

Alena von Roeder (Bonn)

## **Salvador als Opfer seiner eigenen Triebe im Film *Los girasoles ciegos*. Die filmische Darstellung der Fokalisierung unter psychoanalytischer Betrachtung**

This paper analyzes the mental development of the main character Salvador in the Spanish movie *Los girasoles ciegos* (2008) by José Luis Cuerda, based on the camera perspective and focalization, as well as the three-instance model according to Sigmund Freud. For this purpose, screen captures from the movie are examined to see how Salvador's loss of control is pictured. This is applied to Freud's three-instance model to prove the takeover of the Id. Throughout the whole movie, the inner conflict between his Ego and Id, i.e. his life as a deacon versus his life as a soldier, is present. The whole process of the breakdown of his mental state is revealed through the camera perspective and visual focalization.

Keywords: *Freud; Los girasoles ciegos; camera perspective; focalization;*

### **1 Einleitung**

Der Mensch als Individuum hat eine Psyche. Diese entwickelt sich mit jeder neuen – insbesondere positiven – Erfahrung weiter, während es bei negativen Erfahrungen zu einer Schädigung der Psyche kommen kann. Aber wie wird ein Mensch zu dem, was er ist, und was macht ihn aus? Wie entscheidet er, was richtig und was falsch ist? Diesen Fragen ging Sigmund Freud im Jahre 1923 nach und entwickelte ein Modell, welches die Struktur der menschlichen Psyche erklären sollte. Dabei erschienen die Triebe, Leidenschaften und Lüste als ein großer Bestandteil unseres Wesens, neben dem eigentlichen Ich und der moralischen Instanz, dem Über-Ich. Natürlich ist die psychoanalytische Forschung mittlerweile in viele verschiedene Richtungen weiterentwickelt worden, jedoch eignet sich Freuds Modell besonders zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse, da es einen umfassenden und dennoch differenzierten Ansatz aufweist, der sich gut auf literarische und filmische Werke anwenden lässt.



Der Film *Los girasoles ciegos* (2008) gewährt einen Einblick in die Psyche des jungen Ex-Soldaten und Diakons Salvador, der während der Franco-Diktatur die Grausamkeit des Krieges erlebt, Morde begangen und auch sexuelle Beziehungen zu Frauen gehabt hat. Es wird gezeigt, wie sich diese negativen Erfahrungen auf sein Leben und seine Psyche auswirken und wie sie sein Selbst verändern. Der Krieg hat tiefe Spuren hinterlassen, die sich nach und nach offenbaren. Der Film spielt im Jahre 1940, als Salvador aus dem Krieg zurückkehrt und als Lehrer an einer Schule arbeitet. Er findet Gefallen an Elena, der Mutter eines Schülers, und fühlt sich sehr zu ihr hingezogen. Dabei scheint er nicht zu bemerken, wie er die Kontrolle über sich selbst verliert, bis am Ende des Films die Katastrophe eintritt. Salvador versucht, Elena zu vergewaltigen, woraufhin sich ihr Ehemann, ein Republikaner der feindlichen Seite, enttarnt, um sie zu retten, und daraufhin Selbstmord begeht. Während der gesamten Handlung ist Salvador offensichtlich zwischen seinen Pflichten und Trieben hin- und hergerissen.

Der Film ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Alberto Méndez. In Ersterem wird das Augenmerk durch gestalterische Mittel deutlich auf den Kontrollverlust und die Triebe Salvadors gelenkt, während sich der Roman eher mit der Nachkriegssituation aus der Sicht vier verschiedener Personen beschäftigt. Folglich eignet sich der Film besonders gut für eine psychoanalytische Betrachtung.

In der folgenden Arbeit wird daher die visuelle Darstellung Salvadors im Film untersucht, welche die schrittweisen Veränderungen in seinem Verhalten besonders deutlich zeigt. Im Vordergrund soll dabei nicht der Krieg stehen, sondern dessen für den Protagonisten traumatische Folge. Deshalb wird nicht explizit das Trauma betrachtet, sondern eher die daraus resultierenden Konsequenzen, wie der Kontrollverlust und die Übernahme der Es-Instanz nach Sigmund Freud. Dafür werden durch Mittel der Filmnarratologie nach Markus Kuhn, welche im ersten Abschnitt terminologisch erklärt werden, chronologisch einzelne Bildausschnitte betrachtet. Anhand dieser Ausschnitte wird die Entwicklung von Salvadors Ich und seinem Kontrollverlust interpretiert und analysiert, wie sich sein Ich nach Sigmund Freuds Drei-Instanzen-Modell verändert. Die Analyse der visuellen Darstellung Salvadors wird aufzeigen, dass die Es-Instanz Salvadors Denken und Handeln übernimmt und dass er trieb-

gesteuert ist. Es wird sich herausstellen, inwiefern Salvador, durch den Krieg verändert und traumatisiert, zu einem Triebtäter wird und seinen Trieben schlussendlich freien Lauf lässt.

