnisse des Tages geht. Auch Juana und ihr Bruder, der Vergewaltiger selbst, werten eine Vergewaltigung als böse („Ich war brav, ich habe nicht vergewaltigt.“).

8.5. Karnevaleske Inszenierung in *Kika*

Im Folgenden soll es darum gehen aufzuzeigen, wie die Vergewaltigungsszene in *Kika* inszeniert ist, sodass der Zuseher darüber lachen muss. Was das Karnevaleske in dieser Szene ausmacht, ist das Zusammenspiel von Details, welche der Vergewaltigung die Ernsthaftigkeit nehmen.

Eines dieser Details ist die Mimik, welche für das Publikum das Fenster zum Seelenleben der Person bildet und die Einstufung der Situation stark beeinflusst. Kikas Mimik ist sehr aktiv, ausdrucksstark und wechselt ständig. In der circa zehn Minuten andauernden Szene sind in ihrem Gesichtsausdruck nur wenige Male und jeweils nur sehr kurz Spuren von Angst zu erkennen. Die meiste Zeit schwankt ihre Mimik zwischen gelangweilt, genervt, leicht verärgert, behrend und auf Dinge abseits der

Vergewaltigung konzentriert. Ohne Ton und ohne den Kontext zu kennen, würde man die beiden für ein altes Ehepaar halten, bei dem das Sexualleben über die Jahre zur langweiligen Routine geworden ist. Einige Male lächelt Kika sogar, versucht es mit guter Miene zum bösen Spiel. Das Opfer drückt weder Schmerz, noch Schrecken aus. Die Mimik des Täters bringt den Zuseher zum Lachen, denn er macht einen blöden, komischen Gesichtsausdruck, schneidet eine Grimasse, als würde er ein Kind zum Lachen bringen wollen. In keinem Moment schaut er ernst, sondern übertrieben konzentriert. Seine Augen hält er fast die ganze Zeit über geschlossen und den Mund offen. Sein Gesicht ist äußerst angespannt und verzerrt – es kommt dem Gesicht eines Affen sehr nahe und damit einer Karnevalsmaske.

Dieser Eindruck bestätigt sich ein weiteres Mal in Pablos Haltung und Bewegungen: der Geschlechtsakt erinnert durch Pablos Vorgehensweise überaus stark an den eines Hasen durch seine kurzen, schnellen Stöße im immer gleichen Rhythmus. Zusammen mit seinem Zittern und Zappeln ergibt dies ein sehr komisches Bild. In der nahen Kameraeinstellung, wenn also die Bewegungen seines Körpers nicht zu sehen sind, könnte man glauben, Pablo sei kurz vor dem Einschlafen, denn er legt seinen Kopf mit den geschlossenen Augen auf Kikas Oberkörper. Mit dem Wissen im Hinterkopf, dass es sich um einen Serienvergewaltiger und bekannten Pornodarsteller handelt, muss man lachen, wenn man sieht, wie ungeschickt und blöd er sich anstellt, als würde er gerade seine ersten sexuellen Erfahrungen sammeln mit seiner Hose an den Füßen und der weißen Unterhose noch halb angezogen. „Wie ein Kind, das sich über Näschereien [sic!] hermacht, vergewaltigt er die [...] Schlafende.“ (Riepe, 2004:150)

Währenddessen plaudert Kika pausenlos in die Kamera, sodass man als Zuseher nicht mehr richtig zuhört, denn es wird langweilig, monoton und passt schlichtweg nicht zu dieser Situation. Der anfängliche Schreck ist mit der langen Dauer der Szene längst verfliegen und es passiert nichts Neues, im Gegenteil, es wirkt, als würde man den Film stets wieder zurückspulen und nochmals dieselbe Stelle laufen lassen. Es ändert sich kaum etwas, denn die Position und die Bewegungen bleiben gleich. Es

fehlt die „Action“ und der Schreck, wenn zehn Minuten lang dasselbe zu sehen ist und das Opfer eine humorvolle Unterhaltung mit dem Täter führt. Das in die Länge ziehen der Vergewaltigung ist eine starke Übertreibung und führt dazu, dass selbst dann, wenn die Lage zwischendurch für wenige Sekunden wieder etwas angespannter wirkt, man kein großes Gefahrenpotential mehr vermutet. Das Aufeinanderprallen der gegensätzlichen Gefühle schafft Verwirrung, nicht aber Ernsthaftigkeit oder Mitgefühl mit dem Opfer.

Im Unterbewusstsein des Publikums spielen auch die Farben eine große Rolle, welche zur Grundstimmung in der Szene beitragen. Kikas Zimmer strahlt geradezu wohlige Wärme und Freude aus mit dem bunten Farbmix, dem dominierenden Rot der Kleider sowie der Bettwäsche und dem hellen Tageslicht, welches den Raum durchströmt. Dass in einem solch farbenfrohen, fröhlich und kitschig gestalteten Zimmer ein Verbrechen stattfindet, kann man als grotesk bezeichnen, denn der Farbmix schlägt sich mit der Düsterei der Tat. Die Farbroheit des Schauplatzes spiegelt die bunte Fröhlichkeit des Karnevals wieder. Es handelt sich zwar um einen privaten Raum, doch wird dieser durch den Voyeur Ramón zum öffentlichen Karnevalsplatz, an welchem nicht zuletzt durch das Zeigen des Geschehens im Fernsehen alle teilhaben können.

„[...] Pablo, so erfährt der Zuschauer nebenbei, ist nicht nur verrückt, er ist auch ein Pornostar, der sich, während er Kika vergewaltigt, in einer Kinoszene wähnt. Was in gewissem Sinne auch stimmt, denn er wird während der Vergewaltigung beobachtet – und zwar aus der selben, gegenüber von Kikas Haus liegenden Wohnung, die Ramón in der Hoffnung gemietet hat die sexuelle Beziehung zwischen Kika und Nicholas beobachten zu können.“
(Riepe, 2004:156)

Somit verbindet sich der intime Aspekt der Vergewaltigung mit der Öffentlichkeit, in welcher das Karnevalspaar zur Schau gestellt und erniedrigt wird. Doch die Erniedrigung und Demütigung stehen nicht für sich, sondern sind verknüpft mit dem unterhaltenden Charakter der

Sendung, wodurch die für den Karneval so typische Ambivalenz entsteht. Weiters manifestiert sich die karnevaleske Inszenierung in der Gestik, welche nicht jener des normalen Alltags entspricht. So klopf Kika ihrem Vergewaltiger immer wieder freundschaftlich auf die Schulter, als handle es sich um ein Treffen mit einem geliebten Menschen. Sie erhebt den Zeigefinger, während sie ihn mahnt, als würde sie mit einem Kind schimpfen, welches gerade eine kleine Dummheit begangen hat, was äußerst komisch wirkt während dieses schweren Verbrechens. Zudem schlägt sie ihn mit den Fäusten schnell und sichtlich sanft auf die Schultern, wie ein trotziges Kind dies machen würde, womit Kika sich aber nicht ernsthaft zur Wehr setzt. Wiederholt ohrfeigt sie Pablo, obwohl dieser nicht im geringsten darauf reagiert und ihre Demütigung dadurch größer wird.

„[...] [Kika ist] eine grundlegend inaktive Figur, die ihr Leben eher wie einen Kinofilm erlebt. Diesen Grundzug ihrer Persönlichkeit zeigt sie sogar bei ihrer Vergewaltigung: Anstatt in Panik oder Verzweiflung zu geraten, reagiert sie, als wäre nicht wirklich sie, sondern eine andere Frau betroffen. [...] Die unfreiwillige Begegnung mit männlicher Brutalität und Triebhaftigkeit verliert so zwar nicht ihre Bedrohlichkeit, erscheint jedoch in dieser grotesken Zuspitzung wie eine Art alltägliches Schicksal. (Riepe, 2004:149f)

Des Weiteren vollziehen sich mehrere Szenenwechsel, welche verhindern, dass die gesamte Aufmerksamkeit auf der Vergewaltigung liegt: man sieht die faulen Polizisten und Juana, die an den Stuhl gefesselt umher läuft. Das Verbrechen findet also in einem Umfeld voll mit Parodie statt und auch Kikas Konzentration liegt nicht ausschließlich bei der Vergewaltigung, denn sie blickt mit großen Augen auf ihre Schwester, beratschlagt sich mit ihr und erschreckt sich aufgrund der Schüsse der Polizisten, sodass die Vergewaltigung in einigen Momenten zur Nebenhandlung wird. Es scheint durch ihr Blickverhalten, als hätte sie kurzzeitig vergessen, was gerade mit ihr passiert, als wäre sie mit ihren Gedanken an einem anderen Ort, was nur sehr schwer nachzuvollziehen

ist und darum den Zuseher zum Lachen bringt. Juana und die Polizisten sind ebenfalls Teilnehmer der Karnevals und leben diesen aktiv, sind also nicht nur Zuseher. Die Witzigkeit der Szene besteht nicht zuletzt darin „[...] Kikas Naivität und Lebensfreude in einer wahren Hölle anzusiedeln und so ihren Optimismus einer harten Belastungsprobe zu unterziehen.“ (Riepe, 2004:140)

Einen sehr komischen Effekt erzielt auch Kikas beinahe-Monolog, bei der sie ganz klar und locker ihre Beschwerden referiert, mit welchen sie Pablo erniedrigt und ihn seine Zweifel über seine Qualitäten als Liebhaber äußern lässt – wohlgermerkt einen Serienvergewaltiger und Pornodarsteller. Sie stellt sich seelenruhig vor, reicht ihm zur Begrüßung die Hand und plaudert locker, als säße sie in einem Kaffeehaus. Dieses Verhalten ist in der Situation ist keineswegs gewöhnlich, sondern deutet auf das fröhliche und lockere Element des Karnevals hin, welches stets vorhanden ist, denn beim Karneval gibt es keine rein düsteren Geschehnisse. Man hat nicht den Eindruck, dass es Kika wirklich schlecht geht, im Gegenteil, als Zuseher denkt man, sie geht sehr locker mit der Situation um und empfindet weder Leid noch Schmerz.

Die wohl wichtigste Frage ist jene nach dem Karnevalskönig und dem Sklaven beziehungsweise Narren. In der Szene tritt der Vergewaltiger Pablo als Karnevalskönig auf, welcher von sich selbst und seiner Schwester gewählt wird, aber anschließend von Kika, der Sklavin oder Närrin erniedrigt wird durch ihre Äußerungen. Sie stürzt den Karnevalskönig, indem sie ihn mit negativen Aussagen über seine Liebhaberqualitäten demütigt und zum Zweifeln bringt. Kika selbst hingegen, die anfangs erniedrigte Sklavin oder Närrin ist sein Gegenpol und stellt die wahre Königin dar, indem sie die Kontrolle übernimmt. Das Karnevalspaar Pablo und Kika ist zudem typisch gegensätzlich: jung und alt, gut und böse, sozial hoch und niedrig.

Des Weiteren beobachten wir in der Szene die karnevalstypische verkehrte Welt, ganz besonders die Verwendung eines Haushaltsgegenstandes als Waffe. Pablo droht Kika mit einem Besteckmesser, dass er ihr den Hals aufschneidet – eine Parodie, denn das Besteckmesser sieht stumpf und ungefährlich aus, sodass Pablo sein

Opfer damit nicht ernsthaft verletzen könnte, sondern er es höchstens schaffen würde, ihr damit einen Kratzer zuzufügen. Außerdem funktioniert er eine Orange zu einer Art Sexspielzeug um, mit welchem er Kika anfänglich in Erregung versetzt. Als Werkzeug, um Juana zu knebeln und zu fesseln verwendet er Dinge, die im Haus vorhanden sind und verschafft ihr damit eine Karnevalsverkleidung, denn Juana tritt mitsamt Stuhl an ihrem Rücken auf.

Während der karnevalesken Inszenierung lösen sich die hierarchischen Grenzen, denn es ist unklar, wer die Kontrolle über hat. Die Karnevalisierung erfolgt zugunsten der Sklavin oder Närrin, welche aus der Erniedrigung ausbrechen kann und somit zur Gekrönten wird. Es werden von keinem der Teilnehmer Gesetze, Regeln oder Ordnungen eingehalten – Pablo bricht mit seiner Tat das Gesetz der Realität, die Polizisten arbeiten nicht so, wie sie sollen und Kika will die Vergewaltigung nicht anzeigen. Die Szene wird von unanständigem Verhalten und Äußerungen dominiert, wodurch Tabus der normalen Welt außer Kraft gesetzt werden.

Doch herrscht beim Karneval normalerweise Einvernehmen darüber, dass es sich um gespielte Realität handelt, welche von der realen Realität abgegrenzt ist und sozusagen eine eigene Welt bildet. Die Teilnehmer wissen, dass nun für einen bestimmten Zeitraum Karneval stattfindet, was in *Kika* nicht der Fall ist. Es ist leicht, über Bösewichte zu lachen in dem Wissen, dass sie Teil der karnevalesken Welt sind, auch wenn sie noch so bedrohlich wirken. Zum Beispiel ist ein Teilnehmer der Karnevals als Pirat oder Häftling verkleidet und jeder ist sich bewusst, dass diese Figuren in der realen Welt böse sind und dass von ihnen Gefahr ausgeht, doch verbringt man den Karneval in deren nächster Nähe und lacht über diese Teilnehmer, weil ein Einvernehmen über das Prinzip des Karnevals besteht.

Wie weit die Figuren in *Kika* von der Realität entfernt sind, hat auch Haas (2001:89f) erkannt: "Ramón liebt nur die Bilder, nicht die Wirklichkeit. Pablo kann zwischen beidem nicht einmal unterscheiden: Für ihn ist alles nur ein Film, in dem er, von jeglicher Hemmung befreit, die Rolle des Stars spielt." An anderer Stelle heißt es: "In *Kika* [...] haben die Bilder völlig über die

Wirklichkeit gesiegt, und die Gewalt ist völlig an die Stelle der Liebe getreten.“ (a.a.O.:102)

Doch lässt sich feststellen, dass beinahe alle elementären Bestandteile des Karnevals vorkommen und man somit eindeutig von einer Karnevalisierung dieser Filmszene sprechen kann. Aus diesem Grund ist es natürlich, dass man als Rezipient des Films über diesen Ausschnitt lachen muss – auch wenn es sich um eine Vergewaltigung handelt.

