



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Inszenierung von Sexualität und
Geschlechterkonstrukten in zwei Filmen Julio
Medems“

verfasst von / submitted by

Parzer Elisabeth

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

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 190 353 338

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

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Kathrin Saringen

Für Paul und unsere Kinder Lena und David;
für meine Eltern

Danksagung

Ich möchte mich bei Frau Univ. Prof. Dr. Kathrin Saringen recht herzlich für ihre Begleitung und gute Unterstützung während des Verfassens meiner Diplomarbeit bedanken.

Auch bei Frau Mag. Melanie Strasser möchte ich mich für wertvolle Ratschläge und Tipps bedanken.

Des Weiteren bedanke ich mich bei Alice Eigner für Tipps bei der Formatierung und bei Marie Manske.

Ein großes Dankeschön gilt auch meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht haben und auch während meiner Studienzeit immer ein offenes Ohr für mich hatten.

Zuletzt möchte ich mich bei meinem Mann Paul bedanken, dessen Halt und aufmunternde Worte mir während meiner Studienzeit immer wieder Kraft gaben.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung..... | 8 |
| 1.1 Definition der Forschungsfrage | 8 |
| 1.2 Methodik und Aufbau der Arbeit..... | 9 |
| 2. Theorie | 11 |
| 3. Los amantes del Círculo Polar | 23 |
| 3.1 Inhalt | 23 |
| 3.2 Gliederung und Erzähltechnik | 24 |
| Doppelte Perspektive | 25 |
| 3.3 Beziehungskonstellationen | 27 |
| 3.3.1 Verbindungslinien..... | 27 |
| 3.3.2 Identität und Veränderung | 28 |
| 3.3.3 Ottos Liebe zu seiner Mutter: Der Liebesschwur | 31 |
| 3.3.4 Álvaro und Olga..... | 34 |
| 3.3.5 Otto und sein Vater | 34 |
| 3.3.6 Ottos (geheime) Liebe zu Ana | 34 |
| 3.3.7 Anas (geheime) Liebe zu Otto | 35 |
| 3.3.8 Sexualität und Zuneigung zwischen Otto und Ana..... | 37 |
| 3.4 Themen | 40 |
| 3.4.1 Inzestuöse Anmutung..... | 40 |
| 3.4.2 Verlust..... | 42 |
| 3.4.3 Schuld | 44 |
| 3.4.4 Selbstmord | 48 |
| 3.4.5 Versöhnung..... | 52 |
| 3.4.6 Geschlechterdarstellung..... | 54 |
| 3.4.7 Generationenkonflikt | 58 |
| 3.4.8 Zufall..... | 59 |
| 3.4.9 Schicksal | 61 |
| 3.5 Symbolik und Motivid | 62 |
| 3.5.1 Kreis..... | 62 |
| 3.5.2 Sturm..... | 67 |

| | |
|---|-----|
| 3.5.3 Leichter Wind | 68 |
| 3.5.4 Rotes Herz..... | 68 |
| 3.5.5 Rentier..... | 69 |
| 3.5.6 Leerer Tank..... | 69 |
| 3.5.7 Rotes Auto / roter Bus..... | 72 |
| 3.5.8 Mitternachtssonne | 73 |
| 3.5.9 Farbgebung | 74 |
| 3.6 Surrealismus bzw. phantastische Elemente | 74 |
| Traum-Bilder..... | 75 |
| 3.7 Zeit | 78 |
| Erzähltempo | 78 |
| 3.8 Schlussbetrachtung | 79 |
| | |
| 4. Lucía y el sexo | 82 |
| 4.1 Inhalt | 82 |
| 4.2 Titel..... | 83 |
| 4.3 Erzählstruktur und -technik..... | 83 |
| Autorschaft und Suggestion..... | 85 |
| 4.4 Verschiedene Arten von Beziehungen..... | 88 |
| 4.4.1 Lucía und Lorenzo | 88 |
| 4.4.2 Beziehung zwischen Leserin und Autor | 93 |
| 4.4.3 Elena und Lorenzo | 95 |
| 4.4.4 Lorenzo und Belén..... | 97 |
| 4.4.5 Carlos und Elena | 99 |
| 4.4.6 Carlos und Lucía | 100 |
| 4.4.7 Elena und Belén | 100 |
| 4.4.8 Lorenzo und Pepe | 101 |
| 4.4.9 Belén, Antonio und Manuela / Belén, Lorenzo und Manuela | 101 |
| 4.4.10 Elena und Luna | 102 |
| 4.4.11 Lorenzo und Luna: (Fiktive) Vater-Tochter-Beziehung..... | 103 |
| 4.5 Themen | 104 |
| 4.5.1 Die Darstellung der Frau bzw. die Frau im Mittelpunkt..... | 104 |
| 4.5.2 Lucía, Elena und Belén – Emanzipierte Frauenbilder? | 105 |

| | |
|---|-----|
| 4.5.3 Sexualität und Liebe | 110 |
| 4.5.4 Sex und Lust | 118 |
| 4.5.5 Tabuisiertes Sexualverhalten | 122 |
| 4.5.6 Essen | 126 |
| 4.5.7 Tod | 126 |
| 4.5.8 Schuld | 128 |
| 4.5.9 Trennung/Liebesenttäuschung | 130 |
| 4.5.10 Identität und Veränderung | 133 |
| 4.5.11 Depression und Trauer nach Verlust..... | 134 |
| 4.5.12 Flucht | 138 |
| 4.5.13 Versöhnung..... | 138 |
| 4.6 Symbole | 141 |
| 4.6.1 Kreissymbolik: Vollmond und Sonne..... | 142 |
| 4.6.2 Motorrad | 145 |
| 4.6.3 Leuchtturm..... | 146 |
| 4.6.4 Meer | 146 |
| 4.6.5 Löcher | 148 |
| 4.7 Natur | 149 |
| Insel..... | 149 |
| 4.8 Schlussbetrachtung | 151 |
| | |
| 5. Gemeinsamkeiten..... | 154 |
| 5.1 Liebe und Sexualität | 154 |
| 5.2 Verlust und Trauer | 154 |
| 5.3 Identität und Veränderung – ewiger Kreislauf..... | 155 |
| 5.4 Tod/Selbstmord..... | 156 |
| 5.5 Versöhnung bzw. Verzeihen..... | 157 |
| 5.6 Natur: Gewässer..... | 158 |
| 5.7 Symbolik..... | 159 |
| Kreissymbolik: Polarkreis, Sonne, Mond..... | 159 |
| 5.8 Erzähltechnik | 160 |
| 5.8.1 Selbstreflexivität und Metafiktion | 160 |
| 5.8.2 Subjektiver Blickwinkel..... | 161 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 5.9 Figuren | 162 |
| Emanzipierte Frauentypen | 162 |
| 5.10 Ästhetik | 164 |
| 5.10.1 Musik | 164 |
| 5.10.2 Montage | 164 |
| | |
| 6. Allgemeine Schlussbetrachtung..... | 166 |
| | |
| Bibliographie..... | 169 |
| Filmographie..... | 176 |
| Anhang..... | 178 |

1. Einleitung

1.1 Definition der Forschungsfrage

In dieser Arbeit soll auf Basis einiger theoretischer Grundlagen durch eine vergleichende Filmanalyse Darstellung und Inszenierung von Sexualität und Geschlechterkonstrukten in den Filmen *Los amantes del Círculo Polar* (1998) und *Lucía y el sexo* (2001) von Julio Medem herausgearbeitet werden. Da gerade in diesen zwei Filmen von Medem geschlechtsspezifische Rollenbilder verkörpert wie auch aufgebrochen werden und auch zwischenmenschliche Beziehungen eine große Rolle spielen, eignen sie sich besonders für die Analyse der Forschungsfrage.

Anhand einer formalen Filmanalyse sollen einige Szenen der beiden Filme beispielhaft näher erläutert bzw. analysiert werden.

Es soll vor allem untersucht werden, welche Rollen die männlichen und weiblichen Figuren in ihren Beziehungen einnehmen und von welchen thematischen Schwerpunkten die Beziehungskonstellationen im Film geprägt sind.

Das Ziel dieser Arbeit stellt somit die Beantwortung folgender konkretisierten Forschungsfrage dar: Wie wird Sexualität in den zwei genannten Filmen geschlechtsspezifisch inszeniert und anhand welcher Figuren und Szenen werden traditionelle Rollenbilder bzw. stereotype Geschlechterrollen aufgebrochen bzw. diese noch verfestigt?

Die geisteswissenschaftlichen Konzepte von Michel Foucault, Platon, Sigmund Freud und auch C.G. Jung dienen der Arbeit dazu, einzelne für die Forschungsfrage relevante Szenen sowohl philosophisch als auch psychologisch zu erläutern.

Freud und Jung sind unter anderem aus dem Grund für die Analyse interessant, da Medem in beiden Filmen oft mit traumähnlichen Vorstellungen spielt und sie generell sehr symbolbehaftet sind.

Fundamentale Themen der Filme, wie zum Beispiel der Umgang mit Trauer und Verlust, sollen zudem psychologisch betrachtet werden. Außerdem soll untersucht werden, wie spezifisch die männlichen bzw. weiblichen Filmfiguren mit den thematischen Schwerpunkten des Films wie Verlust, Trauer, Tod etc. umgehen.

Um die Darstellung von Geschlechterkonstrukten in den beiden Filmen näher zu erläutern, sollen Werke aus der Stereotypenforschung herangezogen werden, wie zum Beispiel von Gisela Steins, Stuart Ewen und auch Thomas Eckes.

1.2 Methodik und Aufbau der Arbeit

Ich habe mich für meine vergleichende Filmanalyse für zwei Filme entschieden, die beide zwischenmenschliche Beziehungen besonders in ihrer dramatischen bzw. tragischen Ausprägung behandeln. Obwohl bei der Darstellung von Geschlechterkonstrukten und Sexualität in *Los amantes del Círculo Polar* und *Lucia y el sexo* unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden, konnten in diesen beiden Filmen trotzdem einige wichtige Gemeinsamkeiten in der Inszenierung von Rollenbildern, Beziehungen und Sexualität herausgearbeitet werden.

Von besonderer Bedeutung für die vergleichende Analyse sind neben den inhaltlichen Aspekten die stilistischen Mitteln, mit denen Medem die Inhalte der Beziehungen zwischen den Figuren in Szene setzt und sowohl Geschlechterrollen definiert bzw. konstruiert als auch aufbricht.

Daher soll zudem eine formale Filmanalyse vorgenommen werden, um die vielschichtige und komplexe Filmsprache der beiden Filme, die sich durch diverse Mittel wie Filmmusik, Mise en Scène und Montage definiert, näher zu erörtern und zu untersuchen.

Die kulturwissenschaftlichen Konzepte von Alice Bienk, Thomas Kuchenbuch, Knut Hickethier und Nils Borstnar dienen der Arbeit dazu, insbesondere die intensive Stimmung in den beiden Filmen hervorzuheben.

Der Film *Lucía y el sexo* ist dabei methodisch vor allem Alice Bienk und Nils Borstnar verpflichtet.

Das filmtheoretische Werk von Alice Bienk war deswegen für die Erarbeitung der Forschungsfrage von großer Hilfe, da die Filmanalyse auf Bild- und Tonebene sehr ausführlich und anschaulich erläutert wird. Die Filmelemente Licht oder Musik, deren Analyse besonders für genanntes Forschungsziel von großer Wichtigkeit war, werden in Bienks Werk nachvollziehbar und überschaubar dargestellt.

Bezüglich der Analyse der genauen Einstellungsgrößen zog ich auch die Werke von Kuchenbuch und Hickethier heran.

Zur Analyse der Kamerabewegungen in einzelnen Szenen war die Ausarbeitung von Nils Borstnar hilfreich.

Zudem werden bezüglich Emanzipation der Frau auch (Frauen-)Stimmen aus den Literatur- und Filmwissenschaften berücksichtigt.

Ferner wird im Unterkapitel Sex und Lust in Anlehnung an Foucault der Umgang mit Lust und Sexualität sowohl im klassischen Griechenland als auch im christlichen Mittelalter kurz betrachtet.

In beiden Filmen wird zuallererst der Inhalt des jeweiligen Films beschrieben, bevor die Erzählstruktur näher erläutert wird.

Anschließend erfolgt in beiden Filmanalysen eine jeweils genaue Darstellung der Beziehungskonstellationen, die jeweils von einer ausführlichen Präsentation verschiedener für eine umfangreiche Analyse der Forschungsfrage relevanter Themen gefolgt wird.

Anschließend wird in beiden Ausarbeitungen die Symbolik der beiden Filme in Bezug auf das Erkenntnisinteresse erläutert und ihre Einbettung in die Filme näher analysiert.

Abschließend werden die wichtigsten inhaltlichen und stilistischen Gemeinsamkeiten der beiden Filme noch einmal zusammenfassend einer Betrachtung unterzogen.

2. Theorie

Im Folgenden möchte ich auf den in der Forschungsfrage enthaltenen Begriff Geschlechterkonstrukte näher eingehen und das theoretische Instrumentarium, das ich für die folgende Analyse verwendet habe, kurz erläutern.

Ideen der sozialen Geschlechterkonstruktion betrachten die soziale Realität zweier Geschlechter als Resultat geschichtlicher Entwicklungsprozesse sowie der kontinuierlichen sozialen Praxis, die die Perspektive einer Zweigeschlechtlichkeit immer neu bekräftigen.¹

Durch das Konzept der „Geschlechterkonstruktion“ werden zum Beispiel stereotype Vorstellungen bezüglich dieser Zweigeschlechtlichkeit hinterfragt bzw. generell verschiedene, veränderbare Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt.²

Laut dem Geschlechterforscher Thomas Eckes lehnt sich das Konzept der Geschlechterrolle sehr eng an das von Geschlechterstereotypen an.³ Geschlechterstereotype definieren sich durch ihre kognitiven Strukturen, „die sozial geteiltes Wissen über die charakteristischen Merkmale von Frauen und Männern enthalten.“⁴ Geschlechterstereotype besitzen des Weiteren eine duale Natur, da sie sowohl zum individuellen Wissensbesitz gehören, als auch einen konsensuellen Anteil aufweisen, d.h. es gibt ein kulturell geteiltes Verständnis von den typischen Geschlechtercharakteristika. Kennzeichnend für Geschlechterstereotype ist, dass sie deskriptive und präskriptive Anteile besitzen. Die deskriptiven Anteile setzen sich dabei aus traditionellen Annahmen über die Verhaltensweisen und Eigenschaften von Männern und Frauen zusammen. Danach „sind“ Frauen emotional und verständnisvoll, während Männer zielstrebig und dominant „sind“. Werden diese Annahmen verletzt folgt in der Regel Überraschung. Die präskriptiven Anteile umfassen dabei Annahmen darüber, wie sich Männer und Frauen verhalten bzw. wie sie sein sollen. Frauen „sollen“ danach einfühlsam sein, während Männer dominieren „sollen“. Bei der Verletzung deskriptiver Annahmen ist typischerweise Bestrafung und Ablehnung die Folge.

¹ Vgl. Wetterer: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*, S.122.

² Vgl. Zelger: *Geschlechterkonstruktion*.

³ Vgl. Eckes: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*, S.178.

⁴ Ebd.

Geschlechterstereotype sind darüber hinaus äußerst änderungsresistent, d.h. eine Verletzung der stereotypen Annahmen führt selten dazu, dass die Stereotype sich ändern.⁵ Geschlechterrollen werden im Gegensatz zu den Geschlechterstereotypen in erster Linie präskriptiv konzipiert, d.h. die Betonung liegt auf den Verhaltenserwartungen der Gesellschaft, welche „sich auf Individuen aufgrund ihres sozial zugeschriebenen Geschlechts richten.“⁶

In dieser Arbeit soll nun untersucht werden, ob und inwiefern die Figuren der beiden Filme traditionelle bzw. „typische“ Geschlechterrollen einnehmen. Dabei stützte ich mich besonders auf die im Werk von Gisela Steins beschriebenen Skala nach Schneider-Düker und Kohler, die verschiedene Eigenschaften darstellt, die für Männer bzw. Frauen gesellschaftlich besonders erwünscht bzw. angemessen sind.⁷

Doch warum werden Männern und Frauen gewisse typische Charaktereigenschaften bzw. Identitätsmerkmale zugeschrieben? Um diese Fragestellung zu beantworten, muss zunächst einmal der Begriff Identität genauer betrachtet werden. Die Sozialpsychologin Gisela Steins spricht von der Existenz von zwei entscheidenden Dimensionen von Identität, nämlich die Permanenz/Veränderung und die Einheit/Verschiedenartigkeit.

Verschiedenartigkeit soll hierbei heißen, dass eine Identität flexibel und facettenreich ist, die sich daher besser an verschiedene Lebenssituationen anpassen kann als eine einheitliche Identität.

Identität impliziert als Entwicklungsprozess Veränderung, dennoch bleibt die Essenz eines Menschen immer dieselbe.⁸

Platon ist unter anderem ein Vertreter dieses Permanenzgedankens, wenn er von der Existenz einer unsterblichen immateriellen Seele in jedem Menschen spricht.⁹

Doch kann vielleicht eine Identität, ein Charakter eines Menschen aufgrund eines einprägenden Ereignisses oder Schicksalsschlages von Grund auf verändert werden? Laut Steins gibt es hierfür keine eindeutige bzw. richtige Antwort. Sie stellt jedoch fest, dass

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270, vgl. auch Steins (2003): S.20f.

⁸ Vgl. Steins (2003): S.16.

⁹ Vgl. Platon (2013): S.16ff.

diejenigen Menschen, die an Permanenz und Einheit ihres Charakters glauben, häufig auch denken, dass es in ihrem Leben einen roten Faden gibt bzw. ihr Leben vom Schicksal vorherbestimmt ist.¹⁰ Vor allem in populärwissenschaftlicher Literatur bzw. Filmen, die die „Psychologie der Geschlechter“ thematisieren, tritt dieser Permanenzgedanke von Identität bezüglich Männer und Frauen auf, d.h. es werden stereotype Vorstellungen von Mann und Frau vertreten.¹¹ Steins analysiert außerdem die Bildung von Identität im Allgemeinen bzw. speziell die weibliche und männliche in Anbetracht dreier unterschiedlicher Perspektiven, nämlich aus der Perspektive des sozialen Konstruktivismus, der Soziobiologie und des Humanismus.¹² Der soziale Konstruktivismus betont dabei besonders den Einfluss von Kultur auf die Identitätsbildung, d.h. es herrscht eine Konventionsgebundenheit aller Wahrnehmung. Alle unsere Erfahrungen sind vom kulturellen Rahmen, von historischen Ereignissen und insbesondere von unserer sozialen Gruppe, in der wir uns befinden, geprägt und beeinflusst.¹³ Das soll zusammenfassend heißen, dass die Begriffe „männlich“ und „weiblich“ und alle damit verbundenen Erwartungen lediglich über die Jahre von unserer Gesellschaft sozusagen konstruiert worden sind. „Unser sozialer und kultureller Kontext versorgt uns mit einer Vielzahl von Kriterien, die wir verwenden, um unsere Identität zu begründen, um uns selbst zu definieren.“¹⁴

In einem anderen Werk, das sich mit Männern und Frauen als Führungskräfte beschäftigt, wird Folgendes bekräftigt:

Mit der Gender-Forschung rückte in den 1990er Jahren die soziale Konstruktion von Geschlecht (gender) in den Vordergrund und verdrängte das biologische Geschlecht (sex). Frauen und Männer würden sich dieser Perspektive gemäß nur deshalb unterschiedlich verhalten, weil sie so erzogen werden. Die Geschlechterdifferenz sei eine rein soziokulturelle Konstruktion. Die biologische Zweigeschlechtlichkeit werde benutzt, um die Welt in die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ einzuteilen und darauf aufbauend Herrschaft zu konstruieren.¹⁵

Ein bekannter Vertreter dieser Ansicht ist neben dem französischen Philosophen Foucault zum Beispiel auch Friedrich Engels. Engels beschäftigt sich in seinem Werk *Der Ursprung*

¹⁰ Vgl. Steins (2003): S.18.

¹¹ Vgl. ebd.: S.20.

¹² Vgl. ebd.: S.26f.

¹³ Vgl. ebd.: S.55f.

¹⁴ Ebd.: S.59.

¹⁵ Welp, Brosi (ed.) (2015): S.647.

der Familie intensiv mit den verschiedenen Familien- und Eheformen und welche Rollen den Männern und Frauen in diesen zuteilwurden.

Er war der Meinung, dass die frühesten Gemeinschaften von Menschen matriarchalisch ausgerichtet waren und die Arbeitsteilung der Geschlechter egalitär und kooperativ war. Seit dem Beginn des Privateigentums änderten sich jedoch diese Gegebenheiten. Die Männer schufen laut Engels das Patriarchat, um eine Vererbung des Privateigentums, das zunächst nur aus Vieh bestand, auf die männliche Nachkommenschaft sicherzustellen, und die Sitte „Abstammung nach Mutterrecht“ wurde somit gebrochen.¹⁶

Zur Entwicklung der Monogamie im klassischen Griechenland sagt Engels dabei Folgendes:

Das war der Ursprung der Monogamie, soweit wir ihn beim zivilisiertesten und am höchsten entwickelten Volk des Altertums verfolgen können. Sie war keineswegs eine Frucht der individuellen Geschlechtsliebe, mit der sie absolut nichts zu schaffen hatte, da die Ehen nach wie vor Konvenienzehen blieben. Sie war die erste Familienform, die nicht auf natürliche, sondern auf ökonomische Bedingungen gegründet war, nämlich auf den Sieg des Privateigentums über das ursprüngliche naturwüchsige Gemeineigentum. Herrschaft des Mannes in der Familie und Erzeugung von Kindern, die nur die seinigen sein konnten und die zu Erben seines Reichtums bestimmt waren – das allein waren die von den Griechen unumwunden ausgesprochenen ausschließlichen Zwecke der Einzelehe. [...]

So tritt die Einzelehe keineswegs ein in die Geschichte als die Versöhnung von Mann und Weib, noch viel weniger als ihre höchste Form. Im Gegenteil. Sie tritt auf als Unterjochung des einen Geschlechts durch das andre, als Proklamation eines bisher in der ganzen Vorgeschichte unbekanntem Widerstreits der Geschlechter.¹⁷

Engels hebt in seinem Werk also hervor, dass die Monogamie ursprünglich nur für die Frau, nicht aber für den Mann galt – die Frau musste also ihrem Ehemann treu bleiben, während er mehrere Gespielinnen haben konnte.

Etwas weiter unten führt Engels dann an, dass die Stellung der Frau zum Beispiel bei den Deutschen zurzeit des Schriftstellers Tacitus wohl eine höhere war, da man aus seinen Schriften unter anderem herauslesen kann, dass der Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht zu dieser Zeit noch nicht lange vollzogen gewesen sein kann.

Mit den Deutschen kam also auch in dieser Beziehung ein ganz neues Element zur Weltherrschaft. Die neue Monogamie, die sich nun auf den Trümmern der Römerwelt aus der Völkermischung entwickelte, kleidete die Männerherrschaft in mildere Formen und ließ den Frauen eine wenigstens äußerlich weit geachtete und freiere Stellung, als das klassische Altertum sie je gekannt. Damit erst war die Möglichkeit gegeben, auf der sich aus der Monogamie – in ihr, neben ihr und gegen sie,

¹⁶ Vgl. Engels (2013): S.41ff.

¹⁷ Engels (2013): S.48f.

je nachdem – der größte sittliche Fortschritt entwickeln konnte, den wir ihr verdanken: die moderne individuelle Geschlechtsliebe, die der ganzen früheren Welt unbekannt war.¹⁸

Vermutungen und Stereotype zu den Unterschieden zwischen Mann und Frau sind Jahrtausende alt. So versuchten die vorherrschenden Religionen lange Zeit die untergeordnete Rolle der Frau zu rechtfertigen, indem sie sich auf biblische Zitate beriefen. Nach der jüdisch-christlichen Tradition liegt die Unterordnung der Frauen unter die Männer im Sündenfall begründet. Dieser soll nämlich Gott veranlasst haben, Adam und Eva des Paradieses zu verweisen.¹⁹ Es heißt, Eva habe durch ihr Verhalten „ein Schicksal heraufbeschworen, das ihre Geschlechtsgenossinnen bis in alle Ewigkeit teilen müssten.“²⁰ Alternative Darstellungen des Schöpfungsszenariums, die zum Beispiel bekannten, dass Gott Mann und Frau gleichzeitig schuf, waren nach dem Tod Jesu verbreitet, jedoch wurden sie aus dem Kanon entfernt.²¹

Steins zieht Platons Geschichte vom Urmenschen heran, um aufzuzeigen, woher die Vorstellungen kommen, die Frauen seien das sogenannte schwächere Geschlecht und den Männern untergeordnet. Die weiter oben bereits erwähnten Doppelmenschen setzen sich aus Doppelmännern von der Sonne, aus Mannfrauen vom Mond und aus Doppelfrauen von der Erde zusammen. Dieser Mythos impliziert insofern eine hierarchische Ordnung, als die Geschlechter auf die Gestirne bezogen werden, denen wiederum gewisse Bedeutungen zugeschrieben sind. So verkörpert die Sonne (männlich-männlich) das aktive, der Mond (männlich-weiblich) das ausgeglichene und die Erde (weiblich-weiblich) das passive Prinzip. Für die Vereinigungsformen ergibt sich eine Rangordnung, die besagt, dass Vereinigungen mit weiblichen Anteilen niemals die Hierarchie anführen können. Überträgt man diesen Mythos nun auf moderne Zeiten, soll das heißen, dass Männlichkeit gefolgt von Androgynität und schließlich Weiblichkeit am höchsten geschätzt wird. Außerdem sollen laut Mythos besonders weibliche Menschen ein männliches Gegenstück herbeisehnen und aufgrund der Tatsache, dass sie am unteren Ende einer Hierarchie stehen,

¹⁸ Ebd.: S.51.

¹⁹ Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.22.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd.: S.23.

besonders stark leiden. Da sich die männlichen Lebewesen am oberen Ende befinden, ernten sie in den öffentlichen Bereichen mehr Anerkennung.²²

Gängige Vorstellungen bzw. Stereotype zu den Geschlechtern sind zum Beispiel, dass Frauen gefühlsbetont und friedlicher sind, besser kommunizieren, gefallen und vor allem Sicherheit wollen, um ihren Nachwuchs aufziehen zu können. Männer hingegen sind aggressiver, wollen entdecken und viele Kinder mit möglichst vielen Frauen zeugen. Während es in unserer Gesellschaft für angemessen gilt, dass Frauen gefühlsbetont sind, wird bei Männern Leistungsfähigkeit und Kompetenz sehr hoch geschrieben.²³

Die Genderforschung in den Geisteswissenschaften liefert außerdem Erkenntnisse bezüglich Geschlechterrollen in der Sexualität. So wendet sich die Schriftstellerin Herrad Schenk gegen das im literarischen Diskurs allgegenwärtige Don-Juan-Konstrukt, das den Mann als aktiven Verführer mit immer wachem Geschlechtstrieb propagiert. Durch die sexuelle Revolution gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde jedoch nach Schenk dieses Modell des männlichen Ideals bedeutungslos. Sexualität ist heutzutage austauschbar und auf dem Markt frei verfügbar, weswegen die „Verführung der Frau mit dem Ziel der sexuellen Vereinigung“²⁴ für Schenk hinfällig wird. Die Frau muss zudem nicht mehr überzeugt bzw. verführt werden, etwas Verbotenes zu machen.²⁵

In dieser Arbeit soll zudem analysiert werden, welche Arten von Beziehungen in Medems Filmen dargestellt werden. Bei der Analyse der Beziehungen zwischen Männern und Frauen soll vor allem herausgearbeitet werden, ob es sich zum Beispiel um eine traditionelle Liebesbeziehung handelt, bei der auch die emotionale Liebe zwischen den beiden PartnerInnen auf Gegenseitigkeit beruht, oder ob vielleicht für ein/en PartnerIn die Beziehung eher der körperlichen Befriedigung dient. Als klassische bzw. traditionelle Liebesbeziehung wird eine auf seelische Freundschaft und körperliche Befriedigung ausgerichtete Liebe verstanden – eine gleichwertige Kombination, die sich erst im Laufe der Zeit entwickelte. Die körperliche Befriedigung wird nämlich erst ab dem

²² Vgl. Steins (2003): S.19f.

²³ Vgl. ebd.: S.20f.

²⁴ Schenk zit. nach Laskowski (2010): S.112.

²⁵ Vgl. ebd.: S.112.

17. Jahrhundert als essentiell für eine Liebesbeziehung betrachtet.²⁶ Der in der Forschungsfrage enthaltene Begriff Sexualität bezieht sich zwar auf die körperliche Liebe, ist jedoch auch Ausdruck der emotionalen Liebe und deswegen eng mit dieser verknüpft. Die Romantik (18./19. Jahrhundert²⁷) ist die Periode, in der die individuelle Entwicklung und Verwirklichung im Hier und Jetzt wichtig wird, nachdem ein Prozess stattfand, der eine Trennung von Person und Beruf vorsah und das Bedürfnis nach Privatheit wuchs. Da ein wesentlicher Ausdruck des wahren Selbst durch innere Leidenschaft und besonders durch leidenschaftliche Liebe geschieht, wurde in der Romantik der Pragmatismus in der PartnerInnenwahl vom Konzept der romantischen Liebe abgelöst.²⁸

Da in den Beziehungen der Figuren vor allem Aspekte wie zum Beispiel das Sich-Ineinander-Verlieben, Zuneigung, Vertrauen bzw. den/die Richtige(n) im Leben finden eine große Rolle spielen, möchte ich hier auch die Idee Platons vom Urmenschen anführen: Die Vorstellung, einen anderen Menschen bis zum Tode zu lieben bzw. der oder den „Richtigen“ zu finden, ist nahezu zu allen Zeiten und in vielen Gesellschaften auffindbar. Hier ein Auszug aus Platons Urmenschen:

Als nun so ihr Körper in zwei Teile zerschnitten war, da trat jede Hälfte mit sehnsüchtigem Verlangen an ihre andere Hälfte heran, und sie schlangen die Arme um einander und hielten sich umfasst, voller Begierde, wieder zusammenzuwachsen, und so starben sie vor Hunger und Vernachlässigung ihrer sonstigen Bedürfnisse, da sie nichts getrennt voneinander tun mochten. [...] Da erbarmte sich Zeus und erfand einen anderen Ausweg, indem er ihnen die Geschlechtsglieder nach vorne versetzte; [...] Seit so langer Zeit ist demnach die Liebe zu einander den Menschen eingeboren und sucht die alte Natur zurückzuführen und aus zweien *eins* zu machen und die menschliche Schwäche zu heilen. Jeder von uns ist demnach nur eine Halbmarke von einem Menschen, weil wir zerschnitten, wie die Schollen, zwei aus einem geworden sind. Daher sucht denn jeder beständig seine andere Hälfte. [...] Und so führt die Begierde und das Streben nach dem Ganzen den Namen *Liebe*.²⁹

Wichtig ist außerdem zu erwähnen, dass in beiden Filmen auch der Machtbegriff in Zusammenhang mit Liebe und Sexualität eine wichtige Rolle spielt. So begeben sich die Figuren durch ihr großes Liebesempfinden in emotionale Abhängigkeit und durch diverse Ereignisse werden negative Gefühle wie Trauer und Schuld hervorgerufen.

Vor diesen aufgeworfenen Problemstellungen kann es notwendig und interessant erscheinen, die gesellschaftliche Norm tiefer zu ergründen und den Machtbegriff näher zu

²⁶Vgl. Jurkschat, Raab: *Romantische Liebe als wirkungsmächtiger Diskurs*, S.10

²⁷ Vgl. o.V.-literaturwelt.com: <http://www.literaturwelt.com/epochen/romantik.html#theorie>.

²⁸ Vgl. Steins (2003): S.65f.

²⁹ Platon (2013): S.22ff.

analysieren. Der französische Philosoph und Historiker Michel Foucault (20. Jahrhundert³⁰) entwickelt eine eigene Konzeption des Begriffes Macht in Zusammenhang mit Sexualität. Laut Schiller bekräftigt Foucault in seinem Werk *Der Wille zum Wissen*, dass kein einzelnes Subjekt existiere, das die Sexualität der Menschen unterdrückt, sondern, dass Macht von allen und von überall herkomme.³¹ Nach Kögler spricht Foucault in diesem Zusammenhang von einer sogenannten Bio-Macht, einer neuen Form von Macht, die nicht mehr auf das Recht zu töten, sondern auf die Kontrolle des Lebens ausgerichtet ist. Sie entwickelte sich zunächst im 18. Jahrhundert in zwei voneinander unabhängigen Strängen. So bestand nämlich einerseits das Modell des „Körpers als Maschine“, das sowohl Dressur, die Steigerung der Kräfte und Fähigkeiten als auch eine Integration in ökonomische Kontrollsysteme durch die Machtprozeduren der Disziplinen vorsah (s. auch Institutionen wie Schule, Armee, Spital, Fabrik, etc.). Andererseits entwickelte sich die Idee des sogenannten Gattungskörpers, indem man zum Beispiel Bereiche wie die Fortpflanzung und die Gesundheitsniveaus zu kontrollieren begann.

Das sogenannte Lebensprinzip ist also das Machtprinzip der Moderne geworden. Am klarsten gibt sich laut Foucault der auf Effektivität und „Lebenssteigerung“ bzw. auch auf Hygiene bezogene Machtwille der Moderne in den beiden „Projekten“ Holocaust und Lebensborn zu erkennen.³²

Dieses neuartige Verständnis von Macht widersetzt sich zum Beispiel der Definition der Psychoanalyse, die als einzige Form der Macht das Gesetz bzw. Verbot sieht.³³ Freud erwähnt zum Beispiel in einem seiner Aufsätze *Die Inzestscheu*, dass bereits bei den Ureinwohnern Australiens die Vereinigung zwischen Angehörigen desselben Totemclans durch das sogenannte Exogamiegebot verboten war.³⁴

Die Bio-Macht ersetzt durch die Normalisierung das Verbot. Das Mittel zur Mäßigung der Sexualität ist also nicht mehr das Verbot verschiedener Spielarten, sondern die gesellschaftliche Norm und ihr Normierungsdruck.³⁵ Die Norm bezeichnet eine „als

³⁰ Vgl. Spanische Literaturwissenschaft (2012): S.219.

³¹ Schiller: *Michel Foucaults Machtbegriff und seine Rezeption innerhalb der Gender Studies*, S.5.

³² Vgl. Kögler (1994): S.93ff.

³³ Vgl. ebd.: S.4f.

³⁴ Vgl. Freud: *Totem und Tabu*, Kapitel 3.

³⁵ Vgl. Schiller: *Michel Foucaults Machtbegriff und seine Rezeption innerhalb der Gender Studies*, S.5.

verbindlich anerkannte Regel, Richtschnur, Maßstab; Durchschnitt.“³⁶ In der Philosophie wird die Norm als „regulativer Maßstab, Handlungsorientierung, soziale Konvention, das Normale im Sinne eines faktischen Durchschnitts oder einer gebotenen Verhaltensweise oder Leistung“³⁷ bezeichnet.

Des Weiteren spricht laut Kögler Foucault von einer gewissen diskursiven Machtausübung, die sich zum Beispiel in den humanwissenschaftlichen Texten vollzieht, da diese laut Foucault durch Entmündigung, Machtverflochtenheit und Perspektivismus bestimmt sind³⁸:

Die von den bisherigen Humanwissenschaften >entdeckte< Wahrheit des Subjekts trägt nichts zu dessen Freiheit und Glück bei, sondern bindet den Menschen vielmehr verstärkt in existierende Macht- und Unterdrückungsstrukturen ein.³⁹

Foucault stellt nach Windisch in seiner Genealogie der Macht einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Produktion von Wahrheit, spezifischer Diskursformation und Macht her:⁴⁰

Der Diskurs mag dem Anschein nach fast ein Nichts sein – die Verbote, die ihn treffen, offenbaren nur allzu bald seine Verbindung mit dem Begehren und der Macht. Und das ist nicht erstaunlich. Denn der Diskurs [...] ist nicht einfach das, was das Begehren offenbart (oder verbirgt): er ist auch Gegenstand des Begehrens; und der Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte – ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht deren man sich zu bemächtigen sucht.⁴¹

Sexualität wird nach Foucault durch einige strategische Komplexe produziert, wie zum Beispiel durch die 'Psychiatisierung der perversen Lust', die Pädagogisierung der kindlichen Sexualität, die Hysterisierung der Frau und die 'Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens' bzw. die Verwaltung des familienplanenden Paares ab dem 18. Jahrhundert.⁴² Er betrachtet laut Jurkschat und Raab die Sexualität also gemäß des eingangs bereits erwähnten Blickwinkels des sozialen Konstruktivismus nicht als naturgegeben, sondern als historisch entstandenes Dispositiv:⁴³

Die Sexualität ist keine zugrundeliegende Realität, [...] sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs,

³⁶ Meyers großes Taschenlexikon: S.75.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Kögler (1994): S.119.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Windisch: *Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs*, S.6.

⁴¹ Foucault (1991):S.11.

⁴² Foucault (1997): S.126f.

⁴³ Vgl. Jurkschat, Raab: *Romantische Liebe als wirkungsmächtiger Diskurs*, S.20.

die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten.⁴⁴

Die konkreten Mechanismen der Zugriffsweisen von Macht lassen sich demnach an der Sexualität und dessen Problematisierung ablesen.⁴⁵

Zu den gesellschaftlichen Normen äußert sich auch Freud, indem er laut Köhler in seiner Kulturtheorie bekräftigt, dass neurotische Erkrankungen auch Folge einer Unterdrückung sexueller Triebe seien. Es findet bereits in der Latenzzeit (= nach der phallischen Phase des Kindes zwischen drei und fünf Jahren) die sogenannte *Sublimierung* zum ersten Mal statt: Die Umlenkung sexueller Triebenergie auf höhere Ziele, wie zum Beispiel sachliches Interesse. Diese Fähigkeit, die Anforderungen der Sexualtriebe kontrollieren zu können, ist individuell stark variabel und kann nicht in unbegrenztem Maße geschehen, d.h. irgendwann kann durch die Verdrängung sexueller Wünsche eine Neurose entstehen.⁴⁶ Der neurotische Begriff ist bei Freud sehr breit gefächert und bezeichnet die psychischen Erkrankungen des Menschen, nämlich die Phobie, die Zwangsneurose, die Hysterie und die Depression.⁴⁷ Jung sucht hingegen den Grund einer Neurose immer in der Gegenwart, d.h. die Unfähigkeit des Menschen, sich an eine gegenwärtige Situation anzupassen, kann laut ihm eine Neurose auslösen.⁴⁸

Nach Köhler müssen laut Freud von den Menschen zudem *aggressive Impulse* unterdrückt werden, die jedoch nicht sublimiert werden können und folglich gegen das eigene Ich gewendet (introjiziert) werden. Gleichzeitig wird das Über-Ich (= Wertvorstellungen und Normen) noch strenger und ein wachsendes Schuldgefühl entsteht.⁴⁹

In den Filmen von *Medem* gilt es demnach vor allem zu analysieren, welche Stellung Männer und Frauen in ihren jeweiligen Rollen innerhalb einer Beziehung innehaben.

⁴⁴ Foucault (1997): S.127.

⁴⁵ Vgl. Köhler (1994): S.104.

⁴⁶ Vgl. Köhler (2007): S.102ff.

⁴⁷ Vgl. o.V.-Lexikon online: <http://lexikon.stangl.eu/254/neurose/>.

⁴⁸ Vgl. Jung (1995): S.283.

⁴⁹ Vgl. Köhler (2007): S.104.

Männliche und weibliche Identität werden von Steins neben der weiter oben näher ausgeführten Theorie des sozialen Konstruktivismus außerdem aus der soziobiologischen Perspektive analysiert. Dieser Ansatz stützt sich auf die genetischen Dispositionen.

Beim humanistischen Menschenbild werden schließlich rationale und irrationale Denkweisen gegenübergestellt. Die rationale Sprache unserer Kultur (Gedächtnis, Vernunft, Logik) überdeckt nach genannter Perspektive die angeborenen irrationalen Denkprozesse des Menschen, wie zum Beispiel Leidenschaft, Inspiration, Phantasie und Intuition.⁵⁰

Bezüglich Symbolik, die ja in den Filmen Medems allgegenwärtig ist, ist erwähnenswert, dass Symbole sogenannte Energietransformatoren des psychischen Geschehens sind, d.h. sie können Energie umsetzen. Psychische Bilder, die sich unter anderem im Traum wiederfinden, sind Abbildungen jener psychischen Energie (=Libido). Sie stammen außerdem aus dem Unbewussten, also aus Träumen, Visionen oder Phantasien und können zum Beispiel die Richtung eines psychischen Geschehens in eine progressive verwandeln. Darüber hinaus hat jedes Symbol einen Archetypus.⁵¹ Archetypen wiederum sind die Urmuster menschlicher Verhaltensweisen, während archetypische Ideen „Selbstabbildungen der Instinkte“ genannt werden können.⁵²

Nach Jung treten die Archetypen in der Bildersprache des Unbewussten in symbolischer oder personifizierter Form auf.⁵³ Jung erläutert dies folgendermaßen:

Es genügt dem Primitiven nicht, die Sonne auf- und untergehen zu sehen, sondern diese äußere Beobachtung muss zugleich auch ein seelisches Geschehen sein, das heißt die Sonne muss in ihrer Wandlung das Schicksal eines Gottes oder Helden darstellen, der, im Grunde genommen, nirgends anders wohnt als in der Seele des Menschen. Alle mythisierten Naturvorgänge, wie Sommer und Winter, Mondwechsel, Regenzeiten und so weiter, sind nichts weniger als Allegorien eben dieser objektiven Erfahrungen, sondern vielmehr symbolische Ausdrücke für das innere und unbewußte Drama der Seele, welches auf dem Wege der Projektion, das heißt gespiegelt in den Naturereignissen, dem menschlichen Bewußtsein faßbar wird.⁵⁴

⁵⁰ Vgl. Steins (2003): S.115.

⁵¹ Vgl. Jacobi (1972): S. 144ff.

⁵² Vgl. ebd.: S.64.

⁵³ Vgl. C.G.Jung (2001): S.9f.

⁵⁴ Ebd.

Des Weiteren werden Archetypen in Form der Geheimlehre ausgedrückt. Zudem finden sich die Archetypen auch in Mythen und Märchen wieder.⁵⁵ So sagt Jung Folgendes über die Archetypen und ihre Manifestation:

Ihre Unmittelbare Erscheinung dagegen, wie sie uns in Träumen und Visionen entgegentritt, ist viel individueller, unverständlicher oder naiver als zum Beispiel im Mythos. Der Archetypus stellt wesentlich einen unbewußten Inhalt dar, welcher durch seine Bewußtwerdung und das Wahrgenommensein verändert wird, und zwar im Sinne des jeweiligen individuellen Bewußtseins, in welchem er auftaucht.⁵⁶

Es gibt gewisse Archetypen, die sich sowohl im sogenannten kollektiven Unbewussten befinden, als auch einen Teil der individuellen Psyche darstellen, nämlich die Anima und der Animus.⁵⁷ Das sogenannte kollektive Unbewusste umfasst dabei keine Inhalte, die persönlich erworben wurden oder ich spezifisch sind.⁵⁸ Die Inhalte dieses kollektiven Teils des Unbewussten stammen „aus der ererbten Möglichkeit des psychischen Funktionierens überhaupt, nämlich aus der ererbten Hirnstruktur. Dieses Erbgut ist allgemein menschlich, ja sogar vielleicht allgemein tierisch und bildet die Grundlage alles individuell Psychischen.“⁵⁹

Das Unbewusste im Menschen werde zudem von einer gegengeschlechtlichen Natur bestimmt, was bei Jung laut Bertine als psychologische Bisexualität bezeichnet wird. Die Innenfigur der Frau wird demnach vom Animus personifiziert und umgekehrt.⁶⁰

Jung spricht nach Bertine den Geschlechtern jedoch, ganz im Gegensatz zu Elisabeth und Stuart Ewen, die sich jeglicher geschlechtlicher Rollenzuweisung und Stereotypisierung entsagen, sehr wohl unterschiedliche Prinzipien zu, nämlich dem Mann den Logos (= formender, schöpferischer Verstand) und der Frau den Eros (= Prinzip der Bezogenheit).⁶¹

⁵⁵ Vgl. ebd.: S.8f.

⁵⁶ Ebd.: S.9.

⁵⁷ Vgl. Bertine (1957): S.14.

⁵⁸ Vgl. Jacobi (1972): S.11.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Bertine (1957): S.14.

⁶¹ Vgl. ebd.: S.146.

3. Los amantes del Círculo Polar

3.1 Inhalt

Die Filmhandlung zieht sich über einen Zeitrahmen von 17 Jahren und ist in drei Etappen eingeteilt, wobei Ana und Otto jeweils von anderen Schauspielern repräsentiert werden. Anfang und Ende der Geschichte ist gleich, nämlich die Spiegelung von Otto in Anas Augen.⁶² Aber nun zum eigentlichen Anfang ihrer Liebesgeschichte. Ana und Otto treffen sich 1980 außerhalb des Schulgebäudes. Otto rennt einem Fußball hinterher und Ana versucht der Todesnachricht über ihren Vater zu entfliehen. Álvaro, Ottos Vater, erzählt ihm, dass er seine deutschstämmige Mutter verlassen wolle. Kurz darauf bastelt Otto eine ganze Flottille von kleinen Papierflugzeugen, die er mit der fundamentalen Frage der Liebe, die jedoch im Laufe des Films nie erklärt wird, versieht, und lässt sie alle nacheinander aus dem Fenster der Schultoilette fliegen. Ana hebt dabei einen Papierflieger auf und gibt ihn ihrer Mutter, Olga, wobei sie behauptet, Ottos Vater habe den Inhalt geschrieben. Ihr Wunsch, Otto näher zu kommen, ist von ihrer abergläubischen Überzeugung motiviert, ihr gestorbener Vater spräche durch Otto zu ihr, da sie diesen am Todestag ihres Vaters zum ersten Mal getroffen hat. Ottos Papierflugzeug und Anas Lüge führen zu einer Beziehung zwischen Ottos Vater und Anas Mutter und Otto verliebt sich in Ana.

Otto zieht eines Tages zu Olga, Ana und seinem Vater, da er mehr Zeit mit Ana verbringen möchte. Wir erfahren außerdem, dass Otto nach jenem deutschen Piloten benannt wurde, der von Ottos Großvater an jenem Tage, an dem Guernica bombardiert wurde (26 April 1937) gerettet wurde, nachdem er sich mit seinem Fallschirm in einem Baum verhedderte. Nach dem Selbstmord seiner Mutter versucht auch Otto, sich das Leben zu nehmen. Da dies aber misslingt, flieht er aus der Stadt, da er seine Schuldgefühle nicht mehr ertragen kann. Olga lernte kurz zuvor den Deutschen Álvaro Midelman kennen, der ihr aufgrund ihrer klaren Stimme einen Job als Nachrichtensprecherin anbietet. Die beiden werden bald ein Paar. Ottos Vater und Olga trennen sich schließlich und auch Otto und Ana treffen sich nicht mehr.

⁶² Vgl. Bochnig (2005): S.60.

Ana geht eine Beziehung mit Ottos ehemaligem Lehrer Javier ein und Otto wird Pilot eines Kurierflugzeugs. Olga und Álvaro M. wandern nach Australien aus und Ana beschließt, die Zeit der Mitternachtssonne in der Ferienhütte von Álvaro Midelmans Vater zu verbringen. In Sorge um Ottos Vater sendet Ana einen Brief nach Madrid, in dem sie schreibt, dass sie Ottos Namensvetter getroffen hat, der die Spanierin Cristina heiratete und die deutsche Armee verlassen hat. Außerdem schreibt sie, dass sie nun in deren Holzhaus am Rande des arktischen Kreises wohnt und gibt die Adresse an. Am Tag der Sommersonnenwende wartet Ana auf Otto. Otto ist bereits auf dem Weg zu Ana und lässt sich nur einige Meter von Anas Aufenthaltsort in einem Fallschirm aus dem Flugzeug fallen, der sich wiederum in einem Baum verheddert. Ana hört von der Nachricht des abgestürzten Kurierflugzeugs und fährt in Besorgnis in die Stadt, um mehr darüber zu erfahren. Im letzten Teil wird Ana, die gerade die Nachricht des Flugzeugabsturzes in einer Zeitung liest, von einem Bus überfahren, als sie die Straße überquert. Man sieht sie jedoch auch die Stiege zur Wohnung von Otto dem Deutschen laufen, wo sie endlich wieder auf ihren Otto trifft.

Zur gleichen Zeit wird Otto von einem freundlichen Finnen gerettet und begibt sich mit ihm in die Stadt. Er kommt jedoch gerade zu dem Zeitpunkt an, nachdem Ana schon vom Bus überfahren wurde und findet sie sterbend vor.

Die letzten Einstellungen von Ottos Widerspiegelung in Anas Augen und die Rückblende zum abgestürzten Flugzeug vermitteln jedoch jene weitere Möglichkeit, dass beide tot sind und dass somit die Geschehnisse nach dem Flugzeugabsturz und der Notlandung in den Baum genauso nur Illusion sind wie die Bilder von Anas und Ottos Wiedersehen.⁶³

3.2 Gliederung und Erzähltechnik

Die narrative Struktur von *Los amantes* ist insofern eine besondere, als sich die gesamte Geschichte im Prinzip aus den Erinnerungen der zwei Hauptpersonen zusammensetzt, wobei diese Erinnerungen immer abwechselnd dem/der ZuseherIn offenbart werden. Der Film wird also aus zwei Blickwinkeln dargestellt, wodurch teilweise ein Ereignis

⁶³ Vgl. Evans (2007): S.87f.

verschieden betrachtet wird und jeweils andere Schwerpunkte je Erzählperspektive gesetzt werden.⁶⁴

Das Skript von *Los amantes* ist nicht linear. Die ersten beiden Erzählblöcke (*Los amantes*, 02:53-13:05 / 13:06-20:08) zum Beispiel beginnen mit der Gegenwart in Finnland, während Ottos bzw. Anas Voice-Over über die Vergangenheit berichten.⁶⁵

Die Technik des Erzählens aus verschiedenen Blickwinkeln, also des polyperspektivischen Erzählens, findet man bereits in Medems Kurzfilm *Patas en la cabeza* (1985) vor.

Durch die Montage, genauer, durch die einzelnen Kapitel und Perspektiven, aus denen der Film aufgebaut ist, entsteht der Eindruck, als würden Anas und Ottos Gedankengänge aufeinander aufbauen (z.B. am Ende von Anas erstem Kapitel, als Otto ihr ein Küsschen zuweht.)⁶⁶ (*Los amantes*, 20:08)

Die Geschichte wird in 12 Kapiteln erzählt, wobei die Erzählblöcke abwechselnd mit den Namen der Protagonisten Ana und Otto betitelt sind. Die Titelfigur erzählt immer das Kapitel aus seiner/ihrer Erinnerung heraus, wobei ein Kapitel beiden gehört und somit beide Erinnerungen zusammenfließen (*Otto/Ana*). Auffallend ist hierbei, dass gerade in der Phase des getrennt Seins beide Erzählstränge zusammenlaufen, also ein formaler Kontrast zum Inhalt besteht.⁶⁷

Lediglich die letzten drei Kapitel heißen *El Círculo Polar*, *Los ojos de Ana* und *Otto en los ojos de Ana*.⁶⁸

Die beiden Erinnerungsstränge über die Zeit der geheimen Liebe im Haus der Eltern bilden das zeitlich jeweils längste Kapitel.⁶⁹

Doppelte Perspektive

Schon allein die Tatsache, dass der gesamte Film durch oben genannte Erzählweise im Prinzip aus zwei subjektiven Blickwinkeln dargestellt wird, macht ihn zu etwas sehr

⁶⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.61.

⁶⁵ Vgl. Evans (2007): S.89.

⁶⁶ Vgl. Bochnig (2005): S.64.

⁶⁷ Vgl. Evans (2007): S.101.

⁶⁸ Vgl. Bochnig (2005): S.60.

⁶⁹ Vgl. ebd.: S.65.

Speziellem und zu einem psychologisch wertvollen Konstrukt, da dadurch der/die ZuseherIn sieht, wie Ereignisse und Situationen von jedem Menschen sehr unterschiedlich betrachtet, gefühlt und aufgenommen werden können. Besonders deutlich zeigen das die Kapitel, die über die Zeit des Kennenlernens und Verliebens sowie über die Zeit der geheimen Liebesbeziehung der beiden Protagonisten berichten. Durch die subjektive Erzählweise wird deutlich, dass sich Otto früher in Ana verliebt als sie sich in ihn (*Los amantes*, 23:21-26:15).

Bochnig bemerkt, dass Ottos Rückblicke einen realistischeren Ton haben als Anas, deren Erzählungen häufig verspielt und poetisch wirken.⁷⁰

Von der Art und Weise des Erzählens allein kann der/die ZuseherIn zudem bereits auf Gefühlszustände der Protagonisten schließen.

So wird Otto nach dem Tod seiner Mutter schier von seinen Schuldgefühlen aufgeessen, was wiederum die melancholischere Erzählweise von ihm erklärt.⁷¹

Zyklischer Zeitbegriff⁷²: Doppeltes Ende

Den zwei verschiedenen Schlussversionen verleiht Medem unterschiedliche Titel.

In *Los ojos de Ana* wird ihre Perspektive dargestellt, wobei dem tödlichen Busunfall die Aufnahme eines Wiedersehens mit Otto folgt. Anas Augen sind jedoch bei der Umarmung starr und leer – im Prinzip genauso wie bei der Detailaufnahme ihrer Augen kurz nach dem Busunglück. Das deutet darauf hin, dass es sich bei dem sogenannten alternativen Happy End wohl lediglich um Anas Wunsch- bzw. Traumvorstellung handelt. Otto hingegen kneift in seiner Version *Otto en los ojos de Ana* verzweifelt die Augen zu, nachdem er in Anas starres Gesicht geblickt hat, in der Hoffnung, sie möge dann wieder lebendig sein. Dies ist ein Verweis auf die Vergangenheit, in der Otto als Kind auch die Augen zukniff, während er auf Ana im Regen wartete, nämlich in der Hoffnung, sie möge endlich kommen.

⁷⁰ Vgl. ebd.: S.64.

⁷¹ Vgl. Evans (2007): S.99.

⁷² Strigl (2006): S.127.

Ottos Wunsch geht jedoch in der Gegenwart nicht in Erfüllung und die Szene des Wiedersehens fehlt bei der Endversion. Das verstärkt die Annahme, dass die Aufnahme des Wiedersehens entweder Anas Wunschdenken im Sterben oder sogar jenes des Regisseurs selbst darstellt.⁷³

3.3 Beziehungskonstellationen

Los amantes del Circulo Polar kann im Grunde genommen als sehr intensive, schicksalsträchtige, aber auch äußerst tragische Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Ana und Otto bezeichnet werden. Ana und Otto treffen sich als Achtjährige zum ersten Mal nach der Schule, tauschen ihre Blicke aus und von diesem Moment an scheinen sie für immer verbunden zu sein.⁷⁴

3.3.1 Verbindungslinien

Die erste Verbindungslinie zwischen den beiden ist visuell und tritt in Form von Ottos Papierflieger in den Raum, wobei anzumerken ist, dass der eine Papierflieger, der es als einziger geschafft hat, im Pausenhof der Mädchen zu landen, durch den Kreis des stählernen Schultores zu sehen ist (*Los amantes*, 11:15).

Die zweite Verbindungslinie zieht Ana instinktiv bzw. auch zufällig, indem sie Álvaro – unwissend, wessen Vater er ist – als Verfasser des Inhalts des Papierfliegers, den ausgerechnet sie gefunden hat, ausgibt. Dadurch verkuppelt sie Álvaro mit Olga, wodurch auch Otto und Ana die Möglichkeit geboten wird, sich an einem verregneten Tag im Auto Álvaros näher zu kommen.⁷⁵

Als Ana diesen einen Flieger aufhebt, sagt sie, dass sie die Kälte sehr gern hat, so als würde sie sich unbewusst am Gespräch von Otto und seinem Vater im Auto über ihre Präferenzen bezüglich Sommer und Winter beteiligen. Außerdem glaubt sie, dass das Papierflugzeug eine von Otto überbrachte Botschaft ihres Vaters sei (*Los amantes*, 15:45-17:00).

⁷³ Vgl. ebd.: S.128.

⁷⁴ Vgl. Bochnig: S. 59f.

⁷⁵ Vgl. ebd.: S. 63.

Álvaro und Olga machen sich folglich bekannt und so finden auch Otto und Ana zueinander.

Auffallend ist an dieser Szene, in der Ana ihrer Mutter den Papierflieger mit der schönen Liebesfrage überreicht und als Verfasser Ottos Vater angibt, dass beide Elternteile schwarz-weiß gekleidet sind.

Eine inhaltliche Verbindung zur Kleidung der Eltern könnte insofern bestehen, als Ana zu diesem Zeitpunkt die Dinge in ihrem Leben durch ein gewisses Schwarz-Weiß-Denken simplifiziert.⁷⁶

3.3.2 Identität und Veränderung

Laut Steins ist die Frage nach Identität und deren Veränderung eine sehr komplexe und hängt maßgeblich von der eigenen Perspektive bzw. Anschauungsweise ab (siehe Sozialbiologie, sozialer Konstruktivismus und humanistische Anschauung).⁷⁷

Thomas Eckes erwähnt spezifisch die Geschlechtsidentität, die sich zum Beispiel in der Selbstwahrnehmung von für die Geschlechter typischen Präferenzen oder Eigenschaften äußert.⁷⁸

Platon spricht von einem festen unveränderlichen Kern (= die unsterbliche immaterielle Seele) in jedem Menschen.⁷⁹

Judith Butler, eine Vertreterin der sogenannten *Gender Studies*, ist laut Strube der Meinung, dass Subjekte und Identitäten ohnehin erst durch Handeln entstünden, „d.h. durch sprachliche Praktiken, durch ihre Situiertheit in Diskursen.“⁸⁰

Identität kommt vom lateinischen *identitas* und heißt so viel wie Wesenseinheit. Zudem bezeichnet sie die Einzigartigkeit eines Lebewesens.⁸¹

⁷⁶ Vgl. Evans (2007): S.95.

⁷⁷ Vgl. Steins (2003): S.155f.

⁷⁸ Vgl. Eckes: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*, S.179.

⁷⁹ Vgl. Platon (2013): S.16ff.