## 2 Theoretische Einführung

### 2.1 Die filmische Darstellung

Zur filmischen Darstellung gehören die Fokalisierung sowie deren Umsetzung durch gestalterische Mittel, wie zum Beispiel die Kameraperspektiven oder die Einstellungsgrößen. Laut Markus Kuhn lassen sich, bezogen auf Genette, «sowohl sprachliche als auch visuelle narrative Instanzen fokalisieren» (2011: 122). Dabei wird die «Fokalisierung auf das Wissen bzw. die Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur» (id.) bezogen. Kuhn unterscheidet nach François Jost (1987) zwischen *Okularisierung*, der visuellen Wahrnehmung, dargestellt durch filmische Mittel, und *Aurikularisierung*, der akustischen Wahrnehmung der Figuren (cf. Kuhn 2011: 122). In dieser Arbeit wird die Okularisierung verbunden mit der Fokalisierung untersucht, da lediglich die visuellen Aspekte im Vordergrund stehen. Anhand dieser soll gezeigt werden, wie die Entwicklung der Figur Salvador dargestellt wird.

Bezogen auf Genette klassifiziert Kuhn die Fokalisierung in *Nullfokalisierung*, wenn die visuelle Erzählinstanz<sup>1</sup> «mehr [zeigt] als eine Figur weiß», *interne Fokalisierung*, wenn die VEI «in etwa so viel [zeigt] wie eine Figur weiß» und *externe Fokalisierung*, die «weniger [zeigt] als eine Figur weiß» (ibid.: 123). Für die vorliegende Arbeit ist hauptsächlich die interne Fokalisierung von Bedeutung, um festzustellen, wie die Figur Salvador handelt und auf verschiedene Situationen reagiert. Die Okularisierung, welche theoretisch an die Fokalisierung anknüpft, kann eingeteilt werden in *Nullokularisierung* und *interne Okularisierung*:

1.) Die Nullokularisierung, wenn das, was die VEI zeigt, an keine der Figuren gebunden ist [...]. Es handelt sich hierbei um den statistisch häufigsten Normal-

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird für die visuelle Erzählinstanz durchgehend die Abkürzung VEI nach Kuhn verwendet.

fall im fiktionalen Spielfilm; alle Figuren sind dabei «von außen» zu sehen. 2.) Die interne Okularisierung, wenn das, was die VEI zeigt, an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist, also die VEI etwa das zeigt, was die entsprechende Figur gerade wahrnimmt (Blick von «innen») (Kuhn 2011: 128).

Kuhns Beschreibung der externen Okularisierung (cf. id.) findet jedoch aufgrund ihres seltenen Vorkommens in dieser Arbeit keine Betrachtung.

Die Fokalisierung bezieht sich also auf eine Wissensrelation, die Okularisierung auf eine Wahrnehmungsrelation. Wenn sich diese beiden auf interner Ebene überschneiden, kann der Begriff *point of view shot*<sup>2</sup> genutzt werden (cf. ibid.: 140). Anzumerken ist hier, dass das Wissen mit der Wahrnehmung nur verbunden werden kann, wenn mindestens zwei Einstellungen aufeinander folgen (cf. ibid.: 126). Bei einem *POV shot* wird «eine Einstellung A auf eine Figur, die in eine bestimmte Richtung blickt [...] [gezeigt]; [darauf folgt] die zweite Einstellung B, die das zeigt, was die Figur im selben Moment wahrnimmt [...], aus der Richtung, aus der die Figur blickt» (ibid.: 141). Diese zweite Einstellung wird auch *subjektive Kamera* genannt. Die Möglichkeit eine interne Fokalisierung bei Nullfokalisierung herzustellen, ist der *over-the-shoulder-shot*, bei welchem über die Schulter der Figur gezeigt wird, was diese gerade wahrnimmt (cf. ibid. 145). Der Unterschied zum *POV shot* liegt darin, dass «keine rahmende Montage» (ibid. 146) notwendig ist.

Um eine solche Fokalisierung herzustellen, benötigt man gestalterische Mittel, derer sich ein Film bedient. Besonders wichtig für die Betrachtung der Fokalisierung und Okularisierung ist die Kamera. Durch diese werden die verschiedenen Perspektiven eines Geschehens eingenommen (cf. Mikos 2015: 182). Diese dienen dazu, «dem Zuschauer bestimmte Informationen vorzuenthalten oder um ihn in die Perspektive einer Figur einzubinden» (ibid.: 183). Bei der Betrachtung eines Bildausschnitts lassen sich Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven analysieren.