8.5.1. Vergleich mit Lars von Triers *Breaking the waves*

Zwei fiktive Geschichten, zwei Vergewaltigungen - doch wird über die sexuelle Gewalt in *Kika* gelacht, während dies in *Breaking the waves* keineswegs der Fall ist, im Gegenteil, hier würde man eher weinen. Doch wie ist es möglich, dass man über dieselbe Geschichte einmal lacht und einmal weint?

Man muss den Grund für diese unterschiedliche Rezeption in der jeweiligen Inszenierung der Szenen suchen. So findet die Vergewaltigung in *Breaking the waves* in einer düsteren, alten, schäbigen Toilette über der Kirche statt, in welche kein Licht eindringt, während sich die Tat in *Kika* in einem vor Farben schreienden, modernen, lichtdurchfluteten Zimmer abspielt. Der Schauplatz sorgt für eine jeweils komplett andere Grundstimmung und für ein anderes Empfinden des Publikums. Es wird einmal die kalte, düstere, harte Realität repräsentiert und einmal der schrill-bunte Karneval. In *Kika* hat die Öffentlichkeit karnevalstypisch Teil am Geschehen, wodurch eine Erniedrigung des Karnevalspaares erfolgt. In *Breaking the waves* ist der sexuelle Kontakt heimlich und privat, nichts von der Tat dringt nach außen. Es handelt sich bei Jan und Bless auch nicht um ein karnevalistisch gegensätzliches Paar, sondern um ein Ehepaar mit zahlreichen Gemeinsamkeiten, was sehr gewöhnlich und realistisch ist.

Des Weiteren fällt die unterschiedliche Mimik, Gestik und Bewegung der Opfer auf: während Kikas Mimik aktiv ist, ständig wechselt und von gelangweilt, genervt, verärgert bis hin zum Lächeln zahlreiche

Gesichtsausdrücke miteinschließt, behält Bless in *Breaking the waves* die ganze Vergewaltigung über denselben Gesichtsausdruck, nämlich weit aufgerissene Augen voll von Leid und Schmerz, hochgezogene Augenbrauen sowie einen offenen Mund. Ihre leichenblasse Gesichtsfarbe macht den Ausdruck noch dramatischer. Kikas Gestik ist äußerst aktiv und abwechslungsreich, sie hebt sogar den Finger, um ihren Vergewaltiger zu mahnen. Sie bewegt sich, schlägt Pablo, klopft ihm auf die Schulter und versucht, sich zu befreien. Bless hingegen gestikuliert nicht, im Gegenteil, sie bewegt sich keinen Millimeter und ist wie erstarrt. Sie versucht nicht, sich zu wehren und liegt wie tot unter dem Täter Jan.

Ein wichtiger Unterschied ist zudem, dass Kika pausenlos in die Kamera redet – sie trägt das Herz auf der Zunge, macht freche Äußerungen, beschwert sich und handelt einen Kompromiss aus. Der Wortwechsel ist von komischen Charakter und lenkt die Aufmerksamkeit etwas von der Tat und vom Leid des Opfers ab. Doch Bless sagt von Anfang bis Ende der Vergewaltigung kein einziges Wort, wobei auch der Täter nicht spricht, sondern lediglich ein leises, kaltes Stöhnen von sich gibt, welches beinahe unheimlich wirkt, im Gegensatz zu Kikas Vergewaltiger Pablo, welcher sich auf die Diskussion mit seinem Opfer einlässt und sich zum Teil so stark auf den Worttausch konzentriert, als säße er zum Plaudern in einem Kaffeehaus. Diese deplatzierte Unterhaltung deutet das karnevaleske Fehlen von Regeln, Konventionen und Normen an sowie die Verkehrung der normalen Verhältnisse und Vorstellungen.

Ebenfalls von Bedeutung ist die Dauer der Szene, welche in *Kika* ungefähr 10 Minuten und in *Breaking the waves* nicht einmal eine Minute beträgt. Dadurch kommt es in *Kika* zu einer Art Gewöhnung, zur Monotonie und der anfängliche Schreck vergeht. Die relativ gleichlaufenden 10 Minuten werden fast schon langweilig, während in *Breaking the waves* alles so schnell geht, dass die Vergewaltigung eine einzige Schreckensminute darstellt.

Außerdem sind die Opfer zwei vollkommen unterschiedliche Typen von Frau. Kika ist reif, erfahren, frech und stark, Bless aber ist jung und geht im Dialog mit dem Täter als schüchtern und unerfahren hervor. Vom Äußeren her erscheint Bless als liebes, hübsches, unschuldiges Mädchen

und Kika als freche, ältere Dame, die weder eine Schönheit, noch besonders hässlich ist. Während Pablo komisch aussieht in seiner Körperhaltung und sich selbst mit der Form seines Vorgehens der Lächerlichkeit Preis gibt, wie ein Tier wirkt und damit einer Karnevalsfigur gleicht, wirkt Jan sehr gewöhnlich. Generell ist an der Vergewaltigungsszene in *Breaking the waves* nichts ungewöhnlich oder realitätsfern – der Karneval hält hier keinen Einzug. Es wird nichts umgekehrt und es werden keine gegensätzlichen Pole verbunden, es gibt keinen Karnevalskönig, keine Parodie und keine Öffentlichkeit, wodurch wir uns in der realen Welt befinden und die Vergewaltigung ernst genommen wird. Das Verbrechen füllt in *Breaking the waves* als einzige Handlung die Szene, das heißt es gibt keine Nebenhandlungen außerhalb der sexuellen Gewalt, kein Hausmädchen, das mit einem Stuhl am Rücken durchs Zimmer läuft und keine sich dumm anstellenden Polizisten wie in *Kika*.

Die Tat ist eingebettet in einen ernsthaften Kontext mit ernsthaften Figuren, denn kurz vor der Vergewaltigung hat die Trauung von Jan und Bless stattgefunden mit zu Tränen rührenden Reden. Diese Ernsthaftigkeit fehlt dem lockeren, fröhlichen, witzigen Karneval in *Kika*, wo die Rollen ineinander übergehen und nicht fest definiert bleiben. In *Breaking the waves* dominiert das Absolute, denn es ist klar getrennt, wer voll, ganz und alleine das Opfer und wer der Täter ist. Das Opfer Bless kann aus der Erniedrigung nicht ausbrechen und drückt durch ihre Mimik, ihr Schweigen und ihre Bewegungslosigkeit großes Leid und Schmerz aus. Die Situation wird hier nur als negativ inszeniert, und dies nicht wie in *Kika* kombiniert mit lockerer Fröhlichkeit. Die *Kika*-Szene zeigt eine eigene Welt, ein Spiel, während *Breaking the waves* die „echte“ Realität abzubilden versucht und ernsthaft mit der Gewalt umgeht. Die ernsthafte Rezeption ist hier vorhanden, obwohl das Verbrechen, anders als in *Kika*, nicht eindeutig als Vergewaltigung zu klassifizieren ist, sondern sich wie in *Tacones lejanos* an der Schwelle zur Verführung befindet. Diese Tatsache zeigt, welchen großen Einfluss die karnevaleske Inszenierung auf die Wahrnehmung des Publikums ausübt.

8.5.2. Kameraeinstellungen in *Kika*

Nummer	Zeit/ Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	50:44 – 50: 45	Kika genießt es im Schlaf, dass Pablo das Orangestück zwischen ihren Beinen positioniert.	Großaufnahme Frontal Vogelperspektive	Kikas lächelndes Gesicht und ein Teil ihrer Schultern.	Kikas Stöhnen/ohn
2	50:45 – 50:47	Pablo entfernt das Orangestück von Kikas Schoß und führt es zu sich.	Detail Lateral Normal	Kikas Körpermitte und Pablos Hand mit dem Orangestück.	Kikas Stöhnen/ohn
3	50:47 – 50:56	Pablo riecht am Orangestück, lutscht daran und isst es anschließend.	Nahe Lateral Normal	Pablo bis zur Mitte des Oberkörpers. Mit einer Hand hält er die Orange unter seine	Pablos Riechen und Lutschen am Orangestück/on

				Nase.	
4	50:57 – 51:14	Pablo legt sich auf Kika, öffnet seine Jeans und beginnt, sie zu vergewaltigen.	Halbnahe Lateral Normal	Kika bis zu den Hüften mit Pablo auf ihr liegend.	Pablos heftiges Atmen/on Kika:“Aber was machen Sie denn da?“
5	51:15 – 51:34	Kika versucht, sich gegen den Vergewaltiger zu wehren, indem sie schreit und ihn schlägt.	Großaufnahme Frontal Vogelperspektive	Pablos Hinterkopf bis zu den Schultern, auf Kika liegend.	Kika:“Juan a, Juana, Juana!“ Pablo:“Hör auf, zu rufen!“ Kika:“Haben Sie sie ermordet?“ Pablo:“Nein. Sie ist nur bewusstlos, geknebelt und an einen Stuhl gefesselt.“ Kika:“Aahh, du Schwein!“
6	51:34:00	Pablo nimmt ein Messer vom	Detail	Die Zeitung, ein Teil einer	Kikas Schreien/offer

		Nachttisch.		Tasse und eines Tellers.	
7	51:35 – 52:48	Kika fängt während der Vergewaltigung eine Diskussion über Pablos Probleme an.	Nahe Lateral Normal	Pablo auf Kika liegend von der Seite.	Kikas beinahe-Monolog/onen
8	52:49 – 52:54	Ein Voyeur filmt die Vergewaltigung mit einer riesigen Kamera von der gegenüberliegenden Wohnung aus.	Detail	Die große Kamera, im Hintergrund ein Teil des Voyeurs.	Voyeur:“Oh Gott!“
9	52:55 – 52:59	Der Voyeur sieht die Vergewaltigung durch die großflächigen Fenster von Kikas Wohnung.	Totale Frontal Normal	Durch das Fenster sieht man Pablo halb entkleidet auf Kika in ihrem Bett.	Autolärm/off Voyeur:“Sc heiße!“

10	53:00- 53:02	Der Voyeur entfernt sich von seiner Kamera.	Detail Von hinten Normal	Man sieht die Kamera und einen Teil des Körpers des Voyeurs von hinten.	Abheben des Telefons/onen
11	53:03 – 53:25	Zwei Polizisten sitzen in ihrem Büro, einer von ihnen telefoniert mit dem Voyeur.	Totale Frontal Normal	Die zwei Polizisten an ihren Schreibtischen.	Telefongespräch des Polizisten
12	53:26:00	Der linke Polizist bei der Arbeit, er spielt mit einem kleinen Elektrogerät.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist an seinem Schreibtisch sitzend.	Das Telefongespräch des zweiten Polizisten.
13	53:27 – 53:45	Der rechts sitzende Polizist telefoniert und raucht, er glaubt dem Anrufer	Nahe Frontal Normal	Der Polizist an seinem Schreibtisch mit Zigarette und Telefonhörer	Das Telefongespräch

		nicht.		er.	
14	53:46:00	Der links sitzende Polizist spielt weiterhin mit seinem Gerät.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist an seinem Arbeitsplatz.	Polizist: "Was wichtiges, Mario?"
15	53:47 – 53:50	Der rechte Polizist diskutiert mit seinem Kollegen über den Anruf und raucht.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist beim Rauchen und Diskutieren.	Polizist: "Nein, ein Spinner. Er sagt, er würde sehen, wie Paul Bazzo eine Frau vergewaltigt."
16	53:51 – 53:58	Der Polizist spielt enthusiastisch mit dem kleinen Elektrogerät, stößt es dann von sich.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist beim Spielen und Reden an seinem Schreibtisch.	Polizist 1: "Die Leute haben Ideen. Hat er gesagt wo?" Polizist 2: Ja. Polizist 1: "Wie wärs, wenn wir mal vorbeifahren"

					n?“
17	53: 58 – 54:00	Der andere Polizist glaubt dem Anrufer nicht.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist rauchend an seinem Arbeitsplat z.	Polizist 2:“Der Kerl lügt bestimmt.“
18	54:01 – 54:15	Sein Kollege will ihn überzeuge n, zum Ort des Verbreche ns zu fahren. Er gähnt und steckt sich.	Halbnahe Frontal Normal	Der Polizist mit gähnende m und ausgestrec kten Armen.	Diskussion mit dem Kollegen
19	54:16 – 54:17	Der andere Polizist ist nicht vom Vorhaben seines Kollegen begeistert.	Nahe Frontal Normal	Der rauchende Polizist mit entgeistert em Gesichtsau sdruck.	Murren des Polizisten/ on
20	54:18 – 54:22	Der Polizist erzählt von seinem Problem mit dem Älterwerde n.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist zeigt mit den Händen auf die Falten in seinem Gesicht.	Diskussion mit dem Kollegen