⁸⁰ Strube (2009): S.48.

⁸¹ Vgl. Ollig: *Work-Life-Balance-Entwicklung eines Fragebogens zur Erfassung relevanter Einflussfaktoren*.

Bevor Identität und Veränderung unter Berücksichtigung der Forschungsfrage an den Figuren von *Los amantes* betrachtet werden kann, möchte ich zuvor kurz das sogenannte Fünf-Säulen-Modell von Identität nach Hilarion Petzold vorstellen.

Die fünf Säulen beziehen sich demnach auf fünf Lebensbereiche, die sowohl von Selbst- als auch von Fremdwahrnehmung bestimmt sind, nämlich auf Körperlichkeit, das soziale Netzwerk, Arbeit und Leistung, materielle Sicherheit und die Werte.⁸²

Mit Körperlichkeit ist dabei der Leib des Menschen gemeint und umfasst deshalb viele Faktoren, nämlich Sexualität, Gesundheit, Aussehen, Leistungsfähigkeit, Haltung, Ausdrucksfähigkeit, Ausstrahlung, Wahrnehmung etc.⁸³

Das soziale Netzwerk kann sich aus Familienmitgliedern, dem/der PartnerIn, dem Freundeskreis und auch den ArbeitskollegInnen zusammensetzen.⁸⁴

Der Überbegriff Werte bezeichnet im Prinzip alle persönlichen Werte einer Person, zu denen unter anderem Wertegemeinschaften, wie zum Beispiel eine bestimmte Religion, Partei oder Organisation, zählen können.⁸⁵

Da der Mensch sich als Einheit aus Seele-Geist-Körper in einem spezifischen Umfeld und zeitlichen Verlauf befindet, ist Identität nach Petzold nichts Statisches, Permanentes, sondern sie verändert und entwickelt sich im Laufe des Lebens.

Falls eine dieser Säulen beschädigt wird oder sogar zur Gänze wegbricht, kann es zu mehr oder weniger schweren Identitätskrisen kommen.⁸⁶

Die fünf Säulen nach Petzold korrelieren sehr stark mit den fünf Selbstdefinitionskriterien des Sozialpsychologen Roy Baumeister, die Steins ebenfalls erwähnt. Typ 1 bezieht sich dabei auf eine relativ stabile und unkontrollierbare Komponente, wie zum Beispiel das biologische Geschlecht oder die Herkunft einer Person. Typ 2 beinhalten einmalige Veränderungen wie Mutter- oder Vaterschaft. Typ 3 bezieht sich auf hierarchische Selbstdefinitionskriterien, wie zum Beispiel die Leistungsfähigkeit in einer Leistungsgesellschaft. Typ 4 stellt die Wahl zwischen alternativen Werten wie

⁸² Vgl. Heintl/Petzold (1985): S.181.

⁸³ Vgl. Schandl: *PädagogIn ist ungleich PädagogIn: Zur beruflichen Mehrfachidentität akademischer PädagogInnen*, S.18.

⁸⁴ Vgl. ebd.: S.19.

⁸⁵ Vgl. ebd.: S.21.

⁸⁶ Vgl. Heintl/Petzold (1985): S.181.

Glaubensgemeinschaften oder politischen Zugehörigkeiten dar. Typ 5 verlangt schließlich vom Menschen eine Entscheidung zum Beispiel bezüglich Partnerwahl.⁸⁷

Teile der Identität und des Charakters von Menschen und ihre Perspektive können sich demnach aufgrund verschiedener Ereignisse ändern, wenngleich ihr Wesenskern nach Platon immer derselbe bleiben mag.⁸⁸

Ottos Kern ist entgegen der gängigen klischeehaften Vorstellung von Männlichkeit äußerst emotional und zerbrechlich, wenn er zum Beispiel nach dem Begräbnis seiner verstorbenen Mutter einen Nervenzusammenbruch erleidet⁸⁹. Zudem erleidet er in gleicher Weise wie seine Mutter eine Art Identitätsverlust, nämlich sowohl durch das Verlieren seiner Mutter als auch seiner Partnerin. Nach seinem Selbstmordversuch auf dem Schlitten sagt er, dass ihm ohne Ana auch jegliches Ziel im Leben fehle. (*Los amantes*, 1:01:00-1:01:06)

In Ottos Fall wurden die Säulen soziales Netzwerk und Körperlichkeit schwer erschüttert, da er nach dem Verlust seiner Mutter auch in eine Art Depression gerät und ein sogenanntes Verlusttrauma erleidet, dazu aber später mehr.

Anas Identitätskern wird entgegen der stereotypen Vorstellung von Weiblichkeit nahezu durchgehend stark, entschlossen und aktiv gezeichnet.⁹⁰ Nach der Trennung und Abreise von Otto ist sie jedoch so traurig, dass sie ihren Tränen freien Lauf lassen muss. (*Los amantes*, 56:18)

Auffallend ist, dass alle Charaktere im Laufe des Films irgendwann einmal weinen. Nach Medem ist dies anscheinend geradezu menschlich und zeugt an sich nicht unbedingt von einer schwachen Wesensart.

Anas Identität wird ebenfalls durch die Erschütterung der sozialen Säule, da sie sowohl als kleines Kind ihren Vater, als auch als Erwachsene ihre große Liebe verliert, auf eine harte Probe gestellt. Sie nimmt jedoch all ihren Mut zusammen, gibt ihren fixen Job und sichere Beziehung mit Javier in Madrid auf und beschließt, in Finnland auf den Zufall ihres Lebens zu warten, um endlich ihren Otto wieder zu haben. Anas Identität definiert sich also zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens sehr stark durch die Wahl ihres Partners.

⁸⁷ Vgl. Baumeister (1987): S. 163–176 .vgl. auch Steins (2003): S.59f.;

⁸⁸ Vgl. Platon (2013): S.16ff.

⁸⁹ Vgl. Steins.: S.21f.

⁹⁰ Vgl. ebd.

Ottos Mutter gerät in eine schwere Identitätskrise, nachdem sie von ihrem Mann Álvaro verlassen wurde. Als schließlich Otto sich dazu entschließt, zu Ana zu ziehen, wird sie in gewisser Weise auch noch ihrer Mutterschaft beraubt. Die Frau, die am stärksten den klischeehaften Vorstellungen von Weiblichkeit entspricht, indem sie durchwegs als sinnlich, schön und zerbrechlich gezeichnet wird, fühlt sich nach einer glücklichen Zeit mit ihrer Familie nun einsam und verlassen.⁹¹

Ottos Vater Álvaro verliert außerdem nach dem Tod seiner Ex-Frau in gewisser Weise seinen Sohn, da dieser aus dem gemeinsamen Haus auszieht. Zudem trennt sich Olga von ihm, da sich diese in den Nachrichtensprecher Álvaro Midelman verliebt.

Der Mann von Anas Mutter Olga stirbt infolge eines Autounfalls, wodurch auch deren Identität einen starken Verlust erfährt.

3.3.3 Ottos Liebe zu seiner Mutter: Der Liebesschwur

Nachdem Ottos Vater seine Frau verlassen hat, muss Otto als kleiner Junge seine trauernde Mutter trösten, indem er ihr verspricht, sie immer zu lieben und in Bezug auf seine Konversation mit seinem Vater im Auto fügt Otto hinzu, dass er sterben würde, wenn der Treibstoff ausgehen würde. Ein Grund, warum Otto nach dem Selbstmord seiner Mutter so große Schuldgefühle hat, ist wahrscheinlich neben der Tatsache, dass er seiner Mutter während einer sehr schwierigen Zeit nicht genug beigestanden hat, dass er ihr als Kind auch versprochen hat, sie nie im Stich zu lassen bzw. zu verlassen. Dieser Liebesschwur steigert seine späteren Schuldgefühle womöglich noch (*Los amantes*, 07:09-08:28).

Seine Mutter gibt ihm diesen Liebesschwur in der Rückblende am Strand zurück, indem sie zu ihm sagt, dass sie nun nur mehr ihn liebt, da die Liebe eines Kindes ein Leben lang halten würde. Otto betrachtet seine Mutter und findet sie so schön. Er wundert sich, wie sein Vater sie verlassen konnte. Auffallend ist, dass Ottos Mutter im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren sehr stereotyp dargestellt wird, d.h. sie weist einige Merkmale auf, die entweder in heutiger Gesellschaft (noch immer) als für Frauen angemessen oder auch typisch gelten bzw. für Frauen im Laufe der Geschichte als notwendig postuliert wurden. So schreibt zum Beispiel laut Ewen & Ewen der Philosoph Jean Jacques Rousseau

⁹¹ Vgl. ebd.

in seinem 1762 erschienenen Bildungsroman „Émile“, dass die Männer sogenannte „Vernunft“-Wesen seien, die die Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft gut meistern konnten. Der Frauen mächtigste Eigenschaften seien hingegen ihre „Reize“ und ihre „Listigkeit“. Er war der Meinung, dass es große natürliche Unterschiede zwischen Mann und Frau gibt:⁹² „Das eine muss aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein. [...] ... Da die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen, muss sie sich dem Mann liebenswert zeigen und ihn nicht herausfordern.“⁹³

Auch bei McDowell findet eine Minderbewertung der weiblichen Seite statt:

Thus, women, and feminine characteristics, are defined as inferior, irrational, emotional, dependent and PRIVATE, closer to NATURE than to culture in comparison with men and masculine attributes that are portrayed as superior, RATIONAL, SCIENTIFIC, independent, PUBLIC and cultured. Women, it is commonly argued, are at the mercy of their bodies and their emotions, whereas men represent the transcendence of these baser features: mind to women's BODY.⁹⁴

Ottos Mutter wirkt generell eher schwach, zerbrechlich und sensibel. In der Sequenz am Strand erscheint sie außerdem als sehr weichherzige und nachgiebige Person, die die Schuld eher noch bei sich sucht, als bei irgendeinem anderen. (*Los amantes*, 36:00-36:47)

So erwidert sie ihrem Sohn, nachdem dieser ihre Schönheit bewunderte und sein Unverständnis über Álvaros Handeln kundtat, Folgendes: „Tu padre es un hombre bueno. Él no tiene la culpa.“ (*Los amantes*, 36:27) Otto widerspricht dem und ist sich sicher, dass sie das nur sagt, weil sie ihn noch immer liebt.

Laut der von Gisela Steins aufgelisteten Skala nach Schneider-Düker und Kohler, die aus den für Männern und Frauen wünschenswertesten Eigenschaften in heutiger Gesellschaft besteht, sind angeblich Weichherzigkeit und Nachgiebigkeit für Frauen angemessene und erwünschte Eigenschaften; außerdem „sinnlich“, „verführerisch“, „empfänglich für Schmeicheleien“, etc.⁹⁵

Bezeichnend ist außerdem, dass Ottos Mutter die einzige Filmfigur ist, deren Name dem/der ZuseherIn verborgen bleibt.

⁹² Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.28f

⁹³ Rousseau (1963): S.721.

⁹⁴ Sharp, McDowell (ed.) (2014): S.11.

⁹⁵ Vgl. Steins (2003): S.20f.

Der sehr warme Farbton der Sequenz am Strand steht hier neben einigen Ausnahmen in starkem Widerspruch zur Farbgebung des restlichen Films, der durch einen Blaufilter durchwegs kühl wirkt. Kanzog sagt in einem filmtheoretischen Werk Folgendes zur Farbgebung bei Filmen:

Aus semiotischer Sicht sind Farbfilme besonders dann von Interesse, wenn sie über die bloße Wiedergabe von Farben und Farbkonventionen hinaus Farbimpulse enthalten, eine filmspezifische Farbsymbolik konstituieren oder die Farbverwendung problematisieren.⁹⁶

Farbfilme mit eigener Farbsymbolik suggerieren ihren ZuseherInnen die „stillschweigende Vereinbarung [...], die Farbwerte als spezifische Bedeutungsträger zu akzeptieren.“⁹⁷

In der Szene am Meer ist vor allem der kräftige blaue Ton des Meeres auffallend, der mit der blauen Badedecke harmonisiert, jedoch mit dem kräftigen Rot-Ton von Ulas Lippenstiftfarbe kontrastiert. Das Rot ihrer Lippen vertritt eine gewisse Farbsymbolik des Films und lässt sich mit den roten Herzen und den roten Fahrzeugen, die im Laufe des Films immer wieder auftauchen, in Verbindung bringen. Es könnte daher für die Liebe und Zuneigung bzw. gleichzeitig für den Verlust derselben stehen, da ja die roten Fahrzeuge im Film stets Verlust symbolisieren.

Der blaue Farbton erinnert zudem an die traumähnliche Szene am Straßenrand, bei der die Familie neben einem stehenden, blauen Auto unter blauem Himmel steht und Álvaro am Schluss in ein rotes Auto steigt, das von einer Frau gefahren wird. Die Strandszene vertritt also die gleiche Farbsymbolik wie die Szene am Straßenrand, wobei die blaue Farbe in der Strandszene Ulas Sehnsucht nach der Rückkehr zu einer heilen Familie symbolisieren könnte.⁹⁸ Die Szene am Straßenrand könnte durch die farbliche Verbindung zur Strandszene und die Tatsache, dass Álvaro am Schluss in ein fremdes Auto steigt und von der Familie wegfährt, bereits das Dilemma andeuten, das Ottos Mutter in der Strandszene erleiden muss.

Die Rückblende am Strand findet kurz nach Ottos schmerzhafter Entdeckung seiner leblosen Mutter statt.

⁹⁶ Kanzog (2007): S.112.

⁹⁷ Ebd.: S.123.

⁹⁸ Vgl. Bienk (2014): S.73.

3.3.4 Álvaro und Olga

Ottos Vater Álvaro verlässt seine Frau Ula für eine Geliebte und hat den Glauben an die Liebe längst verloren. Als er jedoch von Ana mit ihrer Mutter Olga verkuppelt wird, wächst in ihm wieder Hoffnung. Diese wird jedoch wiederum zerstört, als Olga ihn für ihren neuen Geliebten Álvaro Midelman verlässt, wodurch sich wieder ein Kreis schließt, da er nun der Verlassene ist. Er lebt von nun an einsam und immer noch unglücklich in Olga verliebt in seinem Haus, bis Otto ihn eines Tages wieder einmal aufsucht und sich bei ihm entschuldigt, ihm viel Geld für seine Flucht gestohlen zu haben.

3.3.5 Otto und sein Vater

Obwohl das erste Treffen nach langer Zeit anfangs eher schwierig verläuft und sein Vater erst etwas Zeit braucht, um die Entschuldigung Ottos anzunehmen, beginnt Otto, Álvaro von nun an regelmäßig zu besuchen, was er bei seiner Mutter verabsäumte.

Als Otto das erste Mal nach langer Zeit seinen Vater besucht, ist dieser anfangs gar nicht erfreut, ihn wieder zu sehen – im Gegenteil – Álvaro beteuert anfangs, dass Otto sein Leben zerstört habe und er ihn überhaupt nicht sehen möchte. Daraufhin bekundet Otto, dass er auch nicht wegen ihm, sondern wegen Ana gekommen ist, indem er ihn nach ihr fragt. Álvaro gibt anschließend seinem Sohn eine Ohrfeige. Dieser wirkt gefasst und entschuldigt sich nachher sogar noch bei seinem Vater für das Stehlen des Geldes. Diese Szene zeigt, dass Álvaro als dominanter und furchtloser Vater gezeichnet wird, der sich auch überhaupt nicht davor scheut, seinen Sohn zu kritisieren und zu beschuldigen. Damit weist Álvaro einige Eigenschaften auf, die statistisch angemessener und wünschenswerter für Männer als für Frauen in unserer Gesellschaft gelten.⁹⁹

3.3.6 Ottos (geheime) Liebe zu Ana

Otto verliebt sich im Gegensatz zu Ana schon bei der ersten Begegnung in sie. Stur wie Ana wartet Otto vor der Schule im Regen darauf, dass Ana noch kommt und er sie endlich

⁹⁹ Vgl. Steins (2003): S.21.

kennen lernen kann, während sein Vater lautstark immer wieder seinen Namen ruft, damit er endlich ins Auto einsteigt. Er gibt schließlich auf und steigt völlig durchnässt in das Auto ein, in dem neben seinem Vater auch schon Ana und ihre Mutter sitzen, die alle nur auf ihn warten. (*Los amantes*, 12:24)

Nachdem sich die beiden vorgestellt haben, bemerken sie, dass ihre Namen Palindrome sind und das Voice-Over der bereits erwachsenen Ana erzählt, dass ihr Vater behauptet hat, dass diese Glück bringen würden.¹⁰⁰ (*Los amantes*, 12:19-13:05 und 18:06-18:49).

Schon am Beginn von Ottos zweiter Sequenz erklärt Ottos Voice-Over, dass er so sehr in Ana verliebt war, dass er sich gar nicht wunderte, warum sie so komisch agierte. Er schob ihr eigenartiges Verhalten auf ihre Verliebtheit.¹⁰¹ Das zeigt, dass Otto nicht bewusst war, was er wirklich für Ana zu diesem frühen Zeitpunkt noch darstellte und verkörperte.

3.3.7 Anas (geheime) Liebe zu Otto

Laut Ana lebt ihr verstorbener Vater in und durch Otto weiter¹⁰², wodurch sie auch glaubt, dass ihr Vater durch Otto mit ihr spricht. Als Kind glaubt sie, sein Vater habe ihn nach dessen Tod entsandt. Nach der Todesnachricht von ihrer Mutter beginnt Ana zu laufen, da sie das Gefühl hat, so ihren Vater wieder lebendig werden lassen zu können. Sie hat Angst, dass, wenn sie stehen bleibt, er wirklich tot ist, aber letztendlich stürzt sie dann. Da ihr Sturz mit Ottos Erscheinen zusammenfällt, beschließt sie, dass ihr Vater durch Otto weiterlebt, auch wenn ihm dieser als Kind nicht ähnlich sah.¹⁰³ Ihrer heraneilenden Mutter erklärt sie demnach tröstend, dass ihr Vater gar nicht gestorben sei (*Los amantes*, 13:39-15:30).

Kurz nach dem Kennenlernen der beiden im Auto bemerkt Ana, dass ihr Vater nicht in der Art und Weise durch Otto mit ihr spricht, wie sie es gerne hätte, und sie fühlt sich plötzlich etwas unwohl. Gleich darauf beschließt sie aber einfach, dass es von außen Otto und von

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. Evans (2007): S.96.

¹⁰² Vgl. Bochnig (2005): S. 62.

¹⁰³ Vgl. Evans (2007): S.95.

innen ihr Vater ist, der mit ihr spricht. Diese Tatsache erinnert an Ángels Alter Ego in *Tierra*.¹⁰⁴ (*Los amantes*, 18:50-19:11)

Man kann also sagen, dass Ana sowohl seine (also Ottos Liebe zu ihr) als auch ihre Liebe zu Otto erst später entdeckt als er, da sie in Otto eben noch so lange Zeit ihren verstorbenen Vater sieht. Anas erste Sequenz bestätigt ihren generell sturen Glauben in gewisse Dinge, obwohl das Gegenteil offensichtlich ist: Sie bittet ihren Vater darum, ihr einen Kuss zu schicken, falls er sie höre. Daraufhin schickt ihr Otto einen Kuss vor der Haustüre seiner Mutter.¹⁰⁵ (*Los amantes*, 19:58-20:06).

Am Ende von Ottos zweiter Sequenz wird durch das „undurchsichtige“ Fenster ausgedrückt, dass Otto schon so sehr für Ana brennt, diese ihn jedoch noch nicht in der Weise liebt wie er sie. Ottos Stimme erzählt im Voice-Over, dass er Ana sagen möchte, wie sehr er sie liebt. Diese öffnet das Fenster, ohne dabei jedoch Otto zu sehen, was den Umstand symbolisieren soll, dass sie in Otto noch immer ihren Vater sieht. Wie Ottos Angst steht die Glasscheibe zwischen ihm und Ana.¹⁰⁶ (*Los amantes*, 23:24-23:57).

Medem verwendet in seinen Filmen immer wieder sogenannte selbstreflexive filmische Elemente, wie zum Beispiel Spiegelbilder auf Fotos oder Glasscheiben, die häufig „als Orte fungieren, wo Wirklichkeits- und Fiktionsebene ineinander überfließen und der (fiktive) Kontakt zwischen zwei Menschen stattfinden kann“¹⁰⁷ oder eben auch nicht.

Die Spiegelung kann hier aber auch das Begehren der Liebenden symbolisieren.

Ana sagt am Anfang ihres zweiten Kapitels, dass es eine Zeit gedauert hat, bis ihr Vater Otto vollkommen verlassen hat. Otto beginnt schließlich, als er Kriegsbilder im Fernsehen sieht, Ana die Geschichte von seinem Großvater zu erzählen, die auch den Ursprung seines Namens beinhaltet. Sein Großvater rettet einen deutschen Piloten mit dem Namen Otto und als Dank teilt dieser seinem Großvater eine Zigarette. Da die Frau von Ottos Vater auch Deutsche ist, war Ottos Großvater beim ersten Treffen mit ihr überzeugt, dass sie ein Geschenk des deutschen Piloten sei, weswegen er vorschlug, das Kind von Álvaro Otto zu nennen.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Vgl. ebd: S.96.

¹⁰⁶ Vgl. Strigl (2006): S.196.

¹⁰⁷ Ebd.: S.197.

Als sich Ottos Großvater und der Pilot vorstellen, fällt zum ersten Mal im Film der erste Teil eines Satzes, den Ana im Laufe des Films immer wieder beschwörend wiederholt: „Otto el piloto, claro que sí“.¹⁰⁸ Als Otto mit seiner Erzählung beginnt, findet eine Kamerafahrt auf Anas Genick statt. Der Regisseur möchte damit die Bedeutung dieser Geschichte für Ana zum Ausdruck bringen.¹⁰⁹ An der Tatsache, dass Ottos Großvater und Ottos Vater vom selben Schauspieler dargestellt werden, kann der/die ZuseherIn zudem erkennen, dass die Bilder der Geschichte Anas Vorstellung entspringen.¹¹⁰

Nach dem Hören dieser Geschichte erkennt nämlich Ana, dass die Nachricht über die Liebe im Papierflieger nicht von ihrem Vater, sondern von Otto geschrieben wurde, wonach sie regelrecht beschließt, sich in Otto verlieben zu wollen (*Los amantes*, 24:09-26:15).

3.3.8 Sexualität und Zuneigung zwischen Otto und Ana

Ottos und Anas Auffassung von Liebe gleichen sich insofern, als beide an die ewige Liebe glauben. Das Aufkeimen sexueller Gefühle beginnt vor allem bei Otto relativ früh und wird im Film das erste Mal gezeigt, als Otto nach dem Beinahe-Unfall in Olgas Auto auf Anas nackten Oberschenkel blickt (*Los amantes*, 22:02).

Nach Freud gibt es ja bereits in einem Alter zwischen drei und fünf Jahren Sexualerscheinungen, die dann in der Latenzperiode zunächst verschwinden und sich in der Pubertät in einer ähnlichen Form wieder zeigen.¹¹¹ Jung widersetzt sich hingegen sowohl der Auffassung Freuds von den sogenannten frühinfantilen Sexualerscheinungen, als auch dem Freud'schen Begriff der Latenzperiode:¹¹² „Das, was FREUD als ein Wiederverschwinden beschreibt, ist nichts als der eigentliche *Anfang der Sexualität*, indem das Vorhergehende bloß Vorstufe war, der kein eigentlicher Sexualcharakter zukommt.“¹¹³

Ana bekundet später, dass sie die Liebe nie so intensiv empfand wie damals gemeinsam mit Otto im Geheimen. Natürlich übt gerade in jungen Jahren etwas Verbotenes und Geheimes einen besonderen Reiz aus und verstärkt eventuell bei Ana ihre Liebe zu Otto.

¹⁰⁸ Vgl. Bochnig: S.67.

¹⁰⁹ Vgl. ebd: S.65.

¹¹⁰ Vgl. Strigl (2006): S.157.

¹¹¹ Vgl. Freud (2015): S.136f.

¹¹² Vgl. Jung (1995): S.190.

¹¹³ Ebd.

Obwohl Ana Otto lange Zeit nicht als eigenständige Person wahrnahm und sie erst später regelrecht beschließt, sich in ihn zu verlieben, ist ihre Liebe gekennzeichnet von Leidenschaft, Gefühl und Seelenverwandtschaft. Besonders deutlich wird die seelenverwandte Beziehung zwischen den beiden in der Zeit ihres Getrenntseins. So blicken zum Beispiel am Marktplatz in Madrid beide im gleichen Moment in den Himmel und hoffen, sich zu sehen. Die Sehnsucht nach dem anderen ist in jedem Bild und in jeder Handlung sichtbar.

Der Kontakt zwischen den beiden bricht auch in der Zeit ihrer Trennung durch viele Verbindungslinien zwischen Gegenwart und Vergangenheit nie ganz ab. Otto wird zum Beispiel ausgerechnet zwischen Spanien und Finnland als Kurier tätig und Ana wird Lehrerin an ihrer ehemaligen Grundschule und geht eine Beziehung mit Ottos ehemaligem Lehrer ein.

Außerdem erinnern das Kreuzen der Flugzeuge und ihre Blicke aus dem jeweiligen Fenster an den ersten Blickwechsel im Wald. Medem versucht also, nicht nur durch Flashbacks verschiedene Zeitebenen miteinander zu verbinden, sondern auch durch ähnliche Aufnahmen und Motive.¹¹⁴

Die Intensität der Liebe zwischen Otto und Ana beschreibt Medem wie folgt: Der Film sei eine Liebesgeschichte „zwischen zwei Personen, die sich anschauen und vom Rest der Welt nichts mehr wissen wollen, außer von ihrem Gegenüber“.¹¹⁵

In der ersten Hälfte des Films findet eine enge Fokussierung auf Ana und Otto statt, um deren Einkapselung und Isolation auch visuell zu verdeutlichen.¹¹⁶

Im Bildausschnitt kann man dabei entweder nur die Gesichter in einer Großaufnahme (= close up¹¹⁷) oder aber auch das Brustbild (= medium close up¹¹⁸) der Protagonisten sehen (*Los amantes*, 18:39/19:42/25:42/26:57/41:59/42:18 und *Los amantes*, 20:19/21:27/27:22/44:03/46:14). Meist wird die Enge und Abgeschirmtheit ihrer Beziehung dadurch ausgedrückt, dass entweder ein Zimmer, die Finsternis der Nacht, der Innenraum eines Autos, oder ein Bettgestell die Protagonisten umgibt. Diese Reduktion

¹¹⁴ Vgl. Strigl (2006): S.131f.

¹¹⁵ Medem zit. nach ebd.: S.167.

¹¹⁶ Vgl. Bochnig (2005): S. 63.

¹¹⁷ Hickethier (2001): S.59.

¹¹⁸ Ebd.

des Handlungsraums unterstützt aber auch den Umstand, dass die Figuren ihre Beziehung vor der Außenwelt geheim halten möchten.¹¹⁹

Zu dieser engen Fokussierung der beiden sagt Fernández Ruiz zum Beispiel, dass es dadurch so scheint, als wären die zwei Charaktere in ihrem eigenen Liebesdrama eingeschlossen.¹²⁰

Während die beiden ihre Eltern beim Sex beobachten, der hier nur akustisch dargestellt wird, indem der/die ZuseherIn lediglich das Stöhnen der Eltern hört, kommt es zwischen Otto und Ana zu einem leidenschaftlichen Kuss, der unter anderem die Zärtlichkeit und Intimität ihrer Beziehung ausdrückt (*Los amantes*, 43:26-44:00). Für Sandra Strigl, die in ihrer Doktorarbeit „Traumreisende“ eine narratologische Studie unter anderem der Filme von Julio Medem durchgenommen hat, ist demnach Leidenschaft auf körperlicher Ebene ein Indiz für eine zärtliche Beziehung zwischen zwei Menschen.¹²¹ Doch ist körperliche Liebe Voraussetzung und Basis für eine innige Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen? Sowohl die sokratisch-platonische Erotik als auch Foucault beschäftigen sich mit der Definition von Liebe.

Die griechische Erotik setzt sich vielmehr mit dem intersubjektiven Verhalten der Liebenden in einer Beziehung auseinander, als sich mit Lust oder Begierde zu beschäftigen – beide zentrale Punkte der orientalischen und psychoanalytischen Erotik.¹²²

Dabei thematisiert nach Foucault die griechische Erotik das Verhalten der Liebenden auf moralischer Ebene nur mittels Ratschläge, ohne sich jedoch auf Gebote oder Verbote zu stützen. Es wird hier eine große Toleranz der erotischen Kultur der Griechen suggeriert, jedoch bezieht sich die Toleranz tatsächlich vor allem auf das männliche Sexualverhalten.¹²³ Zur Zeit des viktorianischen Bürgertums im 17.Jahrhundert begann jedoch nach Foucault die systematische Unterdrückung von Sex mittels Repression, was er folgendermaßen ausführt:¹²⁴

Die Sexualität wird sorgfältig eingeschlossen. [...] Um den Sex breitet sich Schweigen. Das legitime, sich fortpflanzende Paar macht das Gesetz. Es setzt sich als Modell durch, es stellt die

¹¹⁹ Vgl. Bochnig (2005): S. 64.

¹²⁰ Ruiz zit. nach Evans (2007): S.96.

¹²¹ Vgl. Strigl (2006): S.167.

¹²² Vgl. Suárez Müller (2003): S.226.

¹²³ Vgl. Foucault (1986): S.29, s.50f, s.52f, s.57ff., s.60ff., s.127, s.237ff. und s.244f.

¹²⁴ Vgl. Foucault (1977): S.11ff.

Norm auf und verfügt über die Wahrheit, es bewahrt das Recht zu sprechen, indem es sich das Prinzip des Geheimnisses vorbehält.¹²⁵

Für Platon ist laut Foucault die Voraussetzung für Liebe die Freundschaft, die wiederum das eigentliche Wesen der Liebe bestimmt. Bei Platon sind nach Foucault sowohl die körperliche, als auch die freundschaftliche Liebe Momente einer Stufenabfolge und weltliche Erscheinungsformen des Göttlichen, d.h. Platon schließt nach Foucault die körperliche Liebe keineswegs vollkommen aus. Er kritisiert lediglich die rein auf die Lüste ausgerichtete Liebe.¹²⁶

Otto und Ana kennen sich schon lange, bevor sie wirklich eine Liebesbeziehung eingehen, wobei sie als Kinder nur wenig miteinander sprechen und Otto von Beginn an in Ana verliebt ist. Trotzdem kann man sagen, dass Ottos und Anas Liebe auf Freundschaft basiert, da sie intime Gedanken und Gefühle austauschen, miteinander aufwachsen, sich miteinander entwickeln und großes Vertrauen zwischen ihnen besteht.¹²⁷

Man kann sehr wohl feststellen, dass erst sogenannte intersubjektive Dialoge zwischen Otto und Ana eine Übereinstimmung erzeugen und somit ihre Liebe in all ihren Facetten möglich wird bzw. sie im Sinne der Auffassung der idealen Liebesbeziehung nach Platon im gemeinsamen Gespräch ihre Seele auf der Suche nach Wahrheit und Weisheit erheben.¹²⁸ So definieren die beiden im Gespräch über dem Geographiebuch den Polarkreis als ewigen Fixpunkt ihrer Liebe (*Los amantes*, 26:36-27:57)

3.4 Themen

3.4.1 Inzestuöse Anmutung

Die Inzestthematik ist in vielen von Medems Filmen vertreten, wie zum Beispiel in *Vacas*, *Lucía y el Sexo* und auch in *Los amantes*. Ana und Otto sind zwar nicht blutsverwandt, aber sie wachsen wie Bruder und Schwester auf.¹²⁹

¹²⁵ Foucault (1987): S.11.

¹²⁶ Vgl. Foucault.(1986): S.300ff.

¹²⁷ Vgl. o.V.-Freundschaft: <http://www.freundschaft-diplomarbeiten.de/1.2-Definitionen-von-Freundschaft.htm>.

¹²⁸ Vgl. Platon (2013): S.39f.

¹²⁹ Vgl. Mayr-Stritzinger (2008): S.56.

Trotzdem wehren sich beide von Anfang an, wie Bruder und Schwester miteinander umzugehen. So fragt sie zum Beispiel Olga im Auto, warum sie eigentlich nicht wie Geschwister miteinander reden – eine Idee, die beide im selben Moment verwerfen.¹³⁰

Die beiden beschließen, ihre Beziehung vor ihren Eltern geheim zu halten, was den inzestuösen Touch noch verstärkt. Der/die ZuseherIn bekommt durch die Verhaltensweise der Liebenden den Eindruck, als würden sie ein Verbot brechen. Doch wie auch Strigl bemerkt, kann sich der/die ZuseherIn zu Recht fragen, warum die beiden nicht offen ihre Liebe ausleben, da sie ja nicht blutsverwandt sind. Wahrscheinlich aufgrund der Haltung der Eltern einerseits, aber auch, weil sie es als reizvoll empfinden, ihre Liebe im Geheimen auszuleben.¹³¹

In der Sequenz, in der Olga Otto nach einer gemeinsamen Liebesnacht mit Ana sucht, da er nicht in seinem Zimmer ist und Ana fragt, ob sie ihn gesehen hat, wird besonders deutlich, dass vor allem Olga die beiden nur als Geschwister sieht, was Ana wiederum entschieden ablehnt: „Ana, tu hermano no está en su habitación, tú sabes algo? Ana antwortet darauf: „No, yo nunca sé nada de Otto. Y además, no es mi hermano.” (*Los amantes*, 44:10-44:40).

Auch die Sequenz, in der Otto, Ana und Olga einkaufen gehen, drückt die Absurdität der ganzen Situation gut aus: Wenn Olga anwesend ist, verhalten sich die beiden wie Bruder und Schwester. Aber während sie telefoniert, küssen sie sich leidenschaftlich und hören abrupt auf, als sie wieder zurückkommt. Die ganze Situation scheint außerdem die Verkäuferin sichtlich zu verwirren, die vielleicht aufgrund von Olgas Haltung annimmt, dass die beiden wirklich ein inzestuöses Verhältnis haben (*Los amantes*, 46:28-48:30).

Auffallend ist außerdem die enge und innige Beziehung zwischen Otto und Ula, seiner Mutter. Sie ist auf jeden Fall die zweite große Liebe Ottos, die wie Ana ein rotes Stoffherz bekommt. Als sie stirbt, ist Otto so gebrochen, dass er Ana verlassen und fliehen muss. Trotz alledem ist das Verhältnis zwischen Otto und seiner Mutter keineswegs sexuell, aber ihre Bindung ist überdurchschnittlich eng und stark.

Nach Freud ist das gerade in einem Alter zwischen drei und fünf Jahren vollkommen normal:

¹³⁰ Vgl. Evans (2007): S.96.

¹³¹ Vgl. Strigl (2006): S.159.

Nun, man sieht leicht, dass der kleine Mann die Mutter für sich alleine haben will, die Anwesenheit des Vaters als störend empfindet, [...] Häufig gibt er seinen Gefühlen direkten Ausdruck in Worten, verspricht der Mutter, dass er sie heiraten wird. Man wird meinen, das sei wenig im Vergleich zu den Taten des Ödipus, aber es ist tatsächlich genug, es ist im Keime dasselbe.¹³²

Zudem sieht man an der Tatsache, dass sich Otto in Ana verliebt, deutlich, dass bei Otto der sogenannte Ödipuskomplex erfolgreich überwunden wurde. Ana stellt das sogenannte fremde Objekt dar, das das frühere infantile Liebesobjekt, in dem Fall, Ottos Mutter, ersetzt. Nach der bereits erwähnten Latenzperiode muss sich nämlich in der Pubertät aufgrund der Inzestschranke das körperlich-sexuelle Interesse anderen Personen zuwenden.¹³³

Die Psychotherapeutin Verena Kast, die sich unter anderem mit Vater- und Mutterkomplexen beschäftigt, würde Otto höchstwahrscheinlich unter anderem aufgrund seiner Bindungsfähigkeit einen sogenannten positiven Mutterkomplex zuschreiben:

Der ursprünglich positive Mutterkomplex gibt einem Kind das Gefühl einer fraglosen Daseinsberechtigung, das Gefühl, interessant zu sein und Anteil zu haben an einer Welt, die alles gibt, was man braucht- und noch ein wenig mehr. Daher kann sich dieses Ich auch vertrauensvoll in Kontakt setzen zu einem >andern<. [...] auf der Basis eines positiven Mutterkomplexes werden die leiblichen Bedürfnisse als etwas >Normales< erlebt, und sie können auch normal befriedigt werden.¹³⁴

3.4.2 Verlust

Im Film wird der Ausgangspunkt der Geschichte mit dem Zerschlagen zweier Familien aufgrund von Tod und Scheidung charakterisiert. Anas Vater stirbt bei einem Autounfall aufgrund eines leer gewordenen Benzintanks beim Überholen eines Autos und kracht daher in ein entgegenkommendes Auto. Álvaro berichtet hingegen Otto, dass er sich von seiner Mutter trennen möchte.

Ana und Otto begegnen sich in diesem verletzlichen Zustand, nachdem ihnen beiden ein Stück Geborgenheit genommen wurde. Durch die Existenz des Anderen versuchen sie dann in gewisser Weise eine Sehnsucht nach Liebe zu stillen bzw. auch ihre Identität aufrecht zu erhalten.

¹³² Freud (1966): S.353.

¹³³ Vgl. Köhler (1995): S.90f.

¹³⁴ Kast (2005): S.14.

Otto muss als kleiner Bub miterleben, wie seine Mutter nach der Trennung am Boden zerstört ist und auch Ana muss als kleines Kind ihre Mutter trauernd und weinend erleben. Die Kamera visualisiert dabei den Verlust von Sicherheit durch das Verlassen der schützenden Schulmauern. Otto sagt in der Einleitung Folgendes: „De niño vivía rodeado del resto del mundo, me sentía protegido, hasta que por una tarde de frío a la salida del colegio pasó algo.” (*Los amantes*, 03:42)

Medem selbst berichtet in einem Interview davon, wie er sich zuallererst in seinem Leben durch die Liebe allein und unbeschützt fühlte.¹³⁵

Die Art der ersten Begegnung von Otto und Ana ist durch eine Kurzgeschichte des spanischen Schriftstellers Ray Loriga geprägt, in der ein Junge einem Mädchen hinterherläuft, weil beide das Spiel des Verfolgens und des Verfolgt-Werdens mögen. Ana und Otto rennen aus verschiedenen Gründen aus der Schule los und plötzlich verfolgt Otto Ana, der in ihr sofort seine große Liebe erblickt. Mit dieser seiner Liebe möchte er die Theorie seines Vaters widerlegen, der einen Vergleich zwischen der Liebe und einem Motor aufstellt, welcher ohne Kraftstoff leer läuft.¹³⁶

Eine extreme Aufsicht (= Vogelperspektive)¹³⁷ leitet den wohl wichtigsten Zufall zwischen Otto und Ana ein: Die Kamera bewegt sich gleichzeitig rückwärts und nach oben, bis sie den überfüllten Schulhof aus einer extremen Aufsicht filmt, „als wäre sie das Schicksal selbst.“¹³⁸ Nach der Fokussierung Ottos wirft jemand einen Ball in die Luft, dem Otto nachblickt, wobei die Kamera Otto von oben zentralkadriert filmt, als würde er vom Ball beobachtet werden. Otto läuft dem Ball nach und trifft auf Ana. Für Otto und Ana wird der Ball somit zum Schicksal.¹³⁹ (*Los amantes*, 03:22-05:02)

Schon anhand dieses ersten Treffens zwischen den beiden wird ein wesentliches Merkmal der romantischen Liebe aufgezeigt, nämlich die Liebe auf den ersten Blick vonseiten Ottos. Diese soll nach Psychologen stattfinden, wenn eine unbekannte Person vertraute und wohlige Gefühle aus der Vergangenheit wieder erweckt. Beim Prozess des Verliebenseins auf den ersten Blick fühlt sich die Person, die sich verliebt auf unbewusster Ebene an

¹³⁵ Vgl. Evans (2007): S.93.

¹³⁶ Vgl. Bochnig (2005): S.62 f.

¹³⁷ Hickethier (2001): S.62.

¹³⁸ Strigl (2006): S.168.

¹³⁹ Vgl. ebd.

Bezugspersonen aus ihrer Kindheit oder sogar an sich selbst erinnert – ein Prozess, der auch als Übertragung bzw. Narzissmus bezeichnet werden kann. Köhler führt dazu Folgendes an:

Das Konzept des Ichideals entwickelt sich aus den Überlegungen, die Freud zum Narzissmus, zur libidinösen Besetzung des eigenen Ichs, anstellt. Nach Überwindung dieses Stadiums der regelrechten Ichliebe bildeten sich als teilweiser Ersatz – neben den libidinösen Besetzungen äußerer Objekte – auch Besetzungen von Idealvorstellungen der eigenen Person [...] ¹⁴⁰

3.4.3 Schuld

Otto schwört als kleiner Junge seiner Mutter ewige Liebe bzw., dass er sie nie verlassen würde. Außerdem bekundet er bereits damals, dass er sterben würde, falls er seine Mutter irgendwann einmal nicht mehr lieben würde. Innerlich geht Otto daher nach dem Tod seiner Mutter zugrunde, da er das Gefühl nicht mehr los wird, er habe seine Mutter für Ana verlassen (wie ihr Voice-Over es übrigens an einer anderen Stelle selbst erzählt) und aufgehört zu lieben (*Los amantes*, 08:11-08:30).

Otto zieht als Jugendlicher bei Ana ein und lässt seine Mutter allein zurück, die sich verlassen und einsam fühlt, während Otto ja nur die Nähe zu Ana sucht und am liebsten immer bei ihr sein möchte, wie es für frisch Verliebte üblich ist. Als er jedoch seine Mutter tot auffindet, steht er dem Kind von damals und dem Liebesschwur, der zur Schuld seines Lebens wird, wieder gegenüber. Ottos Erinnerung an jene Zeit ist im Gegensatz zu Anas von Verlust, starken Schuldgefühlen und vom Wunsch zu fliehen geprägt. ¹⁴¹

Laut Evans drückt das Familienfoto, das Álvaro im Garten nach Ottos Telefonat mit seiner Mutter macht, das Ablösen der Liebe zur Mutter durch die Liebe zu Ana aus, was später bei Otto zu den starken Schuldgefühlen führen wird. ¹⁴² Bereits während des Telefongesprächs mit seiner Mutter fühlt sich Otto aufgrund des Versprechens, das er seiner Mutter als kleiner Junge gegeben hat, schuldig. Er bittet sie sogleich um Versöhnung und vertröstet sie auf Nachmittagsbesuche nach der Schule. Als später Álvaro den Familienmitgliedern das Foto zeigt, werden wiederum Ottos Schuldgefühle seiner Mutter gegenüber deutlich, indem er zu seinem Vater sagt, dass er schon eine Familie habe und

¹⁴⁰ Köhler (2007): S.56.

¹⁴¹ Vgl. Bochnig (2005): S.66.

¹⁴² Vgl. Evans (2007): S.98.

keine zweite brauche. In dieser Sequenz nimmt die Spiegelung wichtige Gegebenheiten der Zukunft vorweg. Nach der Aufnahme eines offenen Fensters und raschelnder Blätter im Wind folgt eine Überblendung auf das eingerahmte Foto, auf dem die vier zu sehen sind, wobei Otto und Ana auf diesem Foto bereits deutlich älter sind. Die Spiegelbilder zeigen jeweils Vater und Sohn und Mutter und Tochter getrennt, was eigentlich der Gemeinschaft des Familienfotos widerspricht. Sowohl Olga und Álvaro als auch Ana und Otto trennen sich jedoch später, womit die Spiegelbilder schließlich Recht behalten.¹⁴³ (*Los amantes*, 33:12-33:29)

Im Krematorium entschuldigt sich Otto bei seinem Vater für seine Äußerung bzw. indirekte Schuldzuweisung, dass es ihm lieber gewesen wäre, er (=sein Vater) sei gestorben und nimmt die gesamte Schuld auf sich, indem er Folgendes zu ihm sagt: “Lo siento, toda la culpa es mía.” (*Los amantes*, 38:05)

Die Tatsache, dass sich Otto schließlich selbst für das Geschehene die Schuld gibt, ist eventuell unter anderem auch ein Abwehrmechanismus, der in der Tiefenpsychologie als Verschiebung bzw. Substitution bezeichnet wird. Bei der Verschiebung wird die ganze Aggression gegen sich selbst gerichtet, anstatt aktiv mit demjenigen die Konfrontation zu suchen, dem die Aggression eigentlich gilt. Otto empfindet wahrscheinlich auch Aggression seiner eigenen Mutter gegenüber, die jedoch bereits verstorben ist und mit der er folglich auch kein Gespräch mehr führen kann.¹⁴⁴

Eine weitere Definition von Verschiebung lautet folgendermaßen: die Verschiebung gehört zu den Abwehrmechanismen des Ichs und äußert sich in der „Entladung von aufgestauten, gewöhnlich feindseligen Gefühlen auf Objekte, die weniger gefährlich sind als diejenigen, welche die Emotion ursprünglich erregt haben.“¹⁴⁵

Der/die ZuseherIn sieht Álvaro, Olga, Otto und Ana in einer nahen Kameraeinstellung (= Medium Close-up)¹⁴⁶ den Korridor entlang schreiten, wobei die Kamera in einer sogenannten Vorfahrt¹⁴⁷ vor ihnen fährt bzw. ihnen voraus fährt. Die Kamera fokussiert durch ein kreisrundes Fenster den Sarg, der in die Verbrennungsanlage gefahren wird.

¹⁴³ Vgl. Strigl (2006): S.196f.

¹⁴⁴ Vgl. o.V.- teachsam Psychologie:

http://www.teachsam.de/psy/psy_ubausteine/psy_pers_ub/abwehr_ub_1.htm.

¹⁴⁵ Ruch (1975): S.368.

¹⁴⁶ Borstnar, Pabst, Wulff (2002): S.91.

¹⁴⁷ Ebd.: S.96.

Schließlich fährt die Kamera auf Otto zu und zeigt ihn in Zentralkadrierung wie er durch das kreisförmige Fenster dieses Vorgehen betrachtet. In diesem Moment dreht er sich zu seinem Vater um und bittet ihn um Vergebung. Im Anschluss fährt die Kamera durch das Fenster und zeigt den Sarg in einer Großaufnahme (= Close-up)¹⁴⁸ wie er in Flammen aufgeht, Otto und Álvaro umarmen sich währenddessen weinend (*Los amantes*, 37:07-38:37).

Begleitende Filmmusik fehlt in dieser Szene gänzlich. Man hört lediglich das Hallen der Schritte, das Weinen und Schluchzen der Trauernden und die Geräusche, die das Schieben des Sarges und die Flammen verursachen. Das kreisrunde Fenster nimmt in dieser Szene wiederum das Leitmotiv des ganzen Filmes auf, nämlich das des Kreises und der Zirkularität.

Die hellen gelben Flammen des Feuers stehen in Kontrast zur anschließenden Schlittenszene, die nach einer Weißblende folgt. In Anas Erinnerungsstrang erleidet Otto im Krematorium einen Nervenzusammenbruch, nachdem er den Sarg verbrennen sah, und fordert alle Angehörigen auf, ihn alleine zu lassen, indem er sie anschreit und weint (*Los amantes*, 50:59-51:25). Es lässt sich also in Hinblick auf unser Erkenntnisinteresse schlussfolgern, dass die männliche Hauptfigur Otto entgegen der stereotypen Annahme, dass Frauen in der Regel diejenigen sind, die Emotionalität zeigen, hier äußerst sensibel und zerbrechlich dargestellt wird.¹⁴⁹

Nach einer Weißblende folgt ebenfalls die Schlittenszene aus Anas Sicht. Sie sagt, dass Otto sterben wollte und sie mit ihm fuhr. Schließlich wird sie von Álvaro vom Schlitten gerissen, während jedoch Otto weiter fährt, bis ihn keiner mehr sieht. Olga, Álvaro und Ana beginnen ihn zu suchen. Bei dieser Suche gibt es ebenfalls keine Filmmusik, was laut Strigl die in den weißen Bildern enthaltene Verlorenheit und Einsamkeit spiegeln soll.¹⁵⁰ Ana stampft durch tiefsten Schnee und entgeht gerade noch dem vom Baum fallenden Schlitten. Die Kamera fokussiert dabei Ana zuerst in einer extremen Aufsicht, während sie nach oben blickt und zentralkadriert im Bild zu sehen ist. Dann wird der Schlitten in einer Großaufnahme gezeigt wie er zu fallen beginnt. Die Kamera verfolgt in der nächsten

¹⁴⁸ Ebd.: S.91.

¹⁴⁹ Vgl. Eckes: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*, S. 178.

¹⁵⁰ Vgl. Strigl (2006): S.255.

Einstellung Ana und nach einer kurzen Weißblende mit gleichzeitiger Überblendung sieht der/die ZuseherIn den Schlitten neben Ana im Schnee in einer totalen Aufnahme (= long shot)¹⁵¹. Bevor sie Otto im Schnee erblickt, sagt sie in ihrer abergläubischen Art zu sich selbst, dass er nicht tot sei und sie somit auch nicht weinen werde.¹⁵² In diesem Moment setzt Musik ein, um Anas Gefühle zu untermalen. Die Musik wird in dieser Szene wieder leitmotivisch eingesetzt. So kommt dasselbe Leitmotiv in einer ähnlichen Szene am Anfang des Films bereits vor, als Anas Mutter ihr vom Tod ihres Vaters berichtet und sie sich ebenfalls in ihrer sturen und abergläubischen Art und Weise gegen das Schicksal wehren möchte, indem sie sagt: ¡Y cuando digo que no, es que no!¹⁵³

Schließlich erblickt sie Otto im Schnee. Sie fragt ihn, ob es ihm gut geht. Otto scheint nicht ganz bei sich zu sein und stellt lediglich fest, dass sie Ana sei. Daraufhin küsst Ana unter Tränen unentwegt sein Gesicht und streichelt ihn. Etwas später fragt er sie, wo seine Mutter sei. Dem antwortet Ana, dass das keiner wisse und es von ihm abhängt. Anas Voice-Over bedauert schließlich, dass Otto nicht mehr bei ihr sein wollte und seine Schuld so groß war, dass sie auch sie mit einschloss (*Los amantes*, 51:27-54:18).

Für dieses Verhalten Ottos Anna gegenüber könnte auch der Abwehrmechanismus der Verschiebung eine Begründung liefern.¹⁵⁴ Ottos Aggressionen richten sich eben folglich gegen seine Familie bis sie ihn schließlich selbst fast erdrücken.

Eine weitere mögliche Erklärung für Ottos ausgeprägte Schuldgefühle findet man wiederum bei Freud. Er spricht laut Köhler in seinem Persönlichkeitsmodell sowohl von einem Über-Ich als auch von dem sogenannten Ichideal – eine Vorstellung, die sich im Über-Ich befindet. Die Auffassung eines Ichideals entwickelt sich aus den Überlegungen zum Narzissmus:¹⁵⁵

Nach Überwindung dieses Stadiums der regelrechten Ichliebe bildeten sich als teilweiser Ersatz – neben den libidinösen Besetzungen äußerer Objekte – auch Besetzungen von Idealvorstellungen der eigenen Person.¹⁵⁶

¹⁵¹ Kuchenbuch (2005): S.45.

¹⁵² Vgl. Evans (2007): S.101.

¹⁵³ Vgl. Strigl (2006): S.269f.

¹⁵⁴ Vgl. o.V.-teachsam Psychologie:

http://www.teachsam.de/psy/psy_ubausteine/psy_pers_ub/abwehr_ub_1.htm.

¹⁵⁵ Vgl. Köhler (1995): S.53.

¹⁵⁶ Ebd.

„Diesem Idealich gilt nun die Selbstliebe, welche in der Kindheit das wirkliche Ich genoß. Der Narzißmus scheint auf dieses neue ideale Ich verschoben, welches sich wie das infantile in Besitz aller wertvollen Vollkommenheiten befindet.“¹⁵⁷

Laut Freud misst sich das Ich an diesem Ichideal, es strebt ihm nach und bemüht sich, dessen Anspruch vervollkommnend zu erfüllen.¹⁵⁸ Zudem hat das *Gewissen* die Aufgabe, das aktuelle Ich stets zu beobachten.¹⁵⁹ Freud spricht diesbezüglich von einer sogenannten *Ichspaltung* und stellt fest, dass das Ich sich selbst zum Objekt nehmen und beobachten und kritisieren könne. Das Gewissen ist laut Freud somit eine Funktion des Über-Ichs.¹⁶⁰ Das Ich muss nun zwischen drei Zwingherren vermitteln, nämlich der Außenwelt, dem Über-Ich und dem Es (= Triebenergien). Das Ich ist somit mit folgenden Schwierigkeiten konfrontiert:¹⁶¹

[...] Andererseits wird es auf Schritt und Tritt von dem gestrengen Über-Ich beobachtet, das ihm bestimmte Normen seines Verhaltens vorhält, ohne Rücksicht auf die Schwierigkeiten von Seiten des Es und der Außenwelt zu nehmen, und es im Falle der Nichteinhaltung mit den Spannungsgefühlen der Minderwertigkeit und des Schuldbewußtseins bestraft. So vom Es getrieben, vom Über-Ich eingeengt, von der Realität zurückgestoßen, ringt das Ich um die Bewältigung seiner ökonomischen Aufgabe, die Harmonie unter den Kräften und Einflüssen herzustellen, die in ihm und auf es wirken [...].¹⁶²

Otto ist also auch ein Opfer der strengen Beobachtung des Über-Ichs und schafft es aufgrund seines schlechten Gewissens lange Zeit nicht, sich selbst und daher auch Ana zu vergeben.

3.4.4 Selbstmord

Ottos Mutter begeht Selbstmord, nachdem sie von ihrem Mann verlassen wurde und ihr Sohn zur Familie ihres Ex-Mannes, der nun mit der Mutter von Ottos Freundin zusammen war, gezogen ist. Für Ula wird der Trennungsschmerz noch schlimmer, als sie erfährt, dass Otto dauerhaft zu Ana, Olga und Álvaro ziehen möchte. Es ist für den/die ZuseherIn äußerst nachvollziehbar, dass sie sich nun vollkommen verlassen und einsam fühlt. Laut Steins gibt es gewisse Säulen in unserem Leben, die einen Beitrag zu unserer Identität

¹⁵⁷ Freud (1924): S.26.

¹⁵⁸ Vgl. Freud (1933): S.91.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.: S.85f.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.: S.82ff.

¹⁶¹ Vgl. ebd.: S.108f.

¹⁶² Ebd.: S.109.

leisten (= Selbstdefinitionsprozesse). Dazu zählen unter anderem Dinge, wie zum Beispiel das Auswählen des/r richtigen PartnerIn oder auch Mutterschaft.¹⁶³ Ottos Mutter erleidet nun vielleicht nach dem Scheitern ihrer Ehe und dem Auszug ihres Sohnes an einer Art Identitätsverlust, an dem sie letztendlich auch zerbricht und zugrunde geht. Sie scheint sich in einer psychisch sehr starken Abhängigkeit zu ihrer Familie (Mann und Sohn) zu befinden und durch das Verlieren ihrer Liebsten in ihrer nächsten Umgebung verliert anscheinend auch gleichzeitig ihre zum Leben notwendige Sicherheit. Steins erwähnt demnach einige weitere weibliche Stereotype, die Ottos Mutter ebenfalls verkörpert, nämlich „liebt Sicherheit“, aber auch „selbstaufopfernd“.¹⁶⁴

Otto findet seine tote Mutter zudem am Küchentisch auf, was den Eindruck von ihr als liebe und fürsorgliche Mutter und Ehefrau verstärkt.

Im Telefongespräch zwischen Álvaro und Ula bzw. zwischen Otto und seiner Mutter kommt ihre Verzweiflung zum Ausdruck und sie kann ihre Tränen nicht zurückhalten. Hier erfüllt sie wiederum eine „typisch weibliche“ Charaktereigenschaft, nämlich „gefühlvoll“, „weichherzig“ und „empfindsam“.¹⁶⁵ Otto fühlt sich schuldig und bittet seine Mutter um Verzeihung und versichert ihr, sie jeden Tag nach der Schule für eine Weile zu besuchen. Ula hingegen antwortet nichts und weint nur.

Nach einer Großaufnahme von Ottos Kopf in Zentralkadrierung folgt die Kamera dem Telefonkabel abwärts Richtung Telefon, das wiederum in einer großen Einstellung gezeigt wird.

Die Einstellung endet hier jedoch abrupt und es erfolgt ein Ortswechsel ins Freie, wo Álvaro gerade dabei ist, das bereits erwähnte Familienfoto zu machen (*Los amantes*, 28:58-29:52).

Nach dem Betrachten dieses Fotos sieht der/die ZuseherIn, wie der bereits erwachsene Otto in das Haus seiner Mutter läuft, um sie mit einem Ausflug in die Berge zu überraschen. Dabei begrüßt er seine Mutter lautstark, während er den Fotoapparat sucht. Er stellt fest, dass nur mehr ein Foto auf dem Film ist. Die Kameraeinstellung wechselt dabei von einer nahen (= medium close up) zu einer großen zentralkadrierten Einstellung (= close up),

¹⁶³ Vgl. Steins (2003): S.60.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.: S.21.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

während er seinen Blick in Richtung Tür richtet und sagt, dass er wunderschöne Fotos von ihr machen würde. Otto sieht eine Fliege vorbeifliegen und seine Miene verändert sich plötzlich, als ob er ab diesem Moment etwas Unheilvolles ahnen würde. Er geht aus dem Zimmer hinaus und wirft einen Blick in sein ehemaliges Zimmer, in dem das Fenster geöffnet ist und somit der Wind das ganze Haus durchweht. Otto richtet seinen Blick nun in Richtung Küche, deren Tür vom Wind auf und zugeweht wird. In der nächsten Großaufnahme von Ottos Profil sieht der/die ZuseherIn, wie er einen eigenartigen Geruch bemerkt und seine Haare im Wind wehen. Ab diesem Moment merkt er ganz deutlich, dass irgendetwas nicht stimmt und er ahnt schon Schreckliches, nachdem seine Mutter ihm nicht antwortet und er zahlreiche Fliegen auf Salatresten erblickt. Die Filmmusik unterstreicht hier durch vereinzelte Klavierrisonanzen zu Xylophonklängen die unheimliche Stimmung (die surreale Erinnerung Ottos vom Ausgehen des Benzins während einer Autofahrt wird ebenfalls von derselben Tonkombination begleitet).¹⁶⁶ Sein instinktives Zurückschrecken davor, die Küchentür zu öffnen und eine grausame Entdeckung zu machen, wird durch das plötzliche Auftreten des kleinen Ottos repräsentiert.¹⁶⁷ Der Erwachsene Otto bleibt dabei an der Tür stehen und dreht sich um, so als ob er wieder gehen möchte. Der kleine Otto kommt die Tür herein und sagt in einem beschwichtigenden und schulderfüllten Tonfall zugleich, dass er nun wieder zurück sei. In diesem Moment wechselt die Filmmusik und es spielt nun ein Cello das Leitmotiv, das auch in der Sequenz zu hören ist, in der Otto seine weinende Mutter tröstet.¹⁶⁸ Der/die ZuseherIn sieht nun abwechselnd den kleinen und erwachsenen (unscharfen) Otto, wie sie sich der Küchentüre nähern. Die Kamera geht dabei aus dem Blickpunkt des kleinen Ottos auf die Türe zu.