Im Regelfall werden acht Einstellungsgrößen unterschieden (cf. ibid.: 184). Die Detailaufnahme zeigt einen Gegenstand oder Teile eines Gesichts ganz nah, hebt deren Bedeutung hervor und liefert «Begründungen für nachfolgende Handlungen» (ibid.: 188). Der Ausschnitt einer *Großaufnahme* zeigt das ganze Gesicht und manchmal Schultern einer Person. Der Zuschauer sieht dabei «alle

---

<sup>2</sup> Im Folgenden wird für den *point of view shot* die Abkürzung *POV shot* verwendet.

mimischen Reaktionen genau» (ibid.: 187). In einer *Naheinstellung* wird die Person «vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers» gezeigt, wobei «Mimik und Gestik der Personen [gut zu erkennen sind]» (id.). Bei der *halbnahen* Einstellung werden die Personen von Kopf bis Gürtellinie gezeigt, zusätzlich bekommt der Zuschauer hier «noch einen Eindruck von der direkten Umgebung» (id.). Die Mimik und Gestik der Personen sind irrelevant. In der *amerikanischen* Einstellung sieht man die Figur «vom Kopf bis zum Oberschenkel» (ibid.: 186). Die *Halbtotale* zeigt «die Menschen vom Kopf bis zu den Füßen» und die Personen in ihrem «Handlungsraum» (id.). In der *Totalen* wird der Handlungsort betrachtet und zu Beginn eines Films etabliert, wodurch «Erwartungen bezüglich des künftigen Geschehens» (id.) entstehen. «Der Zuschauer [gewinnt] einen Überblick über die Dimension des Ortes» (id.). Die *Panorama-Einstellung* präsentiert eine große Fläche, «um den Zuschauern einen Überblick zu verschaffen» (id.). Figuren sind hier kaum erkennbar und stehen nicht im Fokus. Besonders relevant für die Analyse sind Detailaufnahme, Großaufnahme und Naheinstellung, da diese «die Gedanken und Gefühle der am Geschehen beteiligten Figuren [...] vermitteln [...] [und] die Aufmerksamkeit des Zuschauers weg vom äußeren Geschehen auf die inneren Vorgänge [lenken]» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 87).

Die Kameraperspektiven wiederum lassen sich in fünf Ebenen mit verschiedenen Funktionen unterteilen. Die für diese Arbeit relevanten Ebenen sind Normalhöhe, Aufsicht und Untersicht. Die Normalhöhe zeigt das Objekt in Augenhöhe. Bei der Obersicht oder Aufsicht wird das Objekt von oben gezeigt, die Kamera ist leicht nach unten gerichtet. In der Untersicht wird das Objekt von unten gezeigt (cf. ibid.: 91). Die Kameraperspektive dient dazu, «ihre Objekte in einer möglichst charakteristischen Weise im Bild zu erfassen» (id.), kann aber auch das «Verhältnis von Figuren» (Faulstich 2013: 123) ausdrücken. Eine besondere Bedeutung erhält die Kameraperspektive, wenn sie die subjektive Wahrnehmung einer Figur zeigt. Dadurch kann eine symbolische Bedeutung entstehen. Obersicht unterdrückt ihren Gegenstand und vermittelt damit ein Gefühl der Überlegenheit, kann Hochmut, Arroganz und Überheblichkeit signalisieren. Untersicht dagegen überhöht die Bedeutung eines Gegenstandes und vermittelt damit ein Gefühl der Unterlegenheit (cf. Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 92).

Nach Werner Faulstich ist die Kameraperspektive jedoch auch ein Merkmal für die Charakterisierung von Personen im Film. Er hebt die Besonderheit der subjektiven Kamera hervor, die dem Zuschauer «die Sicht eines Protagonisten aufzwingt und damit unsere Parteilichkeit stimuliert» (Faulstich 2013: 125). Die subjektive Kamera hat, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, auch eine besondere Bedeutung für die Fokalisierung.

Da die Fokalisierung einzelner Bildausschnitte auf eine Veränderung des Ichs des Protagonisten nach Sigmund Freud untersucht werden soll, wird im Folgenden kurz sein *Drei-Instanzen-Modell* skizziert, um daraus Schlussfolgerungen für die Filmfigur Salvador ziehen zu können.