21	54:23 – 54:24	Der Kollege lauscht seinen Plänen eher gelangweilt.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist mit Zigarette in der Hand.	Die Aussagen seines Kollegen
22	54:25 – 54:40	Der ältere Polizist redet von Grübchen im Gesicht und von Schönheitsoperationen.	Nahe Frontal Normal	Der Polizist lächelt und erzählt.	Die Erzählungen des Polizisten/onen
23	54:41 – 54:43	Der Polizist nimmt seine Pistole in die Hand und steht auf.	Halbnahe Lateral Normal	In einer Hand hält der Polizist seine Waffe, in der anderen die Zigarette.	Polizist:“Komm jetzt, hör auf rumzuquatschen, der Vergewaltiger ist sonst längst über alle Berge.“
24	54:44 – 55:08	Pablo vergewaltigt Kika weiterhin, seine Augen sind	Nahe Lateral Normal	Pablo und Kika aufeinander liegend bis zur Brust.	Pablos Atmen und leises Stöhnen/onen Diskussion

		geschlossenen.			zwischen Pablo und Kika/on
25	55:09 – 55:27	Juana kommt wieder zu sich und versucht, sich zu befreien.	Halbnahe Lateral Normal	Juana an den Stuhl gefesselt.	Juanas Worte, aufgrund des geknebelten Mundes nicht zu verstehen/on
26	55:28 – 55:47	Pablo vergewaltigt Kika weiterhin und sie beschwert sich währenddessen und belehrt ihn.	Nahe Lateral Normal	Kika und Pablo aufeinander liegend	Pablos Stöhnen/on Diskussion zwischen Kika und Pablo/on
27	55:48 – 56:00	Juana wackelt an den Stuhl gefesselt hin und her.	Halbnahe Lateral Normal	Juana an den Stuhl gefesselt	Das Wackeln des Stuhls/on Kikas Schreien/off
28	56:01 – 56:09	Juana läuft mit dem Stuhl in Kikas Zimmer.	Halbnahe Lateral Normal	Juana mit dem Stuhl an ihrem Rücken	Juana:“Du elendes Schwein, geh von der Señora

					runter!“ Juanas Schritte/on
29	56:10 – 56:55	Juana setzt sich rücklings neben das Bett, damit Kika ihre Fessel lösen kann.	Nahe Frontal Normal	Juana neben Kika und Pablo sitzend.	Diskussion zwischen Juana, Kika und Pablo
30	56:56 – 56:59	Die zwei Polizisten stehen vor der Tür und klingeln.	Halbnahe Lateral Normal	Die zwei Polizisten vor der Tür stehend.	Das Klingeln der Türglocke/on
31	57:00 – 57:13	Kika, Pablo und Juana hören das Klingeln. Juana geht zur Tür.	Nahe Frontal/Lateral Normal	Juana im Vordergrund, Kika und Pablo dahinter im Bett liegend.	Diskussion zwischen Juana, Kika und Pablo/on Schreien von Kika/on
32	57:14 – 57:22	Kika und Pablo sind nun wieder alleine im Zimmer. Die Vergewaltigung setzt	Amerikanische Lateral Normal	Kika und Pablo im Bett liegend.	Kikas Schreien/on Kikas Worte/on

		sich fort.			
33	57:23 – 57:30	Die Polizisten klingeln immer wieder an der Türe und wollen wieder gehen, doch sie hören Geräusche aus der Wohnung.	Nahe Lateral Normal	Die beiden Polizisten vor der Tür stehend.	Diskussion der Polizisten/ on Läuten der Glocke/on
34	57:31 – 57:33	Juana läuft an den Stuhl gefesselt zur Tür und stürzt kurz vor dem Ziel.	Totale Lateral Normal	Juana mit dem Stuhl an ihrem Rücken.	Juanas Atmen/on Juanas Sturz/on
35	57:34 – 57:39	Die Polizisten klopfen an die Türe und schreien um Einlass.	Nahe Lateral Normal	Die beiden Polizisten vor der Tür.	Das Klopfen an der Tür/on Die Worte der Polizisten/ on
36	57:40 – 57:41	Juana liegt am Boden.	Nahe Frontal Vogelpersp	Juana bis zum Oberkörper	Die Drohungen der

			ektive	r am Boden liegend.	Polizisten/ off
37	57:42 – 57:44	Einer der Polizisten schießt auf die Tür.	Nahe Frontal Normal	Die zwei Polizisten vor der Tür, einer mit Pistole.	Schüsse/o n Schreie eines der beiden Polizisten/ on
38	57:45 – 57:54	Die Polizisten stehen vor der geöffneten Tür.	Halbnahe Frontal Normal	Einer der Polizisten steht mit seiner Pistole im Vordergrun d, der andere hinter ihm in der Tür.	Schüsse/o n Tritte/on Schreie der Polizisten/ on
39	57:55 – 58:01	Die Polizisten nähern sich Juana, die noch immer gefesselt am Boden liegt.	Totale Frontal Normal	Zu sehen ist Juana von Kopf bis Fuß am Boden und die Beine der Polizisten.	Diskussion zwischen Juana und einem der Polizisten/ on
40	58:02 – 58:15	Einer der Polizisten stellt Juana auf	Halbnahe Lateral Normal	Juana sitzt am Stuhl und der Polizist löst	Der Polizist befragt Juana/on

		ihrem Stuhl auf und befragt sie zum Tathergang		hinter ihr die Fessel.	
--	--	---	--	---------------------------	--

Tabelle 1: Kameraeinstellungen in Kika

Der Blick des Zusehers erfasst das Geschehen aus unterschiedlichen Perspektiven, zum Teil aus Perspektive der im Raum positionierten Kamera, aber stellenweise auch aus jener der Voyeurs und dessen Kamera, welche sich in der gegenüberliegenden Wohnung befinden.

„Bei Almodóvar wird [...] sowohl den männlichen als auch weiblichen Zuschauern die Möglichkeit gegeben, sich ihre Blickpositionen und Objekte frei auszusuchen, so dass auch eine einseitige, den männlichen Blick favorisierende Blickanordnung aufgegeben wird. [...] Über diese durch den point-of-view-shot, der subjektiven Kameraeinstellung, provozierten Blick-Irritationen löst der Film [...] ein Spiel des unbestimmten (Blick-)Begehrens aus.“
(Maurer Queipo, 2005:67)

Durch den häufigen Einsatz der nahen Kameraeinstellung beim Filmen der Vergewaltigung gelingt es, den Fokus auf die Mimik der Figuren Kika und Pablo zu legen, welcher in dieser Szene eine besonders wichtige Rolle spielt, vor allem für die Karnevalisierung – schließlich ergibt Pablos dem Tierreich angelehnte Mimik einen sehr komischen Effekt und Kikas wechselnde Mimik zwischen erschreckt und gelangweilt überträgt die karnevalstypische Ambivalenz. Die Nahe wird für die Darstellung der Polizisten beinahe ausschließlich verwendet und trägt damit ebenso zur karnevalesken Inszenierung bei, weil sie deren Faulheit und Langeweile unterstreicht, obwohl sie zuvor über das sich gerade vollziehende

Verbrechen informiert wurden.

Stellenweise wechselt die Kameraeinstellung während der Vergewaltigungsszene hin zur Totalen und zur Halbnahen, wodurch es gelingt darzustellen, welche groteske Figur Pablo während des Verbrechens ergibt. Man sieht, wie sehr Pablo einem Hasen nahe kommt, der noch dazu seine Unterhose nur halb ausgezogen hat. Juana wird ebenfalls häufig in der Halbnahen gefilmt, genauso, dass der Zuseher sie mitsamt dem Stuhl sehen kann, an welchen sie mit ihrem Rücken gefesselt ist.

Als Fazit lässt sich sagen, dass die Wahl der Kameraeinstellungen eine essentielle Rolle spielt, wenn es darum geht, einen ironisierenden Effekt zu erzielen, denn mit der richtigen Einstellung gelingt es, den Fokus des Publikums auf bestimmte Details zu lenken, wie etwa den Gesichtsausdruck oder die Körperhaltung der Figuren.

8.6. Karnevaleske Inszenierung in *Tacones lejanos*

Bei *Tacones lejanos* kann man, wie in allen drei behandelten Filmen, nicht von einer realitätsnahen, ernsthaften Darstellung sexueller Gewalt sprechen, wenngleich hier deutlich weniger karnevaleske Elemente zu finden sind, als dies in *Kika* der Fall ist.

Eines dieser Elemente ist die verkehrte Verwendung von Gegenständen. Obwohl man nicht eindeutig sagen kann, wofür die waagerechte Eisenstange an der Decke gedacht ist - für das Liebesspiel mit Sicherheit nicht. Genau diese Tatsache bringt das Publikum zum Lachen, denn es entspricht nicht dem gewöhnlichen Alltag, Oralverkehr an einer Stange hängend zu praktizieren. Zudem hängt Rebeca nicht gerade an dieser Stange, sondern zieht ihre Knie nach oben, woraus ein Bild entsteht, das an einen Affen oder an eine Fledermaus erinnert. Dass Rebeca zwar eine Frau bleibt, jedoch aussieht wie ein Tier, kommt einer Karnevalsverkleidung nahe und lenkt die Aufmerksamkeit davon ab, dass es sich um eine Form des Missbrauchs handelt.

Rebeca gibt eine komische Figur ab, nicht zuletzt aufgrund der Tiefe der Details, der außerordentlichen Intimität, welcher das Publikum zuteil wird, zum Beispiel als sie Fotos von Manuels Bademantel, seinem Sessel, seiner Tasche und der Bettwäsche anfertigt (vgl. Riepe, 2004:135). Bei Letal finden wir eine echte Verkleidung, ein Mann, der sein Äußeres detailgenau dem einer Frau nachempfunden, was besonders auffällt, weil Rebeca ihn langsam und in Ruhe auszieht. Sie kommentiert den Betrug, welchen Letal betreibt, indem er sich falsche Hüften aufgeklebt hat und dass er die Unbequemlichkeit der Unterwäsche in Kauf nimmt, um ihre Mutter möglichst gut zu imitieren. Trotz des großen Aufwands, den sie betreibt, um seine Maskierung Stück für Stück zu lösen, bleibt ein Teil dieser bis zum Ende der Szene erhalten in Form von Schminke und bedeckten Haaren. Die Tatsache, dass Letal nackt voll und ganz ein Mann ist, sein Gesicht jedoch stark geschminkt ist, lässt ihn wirken, als sei er auf einer Karnevalsfeier. „Es gibt nur ein unendliches Rotieren von Identitäten, deren Zahl nahezu beliebig vermehrbar scheint. Hinter jeder Rolle, die Dominguez spielt, verbirgt sich eine weitere. Als er Rebeca schließlich bittet, ihn zu heiraten, fragt sie ihn verzweifelt: „Dich?! Wen denn? Hugo, Letal, den Richter?“ Und er antwortet gelassen: „Alle drei.“ (Haas, 2001:132)

Rebecas Gesichtsausdruck variiert im Laufe der Szene sehr stark: anfangs zeigt sich in diesem ihre Unsicherheit, leichte Ängstlichkeit und Abneigung, welche sehr schnell in Erregung übergehen. Bei genauerer Konzentration auf das Gesicht der Protagonistin fällt der Maskenwechsel auf, der sich hier vollzieht, kombiniert mit nervöser, etwas übertriebener Gestik. Sekundenschnell dreht sie ihren Kopf nach links und nach rechts, deutet mit dem Finger auf ihre High Heels, um Letal zu verdeutlichen, dass sie nicht von der Stange springen kann. Diese leichte Übertreibung, welche eigentlich Angst signalisiert, erzielt das genaue Gegenteil, nämlich einen komischen Effekt, genauso wie ihre Worte, Letal solle sie nach Monaten der Abstinenz nicht in Versuchung führen. Damit drückt sie aus, dass sie Lust hat und Gefallen an dem findet, denn der sexuelle Kontakt findet nicht gegen ihren Willen statt, sondern lediglich gegen ihre Moralvorstellungen und damit gegen ihr Gewissen. Doch wie für den

Karneval typisch fallen hier die Regeln und Beschränkungen des normalen Lebens, vor allem jene der Treue gegenüber dem Ehepartner. Am Ende tun beide das, worauf sie Lust haben, legen für kurze Zeit die gesellschaftlich fixierten Vorstellungen von gut und böse ab und leben die unbeschwerte Lockerheit des Karnevals.

Das schlechte Gewissen darüber, gegen die Moral verstoßen zu haben kehrt erst nach Ende des Aktes wieder, als beide in die reale Welt zurückkehren und Rebeca äußert, sie hätte einen Fehler begangen und sei mit einem Monster verheiratet. Es lässt sich dadurch beobachten, dass der Karneval mit seiner Fröhlichkeit im Film *Tacones lejanos* auf eine bestimmte Zeit begrenzt wird und dass danach ohne Übergangsphase wieder der normale, düstere Alltag beginnt, welcher für Rebeca von zahlreichen Sorgen geprägt ist. In keinem der drei Filme sehen wir die Trennung der Karnevalswelt und der realen Welt so deutlich wie in *Tacones lejanos*.

Letal stellt keinen richtigen Karnevalskönig dar, wohl aber Rebeca eine Sklavin oder Närrin, welche zu Anfang Erniedrigung und Demütigung erfährt, am Ende jedoch profitiert, indem sie es genießt, nach langem wieder Sex zu haben. Das Karnevalspaar ist zudem ein typisch ungleiches: groß und klein, normal und anders, brav und böse etc.. So ungleich sie auch sind, kommen sie trotzdem in engsten Kontakt und wirken sehr vertraut im Umgang miteinander. Diese intime Zweisamkeit trifft auf die Öffentlichkeit, welche dadurch entsteht, dass der Schauplatz, die Garderobe, kein privater Raum ist, sondern auch von anderen Akteuren benutzt wird und nicht verschlossen ist, sodass jeden Augenblick jemand eintreten und das Geschehen beobachten könnte. Genau das passiert kurz nachdem Letal und Rebeca das Liebesspiel beendet haben und macht dem Publikum deutlich, dass wir uns in der Öffentlichkeit befinden und lediglich Sekunden darüber entscheiden, ob weitere Personen an der Handlung teilhaben oder nicht.

Es wird ersichtlich, dass der Richter beziehungsweise Letal nicht dem Gesetz des Landes folgen, sondern dem Gesetz Almodóvars, welches zum Moralsystem des Filmes gehört (vgl. Allinson, 2003:63). Der Film hat also, dem Prinzip des Karnevals folgend, seine eigenen Regeln, unter

welchem das „Richtig“ und „Falsch“ der Wirklichkeit außer Kraft gesetzt ist.

8.7. Karnevaleske Inszenierung in *¡Átame!*

Wie in den beiden anderen analysierten Filmen, finden sich auch in der aus *¡Átame!* gewählten Szene mehrere Anlehnungen an den Karneval, welche an dieser Stelle aufgezeigt und diskutiert werden sollen.