Strigl beschreibt sehr treffend wie die Filmmusik in dieser Sequenz Spannung aufbaut:

Die Spannung in der Musik steigt, während sich Otto auf die Küchentür zu bewegt, flaut, als wolle sie nochmals Luft holen, etwas ab, und steigt wieder an, als Otto die Türe aufstößt. Die Musik endet laut und dissonant mit der Aufnahme vom Kopf der Mutter, der regungslos auf dem Tisch liegt.¹⁶⁹

Als die tote Mutter sichtbar ist, erscheint wieder Otto als Erwachsener scharf im Bild. Otto wird also letztendlich zum Erwachsensein gezwungen und auch dazu, sich seinem

¹⁶⁶ Vgl. Strigl (2006): S.275.

¹⁶⁷ Vgl. Evans (2007): S.98.

¹⁶⁸ Vgl. Strigl (2006): S.275f.

¹⁶⁹ Ebd.: S.276.

Schicksal und seinen Schuldgefühlen zu stellen.¹⁷⁰ Beim Anblick seiner Mutter erschrickt er so sehr, dass er versehentlich ein Foto macht (*Los amantes*, 33:30-35:59).

Die Erzählung wechselt nun in jene idyllische Rückblende, in der Otto als kleiner Junge ein Foto seiner schönen Mutter am Strand macht. Mit der Photographie setzt Medem hier ein Mittel der Selbstreflexivität bzw. -referentialität ein, um die Identifikation der ZuseherInnen mit der Fiktion zu brechen.¹⁷¹

Die Wissenschaft stellt verschiedene Erscheinungsformen von Selbstmord fest, unter anderem den sogenannten aggressiven Selbstmord. So stellt Hermann Pohlmeier zum Beispiel fest:

Die Frage nach der Entstehung der Aggression, die gegen sich selbst oder unter Umständen vorher gegen andere gerichtet wird, beantwortet FREUD für seine depressiven und lebensmüden Patienten dahin, daß diese Aggression aus enttäuschter Liebe entsteht.¹⁷²

Die zurückgebliebenen Angehörigen werden dabei durch den Suizid häufig gestraft, indem sie sich nach dem Tod Schuldgefühle bzw. Vorwürfe machen, den Tod nicht verhindert zu haben.¹⁷³

Eine weitere Erscheinungsform ist die des narzisstischen Selbstmordes, die außerdem für Ottos Mutter bzw. auch für Otto selbst in Frage kommen könnte. So erläutert Pohlmeier zu dieser Art des Selbstmordes Folgendes:

Entscheidend aufgegriffen hat HENSELER die Narzißmustheorie [...] Er hatte bei seinen Patienten gefunden, daß der Suizidhandlung eine sogenannte narzißtische Kränkung vorausgeht, eine für das Selbstwertgefühl eines Menschen verletzende Erfahrung der Zurücksetzung, Beleidigung oder Lieblosigkeit.¹⁷⁴

Otto macht sich nach dem Tod seiner Mutter nicht nur riesengroße Vorwürfe, sondern er erleidet auch ein sogenanntes Verlusttrauma, da er seine eigene Mutter verliert, zu welcher er eine sehr feste und enge Bindung hatte. Es gibt eine besondere Form der Suizidalität, die außerdem für Otto zutrifft, nämlich nach einem Verlustschock sterben zu wollen, „um mit dem geliebten Verstorbenen wieder zusammen zu sein.“¹⁷⁵ Zudem lassen sich sowohl

¹⁷⁰ Vgl. ebd.: S.232.

¹⁷¹ Vgl. ebd.: S.201.

¹⁷² Pohlmeier (1995): S.43.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Ebd.: S.45.

¹⁷⁵ Ruppert: *Verlusttraumata und ihre Folgen*

bei Otto als auch bei seiner Mutter depressive Symptome als Reaktionen der Seele auf den Verlust von Gefühlsbindungen vor der jeweiligen Suizidhandlung feststellen. In diesen depressiven Symptomen spiegelt sich dabei stets eine Verlusttrauma-Erfahrung wider.¹⁷⁶ Ottos Mutter geht ja letztendlich auch am Verlust ihres Mannes und ihres Sohnes an Einsamkeit zugrunde.

Auf die Begräbnisszene von Ottos Mutter folgt schließlich nach einer weißen Abblende die Schlittenszene von Ottos Selbstmordversuch in einer weißen Winterlandschaft.

Auch für die von Michel Foucault definierten Bio-Macht stellt das Thema Selbstmord laut Kögler vor allem insofern ein Problem für die Gesellschaft dar, als das Subjekt, das sich das Leben nehmen möchte, in jene kollektive Macht eingebunden ist, die ein großes Interesse an der Erhaltung und Steigerung des einzelnen Lebens in der Gesellschaft hat.¹⁷⁷

3.4.5 Versöhnung

Das Konzept der Schuld und Vergebung bzw. Versöhnung ist allgegenwärtig in *Los amantes* und auch eng mit der baskischen Thematik verbunden. So informiert Olga bei ihrem ersten Auftritt als Nachrichtensprecherin über die Entschuldigung des deutschen Präsidenten bei den Basken für die Bombardierung Gernikas während des zweiten Weltkrieges.¹⁷⁸ Doch auch an anderen Stellen des Films kommt es zu einer Versöhnung zwischen den Darstellern, wie zum Beispiel im Krematorium, als sich Otto bei seinem Vater dafür entschuldigt, ihn für den Tod seiner Mutter verantwortlich gemacht zu haben und dafür die ganze Schuld auf sich nimmt. Zu einer zweiten Entschuldigung vonseiten Ottos kommt es später, als er seinen Vater nach langer Zeit wieder einmal besucht.

Außerdem kommt es zu einer Versöhnung zwischen Ana und ihrer Mutter in Form der Videobotschaft, die Olga Ana aus Australien schickt. Olga entschuldigt sich im Grunde genommen dafür, dass sie so pragmatisch mit Anas Problemen umging bzw. gar nie wirklich wusste, was eigentlich in ihr vorging.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Kögler (1994): S.103.

¹⁷⁸ Vgl. Bochnig (2005): S.73.

Darüber hinaus kommt es in gewisser Weise auch dazu, dass sich Otto schließlich nach längerem Alleinsein selbst verzeihen kann und somit auch Ana wieder treffen möchte – nämlich am Polarkreis. Sehr deutlich wird der Versöhnungsprozess zwischen Ana und Otto durch die Geschichte vom älteren Otto und seiner Christina, von der Ana Otto in Form eines Briefes erzählt. Otto, der Ana durch sein Verlassen tief verletzt hat, liest Anas Geschichte, wie der ältere Otto, nachdem er von seinem Großvater gerettet wurde, in einem bombardierten Bauernhaus zum ersten Mal auf die junge Christina, seine spätere Ehefrau, trifft. Ihr Vater ist getötet worden und aus Angst flieht sie zunächst vor Otto, bis sie hinfällt. Otto besetzt die zwei Figuren der Geschichte in seiner Vorstellung mit Ana und sich selbst. Ab dem Zeitpunkt der Geschichte, als der ältere Otto Christina so anblickt, als würde er sich für alles entschuldigen wollen und er ihr das leise Versprechen gibt, sich für immer um sie zu kümmern, wenn sie ihm verzeihen würde, wird dem/der ZuseherIn klar, dass die Geschichte Ottos Phantasie entspringt, da er sich so sehr im realen Leben bei Ana für alles entschuldigen möchte (*Los amantes*, 1:14:11-1:15:14).

Bezeichnend ist außerdem, dass die Szene von Otto und Ana selbst verkörpert wird, weswegen sie stark an die anfängliche Verfolgungs- bzw. Kennenlernszene der beiden als Kinder erinnert. Diese Umstände sprechen zudem dafür, dass die Szene Ottos Vorstellung entspricht.¹⁷⁹

Medem bezeichnet die Versöhnung als Metapher, um auszudrücken, dass man nicht zurück, sondern nach vorne schauen soll.¹⁸⁰

Laut Stone befindet sich am Ende des Films ein Akt der Versöhnung, indem Medem den Film seinem verstorbenen Vater, der außerdem Deutscher war, widmet. Diese Widmung erscheint über dem Schneesturm, mit dem der Film auch begonnen hat.¹⁸¹

In Bezug auf die Forschungsfrage ist auffallend, dass es in *Los amantes* vor allem die männlichen Darsteller sind, die in irgendeiner Weise in Schuld geraten, wie zum Beispiel auch Álvaro aufgrund des Verlassens von Ula, wofür er sich im Auto bei Otto entschuldigt.

¹⁷⁹ Vgl. Strigl (2006): S.126.

¹⁸⁰ Vgl. Bochnig (2005): S.73.

¹⁸¹ Vgl. Stone (2002): S.180.

3.4.6 Geschlechterdarstellung

Die psychologische Begründung für die Bildung von Stereotypen im Allgemeinen liefert uns ebenfalls Gisela Steins in ihrem Werk zur Identitätsbildung. Bei der Wahrnehmung eines Objekts geschieht ein Prozess, der als Selektion bzw. Auswahl bezeichnet wird, d.h. es wird nur ein ausgewählter Teil von allen zugänglichen und gegebenen Reizen beachtet und verarbeitet. Wir ziehen jedoch auf Basis dieser Informationen unbewusst auf weitere, noch nicht beobachtete oder beobachtbare Eigenschaften dieses Objekts Schlüsse – ein Prozess, der als Inferenz bzw. Schlussfolgerung bezeichnet wird. Bei Kategorisierungsprozessen bzw. bei der Erfassung eines Menschen als Mann oder Frau tritt eben diese Abfolge von Auswahl und Schlussfolgerung auf. Kategorisierung führt aber stets zur Akzentuierung, was auch als Hervorhebung von Unterschieden bezeichnet werden kann.¹⁸²

Die Unterschiede zwischen Mitgliedern verschiedener Kategorien werden überschätzt, die der Mitglieder der eigenen Gruppe unterschätzt (Ingroup/Outgroup Effekt). Vermutlich spielen diese Prozesse also auch bei der Wahrnehmung der Geschlechter eine Rolle. Aufgrund der Information „weiblich“ werden je nach Kontext ganz andere Aspekte beachtet und andere Schlussfolgerungen gezogen, als wenn die erste Information „männlich“ wäre.¹⁸³

Des Weiteren führt Steins an:

[...] Männer und Frauen sind bestimmten Stereotypen unterworfen. Diese Stereotype wenden nicht nur andere (unbewußt und bewußt) auf uns an, sondern wir wenden sie auch auf uns selber an. Wir verfügen also über ein Wissen über uns selbst als Angehöriger/e einer biologischen Kategorie, das auch unsere Vorstellung von uns selbst, also unsere Identität prägt.¹⁸⁴

Wenn man nun die drei am Anfang der Arbeit erwähnten Ansätze der Erklärung von Identitätsentwicklung bzw. Menschenbilder ins Auge fasst, so kommt Steins zum Schluss, dass bei der Bildung von (Geschlechts)-Identität stets Interaktionen stattfinden, nämlich zwischen Natur und Kultur. Die vermittelnde Instanz zwischen einer Person und seinem sozialen Umfeld ist dabei die innere Stimme mit ihren rationalen und irrationalen Anteilen. Die Wahrnehmung der Welt in zwei Geschlechter ist zunächst eine angeborene Fähigkeit. Wir bemerken schlichtweg, dass es zwischen Männern und Frauen Unterschiede gibt, so wie wir zum Beispiel auch Äpfel von Birnen unterscheiden. Frauen und Männer werden

¹⁸² Vgl. Steins (2003): S.22.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.: S.26.

jedoch laut Steins auch stets als VertreterInnen der zugehörigen Geschlechtskonstruktionen wahrgenommen.¹⁸⁵

So haben in moderneren Gesellschaften Männer in der Regel kürzere Haare, weniger Schmuck als Frauen [...]. Damit einher gehen auch die [...] Verhaltensweisen. Die Wahrnehmung der Kategorie Geschlecht ist also von Anfang an untrennbar verwoben mit den jeweiligen psychologischen und sozialen Attributen, die innerhalb eines sozialen Kontextes Männern und Frauen zugeschrieben werden, so dass diese Konstruktionen als wirklich und wahr erlebt werden. So interagieren angeborene Fähigkeit und soziale Einflüsse untrennbar zusammen und prägen unsere eigenen Verhaltensweisen und inneren Bilder und Stimmen.¹⁸⁶

Ana trägt ab dem letzten Drittel des Films kurze Haare, was eventuell ihren Freiheitsdrang und ihre Entscheidung, alleine nach Finnland zu gehen, um dort ihren Otto wieder zu treffen, unterstreichen soll. Ana entscheidet sich dabei zum Unverständnis ihrer Mutter gegen ein Leben mit gesicherter Partnerschaft und Lebensunterhalt, indem sie ihre langjährige Beziehung mit Javier beendet.

Der Kurzhaarschnitt bei Frauen war vor allem in den 1920ern ein Kennzeichen der emanzipierten „neuen Frau“, die sich gegen die patriarchalischen Strukturen auflehnte.¹⁸⁷

Die männlichen Hauptdarsteller des Films, insbesondere Otto, aber auch Álvaro, tragen ihr Haar entgegen dem gängigen Stereotyp jedoch länger.

Mayr-Stritzinger bemerkt in ihrer Diplomarbeit über Medems Filme, dass in *La ardilla roja* und *Tierra* die Antagonisten (Félix, Antón und Patricio) jeweils ein spanisches Männer-Stereotyp darstellen, welches von *Machismo*, Gewalt und Oberflächlichkeit geprägt ist. Jota und Ángel, die Sympathieträger dieser beiden Filme, zeichnen sich wiederum vor allem durch Phantasie, Sensibilität, positives Denken und Gewaltlosigkeit aus.¹⁸⁸ Sofía, Mari und auch Lucía in *Lucía y el sexo* werden stark und unabhängig mit ausgeprägtem Freiheitsdrang dargestellt, während die männlichen Hauptdarsteller eher einsam und passiv wirken. In *Los amantes* fehlt zwar dieser typische männliche Antagonist, wie er in Medems ersten drei Spielfilmen auftritt, jedoch verkörpert Ottos Vater Álvaro gewissermaßen das männliche Stereotyp des desillusionierten Familienvaters, der nicht mehr an die ewige Liebe glaubt, seiner Frau fremdgeht und sie schließlich verlässt.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.: S.116.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.64.

¹⁸⁸ Vgl. Mayr-Stritzinger (2008): S.14.

Während der Autofahrt sagt Álvaro zu seinem Sohn: „Todo nace y muere.“ Dieser entgegnet ihm daraufhin, dass das nicht wahr sei. Álvaro fragt ihn daraufhin, ob er was kenne, was ewig existiere und bemerkt des Weiteren: „Así es la vida – implacable, alegre y triste. Todo caduca con el tiempo. El amor también.“ (*Los amantes*, 05:20-05:48)

Álvaro trägt also durchaus Züge des sogenannten donjuanesken¹⁸⁹ Männertypus des Frauenverführers in sich, der die Frauen erobert und schließlich gekränkt und verbittert zurücklässt, wenngleich es sich im Falle von Álvaro und Ula um eine Ehe und nicht um eine kurze Liebschaft handelt.¹⁹⁰ Álvaro legt hier demnach ein für die Soziobiologie „typisch männliches“ Verhalten an den Tag, da Männer nach der evolutionären Sozialpsychologie bestrebt sind, möglichst viel Nachwuchs mit unterschiedlichen Frauen zu zeugen.¹⁹¹

Otto hingegen wird als äußerst sensibel und romantisch dargestellt. Medem möchte durch die Darstellung der Protagonisten hier also bewusst das traditionelle Rollenbild aufbrechen, indem er den männlichen Protagonisten nicht „typisch männlich“ – also stark und aktiv – agieren lässt und die weibliche Protagonistin nicht das Stereotyp einer typischen Frau verkörpert, das als passiv und schwach skizziert wird.¹⁹²

Der Schauspieler Fele Martínez, der Otto als Erwachsenen spielt, beschreibt ihn als einen, der in die purste Essenz der Liebe verliebt ist.¹⁹³ „un enamorado del amor, de su esencia pura“ („in love with love, with its pure essence“).¹⁹⁴

Stone bezeichnet jedoch das Verhalten des jugendlichen Otto als machohaft, als dieser vor Anas Schlafzimmerfenster masturbiert, während sie bereits drinnen nackt im Bett liegt und auf ihn wartet.¹⁹⁵

Ana passt durchaus in die Kategorie der starken und unabhängigen jungen Frau, die Otto dazu animiert, nachts in ihr Zimmer zu kommen, indem sie ihm beim Familienfoto einen kleinen Zettel mit folgender Aufschrift unauffällig in die Hand drückt: „Esta noche te espero en mi cuarto. Salta por la ventana. ¡Valiente!“ (*Los amantes*, 29:26-29:36)

¹⁸⁹ Laskowski (2010): S.115.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. Steins (2003): S.108.

¹⁹² Eckes: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*, S.181.

¹⁹³ Vgl. Evans (2007): S.94.

¹⁹⁴ Fele Martínez zit. nach ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Stone (2002): S.180.

Ana bricht hier demnach gängige Geschlechterstereotype auf, indem sie die Rolle der Verführerin einnimmt. Nach Thomas Eckes haben nämlich beim sogenannten „Dating“ nach wie vor Jungs die aktiv-dominante und Mädchen die passiv-submissive Rolle inne.¹⁹⁶

Ana initiiert darüber hinaus auch den ersten Kuss zwischen ihr und Otto über dem Geographiebuch, nachdem sie Otto von der Mitternachtssonne erzählt hat.

Zudem ist es auch Ana, die im Auto das Gespräch mit Otto sucht und vorantreibt.

Miriam Strube, Professorin für Anglistik und Amerikanistik, bekräftigt in ihrem Werk „Subjekte des Begehrens“ Folgendes: „Nur wer seinen Körper und sein Begehren kennt und wer das Selbstwertgefühl hat, die eigenen Wünsche auch für wichtig, sowie mitteilenswert – und fähig zu halten, kann eine selbstbestimmte Sexualität leben.“¹⁹⁷

Laut Bertine haben also nach Jung die Protagonisten von *Los amantes* erfolgreich ihre jeweilige innere Seelengestalt (nämlich die Anima bei Otto bzw. den Animus bei Ana) assimiliert bzw. als psychische Funktion anerkannt. Dadurch erscheint Otto als einfühlsamer, mitfühlender und beziehungsfähiger Mann, während Ana sich als mutig und initiativ zeigt.¹⁹⁸

Evans schreibt außerdem von einer Kluft in Medems Filmen, die die Geschlechter trennt. Ihr gegenseitiges Unverständnis wird dabei in immer wieder vorkommenden Motiven wie Trennung, Distanz oder Geheimnis dargestellt, wie zum Beispiel der Wald in *Vacas*, die fundamentale Lüge in *La ardilla* oder die stereotypisch geteilte Darstellung der beiden Frauen Ángela und Mari in *Tierra*.¹⁹⁹

Diese Genderdifferenzierung wird außerdem im sozialen Bereich deutlich: So findet eine strenge Geschlechter-Trennung im Klassenzimmer statt, Mädchen werden von einer weiblichen Lehrkraft, Buben von einer männlichen unterrichtet.

Otto fragt zum Beispiel seinen Lehrer, ob Mädchen dieselben Fragen stellen wie Jungs. Die Buben amüsieren sich, nachdem ihnen ihr Lehrer gesagt hat, dass sie nicht so viele Fragen stellen, sind aber etwas perplex, als er einräumt, dass der Grund dafür jedoch die fortgeschrittene Reife der Mädchen sei.

¹⁹⁶ Vgl. Eckes: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*.

¹⁹⁷ Strube (2009): S.51f.

¹⁹⁸ Vgl. Bertine (1957): S.15.

¹⁹⁹ Vgl. Evans (2007): S.94.

Otto denkt darüber hinaus über den außergewöhnlichen Zufall des ersten Aufeinandertreffens mit Ana nach, indem er sich fragt, was wohl passiert wäre, wenn der Ball im Spielfeld geblieben wäre und er ihn als Tormann abgewehrt hätte und ihm dann alle gratuliert hätten. Der Umstand, dass ein sportlicher Heldenmoment den Verlauf seines Lebens hätte ändern können, ist ein geradezu komischer Ausdruck einer durcheinander geratenen modernen Männlichkeit.

Die Verbindung zwischen Verfolgung (des Balls) und Sehnsucht (nach Ana) in dieser Anfangsszene erinnert an die Verfolgungsszenen im Wald bei *Vacas*, an den Kampf um Sofia in *La ardilla roja* und an die Wildschweinjagd in *Tierra*.²⁰⁰

3.4.7 Generationenkonflikt

Die Tatsache, dass Ana und Otto ihre im Grunde genommen legitime Beziehung vor ihren Eltern geheim halten, da sie sich anscheinend nicht trauen, diese offen auszuleben, zeigt bereits, dass das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern – bis auf das zwischen Otto und seiner Mutter – in *Los amantes* eher distanziert dargestellt wird.

Laut Rob Stone muss die Thematisierung der Eltern-Kinderbeziehungen bei Medem unter dem geschichtlichen Aspekt gesehen werden. Obwohl Medem selbst zu der Generation von Filmemachern gehört, die nicht viele Erinnerungen an die Diktatorzeit aufweisen, so spiegelt sich bei ihm diese Zeit doch in der Darstellung der Elternfiguren und ihrem Verhältnis zu ihren Kindern wieder:

[...] some of the dominant themes of their films are absent mothers, obscure paternal figures and a lack of communication between the sexes and between the generations, together with urban alienation and the emerging disillusionment with the new democracy. In response, many of the youthful characters in their films exhibited a reproachful morality towards tires, cowardly, shameful or adulterous parental figures. The children of *Los amantes del círculo polar* are therefore typical of their generation in their involvement in a process of immunisation against reality, where sex signifies a profound act of commitment that they have rescued from the profligacy of their parents. Indeed, as Medem has described, *Los amantes del círculo polar* is 'filmed in such a way that the kids practically turn their backs on their parents, filming them either from in front or behind. If the parents are there, they're out of focus.'²⁰¹

Die Sequenz, in der Otto die Geschichte von seinem Großvater und dem deutschen Piloten erzählt, ist unter anderem ein Beispiel dafür, dass sich die Erzählung in *Los amantes* auf

²⁰⁰ Vgl. ebd.: S.92f.

²⁰¹ Stone (2002): S.179.

die Kinder konzentriert. Anas Mutter macht sich später über die Geschichte lustig und fragt sich, warum irgendjemand ein Kind nach einem Nazi benennen oder sogar das Leben von einem Nazi retten würde. Die Abwertung dieser Geschichte durch Olga bewirkt eine noch größere Distanzierung zwischen Eltern und Kindern.²⁰²

Die Erwachsenen lachen im Hintergrund, während Anas Gesicht im Vordergrund zu sehen ist und ihre Gedanken laut ausspricht: „Yo también quiero estar enamorada“. Die Eltern jedoch bekommen nichts von alledem mit und befinden sich unscharf im Hintergrund. Otto und Ana sind zweifelsohne die Fokalisator-Figuren des Films, während der/die ZuseherIn die Eltern oft nur von hinten sieht. Weder scheinen sie zu hören, was die Kinder sprechen, noch zu merken, was sich zwischen den beiden Jugendlichen entwickelt (*Los amantes*, 25:45-26:15).

So merkt zum Beispiel auch Olga, die in der Sequenz, in der Álvaro ein Familienfoto macht, direkt daneben steht, als Ana Otto den Zettel in die Hand drückt, um ihn dazu zu ermuntern, nachts in ihr Zimmer zu kommen, überhaupt nichts davon. Außerdem rücken die häufigen Groß- und Nahaufnahmen von Ana und Otto die Erzählung in ihre Nähe und schließen die Eltern aus, die oft in Amerikanischen Einstellungen oder in Halbaufnahmen zu sehen sind.²⁰³

3.4.8 Zufall

Der Zufall ist unberechenbar, willkürlich und entbehrt jeglicher kausaler Erklärungsmöglichkeiten.

Ana hat ihr Leben stets als einen Zug voller Zufällen wahrgenommen.

Anas erste Sequenz wird von einer totalen Aufnahme (= long shot) eines Sees mit einem Felsen und der Sonne am Horizont eingeleitet.

Ana erzählt im Voice-Over, dass sie so lange wie nötig auf den sogenannten größten Zufall ihres Lebens warten würde (*Los amantes*, 13:14-13:33).

Die Erzählung springt zurück in Anas Vergangenheit, um dem/der ZuseherIn von ihrem ersten und wichtigsten Zufall, der durch eine Tragödie zustande kam, zu berichten, nämlich

²⁰² Vgl. Evans (2007): S.97.

²⁰³ Vgl. Strigl (2006): S.157f.

vom ersten Zusammentreffen mit Otto als Kind. Dieser Zufall wurde laut Ana indirekt durch den Unfalltod ihres Vaters bzw. direkt durch die Benachrichtigung über denselben durch ihre Mutter ausgelöst. Folglich beginnt sie zu laufen, da sie dadurch die Zeit zurückdrehen und ihren Vater am Leben halten möchte. Dies bildet eine Parallele zum aufwärts Ski fahren, wodurch Otto später im Film die Zeit zurückdrehen möchte, damit seine Mutter wieder lebendig wird.

Ana verbietet sich selbst bei der Todesnachricht zu weinen, da sie dadurch verhindern möchte, das Geschehene als geschehen hinzunehmen. Deshalb verbietet sie auch ihrer Mutter, zu weinen und nach dem Selbstmordversuch Ottos möchte sie auch in dem Glauben, dass sie dadurch selbst das Leben lenken könne, keine Tränen zulassen.

In Bezug auf unsere Forschungsfrage lässt sich konstatieren, dass die weibliche Hauptdarstellerin Ana hier im Gegensatz zu Otto in dieser Hinsicht viel stärker wirkt und selbst über ihr Leben entscheidet.

Laut Medem ist der Zufall einer der inneren Motoren in diesem Film. Er ist von zahlreichen Zufällen durchzogen, wie zum Beispiel die Namensgebungen einzelner Personen. So tragen beide Hauptdarsteller Palindrome als Namen, die, wie die gesamte Geschichte, sowohl von vorne als auch von hinten den gleichen Sinn ergeben.

Die Palindrome stellen in dem Film das sogenannte Mysterium dar, wie es in *Tierra* zum Beispiel die Bohrrassel war, die den Wein so nach Erde schmecken ließ und in *Vacas* es durch den hohlen Baumstumpf symbolisiert wurde.²⁰⁴

Außerdem ist der Name Álvaro zweimal vertreten, nämlich als Ottos Vater und als späteren Lebensgefährten von Anas Mutter. Álvaro Midelman ist Deutscher und bietet Olga gleich beim ersten Treffen einen Job als Nachrichtensprecherin an. Zufälligerweise liest sie in einer Szene die Nachricht von der Entschuldigung des deutschen Präsidenten bei den Basken für die Bombardierung Gernikas vor.

Ein weiterer Zufall ist, dass Otto selbst später als Flugkurier Anas Brief, in dem sie kundtut, dass sie Ottos Namensvetter traf, der schließlich eine Spanierin namens Cristina geheiratet und die deutsche Armee verlassen hatte, nach Madrid flog.

²⁰⁴ Vgl. Evans (2007): S. 89f.

Ferner wird Otto nach seiner Notlandung im Baum nur einige Meter von Ana entfernt – lustigerweise wie schon sein Namensvetter – von einem Einheimischen, einem höflichen Finnen, gerettet.²⁰⁵

Eine weitere Wiederholung im Film ist, dass sowohl Álvaro, als auch sein Vater bzw. Ottos Großvater vom gleichen Schauspieler verkörpert werden.

3.4.9 Schicksal

Durch dieses von Zufällen geprägte Erzählen soll die Schraube des Schicksals immer weiter gedreht werden, bis alles mit allem zusammenhängt. Besonders deutlich wird das in der Fortsetzung der Anekdote von Otto dem Deutschen. Das Schicksal spielt in diesem Film eine sehr wichtige Rolle und es gibt viele Elemente, die dieses Schicksalhafte andeuten bzw. den Film vorantreiben. Besonders Otto scheint sich von klein auf dem Schicksal zu fügen, während Ana ihr Leben selbst durch Zufälle vorantreibt, da sie in allen möglichen Ereignissen Zufälle sieht. Otto hingegen betrachtet die Tatsache, dass der Ball aus dem Schulgelände geflogen ist, als schicksalhaft.

Die Symmetrie der Namen der Hauptdarsteller suggeriert zum Beispiel einen schicksalhaften Plan. Aber auch die Bewegungen von Ana und Otto scheinen in einer rätselhaften Symmetrie aufeinander aufgebaut. Oft schauen sich die beiden im gleichen Moment an und durch die wechselnde Erzählperspektive scheinen auch ihre Gedankengänge ineinander zu fließen. Ferner müssen beide den leeren Tank mit schmerzlichem Verlust in Verbindung bringen.²⁰⁶ Durch diese Verbindungen bekommt der/die ZuseherIn auf jeden Fall den Eindruck, dass Ana und Otto Seelenverwandte sind. Ein weiteres Element, das das Schicksalhafte unterstreicht, ist die Tatsache, dass der deutsche Álvaro Midelman im Film eher eine funktionelle Stellung einnimmt, insofern als er ein wichtiges Bindeglied zu Finnland darstellt. Der/die ZuseherIn erfährt nichts über ihn oder seine Beziehung zu Olga, was unter anderem darauf hindeutet, dass seine einzige

²⁰⁵ Vgl. ebd.: S.88.

²⁰⁶ Bochnig (2005): S.64.

Aufgabe im Prinzip ist, das Geschehen zwischen den Protagonisten voranzutreiben, um ein Stagnieren zu vermeiden.²⁰⁷

Die Idee des Schicksalhaften wird durch die Verlangsamung des Erzähltempos ab dem Wendepunkt des Films, der durch Anas Entscheidung, nach Finnland zu gehen, eingeleitet wird, hervorgerufen.²⁰⁸

3.5 Symbolik und Motive

3.5.1 Kreis

Die Geschichte beginnt mit der Stimme Ottos, der über Finnland fliegt und bemerkt, dass es gut ist, dass das Leben mehrere verschiedene Kreise hat bzw. in verschiedenen Zyklen abläuft. Gleich darauf räumt er jedoch auch ein, dass sein Leben nur einen Kreis besitzt, der noch nicht abgeschlossen wurde (*Los amantes*, 03:00-03:20).

Dieser Anfangssatz der Hauptfigur Otto sagt bereits das tragische Ende der Geschichte voraus und beschreibt außerdem das zentrale Motiv des Films – nämlich das des Kreises, das visuell bereits zuvor ganz am Anfang des Films als Ottos Spiegelung in Anas Augen auftritt.²⁰⁹

Der Kreis wird zum Leitmotiv des Films, da er die gesamte Sphäre der Handlung prägt, indem Anfang und Ende der Geschichte identisch sind – nämlich nach dem Bild des abgestürzten Flugzeuges die Spiegelung von Otto in Anas Augen – wodurch sich der Kreis um die Geschichte schließt. Dieser flüchtige Augenblick des ersten Aufeinandertreffens der beiden, der laut Medem die Hauptsphäre der Handlung bildet, wird zum Rahmen für Ottos und Anas Kreis. Die zwei Kreise von Ana und Otto befinden sich im Raum. Sie treffen und kreuzen sich, legen sich übereinander, bewegen sich auseinander und bilden Verbindungslinien. Die Erzählung des Films wird durch zwei halbierte Kreise symbolisiert, wobei die Erzählperspektive – wie bereits erwähnt – zwischen Otto und Ana wechselt.

²⁰⁷ Vgl. ebd.: S.68.

²⁰⁸ Vgl. ebd.: S.67.

²⁰⁹ Vgl. Evans (2007): S. 91.

Strigl schreibt, dass die Erzählung aus verschiedenen kleineren Zirkeln besteht, wobei der größte Anfang und Beginn der Erzählung umfasst und den metafikionalen (nach Deleuze „virtuellen“) Kreis darstellt. Die kleineren Zirkel beschreiben dabei die Ereignisse aus Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter, also die verschiedenen Zyklen im Leben.

Der Kreis als Leitmotiv des gesamten Films wird in der Namensgebung der Hauptpersonen am deutlichsten: Ihre Namen können nämlich als Palindrome sowohl vor, als auch rückwärts gelesen werden, was wiederum auf die zwei oben genannten Kreise verweist.²¹⁰

Visuell wird diese Umkehrbarkeit der Namen durch das Aufeinanderfolgen der Perspektiven verstärkt, die jeweils immer mit Otto oder Ana betitelt sind. Außerdem entsteht die Idee, dass der gesamte Film als Palindrom gelesen werden könnte. Zudem findet sich das Motiv des Kreises in einzelnen Bildern wieder, wie zum Beispiel in der Pupille von Ana, in Ottos Fußball oder in der Mitternachtssonne als Mittelpunkt der Erzählung.

Ferner deuten Kreis und Palindrom immer auch eine Spiegelung an, wie zum Beispiel die Spiegelung des einen im Auge des anderen.

Außerdem werden Szenen oder Motive des Films häufig wiederholt und bekommen im Laufe der Erzählung eine andere Bedeutung, wie zum Beispiel Flugzeuge und Piloten (*Los amantes*, 02:11/ 08:36/ 08:46/ 12:07/ 1:26:04), eine leere Benzinanzeige (06:02/ 08:56/ 15:36), ein Mann, der einer Frau hinterherläuft (02:30 /04:08), ein roter Bus (06:31/ 06:46/ 21:43/ 1:38:36) oder ein Fallschirmspringer (24:53/ 1:26:36).

Eine wichtige Rolle im Film spielen zudem die Papierflugzeuge, die Otto aus der Toilette auf das Schulgelände fliegen lässt. Ein Element, dass später im Film noch einmal aufgegriffen wird, als Ana bereits selbst nach der Trennung von Otto in der Schule unterrichtet, in der sie selbst Schülerin war und wo sie ihn auch kennen lernte (*Los amantes*, 10:28/ 1:04:47))

In dieser symmetrischen, von Zirkularität geprägten Erzählung herrscht ein konstantes Springen zwischen Gegenwart und Erinnerung, Imagination und Realität.

Dadurch, dass jedes Element des Films mit einem anderen verbunden wird und sich auf einer weiteren Erzählebene wiederfindet, entsteht eine gewisse Zwangsläufigkeit und der Eindruck, als würden sich die Figuren in vorbestimmten Bahnen bewegen. Das

²¹⁰ Vgl. Strigl (2006): S.130.

intratextuelle Verfahren drückt dadurch deutlich das unveränderbare, festgeschriebene Konzept des Schicksals aus, das im Film eine sehr wichtige Rolle spielt und dem die Figuren nicht enttrinnen können.

Laut Bochnig wollte der Regisseur so etwas Unberechenbares bzw. Unsymmetrisches wie die Liebe in einer klaren Symmetrie darstellen.²¹¹ Wie schon in *La ardilla roja* passen auch in *Los amantes* Details, Sätze und Gesten am Ende des Films zusammen wie die Teile eines Puzzles.²¹² Der gesamte Film scheint sozusagen einer *Analogia entis* zu folgen– alles steht mit allem in einer magisch-mythischen Verbindung.²¹³

Der Moment des Films, in dem beide Protagonisten dem jeweils anderen Flugzeug nachblicken – also Otto Anas Passagierflugzeug und Ana Ottos Kurierflugzeug, stellt eine Art Spiegelpunkt für die gesamte Geschichte dar (*Los amantes*, 1:09:44).

Viele folgende Geschehnisse können demnach als Weiterführung, Wiederholung, Spiegelung schon geschehener Sequenzen betrachtet werden.²¹⁴

Ein Symbolwörterbuch besagt, dass der Kreis häufig die Sonne darstellt.²¹⁵ In *Los amantes del Círculo polar* ist der Kreis als Leitmotiv für den gesamten Film bereits im Titel vorhanden und nimmt demnach auch auf die Mitternachtssonne Bezug.

Außerdem ist jeder geschlossene Kreis, sowie der Ring, ein Symbol für Stabilität und Ganzheit.²¹⁶ In *Los amantes* könnte die Kreissymbolik demnach unter anderem für die ewige Liebe über den Tod hinaus stehen. Laut Bertine gehören bei Jung Kreis und Sonne zu den archetypischen Symbolen, welche Bilder umfassen, die auch in Mythos, Dichtung, Phantasien, Träumen, Natur und Kunst vorkommen.²¹⁷

Das Mandala bzw. der Kreis drückt dabei die strukturelle Seite des Archetypus des Selbst aus.²¹⁸ „Nun spielt die Kreisgestalt ohnehin bei den Menschen eine große Rolle, sie ist von einer einzigartigen Ganzheit und Geschlossenheit.“²¹⁹

²¹¹ Vgl. Bochnig (2005): S. 60 ff.

²¹² Vgl. ebd.: S.72.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd.: S.68.

²¹⁵ Vgl. Cirlot (1962): S.44.

²¹⁶ Vgl. ebd.: S.261.

²¹⁷ Vgl. Bertine (1957): S.12f.

²¹⁸ Vgl. Kast (1999): S.136.

²¹⁹ Ebd.: S.137.

In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse lässt sich durch die Kreissymbolik schlussfolgern, dass im Film vor allem die männliche Hauptfigur Otto eng mit der Idee der Zirkularität verbunden ist. Anhand Ottos Reflexionen in Finnland während er nach dem Flugzeugabsturz mit seinem Fallschirm am Baum hängt, sieht der/die Zuseherin deutlich die zyklische Vorstellung, die er von Leben und Tod hat. Seine Gedanken lauten folgendermaßen: „Es bueno que las vidas tengan varios círculos. Pero la mía, mi vida, sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo. Falta lo más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro... Y aquí ahora mismo no puedo cerrar nada, estoy solo”. (*Los amantes*, 03:02) Im Laufe des Films öffnen und schließen sich immer wieder Kreise bzw. Halbkreise, während ein Ende zugleich auch immer einen neuen Anfang darstellt, wodurch die Kreise miteinander verknüpft werden.

So lernt zum Beispiel Ottos Großvater am selben Tag, an dem er dem deutschen Otto das Leben rettet, seine spätere Frau Christina kennen und am selben Tag, an dem Ana vom Tod ihres Vaters erfährt, trifft sie zum ersten Mal auf Otto, was wiederum indirekt zum Aufeinandertreffen von Olga und Álvaro führt.

Was die Liebe betrifft, so ist sich Otto jedoch sicher, dass diese ewig halten kann und nie enden muss. Daher widerspricht er auch seinem Vater im Auto, als dieser seine Trennung von seiner Frau damit rechtfertigt, dass das Leben eben mehrere Zyklen durchlaufe und jeder Anfang auch sein Ende habe. Otto teilt diese Einstellung mit seiner Mutter, die ebenfalls an die ewige Liebe glaubt und auch nach der Trennung von ihrem Mann Álvaro nicht aufhören kann, diesen zu lieben.

Die Beziehung zwischen Otto und Ana manifestiert sich zudem über dem Geographiebuch, in dem der Polarkreis vorkommt, zum ersten Mal auch als Liebesbeziehung auf körperlicher Ebene. So küssen sich die beiden zum ersten Mal, nachdem Ana Otto vom Polarkreis erzählte.²²⁰ (*Los amantes*, 26:37)

²²⁰ Vgl. Zamora Segura: *Los amantes del Círculo Polar. Análisis de la película y de sus relaciones con el Romanticismo*.

Der nördliche Polarkreis

Die Grenzen der Welt stellen in *Los amantes* die landschaftlichen Protagonisten dar. Der Polarkreis ist an sich schon ein fantastischer Ort, da er beim/bei der ZuseherIn aufgrund der Mitternachtssonne, die alles andere als alltäglich ist, Verwunderung erzeugt.²²¹

Der nördliche Polarkreis hat in der Geschichte eine wichtige metaphorische Bedeutung, da ihn das Liebespaar für sich als imaginären Ort für die Sehnsucht nach ihrer ewigen emotionalen und körperlichen Liebe auswählt²²², d. h. dieser Ort dient in der Phantasie der Figuren der Idealisierung ihrer Liebe und erlangt dort seine Bedeutung. Dieses Land im fernen Norden ist jedoch als solches letztendlich eine Utopie und erlangt vor allem aufgrund der Sehnsucht der Protagonisten, aus ihren Bedingungen zu fliehen die erwähnte Bedeutung.

Ana sagt über die Ankunft am Polarkreises, dass sie das Gefühl habe, als sei sie an einem Ende angekommen. So schreibt sie auch auf ihren Brief für Otto, den sie ihm während ihrer getrennten Zeit schickt, FIN-LANDIA in einer Art und Weise, die bereits das schreckliche Ende der Geschichte suggeriert. Finnland stellt also schließlich nicht nur das von ihnen ersehnte Ziel (sp. *fin*) ihrer Liebe dar, sondern ist paradoxerweise auch gleichzeitig der Ort, an dem ihre Liebe auf Erden aufgrund von Anas Tod enden muss.²²³

In abstrakter Weise erfolgt am magischen Polarkreis schließlich eine Wiederholung dieses ersten Blickwechsels zu Beginn der Geschichte, was andeuten könnte, dass sich im Norden der Kreis der Geschichte schließen wird. Die Flugbahnen beider Flugzeuge kreuzen sich und beide schauen dem jeweils anderen Flugzeug hinterher.²²⁴

Die formale Genauigkeit der Erzählung bzw. der weiter oben schon erwähnte Umstand, dass der Film einen Spiegelpunkt aufweist, wird außerdem durch das Einzeichnen der Linie des Polarkreises in der Mitte der Hütte ausgedrückt.²²⁵

Am nördlichen Polarkreis, den die zwei Liebenden nach Medem im Grunde genommen als sicheren Ort ihres Treffens erfunden haben, kommt es jedoch nie zu einem realen Treffen der beiden.²²⁶ Wie bereits weiter oben erwähnt, versäumen sich die beiden zum zweiten

²²¹ Vgl. Etxebeste Gómez (2005): S.207.

²²² Vgl. Heredero (1999): S.268.

²²³ Vgl. Bochnig (2005): S.70.

²²⁴ Vgl. ebd.: S.68.

²²⁵ Vgl. Evans (2007): S.94.

²²⁶ Vgl. Etxebeste Gómez (2005): S.207.

Mal nach der Szene am Plaza Mayor in Madrid auch in der Sequenz, als sich die Flugbahnen beider Flugzeuge unwissentlich kreuzen. Das sich Versäumen wird durch ein späteres Bild, das Ana beim Baden im See zeigt, während sich plötzlich das über ihr fliegende Flugzeug Ottos im Wasser zwischen ihren Schenkeln spiegelt, noch einmal wiederholt.²²⁷ Dieses Spiegeln des Flugzeuges zwischen Anas Beinen deutet Bochnig jedoch als Metapher für eine Möglichkeit der späteren Vereinigung der beiden am Polarkreis. So blickt Ana in den Himmel, als sie das Geräusch eines Motors hört und sie eilt geschwind zum Ufer zurück, als würde sie Ottos Nähe und bevorstehende Ankunft bereits spüren.²²⁸

3.5.2 Sturm

Laut Bochnig stellt der Sturm, während Ana und Otto zum ersten Mal Zärtlichkeiten austauschen, eine Allegorie ihrer Leidenschaft dar.²²⁹

Der Sturm in Kombination mit einem Fenster, das vom Wind auf- und zugeschlagen wird, nimmt jedoch auch Bezug auf Ottos extreme Schuld, die er sich für den Selbstmord seiner Mutter gibt.

So stellt die Nachtsequenz, die Otto zeigt, wie er zweimal durch Anas Fenster in ihr Zimmer steigt, eine visuelle Parallele zum Auf- und Zuschlagen des Fensters in Ottos Zimmer im Haus seiner Mutter dar. Ein vom Wind auf- und zugeschlagenes Fenster in Ottos Zimmer kommt dabei sowohl in dieser Szene vor, in der Otto als Kind seiner Mutter verspricht, dass er sie immer lieben werde, als auch in der Szene, in der Otto bereits als Erwachsener seine tote Mutter in der Küche entdeckt.²³⁰

Bezüglich unseres Erkenntnisinteresses kann durch die Symbolik des Sturmes in Kombination mit dem Fenster festgestellt werden, dass die weiter oben erwähnte Nachtszene auch als visuelle Vorwarnung für Ottos Schuld betrachtet werden kann – nämlich, dass er aufgrund seiner Leidenschaft für Ana seine Mutter verlassen hat.²³¹

²²⁷ Vgl. Evans (2007): S.103.

²²⁸ Vgl. Bochnig (2005): S.70.

²²⁹ Vgl. ebd.: S.65.

²³⁰ Vgl. Evans (2007): S. 93.

²³¹ Vgl. ebd.: S.98.

3.5.3 Leichter Wind

Im Gegensatz zum Sturm steht der leichte Wind, der sanft das Gras bewegt, während die beiden ihren Eltern beim Liebesspiel zusehen, für ihre erwachende Lust.²³²

Laut Strigl wird die sexuelle Spannung der beiden durch zitterndes Gras und das Rascheln der Bäume ausgedrückt.²³³

3.5.4 Rotes Herz

Das Rote Herz steht für Ottos Verbundenheit sowohl seiner Mutter als auch Ana gegenüber (*Los amantes*, 56:24-56:27). Otto kauft in einem Geschäft, das er mit Ana und deren Mutter besucht, sowohl seiner Mutter als auch Ana ein knallrotes Herz. Bezüglich Otto und Ana soll dieses Herz sicherlich Ausdruck für seine Zuneigung und Liebe ihr gegenüber sein. Nachdem Otto Ana verlassen hat, weint diese bitterlich, während sie ihr rotes Herz verzweifelt in ihren Händen hält, so als könnte sie dadurch noch Reste der einmal dagewesenen Liebe zwischen ihr und Otto festhalten. Ana, die im Laufe des Films und in der Beziehung mit Otto meist als die emotional Stärkere gezeichnet wird, da sie zum Beispiel als Kind am liebsten gar nicht weinen möchte, als sie vom Tod ihres Vaters erfährt, um das bereits geschehene Unheil nicht als solches akzeptieren zu müssen und ihre Mutter trösten zu können, bricht jedoch in der Szene, in der ihre Mutter nach der Trennung von Otto mit ihr Kontakt aufnehmen möchte, resignativ in Tränen aus (*Los amantes*, 56:14). Hinsichtlich der Forschungsfrage resultiert durch die Herzsymbolik, dass Otto durch das Verschenken dieses klischeebehafteten Gegenstandes äußerst romantisch und einfühlsam dargestellt wird, was der Skala nach Schneider-Düker und Kohler zum Beispiel wiederum widerspricht.²³⁴

²³² Vgl. Bochnig (2005): S.65.

²³³ Vgl. Strigl (2006): S.250.

²³⁴ Vgl. Steins (2003): S.21., vgl. auch Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270.

3.5.5 Rentier

Das Rentier symbolisiert Ottos Erregung, während sich die beiden – über ein Geographiebuch gebeugt – zum ersten Mal küssen. In dieser Szene wird außerdem das erste Mal der nördliche Polarkreis als Metapher ihrer gemeinsamen Liebe erwähnt.

Das Rentier steht jedoch ab der Trennung von Ana und Otto auch für Ottos Enttäuschung in der Liebe zu Ana.²³⁵

Als Ana beschließt, nach Lappland zu fliegen, ist sie mit einem Reiseführer im Flugzeug zu sehen, in dem ebenfalls ein Rentier abgebildet ist.

Die häufige Anwesenheit der Motive, die Ana mit Otto in Verbindung bringt, verdeutlicht außerdem symbolisch die ständige seelische bzw. emotionale Verbindung der beiden Liebenden, vor allem von Anas Seite aus, die ja im Prinzip die Verlassene darstellt.

Ottos Nähe wird für Ana in der Hütte am Polarkreis zum Beispiel durch Otto, den Besitzer der Hütte oder auch durch das Abbild eines Rentieres an der Wand spürbar.

Das Rentier kommt auch noch einmal später vor, als es unter dem Baum steht, in dem Otto bruchgelandet ist.

3.5.6 Leerer Tank

Der leere Tank spielt im Film als Motiv immer wieder eine wichtige Rolle und stellt sowohl für Ana als auch für Otto eine Metapher für Verlust dar.

Für Ana deswegen, weil ein leerer Tank dazu führte, dass ihr Vater beim Überholen in den Gegenverkehr krachte und verstarb.

Im Gespräch zwischen Otto und seinem Vater erklärt ihm dieser, dass alles im Leben einen Kreislauf hätte und keine Sache der Welt ewig anhalten würde. An diesem Punkt sieht der/die ZuseherIn eine kurze Aufnahme von Ottos Mutter, die gerade eine Aktivität erledigt, die auch heutzutage noch viele Menschen ganz im Sinne gängiger Geschlechterstereotype als „frauentypisch“ betrachten – nämlich Salat waschen. (*Los amantes*, 05:30-05:35).

²³⁵ Vgl. ebd.: S.99.

Während dieser Tätigkeit singt sie zudem fröhlich ein Lied, womit sie zumindest in dieser Szene das Merkmal „glücklich“ erfüllen würde, welches sich als Item in der sogenannten Feminitätsskala nach Schneider-Düker und Kohler befindet.²³⁶ Diese Skala beinhaltet Merkmale, die in unserer Gesellschaft als für eine Frau „angemessen“ beurteilt werden.²³⁷ Jean Jacques Rousseau (18.Jahrhundert) betont zum Beispiel laut Ewen & Ewen im Sinne der Sozialbiologie gewisse „natürliche“ Unterschiede zwischen den Geschlechtern. So sollen die Frauen sich nicht mit Naturwissenschaften beschäftigen, sondern „fraulichen“ Tätigkeiten nachgehen und außerdem sich dem Mann unterwerfen.²³⁸

Álvaro bekräftigt, dass alles irgendwann vergeht, so wie ein Tank, der irgendwann leer wird: „Todo caduca con el tiempo. El amor también.“ Nachdem Álvaro das gesagt hat, schüttelt Otto nachdenklich und traurig zugleich den Kopf.

Sein Vater fährt fort: “La gasolina del coche por ejemplo, si olvidas que se va a acabar, te deja tirar en medio del camino.” Von der Großaufnahme beider Gesichter wechselt das Bild zu einer Detailaufnahme einer leeren Benzinanzeige (*Los amantes*, 05:44-06:03).

Der sogleich folgende Flashback, der in Form einer Überblende²³⁹ eingeleitet wird, zeigt in einer leichten Untersicht die traumähnliche Sequenz von Álvaro, Otto und seiner Mutter in einer Totalen (= long shot)²⁴⁰, wie sie am Straßenrand auf Treibstoffnachschub warten.²⁴¹ Ottos Mutter und Otto sind anschließend in einer großen Einstellung (= close up)²⁴² zu sehen, wobei sie zu ihrem Sohn Folgendes sagt: ”Los disgustos de la vida hay que aceptarlos con buen humor, porque igual que vienen, se van. No pueden durar siempre.“ Die Familie befindet sich neben ihrem stehenden Auto, das aufgrund von Treibstoffmangel nicht mehr fahrtauglich ist. Ottos Vater winkt mit dem leeren Kanister einem vorbeifahrenden roten Auto, in dem sich eine Frau befindet. Es bleibt sogleich stehen, er steigt ein und beide fahren plaudernd fort (*Los amantes*, 06:04-6:43).

Diese Erinnerungsszene Ottos ist ebenfalls durch eine stark kontrastierende warme Farbgebung geprägt, in der wiederum die Symbolfarbe Rot vorkommt. Das Auto von Ottos

²³⁶ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270.

²³⁷ Vgl. Steins (2003): S.20f.

²³⁸ Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.29f.

²³⁹ Kuchenbuch (2005): S.92.

²⁴⁰ Ebd.: S.45.

²⁴¹ Vgl. Strigl (2006): S.126.

²⁴² Kuchenbuch (2005): S.45.

Eltern trägt jedoch eine sehr ähnliche Farbe wie die Badedecke von Ottos Mutter und harmonisiert mit dem kräftigen Blau-Ton des Himmels. Farblich auffallend ist außerdem Álvaro's buntes Hemd, das von sattem Gelb dominiert wird.

In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse wird durch die Symbolik des leeren Tanks zudem auf das im Sinne der Soziobiologie für Männer „typische“ Verhalten Álvaro's hingewiesen, der seinem Sohn mit der Metapher des leer werdenden Tanks darlegen möchte, dass die Liebe zwischen Eltern vergänglich sein kann, bevor er ihm von der Trennung von seiner Mutter berichtet. Dadurch erfüllt Álvaro gut das Rollenbild des promiskuitiven Mannes, dessen Ziel es ist, mit sehr vielen verschiedenen Frauen eine sexuelle Bindung einzugehen, um (theoretisch) möglichst viel Nachwuchs zeugen zu können.²⁴³

In Ottos Anfangssequenz sieht der/die ZuseherIn ihn über Finnland fliegen und er stellt sich selbst die Frage, wie diese Reise wohl enden wird, nachdem eine Detailaufnahme einer Treibstoffanzeige eingeblendet wird.²⁴⁴ Eingeleitet wird diese Szene von einer großen Aufnahme von Otto in seinem Flugzeug. Die Kamera schwenkt ganz langsam zur Aufschrift des Flugzeugs (= panoramierender Schwenk²⁴⁵). Anschließend folgt eine weite Aufnahme (Panoramaaufnahme oder Extreme Long Shot²⁴⁶) von Finnlands Seenlandschaft. Otto ist nun kurz in einer Großaufnahme zu sehen, wie er sich gerade im Cockpit befindet und das Flugzeug fliegt. Wiederum sieht man die Seenlandschaft, die von der Detailaufnahme der Treibstoffanzeige gefolgt wird (*Los amantes*, 08:30-09:20).

Eine Detail- oder auch Großaufnahme einer Tankanzeige kommt im Laufe des Films häufig vor. Meist handelt es sich dabei um einen leeren Tank, der immer eine Art von Verlust, sei es, in Form von Trennung, wie es zwischen Ottos Eltern der Fall ist, oder in Form von Tod wie bei Anas Vater, symbolisiert.

Als Otto als Kurierpilot die rhetorische Frage stellt, wie wohl seine Reise enden möge, sieht man hingegen eine Aufnahme einer bald leeren Tankanzeige.

²⁴³ Vgl. Steins (2003): S.107.

²⁴⁴ Vgl. Evans (2007): S.93.

²⁴⁵ Borstnar, Pabst, Wulff (2002): S.96.

²⁴⁶ Ebd.: S.91.

Laut Evans handelt es sich bei der Aufnahme des leeren Tanks beim Gespräch zwischen Otto und seinem Vater im Auto um eine echte Detailaufnahme (bzw. extreme close up oder choker close up²⁴⁷).

Hickethier ist jedoch ohnehin der Meinung, dass die Formulierung von Nähe und Distanz in der Filmanalyse von größerer Bedeutung ist als die strikte Einhaltung von Klassifikationsbegriffen. Mit der Abbildung eines Objekts wird stets ein bestimmter Gedanke bzw. ein bestimmtes Gefühl vermittelt. Durch das ständige Hin und Her von Nähe und Distanz wird der Zuschauer in eine *Wahrnehmungserregung* gesetzt.²⁴⁸

Wenn also diese Tankanzeige häufig in einer Detail- oder Großaufnahme zwischen Long und Medium Shots eingeblendet wird, soll das beim/bei der ZuseherIn besondere Aufmerksamkeit erregen.

Kurzum soll dem Publikum durch das Einsetzen dieser Filmtechnik die Wichtigkeit der Verlust-Thematik in *Los amantes* nahe gelegt werden.

3.5.7 Rotes Auto / roter Bus

Das oben erwähnte rote Auto ist wie der leere Tank ein Symbol für Ottos Verlust und Trauer. Die Sequenz aus Ottos Vergangenheit mit dem leeren Tank lässt demnach auch bereits erahnen, welche Art von Ereignis der Gegenwartsszene folgen könnte, da außerdem die Worte der Mutter und das Abschiednehmen des Vaters Symbolcharakter haben und bereits das Zerfallen ihrer Familie andeutet.

Am Ende des Gesprächs zwischen Otto und Álvaro im Auto gibt ihm sein Sohn eine Ohrfeige, nachdem er fast in einen roten Bus gekracht wäre. Sein Vater bittet ihn um Verzeihung und beteuert, dass ihn keine Schuld treffe, aber, dass er seine Mutter – wahrscheinlich aufgrund einer Geliebten – verlassen werde (*Los amantes*, 06:44-7:08)

Mentale Bilder fungieren in dieser Szene also sowohl als Erinnerung wie auch als Vorausblick.²⁴⁹

²⁴⁷ Evans (2007): S.93.

²⁴⁸ Vgl. Hickethier (2001): S.60.

²⁴⁹ Vgl. Strigl (2006): S.126.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist hinsichtlich unseres Erkenntnisinteresses die Darstellung Álvaros in dieser rückblickenden Szene sozialbiologisch betrachtet stereotyp, indem er hier die Rolle des machohaften, kühl wirkenden Ehemanns einnimmt, der seine fleißige Frau samt Kind für eine Geliebte sitzen lässt.²⁵⁰

Dieses Event des Beinahe-Zusammenstoßes mit einem roten Bus, einer anschließenden Ohrfeige und dem Verlassen von Ottos Mutter wiederholt sich etwas später noch einmal, nämlich wieder im Auto von Álvaro. Da fährt jedoch Olga mit dem Auto und Otto sitzt mit Ana auf der Rückbank. Nach dem Beinahe-Zusammenstoß sieht man, wie Otto und Ana bereits als Jugendliche auf die Rückbank prallen, wo sie doch in derselben Szene kurz davor noch Kinder waren. Olga steigt aus dem Auto und gibt dem Busfahrer eine Ohrfeige. Nachdem sie wieder ins Auto gestiegen ist, sagt sie zu den beiden, dass sie jetzt schon groß genug sind, um den Bus in die Schule zu nehmen (*Los amantes*, 21:42-22:33).