Es bringt den Zuseher die Ambivalenz zum Lachen, dass der Täter Ricky, welcher anfangs als brutaler Draufgänger auftritt, plötzlich als weinerlich, verunsichert, zutiefst emotional und feminin dargestellt wird. Und dieses nur aufgrund Marinas Äußerung, dass sie sich nicht in ihn verlieben wird und ihn für einen perversen Idioten hält. Seine Sentimentalität kommt einer Maske nahe in dem Wissen, wie hart sich Ricky normalerweise gibt. Während er sein Opfer fesselt und dadurch erniedrigt, macht er sich Sorgen um ihr Befinden und will ein hautfreundlicheres Pflaster besorgen, was schlichtweg nicht zusammenpasst. Es ist die ambivalente, verkehrte Welt, die den Zuseher zum Lachen bringt, zum Beispiel, dass er Marina einerseits Leid zufügt und sich andererseits liebevoll mit ihren Hautproblemen, verursacht durch das Heftpflaster, auseinandersetzt. Er sagt, dass er sie nicht gerne fesselt und doch tut er es.

„Dieser Doppelsinn der Fessel kommt zum Ausdruck in jener Szene, in der Ricky, um seine „ehrlichen“ Absichten zu unterstreichen, ihr bezüglich der Stricke, mit denen er sie wieder einmal ans Bett binden muss, zu Marina sagt: „Es macht mir keinen Spaß, dich zu fesseln“. Marina fasst seine Frage nicht als Rhetorik auf, sondern nimmt ihn erneut beim Wort und erwidert: „Ich könnte *auch* darauf verzichten.“ Der Lacheffekt stellt sich ein, weil sie durch den Vergleich „auch“ sein Begehren reziprok zu ihrem definiert. Gemäß der Logik des ausgeschlossenen Widerspruchs müssten beide nun eigentlich übereinkommen, die Fesseln zu lösen.

Stattdessen drückt die ironische Zweideutigkeit der Replik: "Ich könnte ebenso darauf verzichten" - ex negativo aus, dass zwischen den beiden bereits eine „Übereinkunft“ besteht.“ (Riepe, 2004:130f)

Ricky ist eine äußerst komische, almodovarianische „Kunstfigur“, mit welchem Marina eher ein Kind an ihre Seite bekommt, als einen Ehemann und welcher während der Ausführung seiner kriminellen Handlung des Kidnappings subjektiv die Meinung vertritt, alles richtig zu machen. Der Witz ist, dass sein Handeln mit der Zeit nicht nur normal wirkt, sondern zum Schluss auch normal ist. Während er Marina gefangen hält, wird er nach und nach immer mehr selbst zum Gefangenen und löst eine Abfolge von Widersprüchlichkeiten mit Lachpotenzial aus, wie beispielsweise sein fürsorgliches Fesseln einen Widerspruch darstellt oder seine Vorstellung einer partnerschaftlichen Beziehung als Gefängnis, welche er mit seiner Angeboteten verwirklicht (vgl. Riepe, 2004:122ff). Im Grunde bewirkt sein Verhalten, dass er wie ein 10- Jähriger wahrgenommen wird, welcher in Wirklichkeit nicht seine Gefangene von ihm abhängig macht, sondern vielmehr selbst von abhängig wird, wie ein Sohn von seiner Mutter (vgl. Haas, 2001:123. Zit.nach: Riepe, 2004:132).

Kontrolle und Kontrollverlust wechseln sich ab und die Identitäten werden aufgelöst, indem Ricky erscheint, als wäre er der aktive Part von Máximo Espejo, der im Rollstuhl sitzende Chef von Marina, welcher zwar in sie verliebt ist, sich aber nicht traut, Initiative zu zeigen. Es ist fast so, als würde Ricky die Fantasien Máximos in die Realität umsetzen, als wären die beiden ein- und dieselbe Person. Die Ambivalenz drückt sich des weiteren im Wechsel von Dominanz und Unterwürfigkeit, von Passivität und Aktivität in der Beziehung zwischen Ricky und Marina aus. Zu Anfang ist Ricky der dominante, aktive Partner, aber Marina als starke Frau gibt immer wieder den Ton an, auch wenn sie unter Rickys Kontrolle steht, sodass der Eindruck entsteht, die Unterwürfigkeit sei ein Ausdruck der Kontrolle. Die Gefangenschaft, eigentlich ein böses Verbrechen, bringt Marina nach und nach von ihrem konfliktreichen Leben weg. Sie wird nicht nur gefesselt, sondern fesselt sich auch selbst, will beim Liebesspiel oben

sein und Ricky sorgt sich darum, Marina nicht zu verletzen, auch wenn er sie gerade verletzt, was die Komplexität der Beziehung von Dominanz und Unterwürfigkeit bestärkt (vgl. Evans, 2009:107ff).

Ricky lebt in einer karnevalesken Welt, denn für ihn existieren die gesellschaftlich in der realen Welt verankerten Regeln nicht – er hat seine eigenen Regeln aufgestellt, nach denen er beispielsweise nicht das Haus verlassen darf, ohne Marina vorher festzubinden. Die realen Moralvorstellungen von richtig und falsch sind außer Kraft gesetzt, stattdessen lebt er seine eigenen Vorstellungen, welche unter anderem darin bestehen, das Herz einer Frau zu erobern, indem er sie solange ans Bett fesselt, bis sie sich in ihn verliebt. Es soll also Liebe und Zuneigung durch Gewaltanwendung erzwungen werden, was sogar gelingt und einzig und alleine in einer karnevalesken Welt, abseits vom gewöhnlichen Alltag, möglich ist.

Ricky repräsentiert den Karnevalskönig, welcher die Kontrolle übernimmt, aber vonseiten seiner Sklavin allerlei Spott und Demütigung ausgesetzt wird. Die anfänglich durch Gewalt und Gefangenschaft erniedrigte Sklavin wird in dem Moment zur wahren Königin, als sie beginnt, Gefallen an der Situation zu finden und als sie herausfindet, dass sie sich in Rickys Abwesenheit von den Fesseln befreien und letztendlich auch flüchten könnte, obwohl sie dies nicht mehr möchte, weil sie sich längst verliebt hat. „[...] [Marina ist] eine Frau, die zwar zunächst [...] handlungsunfähig ist, diese Situation jedoch mehr und mehr zu ihren Gunsten umkehren kann.“ (Riepe, 2004:124)

Sehr stark ausgeprägt ist in *¡Átame!* der karnevalstypische familiäre Kontakt der Teilnehmer, denn Ricky und Marina leben zusammen, als wären sie seit Jahrzehnten verheiratet. Es schleicht sich eine gewisse Routine ein, Ricky kümmert sich um kleine Details des Haushaltes, zum Beispiel besorgt er eine neue Dichtung für den Wasserhahn und tauscht sie anschließend aus. Er zeigt sich als fürsorglicher Partner, indem er Marina zur Ärztin und zur Apotheke begleitet, für ihre Tabletten sein Leben riskiert und mit ihr seine Zukunftspläne teilt. Zwei fremde Menschen, die in so engem Kontakt zueinander stehen und eine Familie bilden, als

würden sie sich ewig kennen – das gibt es normalerweise nur in der Welt des Karnevals. Die Nähe zeigt sich auch darin, dass er mit Marina nur das Haus verlässt, wenn die beiden mit Handschellen aneinander gebunden sind, was ein äußerst komisches Bild erzeugt und problemlos als Karnevalsverkleidung dienen könnte.

Wie generell in Almodóvars Filmen zu erkennen ist, [in *¡Átame!* ganz besonders] zeigt sich des Filmemachers Vorliebe, sehr stark in die Intimsphäre der Figuren einzudringen. Man sieht die Charaktere in der Badewanne oder auf der Toilette, wodurch das Publikum die Figuren zur Gänze kennen lernt, in allen erdenklichen Alltagssituationen, ohne dass diese dabei zwangsläufig erniedrigt werden, denn die Darstellung derartiger intimer Momente wirkt sehr natürlich und steht in einem dualistischen Verhältnis zum öffentlichen Raum (vgl. Sammt, 2001:76).

Ein weiteres typisch karneavaleskes Element in *¡Átame!* ist die verkehrte Verwendung von Gegenständen. Ricky bittet Marina um ein Seil, ohne ihr zu sagen, dass er dieses benötigt, um sie zu fesseln. Für welchen Zweck auch immer das Seil vorgesehen ist – mit Sicherheit nicht dazu, einen Menschen ans Bett zu fesseln. Das Pflaster, mit welchem er Marina zum Schweigen bringt, besorgt er in der Apotheke, wobei dieses ursprünglich für die Wundversorgung gedacht ist und nicht, um jemanden zu knebeln. Ricky zeigt Kreativität und Einfallsreichtum, wenn es darum geht, Dinge für einen anderen Zweck umzufunktionieren.

Diese Verbindung von Gegensätzen wird auch bei den Figuren Ricky und Marina deutlich. Das Leben hat Marina eine gewisse Härte verliehen, was sofort sichtbar wird, als sie sich gegen Ricky mit Hand und Fuß wehrt. Marina zeigt sich also relativ abgehärtet – stattdessen sitzt der sentimentale Ricky weinend am Bett. Marina wird als stark und selbstsicher inszeniert, denn sie schreit und beleidigt Ricky, nennt ihn einen perversen Idioten, während Ricky neben ihr schwach erscheint, vor allem nach seiner Prügelei und bei jedem negativen Kommentar Marinas, was an seiner Rechtfertigung und Argumentation zu erkennen ist. Die klassisch männlichen und weiblichen Rollenmuster der Realität lösen sich auf, indem Ricky über mehr weiblich konnotierte Charaktereigenschaften

verfügt und Marina über mehr Männliche.

In der Figur von Ricky verbinden sich ein maskuliner Körper mit Verletzlichkeit, leichtem Glamour, also der Weiblichkeit und seiner Erscheinung als kindliches Monster. Härte und Schwäche gehen fließend ineinander über, indem sein von Narben gezeichnetes Gesicht als Ausdruck früherer Auseinandersetzungen auf den Machismo in Ricky hindeuten, während sein psychopathischer Charakter auf seine geschädigte Persönlichkeit verweist (vgl. Evans, 2009:112f).

Der Karneval ist in *¡Átame!* nicht auf eine Szene beschränkt, sondern es verhält sich so, dass Ricky den Karneval lebt, seitdem er von der Psychiatrie hinaus in die Freiheit entlassen wurde. Das zeigt sich beispielsweise an jener Stelle, wo er eine Perücke aus Marinas Garderobe entwendet und damit einen Rockmusiker imitiert, indem er dazu Luftgitarre spielt. Viel mehr als einem Rockmusiker kommt er mit der braunen Langhaarperücke einem verrückt gewordenen Affen nahe, doch auch wenn man sich über Rickys Verkleidung unsicher sein mag, wird doch eines deutlich: wir finden hier den puren Karneval, dessen Verrücktheit, Leichtigkeit und Fröhlichkeit von Karnevalskönig Ricky verkörpert wird.

8.8. Darf man über sexuelle Gewalt lachen?

Verwirrung und Schock sind die Folgen, wenn man als Zuseher wie selbstverständlich über eine Vergewaltigung lacht und diese einen Unterhaltungscharakter erhält. Wie bereits genauer beschrieben wurde, inszeniert Almodóvar sexuelle Gewalt so, dass das Publikum schlichtweg lachen muss. Es handelt sich um eine natürliche Reaktion auf die Darstellung der Gewalt als Karneval, welcher man sich kaum entziehen kann. Doch stellt sich die Frage, ob diese Reaktion in Ordnung ist, ob man sich über eine Vergewaltigung amüsieren darf. Auch wenn es sich um eine ironisierte Inszenierung handelt, darf man nicht vergessen, dass es trotzdem ein Verbrechen ist, bei welchem es ein Opfer gibt, dem Leid

zugefügt wird. All die karnevalesken Elemente lassen die Gewalt nicht verschwinden, diese existiert weiterhin. Es handelt es sich um genau dasselbe Verbrechen, ob mit oder ohne Karnevalisierung. Die sexuelle Gewalt bleibt sexuelle Gewalt, ob sie nun klassisch oder ironisiert dargestellt wird.

Im Endeffekt lacht man, obwohl einem Menschen Demütigung, Leiden und Schmerz zugefügt wird, weshalb sich die Frage sehr grenzwertig gestaltet, ob das Lachen über solche Filmszenen in Ordnung ist. Doch wer bestimmt, ob eine Sache lustig ist oder nicht, ob man über etwas lachen darf oder nicht? Es sind die Moralvorstellungen unserer Gesellschaft, welche vorgeben, dass eine Vergewaltigung nicht lustig ist und dass man nicht darüber lacht. Die Moral gibt Regeln und Beschränkungen für das menschliche Verhalten vor, welche im Einvernehmen der Mehrheit entstehen und durchaus zahlreiche Vorteile aufweisen. So wird im Fall der Vergewaltigung das Opfer vor weiterer Demütigung und Spott geschützt. Sie ist für das Funktionieren des menschlichen Zusammenlebens sehr wichtig, sorgt für Ordnung und Gerechtigkeit und gibt vor, was gut und was schlecht ist.

Die Menschen sind daran interessiert, sich an die Vorgaben der Moral zu halten, weil Verstöße negative Folgen haben und einen Ausstoß aus der Gesellschaft bedeuten können. Ein Verstoß richtet sich gegen die Ansichten der Mehrheit, man weiß, dass man etwas tut, was die anderen schlecht finden und wofür man auf Verachtung stößt, also entwickelt man ein schlechtes Gewissen. Genauso verhält es sich, wenn über die sexuelle Gewalt in Almodóvars Filmen gelacht wird: das Publikum weiß über die Moralvorstellungen bescheid, welche es nicht erlauben, über sexuelle Gewalt zu lachen, tut es aber trotzdem und verbleibt am Ende mit schlechtem Gewissen und der Verwirrung, warum man gegen die Moral verstoßen hat, wo man sich normalerweise an moralische Beschränkungen hält und das Einvernehmen teilt, dass es nicht gut ist, sich über eine Vergewaltigung zu amüsieren. Der Normalbürger verurteilt sich selbst für sein Lachen, weil ihm aber die genauere Reflexion über die Filmszenen und deren Inszenierung fehlt, bleibt er im Ungewissen und

hinterfragt sein Verhalten. In der Realität darf man nicht über sexuelle Gewalt lachen, um dem Opfer und letztendlich auch sich selbst keinen Schaden zuzufügen.