Weil jedoch von da an Otto Ana nicht mehr so oft sieht, beschließt er, zu Olga, Álvaro und Ana zu ziehen.²⁵¹

Ottos Mutter wird also in gewisser Weise wieder verlassen und begeht bald darauf Selbstmord.

Am Ende des Films kracht Otto hingegen fast mit jenem roten Bus zusammen, der schließlich kurz danach Ana überfahren wird. Einem weiteren Beinahe-Zusammenstoß folgt auch hier wiederum ein extrem schmerzhafter Verlust.

3.5.8 Mitternachtssonne

Eine heroische und starke Kraft, die kreativ und führend wirkt, bildet den Kern der Sonnensymbolik.²⁵² Daher steht in *Los amantes* die nicht untergehende Sonne sowohl für Ottos und Anas Auffassung der ewigen Liebe²⁵³ als auch für ihre Leidenschaft. Zur sogenannten Leidenschaft der Sonne sagt Cirlot Folgendes: „solar ‘passion’, so to speak,

²⁵⁰ Vgl. Steins (2003): S.107.

²⁵¹ Vgl. Evans (2007): S.96.

²⁵² Vgl. Cirlot (1962): S.302.

²⁵³ Vgl. Strigl (2006): S.237.

with its heroic and fierce character, clearly had to be assimilated to the masculine principle [...].²⁵⁴

3.5.9 Farbgebung

Die kühle Filmfarbe soll zudem ein Gegengewicht zur Leidenschaft der Liebenden darstellen.²⁵⁵ Ab der Trennung von Otto und Ana erscheint jedoch der Titel des Kapitels Otto/Ana, in dem die Erzählstränge zusammenfließen, nach einer Schwarzblende.²⁵⁶

Die Mitternachtssonne, das rote Herz und auch die Szene von Otto und seiner Mutter am Strand bilden jedoch farblich einen Gegensatz und unterstreichen die (innere) Leidenschaft der Protagonisten, die sie vor der Außenwelt geheim halten.²⁵⁷

3.6 Surrealismus bzw. phantastische Elemente

Im Film sind eine Menge surreale Elemente enthalten, die größtenteils den Vorstellungen der Protagonisten, aber auch ihren Träumen entspringen, wie zum Beispiel die Fortsetzung der Geschichte von Otto *el piloto* und seiner späteren Frau Cristina. Diese zwei Figuren werden von Ana und Otto repräsentiert, was darauf hindeutet, dass diese Szene der Vorstellung bzw. Interpretation von Anas Geschichte durch Otto entspricht.

Die Geschichte von Otto *el piloto* wird hier ohne einen konventionellen Flashback in die gesamte Erzählung eingebaut. Ein Kameraschwenk durch das Fenster auf die Blätter eines Baumes leitet hier die Rückblende bzw. den Übergang zur phantastischen Vorstellung ein.²⁵⁸ (*Los amantes*, 1:14:06)

In der Szene, in der Otto vor dem Entdecken seiner toten Mutter plötzlich abwechselnd durch den kleinen jungen Otto ersetzt wird, wird die Surrealität eingesetzt, um psychologische Vorgänge auszudrücken, nämlich in diesem Fall ein regressives Verhalten, um sich nicht mit der Gegenwart auseinandersetzen zu müssen.

²⁵⁴ Cirlot (1962): S.303.

²⁵⁵ Vgl. Bochnig (2005): S.92.

²⁵⁶ Vgl. Strigl (2006): S.129.

²⁵⁷ Vgl. Bochnig (2005): S.71.

²⁵⁸ Vgl. Strigl (2006): S.126.

Weitere phantastische Elemente sind zum Beispiel das Plötzliche Altern von Otto und Ana im Auto nach dem Beinahe-Zusammenstoß mit einem roten Auto, was hier vor allem zum schnellen Erzähltempo beiträgt, aber auch die plötzliche drastische Veränderung durch den Suizid von Ottos Mutter andeutet. Die Tatsache, dass die Familienmitglieder im Bilderrahmen plötzlich gealtert sind, soll ebenfalls, wie bereits genauer erläutert, auf zukünftige Zustände verweisen.

Traum-Bilder

Eine vor allem psychologisch interessante Sequenz ist das Traumbild Ottos, bei der er als kleiner Junge die bereits erwachsene Ana fragt, ob sie nicht seine Mutter sein möchte. Diese traumhafte Vorstellung Ottos nimmt beim Schlittenunfall seinen Ursprung. Nach seinem Fall erscheint eine kurze Weißblende. Danach folgt eine kurze Einstellung, in der die Kamera zuerst in etwas dunklerer Belichtung nur den Schnee fokussiert. Dann ist in einer weiteren Einstellung Ottos Kopf zentriert zu sehen, der sich vom Schnee befreit. Otto landet direkt neben einem Baum im Tiefschnee und blickt nach oben, während die Kamera dem Baumstamm folgt – eine Anlehnung an die Geschichte von Otto, dem Deutschen und eine Vorwegnahme der späteren Bruchlandung Ottos. Anschließend sieht man wiederum Ottos Kopf in Zentriertung, der seinen Blick nach oben richtet und sich fragt, warum er in Folge des Sturzes nicht gestorben ist. Die Kamera schwenkt vom Baumstamm in die Winterlandschaft hinab. Nun beginnt musikalisch wiederum das Leitmotiv des Films in Klarinette.²⁵⁹ Danach richtet Otto seinen Blick in die andere Richtung hinauf. Die Kamera fokussiert ihn nun aus einer starken Aufsicht, was zusätzlich Spannung erzeugt.²⁶⁰ Er erblickt in diesem Moment einen in Pelz gehüllten bärtigen Mann, mit dem er gemeinsam auf den Skiern den Hügel hinauf fährt. Die Kamera filmt den Mann zuerst aus einer extremen Untersicht in einer nahen Einstellung und folgt schließlich Ottos Blick abwärts zu seinen Skiern, während sein Voice-Over bekräftigt, dass er zwar nicht wüsste, wie viele Lebenszyklen noch vor ihm liegen, aber dass er diese auf jeden Fall mit seiner Mutter verbringen und zu ihr zurück – aufwärts Ski fahren – möchte, um die Zeit

²⁵⁹ Vgl. ebd.: S.167.

²⁶⁰ Vgl. Hickethier (2001): S.62.

zurückzudrehen. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Vorstellung um einen Traum, den Otto während seiner kurzen Bewusstlosigkeit bzw. Verwirrtheit im Zuge des Sturzes hat.

Während er mit dem Mann den Hügel hinauf fährt ertönt das musikalische Thema als Ganzes, das ein zweites Mal in dieser Länge nur zu hören ist, als Ana am See sitzt.²⁶¹

(*Los amantes*, 40:00-41:15)

Die Filmmusik unterstreicht hier gekonnt die Emotionalität der Sequenz.

Laut Jacobi liegen nach C.G. Jung die Wurzeln des Traumes teilweise in den bewussten Inhalten, wie zum Beispiel Tagesreste, teilweise in den Inhalten des Unbewussten.²⁶² Der Traum drückt nicht nur Ängste oder Wünsche aus, sondern hat außerdem eine für die menschliche Psyche überaus wichtige kompensatorische Funktion.

Die unbewussten Inhalte sind stets vieldeutig und ihr Sinn hängt unter anderem von der individuellen Lebenssituation des Träumers ab. Die Anordnung der Traumelemente stehen sowohl außerhalb der Kausalität, als auch sind Raum und Zeit für sie ungültig.²⁶³

Laut Jacobi enthält diese traumartige Sequenz nach Jung den sogenannten uralten Archetypus der Mutter, der im Traume in den Raum der subjektiven Seele eingebettet wurde.²⁶⁴

Laut Köhler geht auch nach Freud die Anregung des Traumes von zwei Quellen aus, nämlich von vorbewussten Vorstellungen, die den Träumenden auch im Schlaf weiterbeschäftigen und von unbewussten Wünschen. Beim ersten Punkt kommt es jedoch nur zu einem Traum, wenn eine Verstärkung durch einen unbewussten Wunsch vorhanden ist.²⁶⁵

Auch in Ottos Traumbild sind die Regeln von Raum und Zeit aufgehoben, indem er als kleiner Junge dargestellt wird und sich die ganze Szene in einer Hütte irgendwo im Norden abspielt (*Los amantes*, 41:16-41:44).

²⁶¹ Vgl. Strigl (2006): S.266.

²⁶² Vgl. Jacobi (1972): S.111.

²⁶³ Vgl. ebd.: S.107f.

²⁶⁴ Vgl. ebd.: S.60.

²⁶⁵ Vgl. Köhler (1995): S.56.

Zudem scheint es offensichtlich, dass diese Sequenz Ottos Wünsche ausdrückt, nämlich sowohl, wieder eine Mutter zu haben, als auch, dass Ana sich wieder in seinem Leben befindet.

Otto ist in seinem Traum noch ein kleiner Junge und sitzt vor einer erwachsenen Frau, die zwar diesmal nicht seine Mutter ist, jedoch spielt diese Szene zweifelsohne auf jene am Anfang des Films an, bei der Otto als kleiner Junge seiner Mutter am Bett ewige Liebe schwört. Sein Traum drückt auf jeden Fall den Wunsch der Regression aus, nämlich in ein früheres kindliches Stadium zurückzukehren. Otto möchte also vor seiner realen Lebenssituation fliehen und zu dem Zeitpunkt zurückkehren, als seine Mutter noch am Leben war und er noch keine Schuldgefühle hatte. In der Psychologie wird die Regression als Abwehrmechanismus bezeichnet und bedeutet ein Aufgreifen von kindlichen Verhaltensmustern häufig nach traumatischen Erlebnissen, um zum Beispiel Angst – und Schuldgefühle abzubauen.²⁶⁶ Auch Anna Freud zählt die Regression zu den Abwehrmechanismen.²⁶⁷ Nach C.G. Jung regrediert die aufgestaute Libido (=lebenswichtige Energie), wenn sie bei einem Anpassungsvorgang an eine Lebenssituation auf ein unüberwindbares Hindernis stößt. Sie entzieht sich der ihr gestellten Aufgabe und fällt in ein primitiveres, früheres Stadium zurück, zum Beispiel ein regressives Wiederaufleben von Kindheitserinnerungen. Laut Jung kommt es hier zu einer Reaktivierung der Elternbilder, des Ödipuskomplexes. Die Erlebnisse der frühen Kindheit werden plötzlich wieder wichtig.²⁶⁸

In Hinblick auf unser Erkenntnisinteresse lässt sich schlussfolgern, dass durch diese Traumszene wiederum das sensible und emotionale Wesen Ottos deutlich wird, das jedoch sehr wohl den Ödipuskomplex positiv überwunden hat und mit seiner inneren Anima eine gute Beziehung pflegt. Daher nimmt auch Ana, seine große Liebe, die er sich mindestens ebenso sehr zurücksehnt wie seine Mutter, eine wichtige Rolle in diesem Traum ein.

Nach der von Gisela Steins publizierte Studie ist „weichherzig“ jedoch ein in erster Linie für Frauen „erwünschtes“ Attribut.²⁶⁹

²⁶⁶ Vgl. o.V.: <http://www.seele-und-gesundheit.de/psycho/abwehrmechanismus.html#regr>.

²⁶⁷ Vgl. Freud (1975): S. 53.

²⁶⁸ Vgl. Jung (1995): S.283.

²⁶⁹ Vgl. Steins (2003): S.21.

3.7 Zeit

Erzähltempo

Das Erzähltempo in den ersten Kapiteln des Films ist sehr schnell. Die Figuren erzählen ihre Kindheit stenogrammartig und nur in einigen sehr wichtigen Szenen (z.B. dem Blickwechsel vor der Schule oder den Papierflugzeugen) verlangsamt sich die Geschwindigkeit des Films. Vor allem Ottos Erzählung des ersten Treffens, das Verfolgen des Balls wird in abrupt wechselnden Bildern dargestellt.

Auch der schnelle Schnitt von der Szene, als Otto Ana das erste Mal sieht, zu seinem Gespräch mit seinem Vater im Auto, stellt laut Evans eine verblüffende Balance zwischen Tragik und Komik dar. Zuerst sprechen die beiden noch über das Wetter. Die schnelle Aneinanderreihung von Aufnahmen aus Vergangenheit und Gegenwart bestimmt das allgemeine Erzähltempo in der ersten Hälfte des Films.

Vor allem innerhalb des Autos von Anas Mutter Olga wird der Verlauf der Zeit dargestellt: Zu Beginn die Gespräche zwischen Otto und Ana, die wachsende Vertrautheit von Álvaro und Olga, vom kleineren Auto zum größeren bis zum plötzlichen Altern der Hauptfiguren.²⁷⁰ Laut Medem sollen die abrupt aufeinander folgenden Sequenzen vor allem die Gefühle und die Entwicklung der wichtigen Themen wie Verlust und Schuld unterstreichen.²⁷¹

Gegen Ende des Films, vor allem nach dem Wendepunkt verlangsamt sich das Erzähltempo, was, wie bereits weiter oben erwähnt, das Schicksalhafte des Films betonen soll. Die Wichtigkeit von Anas Entscheidung, nach Finnland zu gehen, wird von Medem aber nicht nur durch das Erzähltempo stilistisch hervorgehoben.

Ana, die Olgas Haus schon verlassen möchte, wird von der Kamera verfolgt. Sie hält plötzlich inne, als Álvaro Midelman auf ihren Wunsch, nach Finnland zu reisen, eingeht, Musik setzt ein und sie dreht sich um.²⁷² (*Los amantes*, 1:09:03)

²⁷⁰ Vgl. ebd.: S.64.

²⁷¹ Vgl. Evans (2007): S.94.

²⁷² Vgl. Bochnig (2005): S.68.

3.8 Schlussbetrachtung

Resümierend lässt sich in Bezug auf unser Forschungsinteresse feststellen, dass in *Los amantes del Círculo Polar* besonders die erwachende Sexualität bei Jugendlichen eine große Rolle spielt, wenn sich zum Beispiel Ottos Hand in Olgas Auto vorsichtig und schüchtern Anas nacktem Oberschenkel nähert und er leicht zusammenzuckt, als Olga nach dem Beinahe-Unfall wieder in das Auto zurückkommt und sich Ana gleichzeitig auf seine Hand zurückfallen lässt (*Los amantes*, 22:02-22:25). In Anas Zimmer drückt ihre leidenschaftliche körperliche Liebe ihre gegenseitige Zuneigung aus (*Los amantes*, 32:53). Der Regisseur verzichtet dabei größtenteils auf ein explizites Darstellen der Liebesszenen, auch wenn einige anstößig anmutende Inhalte in gewisser Weise bereits auf den darauf folgenden Film verweisen, wie zum Beispiel die leicht inzestuös wirkende geheim gehaltene Beziehung der Protagonisten oder die Szene, in der Otto und Ana die Eltern beim Sex beobachten und sich anschließend leidenschaftlich küssen (*Los amantes*, 43:27). Die Sexualität der Erwachsenen, wie zum Beispiel zwischen Álvaro und Olga, wird dabei viel weniger fokussiert.

Auffallend ist ebenfalls, dass die Liebesbeziehungen in *Los amantes* sehr wohl der Norm entsprechen, indem sie sowohl auf körperliche als auch auf emotionale Liebe beruhen.

Basis der Liebesbeziehung zwischen Otto und Ana könnte demnach das seit Kindheit bestehende freundschaftliche Verhältnis zueinander sein.

Durch gemeinsame Gespräche und die Definition des Polarkreises als Symbol für das ewige Bestehen ihrer gemeinsamen Liebe erfüllt die Liebesbeziehung der beiden zudem Platons Vorstellung einer gegenseitigen Erhebung der Seele zum Göttlichen durch den intersubjektiven Diskurs.

Die Liebe zwischen Otto und Ana ist jedoch so stark, leidenschaftlich und intensiv, dass die beiden zusehends auf Dinge vergessen, die um sie herum geschehen. So passiert es, dass Otto nicht ausreichend begreift oder aufgrund seiner Verliebtheit in dem Moment vielleicht gar nicht begreifen möchte, wie sehr seine Mutter unter der Trennung und seinem Auszug von Zuhause leidet. Die Sexualität führt in *Los amantes* also indirekt zum Tod von Ottos Mutter, woraufhin sich die Wege zwischen Otto und Ana trennen. Schuldgefühle zerstören in diesem Film schließlich für immer das Liebesglück.

Bezüglich Rollenverteilung und Macht in den Beziehungen stellte sich im Rahmen der Analyse heraus, dass in der Beziehung zwischen Álvaro, Ottos Vater und Ula, Ottos Mutter, eindeutig die Frau die stereotype Geschlechterrolle der abhängigen, feinfühlig und empfindsamen Partnerin verkörpert, die von ihrem donjuanesken Mann sitzen gelassen wird. Álvaro erfüllt demnach das Klischee des dominanten, furchtlosen und promiskuitiven Mannes. Sein Sohn Otto übernimmt jedoch in seiner Beziehung zu Ana nicht diese typische Rollenverteilung, sondern ist, wie seine Mutter, äußerst sensibel, romantisch und herzlich. Erst der Umstand, dass er die Liebe zu Ana für den Tod seiner geliebten Mutter verantwortlich macht, führt dazu, dass er seine ebenfalls über alles geliebte Partnerin verlässt und in der Zeit seiner Trauer promiskuitives Verhalten an den Tag legt. Ana verkörpert in ihrer Beziehung zu Otto und generell einige Eigenschaften, die eigentlich in Hinblick auf die in Gisela Steins Werk erwähnte Studie von Schneider Düker und Kohler als „typisch männlich“ gelten, wodurch der Film mit seiner weiblichen Hauptfigur Stereotype aufbricht.²⁷³ Ana ist nämlich überhaupt nicht schüchtern, sondern sucht im Auto als erste das Gespräch mit Otto (*Los amantes*, 18:05). Des Weiteren ist sie entschlossen, hartnäckig und furchtlos, indem sie sich dazu entschließt, Otto an einem ihr im Grunde genommen völlig unbekanntem Ort wieder zu treffen, um dort wieder mit ihm zusammen zu kommen.

Auch Olga weist laut der weiter oben erwähnten Studie nach Schneider-Düker und Kohler ein paar „typisch männliche“ Eigenschaften auf, da sie in einigen Szenen äußerst bestimmt, sicher und entschlossen auftritt. Als sie Otto und Ana in die Schule fährt, ist sie zum Beispiel nach dem Beinahe-Zusammenstoß fest entschlossen, dass die Kinder von fortan den Bus in die Schule nehmen müssen, da sie ohnehin schon alt genug dafür seien (*Los amantes*, 22:26-22:35). Außerdem scheut sie sich überhaupt nicht davor, dem Busfahrer vor allen Leuten eine Ohrfeige zu geben (*Los amantes*, 21:53). Zudem tritt sie in Anas Augen äußerst pragmatisch auf, wenn Olga ihr erklärt, dass es von ihr sehr unüberlegt sei, ihre langjährige Beziehung zu Javier, bei dem Ana bereits gewohnt hat, einfach so aufzugeben (*Los amantes*, 1:08:47-1:09:00).

²⁷³ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270

Bezüglich der Identität der Filmfiguren kann man konstatieren, dass alle Filmfiguren im Prinzip zumindest einen Verlust ihres Partners bzw. ihrer Partnerin erleiden müssen, wodurch bei all diesen Figuren die Säule des sozialen Umfeldes schwer erschüttert wird. Zudem ist auffallend, dass die Filmfiguren im Laufe des Films immer wieder für ihre Charaktere typische Verhaltensmuster aufweisen. So kommt zum Beispiel an mehreren Stellen im Film sowohl Ottos als auch Anas sturer Glaube an gewisse Dinge vor, obwohl das Gegenteil davon offensichtlich ist. Otto schließt zum Beispiel sowohl im Regen in der Hoffnung, Ana möchte doch noch am Schultor auftauchen, kurz die Augen (*Los amantes*, 12:37). Dasselbe macht er ganz am Schluss des Films, als er die tote Ana am Boden erblickt (*Los amantes*, 1:39:38).

4. Lucía y el sexo

4.1 Inhalt

Mit einem Telefongespräch zwischen der Kellnerin Lucía und dem Schriftsteller Lorenzo beginnt der Film, der durchzogen ist von einer Mischung aus (Film-)Realität und Fiktion. Lorenzo scheint es psychisch sehr schlecht zu gehen, woraufhin Lucía von ihrer Arbeit im Restaurant heimfährt, um nach ihm zu sehen. Zuhause findet sie ihn schließlich nicht vor, sondern es klingelt das Telefon und die Polizei teilt Lucía mit, dass etwas passiert ist. Ohne die Nachricht zu Ende anzuhören, legt Lucía in der Annahme, dass Lorenzo sich umgebracht habe, auf und flieht auf die von Lorenzo im Laufe des Films immer wieder erwähnte Insel. Dort lernt Lucía Carlos und Elena kennen, die sie sehr freundlich in ihrem Landhaus aufnehmen. Elena ist gerade die Frau, mit der Lorenzo die Liebesnacht verbracht hatte und von der er Lucía zuvor bereits vorschwärmt. Elena war dabei schwanger geworden und zog ihre Tochter Luna in derselben Stadt auf, in der sich auch Lorenzo und Lucía zum Zeitpunkt ihrer Liebesbeziehung befanden. Lorenzo erfuhr jedoch erst nach einigen Jahren von seiner Vaterschaft, was ihn gleichzeitig von Lucía entfernte, da er dadurch auch Lunas Kindermädchen Belén kennen lernte. Durch deren Verführung wiederum war Luna durch einen Hundebiss tödlich verunglückt, woraufhin Elena auf die erwähnte Insel floh und Lorenzo in eine schwere depressive Verstimmung fiel. Carlos heißt eigentlich Antonio und ist der Stiefvater von Belén, mit der er ein Verhältnis hatte.

Da Lucía vor ihrer Flucht häufig in Lorenzos Manuskripten las, ist sie nun auf der Insel fähig, Rückschlüsse zu ziehen und den Grund für Lorenzos schlechte Verfassung vor seinem Verschwinden herauszufinden. Es stellt sich schließlich auch heraus, dass Lorenzo seinen Unfall überlebt hat und nun im Krankenhaus liegt. Von dort holt ihn schließlich sein Literaturagent und Freund Pepe ab. Da Lorenzo ahnt, wo sich Lucía nach seinem Verschwinden aufhalten könnte, macht er sich mit Pepe dorthin auf, um sich zuerst mit Elena zu versöhnen und schließlich mit Lucía wieder zu vereinen.

4.2 Titel

Der Filmtitel *Lucía y el Sexo* beinhaltet eine grobe Unterteilung des Films in zwei große Teile, nämlich in die Gegenwart und in die Vergangenheit. *Lucía* bezieht sich im Filmtitel dabei auf die Gegenwart des Films, während sich *El Sexo* auf die Vergangenheit bezieht.²⁷⁴ Die Erzählung konzentriert sich somit auch auf zwei verschiedene Handlungsorte: Die Gegenwart spielt sich dabei vor allem auf der Insel ab, während die Vergangenheit hauptsächlich in Madrid stattfindet. Diese Zweiteilung in Stadt und Land wird durch verschiedene Farbfiler und Musikstile noch zusätzlich betont.²⁷⁵

4.3 Erzählstruktur und -technik

Medem setzt die Struktur von *Lucía y el sexo Los amantes* symmetrisch entgegen, indem er die „Laufriktion“ Lucías der von Ana entgegengesetzt darstellt. Lucía läuft nämlich sozusagen entgegen Ana weg vom Tod und ins Leben hinein (bzw. visuell weg vom/von der ZuseherIn oder hin zu ihm/ihr). Der Aufbau des Films ist äußerst verschachtelt und das Konstruktionsprinzip extrem verschlungen. Da sich der Film ständig zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Zeitebenen bewegt, kommt es zu sehr vielen perspektivischen Verschiebungen. Die Geschichte bewegt sich dabei zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf einigen horizontalen Koordinaten und zwischen Fiktion und Binnenfiktion auf ihrer vertikalen Achse, um schließlich zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren und die Kreisförmigkeit der Geschichte zu betonen.

Lorenzos Erzählungen stellen dabei die Binnenfiktion des Films dar und können nach Gérard Genette auch als so genannter intradiegetischer narrativer Diskurs oder als Binnenerzählung (sp. *relato enmarcado*)²⁷⁶ bezeichnet werden.

Zudem besitzt der Film zwei Ebenen, nämlich sowohl die Ebene der Diegese bzw. die intradiegetische Ebene (sp. *nivel intradiegetico*) als auch eine so genannte hypo- oder metadiegetische Ebene (sp. *nivel hipo-/metadiegetico*), auf der Lorenzos Erzählungen situiert sind.²⁷⁷

²⁷⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.74f.

²⁷⁵ Vgl. Strigl (2006): S.122.

²⁷⁶ Genette zit. nach Spanische Literaturwissenschaft (2012): S.141.

²⁷⁷ Vgl. Spanische Literaturwissenschaft (2012): S.141.

Die wichtigsten Koordinaten der Zeitachse stellen das sexuelle Aufeinandertreffen von Lorenzo und Elena auf der Insel, Begegnung und sechsjährige Beziehung von Lorenzo und Lucía und Lucías Flucht und Aufenthalt auf der Insel dar, wodurch sich chronologisch betrachtet der Kreis der Geschichte schließt, indem sie an ihren Ursprungsort zurückkehrt.²⁷⁸

Die Anfangsszene des Films, in der Lucía Lorenzo anruft, sich bei ihm entschuldigt und ihn dazu animiert, gemeinsam auf die besagte Insel zu reisen ist demnach direkt aus dem Film gegriffen und entspricht keineswegs der zeitlichen Chronologie des Films.

Trotzdem sind im ersten Filmdrittel die einzelnen Zeitebenen noch gut zu unterscheiden, da sie in zusammenhängenden Blöcken erzählt werden. Im weiteren Verlauf des Films kommt es jedoch vor allem aufgrund des Einfließens von Lorenzos Texten in die Erzählung immer mehr zu einer Verflechtung von vergangenen und gegenwärtigen, realen und fiktionalen Elementen.²⁷⁹

Zudem wird die Geschichte in der subjektiven Erzählperspektive der einzelnen Figuren erzählt.²⁸⁰

Der Film beinhaltet zwei große Flashbacks, wobei der erste eingeleitet wird, nachdem Lucía bald nach ihrer Ankunft auf der Insel in ein Loch gefallen ist. Der erste Flashback konzentriert sich sowohl auf die anfängliche Liebesbeziehung zwischen Lucía und Lorenzo als auch auf Elenas Geschichte, die von Lorenzo schwanger geworden ist. Medem schafft anschließend auf der Tonebene einen Übergang von Lorenzo und Lucías Geschichte zu Elenas: So geht Lucías Schreien im Bett in Elenas Schrei aufgrund des Geburtsschmerzes über.²⁸¹ Im zweiten Flashback, der durch einen Kamerazoom in das Fenster von Lucías und Lorenzos Wohnung eingeleitet wird, erfährt der/die ZuseherIn den Grund für Lorenzos depressive Phase. Die Treffen mit Luna und Belén werden genauso geschildert wie das Zerbrechen der Beziehung zwischen Lucía und Lorenzo. Der zweite Flashback endet mit der Sequenz, in der der/die ZuseherIn Lorenzo im Krankenbett liegen sieht, womit sich auch der Kreis der Vergangenheit geschlossen hat. Die Erzählung schreitet nun vorwärts

²⁷⁸ Vgl. Bochnig (2005): S.74.

²⁷⁹ Vgl. ebd.: S.75.

²⁸⁰ Vgl. ebd.: S.76.

²⁸¹ Vgl. Strigl (2006): S.123.

in Richtung Ende, wobei zeitlich parallel laufende Ereignisse durch Parallelmontage miteinander verknüpft werden.²⁸²

Autorschaft und Suggestion

Dadurch, dass Lorenzo Buchautor ist und seine Manuskripte sogar die filmische Realität in vielerlei Hinsicht beeinflussen, kann man feststellen, dass *Lucía y el sexo* auch intermediale Bezüge, wie eben die der Autorschaft, aufweist. So steuern Lorenzos Manuskripte, wie bereits erwähnt, nicht nur Lucías bzw. Beléns Lust und sexuelle Gedanken, sondern die Geschichten beginnen, teilweise sogar die filmische Erzählung zu lenken. Lorenzos Geschichte zum Beispiel, die er Luna kurz vor ihrem Tod erzählt, greift in die Realität ein. So erzählt er Luna über die Wunschinsel, auf der jeder anstatt zu sterben, in ein Loch fällt und man dann sein Leben in eine andere Richtung lenken kann. Nach einer Weißblende setzt Lorenzo die Erzählung am Strand fort. Er sagt am Ende, dass der Wunsch des Mädchens die Verwandlung ihrer Mutter in eine Sirene war. Nachdem Luna durch den Hundebiss stirbt, tritt alles genau nach Lorenzos Erzählung ein: Die kleine Luna fällt durch ein Loch ins Meer und schwimmt dort in die Arme ihrer Mutter, die sich bereits in eine Sirene verwandelt hatte. Elena sagt später zu Belén am Telefon, dass sie nun auf einer Insel sei, um dort beim Schwimmen Luna näher sein zu können.²⁸³

Lorenzo verfasst zwei Manuskripte, nachdem ihm Pepe von seiner Vaterschaft erzählt hat und er ihn dazu anregte, dies in sein neues Buch einzubauen. Er legt ihm gewissermaßen nahe, dass, wenn er dies gut in sein neues Buch einbauen würde, es die Geschichte seines Lebens werden könnte. Das erste Skript handelt von seiner geheimen Vaterschaft, das zweite jedoch von Belén und der Dreiecksbeziehung. Somit kann man feststellen, dass er durch das Schreiben zunehmend seine Psyche aufarbeitet und sich seine Gefühle sehr stark in seinen Texten widerspiegeln. Während Belén die Geschichte von ihr und dem Liebhaber ihrer Mutter erzählt, sieht der/die ZuseherIn plötzlich Lorenzo im Fernsehbildschirm und sogleich steht er vor Belén, welche bei seinem Anblick erschrickt. Lorenzo erscheint in diesem Moment gleichzeitig Mitspieler und Betrachter der Geschichte zu sein, die in

²⁸² Vgl. ebd.: S.124.

²⁸³ Vgl. Strigl (2006): S.233f.

diesem Fall aus Beléns Fantasie kommt. Das könnte bereits die bevorstehende Verführung Beléns und ihren Wunsch, mit Lorenzo zusammen zu sein, andeuten. Anschließend liest Lucía Lorenzos Version der Geschichte und der/die ZuseherIn sieht Lucías Vorstellung verbildlicht, in der sie äußerst leidenschaftlichen Sex mit Lorenzo hat.

Im Laufe des Verfassens des zweiten Manuskripts visualisiert die Kamera zunehmend Inhalte aus Lorenzos Erzählung, wie zum Beispiel die verbrauchte, stickige und erdrückende Luft, während die Figuren Sex haben. Lorenzo öffnet während des Schreibens an seinem Computer plötzlich die Fenster, da er die drückende Luft in seinem Zimmer fast nicht mehr aushält. Die schwere Atmosphäre seiner Erzählung kann demnach den Gefühlszustand Lorenzos ausdrücken, der von seiner Schuld erdrückt zu werden droht. Wiederum scheint aber reziprok seine Geschichte auch die Handlungsebene des Films bzw. nach Genette die so genannte Ebene der Diegese bzw. die intradiegetische Ebene (nivel intradiegetico)²⁸⁴ negativ zu beeinflussen.²⁸⁵ Indem Lorenzo durch seine Geschichten Geschehnisse des Films zu verarbeiten versucht, ist er aber gleichzeitig unfähig, mit Lucía über seine Probleme zu reden. Lorenzo scheint demnach zunehmend die Kontrolle über sein Schreiben zu verlieren, wodurch Medem auch die Machtausübung von Literatur auf den Autor selbst thematisiert.²⁸⁶

Lucía und Elena entdecken zudem eine Vermisstenanzeige von allen drei Beteiligten der realen Dreiecksbeziehung. Gleich danach sieht der/die ZuseherIn Belén und ihre Mutter blutüberströmt in Lorenzos Albtraum, von dem er nachts schreiend aufwacht. Gleich darauf setzt er sich an den Computer und beschließt, dass das Ganze nun ein Ende haben muss, worauf er Belén und ihre Mutter in seinem Manuskript durch Selbstmord sterben lässt und er selbst die Flucht ergreift. Er möchte nämlich fortan auch nicht mehr schreiben und die Flucht scheint ihm der einzige Ausweg aus seinem Elend zu sein. Lorenzos Geschichte drückt hier gleichzeitig seine Hilflosigkeit bzw. auch die Tatsache aus, dass er sein Elend durch das Schreiben verarbeiten möchte. Als er jedoch bemerkt, dass ihm dies nicht mehr gelingt, sondern, dass – im Gegenteil – diese seine Geschichte ihn nur immer

²⁸⁴ Genette zit. nach spanische Literaturwissenschaft (2012): S.141.

²⁸⁵ Vgl. Bochnig (2005): S.80f.

²⁸⁶ Vgl. ebd.: S.82.

mehr in ein Loch hineinzieht, aus dem er selbst nicht mehr herauskommen kann, beschließt er eben, die Figuren auszulöschen und selbst zu fliehen.

Belén trägt im Krankenhaus in der filmischen Erzählung am Handgelenk Binden. Das könnte sowohl aufgrund eines realen Verletzens durch die Glasscherben nach Lunas Tod sein, als auch auf das Aufschneiden der Pulsadern in Lorenzos Fiktion hindeuten.

Der Film wechselt also ständig zwischen Realität und Fiktion (bzw. Fiktion und Binnenfiktion), was die Zuseher schon einmal verirren kann und sie sich fragen müssen, was jetzt eigentlich wirklich in der filmischen Erzählung geschehen ist und was nur zu Lorenzos Fiktion gehört.

Des Weiteren beginnt die Beziehung zwischen Lorenzo und Lucía sich nach und nach mehr über Lorenzos Geschichte, die Lucía heimlich liest, auszutragen. Lucía liest zum Beispiel den Text aus Lorenzos Manuskript, wo sich das Ich seiner Erzählung fragt, wie viel Bedeutung wohl eine Vaterschaft habe, wenn die Tochter gar nichts davon wusste und das Ich bemerkt, dass sie es wahrscheinlich für sich behalten hätte, wenn sie es erfahren hätte. Als Lucía das Wort *secreto* liest, spiegelt sich ihr Kopf erneut im Bildschirm. Die Spiegelung dient hier wiederum als Ort, wo „Wirklichkeits- und Fiktionsebene ineinander überfließen und der (fiktive) Kontakt zwischen zwei Menschen stattfinden kann.“²⁸⁷ Das Wort *secreto* in der Geschichte hat nämlich zudem eine wichtige Bedeutung in Lucías realem Leben zur selben Zeit, da Lorenzo ihr auch dieses Geheimnis der Vaterschaft vorenthält, ihr gar nichts von seiner großen Neuigkeit erzählt.

Aufgrund von Lorenzos Verschlossenheit Lucía gegenüber zerbricht schließlich auch ihre Beziehung vorübergehend.

Auf der Insel erkennt Lucía zusehends, in welchem Ausmaß Lorenzos Manuskripte mit seinem wirklichen Leben zusammenhängen. Durch ein Gespräch mit Elena und das Durchlesen der von Elena ausgedruckten Geschichte ihres Chatpartners erkennt Lucía schließlich, dass Elenas Tochter auch gleichzeitig Lorenzos Tochter ist. Daraufhin schreitet sie zu Lunas Foto in Elenas Zimmer, während sie in einer Großaufnahme zu sehen ist, wie sie zugleich das Foto und die Zuseher anblickt. Daraufhin wiederholt sie folgende Worte aus Lorenzos Roman: „Cuanto importancia tiene ser padre si su hija no lo sabía?“ Daraufhin wird wiederum die Aufnahme von Lorenzo und Luna gezeigt, wie sie im Meer

²⁸⁷ Ebd.: S.197.

baden. Lunas Photo stellt hier also wiederum eine Grenze zwischen filmischer Fiktion und Lorenzos Fiktion (bzw. Fiktion und Binnenfiktion) dar.²⁸⁸ (*Lucía y el sexo*, 1:37:30-1:40:54)

4.4 Verschiedene Arten von Beziehungen

4.4.1 Lucía und Lorenzo

Der Typus der sogenannten traditionellen Liebesbeziehung findet sich in *Lucía y el Sexo* sicherlich zwischen Lucía und Lorenzo am ehesten wieder, da ihre Liebe sowohl von gegenseitiger Leidenschaft als auch einem freundschaftlichen Verhältnis geprägt ist.

Steins bemerkt dabei, dass in heutiger Zeit eine Liebe ohne Leidenschaft nach wie vor undenkbar ist. Zudem rückt das Glückspotenzial von Partnerschaften immer mehr in den Vordergrund, wodurch auch die Ansprüche an Partnerschaft zugenommen haben.²⁸⁹ Dieses Beziehungsglück kommt besonders in den von Licht durchfluteten sexuellen Darstellungen zwischen Lorenzo und Lucía zum Ausdruck.

Entgegen der Auffassung der idealen Liebesbeziehung nach Platon, in der die Freundschaft auf jeden Fall Basis und im Grunde genommen auch das Wichtigste und höchste Gut einer Liebesbeziehung ist, herrscht zwischen Lorenzo und Lucía besonders das schnelle Verlieben ineinander bzw. die Liebe auf den ersten Blick vor.²⁹⁰

Lucía spricht Lorenzo in einer Bar an und gesteht ihm, dass sie ihn schon seit längerem beobachtet habe und in ihn verliebt sei, wonach Lorenzo sich sofort auch in Lucía verliebt. Bei ihrer Annäherung bzw. bei ihrem Kennenlernen nehmen Lucía und Lorenzo nicht vollkommen die nach Gisela Steins geschlechtsstereotypen Rollen ein, wobei die Frau hier den aktiven Part übernimmt, indem sie ihrem sogenannten Schwarm ihre Liebe gesteht und sie somit um ihn wirbt.²⁹¹ Die dialogische Sequenz beginnt damit, dass sich Lorenzo und Pepe, sein Verleger, in einer Bar treffen, um über den Inhalt seines nächsten Buches zu

²⁸⁸ Vgl. Strigl (2006): S.213.

²⁸⁹ Vgl. Steins (2003): S.68.

²⁹⁰ Vgl. Platon (2013): 43f.

²⁹¹ Vgl. Steins (2003): S.21.

sprechen. Als Lorenzo in derselben Bar zum Zigarettenautomat geht, wird er plötzlich von Lucía angesprochen, die ihn fragt, ob sie nicht kurz mit ihm reden könne.

Die dialogische Szene²⁹² zwischen Lucía und Lorenzo (*Lucía y el sexo*, 17:47-22:33) ist im sogenannten Schuss-Gegenschuss-Schema (shot-reverse shot)²⁹³ dargestellt, wobei Lucía erst ins Bild kommt, als sie ihren ersten Satz an Lorenzo richtet, was beim/bei der ZuseherIn einen gewissen Überraschungseffekt erzeugt. Es handelt sich in dieser Szene zudem um harte, unsichtbare Schnitte, da die Geschehenskcontinuität innerhalb der Szene erhalt bleibt, wodurch die Schnitte kaum bewusst wahrgenommen werden.²⁹⁴

Die Kamera hält dabei Lucía in einer nahen²⁹⁵ Einstellung fest, wobei sich ihr Kopf mit einem Teil des Oberkörpers sehr zentral im Bild befindet.²⁹⁶

In der nächsten Einstellung ist Lorenzos erstaunter und verwunderter Gesichtsausdruck in einer Großeinstellung (= Close Up)²⁹⁷ im linken Bilddrittel zu sehen. Nach Bienk wird das Filmbild durch zwei horizontale und zwei vertikale Linien gedrittelt, um das Platzieren von Objekten und Figuren zu erleichtert.²⁹⁸ Lorenzo wirkt äußerst überrascht und bekundet leicht irritiert, ob sie jetzt sofort mit ihm reden möchte, da er gerade im Gespräch mit einem Freund sei. Lucía blickt dabei in Richtung Pepe und wird dabei aus Lorenzos Obersicht (also in der Vogelperspektive), da dieser gerade am Automat steht, sie jedoch am Tisch sitzt, gefilmt. Die Kamera schwenkt vertikal hinunter zu den heraus fallenden Zigaretten. Lucía folgt dem Kameranachwenk, steht leicht zögerlich und nervös auf und richtet ihren Blick wieder auf Lorenzo, welcher sie fragt, worüber sie mit ihm sprechen möchte und ob es ein Problem gäbe. Lucía antwortet ihm in einem nervösen, aber bestimmten Ton mit ja. Lorenzo und Lucía werden dabei die ganze Zeit über im Schuss- Gegenschuss-Schema zentralkadriert gezeigt. Lorenzo fordert sie schließlich neugierig dazu auf, ihr von ihrem „Problem“ zu berichten, woraufhin sie noch nervöser und verlegen zu stammeln beginnt, ob er jetzt sofort meine. In dem Moment werden beide Gesprächspartner zum ersten Mal gleichzeitig abgebildet, wobei Kameraachse und Handlungsachse nun einen rechten

²⁹² Bienk (2014): S.85.

²⁹³ Ebd.: S.86.

²⁹⁴ Vgl. ebd.: S.82.

²⁹⁵ Ebd.: S.54.

²⁹⁶ Vgl. ebd.: S.38.

²⁹⁷ Ebd.: S.54, s.84.

²⁹⁸ Vgl. ebd.: S.38.

Winkel bilden. Der/die ZuseherIn ist in diesem Fall unbeteiligte/r BeobachterIn. Lorenzo antwortet daraufhin mit einem bestimmten Ja, nimmt Lucía leicht an der Schulter und führt sie zurück auf ihren Sitzplatz. Die Kamera schwenkt dabei kurz zu Lucía hinab in Richtung Tisch, dann zu Lorenzo, der wiederum in Großaufnahme zu sehen ist. Schließlich folgt die Kamera Lorenzos eindeutig nickendem Blick und schwenkt horizontal²⁹⁹ in Richtung Pepe, der noch immer am anderen Tisch sitzt und ihm antwortend zunickt. Lorenzo nimmt nun an Lucías Tisch ihr gegenüber Platz und beide sind nun abwechselnd in einer nahen Einstellung zu sehen, wobei es sich wiederum um harte, unsichtbare Schnitte handelt. Bei diesem Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird der/die ZuseherIn sehr stark in das Geschehen eingebunden. Außerdem entsteht durch die Dynamik der wechselnden Bilder ein gewisser Spannungseffekt.³⁰⁰

Lorenzo fragt sogleich nach ihrem Namen, woraufhin die Kamera zu Lucía wechselt und diese nun nicht mehr ganz so nervös ihren Namen verrät. Daraufhin gibt Lorenzo seinen Namen preis, worauf Lucía ihm antwortet, dass sie dies schon wisse, da sie ihn schon kenne. Die Kamera fängt daraufhin Lorenzos leicht erstaunten und gespannten Blick ein. Lucía berichtet ihm sogleich in Großeinstellung, dass sie seinen Roman bereits einige Male gelesen habe und gar nicht genug davon bekommen könne. Sie wirkt dabei noch immer etwas nervös, aber auch äußerst inbrünstig und energisch. Lorenzo muss daraufhin leicht schmunzeln, während sie leidenschaftlich mit ihrer Schilderung fortfährt. Sie erzählt, dass der Roman sie so tief berührt habe, dass er sie gar nicht mehr loslässt. Lorenzo nickt dabei zwischendurch gespannt und auffordernd, dass sie mit ihrer Erzählung fortfahren solle. Anschließend bekundet Lucía, dass sie ihm manchmal heimlich folgt und sie sogar weiß, wo er wohnt. Lorenzo nickt gespannt und Lucía setzt fort, dass sie ihn in dieser Bar schon einmal gesehen hat und fragt ihn, ob sie ihm bekannt vorkommt. Lorenzo verneint das etwas hilflos, woraufhin Lucía ihm des Weiteren erzählt, dass sie Kellnerin in dem Restaurant gegenüber der Bar, in der sie sich gerade befinden, ist. Die Kamera schwenkt dabei wiederum in Richtung Pepe, da man durch das Fenster, vor dem Pepe sitzt, auch das Restaurant sehen kann. Pepes Gesichtsausdruck signalisiert dabei, dass Lorenzo jetzt schon bald wieder zu ihm kommen sollte, woraufhin jener zustimmend nickt. Lucía setzt jedoch

²⁹⁹ Ebd.: S.60.

³⁰⁰ Luft: *Kamera- und Objektbewegungen am Beispiel von Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin"*.

ihre Erzählung fort und erzählt ihm zuerst aus Nervosität über ihren Chef, mit dem sie bald zusammen wohnen möchte und dass sie sehr glücklich sei, aber dass sie etwas beschlossen habe. Lorenzo lächelt etwas verlegen und animiert Lucía nach einer Pause dazu, weiterzuerzählen, wonach Lucía sich plötzlich zusammenreißt und all ihren Mut zusammennimmt, um Lorenzo nun nach längerem Um-den-heißen-Brei-herum-Reden endlich sagt, was sie ihm eigentlich von Beginn an sagen wollte, nämlich, dass sie unsterblich in ihn verliebt ist: „Pues que sepas que yo, con quien de verdad quiero vivir ... es contigo. ... es porque estoy completamente enamorada de ti. ...“ Schon während der Pause setzt plötzlich Musik ein, um die herrschende Spannung auszudrücken. Die Kameraeinstellung wechselt nun von einer nahen zu einer Großeinstellung und zeigt wiederum abwechselnd Lucía sowie Lorenzo. Nach ihrem Liebesgeständnis wirkt Lorenzo ziemlich verlegen und es fehlen ihm für einige Sekunden die Worte. Schließlich stellt er erstaunt den großen Mut Lucías fest: „¡Qué valiente eres!“

Die extradiegetische Filmmusik, die diese Szene untermalt, wird von Sandra Strigl in ihrer Doktorarbeit als zweites leitmotivisch verwendetes Thema bezeichnet, das sich vor allem auf Lorenzo und Lucía bezieht. Die walzerähnliche Melodie setzt mit einer zaghaften Klarinette ein, die allmählich³⁰¹ „von den übrigen Instrumenten – der Viola, Flöte, Oboe und dem Fagott – gefolgt wird.“³⁰²

Lucía stellt es Lorenzo nach ihrem Geständnis frei, zu gehen, wenn ihm danach sei. Dieser zuckt mit der Schulter und weiß nicht so recht, was er nun machen soll. Er dreht sich noch einmal zu Pepe um, der mit irritiertem Gesichtsausdruck in den Fernseher blickt und dort einen wilden Hund betrachtet, der knurrend einen Menschen anspringt und zu Boden reißt. Dieses Element könnte bereits eine Anspielung auf den späteren Tod Lunas durch den Hund sein. Nervös beschließt Lorenzo, seine Packung Zigarette zu öffnen, die in Detail- bzw. Makroeinstellung³⁰³ zu sehen ist. Lorenzo reicht Lucía eine Zigarette, dann steckt er sich selbst eine in den Mund. Interessant ist außerdem, dass Lucía Lorenzo und sich selbst Feuer gibt, was ebenso das aktive und energische Wesen Lucías unterstreicht. Lorenzo fragt sie schließlich, ob sie noch etwas von ihm wolle, woraufhin Lucía äußerst

³⁰¹ Vgl. Strigl (2006): S.264.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Bienk (2014): S.54.

entschlossen und beharrlich sagt, dass sie möchte, dass er sich mit der Zeit durch das Zusammenleben in sie verlieben würde. Lorenzo wirkt kurz etwas überfordert, doch dann erhebt er sich von seinem Stuhl, beugt sich zu Lucía, die bereits etwas bedrückt ihre Zigarette im Aschenbecher ausdrückt, was die Kamera wiederum in Detail- bzw. MakroEinstellung festhält, und sagt ihr, dass er sich schon in sie verliebt habe. In der nächsten Einstellung sind nun wieder beide im Bild zu sehen, wobei sich Lorenzo langsam in Lucías Sitzhöhe bewegt, um ihr sein Geständnis zu machen. Die Handlungsachse verläuft hier parallel zum unteren Bildrand von links nach rechts am/an der ZuschauerIn vorbei.³⁰⁴ Lucía kann ihre Freude kaum fassen und beide werden in GroßEinstellung beim Hinausgehen aus der Bar gefilmt, während Lorenzo lautstark und energisch verkündet, dass sie nun in eine Bar gehen werden, um das zu feiern. Die Kamera entfernt sich dabei zügig in einer Wegfahrt³⁰⁵ von den dargestellten Personen. Pepe schaut ihnen sehr erstaunt nach und dreht sich nach ihnen um. Lorenzo schickt ihm noch schnell einen Luftkuss, den die Kamera in einem Reißschwenk³⁰⁶ verfolgt. Währenddessen ist bereits der Ton bzw. das Lied der nächsten Sequenz in der Bar zu hören (*Lucía y el sexo*, 16:54-22:39). Es handelt sich hier also um einen sogenannten Match Cut bzw. um einen sichtbaren, gestaltenden Schnitt.³⁰⁷

So stellt auch Bochnig fest, dass der Erzählblock des Kennenlernens zwischen Lucía und Lorenzo relativ geschlossen ist und eine beträchtliche narrative Dichte herrscht:

Jede Szene greift in die nächste über, stimuliert die Figuren zur darauf folgenden Handlung. Diese narrative Dichte verstärkt Medem durch die Montage, in welcher sich nicht nur die einzelnen Sequenzen visuell überlappen, sondern es auch zu einer Vermischung auf der Tonebene kommt.³⁰⁸

Lucía wird in beschriebener Szene ähnlich wie Ana in *Los amantes* als aktive und mutige Frau dargestellt, die weiß, was sie will und ihre Träume nicht nur für sich behält, sondern versucht, sie zu verwirklichen, was sie letztendlich auch schafft.

Laut der Skala nach Schneider-Düker und Kohler, die speziell für Männer bzw. Frauen gesellschaftlich erwünschte Eigenschaften darstellt, weist Lucía in beschriebener Szene

³⁰⁴ Vgl. ebd.: S.63.

³⁰⁵ Borstnar / Pabst / Wulff (2002): S.96.

³⁰⁶ Bienk (2014): S.60.

³⁰⁷ Vgl. ebd.: S.89f.

³⁰⁸ Bochnig (2005): S.77.

sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften auf.³⁰⁹ Die männlichen Eigenschaften, die Lucías Charakter in der Szene widerspiegelt, sind Folgende: „entschlossen“, „hartnäckig“, „bereit, etwas zu riskieren“, „kraftvoll“ und „sicher“. Dennoch weist sie auch einige für Frauen nach dieser weiter oben erwähnten Skala „erwünschte“ und „angemessene“ Charaktereigenschaften auf, nämlich: „verführerisch“, „herzlich“, „leidenschaftlich“, „sinnlich“, „fröhlich“, „weichherzig“ und „romantisch“.³¹⁰

Des Weiteren wird in dieser Szene von Lucía auch das im Film gegenwärtige Essensthema angesprochen, indem sie sagt: „Soy camarera de ese restaurante. ... Mi jefe está muy bien, y es un buen cocinero.“ (*Lucía y el sexo*, 19:47-19:50)

Das Thema Essen und das genussvolle Essen von Speisen symbolisiert im Film häufig das körperliche Verlangen der Figuren.³¹¹ In Bezug auf unser Forschungsinteresse kann demnach konstatiert werden, dass Sexualität in *Lucía y el sexo* auch durch den genussvollen Verzehr von Speisen in Kombination mit sexuellen Aktivitäten inszeniert wird. Diese Feststellung bezieht sich vor allem auf die Szenen, in denen Lorenzo und Lucía, nachdem bzw. bevor sie leidenschaftlichen und teilweise auch verspielten Sex haben, etwas essen oder auch Speisen zubereiten sowie Gespräche über das Kochen führen (*Lucía y el sexo*, 26:15-28:56). Nachdem Lorenzo versehentlich den gerade zubereiteten Fisch auf den Boden fallen lässt, kommt die Szene, in der sich Lorenzo und Lucía beim Sex fotografieren (*Lucía y el sexo*, 28:57-30:00). Diese Sexszene wird dabei ständig in Form eines Short Cuts³¹² von der bereits später stattfindenden Szene, in der Lucía Lorenzo im Gastgarten eines Cafés die entstandenen Fotos zeigt und ihn dadurch stimulieren möchte, unterbrochen.

4.4.2 Beziehung zwischen Leserin und Autor

Lucía bekundet Lorenzo zum selben Zeitpunkt, als sie ihm die Geschichte ihrer Großmutter über den Tod ihrer Eltern und ihres Bruders erzählt, wie sehr sie es mag, wenn Leute gute

³⁰⁹ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270, vgl. auch Steins (2003): S.21.

³¹⁰ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270, vgl. auch Steins (2003): S.21.

³¹¹ Vgl. Bochnig (2005): S.77.

³¹² Bienk (2014): S.91.

Geschichten erzählen können. Sie sagt, dass sie ihnen dadurch Vertrauen geben. (*Lucía y el sexo*, 28:40)

Lorenzos Manuskripte und subjektive Phantasiewelten beeinflussen Lucía einen guten Teil des gesamten Films über. Vor allem ihr sexuelles Empfinden wird durch die fiktiven Geschichten beeinflusst, aber auch ihr Liebesempfinden, da sie sich ja ursprünglich in Lorenzos ersten Roman verliebte. Von seinem zweiten Buch ist Lucía jedoch enttäuscht und ab diesem Zeitpunkt beginnt auch ihre (sexuelle Beziehung) in die Brüche zu gehen, wofür jedoch mehrere Gründe verantwortlich sind.³¹³

Wie bereits eingangs im Kapitel Erzählstruktur und –technik näher ausgeführt, ist der Film im Grunde genommen vom Prinzip der „Erzählung in der Erzählung“ geprägt. Lorenzos Erzählungen können dabei laut Genette auch als intradiegetischer narrativer Diskurs bzw. als die Binnenerzählung (sp. *relato enmarcado*)³¹⁴ bezeichnet werden.

Lucía setzt sich des Öfteren an Lorenzos Schreibtisch, um seine Manuskripte zu lesen. Dabei identifiziert sie sich mit allen möglichen Figuren, wie zum Beispiel mit Belén, die in der Dusche den Liebhaber ihrer Mutter verführen möchte. Die Identifikation wird dabei im Film deutlich dargestellt, indem sich Lucía plötzlich in der Dusche befindet und Lorenzo derjenige ist, der den Duschvorhang wegzieht und sie befriedigt (*Lucía y el sexo*, 59:38-01:00:27).

Lorenzo ist intradiegetischer Erzähler seiner Geschichten, wobei er häufig auch als homodiegetischer Erzähler auftritt, wenn er entweder unbeteiligter Beobachter des Geschehens ist, wie zum Beispiel in der Szene, in der er den „dreckigen“ Sex zwischen Mutter, Tochter und Liebhaber beschreibt (*Lucía y el sexo*, 1:20:40), oder sogar als Nebenfigur, wie das in der im nächsten Absatz beschriebenen Szene der Fall ist, auftritt.³¹⁵

Lucía liest zudem die Sexszene zwischen Antonio und Belén, wobei Antonio anfangs im Film durch Lorenzo ersetzt wird, was darauf hindeuten könnte, dass dies einer Wunschvorstellung entweder Beléns oder/ und auch Lorenzos entspringt. Lucía stockt beim Lesen dieser Geschichte vor lauter Erregung schon der Atem und sogleich stellt sie sich die gesamte Szene zusammen mit Lorenzo vor. Anschließend schreitet sie

³¹³ Vgl. Strigl (2006): S.171.

³¹⁴ Genette zit. nach Spanische Literaturwissenschaft (2012): S.141.

³¹⁵ Vgl. Spanische Literaturwissenschaft (2012): S.140f.

entschlossen ins Schlafzimmer, zieht sich aus und nimmt den schlafenden Lorenzo sanft und liebevoll in ihre Arme. In einer nächsten Einstellung sieht man jedoch nicht mehr die beiden, sondern Belén und Lorenzo, wie sie sich umarmen (*Lucía y el sexo*, 1:01:23-1:03:06). Dieses Bild könnte auf das emotionale und sexuelle Entfernen zwischen Lorenzo und Lucía bzw. auf das gleichzeitige Eingehen eines intimen Verhältnisses zwischen Lorenzo und Belén hindeuten, was zudem der indirekte Grund für Lunas Tod ist. Im Hintergrund dieser Sexszene, die zudem äußerst dunkel belichtet ist, erklingen beängstigende Synthesizer-Klänge, die geradezu eine bedrohliche Atmosphäre kreieren. Diese Atmosphäre könnte bereits sowohl das herannahende Unglück als auch die darauf folgende Trennung zwischen Lorenzo und Lucía andeuten.

Belén gibt Lorenzo im Park das Video mit dem Film, in dem ihre Mutter als Pornodarstellerin mitspielt. Dieser möchte sich anfangs zuhause dazu selbst befriedigen, wird jedoch von Lucía überrascht, die etwas früher als sonst von der Arbeit nach Hause kommt. Ohne zu zögern bindet er jedoch nun Lucía in seine sexuellen Phantasien ein und beginnt sie zu liebkosen (*Lucía y el sexo*, 1:04:26-01:04:37).

Auch nach Lorenzos Verschwinden kann Lucía sich noch an Details seiner Texte erinnern. So sagt sie auf der Insel beim Bestellen der Paella, dass sie, wie eine Figur aus Lorenzos Geschichten, aus Malta sei.

Zudem kann sie auf der Insel durch die Inhalte seiner Geschichten eine Verbindung zur filmischen Realität bzw. zur Ebene der Diegese (=Handlungsebene)³¹⁶ herstellen, wodurch sie auch den Grund für seine Depression herausfindet.³¹⁷

Hinsichtlich unseres Forschungsinteresses kann festgestellt werden, dass Lorenzos Erzählungen meistens sexuellen Charakter besitzen. Im Film wird demnach Sexualität auch durch Binnenerzählungen inszeniert.

4.4.3 Elena und Lorenzo

Elena und Lorenzo sind zwar nie ein Paar im traditionellen Sinne, jedoch verbindet sie ein sehr starkes Band, nämlich ihre gemeinsame Tochter Luna, die in einer Vollmondnacht im

³¹⁶ Ebd.:S.141.