Doch befinden wir uns in Almodóvars Filmszenen nicht in der Realität, sondern einerseits handelt es sich um Fiktion und andererseits befinden wir uns inmitten der karnevalesken Welt. Am Karneval nimmt jeder Teil, also auch das Publikum. Für die Teilnehmer gelten die gesellschaftlichen Grenzen der realen Welt nicht und damit auch nicht jene der Moral. Im Karneval ist es erlaubt, über böse Dinge zu lachen und zu spotten, also könnte man daraus schließen, dass es auch erlaubt ist, innerhalb Almodóvars Karneval zu lachen. Es wäre verkehrt, den Karneval mit der Realität zu verwechseln und das Dargestellte ganz und gar für bare Münze zu nehmen. Hat man verstanden, dass die Szenen nichts mit dem gewöhnlichen Alltag zu tun haben und beachtet man das Prinzip des Karnevals, so kann man feststellen, dass es keineswegs verwerflich ist, über die Gewaltdarstellungen zu lachen, solange man dieses karnevaleske Handeln nicht im Alltag praktiziert und strikt von diesem getrennt hält.

Der normale Zuseher stellt nicht explizit fest, dass er sich in einer Karnevalswelt befindet, doch nimmt er wahr, dass es sich um eine verkehrte Welt handelt, welche nicht dem gewöhnlichen Alltag entspricht und dass hier die Gesetze der Realität außer Kraft gesetzt sind. Ist man in den Film vertieft, so wird man unweigerlich in den Karneval gezogen und lebt diesen mit seiner lockeren Fröhlichkeit unbewusst mit. Kaum jemanden dürfte entgehen, dass wir uns in einer anderen Welt befinden, in welcher man das Geschehen nicht allzu ernst nehmen kann und dass das Gezeigte nicht gewöhnlich ist, auch wenn man das Gesehene nicht unbedingt als Karneval klassifizieren kann. Nicht erst, als die Polizisten dem Täter Klappe auf den Hintern geben, wird unweigerlich klar, dass hier alles verkehrt ist. Man kennt die typischen Elemente des Karnevals, nur dass diese nicht so offensichtlich dargelegt werden, dass man sie ohne genauere Auseinandersetzung mit der Thematik als solche wiedererkennen könnte. Aber man befindet sich gefühlsmäßig am

Karneval, wenn so zahlreiche karnevaleske Elemente in einer Szene aufeinander treffen und wird ein Teil des Geschehens, indem man aus den Moralvorstellungen ausbricht und dieses durch ein Karnevalsachen ersetzt, weil man das Prinzip des Karnevals wiedererkennt, während man diesen vor Augen hat. Der Karneval ist für den Zuseher nichts vollkommen Neues, Unbekanntes, zu dem er keine Verbindung aufbauen könnte. Doch selbst ohne dem Wissen um die Existenz einer Welt, in welcher alles nicht so ernst genommen wird, würde er (zumindest unbewusst) bemerken, dass er sich in genau einer solchen Welt befindet, sonst würde es vermutlich nicht zur affektiven Handlung kommen, dass er über eine Vergewaltigung lacht, sondern der Zuseher würde den realen Moralvorstellungen folgend Entsetzen zeigen.

„Das Leben wird in Almodóvars Erstlingswerken zur unendlichen Orgie. Gerade das, was in der Realität nicht alltäglich passiert, läuft in seinen Filmen mit enormer Selbstverständlichkeit ab und wird somit skandalträchtig. Diese Selbstverständlichkeit beinhaltet aber auch, die Personen im Film nicht wertend zu betrachten, weder moralisch noch politisch, und die Bewertung dem Zuschauer zu überlassen – eine moralische Eigenverantwortung, die ihm unter Franco nicht zugestanden wäre.“ (Sammt, 2001:53)

Diese Selbstverständlichkeit, mit welcher sich Geschehnisse vollziehen, welche in der Realität absolut absurd erscheinen, zeigt sich in *¡Átame!* und in *Tacones lejanos* ganz besonders, weil die karnevalisierte Gewalt unreflektiert bleibt, als wären die gezeigten Verbrechen etwas Alltägliches. Die Figuren gehen mit der Gewalt um, als würden sie diese jeden Tag erleben beziehungsweise betrachten sie diese aus einer realitätsfernen Perspektive. Marina etwa lässt sich in *¡Átame!* bereitwillig fesseln und lebt mit ihrem Kidnapper zusammen, als lebten sie in einer ganz normalen, langjährigen Partnerschaft, innerhalb derer der Mann sich um Reparaturen im Haushalt kümmert, die Frau dafür dessen Wunden versorgt etc.. Rebeca in *Tacones lejanos* bedankt sich bei Letal für den Sex, obwohl

dieser sie zuvor dazu gedrängt hatte, ohne dass sie einverstanden war. Das Verhalten beider Figuren zeigt, dass diesen das reale Moralempfinden von gut und schlecht gänzlich fehlt und dass sie stattdessen ihre eignen Moralvorstellungen zu leben scheinen. Im Einklang dazu entwickelt das Publikum ebenfalls eine eigene Moral, nicht zuletzt aus dem Grund, weil sich die Moral der Wirklichkeit innerhalb der karnevalesken Inszenierung schlecht anwenden lässt.

„Die Personen in den Filmen Almodóvars bewegen sich absolut selbstbestimmend und autonom innerhalb der almodovarianischen Gesellschaft. Sie leben mit ihren sexuellen Neigungen gleich welcher Art in einem konfliktfreien Kontext.“ (Rabe, 1997:115. Zit.nach: Sammt, 2001:53)

Rabe spricht hier von der Kreation einer eigenen Gesellschaft, was als sehr zutreffend gesehen werden kann, denn Almodóvars (Karnevals-) Gesellschaft bewegt sich abseits unserer realen Gesellschaft mit ihren eigenen Regeln, Gesetzen, Ansichten und Moralvorstellungen, über welche innerhalb dieser fiktiven Gesellschaft Einvernehmen herrscht. So betrachten in *¡Átame!* etwa nicht nur Ricky und Marina die Gewalt scheinbar als harmlos, sondern auch Marinas Schwester Lola, wodurch ersichtlich wird, dass in Almodóvars Gesellschaft tatsächlich ein eigenes Moralsystem vorherrschend ist, über welches man sich einig ist.

8.9. Warum inszeniert Almodóvar sexuelle Gewalt als Karneval?

„Wie bei vielen Künstlern liegt auch Almodóvars Arbeit eine Reflexion über das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion zugrunde. Für ihn bedeutet die Kunst die Möglichkeit, etwas ausdrücken zu können, was in der Realität ansonsten unbeachtet

bleibt, nicht benannt werden kann oder erst in der Herauslösung aus dem Kontext des Alltags überhaupt erfahrbar gemacht werden kann.“ (Goebel, 2007:25)

Da wir gesehen haben, dass Almodóvar die sexuelle Gewalt in den Filmen *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* als Karneval, jenseits der Realität, inszeniert, stellt sich die Frage, warum er diese Art der Darstellung wählt, welchen Zweck er mit dieser verfolgt und warum er keine klassische Form der Inszenierung verwendet, wie beispielsweise Lars von Trier in *Breaking the waves*. Es wäre naheliegend zu behaupten, dass der Filmmacher sich für die karnevaleske Darstellung entscheidet, um Kritik an der sexuellen Gewalt zu verüben, denn stets geschieht die Ironisierung zugunsten des Opfers und außer in *Tacones lejanos* auch zulasten des Täters.

Trotzdem kann diese Vermutung nicht bestätigt werden, weil Kritik an sexueller Gewalt auf Basis einer ernsthaften Inszenierung genauso möglich ist, es braucht also keine karnevaleske Umsetzung, um auszudrücken, dass eine Vergewaltigung etwas Schlechtes ist – schließlich gelingt es Lars von Trier durch seine ernsthafte Inszenierung vielmehr, die Vergewaltigung zu kritisieren und als schreckliches Verbrechen zu zeigen. Auch wenn es sich so verhält, wäre es ebenfalls zu wenig, wenn man sagt, dass die karnevaleske Darstellung ein Teil von Almodóvars einzigartigem Stil ist und er sich damit von der gewöhnlichen, klassischen Darstellung absetzen möchte.

Es ist eine Konstante in seinen Filmen, dass er sich mit seiner Fiktion mehr am Ungewöhnlichen, als am Gewöhnlichen orientiert, sowie auch die Gewalt [und deren Ironisierung] eine Konstante darstellt. Die Distanz zum echten Leben zeigt sich beispielsweise explizit in *Tacones lejanos*, als Manuel die Stadt Madrid als überaus gefährlich beschreibt, in welcher Kriminalität in Form von Mord und Totschlag an der Tagesordnung steht, obwohl Madrid in Wahrheit keine bemerkenswert hohe Kriminalitätsrate aufweist (vgl. Allinson, 2003:79) – eine starke Übertreibung von Seiten des Filmmachers. Es erklärt jedoch nicht Almodóvars Intention, dass die

lockere, lustige, verrückte und provozierende Welt des Karnevals ein weiteres Mal seinen speziellen Stil und seine Andersartigkeit unterstreichen, sogar in Form einer anderen Welt abseits der Realität, auch wenn es verlockend wäre zu sagen, Almodóvar möchte dieselbe Botschaft übermitteln, diese jedoch nur anders verpacken. Es liegt also die Vermutung nahe, dass es weniger um die sexuelle Gewalt geht, als um etwas vollkommen anderes: Die Gewalt sollte in den drei Filmen, im Licht des Karnevals stehend, nicht zu ernst genommen und vielmehr als Ventil gesehen werden, um eine Kritik an der Gesellschaft auszudrücken und das Publikum zur Reflexion zu bringen. Die schrill-bunte Inszenierung von Sexualität und Gewalt ist eher als eine konstant zu beobachtende Oberfläche zu sehen, hinter welcher es einerseits um romantische Liebes- und Familiengeschichten geht und andererseits um eine Kritik an den festen Moralvorstellungen des Zusehers und der Gesellschaft, welcher er zugehörig ist. Es wird die fehlende Hinterfragung der moralischen Vorgaben kritisiert. Almodóvar will vermutlich erzielen, dass der Prozess des Hinterfragens ausgelöst wird, indem er den Zuseher darüber nachdenken lässt, warum er über sexuelle Gewalt gelacht hat, wo doch die Moral dieses Verhalten nicht duldet. Man lässt sich automatisch von seinen Vorurteilen ein schlechtes Gewissen machen, anstatt für sich selbst zu entscheiden und Regeln aufzustellen, worüber man lachen kann und worüber nicht.

„Somit wird für ihn auch der Rezipient als mündiger und aktiver Part verstanden, den es aus der passiven visuellen Berieselung im dunklen Kinosaal zu reißen gilt. [...] Almodóvar [wähnt] den Zuseher in einer klassischen, passiven Betrachtungssituation, um ihn später vor den Kopf zu stoßen und in eine visuelle Identitätskrise zu führen, in der er sich zunächst neu orientieren muss.“ (Goebel, 2007:25)

Der Karneval in den gewählten Filmszenen löst die gesellschaftlichen Grenzen und präsentiert eine Welt, in welcher sich die festen Klassifizierungen in gut und schlecht auflösen, in welcher nicht den

Vorstellungen der Mehrheit gefolgt wird, sondern ganz eigene Gesetze gelten. Er bricht mit unserer Moralvorstellung, dass eine Vergewaltigung nicht witzig, sondern traurig ist.

Dieses Fehlen der öffentlichen Moral ist eine Konstante in Almodóvars Werk – er thematisiert Dinge, welche beispielsweise von der Kirche abgelehnt werden und lässt die Charaktere seiner Filme Problemsituationen ausleben, wozu jede Form von Sex zählt, die nicht in der Ehe stattfindet, nicht der Kinderzeugung dient und nicht heterosexuell ist. Kommerziell gesehen hatte dies für den Filmmacher zahlreiche Nachteile, wie etwa die relativ hohe Altersbeschränkung von 16 Jahren, welche bei *¡Átame!*, *Kika* und *Tacones lejanos* vorgeschrieben wurde sowie die pornografische Einstufung von *¡Átame!*. Doch setzte Almodóvar Sex nie als Werbung und Kaufanreiz für seine Filme ein. Die erotischen Szenen resultieren aus den jeweiligen Umständen der Figuren und nicht umgekehrt (vgl. Holguín, 2006:104f).

Der Zuseher lacht über die Szenen sexueller Gewalt, wobei es sich um einen natürlichen Gefühlsausdruck handelt, welcher nicht durchdacht ist und erst nachher wird er sich bewusst, dass er gerade gegen die Regeln der Gesellschaft verstoßen hat. Man lässt sich also von der Moral vorschreiben, was man angesichts eines Geschehens zu empfinden hat, wie man reagieren muss und wie man sich nicht zu verhalten hat. Man lässt sich die persönliche Meinung verbieten, in diesem Fall, dass eine Filmszene witzig ist und sieht sich gezwungen, die mehrheitliche Meinung der Gesellschaft anzunehmen. Wahrscheinlich kritisiert Almodóvar diese Einschränkung, welche die Moral unserer Meinungsäußerung, unserem Handeln und letzten Endes auch unserem Denken auferlegt. Sie gibt schwarzweiß-malerisch vor, dass sexuelle Gewalt nur einzig und alleine schlecht sein kann, nimmt den Menschen die Freiheit, eine eigene Auffassung zu entwickeln.