³¹⁷ Vgl. Bochnig (2005): S.78.

Meer gezeugt wurde. Seitdem treffen sie sich kein zweites Mal, sondern erst wieder am Schluss des Films auf der Insel, als Lorenzo Elena um Verzeihung bittet.

Es scheint jedoch so, als hätte sich Elena bei dieser einen sexuellen Begegnung mit Lorenzo ein wenig in ihn verliebt, da sie noch während ihres Treffens sehr begierig ist, möglichst viel über ihn zu erfahren. Als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, ist sie zudem sofort entschlossen, Lorenzo in Madrid wieder zu finden.

Eleanor Bertine, Schülerin von C.G. Jung, die sich auch für seine Auffassung der zwei geschlechtsspezifischen Prinzipien des Logos beim Mann und des Eros bei der Frau ausspricht, ist zudem der Meinung, dass Männer im Grunde genommen eher auf der Suche nach einem (einzigem) starken und ekstatischen Erlebnis mit einer Frau sind, während die Frauen aufgrund der Gefahr, beim Sexualakt schwanger werden zu können, eher nach einer fixen Beziehung streben.³¹⁸ Elena wird schließlich auch tatsächlich von dieser einen sexuellen Begegnung mit Lorenzo schwanger. Man könnte also meinen, Elena hatte während ihrer Vereinigung bereits eine gewisse Intuition bzw. ein gewisses naturgegebenes Gefühl, weshalb sie immer wieder nachbohrt, um mehr über ihn zu erfahren – aber dazu später noch mehr.

Nach dem Tod Lunas baut sich zwischen den beiden eine sogenannte Chat-Beziehung auf, wobei die längste Zeit nur Lorenzo über Elena Bescheid weiß, aber nicht umgekehrt. Lorenzo erkundigt sich bei Pepe über die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit Elena, da er ihr mithilfe einer speziellen Geschichte Trost verschaffen möchte. Elena trägt den Chatnamen Alsi, was rückwärts gelesen *isla* (span.: Insel) bedeutet. Lorenzos Chatname hingegen besteht lediglich aus einem verkehrten Rufzeichen, was nach seiner Erklärung für einen Leuchtturm steht.

Er bezeichnet die Geschichte für Elena als eine Geschichte voller Vorteile – *una historia llena de ventajas* – und Elena freut sich so sehr darüber, dass sie es gar nicht mehr erwarten kann, sie endlich zu hören. So schreibt er ihr Folgendes im Chat und Musik setzt plötzlich ein, nämlich wiederum jenes traurig-melancholische Stück, das bereits die Liebesszene der beiden im Meer untermalte. Dieses Mal jedoch von Streichern gespielt: „La primera ventaja es que cuando llega al final, no se acaba, sino que se cae por un agujero ...

³¹⁸ Vgl. Bertine (1957): S.156f.

¡guujjhuu!... y el cuento reaparece en mitad del cuento. Esta es la segunda ventaja, y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo, si tú me dejas. ¡Si me das tiempo!” Elena antwortet ihm daraufhin: “Todo el tiempo que tú quieras. ¡Sigue por favor!” (*Lucía y el sexo*, 1:23:00-1:24:44)

Während Lorenzo seine Geschichte am Computer aufschreibt, sieht der/die ZuseherIn wiederum sein Spiegelbild im Bildschirm, was auf eine zunehmende emotionale Annäherung an Elena aufgrund dieser Geschichte und ihr gemeinsames Leiden hindeuten könnte. Lorenzo setzt mit seinem Schreiben fort, während der/die ZuseherIn an Elenas Spiegelbild im Computer ihren sehnsüchtigen und erwartungsvollen Blick ablesen kann. Plötzlich nähert sich langsam Lorenzos Spiegelbild in ihrem Computer und der/die ZuseherIn sieht, wie er beginnt, Elena zärtlich von hinten am Rücken zu liebkosen, während die Hintergrundmusik ihren Höhepunkt erreicht und langsam die Töne wieder hinabsinken. Die romantische Szene wird dabei von einem Türgeräusch in Lorenzos Wohnung unterbrochen, was auf Lucías Heimkommen hindeutet.

Nach dem tragischen Tod ihrer gemeinsamen Tochter verbindet Lorenzo und Elena vor allem ihre tiefe Trauer, die sie beide gleichermaßen empfinden. Das verbindet sie sehr stark und entfernt zugleich Lorenzo immer mehr von Lucía.

4.4.4 Lorenzo und Belén

Belén weckt sowohl sexuell als auch schriftstellerisch Lorenzos Neugierde. Das Eingehen einer verborgenen bzw. verbotenen Beziehung scheint ihn dabei in gewisser Weise zu reizen.

Vor allem projiziert Lorenzo seine sexuellen Phantasien auf das noch eher jung wirkende Kindermädchen, das ihm wiederum seine unkeuschen, wilden Phantasien anvertraut. Er glaubt, dass seine schriftstellerische Arbeit von dieser Fantasie profitieren könnte, zumal da Pepe ihm ratet, möglichst viel Sex in seinen neuen Roman zu stecken und schon Lucía seinen vorherigen Roman als zu romantisch und langweilig empfand. In einer Szene am Spielplatz zeigt sich Lorenzo äußerst interessiert an Beléns sexuellen Gedanken, indem er sie fragt, ob sie nicht gerne Sex mit dem Liebhaber ihrer Mutter provozieren möchte. Belén scheint am Anfang zwar etwas verlegen zu sein, einen Augenblick später findet sie die

Fragerei Lorenzos jedoch äußerst amüsant. An dieser Stelle verschmelzen, wie so oft im Film, Realität und Fiktion (bzw. Fiktion und Binnenfiktion = Lorenzos Fiktion), indem Lorenzo seine Fantasien in Form seines Schreibens am Computer weiter auslebt und ausbaut. Die Gespräche mit Belén dienen ihm so zu sagen als Anreiz für sein kreatives schriftstellerisches Schaffen. Lorenzo setzt dann die Geschichte in seiner Fantasie fort und schreibt zum Beispiel auf, dass Belén diejenige war, die heimlich den Liebhaber ihrer Mutter verführte (*Lucía y el sexo*, 58:44-59:55).

Das heimliche Flirten zwischen Lorenzo und Belén wirkt zu Beginn verführerisch und erotisch. Belén übt durch ihre Blicke, Bewegungen und Kleidung eine große Anziehungskraft auf Lorenzo aus.³¹⁹ Durch ihre eindringlichen Blicke ist sie eigentlich diejenige, die zuerst subtil mit Lorenzo zu flirten beginnt, obwohl sich er in den Parkszenen im Gespräch als der Aktive zeigt und versucht, möglichst viele erotische Phantasien aus Belén heraus zu kitzeln. Zudem offenbart sie ihm, dass sie wie Luna auch nie ihren Vater kennen lernen durfte.

Im Park, nachdem Lorenzo Belén das Video mit ihrer Mutter wieder zurückgibt, macht diese schließlich Nägel mit Köpfen und antwortet auf Lunas Frage, ob Lorenzo ihr Geliebter sei, mit einer Gegenfrage und zwar fragt sie das kleine Mädchen, ob sie das denn wolle, woraufhin diese entschlossen mit ja antwortet. Belén und Lorenzo geben sich schließlich hinter der Parkbank die Hand, so als ob sie von nun an zusammengehören würden. Die Schraube des Schicksals dreht sich also immer weiter und das bevorstehende Unglück nähert sich langsam aber sicher. Als letzte Einstellung dieser Szene sieht man eine zentralkadrierte Großaufnahme von Luna, was ebenfalls das schreckliche Unglück vorwegnehmen könnte. (*Lucía y el sexo*, 02:40-03:58).

Schon bald bekommt das Verhältnis der beiden einen zunehmend negativen Charakter bis schließlich Lorenzos eigene Tochter aufgrund der Verführung Beléns im Nebenzimmer stirbt.

³¹⁹ Vgl. Bochnig (2005): S.81.

4.4.5 Carlos und Elena

Die Beziehung zwischen Carlos und Elena ist laut Elena rein körperlich bzw. sexuell, da sie somit keiner fixen Bindung unterliegt, was ihr sehr angenehm ist. Das erzählt sie Lucía sehr bald nach deren Ankunft auf der Insel. Dadurch widerspricht sie jedoch der stereotypen Darstellung der Frau, die sich im Sinne der Soziobiologie gänzlich gegen eine derartige rein auf das Körperliche gerichtete Beziehung wehrt. Es ist jedoch naheliegend und kommt auch gegen Ende des Films durch Elenas eigene Worte heraus, dass sie sich bloß nach außen hin so gibt, sie sich ganz im Sinne von Bertine in ihrem tiefsten Inneren jedoch nach einer glücklichen Bindung auf emotionaler und sexueller Ebene sehnt. Nach Bertine trägt die Frau nämlich das Liebes-Prinzip des Eros in sich und sehnt sich nach Verständnis, Liebe und Tiefe der Beziehung.³²⁰

In einer Szene fängt Elena zum Beispiel an, Carlos zu streicheln, was er jedoch ablehnt, während er immer wieder Blickkontakt mit Lucía sucht (*Lucía y el sexo*, 47:30-48:00).

Aus einer späteren Szene, als Elena schon die wahre Identität von Lucías Ex-Freund Lorenzo begriffen und ihn als den Vater ihres Kindes identifiziert hat, geht deutlich hervor, dass Elena auf das Flirten zwischen Lucía und Carlos die ganze Zeit über eifersüchtig war. In dieser Szene meint sie etwas verletzt, dass Lucía Carlos ruhig haben könne, da sie im Internet jemand anderen kennen gelernt habe, der ihr von Tag zu Tag mehr gefällt (*Lucía y el sexo*, 1:42:14-1:42:50)

Elena glaubt zudem, dass Carlos mit Belén im Zimmer war, als Luna vom Hund getötet wurde, nachdem sie die Vermisstenanzeige von Carlos alias Antonio in der Zeitung gelesen hat. Das ist wahrscheinlich unter anderem ein Grund dafür, warum ihr Interesse an Carlos ins Gegenteil umschlägt und sie kurzzeitig nur Hass für ihn empfindet. Sie ist enttäuscht, dass er ihr seine wahre Identität bzw. seinen wahren Namen verschwiegen hat und sagt am Ende dieser Szene zu Lucía, dass sie nun überhaupt niemandem mehr vertrauen könne (*Lucía y el sexo*, 1:49:43-1:51:50).

³²⁰ Vgl. ebd.: S.157.

4.4.6 Carlos und Lucía

Carlos ist der erste Mensch, mit dem Lucía nach ihrer Flucht auf der Insel ein längeres Gespräch führt. Carlos ist sichtlich von ihr angetan und scheut sich auch nicht, mit ihr vor Elena zu flirten, indem er immer wieder Blickkontakt mit ihr sucht. In einer weiteren Szene liegt Carlos völlig eingeschmiert mit Schlamm am Strand und bittet Lucía, sich neben ihm zu legen. Er beginnt langsam, Lucía mit Schlamm einzucremen und fordert sie dazu auf, sich zu entspannen und den Schlamm all das Schlechte und Unangenehme einsaugen zu lassen, damit es später im Meer abgewaschen werden könne. Lucía scheint den Gedanken äußerst angenehm zu finden und sie wirkt auch zunehmend erregt durch Carlos' Berührungen. Schließlich merkt Lucía seine Erregtheit bei diesem Prozess und gibt sofort kund, dass sie noch nicht bereit für Sex sei. Bochnig bemerkt, dass die Vergangenheit im Film besonders durch Sexualität gekennzeichnet ist. Da Lucía sich jedoch – genauso wie alle anderen Figuren, die auf die Insel kommen – dort von ihrer Vergangenheit befreien möchte, sagt sie zu Carlos, dass sie nun keinen Sex möchte.³²¹ Das Auslöschen der Vergangenheit ist aber wahrscheinlich nicht der Hauptgrund, sondern die Tatsache, dass sie noch immer sehr an Lorenzo hängt und in ihn verliebt ist. Carlos reagiert sehr gelassen auf ihre Zurückweisung und legt sich einfach still neben Lucía, um den Schlamm von der Sonne eintrocknen zu lassen (*Lucía y el sexo*, 1:32:18-1:34:21).

4.4.7 Elena und Belén

Elena ist trotz der Nachlässigkeit Beléns, aufgrund deren Luna indirekt sterben muss, da sie die Hauptverantwortliche zum Zeitpunkt von Lunas Tod ist, überaus freundlich zu ihr, als Elena mit ihr von der Insel aus telefoniert. Belén liegt während des Telefonats verletzt im Krankenhaus und beweint Lunas schrecklichen Tod.

Das deutet darauf hin, dass sie ihr vielleicht bereits vergeben hat. Vielleicht ist sie aber zu diesem Zeitpunkt einfach auch nur noch zu paralysiert, um auf irgendjemanden böse sein zu können.

Darüber hinaus könnte dieser Umstand der Milde vonseiten Elenas gegenüber Belén auch die generell positivere Einstellung Elenas gegenüber Frauen ausdrücken bzw. zeigen. Auch

³²¹ Vgl. Bochnig (2005): S.84.

Lucía gegenüber hat sie von Beginn an eine äußerst nette und positive Einstellung, als diese auf die Insel kommt und zum ersten Mal auf Elena trifft.

4.4.8 Lorenzo und Pepe

Das Verhältnis zwischen Lorenzo und Pepe scheint bereits zu Beginn des Films ein eher vertrautes und freundschaftliches, nicht nur ein nüchternes zwischen Autor und Literaturagent, zu sein. Schließlich ist auch er es, der Lorenzo von seiner Vaterschaft erzählt und ihn immer wieder zum Schreiben animiert, was später nicht mehr unbedingt zu Lorenzos Wohlbefinden beiträgt.

Nach dem Tod Lunas steht Pepe ihm bei und verrät Lorenzo auf sein Bitten hin zudem, wie er Kontakt mit Elena aufnehmen kann.

Gegen Ende wird ihr Verhältnis zusehends intensiver, da Pepe Lorenzo während seiner Zeit im Krankenhaus (insgesamt ca. vier Wochen) betreut und ihn schließlich mit seinem Auto aus dem Krankenhaus abholt und ihn auf die Insel begleitet, um Lucía zu suchen.

4.4.9 Belén, Antonio und Manuela / Belén, Lorenzo und Manuela

Die Dreiecksbeziehung spielt sich in der filmischen Fiktion zwischen Antonio, Belén und ihrer Mutter ab, während in Lorenzos Fiktion Antonio vom Autor selbst ersetzt wird.

Von dieser speziellen Beziehung erfährt der/die ZuseherIn jedoch viel mehr aus Lorenzos Roman, als die filmische Fiktion sie aufgreift.

In Lorenzos Manuskript steht die Tochter zwischen den Stühlen, da sie sich nämlich entweder für die leidenschaftliche Liebe zu einem Mann oder für die Liebe zu ihrer Mutter entscheiden muss. Sie entscheidet sich schließlich – was der/die ZuseherIn von Lucías Schilderung erfährt – für die leidenschaftliche Liebe und so hat der Mann sowohl Sex mit der Tochter als auch Sex mit ihrer Mutter, was sie wohl auf Dauer emotional nicht ertragen, da Lorenzos Fiktion mit dem Selbstmord der beiden Frauen und der Flucht des Mannes endet. In der Filmgeschichte wird die Dreiecksbeziehung zwischen Antonio, Belén und Manuela jedoch lediglich zum Beispiel in der Szene angedeutet, in der Belén mit Elena telefoniert und diese sie fragt, ob sie nicht auf die Insel kommen möchte. Man sieht hier

jedoch sehr deutlich, wie Belén gleichzeitig mit Antonio flirtet, aber sie auch der nackte Körper ihrer Mutter beim Duschen erregt (*Lucía y el sexo*, 1:27:30-1:28:32).

In einer späteren Szene erfährt der/die ZuseherIn jedoch von Antonio alias Carlos, dass sich Belén, zumindest in der filmischen Fiktion, doch für ihre Mutter entschied und somit mit ihr verschwand. Antonio begibt sich im Anschluss daran auf die Insel.

4.4.10 Elena und Luna

Vom Mutter-Tochter-Verhältnis zwischen Elena und Luna erfährt der/die ZuseherIn vor allem, dass Elena ihre Tochter bedingungslos geliebt haben muss. Nach ihrem Tod ist Elena ein gebrochener Mensch, der das traurige Unglück nicht einmal beweinen kann. Sie versucht lediglich, auf der Insel alles Schlechte zu vergessen und zu verdrängen. Einzig und allein das Foto ihrer geliebten Tochter in ihrem Zimmer verweist auf die Allgegenwärtigkeit ihrer Trauer und ihres Schmerzes.

Durch Elenas Mutterschaft und anschließende Flucht auf die Insel, mit der vor allem Elena sehr verbunden ist, drückt der Filmtext hier ganz im Sinne tradierter Geschlechterdiskurse die Nähe der Frauen zur Natur aus. Wie bereits eingangs erwähnt, werden Frauen ja generell eher der Natur und dem Emotionalen zugeordnet.³²²

Steins führt in ihrem Buch Identitätsentwicklung sehr genau auf, dass die Liebe zu den eigenen Kindern vonseiten der Eltern jedoch nicht immer in der Form vorhanden war, wie wir sie heute kennen, sondern diese sich erst im Laufe der Zeit aufgrund von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gründen entwickelt hat. Vor der beginnenden Industrialisierung (1760) wurden Kinder im Generellen eher als Belastung angesehen und spätere mütterliche Pflichten wurden zum Beispiel an Ammen abgegeben.

Der Wert der Hausfrau entwickelte sich aus der Industrialisierung, da der arbeitende Mann plötzlich froh war, zuhause eine Frau zu haben, die nicht arbeiten musste. Zu den typischen Hausfrauentätigkeiten zählte dann unter anderem auch die Kinderfürsorge. Das Kind steht somit seit dem 20. Jahrhundert im Zentrum der Familie, Mutterschaft ist zu einem Identitätsaspekt von Frauen geworden. Da Psychologen den Müttern bzw. nahen Bezugspersonen von Kindern im Generellen eine äußerst wichtige Rolle für die

³²² Vgl. Koller (2013): S.31f.

Entwicklung des Kindes zuschieben, wurde den Müttern eine überaus große Verantwortung zuteil.³²³ So schlussfolgert Steins, dass kinderliebende und fürsorgliche Frauen im Grunde genommen eine gesellschaftliche Konvention seien und nicht unbedingt naturgegeben, wie es heute im Prinzip so gut wie alle Mütter bzw. Eltern erleben.³²⁴

Steins führt zudem die Selbstdefinitions-kriterien von Baumeister an, mit denen sich Menschen heutzutage selbst definieren bzw. durch welche Kriterien sie ihre Identität begründen. Darunter reiht sich eben auch die sogenannte Mutterschaft, d.h. Muttersein bildet einen immerwährenden Bestandteil der Identität³²⁵, der Elena sehr plötzlich entzogen wird und wodurch schließlich ein riesengroßer Identitätsverlust entsteht, aber dazu später noch mehr.

4.4.11 Lorenzo und Luna: (Fiktive) Vater-Tochter-Beziehung

Lorenzo lebt seine Vaterschaft im Prinzip nur in seiner Fantasie aus, da Luna auch nie Lorenzos wirkliche Identität erfährt. Die traumähnliche Sequenz, in der Luna und Lorenzo am Strand sitzen und sich unterhalten entspringt seiner Fantasie und spiegelt wahrscheinlich sein Wunschdenken wider, da er zu diesem Zeitpunkt Lunas Nähe durch die Treffen am Spielplatz sucht. Leider wird es zwischen den beiden aber nie solch eine Nähe, wie sie in genannter Sequenz vorkommt, geben.

Luna sitzt am Anfang dieser Sequenz, die von Lorenzos Schreiben am Computer und von seinem Voice-Over, das Luna direkt anspricht und sie fragt, ob sie jemals ihren Vater gesehen habe und seinen Namen kenne, eingeleitet wird, mit dem Rücken zu Lorenzo. Nun entwickelt sich ein imaginärer Dialog zwischen den beiden und Luna, die ganz am Anfang in einer weiten Einstellung zu sehen ist, antwortet Lorenzos Voice-Over mit einem Nein. Lorenzo sitzt einige Meter entfernt hinter ihr. Er fragt sie, ob sie wolle, dass er ihr richtiger Vater – aber im Geheimen – sei. Die Kamera fängt nun Luna, die gerade einen Berg aus Sand baut, in einer näheren Einstellung ein, was die zunehmende Nähe zwischen Vater und Tochter untermalt. Nach einer kurzen Unterbrechung dieser Szene durch Lucía, die die

³²³ Vgl. Steins (2003): S.69f.

³²⁴ Vgl. ebd.: S.72.

³²⁵ Vgl. ebd.: S.60.

Geschichte wieder am Computer liest und dabei schmunzeln muss, sitzen schließlich Vater und Tochter nebeneinander. Lorenzo fragt Luna anschließend, ob sie wisse, was passiert, wenn irgendwer das Geheimnis zwischen Sonne und Mond erfährt, was sie wiederum verneint. Während Lorenzos Erklärung, die bereits die Idee der Löcher im Boden andeutet, fängt die Kamera abwechselnd die beiden im Schuss-Gegenschuss-Verfahren in großen Einstellungen ein, was die gegenwärtige Nähe zwischen den beiden ausdrückt.³²⁶ (*Lucía y el sexo*, 54:25-55:53)

Farblich auffallend ist an dieser Sequenz der vorherrschende Blauton, der sowohl im Meer als auch im Himmel vorkommt. Laut Bienk drückt die Farbe Blau unter anderem Sehnsucht, aber auch Harmonie und Ausgeglichenheit aus.³²⁷ Generell wirkt die Sequenz aufgrund der hellen Beleuchtung positiv.

4.5 Themen

4.5.1 Die Darstellung der Frau bzw. die Frau im Mittelpunkt

In *Lucía y el Sexo* stehen Frauen gewissermaßen im Mittelpunkt, auch wenn Lorenzo zweifelsohne einen wichtigen Motor für die gesamte Erzählung und Entwicklung der Geschichte darstellt und sie maßgeblich beeinflusst. Es kommen jedoch im Film zum Beispiel insgesamt mehr Frauen als Männer vor, die eine wichtige Rolle einnehmen, nämlich Lucía, Elena, Belén und Luna. Eine geringere Bedeutung kommt dabei Beléns Mutter genauso wie unter den Männern Pepe zu.

Allgemeine Beobachtungen dazu leistet Bochnig, indem sie feststellt, dass Lucía die Hauptfigur des Films ist, da der/die Zuseherin mit ihr und durch sie die Geschichte erlebt und dessen Puzzleteile zusammensetzt. Der Charakter von Lucía ist durchwegs positiv und vor allem sehr stark, was der Regisseur unter anderem dadurch ausdrückt, dass sie im Film immer wieder heiter das fröhliche Lied „Un rayo de sol“ anstimmt. Lucía ist eine Frau, die weiß, was sie will und sogar in sehr zermürbenden, traurigen Situationen noch versucht, das Negative zu verneinen.³²⁸ Besonders nach Lorenzos Verschwinden beweist sie Stärke,

³²⁶ Vgl. Strigl (2006): S.158.

³²⁷ Vgl. Bienk (2014): S.73.

³²⁸ Vgl. ebd.: S.76.

indem sie alleine auf die Insel flüchtet und immer wieder bekundet, dass sie stark genug sei, auch alleine zu (über)leben. So rennt sie zum Beispiel einsam, traurig und verzweifelt aus einem Restaurant, in dem man eine Paella nur zu zweit bestellen kann, um am Strand ihre Tränen wieder zu trocknen und zu ihrem zuvor im Wasser gefassten Entschluss, auch alleine leben zu können (*Lucía y el sexo*, 09:40-09:45), zurückzukehren und ihre Einsamkeit zu akzeptieren. Da sie nun ganz alleine auf dieser unbekanntem Insel ist, rennt sie am Strand entlang und sagt immer wieder völlig aufgereggt, aber trotzdem entschlossen: „Sola, sola me insolo ... me voy a insolar“ (*Lucía y el sexo*, 10:50-11:15). Lucía ist in diesem Moment der Meinung, auch ohne Lorenzos Liebe in ihrem Leben auskommen und zufrieden sein zu können. Ihr innerer Animus scheint in diesem Augenblick aufrecht, unabhängig und stark zu sein.³²⁹

Lucía kann ebenfalls als der gute Teil der Geschichte angesehen werden und als diejenige, die alles und jeden mit ihrer positiven Art gleichsam beleuchtet.

4.5.2 Lucía, Elena und Belén – Emanzipierte Frauenbilder?

Vor allem Lucía, aber auch Elena und Belén verkörpern ein emanzipiertes Frauenbild, indem sie allesamt frei und unabhängig in allen Lebensbereichen, auch in ihrer Sexualität, dargestellt werden. In diesem Kapitel soll vor allem analysiert werden, inwieweit die Frauenfiguren in *Lucía y el sexo* ein emanzipiertes Verhalten aufweisen. Das Verb „sich emanzipieren“ heißt so viel wie sich unabhängig, selbstständig machen, Gleichstellung erlangen, oder auch sich loslösen, befreien. Zudem kann sich die Bedeutung auch auf eine emotionale Abnabelung beziehen, wie es sicherlich bei Lucía der Fall ist, als sie auf die Insel flüchtet.³³⁰

Die Emanzipation wird in einem Lexikon folgendermaßen definiert:

Mit dem Übergang zur Industriegesellschaft wurde der E.-Begriff ausgedehnt auf die politisch-soziale Gleichstellung der Arbeiter und der Frau [...]. – In der zweiten Hälfte des 20.Jh. setzte sich ein erweitertes Verständnis von E. als individuelle Fähigkeit zur krit. Urteilsbildung und relativ eigenverantwortl. Lebensgestaltung (zum Beispiel von Jugendlichen, Minderheiten, Frauen) durch.³³¹

³²⁹ Vgl. Bertine (1957): S.162.

³³⁰ Vgl. o.V. – Duden: <http://www.duden.de/rechtschreibung/emanzipieren>.

³³¹ Meyers großes Taschenlexikon, S.48f.

Lucía ist zum Beispiel solch eine selbstständige Frau. Sie ist wirtschaftlich bzw. beruflich unabhängig, da sie in einem Restaurant als Kellnerin arbeitet. Zudem sucht sie sich ihren zukünftigen Lebenspartner Lorenzo selbst bzw. aus freiem Willen heraus aus, der ihr nach ihrem Liebesgeständnis bereits verfallen ist und sie für ihren großen Mut bewundert. Sie nimmt hier also gewissermaßen die Rolle der triebgeleiteten Jägerin ein und wird zur Herrin ihrer Lust. Durch diesen Rollentausch wird das gewohnte Klischee des jagenden Don Juans gebrochen.³³² Nichtsdestotrotz scheint in Lucía ein kleiner Zweifel bezüglich der Sicherheit Lorenzos Liebe ihr gegenüber zu bestehen, aber dazu später noch Näheres.

Emma Goldman definiert eine wirklich emanzipierte Frau folgendermaßen:

Diese inneren Zwänge, haben sie nun die Form von öffentlicher Meinung oder der Frage „Was sagt Mutter dazu“, oder der Bruder, der Vater, die Tante oder irgendein anderer Verwandter; [...] Diese ganzen Wichtigkeiten, Detektive der Moral, Gefangenenerwärter der menschlichen Seele, was sagen sie dazu?

Solange die Frau nicht gelernt hat, ihnen die Stirn zu bieten, fest auf ihren eigenen Füßen zu stehen und auf ihre eigene, unbeschränkte Freiheit zu pochen, ihrer inneren Stimme zu lauschen, ob es nun geht um die größte Kostbarkeit im Leben, die Liebe zu einem Mann, oder um ihr großartigstes Privileg, einem Kind das Leben schenken zu können, ist sie nicht wirklich emanzipiert.³³³

Elena verkörpert demnach mit ihrer Entscheidung, das durch die einmalige sexuelle Begegnung mit Lorenzo entstandene Kind nicht abzutreiben, sondern alleine auszutragen, zu gebären und groß zu ziehen, auf jeden Fall ein emanzipiertes und tapferes Verhalten einer Frau.

Lucía, eine Frau, die sich traut, das offen zu formulieren, was sie sich denkt, demonstriert ihr Selbstbewusstsein und die Tatsache, dass sie mit sich selbst zufrieden und im Reinen ist, im Film unter anderem dadurch, dass sie sich ungeniert vor Lorenzo nackt zeigt und nach ihrem ersten Sex auch nackt durch Lorenzos Wohnung geht, um sich ein wenig umzusehen. In dieser Szene kommt sie zum ersten Mal unwissend mit Lorenzos Schriften in Kontakt und betrachtet sich gleichzeitig im Computerbildschirm, in dem sie sich aufgrund des dunklen Bildschirmhintergrundes bei Tageslicht widerspiegelt. Hier verwendet Medem wiederum das Mittel der Spiegelung, um eventuell die Nähe, die sich zwischen Lucía und Lorenzo bereits durch sein Schaffen als Autor bereits entwickelt hat oder auch erst im Laufe des Films entwickeln wird, zu verdeutlichen. Wie bereits erwähnt wird durch die Spiegelung in *Lucía y el sexo* besonders das Ineinanderfließen der

³³² Vgl. Laskowski (2010): S.125.

³³³ Goldman: *Das Tragische an der Emanzipation der Frau.*

Wirklichkeits- und Fiktionsebene ausgedrückt und es werden Orte des (fiktiven) Kontakts zwischen zwei Menschen geschaffen.³³⁴

Insgesamt werden die Frauen in Medems Filmen als den Männern überlegen dargestellt. So muss Lucía zum Beispiel auch schmunzeln, als Carlos aus dem Wasser kommt und auf den Steinen ausrutscht (*Lucía y el sexo*, 39:00-39:27). Generell ist Lucía diejenige, die spontan, energiegeladen und initiativ ist. Lucías Name drückt demnach voll und ganz im Sinne des lateinischen Sprichwortes *nomen est omen* ihr sonniges Gemüt aus, da *lucir* auf Spanisch *scheinen* bedeutet. Elena verleiht ihr auf der Insel außerdem den Chatnamen *Lucía, un rayo de sol*.

Lucía steht im Gegensatz zu Lorenzo, der manchmal zu sehr in seiner fiktiven Welt zu leben scheint, mit beiden Beinen fest im Leben.³³⁵

Die Frauenfiguren in *Lucía y el sexo* werden in sexueller Hinsicht äußerst befreit dargestellt. So geht Lucía mit Lorenzo eine traditionelle Liebesbeziehung ein, die jedoch auch ohne Eheversprechen zumindest eine Zeit lang auf gegenseitige, freiwillige Treue basiert, da beide wirklich ineinander verliebt und einander verfallen sind. Lorenzo verfällt jedoch später der Verführung Beléns, wodurch er Lucía zumindest sexuell untreu wird, was letztendlich vor allem aufgrund von Lunas Tod, der ja auch indirekt Folge der Verführung ist, zum Bruch zwischen Lucía und Lorenzo führt. In diesem Punkt erfüllt jedoch auch Lorenzo im Sinne der soziobiologischen Hypothese, dass eher Männer untreu sind, das Klischee des fremdgehenden Mannes, auch wenn die Initiative hier nicht von ihm ausgeht.³³⁶

Lorenzo wird schließlich von seiner Schuld aufgefressen, über die er mit Lucía nicht reden kann bzw. will. Nachdem vermeintlichen Tod Lorenzos flieht diese schließlich auf die Insel, um sich endlich wieder einmal richtig frei zu fühlen. Auch wenn sie natürlich emotional noch immer sehr an ihrer großen Liebe hängt, schafft sie es hier noch einmal, all ihren Mut zusammen zu nehmen und alleine auf eine Insel zu fahren, um nicht an ihrer Enttäuschung zugrunde zu gehen.

³³⁴ Vgl. Strigl (197): S.197.

³³⁵ Vgl. ebd.: S.170.

³³⁶ Vgl. Steins (2003): S.107f.

Auch die Liebesszene zwischen Elena und Lorenzo bestätigt ein freies Ausleben von Elenas Sexualität, indem sie mit einem völlig Unbekannten spontanen Sex im Freien genießt. In gewisser Weise bestätigt Medem mit der Darstellung Lorenzos hier natürlich wiederum jenes von Steins erwähnte Stereotyp der Soziobiologie, die besagt, dass Männer in jedem Fall bemüht sind, möglichst viele Kinder zu zeugen, während Frauen im Grunde genommen möglichst geschützt und mit genug Ressourcen ihren Nachwuchs aufziehen möchten. Daher verhält sich Elena in dieser Szene, zumindest oberflächlich betrachtet, nicht unbedingt stereotyp.³³⁷

Als sie erfährt, dass sie davon schwanger geworden ist, lässt sie sich tapfer und entschlossen nicht unterkriegen. Sie beschließt, ihren aktuellen Lebensgefährten zu verlassen, um nach Madrid zu gehen und dort den Vater zu finden. Dafür nimmt sie das Risiko in Kauf, eventuell allein erziehende Mutter bleiben zu müssen. Tapfer erträgt sie auch die großen Schmerzen der Geburt, um endlich ihre Tochter Luna im Arm halten zu können. Zudem ist sie fest entschlossen, dass ihr ihre Tochter bei der Suche nach ihrem Vater helfen werde.

Im Laufe des Films kommt jedoch ans Tageslicht, dass Elena im Grunde genommen von ihren bisherigen Männerbekanntschaften (unter anderen Lorenzo und Carlos) enttäuscht ist. In der Szene am Wegrand sagt sie zu Lucía, dass sie ihr nie wirklich mehr als Sex gegeben haben und sie sich deswegen nun von ihnen losgesagt hat. Lucía verweist sie jedoch auf das Geschenk der Geschichte mit den vielen Vorteilen, die Lorenzo für sie geschrieben hat, um ihr zu helfen. In dieser Szene wird zudem klar, dass sie nun beide um die wahre Identität von Elenas Internetbekanntschaft Bescheid wissen (*Lucía y el sexo*, 1:53:20-1:53:52).

In den Parkszenen zwischen Lorenzo und Belén wird zudem das aktive und selbstsichere Auftreten derselben deutlich, indem sie nach anfänglichem Zögern Lorenzo sehr offenherzig von ihren privaten sexuellen Vorlieben berichtet bzw. sie es ist, die regelrecht beschließt, dass sie nun ein Paar seien, nachdem Luna auch von dieser Idee begeistert ist. Außerdem lädt sie Lorenzo gleich danach zu sich nach Hause ein, um bei ihr zu schlafen (*Lucía y el sexo*, 1:04:55-1:05:46).

³³⁷ Vgl. ebd.: S.108.

Insgesamt kann man sagen, dass Belén sehr freizügig und offenherzig mit ihrer Sexualität umgeht und diese auch auslebt.

Es lässt sich zudem feststellen, dass die Frauen in *Lucía y el sexo* alle etwas Androgynes in sich tragen, allen voran Lucía. Laut den Befunden von Schneider-Düker und Kohler bei Steins, die ihre Skala mit den „männlichen“ und „weiblichen“ Eigenschaften verschiedenen Personen zur Selbsteinschätzung vorlegten³³⁸, ist bei den besonders gewandten Frauen ein sehr hoher Prozentsatz jener Frauen mit sowohl „typisch“ männlichen als auch weiblichen Eigenschaften zu finden. Die besonders lebensstüchtigen Männer waren in dieser Studie aber auch vorwiegend sehr maskuline Männer. Frauen mit Essstörungen zum Beispiel beschrieben sich selbst wiederum als sehr feminin. Dieser Versuch zeigt demnach außerdem eine implizite Hierarchie der Geschlechter auf, die an die eingangs erwähnte Idee Platons vom Urmenschen erinnert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass androgyne Frauen in der Regel besser dran sind als feminine Frauen, „richtige Männer“ jedoch auch besser als jene etwas verweichlichte Männertypen wie sie in Medems Film(en) unter anderen vorkommen.³³⁹

Corinna Schlicht setzt sich auch mit dem Begriff der Androgynität auseinander, wenn sie diese als Aussteiger-Motiv in der Filmwelt von Tom Tykwer erkennt. Die Tykwerschen Held(innen) steigen dabei ähnlich wie jene bei Medem aus der Gesellschaft aus, indem sie ihren Konventionen entsagen, was die geschlechtliche Normierung inkludiert. Sie zitiert dabei in ihrem Aufsatz Virginia Woolf, die davon spricht, dass es fatal sei, rein Frau bzw. Mann zu sein und damit die Idee der Vervollkommnung des Menschen durch Androgynität sowohl bei der Frau als auch beim Mann zum Ausdruck bringt.

Philosoph und Theologe Friedrich Schleiermacher spricht sich laut Schlicht außerdem für Androgynität aus, indem er die Geschlechter als sprachlich erzeugte Hüllen bzw. Rollen bezeichnet.³⁴⁰

Neben Lucía tragen auch Elena und Belén laut der weiter oben erwähnten Skala androgyne Eigenschaften in sich.³⁴¹ Bei Elena wären dies zum Beispiel Eigenschaften wie „furchtlos“, „bereit, etwas zu riskieren“, „entschlossen“ oder auch „kraftvoll“, wenn man bedenkt, dass

³³⁸ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270, vgl. auch Steins (2003): S.20f.

³³⁹ Vgl. Steins (2003): S.25.

³⁴⁰ Vgl. Schlicht (2010): S.140.

³⁴¹ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270, vgl. auch Steins (2003): S.20f.

sie sich dazu entschließt, in Madrid den Vater ihres Kindes zu finden, nachdem sie von ihrer Schwangerschaft erfährt. Belén hingegen zeichnet sich durch ihre „unerschrockene“ und „hartnäckige“ Art aus, mit der sie versucht, Lorenzo zu verführen.

Lorenzo weist ebenso androgyne Eigenschaften auf, wenn man wiederum die Liste von Schneider-Düker und Kohler ins Auge fasst. So ist er auf jeden Fall „empfänglich für Schmeicheleien“ bei seinem ersten Zusammentreffen mit Lucía, „feinfühlig“ und „weichherzig“ im Umgang mit Lucía und „leidenschaftlich“, aber auch „verspielt“ beim Sex mit Lucía.³⁴² Fasst man die Animus/Anima Lehre von C.G. Jung ins Auge, so kann man laut Bertine feststellen, dass Lorenzo sicherlich eine durchwegs positive Beziehung zu seiner inneren Anima hat.³⁴³

4.5.3 Sexualität und Liebe

Die Sexualität ist extrem präsent im Film und zieht sich als roter Faden durch die gesamte Geschichte.³⁴⁴ Neben einigen expliziten Sexszenen (*Lucía y el sexo*, 12:40/26:00), obszönen Darstellungen (*Lucía y el sexo*, 1:01:23/1:20:39) und spontanem Sex ohne vertraute Liebe (*Lucía y el sexo*, 12:40) kommt jedoch auch die Darstellung von wahrer Liebe und Sex durch Lucía und Lorenzos Liebesgeschichte nicht zu kurz (*Lucía y el sexo*, 29:11/32:21).

Medem betont in diesem Film besonders die weibliche Sexualität, indem in vielen Sequenzen Lucías Vergnügen beim Sex und ihre sexuelle Erregung im Allgemeinen zu sehen ist (*Lucía y el sexo*, 27:22/32:53). Auch Elena (*Lucía y el sexo*, 16:00) und Belén (*Lucía y el sexo*, 1:01:36) werden leidenschaftlich und erregt beim Masturbieren gezeigt.

So schreibt zum Beispiel aus dem Blickwinkel der Literatur Vanessa Laskowski in ihrem Artikel *Verführerische Fantasie – Don Juan im Spiegel der Literatur* über das Buch *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche. Darin geht es um ein Mädchen bzw. eine junge Frau, die sich nicht geniert, äußerst freizügig und unverblümt von den Entdeckungen ihrer eigenen Sexualität zu erzählen. Die Autorin Charlotte Roche stellt somit eine Vertreterin

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. Bertine (1957): S.165.

³⁴⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.75.

einer neuen Emanzipationsbewegung dar, die ein neues Verständnis von weiblicher Sexualität vertritt. So betont dieser sogenannte sexuelle Feminismus besonders die Lust und Erotik der Frau, welche sich nun in einem gesellschaftlichen Raum entfalten kann, in dem nicht mehr hauptsächlich Männer die Sexualität beherrschen und dirigieren.

Die heutige weibliche Emanzipation verwirklicht sich jedoch im Gegensatz zu früherer feministischer Bemühungen zum Beispiel einer Elfriede Jelinek nicht durch Abwertung der Männer oder ein sich Auflehnen gegen männlich dominierte Strukturen. Zu Beginn der weiblichen Emanzipation war dieser harte Schritt des Richtens und Kritisierens der Männlichkeit aber notwendig. Die Rolle vom weiblichen Opfer und Objekt wird durch das Zelebrieren einer neuen weiblichen Sexualität hinfällig. Diese feministische Überzeugung einer neuen Weiblichkeit, die durch eine ganz spezifische Sprache zum Ausdruck kommt, stellt noch immer etwas Skandalöses, Neuartiges dar³⁴⁵ – „[e]inen Tabubruch, der sich auf inhaltliche Prämissen und Darstellungsweisen bezieht und so mit dem Topos vom Schweigen der weiblichen Stimme bricht.“³⁴⁶

Der weiblichen Perspektive wird in *Lucía y el sexo* besonderes Tribut gezollt, indem der Regisseur in diesem Film besonders der weiblichen Lust eine Stimme gibt. Außerdem inszeniert er von Frauen erlebte erotische Triebe bzw. Phantasien, die gesellschaftlich alles andere als erwünscht sind – aber dazu später mehr.

Bei der Liebesszene zwischen Elena und Lorenzo im Wasser wird, wie bereits erwähnt, in gewisser Weise oberflächlich betrachtet das weibliche Stereotyp der Frau, die lieber Sicherheit für ihre Kinder möchte und daher vor Sex mit einem fremdem Mann grundsätzlich zurückschreckt, aufgebrochen.³⁴⁷ Wenn man den Inhalt der Szene jedoch genauer betrachtet, wird dem/der ZuseherIn klar, dass Elena im Prinzip viel mehr private Information zur Person Lorenzo erfragen möchte als er von ihr und dass sie es auch ist, die dieses Fragenspiel initiiert.

Das Ganze deutet darauf hin, dass Elena als Frau unbewusst spürt, dass sie eventuell von ihrem Sexualpartner schwanger werden könnte und deshalb auch im Nachhinein noch mehr dessen Nähe sucht als das umgekehrt der Fall ist.

³⁴⁵ Vgl. Laskowski (2010): S.121ff.

³⁴⁶ Bannasch zit. nach ebd.: S.123.

³⁴⁷ Vgl. Steins (2003): S.108.

Eine Psychologie-Studie der University of California-Los Angeles und der University of Texas in Austin bestätigt, dass Männer und Frauen unterschiedlich mit unverbindlichem Sex umgehen. Männer neigen dazu, eine verpasste Chance zu bereuen, während Frauen es eher bereuen, sich auf eine lockere Liebschaft eingelassen zu haben. Das Ergebnis dieser Studie erklären Psychologen mit den verschiedenen Konsequenzen, die eine spontane Liebelei früher für Männer bzw. Frauen nach sich zog:³⁴⁸

Für Männer war während der gesamten Evolutionsgeschichte jede verpasste Gelegenheit auf Sex mit einer neuen Partnerin eine verpasste Fortpflanzungschance“, sagt Martie Haselton. Für Frauen sei Fortpflanzung dagegen seit jeher eine zeit- und kraftraubende Investition gewesen. Jeder neue Sprössling bedeutete neun Monate Schwangerschaft und bis zu zwei Jahre Stillzeit. Kein Wunder, dass Frauen deshalb lieber versuchten, den einen richtigen Mann zu finden, als sich auf möglichst viele einzulassen.³⁴⁹

In einem Interview über romantische Liebe bekräftigt die Anthropologin Helen Fisher jedoch, dass das Gefühl der Liebe nach spontanem Sex geschlechtsunabhängig aufgrund biochemischer Prozesse auftreten kann:³⁵⁰

Jede sexuelle Stimulation erhöht schließlich den Testosteronspiegel des Gehirns. Mehr Testosteron bedeutet mehr Verlangen nach Sex. Gleichzeitig wird Dopamin ausgeschüttet. Der Sex mag noch so zwanglos geplant sein, das Dopamin fördert aber, dass ein Gefühl der romantischen Liebe entstehen kann. Nach einem Orgasmus strömen zudem Chemikalien durch das Gehirn, die mit dem Verlangen nach Bindung in Zusammenhang gebracht werden.³⁵¹

Feministin und Buchautorin Alice Schwarzer spricht von der Rollenzuweisung, die die Frau in der Situation einer kurzen Liebschaft unterlegen macht:

Männer sind seit Jahrhunderten die für sie so praktische Teilung zwischen Sex & Liebe, zwischen Heilige & Hure, Ehefrau & Geliebte gewohnt. Wir Frauen aber sind da lange und nachhaltig anders geprägt, nicht qua Natur, aber qua Rollenzuweisung. Wir kriegen das nicht so hin – in der Regel, Ausnahmen bestätigen dieselbe. Wir tun zwar öfter so, als ginge es auch uns nur um Sex, in Wahrheit aber sehnen wir uns nach Liebe. Und die Männer? Die spüren diese Bedürftigkeit. Was sie überlegen macht. Auf dem Terrain der „freien Sexualität“ spielen wir also nur gleich, sind aber in Wahrheit unterlegen.³⁵²

Kurz vor dem Beginn der Unterwasserszene erscheint folgender Titel in weißen Buchstaben nach einer Schwarzblende, wobei die Buchstaben der Reihe nach eingeblendet werden: „el sexo, 6 años antes“. Dieses Kapitel leitet die Erzählung der Ereignisse vor dem

³⁴⁸ Vgl. Fiedler: *Psychologie Studie – Was Männer und Frauen beim Sex bereuen*.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Vgl. Fisher: *Modernes Leben – Männer verlieben sich öfter*, S.3.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Schwarzer: *Warum laufen die Männer weg?*

Kennenlernen zwischen Lucía und Lorenzo ein. Es springt in der horizontalen Zeitachse also so weit in die Vergangenheit zurück, dass der/die ZuseherIn nun ganz an den Anfang des Films geführt wird. Während der Schriftzug „6 años antes“ eingeblendet wird kann bereits ein leises Atmen und der Beginn der die folgende Szene begleitenden Musik wahrgenommen werden. Zuerst erscheint nur Lorenzos Oberkörper im Wasser, die Kamera schwenkt jedoch langsam vertikal hinauf zu Lorenzos erwartungsvoll blickendem Gesicht, bis schließlich Lorenzo in einer nahen Einstellung zu erkennen ist. Er richtet seinen Blick nach oben, den die Kamera bzw. auch der/die ZuseherIn (da ZuschauerInblick und Kameraachse identisch sind³⁵³) anschließend verfolgt. Der/die ZuseherIn wird bei diesem Achsenverhältnis direkt in das Geschehen eingebunden und es wird ihm somit auch ermöglicht, sich mit den handelnden Figuren zu identifizieren.³⁵⁴ Nach oben hin ist helles Licht zu sehen und plötzlich taucht aus dem oberen, rechten Bilddrittel eine schwimmende Frau auf, die sich zuerst in Richtung Kamera bewegt, anschließend aber von unten gefilmt wird, d.h. zu Beginn ist die Bewegung der schwimmenden Elena ziemlich frontal, wodurch der/die ZuseherIn merklich ins Geschehen miteinbezogen wird.³⁵⁵

Folglich sieht man, wie sich der schwimmende Frauenkörper dem Männerkörper annähert, bis schließlich eine Zeit lang beide Körper im Bild sind. Einige schnelle Schnitte zwischen den einzelnen Einstellungen, die stets die zwei Körper umschlungen zeigen, drücken zudem die Leidenschaft des Liebesspiels aus. Plötzlich tauchen beide aus dem Wasser auf und es wird zum ersten Mal der Handlungsort der Szene in einer Totale gezeigt (=Master Shot).³⁵⁶ Man hört abwechselnd Elena und Lorenzo lachen, während sich ihre Körper immer wieder umarmen und aneinander schmiegen. Anschließend tauchen sie beide wieder unter und die Kamera fokussiert in Detail Einstellungen ihrer Körper das Liebesspiel. Im Hintergrund ist neben extradiegetischer Filmmusik auch subtiles Stöhnen zu hören, das stets das walzerartige Leitmotiv von Elena und Lorenzo einleitet. Die von einem Klavier gespielte Musik drückt einerseits Leidenschaft und Romantik, andererseits aber auch Traurigkeit aus, was in gewisser Weise bereits auf das nachfolgende traurige Ereignis von Lunas Tod verweisen könnte. Danach tauchen sie wieder auf und ihre beiden Gesichter

³⁵³ Vgl. Bienk (2014): S.64.

³⁵⁴ Luft: *Kamera- und Objektbewegungen am Beispiel von Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin"*.

³⁵⁵ Vgl. Bienk (2014): S.65.

³⁵⁶ Vgl. ebd.: S.84.

sind nun abwechselnd in einem Close-Up zu sehen. Durch diese Einstellung wird außerdem der Dialog zwischen den beiden eingeleitet, der eben damit beginnt, dass Elena den Namen ihres Liebhabers wissen möchte. In diesem Moment hört auch die äußerst stimmungsvolle Musik auf. Abschließend taucht Elena wiederum lachend unter und gleichzeitig ertönen wieder die zarten und Leidenschaft ausdrückenden Klavierklänge des Musikstücks. Obwohl diese Szene in der Nacht stattfindet, ist sie nicht sehr dunkel gehalten, was unter anderem daran liegt, dass es sich um eine Vollmondnacht handelt. Immer wenn die zwei im Wasser gefilmt werden, sieht man, wie sehr helles Licht von oben die Wasseroberfläche durchleuchtet (= Oberlicht³⁵⁷) und somit auch unter Wasser genügend Licht vorhanden ist, um alle Dinge genau erkennen zu können. Es handelt sich in dieser Szene also um eine sogenannte diegetische Lichtquelle, die aufgrund des Vollmonds natürlichen Ursprungs zu sein scheint, obwohl wahrscheinlich bei der Beleuchtung etwas nachgeholfen wurde.³⁵⁸ Das helle, weiß strahlende Licht unterstreicht dabei die romantische Stimmung, die in gewisser Weise aufgrund der traurigen Musik und des Vollmondes auch Unheil verkündend wirkt.

Von einem sogenannten Reestablishing Shot³⁵⁹ in Form einer Totalen wechselt die Kamera auf eine Naheinstellung des Vollmondes am Himmel. Es folgt sogleich eine Überblende und der Vollmond verwandelt sich langsam in den kreisrunden Schwangerschaftstest, auf dem eine Träne Elenas landet, nachdem ein Plus für ein positives Schwangerschaftsergebnis darauf erscheint. Durch das Mittel der Überblendungen werden ähnlich Bilder miteinander verknüpft, was der Erzählung erlaubt, Ellipsen effektiv zu überbrücken und sich in Raum und Zeit frei zu bewegen.³⁶⁰

Das erwähnte musikalische Leitmotiv setzt dabei am Beginn dieser Szene fort und die Klaviertöne bewegen sich quasi mit der Träne in Detailaufnahme, die von Elenas Wange kullert, ebenfalls abwärts.³⁶¹ (*Lucía y el Sexo*, 12:32-15:40)

Die gesamte Szene bzw. Liebesnacht ist von der Symbolik des kreisrunden Vollmondes geprägt, der neben der leidenschaftlich-romantischen Stimmung das bevorstehende

³⁵⁷ Ebd.: S.70.

³⁵⁸ Vgl. Brinckmann: *Diegetisches und nondiegetisches Licht*, S.79f.

³⁵⁹ Bienk (2014): S.84.

³⁶⁰ Vgl. Strigl (2006): S.123.

³⁶¹ Vgl. ebd.: S.279.

Unglück bereits ankündigt. Verstärkt wird der traurige Charakter der Liebesszene zudem durch die anschließende Träne Elenas, die auf den ebenfalls kreisrunden Test fließt. Strigl erwähnt, dass die Verwendung der Kreissymbolik an den Surrealismus erinnert. Medem bedient sich nämlich wie die Surrealisten der sogenannten assoziativen Montage (= hazard objectif), bei der typische Symbole, wie zum Beispiel der Mond oder das Auge, auf eine fiktive Welt hindeuten. Außerdem wird der Natur eine sehr wichtige Bedeutung zugesprochen.³⁶²

Die Liebesszenen zwischen Lucía und Lorenzo sind generell von Licht durchflutet und zum Beispiel viel heller als jene zwischen Lorenzo und Elena. Die erste Liebesszene zwischen Lucía und Lorenzo ist im sogenannten High-Key-Stil beleuchtet, da neben einem dominanten Führungslicht auch eine über die Szene gleichmäßig verteilte Lichtquelle vorkommt, wodurch hauptsächlich helle Lichtwerte die Szenenbilder dominieren.³⁶³ Die hellen Sonnenstrahlen, die immer wieder sowohl Lucía, als auch Lorenzo beleuchten, sind Ausdruck der die Szene beherrschenden freudvollen Jubelstimmung, durchflutet von Neugierde und Erregung. Die Belichtung bei ihrem ersten Sex ist jedoch noch nicht so stark überbelichtet wie die darauf folgenden Szenen, wie zum Beispiel jene, bei der Lorenzo den Sexualakt mit einer Polaroidkamera filmt, die dadurch quasi in den Liebesakt miteingebunden wird.³⁶⁴ (*Lucía y el sexo*, 29:12)

Dieses Steigern der Lichtmenge könnte ein stetiges Steigern der Euphorie zwischen Lucía und Lorenzo beim Sex ausdrücken. Außerdem vermittelt die starke Überbelichtung in Form des hellen Sonnenlichtes ein Gefühl der Leichtigkeit und Heiterkeit.

Auch schon bei ihrer ersten Vereinigung wird die Präsenz der Körper durch die Kameraführung und ihre Einstellungen untermalt. So wird der gesamte Bildraum durch die Körper der beiden ausgefüllt und der Entdeckungsprozess des jeweils anderen wird durch die vielen Großaufnahmen und Detailaufnahmen visualisiert. Medem verdeutlicht dadurch das Verlieben zwischen Lorenzo und Lucía unter anderem über den Weg der körperlichen Liebe. Die Kamera intensiviert dabei durch ihre Bewegung und Nähe das Verlangen und die Körperlichkeit der Protagonisten.

³⁶² Vgl. ebd.: S.230.

³⁶³ Vgl. Bienk (2014): S.69.

³⁶⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.77.

Beim ihrem ersten Mal ist besonders Lucías Leidenschaft und die Tatsache, dass sie sich oberhalb von Lorenzo befindet, auffallend. Indem sie hier wiederum den dominanteren, aktiven Part einnimmt, werden in dieser Szene ebenfalls Stereotype aufgebrochen.

Außerdem kommt in dieser Szene das perfekte Liebesglück zwischen den beiden zum Ausdruck, das hier vor allem von Leidenschaft, Hingabe und Intimität gekennzeichnet ist. Begleitet wird diese Liebesszene außerdem von stetigem Stöhnen vor allem vonseiten Lucías, wodurch ihre Hingabe und Erregung noch etwas stärker zum Ausdruck kommt als die von Lorenzo.

Eleanor Bertine schreibt außerdem, dass die Frau im Reich des Eros (griech.: Liebe) lebt:

und sie ist fähig, es bei Tageslicht zu betrachten und sowohl für sich, als auch für den Mann eine Möglichkeit zu finden, tiefer in das Wesen des Lebens einzudringen. Sie weiß – wenn nicht mit dem Kopf, so doch mit dem Herzen –, daß die Mondgöttin [...] ihren eigenen, besonderen Gesetzen folgt. Diese stehen auf dem Boden der Tatsachen und zeigen, wie man zu handeln hat, wenn man *mit* dem Strom des Lebens schwimmen will und nicht *gegen* ihn.³⁶⁵

Kurz bevor sie den Höhepunkt erreicht, sagt sie Folgendes: „Me muero, me muero, mi vida, voy a morir.“ Ihre Worte werden dabei von einem kulminierenden walzerartigen Musikstück begleitet, das den Beginn der Szene mit sanften Harfenklängen einleitet. Im Laufe dieses hellen, die freudvolle und zauberhafte Stimmung ausdrückenden Stückes werden Teile der Melodie von diversen Instrumenten, wie zum Beispiel Viola, Flöte, Klarinette oder auch Fagott ersetzt. Darüber hinaus bewegen sich die Figuren im Rhythmus der die Szene begleitenden Musik.³⁶⁶

(*Lucía y el sexo*, 26:00-27:45)

Auffallend an der Sexualität zwischen Lucía und Lorenzo ist generell ihr extrem lockeres und unverkrampftes Ausleben mit viel Humor. Auch Strigl bemerkt, dass zwischen den beiden bereits zu Beginn ihrer Beziehung ein sehr intimes Verhältnis herrscht, was unter anderem durch den natürlichen Umgang beider mit ihrer Nacktheit ausgedrückt wird.³⁶⁷

Für das ungezwungene Verhältnis ist sicherlich Lucía mit ihrer aktiven und positiven Art zu einem guten Teil verantwortlich. Bereits in der ersten Liebesszene zwischen den beiden ist auffallend, dass sie die Aktivere ist und Lorenzo in gewisser Weise führt. Lucía fühlt sich mit ihrer kecken und leicht frechen, aber sehr liebevollen Art in keiner Weise in ihrem

³⁶⁵ Bertine (1957): S.164.

³⁶⁶ Vgl. Strigl (2006): S.280.

³⁶⁷ Vgl. ebd.: s.171.

Handeln eingeschränkt, was Freizügigkeit und Lockerheit betrifft. So lässt sie sich zum Beispiel von Lorenzo beim Sex fotografieren und nachdem sich die beiden in einem Café im Freien von den mitgebrachten Fotos angetörnt haben, zieht sie sich dort zum Beispiel auch vor Lorenzo den Slip aus (*Lucía y el sexo* 29:10-30:43). Anschließend macht sie vor ihm zu Hause einen Striptease, was auf jeden Fall wieder auf Lucías Selbstbewusstsein hinweist (*Lucía y el sexo* 30:44–31:43). Im Gegenzug dazu zieht sich jedoch auch Lorenzo anschließend vor ihr aus, was darauf hinweisen könnte, dass zwischen den beiden partnerschaftlich ein gutes Gleichgewicht herrscht bzw. sich beide auf gleicher Ebene oder Höhe befinden (*Lucía y el sexo* 31:44-32:15).

Emma Goldman schreibt dabei in ihrer Formulierung des Ziels einer geglückten Emanzipation Folgendes:

Es muß aufgeräumt werden mit der absurden Vorstellung des Dualismus der Geschlechter oder daß Mann und Frau Vertreter zweier feindlicher Lager seien.

Kleinlichkeit spaltet, Großzügigkeit verbindet. Laßt uns groß und großzügig sein. Laßt uns über all das Triviale das Wesentliche nicht aus den Augen verlieren. In der echten Beziehung zwischen Mann und Frau wird es keinen Sieger und keinen Besiegten geben sondern nur eines: immer wieder zu geben, um dadurch bereichert zu werden, tiefer empfinden zu können und gütiger zu werden. Dies allein kann die Leere ausfüllen, [...].³⁶⁸

Auch wenn es zwischen Lucía und Lorenzo aufgrund seines Geheimnisses und des tragischen Todes seiner Tochter zu einem zwischenzeitlichen Beziehungsbruch kommt, scheint es trotzdem so, dass zwischen ihnen größtenteils Harmonie herrscht und beide eine gleiche Weltanschauung und Vorstellung davon, welche Rechte Mann und Frau in einer Beziehung haben sollten, teilen.

Die Liebe zwischen Lorenzo und Lucía kann, wie bereits weiter oben erwähnt, insgesamt als leidenschaftlich, vertraut, intensiv, innig aber auch humorvoll beschrieben werden.

Generell setzt sich nach einer sozialpsychologischen Theorie von Sternberg laut Steins vollkommene Liebe aus Intimität, Leidenschaft und Entscheidung/Bindung zusammen.³⁶⁹

Da sich Lucía jedoch wirklich sicher sein möchte, für ihn das Allerbeste und Wertvollste der Welt zu sein, fragt sie in einer Szene Lorenzo nachts im Bett, ob er schon einmal besseren Sex hatte als mit ihr. Daraufhin antwortet er etwas unschlüssig, dass dies eventuell

³⁶⁸ Goldman: *Das Tragische an der Emanzipation der Frau*.

³⁶⁹ Vgl. Steins (2003): S.68.

einmal auf einer einsamen Insel der Fall war, aber dass man das nicht mit ihrer Situation vergleichen könne. Lucía schlägt daraufhin etwas zynisch und ein bisschen in ihrem Stolz verletzt vor, dass sie dann vielleicht beide alleine auf die Insel reisen und sich dort wie zwei Unbekannte treffen sollten, damit sie anschließend beide den besten Sex ihres Lebens haben könnten. Lucía fragt Lorenzo schließlich, welche Art von Sex er vorzieht: Entweder wilden Sex mit einer Unbekannten oder wilden Sex mit jemandem, in den er verliebt ist und der ihn auch wirklich liebt. Lorenzo antwortet daraufhin, dass er am liebsten mit ihr Sex hat und er sich nie vorstellen hätte können, je so glücklich in seinem Leben zu sein. Lorenzo sagt zudem, dass er sich immer dachte, dass Frauen wie Lucía niemals auf solche Typen wie er stehen würden.

Lucía wirkt schließlich zufrieden und erleichtert und sie küssen sich, nachdem Lorenzo noch hinzugefügt hat, dass sie für ihn ein Geschenk ist (*Lucía y el sexo*, 34:56-36:47).

In dieser Szene wird ein stereotypes Bild der Frau gezeichnet, die in der Beziehung Halt, Schutz, Stabilität und vor allem auch Sicherheit sucht, um etwaigen Nachwuchs möglichst geschützt aufziehen zu können.³⁷⁰ In diesem Sinne schreibt auch Eleanor Bertine, dass die Frau aus demselben bereits erwähnten Grund auf der Suche nach einem Mann ist, der bereit ist, eine längerfristige Beziehung mit ihr einzugehen.³⁷¹

Dass zwischen den beiden aber bereits oder vor allem zu Beginn ihrer Beziehung tiefes Vertrauen herrscht, wird durch jene Szene ausgedrückt, in der Lorenzo und Lucía Sex mit verbundenen Augen haben (*Lucía y el sexo*, 32:19-33:43).

Lucía y el sexo ist eine Liebesgeschichte mit glücklichem Ende, da die zwei Protagonisten am Ende wieder zueinander finden.

4.5.4 Sex und Lust

Sex spielt eine sehr wichtige Rolle im Film und ist sowohl negativ, als auch positiv besetzt. Er wird als äußerst natürlicher, instinktiver Trieb in zwei Varianten dargestellt: Zum einen zeigt Medem die helle, leidenschaftliche und auch von Liebe erfüllte Seite von Sex anhand von Lucía und Lorenzo bzw. auch Elena und Lorenzo, zum anderen eine morbide, dunkle

³⁷⁰ Vgl. ebd.: S.108.

³⁷¹ Vgl. Bertine (19579: S.156f.

und auch pornographische Seite in Zusammenhang mit Belén und Lorenzo bzw. mit Belén, ihrer Mutter und dessen Liebhaber.³⁷² Belén verkörpert im Film außerdem die vernichtende, destruktive Seite der Sexualität in Zusammenhang mit Lunas Tod.

Entgegen der gängigen Vorstellung von weiblicher Sexualität als gefühlvoll, zärtlich und beziehungsorientiert wird in *Lucía y el sexo* auch eine aggressive und dominante Form von weiblicher Sexualität gezeigt, dessen Macht besonders im Falle der Verführung von Lorenzo durch Belén zum Ausdruck kommt.³⁷³

Die pornographischen Sequenzen sind außerdem viel dunkler gehalten als die zwischen Lorenzo und Lucía.

Interessant ist zudem, dass die sexuellen Sequenzen, die sich in Lorenzos Binnenfiktion abspielen, insgesamt einen dunkleren, schon fast verstörenden bis erschreckenden Charakter annehmen. Als Beispiel dient die Duschszene zwischen anfangs Belén, die dann von Lucía abgelöst wird, und Lorenzo, der Lucía schließlich mit dem Duschkopf erregt und zum Höhepunkt bringt. Der Spiegel, der zu Beginn dieser Szene vorkommt und in dem man Belén sieht, deutet hier an, dass das Folgende nur Lorenzos Fantasie – also der Meta- bzw. Binnenfiktion – entspricht.³⁷⁴

Die Hintergrundmusik ist dabei alles andere als romantisch, sondern schon fast Angst erregend. Außerdem wirkt Lorenzos Blick eher betrübt, wobei er am Ende dieser Szene den Kopf abrupt von Lucía abwendet (*Lucía y el sexo*, 59:38-01:00:27).

Allgemein kann der Sex als treibende Kraft im Film betrachtet werden: Lucía und Lorenzo verlieben sich über ihre Sexualität noch stärker ineinander, Luna entsteht durch den Sex auf der Insel und das sexuelle Verfallen Lorenzos führt indirekt zu Lunas Tod. Sexualität steht im Film zudem stets in Verbindung mit Lorenzo, weshalb er für die gesamte Erzählung einen essentiellen Knotenpunkt darstellt.³⁷⁵

Nach Lunas Tod versucht Lorenzo seine Trauer und Wut durch die Geschichte über die Dreiecksbeziehung zu verarbeiten, wodurch der Sex hier immer mehr beginnt, seine negative Seite zu entfalten. Nachdem Lucía mit Lorenzo über sein Skript gesprochen hat und sie ihm gesagt hat, dass ihr die Geschichte gut gefällt, setzt sie Lorenzo am Computer

³⁷² Vgl. Strigl (2006): S.170.

³⁷³ Vgl. Strube (2009): S.58.

³⁷⁴ Vgl. Strigl (2006): S.198.

³⁷⁵ Vgl. Bochnig (2005): S.79.

fort. Während der/die ZuseherIn Belén und Manuela nackt und erschöpft keuchend in der Badewanne liegen sieht, erzählt Lorenzos Voice-Over, wobei er gleichzeitig die Geschichte aus der Ferne betrachtet und den männlichen Part in seinem Skript übernimmt, über die Art des Sex zwischen den dreien. Der/die ZuseherIn sieht dann auch kurz alle drei Beteiligten: „El deseo de la sangre, espesa, hinchaba los cuerpos de la madre, del hombre y de la hija. Los tres enfermaron de sexo, (...) sexo maloliente y putrefacto. (...)“ (*Lucía y el sexo*, 1:20:41-1:21:15)

Es herrscht zudem in dieser kurzen Szene bedrohliche Hintergrundmusik und die Beleuchtung ist dunkel und düster bzw. die Lichtfarbe besonders in den Badewannen-Einstellungen äußerst kühl und gräulich, was zum Beispiel auf Lorenzos depressive Stimmung verweisen könnte.³⁷⁶

Da vor allem in *Lucía y el sexo* das Thema Sexualität und Lust derartig präsent ist, erscheint es für mich von Bedeutung, einen kurzen Blick in die Vergangenheit zu werfen und etwas näher zu betrachten, wie zum Beispiel im klassischen Griechenland mit diesem Thema umgegangen wurde. Foucault betrachtet dabei laut Kögler die Geschichte vor allem in Bezug zur Gegenwart, da er in seinen Erörterungen stets um eine Befreiung aus gegenwärtigen Machtverhältnissen und Herrschaften von Normen bemüht ist. Er bezieht sich in einer Fortsetzung seiner Geschichte der Sexualität zunächst darauf, wie sich das Subjekt zur Lust im klassischen Griechenland verhielt. Das Problem der Lust wird dabei von den Griechen des vierten Jahrhunderts vor Christus von vier Erfahrungsdimensionen ausgehend betrachtet, nämlich im Rahmen des Körpers, der Institution der Heirat, der Beziehung zum eigenen Geschlecht und der Weisheit. Auf Basis von Texten antiker Philosophen, wie zum Beispiel Aristoteles, Platon und Xenophon entwickelt Foucault die „Ethik der Selbstbeherrschung bzw. Selbstkontrolle“, die für diese Kultur so charakteristisch ist.³⁷⁷

Lust und Sex werden demnach für den klassisch freien Griechen nicht als etwas Böses oder Unnatürliches betrachtet, sondern „als ein von der Natur gegebenes Problem, gegebenenfalls als Gefahr, insofern es Exzess, Schwächung, Dekadenz und Verfall

³⁷⁶ Vgl. Bienk (2014): S.71, s.74.

³⁷⁷ Vgl. Kögler (2004): S.155f.

bedeuten kann.³⁷⁸ So schreibt Foucault in seinem Werk über den Gebrauch der Lüste Folgendes:

Sie haben nie gemeint, daß das sexuelle Vergnügen als solches ein Übel sei oder zu den natürlichen Malen einer Schuld gehöre; und doch haben sich ihre Ärzte über den Zusammenhang zwischen sexueller Betätigung und Gesundheit Gedanken gemacht und eine ganze Reflexion über die Gefahren der sexuellen Praxis entwickelt. [...]

Der ärztlichen Problematisierung des sexuellen Verhaltens ging es weniger darum, seine pathologischen Formen zu eliminieren, darum, es möglichst gut in die Rücksichtnahme auf die Gesundheit und in das Leben des Körpers zu integrieren.³⁷⁹

Der freie Grieche wollte unbedingt lernen, mit der Lust bewusst und kontrolliert umzugehen. Das wichtigste Ziel der Ethik stellt nämlich „die Vervollkommnung der Herrschaft über sich selbst“ dar, die nämlich wiederum die Basis für ein Herrschen über andere bildet.³⁸⁰

Für die sogenannte hellenistisch-römische *Sorge um sich* betont Foucault laut Kögler vor allem den Fokus auf die *Selbstbearbeitung*, indem sich die Leute zum Beispiel in ihrer Selbstkontrolle übten, indem sie beim Anblick äußerst attraktiver Geschlechtspartner versuchten, einer Vereinigung mit diesen zu widerstehen. Diese Art der Selbstkontrolle war jedoch rein auf das Diesseits bezogen und hatte nichts mit dem Göttlichen zu tun.

Im christlichen Mittelalter bzw. zur Zeit des Neuplatonismus erst wurde schließlich die sexuelle Askese mit der Erfahrung der Transzendenz in Verbindung gebracht.

Die Sexualität wird nun als Ausdruck der göttlichen Wahrheit gesehen. Dabei wird jedoch bereits das Begehren nach Lust äußerst negativ und als etwas Böses bzw. Irdisches betrachtet. Ziel ist es zu dieser Zeit, die verspürte sogenannte Fleischeslust zu überwinden und durch totale Unterwürfigkeit bzw. Auslöschung des Selbst die göttliche Gnade zu erkennen.³⁸¹

In Anbetracht dieser historischen Gegebenheiten betont laut Kögler Foucault besonders die Wichtigkeit der persönlichen Entscheidung in der antiken Lebensethik, auch wenn der Wert der Selbstbeherrschung und Mäßigkeit ein allgemein geteilter Wert war. Nach Kögler ist es für Foucault jedoch so wichtig, dass die antike Lebensethik keiner normgebenden

³⁷⁸ Ebd.: S.156.

³⁷⁹ Foucault (1986): S.127f.

³⁸⁰ Kögler (2004): S.157.

³⁸¹ Vgl. ebd.: S.159f.

Institution unterliegt.³⁸² Im Gegensatz zum Christentum oder zu den Humanwissenschaften bzw. zur Psychoanalyse existieren in dieser antiken Lebensethik

keine absolut anzuerkennenden Wahrheiten und Normen gewissermaßen ‚über‘ oder ‚außerhalb‘ der konkreten Lebenspraxis, sondern nur Anweisungen, praktische Ratschläge und mögliche Fingerzeige, die man sich bei Bedarf zunutze machen kann. Die praktische und analytische Beziehung zu sich selbst ist so der eigenen Autorität unterstellt statt fremdbestimmt.³⁸³

4.5.5 Tabuisiertes Sexualverhalten

In *Lucía y el sexo* ist der verbotene Aspekt von Sex äußerst präsent. Er zeigt sich vor allem in den homoerotischen Phantasien Beléns von ihrer Mutter und in der Dreiecksbeziehung zwischen Belén, Manuela und Antonio, der ja im Prinzip ihr Stiefvater ist, jedoch auch in der heimlichen Verführung Lorenzos durch Belén.

Belén hat also sowohl sexuelle Phantasien ihrer Mutter gegenüber, die Pornos dreht, als auch dem Liebhaber derselben gegenüber. Sie masturbiert zum Beispiel zu einem Pornofilm ihrer Mutter und gesteht Lorenzo ihre Erregtheit diesem Porno gegenüber: „...yo me puse una película de mi madre en la tele de la sala. Te parecerá raro, pero a mí me pone mucho ver a mi madre en acción.“ (*Lucía y el sexo*, 01:52-01:56).

Belén erzählt Lorenzo weitere erotische Details, nachdem sie ihm berichtete, dass sie sogar zu den Pornos ihrer Mutter masturbiert hatte.

All diese Vorstellungen und Praktiken sind im Grunde genommen in die Kategorie „abnormal“ einzuordnen, d.h. sie weichen von der Norm ab und werden zumeist von der breiten Masse negativ bewertet. Laut dem französischen Philosophen Michel Foucault schafft die moderne Bio-Macht (= eine auf das Leben gerichtete Macht) Individualtypen und Bevölkerungsklassen durch Verinnerlichungspraktiken und körperliche Konditionierung.³⁸⁴ Diese Bio-Macht wiederum etabliert sich vor allem durch das Mittel der Humanwissenschaften (also im Diskurs), die das einzelne Subjekt bzw. Individuum in seinem Sozialverhalten, in seinen konkreten Eigenschaften und Merkmalen thematisieren.³⁸⁵ Unter anderem dadurch werden schließlich einzelne Gruppen von Menschen gebildet bzw. von der breiten Masse als sogenannte Randgruppen ausgegrenzt.

³⁸² Vgl. ebd.: S.162.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. Foucault (1977): S.166f.

³⁸⁵ Vgl. Kögler (1994): S.121, vgl. auch Foucault (1977): S.167f. und s.173ff.

das Individuum wird zum Fall;
in seinen Eigenschaften, Verhaltensweisen und Merkmalen drückt sich auf ganz besondere Weise eine allgemeine Natur aus, die sich als die des Perversen, des Schwarzen, des Verbrechers, des Homosexuellen, des Geisteskranken etc. ‚zu erkennen‘ gibt. Der Mensch wird hier [...] zum Objekt degradiert.³⁸⁶

Laut Kögler kritisiert Foucault diesen Umstand und versucht, in seinen Schriften eine Möglichkeit realen Anderslebens herauszufinden.³⁸⁷ In San Francisco entdeckt er zum Beispiel eine äußerst selbstbewusste Homosexuellenkultur und ihm wird plötzlich klar, dass Homosexualität auch als Chance wahrgenommen werden kann bzw. sollte.³⁸⁸

Foucault stellt somit einen Wegbereiter für größere Akzeptanz von Menschen dar, die zum Beispiel aufgrund ihrer sexuellen Orientierung nicht der Norm entsprechen, und die Tatsache, dass Medem solche Themen in seinen Filmen behandelt, zeugt ebenfalls für eine Einstellung des Regisseurs in diese Richtung.

Foucault, der immer mehr auf der Suche nach alternativen Lebensweisen und Widerstandsformen gegen bestehende Machtverhältnisse war, bezeichnet laut Kögler sein Ideal eines selbst geschaffenen und freien Lebens als „Ästhetik der Existenz“, die auf die Schönheit und Harmonie dieser neuen Art von Lebensform Bezug nimmt.³⁸⁹ „Foucault sieht im Ideal einer selbstgeschaffenen Existenz eine reale Möglichkeit, das Leben nicht von anderen bzw. von systemischen Strukturen bestimmt sein zu lassen [...].“³⁹⁰

Aufgrund der homo- bzw. bisexuellen Neigung Beléns kann ihre Sexualität in eine von der sogenannten Norm, deren Macht sich Foucault unbedingt widersetzen wollte, abweichende Kategorie eingeordnet werden.

Zur Bisexualität äußerten sich laut Ewen & Ewen im Laufe der Geschichte unzählige Stimmen, darunter zum Beispiel ein sogenannter Otto Weininger (19./20. Jahrhundert) in seinem Werk *Geschlecht und Charakter*. Obwohl dieser zu den Kritikern der emanzipatorischen Bewegung zählte und starre, stereotype Geschlechterrollen vertrat, war er der Meinung, dass es eine Bisexualität beider Geschlechter gäbe, die jedoch nicht unbedingt erstrebenswert sei. Nach Ewen & Ewen gibt es laut Weininger den idealen, reinen Mann und die ideale, reine Frau nur als irrealen Konstrukte, während alle Menschen

³⁸⁶ Kögler (1994): S.122.

³⁸⁷ Vgl. ebd.: S.148.

³⁸⁸ Vgl. ebd.: S.154.

³⁸⁹ Vgl. ebd.: S.76.

³⁹⁰ Ebd.

sich irgendwo dazwischen befänden. Im Gegensatz zu weiter oben bereits erwähnten Stimmen betrachtet Weininger die Androgynität genauso wie zum Beispiel auch Platon als negativ.³⁹¹

Das Interesse an Bisexualität wuchs Anfang des 20. Jahrhunderts rasant, wobei Freud sich dem Thema in seinem Werk *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* widmete. Er hält Bisexualität für eine mächtige Kraft in jedem Menschen, die natürlich noch von der embryonalen Zweigeschlechtlichkeit herrührt. Freud sieht ebenfalls in jedem Menschen sogenannte androgyne Züge, d.h. männliche und weibliche Anlagen (sowohl körperlich als auch psychisch), was er aber im Gegensatz zu Weininger nicht als negativ betrachtet.³⁹²

Er ist der Meinung, dass die geschlechtliche Identität im psychischen Sinne bei der Geburt noch nicht ausgeprägt sei, wenn auch schon physiologisch festgelegt. Daher bezeichnet er Kleinkinder als „polymorph pervers“, da in diesem Alter alle lustvollen Dinge als begehrenswert erachtet werden. Die sogenannte repressive Sublimierung aller Neigungen, die inakzeptabel erscheinen, hat laut Freud einen bedeutenden Einfluss auf die Herausbildung einer geschlechtlichen Identität. Er zählt dabei Gefühle wie Ekel, Scham, Mitleid und die sozialen Konstruktionen wie Autorität und Moral zu den Mächten, die den Sexualtrieb einschränken bzw. in eine gewisse Richtung lenken.³⁹³ Als einen herausragenden Grund für diese Repression bezeichnet er den Zivilisationsprozess. Freud kritisiert dabei in seinem Werk *Das Unbehagen in der Kultur*, dass aufgrund von Verboten nicht alle Menschen ihre sexuellen Neigungen gemäß ihrer sexuellen Konstitution frei ausleben dürfen.³⁹⁴

[...] Die Angst vor dem Aufstand der Unterdrückten treibt zu strengen Vorsichtsmaßnahmen. Einen Höhepunkt solcher Entwicklung zeigt unsere westeuropäische Kultur ... Die Objektwahl des geschlechtsreifen Individuums wird auf das gegenteilige Geschlecht eingeeengt, die meisten außergenitalen Befriedigungen als Perversionen untersagt. Die in diesen Verboten kundgegebene Forderung eines für alle gleichartigen Sexuallebens setzt sich über die Ungleichheiten in der angeborenen und erworbenen Sexualkonstitution der Menschen hinaus, schneidet eine ziemliche Anzahl von ihnen vom Sexualgenuss ab und wird so die Quelle schwerer Ungerechtigkeit.³⁹⁵

³⁹¹ Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.42f.

³⁹² Vgl. Freud (1905): S.6f., vgl. auch Köhler (1993): S.60.

³⁹³ Vgl. Freud (1905): S.8, s.33ff. und s. 44f.

³⁹⁴ Vgl. Freud (2015): S.232f.

³⁹⁵ Ebd.: S.233f.

Als pervers gelten alle Lüste, die nicht zur eigentlichen Fortpflanzung dienen bzw. die Genitalien integrieren.³⁹⁶ So gibt Köhler folgende Definition und Begründung für die Entstehung von Perversionen an:

Hat man einmal gedanklich den Sexualtrieb in eine Vielzahl prinzipiell unabhängig dem Lustgewinn nachgehender Partialtriebe zerlegt und analysiert man unter diesen Prämissen den normalen heterosexuellen Geschlechtsakt, so findet man rasch dabei einige der Perversionen (etwa den Voyeurismus) ansatzweise und in gemilderter Form wieder, z.B. im Betrachten des Objekts. [...] es bietet sich der Schluß an, daß bei diesen „Perversen“ die *entwicklungsgemäße Unterordnung der Partialtriebe unter das Genitalprimat nicht vollzogen wurde*.³⁹⁷

Zu den Partialtrieben gehören all jene Triebe, die mit den erogenen Zonen in Zusammenhang stehen, wie zum Beispiel saugen, Harnentleerung, aber auch essen usw.³⁹⁸ Demnach finden sich in *Lucía y el sexo* sogenannte Perversionen in gemilderter Form, wie zum Beispiel der Voyeurismus, wieder, nämlich als Belén (in Lorenzos Fantasie) die Sexszenen mit ihrer Mutter nachstellt, während sie sie im Fernseher betrachtet, oder auch die Striptease-Szenen.

Freud zählt auch homosexuelle Handlungen oder Gelüste zu den Surrogaten des sogenannten „normalen Sexualziels“ und betrachtet diese weder als Entartungen noch als Krankheiten.³⁹⁹

Um Beléns inzestuöse, homosexuelle Neigungen etwas besser zu verstehen, bietet es sich an, einen kurzen Blick auf Freuds Ödipuskomplex beim Mädchen zu werfen.

In der sogenannten phallischen Phase (4.-5.Lebensjahr) ist die Mutter für das Mädchen das Liebesobjekt sowie die Klitoris die hauptsächlich erogene Zone. Das Mädchen verspürt in dieser Zeit den Wunsch nach Berührung der Klitoris durch die Mutter (= passive Triebregung) bzw. hat es bei der Masturbation Phantasien in Form von aktiven Wunschregungen. Wenn das Mädchen schließlich erkennt, dass es selbst genauso wie seine Mutter keinen Penis besitzt, macht es die (kastrierte) Mutter dafür verantwortlich (=Penisneid), wendet sich von ihr ab und schließlich seinem Vater zu.⁴⁰⁰

Mit der Abwendung von der Mutter sei schließlich ein „starkes Absinken der aktiven und ein Anstieg der passiven Sexualregungen zu beobachten“. ⁴⁰¹ Es kann sich jedoch beim

³⁹⁶ Freud (1905): S.12.

³⁹⁷ Köhler (1993): S.110.

³⁹⁸ Vgl. ebd.: S.23f., vgl. auch Freud (1905): S.25 und s.26f.

³⁹⁹ Vgl. Freud (1905): S.3f.

⁴⁰⁰ Vgl. Köhler (1993): S.43-48, s.54.

⁴⁰¹ Freud (2015): S.288.

Mädchen auch ein starker Männlichkeitskomplex entwickeln. Freud beobachtet laut Köhler bei dieser Entwicklungsrichtung stärker ausgeprägte aktive Sexualregungen, wie es sonst nur bei Knaben der Fall sei.⁴⁰²

Das Mädchen möchte gleichzeitig „die unliebsame Tatsache der Kastration“ nicht anerkennen und nimmt seine „Zuflucht zu einer Identifizierung mit [...] dem Vater“.⁴⁰³

„Unter bestimmten Umständen entwickle sich daraus später manifeste Homosexualität.“⁴⁰⁴

4.5.6 Essen

Das Thema Essen kommt vor allem in der ersten Hälfte des Films häufig vor und steht oft in Verbindung mit Leidenschaft und sexuellem Verlangen bzw. Genuss.

So erzählt zum Beispiel Lucía Lorenzo nach ihrem ersten gemeinsamen Sex in der Küche, dass sie schon immer von gut kochenden Menschen umgeben war, wie zum Beispiel von ihrer Großmutter, die sie stets mit guter Hausmannskost bekochte. (*Lucía y el sexo*, 27:57-28:09)

Die Szene des genussvollen Essens folgt sogleich der Sexszene und Lucías intensivem Erleben ihres Orgasmus, so dass eine Verknüpfung dieser Elemente fast unweigerlich geschieht. Lorenzo reicht Lucía etwas zu essen, wonach diese bekundet, wie lecker es schmecke. (*Lucía y el sexo*, 27:48)

Beim sexuellen Aufeinandertreffen von Lorenzo und Elena auf der Insel bekundet ebenso diese, dass sie eine Köchin aus Valencia sei. (*Lucía y el sexo*, 14:06-14:24)

4.5.7 Tod

Die Figuren verbindet neben der Sexualität vor allem die gemeinsame Tragödie von Lunas Tod miteinander, der ja indirekt durch das sexuelle Verlangen Beléns und Lorenzos ausgelöst wird.⁴⁰⁵ Belén setzt am Unglücksabend alles daran, Lorenzo zu verführen, der ihr schließlich nicht widerstehen kann.

⁴⁰² Vgl. Köhler (1993): S.46.

⁴⁰³ Freud (2015): S.560.

⁴⁰⁴ Köhler (1993): S.47.

⁴⁰⁵ Vgl. Bochnig (2005): S.75.

Nachdem Lorenzo Luna eine Gute-Nacht-Geschichte erzählt hat, wird er von Belén aus ihrem Schlafzimmer geholt, die verführerisch seine Hand nimmt. Lorenzo blickt dabei immer wieder zu Luna zurück, so als wolle er sie in diesem Moment nicht verlassen bzw. loslassen, da er das in wenigen Minuten Eintreffende schon vorausahnt. Es werden schließlich Aufnahmen eingeblendet, die Lorenzo und Luna am Strand zeigen, wobei sie ihn an seiner Hand zieht. Lorenzo scheint sich hin- und hergerissen zwischen der Anziehung Beléns und der Verantwortung seiner Tochter gegenüber zu fühlen. Lorenzo befindet sich schließlich mit Belén im Zimmer, woraufhin Luna seine Hand loslässt und kurz darauf vom Hund getötet wird, als sie die Zimmertür zu den beiden öffnet.⁴⁰⁶ Das Tempo des Films wird verlangsamt und eine beängstigende Tonspur unterstreicht die alptraumähnliche Sequenz.⁴⁰⁷ Luna fällt nun in Anlehnung an Lorenzos zuvor erzählte Geschichte in ein Loch und schwimmt schließlich mit ihrer Mutter, die eine Meerjungfrau ist, im Wasser.

Während die Sequenz mit Lorenzos Flucht aus dem Haus abgeschlossen wird, ertönt bereits wieder das Atmen, das stets die Leitmelodie von Elena, Lorenzo und Luna einleitet. Elenas Blick wirkt zutiefst traurig und melancholisch, während sie ihre Tochter im Arm hält.

Der Tod kommt außerdem im Alptraum bzw. später im Manuskript Lorenzos vor, in dem sich Belén und ihre Mutter Manuela das Leben nehmen (*Lucía y el sexo*, 1:28:40).

Symbolisch könnte der Tod in seinem Traum für den Wunsch stehen, seine momentane ausweglos erscheinende Situation zu ändern. Dieselbe Deutung findet man auch im Symbolwörterbuch: „Symbolically, death represents the end of an epoch, particularly when it takes the form of sacrifice or the desire for self-destruction in the face of unendurable tension [...]“⁴⁰⁸ Auch wenn der Trauminhalt Lorenzos offensichtlich etwas mit der Vergangenheit zu tun hat, scheint er hier für Lorenzo im Sinne von Jung auch eine Art prophetische bzw. prospektische Funktion zu haben, indem er sozusagen das Potential hat, Lorenzo aus seinem Gefängnis zu befreien.

⁴⁰⁶ Vgl. Strigl (2006): S.173.

⁴⁰⁷ Vgl. Bochnig (2005): S.81.

⁴⁰⁸ Cirlot (1962): S.74.

Laut Hochheimer bildet nach C.G. Jung die Deutung von Träumen den Schlüssel zum Unbewussten, indem sie spontan aus der unbewussten Seele entspringen. Zudem zeigen sie unverfälschte und natürliche Wahrheit auf.⁴⁰⁹

Bei der prospektiv-finalen Deutung eines Traumes wird seine zweckmäßige, unbewusste Funktion hervorgehoben. Der Traum bietet dabei eine Lösung eines aktuellen Problems bzw. Konflikts des Unbewussten, die in gewählten Symbolen dargestellt wird.⁴¹⁰

„Vor allem aber ist der Traum [...] eine *spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewußten in symbolischer Ausdrucksform* und als solcher ein wichtiger Indikator im Individuationsprozess.“⁴¹¹ Die Traumsprache gleicht dabei einer sogenannten Chiffrenschrift, die vom/von der TraumdeuterIn erst entschlüsselt werden muss. Laut Zuch widerspricht hier C.G. Jung jedoch der Auffassung von der Existenz einer Traumfassade, wie sie Freud vertritt, hinter der sich der eigentliche Inhalt des Traums verberge.⁴¹² Laut Jung ist der Traum „die Äußerung eines unwillkürlichen [...] unbewußten seelischen Prozesses, der die innere Wahrheit und Wirklichkeit so dar[stellt] [...], wie sie ist.“⁴¹³

Darüber hinaus bewegt sich auch Lorenzo selbst nach seinem Unfall eine Zeit lang zwischen Leben und Tod, als er im Koma liegt.

4.5.8 Schuld

Lorenzo wird nach Lunas Tod von großen Schuldgefühlen geplagt, da er Belén zu sehr von ihrer Obsorge ablenkte, wodurch der Hund unbemerkt Luna anfallen konnte.

Gerade als er seine Tochter kennen lernen durfte, verliert Lorenzo sie schon wieder – durch seine Mitschuld. Lorenzo fällt plötzlich in ein tiefes Loch und kann sich selbst lange nicht verzeihen. Auch in der Szene, in der Lucía morgens bzw. schon tagsüber sein Zimmer betritt und feststellt, dass mit ihm etwas überhaupt nicht in Ordnung ist, sind seine Schuldgefühle deutlich spürbar, indem er Folgendes zu Lucía sagt: „Me ha pasado algo

⁴⁰⁹ Vgl. Hochheimer (1966): S.68f.

⁴¹⁰ Vgl. ebd.: S.71.

⁴¹¹ Zuch (2004): S.64.

⁴¹² Vgl. ebd.: S.65.

⁴¹³ Jung (1979):S.148.

... Lucía.“ Lucía fragt ihn anschließend, was ihm denn widerfahren sei. Daraufhin sagt er ihr schweißgebadet und mit angsterfülltem Gesichtsausdruck Folgendes: „He visto algo horrible en mí, lo peor. Ya no estoy aquí, me he ido. Y no puedo volver. ¡Tengo mucho miedo, Lucía! Eres demasiado buena para entender esta mierda, que tengo dentro. Soy un asco.”

Lorenzos Schuldgefühle scheinen also so groß zu sein, dass er sich selbst nur mehr hasst bzw. auch überhaupt nicht mehr mit der gegenwärtigen Situation zurechtkommt und deswegen innerlich bereits in eine andere Welt geflüchtet ist, von der Lucía völlig ausgeschlossen ist. In der Szene glaubt sie zwar, Lorenzo noch zu verstehen und ihm nahe zu sein, was sich jedoch im weiteren Verlauf des Films leider als falsch herausstellt (*Lucía y el sexo*, 1:19:02-1:20:00).

Auf diese Szene folgt jene, in der Lorenzo das Skript fortsetzt und über den stinkenden, fauligen Sex innerhalb der Dreiecksbeziehung schreibt. Die Szene wirkt durch die spärliche Beleuchtung sehr düster, jedoch wechselt der Farbton von anfangs gräulich zu etwas später eher golden-bräunlich, was die stickige Hitze des Raumes, in der sich die Figuren und auch Lorenzo selbst befinden, verdeutlichen soll. Lorenzo beschreibt den Zustand in diesem Raum in seinem Roman folgendermaßen, während die Personen während des Sex in einer Art und Weise stöhnen, als würden sie jeden Moment ersticken: „El aire de la casa pesaba, caliente, por los suelos, (...) aire sin salida, respirado muchas veces, extenuado.“ (*Lucía y el sexo*, 1:20:40-1:21:36)

Lorenzo spricht in seinem Roman von erschöpfter, entkräfteter Luft, was im Prinzip eine Metapher für seinen eigenen seelischen und körperlichen Zustand ist. Seine Schuldgefühle haben ihn schlichtweg ausgezerrt und seine Lebenskraft schon zerstört, worauf sich die nächste Metapher des Hauses beziehen könnte, dessen Wände bereits zerfallen. Durch den Schmerz, die Trauer und die Schuldgefühle aufgrund des Todes seiner Tochter ist Lorenzo im Prinzip zu einem gebrochenen Menschen geworden, was sich zahlreich in seinem Roman ausdrückt, der dadurch unter anderem seiner Verarbeitung dient.

Nach der kurzen Störung von Lucía schreibt er Folgendes, woran seine Hilflosigkeit und Verzweiflung über seinen inneren Zustand am deutlichsten wird: „Aquél hombre egoísta, y cobarde, se despreció así mismo con tanta fuerza, sin súplica, que no se dio tiempo para

el perdón. Sólo para la muerte. Morir, morir, morir, morir.“ (*Lucía y el sexo*, 1:22:06-1.22.22)

Lorenzo ist seines Lebens leid und möchte eigentlich nur mehr sterben, da er sich das Geschehene einfach nicht verzeihen kann und sich selbst nur mehr verachtet.

In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse lässt sich feststellen, dass – ähnlich wie Otto in *Los amantes* – die männliche Hauptfigur des Films eher einem introvertierteren Typ von Mensch entspricht, der auf den Verlust einer geliebten und nahestehenden Person äußerst sensibel mit dem Rückzug in eine eigene, innere Welt und mit Selbstvernichtung reagiert. Der Protagonist des Films wird dabei sehr labil gezeichnet, der nach dem Tod seiner Tochter den Boden unter seinen Füßen verliert. Indem er Lorenzo hier äußerst verletzlich darstellt, bricht der Regisseur hier wiederum ein gängiges Klischee vom starken, unerschrockenen und kraftvollen Mann.⁴¹⁴

4.5.9 Trennung/Liebesenttäuschung

Die Beziehung zwischen Lucía und Lorenzo geht im Prinzip an Lorenzos Leid und Schuldgefühlen und dessen Verschlossenheit Lucía gegenüber – zumindest vorübergehend – zugrunde.

Nach Lunas Tod fällt Lorenzo in ein tiefes Loch. Er wird depressiv und konzentriert sich immer mehr auf sein Manuskript, anstatt mit Lucía über seine Probleme zu reden. Lucía hingegen würde so gerne wissen, was mit ihm los ist, als sie seine Schlaftabletten entdeckt, die er nach Lunas Tod zum Einschlafen braucht. Lorenzo blockt hingegen völlig ab und sagt ihr, dass sie zu gut sei, um seine ekelhaften Probleme zu verstehen, die er in sich trägt. Lucía glaubt anfangs, dass Lorenzo mit seiner bisherigen Geschichte unzufrieden ist und dass das ein Grund für seine depressive Verstimmung ist. Daraufhin gesteht sie ihm, dass sie ab und zu nachts sein Manuskript durchliest und dass es ihr sehr gut gefällt, da sie sich mit der Tochter identifizieren kann, die sich für ihre große Liebe entscheidet. Im Anschluss darauf setzt Lorenzo seine Geschichte fort und wird dabei kurz von Lucía unterbrochen, was ihn unglaublich wütend macht und er sie regelrecht anschreit, draußen zu bleiben, um ihn nicht zu stören. (*Lucía y el sexo*, 1:19:24-1:21:52)

⁴¹⁴ Vgl. Steins (2003): S.21.

Der/die ZuseherIn kann sich hier zu Recht fragen, warum Lorenzo Lucía nicht einfach seine Probleme anvertraut, sondern stattdessen eine Mauer um sich herum baut, in die Lucía überhaupt nicht eindringen kann. Wie bereits erwähnt, deutet das Verhalten Lorenzos nach dem Todesfall auf einen eher verschlossenen, schüchternen und konfliktscheuen Charakter hin, der sich lieber zurückzieht und Probleme in sich hineinfrisst, anstatt seine Gefühle herauszulassen und mit Lucía über alles zu reden. Sein Handeln wirkt für den/die ZuseherIn überdies ob der verständnisvollen und freundlichen Art Lucías, die ihn höchstwahrscheinlich bei seinem Trauerprozess unterstützt hätte, noch weniger nachvollziehbar.

Ein möglicher Mitgrund für sein Schweigen könnte Lucías Eifersucht gegenüber der von Lorenzo beiläufig erwähnten Liebesbekanntschaft auf der Insel sein, was bereits zu Beginn ihrer Beziehung angesprochen wurde.

Obwohl Lorenzo sich zunehmend von Lucía entfernt, beteuert er, dass sie für ihn noch immer das Wichtigste ist und er sie mehr liebt als sein eigenes Leben. Da er jedoch zu diesem Zeitpunkt sich selbst so sehr verachtet, schafft er es auch nicht mehr, Zuneigung und Liebe gegenüber Lucía aufzubringen.

Trotzdem merkt der/die ZuseherIn unter anderem an seiner Eifersucht, als Lucía später als sonst nach Hause kommt, wie wichtig sie ihm noch immer ist. Lorenzo glaubt in dieser Szene, sie habe mit ihrem Chef geschlafen, was sie anfangs bejaht, um Lorenzo gewissermaßen auf die Probe zu stellen. Folglich entfacht ein Streit zwischen den beiden, in dessen Verlauf sich Lucía wiederholt fragen muss, was eigentlich mit ihm passiert ist. Sie stellt ernüchtert fest, dass sie ihn überhaupt nicht mehr kennt und er im Grunde genommen überhaupt nicht mehr lebendig, sondern leblos und leer auf sie wirkt. Lucía fragt ihn verzweifelt und wütend zugleich, warum er überhaupt keine Nähe mehr zulasse und er zumindest nach ihrem Empfinden aufgehört habe, ihr Liebe entgegen zu bringen. Nachdem er ihr seine Liebe beteuerte, sagt er ihr jedoch entschlossen zum wiederholten Mal, dass sie all seine Probleme nicht verdiene und sie auch nicht auf ihn warten müsse, solange er sich selbst nicht mehr akzeptieren kann. Lucía bleibt vollkommen im Dunkeln völlig ahnungslos zurück. (*Lucía y el sexo*, 1:24:46-1:27:18).

Strigl bemerkt, dass in dieser Szene der Spiegel am Eingang, in dem sich Lucía nach ihrem Heimkommen betrachtet, für die entstandene Distanz zwischen dem Paar steht und somit ein Symbol für ihre Beziehungskrise ist.

In Platons Symposion spricht Pausanias vom guten und schlechten Eros, wobei letzterer natürlich jener ist, der den allbekannten Liebeskummer verursacht. So reflektiert Martin Kerschbaumer in seiner Diplomarbeit zu Platons Symposion Folgendes:

Dieselbe Ursache, die einmal im Anschauen gefällt, weil sie auf Gegenseitigkeit trifft, wenn zwei sich auf schöne Weise gefunden haben, diese selbe Ursache ist ein anderes Mal hässlich, indem wir das aussichtslose Leid eines Menschen sehen, dessen Liebe, ohne Widerhall verebbend, tragisch in die Leere geht.

Liebe verursacht Störungen. [...] sie geht seltsame Wege und bringt Unruhe ins Haus.⁴¹⁵

In einer späteren Szene, in der Lorenzo Lucía mit dem Entschluss, mit dem Schreiben aufzuhören, konfrontiert, zieht Lucía quasi als Erste einen Schlussstrich unter ihre Beziehung und beschimpft Lorenzo für seine Reserviert- und Verlogenheit ihr gegenüber. Sie schreit ihn wütend an, dass sie ihm nie verzeihen werde, wenn er ihr nicht endlich erzählt, was ihm passiert ist. Außerdem sei sie nur mehr erschöpft und könne so einfach nicht mehr mit ihm zusammen sein, da es nun endlich an der Zeit sei, wieder mehr an sich selbst zu denken. Diese Reaktion Lucías verdeutlicht ihren selbstbewussten und entschlossenen Charakter. Medem bricht hier wiederum das Geschlechterstereotyp der verständnisvollen und nachgiebigen Frau auf, indem er die Figur der Lucía unter anderem in dieser Szene äußerst bestimmt, entschlossen und kraftvoll zeichnet.⁴¹⁶

Kurz vor dem Hinausgehen betrachtet sie sich ebenfalls wieder im Spiegel, der hier laut Strigl neben der Kluft zwischen den beiden zudem die Gefangenschaft Lorenzos in seiner fiktiven Welt andeutet, da er in der Realität nicht mehr fähig ist, zu bestehen.⁴¹⁷ (*Lucía y el sexo*, 1:29:36-1:31.44)

Den (vorläufig) wirklich endgültigen Schlussstrich zieht jedoch Lorenzo durch seinen hinterlassenen Abschiedsbrief und seine Flucht. Somit ist schließlich doch Lucía die Verlassene, die leiderfüllt ebenfalls flüchtet. Dadurch finden sich schließlich auf der Insel zwei leidende Frauen, nämlich Lucía und Elena. Trotzdem lässt sich in Anbetracht von Lorenzos Schicksal nicht behaupten, dass in *Lucía y el sexo* die Frauen generell am meisten

⁴¹⁵ Kerschbaumer (2005): S.31.

⁴¹⁶ Vgl. Steins (2003): S.21.

⁴¹⁷ Vgl. Strigl (2006): S.198.

leiden würden, was aber Platon mittels seines eingangs erwähnten Mythos der Gestirne vermitteln wollte. Nach Platon befinden sich nämlich die weiblichen Wesen am unteren Ende der Hierarchie, wodurch sie besonders stark leiden müssen.

4.5.10 Identität und Veränderung

Auch in *Lucía y el Sexo* durchlaufen die Figuren verschiedene Veränderungsprozesse, auch wenn die Essenz ihres Charakters im Grunde genommen im Sinne des Permanenzgedankens nach Platon immer die gleiche bleibt.⁴¹⁸

Die schwerwiegendste Veränderung machen Lorenzo und Elena aufgrund von Lunas plötzlichem Tod durch, jedoch wird auch bei Lucía die Säule des sozialen Netzwerks schwer erschüttert, als sie sich schweren Herzens von Lorenzo trennt bzw. er plötzlich verschwindet.⁴¹⁹

Der Tod von Luna bewirkt sowohl bei Elena als auch bei Lorenzo einen besonders schwerwiegenden Identitätsverlust.

Steins schreibt Folgendes zur Mutter- bzw. Vaterschaft als Selbstdefinitionsmerkmal:

Mutter- oder Vatersein wird durch eine einmalige Leistung zu einem ewigen Bestandteil der eigenen Identität. Das Problem dieses Selbstdefinitionsmerkmals ist der Leistungsaspekt: Leistung beinhaltet auch Versagen. Wenn eine Person sich also aufgrund eines einzigen Kriteriums selbst definiert, ist die Gefahr, einen Identitätsverlust zu erleben, wenn dieses Kriterium nicht erfüllt wird, sehr hoch.⁴²⁰

Lorenzo verfällt einer schweren depressiven Verstimmung und wird mit seinem Leben überhaupt nicht mehr fertig, bis er sich schließlich für die Flucht entscheidet und einen Autounfall erleidet. Elena hingegen wirkt wie erstarrt und ist anfangs unfähig, ihre wahre innere Trauer zu zeigen. Sie flüchtet auf die Insel, wo sie jedoch nur alles vergessen und verdrängen möchte, anstatt sich mit der schrecklichen Wahrheit auseinanderzusetzen.

Da im Falle von Elena auch noch der Aspekt der allein Erziehenden Mutter hinzukommt, die zwangsläufig generell noch viel mehr Zeit mit ihrem/n Kind(ern) verbringt, ist Elenas Reaktion nach dem traumatischen Ereignis jedoch durchaus nachvollziehbar.

⁴¹⁸ Vgl. Platon (2013): S.16ff.

⁴¹⁹ Vgl. Schandl: *PädagogIn ist ungleich PädagogIn: Zur beruflichen Mehrfachidentität akademischer PädagogInnen*, S.19.

⁴²⁰ Steins (2003): S.60.

Sie erscheint innerlich erkaltet bzw. von unglaublicher innerer Leere durchflutet zu sein, was ebenfalls die unzähligen Löcher der Insel symbolisieren könnten.

Elena ist im Prinzip genauso wie Lorenzo einer tiefen depressiven Verstimmung verfallen, sie äußert sich bei ihr einfach nur anders als bei Lorenzo.

In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse lassen sich demnach geschlechtsspezifische Unterschiede beim Umgang mit Trauer und Verlust feststellen, wobei die weiblichen Figuren hier – zumindest am Anfang der Trauerphase – wiederum nicht so labil und verloren wirken wie der männliche Protagonist.

Auch durch die Figur von Antonio, der ebenfalls (wahrscheinlich unter anderem aus Liebesenttäuschung) auf die Insel flieht und dort seinen Namen zu Carlos ändert, spielt Medem mit dem Thema Identität.

4.5.11 Depression und Trauer nach Verlust

Hauptsächlich äußert sich Elenas Trauer durch Verdrängung, wonach sie oberflächlich betrachtet am Beginn des Films relativ glücklich wirkt, zum Beispiel in der Szene, in der sie Lucía auf der Insel willkommen heißt. Ihre Fröhlichkeit wirkt jedoch zu dieser Zeit eher aufgesetzt als wirklich authentisch (*Lucía y el sexo*, 42:19).

Die Verdrängung gehört laut Ruch zu den Abwehrmechanismen des Ichs nach Freud und zeichnet sich durch die „Verhinderung des Eindringens unerwünschter oder gefährlicher Impulse ins Bewußtsein“⁴²¹ aus.

Jacobi gibt zum Thema Leiden folgenden Gedanken, der sich an C.G. Jung anlehnt, wieder:

Leiden und Konflikte gehören zum Leben, sie dürfen nicht als Krankheit angesehen werden; sie sind die natürlichen Attribute jedes menschlichen Seins, sie sind gleichsam der normale Gegenpol des Glücks. Nur wo ihnen der Mensch aus Schwäche, Feigheit oder Unverstand entfliehen will, entstehen Krankheit und Komplexe.⁴²²

⁴²¹ Ruch (1975): S.368.

⁴²² Jacobi (1972): S.198.

Die Psychotherapeutin Verena Kast schreibt in ihrem Buch über das Trauern, dass das Zulassen von Trauer, Angst, Wut und allen damit einhergehenden Emotionen eine Grundvoraussetzung für ein neues Selbsterleben sei.⁴²³

In einer anderen Szene sagt Elena wütend zu Carlos, dass sie nun ein für alle Mal genug habe von all den Geschichten und dass sie endlich auch nicht mehr vergessen möchte. Sie sagt ihm, dass sie ihm nun erzählen möchte, wer sie wirklich sei und was sie vor der Flucht auf die Insel Schreckliches erlebt habe. (*Lucía y el sexo*, 1:49.52)

Nachdem Elena jedoch während eines Gespräches über Lorenzos Aufenthalt auf der Insel vor sechs Jahren über dessen Vaterschaft ihrer verstorbenen Tochter erfahren hat, ist sie so überrascht, dass sie im Anschluss auch Trauer zulassen kann. In dem Moment beginnt die Insel aufgrund der fehlenden Verbindung zum Meeresboden zu wackeln, was Elenas inneren Zustand untermalt. Nach einer Detailaufnahme des Kalenderbildes von den ungestümen Wellen des Meeres wird durch das Stöhnen wiederum die melancholische Melodie eingeleitet, die den ganzen Film über für Elena, Lorenzo und Luna steht. Elena legt sich trauernd und zusammengekauert auf ihr Bett – beweinen kann sie Lunas Tod jedoch immer noch nicht. Lucía folgt ihr in ihr Zimmer und nachdem diese Lunas Foto betrachtet hat, sagt sie die Worte aus Lorenzos Skript, die die Wichtigkeit der Vaterschaft hinterfragen, wenn die Tochter nie darüber Bescheid wusste.

Das deutet darauf hin, dass Lucía in dem Moment auch bereits die wahre Identität bzw. Lorenzos Geheimnis ahnt. Elena blockt hier hingegen wieder total ab und versichert Lucía schon fast wütend, dass sie über diese Dinge nie mehr sprechen bzw. dass sie nichts davon wissen möchte (*Lucía y el sexo*, 1:37:30-1:41.15)

Schon Freud war jedoch der Meinung, dass nach dem Tod eines geliebten Menschen es für die Hinterbliebenen sehr wichtig ist zu trauern, um das Ganze verarbeiten zu können.

In einem Artikel über Trauer von Eva Maria Schnurr steht außerdem, dass Menschen im Prinzip ganz unterschiedlich trauern und es dabei überhaupt kein Richtig oder Falsch gebe. Zudem trauern manche Menschen so heftig, dass sich die Symptome bereits mit jenen einer Depression überschneiden, jedoch sollte die Diagnose der Krankheit Depression frühestens ein halbes Jahr nach dem Tod eines geliebten Menschen gestellt werden.⁴²⁴

⁴²³ Vgl. Kast (1992): S.20.

⁴²⁴ Vgl. Schnurr: *Trauer: Ein unzeitgemäßes Gefühl*.

Im Falle von Lorenzo zum Beispiel geht nicht ganz klar aus dem Film hervor, wie lange dieser nach Lunas Tod schon trauert und depressive Symptome, wie zum Beispiel Niedergeschlagenheit, Lustlosigkeit, Lebensüberdruß, Angst, Traurigkeit, Schlaflosigkeit, Albträume und auch klaustrophobische Zustände zeigt.⁴²⁵

Seine Trauer ist äußerst intensiv und dauert sicherlich bereits einige Zeit an, bevor er sich zur Flucht entschließt und der Grund für seinen extrem leidenden Zustand ist sehr klar der Tod seiner Tochter, den er mitverantworten muss. Zudem geht nicht klar hervor, ob der Autounfall Lorenzos ein versuchter Suizid oder „nur“ ein Unfall war.

Eine Definition von Depression lautet zum Beispiel folgendermaßen:

Bei der depressiven Neurose verzerrt das Individuum die Realität. Es reagiert auf einen Verlust [...] mit größerer Traurigkeit und länger, als es die meisten Leute tun. Zusätzlich zu ihrem Depressivsein beklagen die Patienten oft [...] Schlaflosigkeit, Abgestumpftheit, Gereiztheit und schlechte Gesundheit.

[...]

Sie sind quasi am Ende der Welt angelangt.⁴²⁶

Laut Kast sind suizidale Ideen nach dem Verlust eines geliebten Menschen keine Seltenheit, jedoch kommt es relativ selten wirklich zur Umsetzung derselben. Wahrscheinlicher sei dabei der Griff des/der Trauernden zu irgendwelchen Drogen, um dem Leiden Erleichterung zu verschaffen.⁴²⁷ So kann zum Beispiel auch Lorenzo nur mehr mit Schlaftabletten einschlafen.

Einem Trauma folgt in der Regel eine Anpassungsstörung oder eine akute Belastungsreaktion, die sich in vielen verschiedenen Symptomen äußert, die teilweise bei Elena, teilweise bei Lorenzo nach Lunas Tod auftreten.

So findet bei Elena zum Beispiel sehr stark die innere Distanzierung vom Erlebten statt (= peritraumatische Dissoziation). Außerdem zieht sie sich durch ihre Flucht auf die Insel vollkommen von ihrem „alten“ Leben zurück und ist auch lange Zeit nicht fähig, das Geschehene zu verbalisieren. Bei Elena scheint die sogenannte erste Phase des Trauerns, nämlich das Nicht-Wahrhaben-Wollen, entgegen der üblichen Dauer von ein paar Stunden bis Tage nach dem Verlust eines geliebten Menschen, sogar einige Wochen zu dauern. Sie ist während all der Zeit auf der Insel überhaupt nicht fähig, mit der Trauer verbundene

⁴²⁵ Vgl. Pohlmeier (1995): S.11, s.13.

⁴²⁶ Ruch (1975): S.437.

⁴²⁷ Vgl. Kast (1992): S.15.

Emotionen, wie zum Beispiel Zorn, Angst, Kummer oder auch Verzweiflung zuzulassen.⁴²⁸

Hingegen scheint es so, als würde im Falle von Elena gleichzeitig zur Phase des Nicht-Wahrhaben-Wollens die Phase des Suchens, Findens und Sich-Trennens stattfinden, da diese zweite Phase sehr stark vom Suchen der/des Verstorbenen gekennzeichnet ist.⁴²⁹ Wie der/die ZuschauerIn dem Telefongespräch Elenas mit Belén im Krankenhaus entnehmen kann, fährt Elena nach dem Tod ihrer Tochter vor allem aus dem Grund auf die Insel, um ihr dort beim Schwimmen im Meer nahe zu sein.

Bei Lorenzo treten vor allem Symptome der inneren Unruhe, Gereiztheit und erhöhten Erregbarkeit auf. Dazu kommen noch diverse körperliche Symptome wie Schweißausbruch etc.⁴³⁰

Sehr deutlich zeigen sich diese Symptome zum Beispiel in jener Szene, in der Lucía zu ihrem Entsetzen feststellen muss, dass in Lorenzo gerade irgendetwas ganz Schlimmes vor sich geht, von dessen Grund sie jedoch (noch) überhaupt keine Ahnung hat.

Als Lucía Lorenzos Schlafzimmer betritt, bemerkt sie zuerst, dass er in letzter Zeit sehr viel Zeit im Bett verbringt. Sogleich fallen ihr die Schlaftabletten auf seinem Nachtschisch auf. Lorenzo liegt schweißgebadet und mit bedrückter Miene im Bett und gesteht Lucía, dass ihm etwas widerfahren ist. Lucía fragt ihn nach dem Warum, woraufhin Lorenzo jedoch nur antwortet, dass er diese Welt verlassen habe und er nicht mehr zurückkehren könne. Wind bläst dabei durch das offene Fenster herein, was die bedrückende und zugleich verwirrende Situation untermalt (*Lucía y el sexo*, 1:18:12-1:19:15).

Kast schreibt Folgendes darüber, wie trauernde Menschen häufig ihre Umgebung wahrnehmen:

Der Trauernde selbst erlebt die Welt anders. Er hat einen Verlust erlitten [...] Alles andere interessiert ihn wenig [...] Er kann nicht auf die Menschen zugehen, auch wenn er sie sehr nötig hätte, weil gerade die Wärme der andern Menschen ihn daran hindern könnte, am Leben ganz irre zu werden. [...] Er entfremdet sich ihnen in seinem Kummer noch mehr und erlebt die Welt, der er nicht mehr gewachsen ist, bald als feindlich.⁴³¹

⁴²⁸ Vgl. Lewis (2009): S.11ff.

⁴²⁹ Vgl. ebd.: S.13f.

⁴³⁰ Vgl. o.V. –

Neurologen und Psychiater im Netz: <http://www.neurologen-und-psychiater-im-netz.org/psychiatrie-psychosomatik-psychotherapie/risikofaktoren/traumata-schwere-belastungen/>.

⁴³¹ Kast (1992): S.18.

Es kann so zu einem Kreislauf aus Isolierung, Angst und Weltentfremdung kommen, in welchem der/die Trauernde kein neues Weltverständnis aufbauen kann, sondern der/diejenige eher zu paranoiden Reaktionen neigt.⁴³²

Kuhn schreibt laut Verena Kast, dass sich der/die Trauernde häufig wie ein(e) von der Welt Ausgestoßene(r) fühlt, wodurch sich der/die Trauernde folglich vor allem mit der Vergangenheit auseinandersetzt und immer mehr der realen Welt entgleitet.⁴³³

4.5.12 Flucht

In *Lucía y el sexo* flüchten mehrere Filmfiguren aus verschiedenen Gründen, bis sie sich schließlich alle auf derselben Insel wieder finden.

Lucías Flucht aus Liebeskummer stellt in gewisser Weise ein emanzipiertes Frauenverhalten dar, da sie sich durch die Flucht aus allen Fesseln befreien möchte, vor allem aus den Fesseln der Liebe. Schließlich führt sie diese Flucht aber wieder zurück zu ihrer großen Liebe Lorenzo, dessen Geheimnis schließlich auf der Insel aufgedeckt wird. Für Elena scheint die Flucht gewissermaßen zu ihrer Trauerarbeit zu gehören, indem sie zuallererst einmal versucht, all das schreckliche Geschehene zu vergessen und zu verdrängen.