Die Moral der Realität kennt keine Ambivalenz, doch in der karnevalesken Inszenierung der sexuellen Gewalt wird erkenntlich, dass letztere nicht entweder schrecklich oder lustig sein muss, sondern dass sie beides zur gleichen Zeit sein kann. Doch außer in Grenzsituationen ist die Moral und ihre Einhaltung ein automatisierter Prozess, den man von Geburt an im

Zuge der Sozialisation so verinnerlicht, dass man nicht in jeder Situation nachdenkt, ob etwas moralisch korrekt ist oder nicht. Der Mensch muss nicht jedes Mal von Neuem darüber reflektieren, ob sexuelle Gewalt witzig oder traurig ist, er stellt dies nicht selbst fest, sondern hat erlernt, was gemäß der moralischen Vorgaben richtig und falsch ist. Almodóvar bringt das Publikum dazu, sich nicht den Moralvorstellungen entsprechend zu verhalten und sich bewusst zu werden, dass diese nicht den eigenen Vorstellungen entsprechen müssen.

Das bedeutet nicht, dass die Existenz einer Moral grundsätzlich negativ zu bewerten ist, immerhin sorgt sie mit ihrem Einverständnis über gut und böse für eine wichtige Grundlage des menschlichen Zusammenlebens. Stattdessen richtet sich die Kritik vielmehr an die zu strengen Grenzen, an der Kompromisslosigkeit und an der Automatisierung. Zu sehr wird die Moral als objektiv und allgemeingültig angesehen, obwohl sie das nicht ist, sondern in Wahrheit dieselbe Subjektivität aufweist, wie die Vorstellungen eines einzelnen Individuums. Die Verwirrung und der Schock, welche das Publikum erlebt, nachdem es sich über ein Verbrechen in Almodóvars Filmen amüsiert hat, zeigen, dass die Vorgaben der Moral weniger als Richtlinien und Stützen für das Verhalten gelebt werden, sondern wie festgeschriebene, unveränderliche und nicht zu hinterfragende Gesetze. Der Zuseher wäre nicht über sich selbst schockiert, wenn die Moral aufgelockert wäre. Solange er sich in der karnevalesken Welt des Films befindet, ist er nicht schockiert, sondern erst, wenn er wieder in die Realität übergetreten ist.

Trotzdem lässt sich nicht sagen, dass es wünschenswert wäre, unsere Realität durch den Karneval mit seiner fehlenden Moral zu ersetzen, in der sexuelle Gewalt witzig gefunden wird. Almodóvar hat mit seinen Ironisierungen übertriebene, extreme Beispiele gewählt, deren Wahrwerdung in dieser Form mit Sicherheit nicht seine Intention ist, nur braucht es diese extremen Beispiele, um die stark gefestigte Moral aufzulockern. Eher geht es um eine Auflockerung des Schwarzweiß-Sehens und darum, dass die Menschen in Zukunft nicht wie ferngesteuert vorgegebenen Verhaltens- und Denkmustern folgen, sondern diese mit ihren eigenen Ansichten abstimmen und in Einklang bringen sollten.

8.10. Wie ist die Ironisierung eines Verbrechens zu bewerten?

Die Frage, ob eine ironisierte Inszenierung sexueller Gewalt als eher positiv oder negativ zu bewerten ist, gestaltet sich äußerst schwierig. Moralisch gesehen ist dieses Vorgehen, wie bereits diskutiert, nicht in Ordnung und schadet jenen Menschen, welche selbst zum Opfer von Gewalt wurden. Doch handelt es sich um keine realitätsnahe Darstellung, sondern um die verkehrte, karnevaleske Welt, welche vom Publikum kaum mit der echten Welt verwechselt wird und deren Inhalte unwahrscheinlich in das reale Leben transportiert werden. „El cine no tiene nada que ver con la vida. En el cine todo es falso“, heißt es in Almodóvars Film *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (zit.nach: Allinson, 2003:277). Kaum jemand würde, den Kinosaal verlassend, angesichts einer Vergewaltigung plötzlich zu lachen beginnen und Vergleiche ziehen im Sinne von „Wie lustig, das ist ja genau wie in *Kika!*“ So bleibt in den gewählten Almodóvar-Filmszenen die Handlung als Fiktion, als Darstellung einer anderen Welt in den Köpfen und findet normal keinen Einzug in den Alltag.

Solange klar ist, dass es sich um eine verrückte Welt handelt, in der unter anderem sexuelle Gewalt lustig ist – schließlich findet sich die Ironie bei Almodóvar generell sehr häufig und nicht nur bei Gewaltdarstellungen - sollte diese Form der Inszenierung nicht abgelehnt werden, denn sie zieht keine realen Verbrechen ins Lächerliche. Almodóvar entfernt sich von der Abbildung beziehungsweise Nachahmung der Realität. Dass im Zuge des Karnevals über Teilnehmer, die als Verbrecher oder Bösewichte verkleidet sind gelacht wird, was auch weitestgehend akzeptiert wird und nicht auf Ablehnung stößt, weil man weiß, dass die Figuren nicht echt sind, sondern einen Teil der Karnevalswelt bilden, könnte man auf Almodóvars Filme umlegen, indem man sie als Karneval betrachtet und die Verbrecher nicht unbedingt ernst nimmt, so als befände man sich auf einer Karnevalsfeier. Genau gesehen ist auch nicht die sexuelle Gewalt an sich, welche als lustig dargestellt wird, sondern vielmehr die beteiligten Personen mit ihrem Verhalten. Tat und Täter werden zudem nicht ausschließlich lächerlich

gemacht oder bagatellisiert, sondern sind stets ambivalent zu bewerten. In *Kika* zum Beispiel bleibt die Tat eine Schreckliche, indem der Vergewaltiger sie immer wieder bedroht und Kika schreit, obwohl die Szene gleichzeitig lustig ist.

Auch spielt es eine Rolle, dass die Karnevalisierung der sexuellen Gewalt in den behandelten Szenen stets von Vorteil für die Opfer ist, weil diese dadurch zumindest teilweise aus der Demütigung ausbrechen können, welche sie durch das Verbrechen erfahren. Ohne Ironisierung wären die Opfer von Anfang bis Ende in ihrer Rolle gefangen, Rebeca in *Tacones lejanos* könnte am Ende nicht zufrieden sein und sich bei dem Täter bedanken. Auch wenn durch die Karnevalisierung nicht das Leid ungeschehen gemacht wird oder verschwindet, welches die Opfer natürlicherweise erleiden, so wird dieses vermindert beziehungsweise ist es zum Schluss nicht mehr vorhanden. Dass die ironisierte Darstellung zugunsten des Opfers und zulasten des Täters einhergeht, ist für die Wahl dieser Inszenierungsform als positiv zu bewerten.

Zuletzt sollte man bedenken, dass es weniger um die ironisierte sexuelle Gewalt geht, als um die Auflösung der Moral, für welche das Lachen über Gewalt als Werkzeug gilt. Um eine Kritik an den gesellschaftlichen Moralvorstellungen ausdrücken zu können, kann der Filmemacher keine klassische Darstellung auswählen, sondern braucht dazu extreme Beispiele, welche das Publikum wach rütteln. Seine Intention legitimiert gewissermaßen die Entscheidung für eine Karnevalisierung sexueller Gewalt sowie die Ablehnung einer ernsthaften Inszenierung. Sie achtet den Zuseher als Individuum, welches seine eigene kritische, bewusste Rezeption und seine Freiräume entwickelt.

Weiters als positiv zu bewerten ist, dass die Ironie seiner Filme die Unabhängigkeit Almodóvars von den Konventionen und Fesseln des Hollywood-Kinos bedeutet, von welchem er zwar Elemente übernimmt, jedoch am Ende eine hybride Mischform entwirft, welche unter anderem europäisch, intellektuell und ironisch ist. Die Originalität des Filmemachers beruht auf der Hybridität seines Kinos (vgl. Allinson, 2003:277).

9. Conclusio

In diesem Teil der Arbeit wird es darum gehen, die wichtigsten Erkenntnisse zusammenfassend darzustellen und hinsichtlich der zu Beginn aufgezeigten zentralen Fragestellungen zu diskutieren.

Eines der Ziele der Analyse von *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika* bestand darin herauszufinden, aus welchem Grund es dazu kommt, dass das Publikum über sexuelle Gewalt in diesen Filmen lacht, wo es sich doch um Formen des Verbrechens handelt, welche unabhängig von der Darstellungsweise stets Verbrechen bleiben. Es ließ sich beobachten, dass es das Zusammenspiel zahlreicher karnevalesker Elemente innerhalb einer Szene ist, insbesondere die Ambivalenz, von der die Figuren geprägt sind und das damit verbundene Auflösen von festen Identitäten. Dies erkennt man etwa im Fall der Täter Ricky und Pablo, beides Macho-Typen, welche plötzlich schwach, sentimental, unsicher und lächerlich wirken. Der Karneval definiert sich in den analysierten Szenen generell sehr stark über die Figuren mit ihrer Mimik und Gestik, ihren Äußerungen sowie ihrem Verhalten, und zum Teil kommt das Auftreten der Charaktere einer Karnevalsverkleidung nahe, nicht zuletzt dann, wenn eine Person an ein Tier erinnert.

Daraus resultierte die Frage, ob man die sexuelle Gewalt in Almodóvars Filmen überhaupt für bare Münze nehmen kann, oder ob es hinter der Fassade um etwas anderes geht, welche damit beantwortet werden konnte, dass die Gewaltdarstellungen vielmehr als eine Art Ventil fungieren, um beim Publikum einen Prozess der Reflexion über die eigenen Moralvorstellungen auszulösen. Der Zuseher verbleibt, nachdem er über eine Form der sexuellen Gewalt gelacht hat im Schock, dass er gegen die moralischen Vorgaben verstoßen hat und beginnt, diese in Frage zu stellen. Almodóvar versucht, die strengen moralischen Klassifizierungen in gut und schlecht zu kritisieren und das Publikum aktiv werden zu lassen, sodass dieses seine eigene subjektive Meinung bildet und aus dem automatisierten Befolgen der Moralvorschriften ausbricht.

Genau dieser Prozess kann auch als Intention des Filmemachers gesehen werden, welche er bei der Inszenierung sexueller Gewalt als Karneval verfolgt.

Weiters ging es darum zu zeigen, warum die Darstellung fiktiver sexueller Gewalt im Film einmal als witzig empfunden wird und einmal nicht, wozu ein Vergleich der Vergewaltigungsszene in *Kika* mit jener in *Breaking the waves* aufgestellt wurde. Es stellte sich heraus, dass in *Breaking the waves* eine Nachahmung der Realität erfolgt, die Szene soll möglichst echt wirken, während dieses Ziel nicht zu denen von Almodóvar zählt, welcher statt einer Abbildung der Wirklichkeit seine eigene, almodovarianische Karnevalswelt entwirft, die von der Realität abgegrenzt gesehen werden sollte, weil hier die Moral der realen Welt außer Kraft gesetzt ist und stattdessen eigene Regeln gelten, denen zufolge sexuelle Gewalt nicht ganz ernst zu nehmen ist, sondern in einem ambivalenten Verhältnis zwischen witzig und schrecklich steht.

Außerdem konnte festgestellt werden, dass die Wahl der Kameraeinstellungen eine essentielle Funktion für die karnevaleske Inszenierung inne hat, denn sie ermöglicht es, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die verschiedenen Elemente des Karnevals zu lenken, wie das beispielsweise im Fall der Mimik mithilfe der nahen Kameraeinstellung möglich ist oder die Totale und Halbnahe sich dafür eignen, eine animalisch anmutende Körperhaltung hervorzuheben.

Es wurde die Frage behandelt, ob man über sexuelle Gewalt lachen darf und deren Beantwortung als stark grenzwertig eingestuft. Doch lässt sich als Fazit sagen, dass es durchaus in Ordnung ist, sich über die Darstellung sexueller Gewalt in Almodóvars Filmen zu amüsieren, weil es sich um eine Karnevalswelt handelt, von welcher das Publikum ein Teil wird und somit für dieses nicht die Regeln der realen Gesellschaft gelten. Solange man Wirklichkeit und Karneval getrennt hält und die karnevalesken Elemente nicht ins wahre Leben transportiert, spricht nichts dagegen, über die Gewalt zu lachen, ähnlich als wäre man auf einer Karnevalsfeier und würde sich dort über Teilnehmer amüsieren, die als Bösewichte verkleidet sind.

Ein weiteres Thema dieser Arbeit betraf den Umgang mit sexueller Gewalt in den Filmen Almodóvars. Es konnte gezeigt werden, dass die Gewalt zwar häufig unreflektiert dargestellt und aus diesem Grund bagatellisiert wird, dass diese aber stets auf irgendeine Weise bewertet wird, weil auch eine fehlende Reflexion eine Bewertung ausdrückt, wie etwa jene, dass sexuelle Gewalt nicht ernst genommen wird.

Als letztes wurde die Frage behandelt, wie die Ironisierung eines Verbrechens zu bewerten ist mit dem Fazit, dass die karnevalisierte Darstellung sexueller Gewalt durchaus als positiv betrachtet werden kann, weil es darum geht, die strikten Vorgaben der Moral zu kritisieren und nicht darum, das Verbrechen zu verharmlosen – schließlich bleiben die Gewaltdarstellungen trotz Karnevalisierung schreckliche Taten. Außerdem geschieht die Ironisierung in den analysierten Filmen immer zugunsten der Opfer, welche aus der Demütigung (zumindest teilweise) ausbrechen können.

Abschließend kann man aus diesen Erkenntnissen schließen, dass es bei Almodóvars Darstellungen karnevalisierter Sexualität und Gewalt um deutlich mehr geht, als mit perversen sexuellen Phantasien zu provozieren oder einen Kaufanreiz auszuüben mit Themen, die sich gut verkaufen. Almodóvar beweist sein Genie, indem er statt klassischer Darstellungen das Verbrechen bis ins Detail so inszeniert, dass die gesellschaftliche Moral gebrochen wird, welcher normalerweise strikt wie einem nicht zu hinterfragendem Gesetz gefolgt wird.

10. Bibliographie

Sekundärliteratur

Allinson, Mark (2003): Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar. Madrid: Ocho y medio (Libros de cine)

Bachtin, Michail (1969): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag

Bronfen, Elisabeth (2002): Weibliche Farben und männliche Blicke deuten. In: Du: die Zeitschrift für Kultur, Heft 729, September 2002, 38-41

Caparrós Lera, José Maria (2007): Historia del cine español. Madrid: T&B Editores

Daničić, Tamara (2003): Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar. Tübingen: Stauffenberg Verlag

D'Lugo, Marvin (2006): Pedro Almodóvar. Urbana/Chicago: University of Illinois Press

Evans, Peter William (2009): Acts of violence in Almodóvar. In: Epps, Bradly/ Kakoudaki, Despina (2009): All about Almodóvar. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press

Gerstner, Muriel (2002): Das Kabinett des Dr. Almodóvar. Wie der Regisseur aus Versatzstücken der Filmgeschichte seine Monster gebiert. In: Du: die Zeitschrift für Kultur, Heft 729, September 2002, 48-50

Goebel, Tina (2007): Aufarbeitung einer schlechten Erziehung. Analyse und Beschreibung der Arbeitsweisen Pedro Almodóvars am Beispiel von

„La Mala Educación.“ Wien: Univ. Dipl. Arb.

Goss, Brian Michael (2009): Global auteurs. Politics in the films of Almodóvar, von Trier and Witterbottom. New York: Peter Lang Publishing

Haas, Christoph (2001): Almodóvar. Kino der Leidenschaften. Hamburg/Wien: Europa Verlag

Holguín, Antonio (2006): Pedro Almodóvar. Madrid: Cátedra

Illger, Daniel (2008): Der Abgrund des Karnevals. In: Kappelhoff, Hermann (Hg.) / Illger, Daniel (Hg.) (2008): Pedro Almodóvar. München: Ed. Text + Kritik

Juan Payán, Miguel (2001): Cine español actual. Madrid: Ediciones JC

Kappelhoff, Hermann (Hg.) / Illger, Daniel (Hg.) (2008): Pedro Almodóvar. München: Ed. Text + Kritik

Maurer Queipo, Isabel (2005): Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar. Frankfurt am Main: Vervuert

Monterde, José Enrique (1993): Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

Polimeni, Carlos (2004): Pedro Almodóvar y el kitsch español. Madrid: Campo de Ideas

Rabe, Cordula (1997): Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag

Riepe, Manfred (2004): Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs. Bielefeld: Transcript Verlag

Sammt, Barbara (2001): Pop, Kitsch und Humanismus. Wie authentisch blieb Pedro Almodóvar? Wien: Univ. Dipl. Arb.

Smith, Paul Julian (2006): Television in Spain. From Franco to Almodóvar. Woodbridge: Tamesis

Streiter, Anja (2008): Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars. In: Kappelhoff, Hermann (Hg.) / Illger, Daniel (Hg.) (2008): Pedro Almodóvar. München: Ed. Text + Kritik

Zeul, Mechthild (2010): Pedro Almodóvar. Seine Filme, sein Leben. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag

Internetquellen

Behrens, Ulrich (2012): Almodóvar I. In: <http://www.follow-me-now.de/html/almodovar.html> [30.04.2012]

Der Spiegel (1977): Spanien: Die Stunde der Entscheidung. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40830414.html> [13.07.2012]

Prisma TV Guide (o.J.): Starguide. Pedro Almodóvar. In: http://www.prisma.de/person.html?pid=pedro_almodovar [01.05.2012]

Filmverzeichnis

Almodóvar, Pedro (1980): Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande. Spanien: Universum Film/ Tobis

Almodóvar, Pedro (1984): Womit habe ich das verdient? Spanien: Universum Film/ Tobis/ Ufa

Almodóvar, Pedro (1986): Das Gesetz der Begierde. Spanien: Universum Film/ Tobis/ Ufa

Almodóvar, Pedro (1986): Matador. Spanien: Universum Film/ Tobis

Almodóvar, Pedro (1987): Frauen am Rande des
Nervenzusammenbruchs. Spanien: Universum Film/ Tobis

Almodóvar Pedro (1989): Átame – Fessle mich! Spanien: Universum Film/
Tobis/ Ufa

Almodóvar, Pedro (1990): High heels. Spanien: Universum Film/ Tobis/
Ufa

Almodóvar, Pedro (1993): Kika. Spanien: Universum Film/ Tobis/ Ufa

Almodóvar, Pedro (1995): Mein blühendes Geheimnis. Spanien/
Frankreich: Kinowelt home entertainment/ Arthaus

Almodóvar, Pedro (1999): Alles über meine Mutter. Spanien/ Frankreich:
Universum Film/ Ufa/ Arthaus

Almodóvar, Pedro (2002): Sprich mit ihr – Hable con ella. Spanien: Tobis/
Universum Film/ Ufa

Almodóvar, Pedro (2006): Volver (Zurückkehren). Spanien: Tobis/
Universum Film/ Ufa

Almodóvar, Pedro (2009): Zerrissene Umarmungen. Spanien: Tobis/
Universum Film

11. Anhang

11.1. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich in erster Linie mit der karnevalesken Inszenierung sexueller Gewalt in Pedro Almodóvars Filmen *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *Kika*. Es soll aufgezeigt werden, welche Elemente es sind, die die analysierten Filmszenen zum Karneval werden lassen, welche Intention der Filmemacher hinter der Fassade von Provokation, Kritik und Kaufanreiz verfolgt und warum Sexualität und Gewalt nicht ernsthaft, sondern als Karneval dargestellt werden. Des Weiteren folgt eine Beschäftigung mit den Fragestellungen, ob man über sexuelle Gewalt lachen darf, wie sich der Umgang mit dieser gestaltet und wie die Ironisierung eines Verbrechens zu bewerten ist.

Die Analysen haben gezeigt, dass der Lacheffekt bezüglich sexueller Gewalt durch das Zusammenspiel zahlreicher karnevalesker Details zustande kommt, insbesondere durch die ambivalente Darstellung der Figuren. Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf diese Elemente zu lenken, spielt die Wahl der Kameraeinstellungen eine essentielle Rolle. Der Karneval dient Almodóvar als Ventil, die strikten Moralvorstellungen der Wirklichkeit zu kritisieren und gleichzeitig aufzulösen, ohne dabei das Verbrechen zu bagatellisieren, denn einerseits geschieht die Ironisierung stets zugunsten der Opfer und außerdem bleibt die Darstellung des Verbrechens in einem ambivalenten Verhältnis zwischen witzig und schrecklich. Es soll ein Prozess der Reflexion über die ansonsten nicht zu hinterfragende Moral ausgelöst und das Publikum zu einem aktiven Teil des Geschehens beziehungsweise Karnevals gemacht werden. Die eindeutige Trennung der schrill-bunten Karnevalswelt Almodóvars von der Realität erlaubt dem Zuseher das Lachen über sexuelle Gewalt, welche im Übrigen zwar meistens unreflektiert, nicht aber ohne Bewertung dargestellt wird.

11.2. Resumen en español

Introducción

La sexualidad y la violencia, casi siempre mostradas de un modo provocador y escandaloso, forman una parte importante de la obra fílmica del conocido director de cine Pedro Almodóvar, aunque la característica más típica de sus películas es la distancia de lo cotidiano. El enfoque de este trabajo está en la presentación de la violencia sexual como carnaval, es decir que uno de los objetivos consiste en averiguar los elementos que provocan la risa de los espectadores que les deja quedar atónitos. Para este fin, se van a analizar tres escenas de las películas *¡Átame!*, *Tacones lejanos* y *Kika*, buscando los detalles carnavalescos.

Va a ser de especial interés qué función cumplen los espectadores, si se dejan entretener pasivamente o si son participantes activos del mundo carnavalesco. Después se trata de reflexionar sobre las bases que facilitan la puesta en escena irónica de la violencia sexual y discutir cómo se trata la violencia en las películas almodovarianas, si existen la reflexión y la valoración o si sólo se la presenta sin comentar o valorarla. Para ver por qué una vez la presentación de la violación es chistosa y otra vez el público casi empieza a llorar aunque se trata del mismo crimen, se va a hacer una comparación de *Kika* con *Breaking the waves* de Lars von Trier. Entonces sigue un análisis de los planos en *Kika* con el fin de mostrar la función que tienen estos para la presentación de la violencia como carnaval. Además se va a tratar la pregunta si está bien reírse de la violencia sexual teniendo en cuenta que se trata de un mundo carnavalesco y no real. Otra pregunta muy importante gira en torno a la intención que tiene el director al decidirse por una realización carnavalesca de los temas favoritos del público que son el sexo y la violencia, si detrás de la fachada de provocación, crítica y publicidad se encuentran otras razones por su integración en la obra que no se ven a primer vistazo. El último tema lo forma la discusión sobre la calificación de la presentación carnavalesca de un crimen, si es más bien positivo o negativo.

¡Átame!, Tacones lejanos y Kika

Las películas *¡Átame!*, *Tacones lejanos* y *Kika* son de especial interés para el análisis de la violencia sexual en la obra de Almodóvar porque en ninguna de estas se encuentra una presentación seria y clásica de la violencia, sino que se caracterizan por la existencia de numerosos elementos carnavalescos. Con la presentación humorística hacen que el público se ríe de un crimen y producen cierta confusión al mostrar un mundo al revés y ambivalente. Además proceden de una misma fase del director de cine, fueron rodadas dentro de muy poco tiempo y se caracterizan por numerosas paralelas por las que la comparación resulta muy conveniente.

Contienen diferentes tipos de violencia sexual, pero se parecen respecto a la presentación carnavalesca, por ejemplo por los fuertes contrastes, la distancia de la realidad con su moral y sus leyes así como por la presentación de las víctimas y de los culpables. Es decir que Almodóvar rompe con los estereotipos de víctimas débiles y culpables fuertes para cambiar los roles naturales de la realidad: las víctimas resultan fuertes y dominan sobre los autores del crimen. A primer vistazo las mujeres siempre cumplen con la función de la víctima y casi se podría suponer una glorificación de la violencia contra las mujeres, pero no es así, al contrario, ninguna de las víctimas cumple con las características estereotípicas de una víctima. Lo que Almodóvar expresa es más bien una crítica en contra la violencia contra las mujeres.

Otra paralela que se observa en las películas elegidas es la presentación de un tipo de sexualidad que no corresponde a lo normal y cotidiano, sino que es extraordinaria y revela fantasías y fetiches que en la realidad no encuentran espacio. Almodóvar nos lleva a un mundo imaginario en que sobre todo las figuras masculinas pueden vivir sus gustos sin tabues y en que muchas veces las mujeres actúan como objetos para la realización de estos gustos, como lo observamos por ejemplo en el caso de *Kika* que acepta los deseos perversos de su novio sin compartirlos.

La sexualidad es, igual como la violencia, una constante en toda la obra de Almodóvar y no siempre es fácil diferenciar si en una escena se trata sólo de sexualidad y seducción o si tenemos una relación con la violencia.

¿Qué técnicas facilitan la puesta en escena carnavalesca?

El análisis del carnaval almodovariano se basa en la teoría de Michail Bachtin quien describió el carnaval en la literatura. Antes de concentrarse en los detalles carnavalescos de las películas elegidas, se va a reflexionar sobre las técnicas que más se observan en la realización carnavalesca de la obra almodovariana.

Una de estas técnicas consiste en el hecho de no mostrar la violencia respectivamente el crimen, lo que tiene como consecuencia que se produce cierta distancia respecto al crimen y se abre un espacio para la presentación chistosa porque los espectadores no se sienten tan afectados. Otra posibilidad es que la víctima sufre muy poco por lo que el crimen no parece muy drámatico, como lo observamos en *Kika* porque la protagonista casi todo el tiempo se queja de cosas fuera del crimen y parece que no sufre de verdad. En la misma película observamos también la técnica de que la víctima exige la violencia: Juana dice a su hermano Pablo que debe pegarla y que debe atarla a la silla. Además es posible presentar la violencia como una parte normal dentro de un grupo social lo que lleva a la aceptación del público y provoca otra percepción de la violencia, como lo vemos por ejemplo cuando Rebeca (*Tacones lejanos*) está en la cárcel.

Aparte de esto existen ciertas formas de violencia que son aceptados por la sociedad, como por ejemplo si se trata de legítima defensa o de venganza. En estos casos los espectadores opinan que la víctima merece la violencia. Una de las técnicas más importantes que fue observada en el análisis consiste en la presentación del autor del crimen como una persona ridícula que se hace el tonto porque si no corresponde a los estereotipos de un culpable, el público no le puede tomar en serio y supone que no sea peligroso. Las próximas posibilidades son la presentación de una forma de violencia que parece absurda o inadecuada así como la muestra de la violencia como tradición, por ejemplo la corrida de toros en *Matador* o en *Hable con ella*. La última técnica que hay que mencionar es mostrar que el autor del crimen antes era la víctima porque muchas veces el autor tiene también una historia como víctima como lo observamos en *Volver* cuando Paula mata a Paco quien quería violarla.

Elementos carnavalescos en Kika

Es la coincidencia de detalles carnavalescos que provoca la pérdida de seriedad en la escena de violación en *Kika*. Uno de estos detalles es la mímica que en el caso de la víctima no muestra huellas de miedo, al contrario, parece más bien aborrecida como si se tratara de una pareja cuya vida sexual ya se ha hecho aburrida. La mímica del violador es cómica: tiene la boca abierta y los ojos cerrados, así que su cara se parece a la de un mono y con esto también a un disfraz. Sus movimientos al violar a Kika recuerdan a un conejo a causa de su rapidez lo que produce un efecto chistoso en combinación con el conocimiento de su trabajo como actor en películas porno.

Mientras Pablo se hace el tonto, Kika habla con la cámara sin parar así que uno ya no escucha. El terror del inicio desaparece por la larga duración de diez minutos y no pasa nada nuevo como si la escena se repitiera. Además los colores de la habitación reflejan la alegría del carnaval y aunque se trata de un lugar privado, este se convierte en publicidad carnavalesca porque Ramón filma todo desde el piso de enfrente. El aspecto íntimo de la violación se relaciona con la publicidad en que la pareja del carnaval es humillada y rebajada, pero en combinación con el carácter divertido del programa en que ponen la violación se produce la ambivalencia que es tan típica para el carnaval. Además la ambivalencia se muestra en el hecho de que Kika trata a Pablo como a un niño o como a un amigo, sus gestos de advertirle con el dedo y de tocar su hombro no corresponden a lo normal en esta situación.