Lorenzo flüchtet ebenso, um seinem inneren Grauen zu entfliehen. Er gelangt jedoch erst auf Umwegen auf die mysteriöse Insel, da er zuvor einen Unfall erleidet und dem Tod nahe ist. Zu guter Letzt kommt er jedoch auch auf die Insel, um der ganzen Geschichte eine neue Richtung zu geben.⁴³⁴

4.5.13 Versöhnung

Das Thema Versöhnung ist in *Lucía y el sexo* äußerst präsent, da der Film im Prinzip erst durch die Versöhnung zwischen Lorenzo und Elena zu dem guten Ende gelangen kann.

⁴³² Vgl. ebd.: S.18.

⁴³³ Vgl. ebd.: S.20.

⁴³⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.82.

Zwischen Lorenzo und Elena vollzieht sich daher wahrscheinlich die für den gesamten Film wichtigste und gefühlvollste Versöhnung überhaupt. Durch das Wiedersehen und die anschließende Versöhnung mit der Mutter seines verstorbenen Kindes scheint Lorenzo erst fähig zu sein, schließlich auch sich selbst zu verzeihen und einen Neuanfang mit Lucía zu wagen.

Elena befindet sich gerade im stehenden Auto an einer Kreuzung, als sie Pepe und Lorenzo vorbeifahren sieht. Anfangs ist sie sich nicht sicher, ob es wirklich Lorenzo war, den sie soeben im Auto gesehen hat. Sie blickt direkt in die Kamera und schließt kurz die Augen, während der/die ZuseherIn in Form von sogenannten Jump Cuts⁴³⁵ noch einmal die mentalen Bilder Elenas sieht, durch welche sie herauszufinden versucht, ob sie wirklich gerade Lorenzo im Auto gesehen hat.

Lorenzo ist in Elenas mentalen Bildern schließlich in einer nahen Einstellung zu sehen und daher deutlich erkennbar.

Der direkte Blick in die Kamera ist dabei ein Mittel der Enunziation bzw. der Selbstreflexivität des Films. Es scheint nämlich so, als suche Elena durch ihren direkten Blick in die Kamera Hilfe bei den Zuschauern.⁴³⁶

Zwischendurch wird diese Sequenz in Form einer Parallelmontage⁴³⁷ von Aufnahmen von Lucía auf dem Motorrad unterbrochen. Die Kamera filmt dabei Lucía zuerst in einer totalen Einstellung von hinten, wie sie – wie schon zu Beginn des Films – die schmale Straße entlang in Richtung Leuchtturm auf der Suche nach Carlos fährt, anschließend in einer Amerikanischen Einstellung von vorne und abschließend wiederum von hinten. Da der Leuchtturm im Film stets für Lorenzo steht, könnte diese Szene auf die Ankunft Lorenzos auf der Insel und die bevorstehende Versöhnung mit Lucía verweisen.

Die gesamte Sequenz wird von Spannung suggerierenden, atmosphärischen Synthesizer-Klängen eingeleitet, die etwas später von den Atemgeräuschen begleitet werden, die wiederum den für die Beziehung zwischen Elena, Lorenzo und Luna leitmotivischen Walzer ankündigen.⁴³⁸

⁴³⁵ Bienk (2014): S.90.

⁴³⁶ Vgl. Strigl (2006): S.211.

⁴³⁷ Bienk (2014): S.90.

⁴³⁸ Vgl. Strigl (2006): S.277.

Elena verfolgt schließlich überwältigt und aufgereggt Pepes Auto, indem sie einige Zeit lang auf der Überholspur direkt neben seinem Auto fährt und noch einmal ins Auto blickt, um sich zu versichern, dass es sich beim Beifahrer um Lorenzo handelt. Als schließlich Lorenzo in Richtung Elenas Auto blickt und beide sich nun gegenseitig erkennen, setzt die gefühlvolle, walzerartige Melodie ein.

Daraufhin bleibt Pepes Auto an der Stelle der Straße stehen, wo sie einen Fluss überquert. Lorenzo steigt aus dem Auto aus und nähert sich in langsamen Schritten Elenas Auto, das einige Meter weiter entfernt steht. Elena bleibt dabei noch einige Sekunden im Auto sitzen, wobei ihr überwältigter und leicht nervöser Gesichtsausdruck Bände spricht. Nachdem sie ausgestiegen ist, klopf sie den Tränen nah aufs Auto und streicht sich leicht verlegen eine Haarsträhne aus ihrem Gesicht. Es scheint so, als wüsste sie gar nicht so recht, wie sie in dem Moment mit ihrem inneren Gefühlschaos umgehen soll. Sie beißt sich zudem verlegen und unsicher auf ihre Unterlippe, während die Musik eine kurze Pause einlegt, um noch einmal zusätzlich Spannung zu erzeugen. Folglich setzt die gleiche Melodie wieder ein, jedoch nun anstatt des Klaviers von Streichern gespielt. Lorenzo entschuldigt sich nun bei Elena, nimmt sie in den Arm und bricht in Tränen aus, während er immer wieder um Verzeihung bittet. Die Melodie erreicht dabei ihren Höhepunkt, wodurch sie perfekt auf den emotionalen Höhepunkt der Sequenz abgestimmt ist. Daraufhin kann endlich auch Elena ihren Trauergefühlen freien Lauf lassen und beginnt bitterlich zu weinen, während sie sich noch immer umarmen (*Lucía y el sexo*, 1:54:45-1:58:21).

Für den/die ZuseherIn ist dabei nicht gänzlich klar geworden, ob Elena in dem Moment aufgrund des Gefühlsausbruchs Lorenzos bereits ahnt bzw. in gewisser Weise weiß, dass es Lorenzo war, der während Lunas Tod mit Belén war.

Trotzdem scheint Elena Lorenzo in dem Moment für was auch immer – vielleicht auch für die Tatsache, dass er nach Lunas Geburt nicht für seine Tochter da sein konnte – verzeihen zu haben, wodurch die Intensität seiner Schuldgefühle zumindest soweit nachgelassen und er sich selbst soweit verzeihen hat, dass er anschließend bereit ist, sich mit Lucía zu versöhnen.

Mariano Crespo schreibt in seinem Buch über das Verzeihen Folgendes zum sich „Selbstverzeihen“:

Das, was normalerweise mit „Selbstverzeihen“ gemeint ist, ist eher das Moment des Auflösens, des Akzeptierens der Tatsache, daß man schuldig geworden ist, und eines Vertrauens auf Vergebung,

das dann auch dazu führt, daß wir selbst uns nicht länger durch unversöhnliche, harte Vorwürfe zerfleischen.⁴³⁹

Was unser Erkenntnisinteresse betrifft, so lässt sich feststellen, dass unter anderen diese Sequenz die Weichherzigkeit und Feinfühligkeit von Lorenzos Charakter in Beweis stellt, wodurch seine Figur hier wiederum nicht einem stereotypen Männerbild entspricht.⁴⁴⁰

Weitere Versöhnungen vollziehen sich zum Beispiel zwischen Lorenzo und Lucía am Ende des Films, aber auch zwischen Lucía und Elena, die sich unter anderem wegen Carlos etwas zerstritten haben.

4.6 Symbole

Archetypische Symbole sind laut Bertine nach Jung zum Beispiel Sommer- und Wintersonnenwende,

Götter und Teufel, die Erde und der Himmel; zudem der Baum, das Getreide, die Rebe; das Kreuz, der Kreis, Feuer und Wasser, etc.⁴⁴¹

Die Archetypen sind unsichtbar und zugleich die Urformen des Fühlens, der Wahrnehmung und der Erkenntnis. Sie sind im Unbewussten eingebettet und zeigen sich in den Symbolen, die sich wiederum in Phantasien und Träumen befinden.

Für einen Menschen, der zum Beispiel eine Morgendämmerung betrachtet, ist dieses Naturphänomen niemals nur ein Lichtspiel am Himmel, sondern er denkt beim Ansehen außerdem an archetypische Bilder, wie zum Beispiel in diesem Fall an Wiedergeburt, Neubeginn, tabula rasa.⁴⁴² So machen archetypische Bilder „das Erlebnis des äußeren Objekts gleichzeitig zu einer inneren Erfahrung.“⁴⁴³

⁴³⁹ Crespo (2002): S.10.

⁴⁴⁰ Vgl. Steins (2003): S.21.

⁴⁴¹ Vgl. Bertine (1957): S.13f.

⁴⁴² Vgl. ebd.: S.12f.

⁴⁴³ Ebd.: S.13.

4.6.1 Kreissymbolik: Vollmond und Sonne

Wie bereits erwähnt steht der magische Kreis laut Jacobi bei Jung für das Selbst, der „wirkenden Mitte“.⁴⁴⁴

Die Kreissymbolik ist durch die den ganzen Film hindurch immer wieder vorkommenden Elemente Sonne und Vollmond durchaus gegeben. Die gesamte Geschichte durchläuft im Prinzip einen Kreislauf, da sie auf der Insel ihren Ursprung nimmt, wo schließlich die Hauptfiguren wieder zusammentreffen und die Geschichte quasi endet.

Jacobi schreibt in ihrem Buch über die Psychologie C.G. Jungs, dass die Kreisbewegung alle hellen und dunklen Kräfte der menschlichen Natur belebt. Dieser Gedanke steht dabei zum Beispiel auch im Sinne der platonischen Urvorstellung vom sogenannten vollkommenen Menschen, der allseits rund ist und dabei alle Gegensätze in sich vereint. Versinnbildlicht wird diese Einheit durch eine *conjunctio* zwischen zwei Elementen unterschiedlichen Geschlechts, wie zum Beispiel unter anderem durch Sol und Luna, eine Darstellung, die in *Lucía y el sexo* ständig aufgegriffen wird.⁴⁴⁵

Bezüglich unseres Erkenntnisinteresses ist zu erwähnen, dass in einer Szene im Park Belén, Luna und Lorenzo festlegen, dass die Sonne Lorenzo heißen soll. Dieses Gespräch und die Tatsache, dass es den ganzen Film hindurch jedoch einen starken Gegensatz zwischen Sonne und Mond gibt, könnte bereits das unheilvolle Geschehen von Lunas Tod andeuten. Der Mond hat in *Lucía y el sexo* übernatürliche Kräfte und nimmt eine zentrale Stellung ein. So wird Luna zum Beispiel in jener Vollmondnacht gezeugt, in der sich Lorenzo und Elena zum ersten Mal treffen und sich auf spontanen und leidenschaftlichen Sex einlassen. Der Mond öffnet im Film zudem den Figuren den Zugang zu einer surrealen Welt, indem er zum Beispiel auch ein Verbindungselement zwischen Lucía und Lorenzo darstellt. So blickt Lucía in einer Sequenz auf den Mond, während Lorenzo denselben gleichzeitig aus seinem Krankenbett aus betrachtet. Im Falle von Luna verschafft der Mond den Figuren eine Art Zugang zur fiktiven Welt.⁴⁴⁶

Das Symbolwörterbuch von Cirlot verweist darauf, dass der Mond die Gezeiten beeinflusst und dass es eine mysteriöse Verbindung zwischen Mondzyklus und physiologischem

⁴⁴⁴ Vgl. Jacobi (1972): S.208.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd.: S.216f.

⁴⁴⁶ Vgl. Strigl (2006): S.243.

Zyklus der Frau gibt. Des Weiteren wird angeführt, dass dem Mond ein weiblicher und der Sonne ein männlicher Charakter zugeschrieben wurde, als das Patriarchat das Matriarchat ablöste.⁴⁴⁷ Zudem steht Folgendes über den Mond geschrieben:

[...] it unifies, that is, the waters and rain, the fecundity of women and of animals, and the fertility of vegetation.
But above all it is the being which does not keep its identity but suffers 'painful' modifications to its shape as a clear and entirely visible circle. These phases are analogous to the seasons of the year and to the ages in the span of man's life [...].⁴⁴⁸

Die unsichtbare Phase des Mondes wird hier jedoch mit dem menschlichen Tod in Verbindung gebracht. So existiert die Idee, dass die menschliche Seele nach dem Tod zum Mond reist und am vierten Tag zusammen mit dem Mond wiedergeboren wird.

Da ferner der Mond sein Licht von der Sonne erhält, wird er mit dem passiven bzw. femininen Prinzip gleichgesetzt.⁴⁴⁹

Lucía erblickt den Vollmond gleich in der Eingangsszene, als sie Lorenzo verzweifelt in ihrer gemeinsamen Wohnung sucht, aber nicht vorfindet. Lucía stürmt in die Wohnung und ihre Schritte werden von nahezu verstörender und angsterregender Filmmusik begleitet.

4.6.1.1 Gegensatz zwischen Sonne und Mond

Der Gegensatz zwischen den beiden wird vor allem anhand der Abreiseszene von Lucía aus der Stadt und der Ankunftsszene auf der Insel veranschaulicht. Nachdem sie die niederschmetternde Nachricht Lorenzos gelesen hat, blickt sie aus dem Fenster und sieht hinter ein paar Wolken den Vollmond. Bereits auf der Insel steht Lucía am Klippen-Abgrund und erblickt ebenfalls in der Ferne am Himmel den sich hell abzeichnenden Vollmond. Sie betrachtet ihn schmerz erfüllt und wendet sich sogleich entschlossen und stark der untergehenden Sonne zu. Anhand dieser Szene wird der Gegensatz zwischen Sonne und Mond sehr gut deutlich. Am Abend beim Zubettgehen betrachtet sie wiederum den Vollmond durch ihr Fenster. Sofort zieht sie die Jalousien runter, als möchte sie all' seine negative Energie aus ihrem Zimmer und Leben verbannen. Sie legt sich in ihr Bett und als sie die Nachttischlampe abdrehen möchte, entdeckt sie eine strahlende Sonne auf dem Lampenschirm, was sie sogleich ein wenig fröhlicher stimmt. Zusammenfassend lässt

⁴⁴⁷ Vgl. Cirlot (1962): S.204.

⁴⁴⁸ Ebd.:S.204f.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd.: S.204.

sich also feststellen, dass die Sonne im Film sowohl für das Positive, die Heiterkeit und Fröhlichkeit steht, als auch ein Symbol für die Insel im Konkreten ist. Auf der Insel treffen sich schließlich auch die Personen wieder, um der traurigen Geschichte letztendlich doch noch ein aufbauendes und erheiterndes Ende zu geben.

Der Vollmond hingegen ist den gesamten Film hindurch sowohl ein Unheil verkündendes Symbol, als auch stellt er eine Art Kraft dar, die das Schicksal der Figuren bestimmt und sie zusammenhält. Auf die Wand von Lunas Kinderzimmer ist zum Beispiel ein riesiger Vollmond gemalt. Auch als Lucía den Telefonanruf über Lorenzos Verunglückung bekommt, erscheint der kreisrunde Vollmond hinter vorbeiziehenden Wolken, als sie aus dem Fenster blickt. Der Mond steht zudem auf der Insel nach Lorenzos Erzählung am tiefsten, wonach eventuell seine Anziehungskraft dort am stärksten sein könnte. Nach und nach findet sich zumindest eine Vielzahl der Figuren auf der Insel wieder und ihr Aufeinandertreffen vollzieht sich nach einer Vollmondnacht.⁴⁵⁰

Ferner trägt Lorenzos Tochter selbst den Namen Luna und durch das zentrale negative Ereignis ihres Todes wird bei allen Filmfiguren sehr viel Schmerz erzeugt.

In der Szene im Park, in der Belén, Luna und Lorenzo am Spielplatz über Sonne und Mond sprechen, wobei sie festlegen, dass die Sonne Lorenzo heißt und der Mond einfach nur Luna, wird ebenfalls ein Gegensatz zwischen den beiden Elementen hergestellt. Lorenzo blickt anschließend zum Himmel hinauf, wo der sich hell abzeichnende Vollmond zu sehen ist. Zugleich setzt düster-mystische Hintergrundmusik ein. Als er den Mond erblickt verzieht sich jedoch seine Miene, so als würde er das negative herannahende Ereignis um Luna bereits ahnen. Sogleich blickt Belén ebenfalls in dieselbe Richtung zum Mond und auch ihr Blick wird strenger und nachdenklicher. Das Ende dieser Sequenz im Park drückt sehr gut auch die spezielle Anziehung und Kraft des Vollmondes aus, die er den gesamten Film über ausstrahlt.

⁴⁵⁰ Vgl. Bochnig (2005): S.84.

4.6.1.2 Sonne

Die Sonne ist gleichsam ein Symbol für die Insel. Außerdem ist sie ein Zeichen für Stärke und alles Positive. Das sieht man zum Beispiel auch an jener Szene, als Lucía fest entschlossen den Strand entlang geht und immer wieder die Phrase „Sola en el sol“ wiederholt (*Lucía y el sexo*, 11:14). In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse ist anzuführen, dass durch die Sonnensymbolik im Film vor allem Lucías Entschlossenheit, mentale Stärke und heiteres Gemüt ausgedrückt wird, wodurch sie wiederum ihre Androgynität in Beweis stellt, indem sie laut der von Steins erwähnten Skala nach Schneider-Düker und Kohler Eigenschaften aufweist, die in unserer Gesellschaft sowohl für Männer als auch für Frauen als „wünschenswert“ betrachtet werden.⁴⁵¹

Das Lied *Un rayo de sol* singt Lucía im Laufe des Films ein paar Mal, was sehr gut ihren im Grunde genommen äußerst positiven und lebensfrohen Charakter ausdrückt.

Laut Bochnig brennt die Sonne die Vergangenheit und den Schmerz der Filmfiguren aus. Die Szenen auf der Insel wirken dabei durch ihre extreme Überbelichtung und die begleitenden Synthesizer-Klänge unreal und traumähnlich, wie zum Beispiel in jener Sequenz, als Lucía auf ihrem Motorrad in Richtung Leuchtturm fährt und anschließend in eines der vielen Löcher fällt (*Lucía y el sexo*, 11:35-12:32).

4.6.2 Motorrad

Das Motorrad wird in Medems Filmen stets von Frauen gefahren und symbolisiert deren Unabhängigkeit und Freiheitsdrang, wodurch – unser Erkenntnisinteresse betreffend – Medem durch die Symbolik des Motorrads hier wieder stereotype Geschlechterrollen aufbricht.⁴⁵² So fährt auch Lucía auf der Insel, die sich dort von all ihrem Liebeskummer lossagen möchte, um endlich wieder (emotional) unabhängig zu sein, auf einem Motorrad.

⁴⁵¹ Vgl. Steins (2003): S.21, vgl. auch Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270.

⁴⁵² Vgl. Mayr-Stritzinger (2008): S.14.

4.6.3 Leuchtturm

Der Leuchtturm symbolisiert im Film unter anderem das männliche Glied und kommt im Laufe des Films immer wieder vor. Zudem steht er für Lorenzo selbst, der sich in seinen Geschichten als Leuchtturmwächter identifiziert und dessen Chatname ein Symbol ist, das den Leuchtturm darstellen soll. Der Leuchtturm steht demnach im Film auch für Vaterschaft und Geborgenheit (*Lucía y el sexo*, 1:12:13).⁴⁵³

4.6.4 Meer

Der Meeresgrund kommt bereits am Filmanfang vor, während eine Person die DarstellerInnen quasi auf einem Computerbildschirm eintippt, wodurch bereits im Vorspann auf den selbstreflexiven Charakter des Films hingewiesen wird.⁴⁵⁴ (*Lucía y el sexo*, 01:03)

Laut Strigl könnte Medem dadurch ausdrücken wollen, „dass die Schauspieler für ihn eine ebenso wichtige Rolle bei der Verarbeitung der Realität darstellen wie die Figuren in Lorenzos Manuskripten.“⁴⁵⁵

Auch relativ am Ende des Film, als sich Lucía und Lorenzo wieder sehen, sind in Parallelmontage die Fische im Meer zu sehen, die ruckartig in Schwallen schwimmen, so als würden sie sich auch über die Versöhnung des Paares freuen (*Lucía y el sexo*, 2:03:34). Strigl schreibt zu dieser Sequenz, dass die Personen des Films sehr eng mit der Natur in Verbindung stehen, was eben unter anderem durch erwähnte Szene zum Ausdruck kommt, in der die Fische den Gefühlszustand der Figuren widerzuspiegeln scheinen.⁴⁵⁶

Generell ist das Meer natürlich noch häufig in Verbindung mit der Insel zu sehen, d.h. in Szenen, die dort angesiedelt sind. Zudem wird zum Beispiel auch Luna im Meer gezeugt, wodurch sich in Bezug auf die Forschungsfrage feststellen lässt, dass der Strand bzw. das Meer im Film zudem ein wichtiger Austragungsort sowohl sexueller als auch emotionaler Vereinigung oder Annäherung ist. So kommen sich neben der Sexszene zwischen Lorenzo

⁴⁵³ Vgl. Strigl (2006): S.239.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd.: S.213.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.: S.250.

und Elena im Meer auch Carlos und Lucía am Strand näher. Darüber hinaus findet die fiktive Annäherung zwischen Lorenzo und seiner Tochter auch am Strand statt.

Das Symbolwörterbuch besagt, dass der Ozean nicht nur als Lebensquelle, sondern auch als Ziel angesehen wird. Ins Meer zurückzukehren heißt demnach so viel wie zur Mutter zurückzukehren, was wiederum eine Umschreibung für sterben darstellt.⁴⁵⁷ In diesem Zusammenhang erscheint es interessant, dass gemäß der Geschichte Lorenzos, die er Luna vor dem Einschlafen erzählt, das kleine Mädchen während des Sterbens in ein Loch fällt und anschließend im Meer in die Arme ihrer Mutter taucht (*Lucía y el sexo*, 1:16.18).

Kurz vor ihrem Tod scheint dabei Luna schon von ihrem Vater zu träumen, der am Strand sitzt (*Lucía y el sexo*, 1:12:21). Medem bedient sich hier laut Strigl offensichtlich der Symbolik Jungs, nach dessen Meinung die Symbole, die sich in Träumen befinden, sowohl individuellen Charakter haben, als auch vom sogenannten kollektiven Unbewussten stammen, weswegen sie nie eins zu eins gedeutet werden können.⁴⁵⁸

Nach Jung handelt es sich laut Zuch bei einem Traumsymbol um ein „lebendiges Symbol“, das „sich in der Psyche in Analogie zu einer bestimmten Konstellation psychischer Inhalte herausbilde und deshalb einen dynamischen Charakter habe.“⁴⁵⁹

Da, wie bereits erwähnt, das Symbol unter anderem vom kollektiven Unbewussten gebildet wird, hat es auch einen teilweise archetypischen Charakter.

Grundsätzliche Aufgabe des Symbols ist dabei, zwischen Bewusstsein und Unbewusstem zu vermitteln. Es erfasst dabei niemals eine Konstellation vollständig. Die Facetten, die ins Bewusstsein treten sind stets vom kulturellen und individuellen Kontext abhängig. Ein und dasselbe Symbol kann daher je nach Kontext verschiedene Bedeutungen haben, wobei der Bedeutungskern, der sich als Archetyp im kollektiven Unbewussten befindet, aber immer gleich bleibt. Die psychologische Wirksamkeit dieses Kerns richtet sich jedoch nach der „Einstellung des Individuums“.⁴⁶⁰ Zudem ist das Symbol „Wesen *und* Abbild der psychischen Energie“ und „von sich aus wirkmächtig, lebendig als gestaltete psychische Energie.“⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Vgl. Cirlot (1962): S.268.

⁴⁵⁸ Vgl. Strigl (2006): S.218.

⁴⁵⁹ Zuch (2004): S.70.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd.: S.70f.

⁴⁶¹ Ebd.: S.71.

4.6.5 Löcher

Über der gesamten Insel verteilt befinden sich zahlreiche Löcher, in die einige Filmfiguren innerhalb der Erzählung fallen.

Lucía stürzt bereits ziemlich am Beginn des Films auf der Insel in ein Loch, das den Eintritt in einen Raum markiert, in dem sich laut Strigl Symbolisches, Unbewusstes, Archaisches, Sexuelles, Fantastisches und Vergangenes vermischen. Unter der Insel, die losgelöst vom Meeresboden wie ein Floß im Wasser schwimmt, befindet sich sowohl die Vergangenheit als auch eine fiktive Welt, da ja in Lorenzos Geschichten die Löcher den Zutritt zu einer anderen Welt ermöglichen, in der keine Menschen sterben, sondern – ganz im Gegenteil – man sich ein anderes Leben aussuchen und zurück zur Mitte gelangen kann, um dort den Verlauf zu ändern.⁴⁶²

In Bezug auf unser Erkenntnisinteresse können symbolisch betrachtet die Löcher auch für das weibliche Geschlecht stehen, während der Leuchtturm den männlichen Phallus symbolisieren könnte.⁴⁶³

Lorenzo befindet sich nach Lunas Tod in einem sogenannten Loch, aus dem er zunächst glaubt, nicht mehr herauskommen zu können.

Das Prinzip der Löcher und Hohlräume, die den ganzen Film begleiten, drückt Medem eben auch durch die Montage aus, indem er ständig zwischen Zeit- und Wahrnehmungsebenen springt und zahlreiche magische Bilder und irrealen Einschübe einstreut, was bei den ZuseherInnen ebenfalls ab und zu einen sogenannten Hohlraum bzw. ungeklärten Raum hinterlassen kann.⁴⁶⁴ Der Film wirkt also zeitweise unlogisch und irreal, wodurch Medem dem/der ZuschauerIn aber ganz im Sinne von Lorenzos Geschichte mit den vielen Vorteilen, um Elenas Schmerz zu reduzieren, einen Film mit einer Welt außerhalb der Wirklichkeit anbieten möchte, um die Realität etwas besser zu ertragen.⁴⁶⁵

Die Löcher, in welche die Figuren fallen, symbolisieren jedoch auch die Hohlräume bzw. Löcher, die im Laufe der Geschichte entstehen, welche wiederum Lucías Unwissen um

⁴⁶² Vgl. Strigl (2006): S.240.

⁴⁶³ Vgl. gui3n cinematogr3fico de Julio Medem (2001): S.8.

⁴⁶⁴ Vgl. Bochnig (2005): S.75.

⁴⁶⁵ Vgl. Strigl (2006): S.234.

Lorenzos wahren Grund für sein schlechtes Befinden bzw. ihre verzweifelte Suche danach ausdrücken.⁴⁶⁶

Am Ende des Films kehrt die Geschichte schließlich wirklich zur Filmmitte zurück, indem der Film selbst am Ende sozusagen in ein Loch fällt. Elena macht dabei gerade ein Photo ihrer Tochter unterhalb der Wohnung Lorenzos, aus der gerade Lucía blickt und das Lied *un rayo de sol* anstimmt. Der Regisseur möchte dadurch dem/der ZuseherIn am Schluss quasi einen alternativen, weniger dramatischen Filmverlauf anbieten. Das Anbieten einer alternativen Erzählvariante hat wiederum selbstreflexive Züge, da der Regisseur dadurch dem/ der ZuseherIn deutlich machen möchte, dass das Leben durch diverse Zufälle immer auch anders verlaufen kann.⁴⁶⁷

4.7 Natur

Die Natur in *Lucía y el sexo* wird ebenso wie in *Los amantes* als magischer, spiritueller Ort dargestellt, an dem sich Realität und Fiktion vermischen, indem zum Beispiel das Unmögliche für möglich gehalten wird. Zudem dient die natürliche Umgebung den Figuren als Fluchtpunkt bzw. Rückzugsort.⁴⁶⁸

Insel

Die Insel nimmt einen zentralen Stellenwert in *Lucía y el sexo* ein, indem sie durchgehend präsent ist. Bereits am Beginn des Films wird sie von Lucía erwähnt und am Ende treffen sich die Figuren wieder auf derselben. Laut Bochnig sind die Liebesszenen ähnlich hell überbelichtet wie die Sequenzen auf der Insel, da der Regisseur dadurch eine Verbindung zwischen Körperlandschaft und Landschaft der Insel ziehen möchte.⁴⁶⁹

Zudem erfährt der/die ZuseherIn im Laufe des Films, dass diese losgelöst ohne festen Untergrund im Meer schwimmt, was auch als Grund für das häufige Schwanken dargestellt wird. So wird Elena schwindelig, nachdem sie im Gespräch mit Lucía erfahren hat, dass

⁴⁶⁶ Vgl. ebd.: S.124.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.: S.128.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd.: S.240.

⁴⁶⁹ Vgl. Bochnig (2005): S.82.

ihr Ex-Lebensgefährte der Vater von Luna ist. Lucía führt ihren körperlichen Zustand in dem Moment sofort ganz überzeugt auf das Schwanken der Insel zurück, was laut Strigl die enge Naturverbundenheit der Figuren ausdrückt. Überdies wird an dieser Sequenz deutlich, dass die Insel mitsamt ihrer Unterwasserwelt auch für die Vergangenheit der Personen steht (*Lucía y el sexo*, 1:38.48).⁴⁷⁰

Der Insel wird an einigen Stellen des Films die Fähigkeit zugeschrieben, die negative Vergangenheit auszulöschen, wobei das Meer gewissermaßen als Grenze betrachtet werden kann. Elena sagt zum Beispiel Folgendes zu Belén in einem Telefongespräch, um sie zu überreden, sie auf der Insel zu besuchen: „En esta isla no hay nada difícil. Todo lo malo se deja atrás, aquí sólo hay que venirse con lo bueno.“ (*Lucía y el sexo*, 1:28:02)

Des Weiteren sagt Carlos zu Lucía am Strand, dass der Schlamm alles Schlechte aufsaugt und es anschließend im Meeresgrund versinke.

Als Lucía auf der Fähre zur Insel fährt, spiegelt sich ihr Schatten im Meer wider, als ob ihre Vergangenheit im Wasser abgewaschen werden würde bzw. sie dadurch den Schatten ihrer Vergangenheit zurücklassen könnte (*Lucía y el sexo*, 07:55). Später taucht sie auch beim Baden auf der Insel im Meer unter, was ebenfalls dasselbe symbolisieren könnte (*Lucía y el sexo*, 09:43).

Elena identifiziert sich dabei am stärksten mit der Insel, auf der sie alles Schlechte bloß vergessen möchte. Wie bereits im Trauerkapitel erwähnt, lässt sie zu diesem Zeitpunkt ihres Trauerprozesses noch sehr wenige klassische Trauergefühle, wie zum Beispiel Traurigkeit oder Wut, zu. Stattdessen versucht sie, in ihrem von Licht durchfluteten Haus die Vergangenheit bzw. all das Traurige zu verdrängen, indem sie zum Beispiel auch Lucía daran hindert, ihr noch mehr über Lorenzos Skript zu erzählen. So sagt Elena in ihrem Zimmer zu Lucía, nachdem sie den bereits weiter oben erwähnten Satz aus Lorenzos Geschichte über die Vaterschaft zitiert hat: „Lucía, no me hables nunca de esto, no quiero saber más.“ (*Lucía y el sexo*, 1:40:55). Elena verhält sich in ihrem Trauerprozess also oberflächlich betrachtet stark und unverdrossen, indem sie anfangs alles zu verdrängen versucht – ob man das nun als Schwäche oder Stärke interpretieren möchte, sei dahingestellt.

⁴⁷⁰ Vgl. Strigl (2006): S.249.

Elena wird jedoch notwendigerweise auch auf der Insel vor allem durch Lorenzos Geschichte, die er extra für sie geschrieben hat, von ihrer Vergangenheit eingeholt, um diese verarbeiten zu können. Lorenzos Flucht bzw. Rückkehr auf die Insel leitet dabei eine Reihe von Versöhnungen ein, nämlich sowohl zwischen Elena und Lucía als auch zwischen Lorenzo und Lucía.⁴⁷¹

Bezüglich unseres Erkenntnisinteresses könnte der Regisseur durch die Inselsymbolik eventuell auch die Stärke des weiblichen Geschlechts an sich untermalen, da die Insel, die ja auch im Spanischen ein weibliches Geschlecht besitzt und mit der im Film besonders die weiblichen Filmfiguren, nämlich Elena (diese nennt sich im Chat auch *alsi* = rückwärts gelesen *isla*) und Lucía, eine starke Verbundenheit erfahren, grundsätzlich im Film ein Symbol mit unglaublicher Stärke und Anziehungskraft darstellt.

Andererseits bedient sich der Regisseur auch einem gewissen tradierten Geschlechterdiskurs, in dem ein Merkmal der Frau die Naturverbundenheit darstellt, wenn er Elena und Lucía im Film eine besondere Nähe zur Natur zuschreibt.⁴⁷²

4.8 Schlussbetrachtung

In Hinblick auf die Forschungsfrage lässt sich feststellen, dass der Regisseur im zweiten Film die weibliche Sexualität besonders betont bzw. diese der männlichen „gleichberechtigt“ gegenüberstellt. Immer wieder hebt er Lucías Erregung und Vergnügen hervor bzw. integriert er auch weibliche Masturbationsszenen (Elena, Belén).⁴⁷³ Auch wenn bereits in *Los amantes* auf Anas Lust aufgrund des Geheimnisses um ihre Liebesbeziehung mit Otto hingewiesen wird, erfährt in *Lucía y el sexo* die Darstellung der weiblichen Lust beim Geschlechtsakt besondere Beachtung.

Mit der besonderen Betonung der weiblichen Lust geht jedoch auch eine besonders emanzipierte Darstellung der weiblichen Hauptfigur Lucía einher. Man könnte dabei wieder sagen, dass die bereits in der durchaus starken Darstellung von Anas Charakter sichtbaren Ansätze einer aktiven und emanzipierten Frauenfigur mit der Filmfigur Lucía weiter ausgeschliffen wurden und ebenfalls im zweiten Film erst richtig zur Geltung

⁴⁷¹ Vgl. Bochnig (2005): S.83f.

⁴⁷² Vgl. Koller (2013): S.31.

⁴⁷³ Vgl. Bochnig (2005): S.78.

kommen. In der durchwegs traditionellen Liebesbeziehung zwischen Lorenzo und Lucía, übernimmt auf jeden Fall die Frau den stärkeren und aktiven Part bzw. ist es auch die Frau, die sich mutig und entschlossen an eine Trennung heranwagt.

Des Weiteren resultiert aus den Analysen, dass in *Lucía y el sexo* stereotype Geschlechterrollen teilweise aufgebrochen bzw. auch nicht stereotype Beziehungen dargestellt werden, wie zum Beispiel die Beziehung zwischen Carlos (=Antonio) und Elena oder natürlich auch die Dreiecksbeziehung zwischen Antonio, Belén und ihrer Mutter Manuela. Durch das Integrieren letzterer bricht der Regisseur ein Tabu, da auch im 21. Jahrhundert noch weit nicht alle Leute gegenüber homoerotischen, geschweige denn inzestuösen Fantasien aufgeschlossen sind.

Bezüglich der Darstellung der Geschlechter stellte sich in Hinblick auf die in Gisela Steins Werk erwähnte Studie von Schneider Düker und Kohler heraus, dass zum Beispiel die männliche Hauptfigur Lorenzo auch Eigenschaften aufweist, die in unserer Gesellschaft laut der erwähnten Studie als „unangemessen“ für Männer gelten.⁴⁷⁴ Wiederum legt Lucía nach dieser Studie etliche Eigenschaften an den Tag, die für Frauen eigentlich „unerwünscht“ sind. Sie repräsentiert so zu sagen unter anderem aufgrund ihres aktiven Wesens, genauso wie auch teilweise die weiblichen Filmfiguren Belén und Elena, Androgynität. In der Beziehung zwischen Belén und Lorenzo erfüllt Belén zwar das Rollenbild einer „verführerischen“ Frau – eine Eigenschaft, die wiederum in der oben erwähnten Skala als für Frauen angemessen beurteilt wird⁴⁷⁵- jedoch setzt diese ihre verführerische Art nicht passiv, sondern äußerst aktiv, man könnte auch sagen, in einer bereits aufdringlichen Art und Weise, ein, wodurch von ihr letztendlich eine deutliche, schon manipulative Machtausübung auf Lorenzo ausgeht.

Bei der Analyse von Elena wurde deutlich, dass sie sich zwar nach außen hin sowohl während des One-Night-Stands mit Lorenzo, als auch in der Beziehung mit Carlos durchwegs emanzipiert präsentiert bzw. gibt, sie tief in ihrem Inneren sich jedoch sehr stark nach einer festen und stabilen emotionalen Bindung mit viel Liebe und Geborgenheit sehnt.

⁴⁷⁴ Vgl. Schneider-Düker und Kohler (1988): S.256-270.

⁴⁷⁵ Vgl. Steins (2003): S.21.

Durch die Darstellung von Elena als trauernde Mutter, die auf eine Insel flüchtet, bedient sich der Text jedoch in gewisser Weise tradierter Geschlechterrollen.⁴⁷⁶

Lorenzo hingegen erfüllt nach dem soziobiologischen Ansatz in der Sexszene im Meer die stereotype Geschlechterrolle des triebgesteuerten, promiskuitiven Mannes, dessen Ziel es ist, so viele Kinder wie möglich in die Welt zu setzen.⁴⁷⁷

Zudem wird die innige und starke Liebe zwischen Eltern und ihrem/ihren Kind/ern behandelt bzw. auch den Tod des eigenen Kindes und welche Auswirkung das auf die Eltern selbst bzw. auch auf ihre Umwelt hat. Dabei zeigt uns die Analyse, dass solch ein tragisches Ereignis besondere Spuren und Löcher in der Identität der betroffenen Menschen hinterlässt, indem nach Petzold der Pfeiler des sozialen Netzwerks schwer geschädigt wird. So entfremden sich in *Lucía y el sexo* durch das tragische Ereignis des Todes von Luna Lorenzo und Lucía zusehends voneinander, bis es zur Trennung kommt, wodurch schließlich Lucías Identität erschüttert wird.

Abschließend ist noch wichtig, zu erwähnen, dass Medem bei seiner Inszenierung stets auf archetypische Symbolik zurückgreift und immer wieder sowohl fiktive als auch surreale Elemente einbaut. Überdies wurden vor allem die Liebesszenen stark überbelichtet und der Regisseur bedient sich durch die extrem nahen Kameraeinstellungen mit einer speziellen Kamera einer besonders intimen Erzählweise.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Vgl. Sharp, Mc.Dowell (ed.) (2014): S.11.

⁴⁷⁷ Vgl. Steins (2003): S.107.

⁴⁷⁸ Vgl. Bochnig (2005): S.85.

5. Gemeinsamkeiten

5.1 Liebe und Sexualität

Sowohl *Los amantes del círculo Polar* als auch *Lucía y el sexo* sind zwei überaus romantische und tragische Liebesfilme zugleich. Auch wenn der Regisseur diesbezüglich in seinen zwei Filmen einen unterschiedlichen Fokus wählte, strotzen dennoch beide nur so vor romantischen und sexuellen Liebesszenen.

Während die Sexualität in *Los amantes* im Gegensatz zu *Lucía y el sexo* überhaupt nicht explizit dargestellt wird und der Regisseur ganz bewusst auf das Zeigen nackter Körper zu verzichten scheint, liegt der Fokus in *Los amantes* sicherlich auch auf der emotionalen Bindung der einzelnen Filmfiguren zueinander.

So wird nicht nur die Innigkeit und Intimität zwischen Otto und Ana besonders nach ihrer Trennung durch beidseitige Traurigkeit sichtbar, als sich auch die extrem intensive Bindung zwischen Otto und seiner Mutter vor allem nach deren Tod durch Ottos extreme Trauer noch deutlicher zeigt.

In beiden Filmen steht die Liebe aber sehr eng in Verbindung mit Verlust und Trauer, da auch die Beziehung der Protagonisten von *Lucía y el sexo* aufgrund eines teilweise selbst verschuldeten Todesfalls zerbricht.

5.2 Verlust und Trauer

Trauergefühle kann man bei fast allen Filmfiguren der beiden Filme aufgrund von vorangegangenem Verlust eines geliebten Menschen feststellen.

So betrauern zum Beispiel sowohl Elena, Lorenzo, Olga und Otto den Tod einer sehr nahe stehenden Person, während Ana, Álvaro und Lucía vor allem an Liebeskummer leiden, wobei Lucía auch anzunehmen scheint, dass sich Lorenzo das Leben genommen hat. Das ändert aber auch nichts an der (von Lucía geglaubten) Tatsache, dass er sie absichtlich verlassen hat.

Ottos Trauer um seine verstorbene Mutter ähnelt dabei sehr jener von Lorenzo um seine verstorbene Tochter, indem beide fast von ihren Schuldgefühlen aufgefressen werden und anschließend nicht mehr fähig sind, ihre Partnerinnen zu lieben, da sie sich selbst nicht

verzeihen können. Frappant ist zudem der durchaus ähnliche Grund für den anschließenden Tod einer Person, nämlich die Leidenschaft. So ist Otto so leidenschaftlich in Ana verliebt, dass er seine Mutter in gewisser Weise alleine lässt, als auch verfällt Lorenzo der Verführung Beléns, weswegen er auf den Hund ganz vergisst.

Interessant ist jedoch, dass es vor allem die weiblichen Protagonisten der beiden Filme, nämlich Ana und Lucía, sind, die im Endeffekt von ihrer Liebe verlassen werden. Hier könnte man einen vagen Vergleich zu Platons Theorie ziehen, der der Meinung ist, dass das weibliche Geschlecht vor allem aufgrund der Tatsache, dass es sich am untersten Ende einer Hierarchie befindet, am meisten leiden muss. Dieser Vergleich ist jedoch hier nicht wirklich haltbar, da Otto und Lorenzo ja schon zuvor mehr leiden müssen als Ana und Lucía.

5.3 Identität und Veränderung – ewiger Kreislauf

Medem zeigt in seinen zwei Filmen *Lucía y el Sexo* und *Los amantes del Círculo Polar* auf, dass es sich bei Identität um etwas Fließendes und nicht um etwas Statisches handelt. Die Hauptfiguren begeben sich dabei stets auf reale oder auch mentale Reisen, auf denen ihre Identität durch das Kennenlernen verschiedener Menschen beeinflusst und verändert wird. Die Reise ist in beiden Filmen stark mit Flucht verbunden, d.h. die Figuren begeben sich auf eine Reise, um vor gewissen Problemen, wie zum Beispiel unlösbare seelische Konflikte, zu fliehen. Sie streben laut Strigl an, auf dieser Reise jemand anderer zu werden. Am Ende sind sie jedoch nur wieder „dieselben anderen“⁴⁷⁹, wodurch das Gefühl entsteht, als wären sie dazu verdammt, nochmals den Kreis zu durchlaufen, ohne jemals aus diesem herauskommen zu können.⁴⁸⁰

Die Filmfiguren beider Filme (nämlich Elena, Antonio, Lorenzo, Lucía, Otto, Ana) versuchen mittels einer Flucht, aus ihrem alten Leben auszubrechen bzw. ihrem eigenen Schicksal zu entkommen. Dabei sind sie stets auf der Suche nach einem neuen Leben, das frei von altem Schmerz und Leid ist.

⁴⁷⁹ Strigl (2006): S.180.

⁴⁸⁰ Ebd.

Häufig beginnen die Figuren zu laufen, nachdem sie von einer schmerzlichen Nachricht erfahren haben, wie zum Beispiel Ana, nachdem sie vom Tod ihres Vaters erfahren hat, oder auch Lorenzo nach dem Tod von Luna sowie Lucía, nachdem sie den Telefonanruf erhalten hat. Das Laufen signalisiert demnach zumeist den Wunsch nach Flucht bzw. auch den Wunsch, die Zeit zurückdrehen und etwas schreckliches Geschehenes Ungeschehen machen zu können.

5.4 Tod/Selbstmord

Auch Strigl bemerkt, dass Themen wie Tod und Einsamkeit sowohl in *Los amantes* als auch in *Lucía y el sexo* zentrale Bedeutung erlangen, wobei die Figuren sich häufig in sogenannten Grenzsituationen zwischen Leben und Tod befinden.⁴⁸¹

Es gibt jedoch in beiden Filmen wirkliche Todesfälle, die anschließend stets dazu führen, dass Personen in eine tiefe Krise stürzen und sich somit in besagter Grenzsituation befinden, die für sie auch stets ausweglos erscheinen. In *Los amantes* nimmt sich Ottos Mutter höchstwahrscheinlich aufgrund von Einsamkeit das Leben, woraufhin Otto schier an seinen Schuldgefühlen zugrunde geht und sogar einen Selbstmordversuch macht.⁴⁸²

Ähnliches Szenario spielt sich in *Lucía y el sexo* ab, wenn nach Lunas Tod Lorenzo seinem Leben vor lauter Schuldgefühlen am liebsten ein Ende setzen würde.

In beiden Filmen sehen sich die Figuren, die sich in ausweglosen Situationen zu befinden scheinen, außerdem anschließend gezwungen, weit weg zu einem spirituellen Ort zu fliehen. So sagt zum Beispiel Otto während seines Selbstmordversuchs zu Ana, die bereits vom Schlitten gefallen ist, dass sie ruhig bei ihnen (Álvaro und Olga) bleiben solle, da er jedenfalls von hier weggehen bzw. flüchten werde. Sein Ausspruch verweist hier bereits auf seine bevorstehende Reise, wenngleich er dadurch in dieser Szene konkret den Wunsch zu sterben verbalisiert.

Im Drehbuch zu *Lucía y el sexo* steht geschrieben, dass Medem nach dem Abdrehen der letzten Einstellung zu *Los amantes del Círculo Polar* das Gefühl hatte, als sei dieser Film zu traurig und niederschmetternd, um einem breiten Publikum gefallen zu können. Deshalb

⁴⁸¹ Vgl. Strigl (2006): S.143.

⁴⁸² Vgl. Evans (2007): S.88.

war er für den anschließenden Film auf der Suche nach einem freude- und lichtbringenden Charakter genauso wie nach einem warmen, schönen und hoffnungsvollen Ende⁴⁸³ – was ihm zweifelsohne gelungen ist, auch wenn *Lucía y el sexo* zeitweise mindestens so traurig anmutet wie sein vorheriger Spielfilm.

5.5 Versöhnung bzw. Verzeihen

Momente, in denen eine Person um Verzeihung bittet bzw. des Verzeihens an sich und des sich Versöhnens im Allgemeinen kommen in beiden Filmen vor, wobei sich feststellen lässt, dass in *Lucía y el sexo* der Akt des Verzeihens eine noch größere Rolle spielt als in *Los amantes*. Er bildet quasi eine Art Grundlage für den gesamten Film, da der Film nur aufgrund des erneuten Aufeinandertreffens und der anschließenden Versöhnung zwischen Lorenzo und Elena der Film ein erheiterndes und fröhliches Ende finden kann.

Doch auch in *Los amantes* spielen die Prozesse des Verzeihens eine durchaus wichtige Rolle. So muss Otto zuallererst einmal sich selbst verzeihen, um Ana wieder in sein Herz schließen zu können.

Ana wurde von Otto verlassen, da dieser so stark mit seinen Schuldgefühlen zu kämpfen hatte, weswegen folglich auch Ana eine Entschuldigung von Seiten Ottos gebührt.

In der Szene, in der Ana und Otto Anas briefliche Erzählung des Kennenlernens zwischen Otto dem Deutschen und seiner spanischen Frau Cristina darstellen, geht es im Prinzip hauptsächlich um das Thema Verzeihung. Mit dem dargestellten Akt, in dem der deutsche Otto eine junge Spanierin aufgrund der Bombardierung ihres Landes um Verzeihung bittet, wird gleichzeitig Ottos und Anas Konflikt behandelt, da Otto nach dem Tod seiner Mutter Ana so stark in seine Schuldgefühle miteinbezogen hat. Man könnte die Szene dann auf Otto und Ana bezogen so interpretieren, dass der junge Otto in dieser Szene seine Ana inständig und demütig um Vergebung bittet, wobei mit dieser Szene außerdem allgemein auf die Bitte um Verzeihung des deutschen Präsidenten wegen der Bombardierung Gernikas verwiesen werden könnte.

So erzählt Anas Stimme aus dem Off in der Nachstellung der erwähnten Geschichte Folgendes: „Otto se quedó de pie mirándola de tal forma que ella sintió que le pedía perdón

⁴⁸³ Vgl. Guión cinematográfico de Julio Medem (2001): S.7.

... por todo. Y así era, porque Otto se prometió en silencio que, si ella le perdonaba, le llevaría a un país en paz para cuidarla toda la vida.” (*Los amantes*, 1:14:50-1:15:14)

Auch Crespo bezeichnet das Verzeihen als einen Akt bzw. als intentionales Erlebnis im Gegensatz zum Bewusstseinszustand. Der Wille ist nach Hildebrand beim Verzeihen der Hauptakt. Zudem „geschieht“ im Verzeihen stets etwas. Durch das Vollziehen eines Aktes (entspricht nach Reinach einem „Urteil“ oder einer Behauptung, die in einem Augenblick erfolgt) verändert sich unsere Stellung (entspricht nach Reinach einer Überzeugung, die sich in der Zeit erstreckt) der Person gegenüber, von der uns ein Übel zugefügt wurde. Als Stellungnahme kann das Verzeihen insofern bezeichnet werden, als wir als Betroffene/r eventuell dazu tendieren, der Würde als Person des/derjenigen, der/die uns etwas angetan hat, keinen Respekt mehr zu zollen, da Person und Tat von uns identifiziert werden. Grundlage für das Verzeihen ist demnach, eine solche Identifizierung aufzuheben. Folglich ändert sich die Haltung des/der Betroffenen der Person gegenüber, die ihm/ihr zuvor Leid zugefügt hat.⁴⁸⁴

Diese ‚Umkehr des Herzens‘, die im Verzeihen stattfinden kann, ist etwas, das normalerweise dauert und das auch eine ‚Vorgeschichte‘ hat, insofern man mit sich selbst zunächst ‚ins Reine kommen muss‘.⁴⁸⁵

5.6 Natur: Gewässer

In beiden Filmen spielen Gewässer bzw. das Element Wasser eine bedeutende Rolle. So ist zum Beispiel in *Los amantes* der See, in dem Ana badet, als sie das Flugzeug Ottos am Himmel wahrnimmt, sehr präsent.

In *Lucía y el sexo* kommt das Meer natürlich immer wieder in Zusammenhang mit der Insel vor, da diese ja nicht nur von Wasser umgeben ist, sondern sogar darauf schwimmt. Daher könnte man sagen, dass in zweiterem Film das Element Wasser noch präsenter ist als in ersterem.

Laut Symbolwörterbuch gilt das Element Wasser zum Beispiel in Indien als Hüter allen Lebens. Die Gewässer im Allgemeinen sind grenzenlos und unsterblich und stellen auch Anfang und Ende aller irdischen Dinge dar.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Vgl. Crespo (2002): S.71f.

⁴⁸⁵ Ebd.: S.72.

⁴⁸⁶ Vgl. Cirlot (1962): S.345.

So schwimmt auch in *Lucía y el sexo* Luna kurz nach ihrem Tod in die Arme ihrer in eine Meerjungfrau verwandelte Mutter. Außerdem spielen sich die fiktiven Gespräche zwischen Lorenzo und Luna am Meer bzw. Strand ab.

Das Element Wasser steht demnach nicht nur für Tod und Vernichtung, sondern genauso auch für jeglichen Ursprung und jegliche Quelle, also gleichsam für Wiedergeburt und Regeneration. So erzählt ja auch Lorenzo in seiner Gute-Nacht-Geschichte für Luna, dass auf der geheimnisvollen Insel kein Mensch sterben würde, wenn er/sie in eines der Löcher fallen würde, sondern dass der-/diejenige anschließend ein neues, anderes Leben führen könnte, also quasi wiedergeboren werden würde.

Die urzeitlichen Gewässer enthielten darüber hinaus als primäre Materie alle festen Körper, bevor sie an Form und Konsistenz gewannen. Der sogenannte „fließende Körper“ des Menschen (engl. „fluid body“ of Man) wird von der modernen Psychologie als Symbol für die unbewusste, dynamische, motivierende bzw. auch weibliche Seite der Persönlichkeit betrachtet.

Darüber hinaus wird das Wasser auch mit intuitiver Weisheit identifiziert.⁴⁸⁷

In diesem Zusammenhang erscheint es interessant, dass sich Ana in *Los amantes* gerade im See befindet, um zu baden, als sie gen Himmel schaut, da sie die Motorgeräusche von Ottos Flugzeug wahrnimmt. In diesem Moment sagt ihr sofort ihre Intuition, dass es sich bei diesem Flugzeug um Ottos handeln könnte und sie schwimmt sofort zum Ufer zurück, als ob sie seine Ankunft bereits spüren würde.

5.7 Symbolik

Kreissymbolik: Polarkreis, Sonne, Mond

Die Kreissymbolik ist in beiden Filmen präsent, jedoch erlebt sie in *Los amantes* einen Höhepunkt, da der Film im Prinzip direkt mit seinem Ende beginnt.

Zudem kommen nicht nur zahlreiche Dinge im Film vor, die einen Kreis darstellen, sondern auch die Namen der Protagonisten sind sowohl von vorne als auch von hinten lesbar.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd.

Der Filmanfang und das Filmende von *Lucía y el sexo* sind zwar nicht ganz so identisch wie in *Los amantes*, jedoch bezieht sich die erste Szene von *Lucía y el sexo* auch auf die magische Insel, auf der der Film schließlich endet. Außerdem beginnt die gesamte Geschichte chronologisch gesehen auf der Insel, da dort ja Luna in einer Vollmondnacht gezeugt wird. Somit lässt sich feststellen, dass die Kreissymbolik durchaus auch in *Lucía y el sexo* präsent ist.

Die Sonne kommt ferner sowohl in *Los amantes* in Form der nicht untergehenden Mitternachtssonne vor, als auch in *Lucía y el sexo* in Form des positiven Äquivalents zum eher negativ besetzten Vollmond. Die Sonne ist dabei in beiden Filmen positiv besetzt, da die nicht untergehende Mitternachtssonne am Polarkreis im Grunde genommen auch für Anas und Ottos Vorstellung ihrer ewigen Liebe stehen könnte.

5.8 Erzähltechnik

5.8.1 Selbstreflexivität und Metafiktion

Sowohl in *Los amantes* als auch in *Lucía y el sexo* kommen diverse Mittel der Selbstreflexivität vor, mit denen die filmische Konstruiertheit explizit thematisiert wird.⁴⁸⁸ In *Los amantes* wird dabei der Fotoapparat als Zeitindikator verwendet. Als Otto seine bereits tote Mutter besuchen möchte und schließlich auf dem Küchentisch tot vorfindet, hält er eine Fotokamera in seinen Händen, mit denen er sein Gesicht beim schrecklichen Anblick verdecken möchte. Nach einem Schnitt sieht der/die ZuseherIn den kleinen Otto, wie er gerade ein Foto macht. Er macht es jedoch direkt in die Kamera, so als wollte er den/die ZuseherIn fotografieren. In der nächsten Einstellung stellt sich jedoch heraus, dass er seine schöne Mutter am Strand fotografiert hat.

Zudem kommen in *Los amantes* Spiegelbilder bzw. reflektierende Oberflächen oder Fotorahmen vor, wodurch die Erzählung selbst gespiegelt wird, wie zum Beispiel in der Szene, in der die Familienmitglieder ihr Familienfoto betrachten und sich daraus bereits die Zukunft abzeichnet.

⁴⁸⁸ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002): S.81.

In *Lucía y el sexo* kommen sehr häufig Fernseh- oder Computerbildschirme vor, die die Erzählung selbst spiegeln und auch dazu dienen, das Mediale direkt zu thematisieren, wodurch sie den Zusehern und ZuseherInnen bewusst machen, dass sie sich auch gerade etwas ansehen.

Die Grenzen zwischen Binnenfiktion und filmischer Fiktion erfahren dadurch einen Bruch.⁴⁸⁹

Überdies ist der direkte Blick der Figuren in die Kamera ein Mittel der Selbstreflexivität. Dieser kommt in *Lucía y el sexo* zweimal vor, nämlich als Elena direkt in die Kamera blickt, nachdem sie das vorbeifahrende Auto von Pepe sah, und als Lucía auf Lunas Foto in Elenas Zimmer zugeht. Lucía begibt sich in dieser Szene, indem sie gleichzeitig Bild und ZuschauerIn betrachtet, sowohl in Lorenzos Fiktion als auch jenseits der Filmfiktion. Lucía zitiert anschließend Elena, die zusammengekauert auf ihrem Bett liegt, den bereits erwähnten Text, den sie vorher in Lorenzos Manuskript gelesen hat: „Cuanto importancia tiene ser padre si su hija no lo sabía?“ (*Lucía y el sexo*, 1:39:42-1:40:43)

5.8.2 Subjektiver Blickwinkel

Das Erzählen der Geschichte aus den jeweils subjektiven Blickwinkeln der Figuren findet sich in beiden Filmen wieder, wobei die Methode der Gegenüberstellung der männlichen und weiblichen Sichtweise zweifelsohne in *Los amantes del Círculo Polar* durch die Unterteilung des Films in verschiedene Kapitel, die jeweils den Namen der weiblichen Protagonistin bzw. des männlichen Protagonisten tragen, einen Höhepunkt erfährt.

In *Lucía y el sexo* wird hingegen ein Hauptaugenmerk auf die Darstellung der weiblichen Perspektive gelegt, da die Frauen in diesem Film, die eine wichtige Rolle für das gesamte Filmgeschehen spielen, generell in der Überzahl sind.

⁴⁸⁹ Vgl. Strigl (2006): S.197.

5.9 Figuren

Emanzipierte Frauentypen

Generell lässt sich feststellen, dass die Frauenfiguren in Medems Filmen die handelnden Personen sind. Teilweise hängt das mit der postfrankistischen Generation an Filmemachern zusammen, die sich darum bemüht, einen stärkeren Frauentypus in ihren Filmen darzustellen. Dieser neue Frauentypus ist dabei – im Gegensatz zur Darstellung im Kino zu Frankos Zeiten – häufig alleinstehend bzw. auch getrennt, jedoch sexuell sehr aktiv und in der Beziehung initiativ.⁴⁹⁰

Vor allem die Männer ziehen sich in den beiden Filmen in eine innere oder fiktive Welt zurück, um belastende Dinge in ihrem Leben zu verarbeiten bzw. um mit ihren großen Schuldgefühlen fertig zu werden.

Die Frauenfiguren hingegen wirken unbeirrbar, stark und tatkräftig, was zum Beispiel besonders gut in Lucías erstem Ansprechen von Lorenzo zur Geltung kommt.⁴⁹¹

Bertine spricht bereits in den späten 50ern vom Wert der Freiheit für die Frauen, die sowohl in ihrer individuellen Entwicklung als auch in ihrem Liebesleben Freiheit genießen. Bedingung für die Liebe bzw. die höchste Freundschaft ist laut Bertine jedoch, auch ohne Männer auskommen zu können. Man soll demnach mit sich selbst im Reinen bzw. auch finanziell unabhängig sein, um nicht vielleicht aus Gründen von unbewusster emotionaler Leere oder finanzieller Abhängigkeit bei einem Mann zu bleiben, mit dem man sich eventuell gar nicht mehr wirklich versteht bzw. von dem eine Trennung für das eigene Wohl (bzw. auch für das des Mannes?) am besten erscheint. Bedingung dafür ist, als Frau einen sogenannten starken, aufrechten und unabhängigen Animus in sich zu tragen.⁴⁹²

Bei Lucía scheint das der Fall zu sein, als sie eines Tages beschließt, einen Schlussstrich unter die Beziehung zu Lorenzo zu ziehen, obwohl sie ihn so sehr geliebt hat bzw. eigentlich immer noch liebt.

Dass die Frauen jedoch nicht immer so viel an Freiheit genießen konnten, zeigen zum Beispiel Stuart und Elizabeth Ewen auf, indem sie vor allem die ältere Geschichte der

⁴⁹⁰ Vgl. ebd.: S.166f.

⁴⁹¹ Vgl. ebd.: S.167.

⁴⁹² Vgl. Bertine (1957): S.161f.

Emanzipation der Frau ins Auge fassen. Wie bereits erwähnt betonte zum Beispiel laut Ewen & Ewen Rousseau zur Zeit der Aufklärung die Unterschiede zwischen Mann und Frau vor allem in seinem Werk *Emile*. Laut Rousseau sind es die Frauen, die beobachten, während die Männer die Überlegenen sind, das soll heißen, dass die Frauen im Grunde genommen vor allem in naturwissenschaftlichen Bereichen eher inkompetent sein sollen.⁴⁹³ Gegen diese Anschauung bildete sich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine Gegenbewegung, die das Prinzip der Freiheit mit den Rechten der Frau in Verbindung bringen wollte, darunter zum Beispiel Mary Wollstonecraft, die sogar eine kritische Schrift gegen *Emile* verfasste und deren Ideen die Grundlage für die spätere Bildung einer aktivistischen Emanzipationsbewegung bildeten.⁴⁹⁴ Nichtsdestotrotz blieb die vorherrschende Meinung bestehen, dass sich die für Frauen angemessene Tätigkeit auf das Häusliche beschränke und die Zivilisation nach der Männerherrschaft strebe. Die Forderung nach mehr Rechten für Frauen führte demnach zu einer Art Männlichkeitskrise und trieb viele gebildete Männer dazu, die Minderwertigkeit der Frau zu beweisen.⁴⁹⁵ Im Zuge der bereits im Kapitel Theorie erwähnten Entwicklung des Privateigentums und Patriarchats wurde das soziale und sexuelle Leben von Frauen durch ihre Männer drastisch eingeschränkt, um sicherzugehen, dass die Nachkommen wirklich von ihnen waren. Im späten 19. Jahrhundert begann das patriarchalische System jedoch zu bröckeln, da einige wenige reiche Kapitalisten die Produktionsmittel und somit die Kontrolle über Landwirtschaft und Geschäftsleben an sich rissen. Für diejenigen, die also weder Land noch Geschäft besaßen, machte das patriarchalische System immer weniger einen Sinn. Eine äußerst radikale Kritikerin patriarchalischer Sexualität im späten 19. Jahrhundert war die aus den USA stammende Firmengründerin Victoria Woodhull, die „die Scheinanständigkeit der Ehe“ anprangerte und sie als „legalisierte Prostitution“ bezeichnete. Sie setzte sich aufgrund des sexuellen Verlangens vehement für das Konzept der freien Liebe ein.⁴⁹⁶ „Ja, ich bin eine frei Liebende. Ich habe ein unveräußerliches,

⁴⁹³ Vgl. Ewen & Ewen (2009): S.29f.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.: S.31f.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.: S.34.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd.: S.36ff.

verfassungsmäßiges und natürliches Recht zu lieben, wen ich will, zu lieben so lang oder kurz ich es vermag, diese Liebe auch täglich zu ändern, wenn es mir gefällt.“⁴⁹⁷

5.10 Ästhetik

5.10.1 Musik

Die extradiegetische Filmmusik wurde in beiden Filmen von Alberto Iglesias komponiert und untermalt die emotionsgeladene Stimmung einzelner Szenen beider Filme in vollendeter Art und Weise.

5.10.2 Montage

Da die Montage in Medems Filmen generell, besonders aber in *Los amantes* und in *Lucía y el sexo* durch seine verschiedenen Zeit- und Wahrnehmungsebenen hervorsteicht, möchte ich hierbei kurz etwas näher auf dieses Thema eingehen.

Ein Auszug aus José María Castillos Definition von Montage lautet folgendermaßen:

[...] En el montaje no nos limitamos a reconstruir u ordenar un espacio y un tiempo fragmentados previamente sino que podemos inventar, crear espacios y tiempos inexistentes en la realidad, ahí radica su verdadera grandeza, eso que se ha dado en llamar “la magia del montaje”.⁴⁹⁸

Medem verstärkt zum Beispiel die narrative Dichte zu Beginn von *Lucía y el sexo*, die sich auf den Beziehungsanfang bzw. -höhepunkt zwischen Lucía und Lorenzo konzentriert, durch die Montage, indem er ziemlich häufig Sequenzen sowohl visuell als auch auf der Tonebene ineinander übergehen lässt.⁴⁹⁹

In *los amantes* erreicht der Regisseur durch die komplexe Montage sowohl einen Perspektivenwechsel zwischen den Protagonisten als auch stetige Sprünge auf der Zeitebene, wenn zum Beispiel am Beginn des Films Ottos Kapitel zuerst mit seinem Voice-Over beginnt, das sich vor allem auf seine Gegenwart bezieht, anschließend jedoch über seine Kindheit berichtet wird, als plötzlich eine Flugzeugszene aus der Gegenwart

⁴⁹⁷ Woodhull zit. nach ebd.: S.38.

⁴⁹⁸ José María Castillo Pomedá (2004): S.313.

⁴⁹⁹ Vgl. Bochnig (2005): S.77.

eingeschoben wird. Das Kapitel schließt jedoch wieder mit der Erzählung über seine Kindheit ab (*Los amantes*, 02:59-13:05).

Montage im Allgemeinen bezieht sich aber nicht nur auf die Verknüpfung einzelner Sequenzen, sondern auch einzelner Einstellungen.⁵⁰⁰

Hickethier schreibt zudem, dass besonders im Autorenfilm die Montagearten von jenen des sogenannten Hollywoodfilms bzw. Mainstreamkinos abweichen, indem zum Beispiel häufig Jump Cuts verwendet werden bzw. sich vermehrt Kapitelüberschriften oder reflexive Passagen im Film befinden.⁵⁰¹

Auch die zahlreichen Rück- und Vorblenden, die in beiden Filmen sehr präsent sind, gehören zu den verschiedenen sogenannten Montage-Codes.⁵⁰²

⁵⁰⁰ Vgl. Hickethier (2001): S.145f.

⁵⁰¹ Vgl. ebd.: S.159.

⁵⁰² Vgl. Monaco (2009): S.235.

6. Allgemeine Schlussbetrachtung

Insgesamt lässt sich im Rahmen der vergleichenden Filmanalyse feststellen, dass die Darstellung von Liebe sowohl in *Los amantes del Círculo Polar* als auch in *Lucía y el Sexo* stark gefühlsbetont ist, wobei der sexuelle Aspekt in *Lucía y el Sexo* unter anderem durch die explizite Darstellung des Sexualaktes mehr hervorgehoben ist. Die Darstellung von sexuellen Handlungen in *Los amantes* beschränkt sich dabei hauptsächlich auf zärtliche Küsse zwischen den Protagonisten.

Die Beziehung zwischen Ana und Otto gleicht dabei regelrecht einer Seelenverwandtschaft, wobei sich im Gegensatz zu *Lucía y el sexo* hier der männliche Protagonist Otto zuerst in Ana verliebt.

Thematisiert werden jedoch in beiden Filmen nicht nur klassische Liebesbeziehungen, sondern auch die Liebe zwischen Eltern und deren Kindern, die nicht weniger intensiv, innig und gefühlsbetont dargestellt wird.

Neben der Auseinandersetzung mit Geschlechterdifferenz – und rollen werden in beiden Filmen, jedoch besonders in *Lucía y el sexo*, Tabuthemen wie Inzest oder generell tabuisierte sexuelle Vorstellungen, Phantasien und Praktiken, wie zum Beispiel auch Pornographisches und Homoerotik, thematisiert, wobei es in beiden Filmen vor allem die Frauen sind, die besonders lustbetont dargestellt werden und Tabubrüche begehen, wie zum Beispiel Belén.

Die Liebesdarstellung in *Los amantes* entspricht dabei noch eher den gesellschaftlichen Normen als in *Lucía y el sexo*.

In *Los amantes* spielt besonders die erwachende Sexualität von Jugendlichen eine Rolle, die sie vor ihren Eltern geheim halten, wobei in der Liebesbeziehung zwischen Otto und Ana auch das Spielerische und Ungezwungene zur Geltung kommt.

Wenn man nun betrachtet, in welchem Ausmaß nach der Sozialwissenschaftlerin Eva Illouz in den Medien dargestellte Erotik auf das Bewusstsein der ZuseherInnen wirkt bzw. deren Auffassung von Liebe beeinflusst, so kann diese liberale Art der Darstellung von

Liebespraktiken und sexuellen Vorstellungen bei Medem als durchaus positiv und fortschrittlich betrachtet werden.⁵⁰³

Die weiblichen Protagonisten wirken in den zwei Filmen mit wenigen Ausnahmen, wie zum Beispiel Ottos Mutter, häufig stark und aktiv und die männlichen eher passiv und schüchtern, wobei hier Ottos Vater Álvaro eine Ausnahme darstellt. Die weiblichen Hauptdarsteller nehmen also insgesamt den dominanteren Part ein, wodurch der Regisseur hier Geschlechtsstereotype aufbricht.

Ab und zu bedient sich Medem jedoch auch gängiger Geschlechterstereotypen, wenn er zum Beispiel die Figuren Lorenzo und Elena aus *Lucía y el sexo* in der Liebesszene im Meer bei genauer Betrachtung nach Meinung der Soziobiologie „typisch männlich“ bzw. „weiblich“ agieren lässt. Aus dem Blickwinkel der evolutionären Sozialpsychologie tritt auch Otto nach dem Tod seiner Mutter „typisch männlich“ auf, als er sich nach der Trennung von Ana zusehends promiskuitiv verhält.

Insgesamt lässt sich in Anbetracht der Forschungsfrage jedoch schlussfolgern, dass in beiden Filmen die Frauen versuchen, stark zu bleiben, während die Männer viel zerbrechlicher und labiler dargestellt werden.

Ana, Elena und Lucía versuchen in schweren Lebenssituationen nicht die Fassung zu verlieren, jedoch entscheiden sie sich auch alle drei wie die Männer für die Flucht.

Auffallend ist außerdem, dass sich einige Figuren aus Medems Filmen häufig irrationaler Denkprozesse im Sinne einer humanistischen Weltanschauung bedienen, wie zum Beispiel Ana, die davon überzeugt ist, nicht weinen zu dürfen, wenn ein Unglück geschehen ist, da in Anas Glauben dadurch das (eventuell) Eingetretene sicherlich gewiss wird.

Wenn abschließend noch einmal der Begriff der Geschlechterkonstrukte aus der Forschungsfrage ins Auge gefasst wird, so lässt sich schlussfolgern, dass Medem mit seiner Inszenierung von Sexualität und Geschlechterkonstrukten traditionelle Rollenbilder aufbricht. Die neuen Geschlechterrollen einer zum Beispiel aktiven und dominanten Frau bzw. eines gefühlvollen, schüchternen Mannes entsprechen dabei einem modernen, zeitgemäßen Weltbild, dem eine Gleichberechtigung der Geschlechter inhärent ist.

⁵⁰³ Vgl. Illouz: *Der Konsum der Romantik – Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, S.189.

Zudem ist die geschlechtliche Gleichstellung ein überaus aktuelles Thema, das sich noch immer im Umbruch befindet und auch im politischen Diskurs präsent ist.

Das Zuordnen und Empfinden von Charaktereigenschaften ist ein sehr subjektiver Prozess, der stark der Beeinflussung von Medien unterliegt, welchen wir permanent ausgesetzt sind. Medems Inszenierung von Geschlechterkonstrukten trägt zur Gleichberechtigung der PartnerInnen bei, indem den Geschlechtern alle Arten von Eigenschaften erlaubt werden, wodurch der Regisseur aufzeigt, dass es keine „typisch männlichen“ bzw. „weiblichen“ Charaktereigenschaften gibt.

Bibliographie

Baumeister, Roy (1987): How the self became a problem: A psychological review of historical research. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52, 163-176.

Bertine, Eleanor (1957): *Menschliche Beziehungen*. Zürich: Rhein-Verl.

Bienk, Alice (2010): *Filmsprache*. Marburg: Schüren.

Bochnig, Julia (2005): *Von der großen Sehnsucht zu fliehen*. Remscheid: Gardez!-Verl.

Borstnar, Nils (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Castillo Pomedá, José María (2004): *Televisión y lenguaje audiovisual*. Madrid: Inst. Oficial de Radio y Televisión, RTVE.

Cirlot, Juan-Eduardo (1962): *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.

Crespo, Mariano (2002): *Das Verzeihen*. Heidelberg: Winter.

Engels, Friedrich (2013): *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Etxebeste Gómez, Zigor (2005): "Julio Medem o los sueños reales", in: Aguilar, Carlos (2005): *Cine fantástico y de terror español*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián [u.a.].

Evans, Jo (2007): *Julio Medem*. London: Grant & Cutler [u.a.].

Ewen, Stuart (2009): *Typen & Stereotypen*. Berlin: Parthas-Verl.

Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1986): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1987). *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Freud, Anna (1975): *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. München: Kindler.

Freud, Sigmund (1905): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke

Freud, Sigmund (1924): *Zur Einführung des Narzißmus*. Leipzig / Wien / Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Freud, Sigmund (1933): *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Freud, Sigmund (1966): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Leipzig: Рипол Классик.

Freud, Sigmund (2015): *Sämtliche Werke (115 Titel in einem Buch – Vollständige Ausgaben)*. e-artnow.

Freud, Sigmund (2015): *Gesammelte Werke über die Sexualität: Abhandlungen zur Sexualtheorie + Über die weibliche Sexualität + Der Untergang des Ödipuskomplexes + Das Tabu der Virginität und mehr*. e-artnow.

Gröne, Maximilian / Kulesa von, Rotraud / Reiser, Frank (2012): *Spanische Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.

Heinl, Hildegund/Petzold, Hilarion G. (1985): *Gestalttherapeutische Fokaldiagnose und Fokalinvention in der Behandlung von Störungen aus der Arbeitswelt*. In: Petzold, Hilarion G./Heinl, Hildegund: *Psychotherapie und Arbeitswelt*. Paderborn: Junfermann. S. 178-219.

Herebero, Carlos F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Ed.

Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Hochheimer, Wolfgang (1966): *Die Psychotherapie von C. G. Jung*. Bern [u.a.]: Huber.

Jacobi, Jolande (1972): *Die Psychologie von C. G. Jung*. Olten, Freiburg (im Breisgau): Walter.

Jung, C.G. (1979): *Praxis der Psychotherapie.: Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung*. Walter-Verlag.

Jung, Carl G. (1995): *Freud und die Psychoanalyse*. Solothurn [u.a.]: Walter.

Jung, C.G. (2001): *Archetypen*. Deutscher Taschenbuch Verlag.

Kanzog, Klaus (2007): *Grundkurs Filmsemiotik*. München: diskurs film.

- Kast, Verena (1992): *Trauern*. Stuttgart: Kreuz-Verl.
- Kast, Verena (1999): *Die Dynamik der Symbole*. Zürich; Düsseldorf: Walter.
- Kast, Verena (2005): *Vater-Töchter Mutter-Söhne*. Stuttgart: Kreuz-Verl.
- Kerschbaumer, Martin (2005): *Reflexionen zu Platons Symposion*.
- Koller, Sarah T. (2013): *Raumtransgressionen und Aufbrüche. Weibliche Entwicklungswege im lateinamerikanischen Film*. Wien.
- Kögler, Hans-Herbert (1994): *Michel Foucault*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Kögler, Hans-Herbert (2004): *Michel Foucault*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Köhler, Thomas (1993): *Sexualtheorie, Triblehre, klinische Theorie und Metapsychologie*. Heidelberg: Asanger.
- Köhler, Thomas (1995): *Freuds Psychoanalyse*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer.
- Köhler, Thomas (2007): *Freuds Psychoanalyse*. Stuttgart: Kohlhammer
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse*. Wien [u.a.]: Böhlau.
- Laskowski, Vanessa (2009): „Verführerische Fantasie- Don Juan im Spiegel der Literatur in Zeiten von Viagra, sexueller Befreiung und Emanzipation“, in: Schlicht, Corinna (Hg.) (2010): *Genderstudies in den Geisteswissenschaften*. Duisburg: Univ.-Verl. Rhein-Ruhr.
- Lewis, Clive S. (2009): *Über die Trauer*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Mayr-Stritzinger, Birgit (2008): *Symbolstrukturen in den Filmen Julio Medems*.
- Medem, Julio (2001): *Lucía y el sexo*. Madrid: 8 1/2, Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Meyers großes Taschenlexikon (1999), Mannheim [u.a.]: B.I.-Taschenbuchverl.
- Monaco, James (2009): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Platon (2013): *Das Gastmahl*. Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Platon (2013): *Phaidon. Von der Unsterblichkeit der Seele*. Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Pohlmeier, Hermann (1995): *Depression und Selbstmord*. Düsseldorf [u.a.]: Parerga-Verl. für Wiss. und Politik.

Rousseau, Jean-Jacques (1963): *Emile oder über die Erziehung*. Stuttgart: Philipp Reclam.
Web:
<http://www.epb.uni-hamburg.de/erzwiss/lohmann/Lehre/Som3/BuG/rousseau1762.pdf>
[17.05.2016]

Ruch, Floyd Leon (1975): *Lehrbuch der Psychologie*. Berlin [u.a.]: Springer.

Schandl, Veronika (2010): *PädagogIn ist ungleich PädagogIn: Zur beruflichen Mehrfachidentität akademischer PädagogInnen*. Wien.

Schlicht, Corinna (2010): *Genderstudies in den Geisteswissenschaften*. Duisburg: Univ.-Verl. Rhein-Ruhr.

Schneider-Düker, M. & Kohler, A. (1988): Die Erfassung von Geschlechtsrollen - Ergebnisse zur deutschen Neukonstruktion des Bem Sex-Role-Inventory. *Diagnostica*, 34, 256-270.

Sharp, Joanne / McDowell, Linda (ed.) (2014): *A Feminist Glossary of Human Geography*. London and New York: Routledge.

Steins, Gisela (2003): *Identitätsentwicklung*. Lengerich; Wien [u.a.]: Pabst.

Stone, Rob (2001): *Spanish cinema*. Harlow [u.a.]: Longman.

Strigl, Sandra (2006): *Traumreisende*.

Strube, Miriam (2009): *Subjekte des Begehrens: Zur sexuellen Selbstbestimmung der Frau in Literatur, Musik und visueller Kultur*. Bielefeld: transcript Verlag

Suárez Müller, Fernando (2003): *Skepsis und Geschichte. Das Werk Michel Foucaults im Lichte des absoluten Idealismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Welppe, Isabell M. / Brosi, Prisca (ed.) (2015): *Auswahl von Männern und Frauen als Führungskräfte. Perspektiven aus Wirtschaft, Wissenschaft, Medien und Politik*. Wiesbaden: Springer Gabler.

Zuch, Rainer (2004): *Die Surrealisten und C. G. Jung*. Weimar: VDG.

Internet

Brinckmann, Christine N.: *Diegetisches und nondiegetisches Licht*, in:
http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Christine-N-Brinckmann_Diegetisches-und-nondiegetisches-Licht.pdf [23.04.2016]

Draeger, Jan: *Das schwache Geschlecht*, in:
http://www.welt.de/welt_print/vermischtes/article6498955/Das-schwache-Geschlecht.html [04.05.2016]

Eckes, Thomas: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*, in:
https://www.ph-freiburg.de/fileadmin/dateien/sonstige/gleichstellung/Geschlechterstereotype_ThomasEckes_ausHandbuch_und_Frauengeschlechterforschung_Becker_ua.pdf
[21.11.2014]

Fiedler, Eva: *Psychologie-Studie – Was Männer und Frauen beim Sex bereuen*, in:
<http://www.rundschau-online.de/ratgeber/gesundheits/psychologie-studie-was-maenner-und-frauen-beim-sex-bereuen-4490466> [23.04.2016]

Fisher, Helen: *Modernes Leben – Männer verlieben sich öfter*, in:
http://www.focus.de/gesundheits/gesundleben/partnerschaft/partnersuche/tid-11993/modernes-leben-teil-3-die-zukunft-des-flirts_aid_336949.html [23.04.2016]

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*, in:
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/totem-und-tabu-931/3> [01.11.2016]

Goldman, Emma: *Das Tragische an der Emanzipation der Frau*, in:
<https://www.anarchismus.at/anarcha-feminismus/anarchistische-frauen/802-emma-goldman-das-tragische-an-der-emanzipation-der-frau> [17.04.2016]

Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik – Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, in:
http://homepage.univie.ac.at/claus.pias/doc/illouz_konsum.pdf [24.04.2016]

Jurkschat Anke, Michel Raab: *Romantische Liebe als wirkungsmächtiger Diskurs*, in:
<http://liebe.arranca.de/files/liebe+subjekt.pdf> [22.10.2014]

Luft, Eduard: *Kamera- und Objektbewegungen am Beispiel von Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin"*, in: <http://www.grin.com/de/e-book/15041/filmanalyse-kamera-und-objektbewegungen-am-beispiel-von-eisensteins-panzerkreuzer> [17.04.2016]

Ollig, Sarah: *Work-Life-Balance-Entwicklung eines Fragebogens zur Erfassung relevanter Einflussfaktoren*, in:
www.ifp-finanzen.de/downloads/petzold [07.02.2016]

- Ruppert, Franz: *Verlusttraumata und ihre Folgen*, in:
http://www.franz-ruppert.de/PPVerlusttraumata_Internet.pdf. [14.02.2016]
- Schandl, Veronika Gabriele: *PädagogIn ≠ PädagogIn – Zur beruflichen Mehrfachidentität akademischer PädagogInnen*, in:
http://othes.univie.ac.at/11027/1/2010-08-16_0303825.pdf [24.04.2016]
- Schiller, Anna: *Michel Foucaults Machtbegriff und seine Rezeption innerhalb der Gender Studies*, in:
http://www1.uni-ak.ac.at/gender/wp-content/Skriptum_Focault_Schiller.pdf [22.01.2016]
- Schnurr, Eva-Maria: *Trauer: Ein unzeitgemäßes Gefühl*, in:
<http://www.spiegel.de/spiegelwissen/trauer-wie-viel-verlustschmerz-ist-eigentlich-normal-a-866061-2.html> [24.04.2016]
- Schwarzer, Alice: *Warum laufen die Männer weg?*, in:
<http://www.aliceschwarzer.de/node/265939> [06.05.2015]
- Wetterer, Angelika: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*, in:
<http://uk-online.uni-koeln.de/remarks/d3911/rm695937.pdf> [29.10.2016]
- Windisch, Corinna: *Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs*, in:
http://genderini.files.wordpress.com/2009/01/eine_auseinandersetzung_mit_michel_foucaults_begriff_des_sexualitaetsdispositivs_kuwi_windisch.pdf [28.04.2015]
- Zamora Segura, Cristóbal: *Los amantes del Círculo Polar. Análisis de la película y de sus relaciones con el Romanticismo*, in:
http://www.cristobalzamora.net/docs/circulo_romanticismo.pdf [11.03.2016]
- Zelger, Sabine: *Geschlechterkonstruktion*, in:
<http://li.hamburg.de/contentblob/3848786/data/download-pdf-kongress-2012-f03-waack-material-1-zegler-geschlechterkonstruktion.pdf> [13.03.2016]
- o.V.-literaturwelt.com:<http://www.literaturwelt.com/epochen/romantik.html#theorie>
[20.01.2016]
- o.V.-Freundschaft:<http://www.freundschaft-diplomarbeiten.de/1.2-Definitionen-von-Freundschaft.htm> [13.02.2016]
- o.V.-teachsamPsychologie:
http://www.teachsam.de/psy/psy_ubausteine/psy_pers_ub/abwehr_ub_1.htm
[14.02.2016]

o.V.: <http://www.seele-und-gesundheit.de/psycho/abwehrmechanismus.html#reg>
[23.04.2016]

o.V.-Duden: <http://www.duden.de/rechtschreibung/emanzipieren> [01.05.2015]

o.V.- Neurologen und Psychiater im Netz:
<http://www.neurologen-und-psychiater-im-netz.org/psychiatrie-psychosomatik-psychotherapie/risikofaktoren/traumata-schwere-belastungen/> [24.04.2016]

o.V.-Lexikon online: <http://lexikon.stangl.eu/254/neurose/> [06.02.2016]

Filmographie

Los amantes del Círculo Polar

Ficha técnica

Guión y dirección: Julio Medem

Producción: Fernando Bovaira y Enrique López Lavigne

Producción ejecutiva: Txarli Llorente y Fernando de Garcillán

Dirección de fotografía: Gonzalo F. Berridi

Música original: Alberto Iglesias

Decorados: Satur Idarreta y Montse Sanz

Montaje: Iván Aledo

Segundo operador: Mario Montero

Figurinista: Estíbaliz Markiegi

Maquillaje: Karmele Soler

Peluquería: Itzía Arrieta

Sonido directo: Iván Marín

Edición de sonido: Polo Aledo

Ayudante de dirección: Antton Zabala

Casting: Sara Bilbatúa

Localizaciones: Madrid y Helsinki, Lohja

y Rovaniemi (Finlandia)

Duración: 112 minutos.

Fecha de estreno: 28 de agosto de 1998

Ficha artística

Peru Medem es Otto niño. Víctor Hugo Oliveira es Otto adolescente. Fele Martínez es Otto joven. Sara Valiente es Ana niña. Kristel Díaz es Ana adolescente. Najwa Nimri es Ana joven. Nancho Novo es Álvaro. Maru Valdivielso es Olga. Pep Munné es Javier. Jaroslav Bielski es Álvaro Midelman. Joost Siedhoff es Otto Midelman. Beate Jensen es la madre de Otto.

Lucía y el sexo

Ficha técnica

Guión y dirección: Julio Medem. **Producción:** Fernando Bovaira y Enrique López Lavigne para Sogecine. **Dirección de fotografía:** Kiko de la Rica. **Segundo operador:** Josu Inchaustegui. **Montaje:** Iván Aledo. **Música:** Alberto Iglesias. **Sonido:** Agustín Peinado, Santiago Thevenet y Polo Aledo. **Dirección artística:** Montse Sanz.

Efectos especiales: Molina E.E. **Vestuario:** Estíbaliz Markiegi. **Maquillaje:** Gregorio Ros. **Peluquería:** Juan Rodríguez Valverde. **Casting:** Sara Bilbatúa.

Localizaciones: Madrid y Formentera (Islas Baleares). **Duración:** 128 minutos.

Fecha de estreno: 28 de agosto de 2001.

Ficha artística

Paz Vega (Lucía), Tristán Ulloa (Lorenzo), Najwa Nimri (Elena), Elena Anaya (Belén), Javier Cámara (Pepe), Daniel Freire (Carlos), Silvia Llanos (Luna), Diana Suárez (Manuela), Juan Fernández (Jefe restaurante), Arsenio León (Futbolista), Javier Coromina (Camarero).

Anhang

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Inszenierung von Sexualität und Geschlechterkonstrukten in den zwei Filmen *Los amantes del Circular Polar* und *Lucía y el sexo* von Julio Medem untersucht. Die Arbeit stützt sich dabei zur Beantwortung der Forschungsfrage und zur Analyse relevanter Szenen sowohl auf philosophische Konzepte Michel Foucaults und Platons als auch auf psychologische Theorien Sigmund Freuds und C.G. Jungs. Um die geschlechtsspezifische Inszenierung von Sexualität in den zwei genannten Filmen zu erforschen und zu analysieren, anhand welcher Figuren und Szenen traditionelle Rollenbilder bzw. stereotype Geschlechterrollen aufgebrochen bzw. diese noch verfestigt werden, stützt sich die Arbeit unter anderem auf eine in einem Werk der Sozialpsychologin Gisela Steins beschriebenen Skala nach Schneider-Düker und Kohler, die speziell für Männer bzw. Frauen gesellschaftlich erwünschte und angemessene Eigenschaften darstellt.

Neben einer genauen Untersuchung der Beziehungskonstellationen in den Filmen bzw. welche Rollen die männlichen und weiblichen Figuren in ihren Beziehungen einnehmen widmet sich die Arbeit zudem einer genauen Durchleuchtung und Behandlung der für die Beantwortung der Forschungsfrage relevanten Themenkomplexe der Filme.

Demnach beschäftigt sich die Arbeit auch mit der Frage nach der Ursache für die Entstehung von Geschlechterkonstrukten, wobei auch der Identitätsbegriff nicht unberücksichtigt bleiben soll.

Darüber hinaus werden gewichtige Symbolstrukturen der Filme in Anlehnung an theoretische Konzepte von C.G. Jung und Sigmund Freud näher erläutert.

Nach einer separaten Analyse der Filme erfolgt eine kurze zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Gemeinsamkeiten, gefolgt von einer allgemeinen Schlussbetrachtung.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass Medem mit seiner Inszenierung von Sexualität und Geschlechterkonstrukten durchaus traditionelle Rollenbilder aufbricht. Diese neuen Geschlechterrollen einer zum Beispiel aktiven und dominanten Frau bzw. eines gefühlvollen, schüchternen Mannes entsprechen dabei einem zeitgemäßen Weltbild, dem eine Gleichberechtigung der Geschlechter inhärent ist.

Resumen en español

Hipótesis de investigación

El objetivo de esta tesina es analizar a partir de diferentes fuentes teóricas la presentación y la escenificación de la sexualidad y de los constructos de género en las películas *Los amantes del Círculo Polar* (1998) y *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Medem. Dado que en dichos largometrajes se representa la subversión de los papeles tradicionales —o sea, *típicos*— de la mujer y del hombre y ya que interpretan un papel importante las relaciones interpersonales, estas películas resultan muy apropiadas para el análisis de la hipótesis de investigación.

Para explicar filosófica y psicológicamente algunas escenas claves para la hipótesis de investigación, esta tesina se fundamenta en las ideas humanísticas de Michel Foucault y Platón, así como de Sigmund Freud y Carl Jung.

Método y estructura de la tesina

Para el análisis comparado de las películas es importante tanto el contenido como los aspectos estilísticos que sirven para poner en escena las relaciones interpersonales de los personajes. Esto hace también conveniente llevar a cabo un análisis formal de las películas para estudiar en detalle su complejo lenguaje cinematográfico. Las obras de Alice Bienk, Thomas Kuchenbuch, Knut Hieckethier y Nils Borstnar sirvieron de inestimable ayuda en el análisis formal de los filmes.

En primer lugar, se describen el contenido y la estructura narrativa de los largometrajes. A continuación, se exponen en detalle las relaciones de pareja en cada análisis cinematográfico. Seguidamente, se presentan los temas relevantes para un amplio análisis de la hipótesis de investigación antes de adentrarse en la simbología relacionada con el ámbito de estudio de este trabajo. En último lugar, se ponen de relieve las características comunes del contenido y del estilo.

Teoría

Según los postulados socialconstruccionistas, la realidad social de los dos géneros se ha desarrollado a lo largo de procesos históricos como resultado de la práctica social continuada que reafirma la idea de la existencia de los géneros. El concepto de los géneros como constructo está relacionado, por ejemplo, con los estereotipos sexuales.

En el presente trabajo es necesario analizar si y hasta qué punto los personajes de los dos filmes adoptan un rol-tradicional. Esto, en gran medida, está justificado teóricamente en la escala descrita por Gisela Steins y por Schneider-Düker y Kohler, que representa las características tanto femeninas como masculinas deseables por la sociedad.

Sobre todo en las películas pseudocientíficas, que tematizan la psicología de los sexos, aparece el llamado concepto de la permanencia de la identidad con respecto a los hombres y a las mujeres, es decir, se defienden ideas estereotípicas sobre los géneros. Steins analiza la formación de la identidad tanto desde el punto de vista del llamado construccionismo social como de la sociobiología y del humanismo. El construccionismo social resalta sobre todo la influencia cultural sobre la formación de la identidad. Defensores conocidos de esta idea son, por ejemplo, el filósofo francés Michel Foucault y Friedrich Engels, que afirma en una de sus obras que, al principio, la monogamia se aplicaba sólo a las mujeres para evitar que cometieran adulterio. Especulaciones y estereotipos en cuanto a las diferencias de los sexos ya existen desde hace mucho tiempo. Algunas religiones, por ejemplo, trataban de justificar el sometimiento del sexo femenino a través de citas del *Génesis*.

Estereotipos corrientes con respecto a los sexos son, por ejemplo, que las mujeres, en general, son sentimentales y más tranquilas, que tienen mejores aptitudes comunicativas, que desean agradar y, sobre todo, que buscan seguridad para poder criar a sus hijos.

Según estos estereotipos, sin embargo, los hombres son más agresivos, tienen un mayor afán aventurero y quieren engendrar hijos con muchas mujeres. Asimismo, nuestra sociedad considera adecuado que las mujeres sean sentimentales, mientras que se exigen trabajo y competencia por parte de los hombres.

Igualmente, resulta necesario analizar los diferentes tipos de relaciones de pareja de los dos filmes, como, por ejemplo, si éstas se tratan de relaciones tradicionales o de relaciones que se salen de la norma aceptada. Asimismo, cabe mencionar que en las dos películas el concepto del poder relacionado con el amor y la sexualidad desempeña un papel muy importante. Dadas las circunstancias, parece necesario —además de interesante— indagar profundamente en la norma social y el concepto del poder. El filósofo e historiador Michel Foucault desarrolla una concepción propia de la idea del poder relacionada con la sexualidad. En su obra *La volonté de savoir*, Foucault afirma que la sexualidad no la reprime un solo sujeto, sino que el poder proviene de todas partes. Foucault habla en este contexto de un llamado *biopoder*, una nueva forma del poder, que se orienta hacia el control y el aumento de la vida y que se aplica por el Gobierno, a saber, el Gobierno controla la población mediante el llamado biopoder (*biopolítica*). El biopoder sustituye la prohibición por la normalización. Por eso, el medio decisivo para el control de la sexualidad ya no se presenta por la prohibición de ciertas variantes sexuales, sino por la norma social y su presión de normalización. Del mismo modo, Foucault habla de un cierto ejercicio discursivo del poder que se verifica, por ejemplo, en los textos de las ciencias humanas, los que, según Foucault, se caracterizan, entre otras cosas, por la incapacitación. Por consiguiente, también es imprescindible analizar dónde y cómo rompe el texto fílmico con las normas.

Por lo que se refiere al simbolismo, cabe constatar que, según Jung, los símbolos son capaces de transformar la energía, es decir, las ideas psíquicas que se encuentran, entre otras cosas, en los sueños. Asimismo, éstos son reproducciones de esta energía psíquica (la libido). Aparte de esto, cada símbolo tiene su llamado arquetipo. Según Jung, estos arquetipos aparecen en el lenguaje de imágenes en forma simbólica o personificada. Asimismo, hay ciertos arquetipos que se encuentran tanto en el llamado inconsciente colectivo como en una parte de la psique individual, a saber, la llamada *ánima* y el llamado *ánimus*.

Los amantes del Círculo Polar – Resultados

El filme narra la historia desde las perspectivas de sus dos protagonistas, Ana y Otto. Por eso, el espectador se ve confrontado con dos memorias narradas de manera muy diferente, por lo que también cada memoria, o sea, punto de vista transmite diferentes emociones de los protagonistas. En el fondo, la película cuenta una historia de amor muy trágica y caracterizada de profundos sentimientos, como, por ejemplo, la tristeza, el luto, la desesperación o, también, la culpa.

Dada la hipótesis que plantea este trabajo, se hace también es imprescindible abordar el tema de la identidad y sus transformaciones. El análisis de la identidad de los caracteres se basa sobre todo en la teoría de Hilarion Petzolt, según la cual, la identidad de una persona está compuesta por cinco pilares referidos a cinco ámbitos vitales, a saber, la corporalidad, la red social, el trabajo y el rendimiento, la seguridad económica, y los valores.

Dado que según Petzolt el ser humano se encuentra como unidad de alma-mente-cuerpo en un entorno específico y en un transcurso temporal, la identidad no es algo estático y permanente, sino que cambia y se desarrolla a lo largo de la vida. Sin embargo, Platón piensa que en cada ser humano existe una parte invariable, a saber, la llamada alma inmortal e inmaterial. Valga como ejemplo Otto, cuya parte invariable de su identidad es emocional y frágil —por ejemplo, cuando sufre un ataque de nervios durante el entierro de su madre—, por lo que el filme se revuelve contra el cliché común de la masculinidad.

Asimismo, Otto sufre de la misma manera que su madre un tipo de pérdida de identidad tanto por haber perdido a ésta como a su novia. Después de haber intentado suicidarse durante el paseo en trineo, Otto dice que sin Ana le falta un objetivo en su vida.

En cambio, la parte invariable de la identidad de Ana destaca por su fuerza, actividad y resolución, de ahí que con el carácter de Ana el filme también rompa con la idea estereotípica de la feminidad. La identidad de Ana también queda herida profundamente a través de la pérdida de su padre de niña y de Otto, cuando ya es una mujer. Igualmente, la madre de Otto cae en una crisis de identidad muy grave después de que Álvaro la haya dejado. Cuando Otto decide irse a vivir con Álvaro, Olga y Ana, su madre —que es el personaje que más se corresponde a los clichés de la feminidad, apareciendo como una

mujer muy sensual, hermosa y frágil— tiene la sensación de haber perdido a su hijo, por lo que se siente finalmente sola y abandonada.

Llama la atención el hecho de que, a diferencia de los otros personajes femeninos del filme, el carácter de Ula queda representado de forma muy estereotipada. En general, Ula parece una persona débil, sensible y frágil que busca y quiere la seguridad. También da rienda suelta a sus sentimientos llorando mucho, como, por ejemplo, cuando Álvaro y Otto la dejan. En el flashback con su hijo en la playa también parece una persona muy indulgente, compasiva y tierna, qué más busca la culpa en sí misma que en los otros. De igual modo, Ula se presenta como una mujer muy trabajadora y sacrificada, que se preocupa mucho por su familia, cuando, por ejemplo, lava y prepara la lechuga en la cocina. También es llamativo el hecho de que el nombre de la madre de Otto es el único que queda oculto al espectador.

Asimismo, cabe constatar que, en general, Álvaro, el ex marido de Ula, cumple con el estereotipo del hombre machista tanto según la escala de Schneider-Düker y Kohler como según el mencionado concepto de la sociobiología de Steins, que no duda en engañar y en dejar a su familia, o sea, a su mujer amable y trabajadora, por una amante. Este acontecimiento ya se perfila al final de la escena en la que madre e hijo esperan a Álvaro en el arcén mientras trae gasolina para el depósito vacío, que representa tanto para Ana como para Otto un símbolo de pérdida.

Como ya se ha mencionado, el carácter de Otto resulta bastante emocional, sensible y frágil, sobre todo durante el entierro de su madre. Asimismo, Otto se presenta de forma muy romántica, lo que queda de manifiesto en la escena en la que compra dos corazones para sus dos amores de su vida, a saber, Ana y su madre. Este corazón de tela muestra claramente la sensibilidad de Otto.

Sin embargo, Stone nota que Otto se comporta de forma machista cuando se masturba delante de la habitación de Ana, mientras que ella se queda adentro esperándole.

De igual modo, la secuencia del sueño en la que Otto esquiá cuesta arriba y está sentado frente a Ana acentúa tanto la gran culpa que Otto siente por la muerte de su madre como

su deseo de volver atrás y deshacer el pasado, lo que demuestra otra vez su sensibilidad. Acústicamente, la banda sonora subraya perfectamente la emotividad de la secuencia.

Como se ha dicho, Ana es una persona muy ágil y decidida a lo largo de toda la película que se atreve, por ejemplo, a empezar a hablar con Otto en el coche, cuando los dos se encuentran la primera vez. Igualmente, es ella la que se decide a besar a Otto cuando están mirando juntos un atlas. De la misma manera, Ana le da discretamente a Otto un trozo de papel para animarle a que venga a su habitación por la noche. De esta manera, Ana se presenta aquí, en oposición al cliché de la mujer inactiva y tímida, como una seductora valiente. De igual modo, es llamativo el hecho de que a partir del último tercio de la película Ana lleve el pelo corto, quizás para subrayar su sed de libertad, así como para simbolizar su decisión de irse sola a Finlandia para reencontrarse con Otto. Puede decirse que Ana renuncia a la seguridad de una vida en pareja al terminar su relación amorosa con Javier. Sin embargo, los personajes protagonistas Otto y Álvaro, llevan el cabello más largo, contraviniendo el estereotipo. Además, destaca que Ana se prohíba a sí misma llorar en numerosas ocasiones cuando ha sucedido algo grave para volver hacia atrás, lo que también subraya su fuerza, firmeza y resolución. En definitiva, es un hecho manifiesto que el director Julio Medem rompe con las representaciones estereotipadas de los sexos mediante los personajes de Ana y Otto.

En lo que se refiere a la escenificación de la sexualidad en *Los amantes del círculo polar*, es importante mencionar que, primeramente, tanto Otto como Ana creen en la existencia del amor eterno representado mediante el símbolo más importante del filme: el círculo.

Ana y Otto se encuentran la primera vez, cuando los dos están viviendo un tiempo muy difícil porque Otto se entera de que su padre quiere dejar a su madre y Ana, a su vez, se entera de la muerte de su padre. Por ese motivo, hasta cierto punto, los dos tratan de saciar su anhelo de amor y seguridad mediante la existencia del otro. El amor entre Ana y Otto se basa en la amistad, porque cambian pensamientos y sentimientos íntimos y porque crecen y maduran juntos. Además, existe una gran confianza entre ellos. Se puede comprobar que en la relación entre Ana y Otto los diálogos intersubjetivos generan consenso entre ellos, por lo que el amor en todas sus facetas se hace posible. Esto es, en el

sentido de la idea de la relación amorosa ideal según Platón, los dos desnudan su alma en sus diálogos, así que Ana y Otto definen como punto fijo y eterno de su amor el Círculo Polar conversando y mirando el atlas.

Los sentimientos sexuales de Otto nacen relativamente temprano, lo que se muestra muy bien en la escena en el coche, en la que Otto mira el muslo desnudo de Ana. Asimismo, Ana afirma que nunca ha sentido el amor tan intensamente como el que sentía secretamente por Otto. Sin embargo, el hecho de que los dos mantengan su relación amorosa en secreto aumenta el toque incestuoso de su relación. Respecto a esto, por ejemplo, Olga no comprende, porque no puedan conversar como hermanos en el coche —una idea que ambos rechazan al mismo tiempo—. La secuencia en la que Olga busca a Otto, que se encuentra bajo la cama de Ana, muestra claramente que para Olga los dos son solamente hermanos. De la misma manera, la secuencia en la que Ana, Otto y Olga van de compras expresa muy bien el absurdo de esta situación, esto es, cuando Olga no los mira, Ana y Otto se besan apasionadamente, pero cuando los mira, ambos actúan como hermanos.

Aunque el amor de Ana hacia Otto surge más tarde, su amor se caracteriza por la pasión, el sentimiento y también por una cierta congenialidad. Ésta se manifiesta sobre todo durante su separación, cuando, por ejemplo, en la Plaza Mayor de Madrid, los dos miran al cielo en el mismo momento con la esperanza de que se encuentren sus miradas. En otras palabras, en cada imagen y en cada acción es obvio el deseo, o sea, el anhelo del otro. Sobre todo durante la primera mitad de la película, la intensidad de su amor y la intimidad de su relación se expresan por el hecho de que la mayoría de las veces un espacio interior rodee a los protagonistas, como una habitación, un coche o bajo el somier de la cama.

El cariño y la ternura de la relación de Ana y Otto se expresan a través de sus besos apasionados, como, por ejemplo, su primer beso con el atlas o cuando se besan mientras observan a sus padres en el acto sexual. Asimismo, el cariñoso y tierno beso en la cama de Ana antes de que los dos hagan el amor la primera vez subraya muy bien la pasión de su relación amorosa.

Simbólicamente, la pasión y la tensión sexual entre Otto y Ana se manifiestan a través de una leve tormenta y los apenas perceptibles susurros y crujidos producido por los árboles y la hierba. Durante la relación de Ana y Otto, el reno, del que también hay una foto en el atlas, simboliza la excitación de Otto. Por último, el sol de medianoche representa tanto la idea del amor eterno de Ana y Otto como su pasión.

***Lucía y el sexo* – Resultados**

También en *Lucía y el sexo* los caracteres pasan por procesos fundamentales de cambio. El más grave de ellos lo sufren Lorenzo y Elena a causa de la muerte súbita de Luna, pero también el pilar de la red social de Lucía queda afectado profundamente cuando pierde a Lorenzo.

Asimismo, la película *Lucía y el sexo* rompe con las representaciones estereotipadas de los sexos. Primeramente, valga como ejemplo Lucía, que muestra principalmente rasgos característicos socialmente indeseables según la escala de Schneider-Düker y Kohler. En principio, Lucía es una mujer fuerte que sabe lo que quiere y que, aún en momentos muy duros y tristes, trata de sobreponerse a lo negativo. Sobre todo, después de la desaparición de Lorenzo, muestra fuerza huyendo sola a la isla y afirmando una y otra vez que es lo suficientemente fuerte para (sobre)vivir sola.

En la escena en la que Lorenzo y Lucía se conocen, es ella la persona activa y valiente que se atreve a dar el primer paso, por lo que se puede constatar que las siguientes cualidades según dicho estudio *no deseadas* para las mujeres valen para Lucía: no sólo en dicha escena, sino en general, es una mujer decidida, tenaz, que ama el riesgo, fuerte y segura de sí misma. De igual manera, es firme, espontánea, llena de energía y con iniciativa. Sin embargo, presenta también cualidades que, según dicha escala son muy adecuadas para las mujeres, como, por ejemplo, ser seductora, cariñosa, apasionada, sensual, alegre —como ya indica su nombre—, compasiva y romántica. Asimismo, cumple con un aspecto estereotípico adicional de la mujer, porque muestra un fuerte deseo de seguridad en su relación con Lorenzo cuando le pregunta si ha tenido alguna vez con alguien mejor sexo que con ella. No obstante, Lucía muestra seguridad en sí misma, como se deduce del hecho

de que se sienta a gusto consigo misma presentándose desenvueltamente a Lorenzo y deambulando desnuda por el piso de éste tras su primer contacto sexual. De todas formas, cuando Lucía decide poner punto final a su relación con Lorenzo, se muestra en contra del estereotipo habitual de la mujer indulgente y comprensiva bastante decidida y fuerte.

Elena tiene una relación con Carlos en la isla que, según ella, es solamente sexual, porque no quiere comprometerse. Sin embargo, de esta manera la representación de Elena contradice el estereotipo de la mujer. Según la hipótesis de la sociobiología, los hombres tratan de tener contacto con muchas mujeres distintas, a diferencia de las mujeres, que quieren evitar la posibilidad de embarazo. De todas formas, es probable y también queda claro hacia la última parte de la película que, en principio, Elena también desea una relación sexual y, a la vez, sentimental.

Aparte de esto, Elena representa un comportamiento emancipado, valiente y decidido, cuando se decide a educar sola a su hija engendrada durante su único encuentro con Lorenzo. Así, también con la representación de Elena, el director rompe en parte con los estereotipos femeninos.

En el fondo, con la representación emocional y lábil del carácter de Lorenzo, Medem rompe con los estereotipos masculinos. Sin embargo, hay algunas escenas en las que, según la sociobiología, se confirman los tópicos sobre los hombres, como, por ejemplo, la escena sexual entre Elena y Lorenzo en el mar o el hecho de que sea él que se distancie primero de Lucía y que caiga en la seducción de Belén. No obstante, Medem diseña una imagen más bien andrógina de Lorenzo, que a menudo se muestra sensible, vulnerable, compasivo e introvertido. Después de la muerte de su hija Luna, Lorenzo está desanimado, descontento y desesperado al mismo tiempo, porque no logra perdonarse a sí mismo. Por consiguiente, como Otto de *Los amantes del Círculo Polar*, Lorenzo reacciona más de una manera introvertida, por lo que se retira a su propio mundo, donde muestra un comportamiento autodestructivo en vez de hablar abiertamente de sus problemas con Lucía. Además, en las escenas sexuales se muestra apasionado y lujurioso.

El hecho de que tanto en *Los amantes del Círculo Polar* como en *Lucía y el sexo* no sólo las mujeres, sino también los hombres, puedan llorar, muestra que Medem en contra de la

idea estereotipada del hombre realista y pragmático, quiere crear una imagen emotiva y sensible de sus caracteres masculinos. Valga como ejemplo la escena de la reconciliación entre Lorenzo y Elena, en la que ambos se deshacen en lágrimas, pero es Lorenzo el que empieza a llorar.

En cuanto a la sexualidad, cabe mencionar que en *Lucía y el sexo* el director acentúa sobre todo la sexualidad femenina, mostrando en muchas explícitas escenas de sexo el placer y la excitación de Lucía, así como de Elena en el acto sexual. Igualmente, el filme incluye escenas de masturbación de Elena y Belén. De igual manera, las figuras femeninas se representan como en *Los amantes del Círculo Polar*, esto es, como seres libres. Tanto Lucía como Belén se atreven a acercarse a los hombres, o sea, a Lorenzo y ambas dan el primer paso. En las escenas del parque, por ejemplo, Belén se muestra bastante segura y activa, contándole a Lorenzo abiertamente sus preferencias sexuales. Asimismo, es ella quien decide que desde el momento que ella considera, Lorenzo y ella son pareja.

El sexo casual que Elena tiene con Lorenzo en el mar expresa y prueba la sexualidad libre de Elena. Por lo que se refiere a la representación del sexo, cabe constatar que, considerando superficialmente la escena de sexo en el mar, Elena no se comporta de manera estereotípica, en tanto que tiene sexo casual con un desconocido. No obstante, a un nivel más profundo, es Elena quien quiere sonsacar más información de Lorenzo para mantener contacto también después del sexo. En general, en la escena del mar la banda sonora y el montaje con un corte rápido subrayan la pasión entre Lorenzo y Elena. Éstos nunca llegan a tener una relación amorosa tradicional, pero les une el fuerte lazo de su hija en común, que fue engendrada en el mar durante una noche de luna llena.

En general, las escenas de sexo entre Lucía y Lorenzo están fuertemente sobreexpuestas en comparación con la escena de sexo entre Lorenzo y Elena. Esta sobreexposición puede expresar la euforia y el sentimiento de alegría entre Lucía y Lorenzo cuando tienen sexo. Además, en estas escenas entre Lorenzo y Lucía, la presencia de sus cuerpos va acompañada por la cámara, como, por ejemplo, haciendo uso del plano detalle. Asimismo, en la escena del primer acto sexual entre Lucía y Lorenzo, resulta llamativo el hecho de

que Lucía se encuentre sobre Lorenzo, lo que realza nuevamente su carácter dominante y activo. Sin embargo, la sexualidad entre Lorenzo y Lucía, en general, está marcada por el humor y la desenvoltura, y parece que en su relación amorosa tradicional existe un buen equilibrio entre la pareja.

Por lo general, en esta película el sexo tiene rasgos tanto positivos como negativos. Éste está representado como un instinto natural: Por un lado, Medem muestra la parte apasionada y amorosa del sexo, relacionada con Belén y Lorenzo, pero, por otro, éste tiene también una parte muy oscura, incluso pornográfica, relacionada con Belén, su madre y su amante. En contra de la representación corriente de la sexualidad femenina como tierna y sensible, en *Lucía y el sexo* también se muestra una forma agresiva y dominante de la sexualidad femenina, cuya fuerza se expresa sobre todo por la seducción de Lorenzo por Belén. En general, se puede considerar el sexo la fuerza motriz de toda la película: El amor de Lucía y Lorenzo se intensifica por la sexualidad, Luna resulta del sexo en la isla, y la atracción sexual entre Lorenzo y Belén lleva indirectamente a la muerte de Luna. La parte negativa del sexo se manifiesta también en la metaficción de la película, porque Lorenzo trata de superar su luto y su tristeza mediante su cuento del triángulo amoroso.

El aspecto prohibido del sexo está muy presente en la película, que se muestra sobre todo en las fantasías homoeróticas de Belén sobre su madre, en el triángulo amoroso entre Belén, su madre y Antonio —que en principio es el padrastro de Belén—, y también en la seducción secreta de Lorenzo por Belén. En el fondo, todas estas fantasías y prácticas pueden ser consideradas *anormales*, es decir, se salen de la norma y se valoran negativamente por la gran masa de la población. Según Michel Foucault, lo que él denomina biopoder moderno establece tipos individuales y diferentes clases de la población mediante las prácticas de interiorización y el condicionamiento físico. Este biopoder se establece en el discurso, que tematiza al individuo en su conducta social y en sus características especiales. Foucault critica fuertemente este hecho y en sus obras trata de encontrar una posibilidad de poder vivir de otra manera.

En suma, se puede concluir que también Medem rompe con las normas con la representación de dichos aspectos sexuales *anormales*. Asimismo, el tema culinario surge sobre todo en la primera mitad del filme y a menudo está relacionado con la pasión, el deseo sexual y el placer.

Conclusión

En cuanto a la escenificación de la sexualidad, se puede concluir que en *Los amantes del Círculo Polar*, a diferencia de *Lucía y el sexo*, la sexualidad ocurre principalmente entre parejas que tienen una relación tradicional, como, por ejemplo, Ana y Otto o Álvaro y Olga. En *Lucía y el sexo*, sin embargo, también tiene lugar el llamado sexo casual, como, por ejemplo, entre Elena y Lorenzo o simplemente hay sexo entre parejas que mantienen una relación abierta, como, por ejemplo, entre Elena y Carlos.

En general, en *Los amantes del Círculo Polar*, el acto sexual queda insinuado, como, por ejemplo, en el primer acto sexual entre Ana y Otto, o sólo se realiza a nivel acústico, cuando Ana y Otto observan a Álvaro y Olga en pleno coito. Igualmente, el único tabú en el filme lo representa la insinuación de incesto entre Ana y Otto, ya que son hermanastros. Sin lugar a dudas, en *Los amantes del Círculo Polar*, el foco de la sexualidad escenificada se encuentra tanto en la sexualidad en secreto, como en el despertar sexual y, sobre todo, en la sexualidad que resulta de una relación que se basa en una cierta congenialidad y que está llena de amor (eterno) que queda simbolizado por el círculo.

En cambio, la sexualidad y el acto sexual en *Lucía y el sexo* se escenifican a través de escenas explícitas, como, por ejemplo el sexo entre Lucía y Lorenzo o también entre Elena y Lorenzo. Asimismo, en *Lucía y el sexo* Medem realza especialmente el placer sexual de la mujer. Además, el director rompe diferentes tabúes tematizando tanto dos triángulos amorosos como la pornografía. Por un lado, hay el triángulo amoroso del nivel diegético, respectivamente, intradiegético, por otro lado hay un triángulo amoroso que se encuadra en el nivel metadiegético. El primer triángulo amoroso consta de Antonio, Belén y su madre Manuela. Belén se siente atraída tanto por su madre, cuyas películas pornográficas le excitan, como por su padrastro. En el triángulo amoroso del relato de Lorenzo, la hija

incluso tiene sexo tanto con el amante de su madre como con ésta, con lo que el director rompe tanto con el tabú de la homosexualidad como con el del incesto.

En lo que se refiere a la escenificación de los constructos de género, es importante constatar que, en general, en ambas películas las protagonistas femeninas llevan el papel activo y se muestran fuertes, decididas y seguras de sí mismas, mientras que los protagonistas masculinos asumen el papel pasivo y se muestran tímidos y más débiles.

Además, ya que Otto está convencido de que él tiene la culpa de la muerte de su madre, Álvaro se siente culpable del fracaso de su relación con Ula, y Lorenzo se siente culpable de la muerte de su hija Luna, cabe constatar que tanto en *Los amantes del Círculo Polar* como en *Lucía y el Sexo*, en el fondo, son los hombres aquellos que se sienten culpables y que, en general, no están tan seguros de sí mismos como los caracteres femeninos.

Por lo expuesto, hay que concluir que, recurriendo sobre todo a la escala de Schneider-Düker y Kohler, por lo general, el director Julio Medem rompe con los estereotipos de género al llevar a escena a sus personajes protagonistas.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Parzer Elisabeth Maria Magdalena
Geburtsdatum: 24.11.1988 in Schärding, OÖ
Anschrift: Lerchenfelderstraße 94-98/2/45
1080 Wien
Telefon: 0660/ 5554692
E-Mail: lisi.parzer@yahoo.de
Familienstand: In einer Partnerschaft lebend mit zwei Kindern
Lena Valerie: geb. am 28.12.2011
David Elias: geb. am 09.10.2015

Schulbildung

1995-1999 Grundschule in Diersbach
1999-2007 Gymnasium in Schärding
Abschluss: Matura (2007)

Studium

seit 2007 Studium der romanischen und klassischen Philologie an der
Universität Wien: Lehramt Spanisch und Latein

WiSe 2009 Abschluss des 1.Abschnitts im 5.Semester
SoSe 2011 Auslandssemester in Spanien (Murcia), (8.Semester)

Berufspraxis

2005-2007 Nachhilfe in Latein
2014/15 Nachhilfe in Spanisch

Ferienjobs bzw. andere Nebenjobs

Sommer 2007 drei Wochen Arbeit im Stadtcafé in Schärding als Kellnerin

zwei Wochen Mitgliederwerbung für das DRK in Deutschland
Sommer 2009 zwei Wochen Mitgliederwerbung für das DRK
WiSe 2009/10 Absolvierung eines Gastronomie-Kurses für die Firma Manpower
> Arbeit im Service in diversen Hotels und Restaurants
WiSe 2010 Arbeit als Promoterin auf der Messe Wien

Besondere Kenntnisse

Fremdsprachen Spanisch: Hauptstudium, Erstfach
Latein: Hauptstudium, Zweitfach
Englisch: Fortgeschritten
Französisch: Grundkenntnisse
IT-Kenntnisse Grundkenntnisse
Führerschein Klasse B

Wien, am 10. 02. 2017