Aparte de esto se realizan varios cambios de escena que impiden que toda la atención del público esté en el crimen y ni siquiera la atención de Kika está en la violación sino más bien en los policías y en Juana los que también son participantes del carnaval. El rey del carnaval es Pablo quien pierde esta posición por las humillaciones de Kika quien es finalmente la verdadera reina y logra tomar el control. Por este cambio no es posible fijar una jerarquía. Por último hay que mencionar que en *Kika* observamos el típico mundo al revés lo que se expresa por ejemplo a través del uso de un tipo de cubierto como arma que parece completamente inofensivo o por el uso de una naranja como juguete sexual.

Elementos carnavalescos en Tacones lejanos

Aunque respecto a la puesta en escena carnavalesca la película *Tacones lejanos* no es comparable con *Kika*, se encuentran también algunos elementos típicos para el carnaval como el uso incorrecto de objetos. No es nada cotidiano practicar sexo oral colgando en un asta lo que provoca la risa del público y aparte de esto Rebeca se parece a un mono o a un murciélago en este asta, un hecho que recuerda a un disfraz. En el caso de Letal encontramos un verdadero disfraz porque se trata de un hombre que imita a una mujer, un disfraz que hasta queda cuando Rebeca le desviste. Vemos un cuerpo muy masculino con una cara pintada que nos hace pensar en una fiesta de carnaval. Y la cara de Rebeca muestra una mímica activa que primero esprime inseguridad, miedo y rechazo, pero estos sentimientos se convierten en excitación. Se puede observar un cambio de máscara en la cara de Rebeca, combinado con una gestualidad exagerada que indica su miedo, pero provoca un efecto extraño como también sus palabras. Dice que Letal no le debe seducir después de cuatro meses de abstinencia lo que expresa su voluntad, es decir que el engaño no corresponde a su concepto moral, pero sí tiene ganas.

Como en el carnaval no existen las reglas y limitaciones de la vida real, los dos hacen lo que quieren y viven la vida suelta del carnaval. Después vuelven a la realidad y Rebeca se da cuenta de que ha faltado a las reglas de la moral, que ha cometido un error aunque su marido es un monstruo. Así se puede observar que el carnaval con su alegría siempre es limitado en el tiempo y que después la vida cotidiana vuelve a empezar. En ninguna de las películas analizadas se pueden ver tan claro esta separación entre el mundo carnavalesco y el mundo real como en *Tacones lejanos*.

El mundo carnavalesco se caracteriza por la coincidencia de la intimidad con la publicidad del escenario que es un camerino. La pareja carnavalesca es típicamente desigual, pero Letal no es un típico rey del carnaval. Concluyendo se puede constatar que en *Tacones lejanos* los personajes tienen sus propias reglas y que el concepto de lo bueno y lo malo del mundo real simplemente no existe.

Elementos carnalescos en ¡Átame!

Lo que provoca la risa de los espectadores en *¡Átame!* es el hecho de que primero Ricky se presenta como un delincuente bruto y atrevido, mientras que más tarde parece inseguro, femenino, llorón y emocional. Que llore sólo porque Rebeca dice que no se va a enamorar de él y que es un idiota parece una máscara conociendo el comportamiento previo de Ricky. Por eso se puede constatar que predomina la ambivalencia carnalesca. Mientras que ata a su víctima por lo que la humilla, se preocupa de si la tirita que le pega en la boca es agradable a la piel. Por un lado le hace daño a Marina y por otro lado se preocupa de tal pequeñez lo que es una contradicción, una característica del mundo al revés.

Ricky es un personaje almodovariano extraño y artificial con el que Marina tiene a un niño a su lado cuyo opinión no corresponde a lo normal: mientras que comete crímenes piensa que todo lo que hace es correcto y bueno. El chiste es que con el tiempo sus acciones parecen normales y que al final lo son. Mientras que detiene a Marina, él mismo se convierte en el detenido (cf. Riepe, 2004:122ff). Las identidades se deshacen ya que Ricky parece realizar las fantasías de Máximo Espejo, el jefe de Marina que está enamorado de ella. La ambivalencia se muestra también por el cambio entre pasividad y actividad, entre dominancia y servilismo en la relación entre Ricky y Marina. La víctima toma el control sobre Ricky y sobre su propia vida (cf. Evans, 2009:107ff). Ricky vive en un mundo carnalesco, para él no existen las reglas del mundo real y por eso le parece normal ganar el corazón de una mujer atándola a la cama lo que consigue al final. El contacto íntimo y familiar entre los dos desconocidos es típico para el carnaval, parecen como si estuvieran casados desde años y Ricky se ocupa del hogar. Ricky se presenta muy creativo en el uso incorrecto de objetos, por ejemplo ata a Marina con una cuerda y pega una tirita en su boca. Vive el carnaval no sólo en la escena analizada, sino desde el momento en que sale de la psiquiatría: se pone una peluca con la que parece un cavernícola. Por último hay que mencionar que en *¡Átame!* los límites entre hombre y mujer desaparecen ya que Ricky dispone de más características femeninas y Marina parece un hombre al presentarse tan fuerte y dominante.

¿Por qué Almodóvar presenta la violencia sexual como carnaval?

Como hemos visto que Almodóvar presenta la violencia sexual como carnaval fuera de la realidad en las películas *¡Átame!*, *Tacones lejanos* y *Kika*, uno se pregunta por qué el director de cine elige esta forma de presentación en vez de decidirse por una forma clásica como lo hace Lars von Trier en *Breaking the waves*. Se podría pensar que se decide por la realización carnavalesca para expresar una crítica en contra la violencia sexual ya que el carnaval siempre tiene efectos positivos para las víctimas y salvo en *Tacones lejanos* también tiene efectos negativos para los autores del crimen. A pesar de esto no se puede apoyar esta suposición porque la crítica en contra la violencia también es posible a través de una puesta en escena seria, así que no se necesita una realización carnavalesca para poder decir que una violación es mala. Tampoco basta decir que la presentación carnavalesca sea una parte del estilo único de Almodóvar aunque sería apetecedor suponer que el director quiera expresar el mismo mensaje de otra forma. Por eso se puede suponer que lo que está en el centro no es la violencia sexual: no se debe tomar en serio la violencia dentro del carnaval almodovariano sino verla como un instrumento para hacer una crítica en contra la sociedad y para provocar la reflexión del público, especialmente sobre el concepto de la moral. Se critica la falta de reflexión sobre el concepto moral de nuestra sociedad, así que el objetivo de Almodóvar debe de ser que los espectadores se preguntan por qué se ríen de la violencia sexual aunque la moral no permite esta reacción. Almodóvar presenta un mundo que tiene sus propias leyes, rompe con nuestro concepto de bueno y malo y quiere hacernos instalar propias reglas. La moral de la realidad no permite la ambivalencia, prohíbe nuestra propia opinión, pero en el carnaval la violencia puede ser mala y buena al mismo tiempo. Almodóvar quiere evitar la automatización del proceso de obedecer las leyes de la moral y el choque de los espectadores después de reírse de la violencia muestra que la gente ve el concepto de la moral como una ley. Lo más seguro es que el director quiera deshacer el estricto concepto de blanco y negro, que quiera evitar que la moral sea tratada como una cosa objetiva y que desee más libertad para la opinión subjetiva sin abolir la moral en total.

¿Está bien reírse de la violencia sexual?

Las consecuencias que siguen después de haberse reído de la violencia son la confusión y el choque. El director de cine la pone en escena de manera que el público tiene que reírse. A pesar de esto surge la pregunta de si está bien divertirse con una violación. Si bien se trata de una presentación carnavalesca, no se debe olvidar que el crimen queda un crimen y que hay una víctima sufriendo, es decir que los elementos carnavalescos no hacen desaparecer la violencia. Se trata del mismo crimen y al final uno se ríe aunque una persona sufre.

Por eso la pregunta por la legitimidad de la risa no se puede contestar simplemente con sí o no. ¿Quién decide si una cosa es graciosa o no, si está bien reírse o no? Son las normas de la moral que determinan que una violación no es divertida. En el mundo real no está bien reírse de una violación porque no corresponde a las ideas de la mayoría, pero en las películas almodovarianas no nos encontramos en la realidad, al contrario, formamos parte del mundo carnavalesco y además se trata de ficción. Todos participan en el carnaval y para los participantes no valen los límites del mundo real, no vale la moral. En el carnaval está permitido reírse de cosas malas. De esto se podría deducir que en el carnaval almodovariano es lo mismo.

Sería falso confundir el carnaval con la realidad y tomarlo todo al pie de la letra. Tras haber comprendido que las escenas no tienen nada que ver con la vida cotidiana y considerando la idea del carnaval se puede constatar que no es nada recusable reírse de la violencia, en tanto que se separa el carnaval y la realidad. El espectador promedio no se da cuenta de manera explícita de que se encuentra en un mundo carnavalesco, pero sí nota que se trata de otro mundo y vive la alegría porque el carnaval no es nada desconocido. Almodóvar crea una propia sociedad de lo que el público se da cuenta y por eso comparte la falta de la moral y las propias reglas que en las películas analizadas se viven con mucha naturalidad. La falta de reflexión sobre la violencia hace que esta parece muy normal. Concluyendo se puede decir que el público reconoce el principio del carnaval, así que está bien reemplazar la moral por una risa carnavalesca.

El trato con la violencia sexual: reflexión y valoración

En la película *¡Átame!* se observa muy bien la falta de comunicación sobre la violencia: en vez de examinarla críticamente o pedirle cuentas a Ricky, se muestra un modelo del olvido. La alegría despreocupada de la víctima parece como si no existiera la necesidad de comunicación, aclaración o disculpa. En el mundo intacto que casi parece infantil los personajes no quieren saber nada del horror pasado. El mismo fenómeno se observa en *Tacones lejanos*: los personajes no mencionan el hecho, sobre todo por la falta de consciencia. La violencia es presentada y olvidada. Kika tampoco tiene la posibilidad de discutir o digerir la violación, aunque le enfrenta a Ramón con el tema.

En las tres películas se ignora la violencia sexual, falta la reflexión, ¿pero también falta la valoración de la violencia? Se puede constatar que raras veces se expresa una valoración explícita, pero que casi siempre hay una valoración de cualquier forma aunque sea muy implícita. Que Almodóvar presente la violencia sin reflexión no significa que no sea valorada porque la falta de reflexión expresa una valoración: valora la violencia como inofensiva, normal, cotidiana o irrelevante. En *¡Átame!* por ejemplo la hermana de Marina acepta al autor del crimen como parte de la familia sin juzgarle y sin decir ni una palabra sobre el hecho. A primer vistazo no existe una valoración de la violencia, pero en realidad hay una valoración muy clara: Marina y su hermana minimizan la violencia por la falta de crítica. Con una valoración negativa los tres no se presentarían como una familia feliz.

Por eso, no se debe confundir la falta de reflexión con la falta de valoración. La valoración es muy diversa en las películas de Almodóvar, así que se produce una gran autenticidad. La violencia no siempre es presentada como cosa mala y sobre todo se muestra la subjetividad que se produce porque no todos comparten la misma manera de ver. Aparte de esto la meta de Almodóvar no debe de ser expresar una valoración él mismo sino que lo que quiere es que los espectadores formen su propia opinión subjetiva respecto a la violencia mostrada. Otra vez se puede constatar que el público tiene una función activa en las películas almodovarianas.

Kika: comparación con *Breaking the waves*

Dos historia ficticias, dos violaciones, pero mientras que en *Kika* el público se ríe de la violencia sexual, en *Breaking the waves* esto no es el caso.

¿Cómo es posible que una vez los espectadores se ríen y otra vez lloran si se trata del mismo hecho? Se debe buscar la razón en las diferentes formas de presentación: una vez nos encontramos en la oscura realidad y otra vez en el alegre carnaval. Mientras que *Kika* habla con la camera sin parar, *Bless* parece muerta. En *Kika* no predomina la seriedad, sino la ambivalencia que relaciona el horror con la alegría. En *Breaking the waves* se trata de imitar la realidad y en *Kika* el director crea un propio mundo lejos de la realidad en que no se puede tomar todo en serio porque es demasiado absurdo y loco.

¿Cómo se debe valorar la presentación carnavalesca de la violencia?

La pregunta de si la presentación divertida de la violencia sexual es positiva o negativa se muestra bastante difícil. Moralmente hablando este hecho no está bien. Pero no se trata de una imitación de la realidad, sino de un mundo al revés que seguramente no es confundido con el mundo real. Nadie se divertiría con una violación comparándola con la escena de violación en *Kika*. Además, la violencia no sólo es mostrada como un hecho divertido, sino que predomina la ambivalencia, así que al mismo tiempo queda un crimen terrible. Que la puesta escena carnavalesca se realiza a favor de la víctima también subraya que se puede valorar esta forma de presentación como un hecho positivo.

Conclusión

Concluyendo se puede deducir de los resultados que en la presentación carnavalesca de la violencia sexual en las películas de Almodóvar se trata de mucho más que sólo de provocar con fantasías perversas o hacer publicidad con temas que se venden bien. Almodóvar demuestra su genio al poner en escena el crimen de manera que rompe la moral de la sociedad que normalmente es obedecida estrictamente como una ley sobre la que no se piensa. Sus presentaciones de la violencia sexual no tienen nada que ver con una puesta en escena clásica.

11.3. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Andrea Hauer
Geburtsdatum	15.03.1989
Nationalität	Österreich
Geburtsort	Neunkirchen

Schulbildung

1995-1999	Volksschule Ternitz-Dunkelstein
2000-2007	Bundesgymnasium Neunkirchen
11.06.2007	Reifeprüfung

Studium

ab 01.10.2007	Diplomstudium Romanistik (Spanisch)
ab 01.10.2008	Bakkalaureatsstudium Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Praktika

01.08.2009-31.08.2009	Pensionsversicherungsanstalt Wien
01.08.2011-31.08.2011	Kurier Redaktionsgesellschaft Wien