## 2.2 Das *Drei-Instanzen-Modell* nach Sigmund Freud

Freud unterscheidet in seinem *Drei-Instanzen-Modell* aus seinem Werk *Das Es und das Ich* (1923) zwischen Es, Ich und Über-Ich, beziehungsweise dem Ich-Ideal (cf. *ibid.*: 31). Die Gebote und Verbote, die das Ich im Laufe seines Lebens durch verschiedene Autoritätspersonen lernt, bilden sich als Gewissen und «moralische Zensur» (*ibid.*: 44) aus religiösen und moralischen Kenntnissen des Ichs heraus. Dem Über-Ich als «Anwalt der Innenwelt, des Es» steht das Ich als «Repräsentant der Außenwelt» (*ibid.*: 43) gegenüber.

Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält. [...] Die funktionelle Wichtigkeit des Ichs kommt darin zum Ausdruck, daß ihm normaler Weise die Herrschaft über Zugänge zur Motilität eingeräumt ist (Freud 1923: 27).

Das Ich folgt also einem *Realitätsprinzip*, welches das *Lustprinzip* des Es ersetzen soll. Das Es nimmt die Reize der Außenwelt auf und entwickelt Triebe und Wünsche, denen das Ich unbewusst folgen soll. Freud veranschaulicht dieses Modell am Beispiel eines Reiters, der sein Pferd (das Es) unter seine Kontrolle bringen muss. Das Pferd besitzt jedoch einen eigenen Willen, dem der Reiter zeitweise nachgeben muss. Er schlussfolgert, dass «das Ich den Willen des Es in [einer] Handlung [umsetzen]» (*ibid.*: 27-28) möchte.

Dass dem Ich «*normaler Weise*<sup>3</sup> die Herrschaft über die Zugänge zur Motilität eingeräumt ist» (ibid.: 27), impliziert, dass von dieser Norm auch abgewichen werden kann. In diesem Fall sollte dann das Es die Herrschaft erhalten und das Ich steuern können. Da aus Gründen des Umfangs in dieser Analyse besonders der Kontrollverlust und die Triebsteuerung Salvadors im Vordergrund stehen, wird das Über-Ich, welches durch die Kirche symbolisiert werden könnte, aus dieser Betrachtung ausgeschlossen.

### 3 Die Entwicklung von Salvadors Beziehung zu Elena

Wie in der Einleitung angedeutet, handelt der Film *Los girasoles ciegos* von einer Familie, die in der Zeit des Frankismus um 1940 lebt. Sie gehört zur *feindlichen* Seite, den sogenannten *rojos*, weshalb der Ehemann sich versteckt halten muss. Die Mutter Elena bringt ihren Sohn Lorenzo täglich in eine christlich geführte Schule. Dadurch lernt sie Salvador, Diakon und Lorenzos Lehrer, kennen. Dieser fühlt sich geradezu obsessiv zu Elena hingezogen. Diese Besessenheit und deren Entwicklung sollen im Folgenden analysiert werden. Dabei sollen die gestalterischen Mittel im Film in Hinblick auf das *Drei-Instanzen-Modell* Freuds betrachtet werden.

Wie man im ersten Dialog des Filmes (cf. Cuerda 2008, 00:03:10-00:07:56) zwischen Salvador und seinem kirchlichen Vorgesetzten erfährt, wurde Salvador von diesem in den Krieg geschickt, aus welchem er mit «*problemas y pecados*» (ibid.: 00:05:10) zurückgekehrt ist, da er viele Menschen auf dem Gewissen hat. Wie diese Probleme und Sünden aussehen, wird nicht weiter thematisiert. Die Spuren seiner Vergangenheit lässt Salvador buchstäblich in einer Kiste zurück, in welcher er seine Militäruniform verstaut (Abb. 1). Er legt seine Kriegsidealität bildlich ab und nimmt die neue Identität als Diakon an. Die Uniform wird im Detailbild gezeigt, wodurch ihr eine besondere Bedeutung beigemessen wird (siehe Kapitel 4). Durch dieses Detailbild kann von einer nullfokalisierenden VEI ausgegangen werden, da diese auf «symbolische Zusammenhänge [verweist, die] nicht figurengelassen aufgelöst werden und an

---

<sup>3</sup> Eigene Kursivierung zur Hervorhebung.

das Wissen und die Wahrnehmung der Figuren gebunden sind» (Kuhn 2011: 134). Der symbolische Zusammenhang wird zu einem späteren Zeitpunkt im Film sehr relevant und im Laufe der Arbeit erneut aufgegriffen.

Salvadors Vorgesetzter beordert ihn als Lehrer an eine Grundschule, mit der Begründung, «necesitas un tiempo para ver las cosas claras» (Cuerda 2008: 00:07:13-00:07:14). Während die Parteihymne der Falange, «Cara al sol», gesungen wird, sieht Salvador Elena zum ersten Mal. Hier wird eine Nahaufnahme gewählt (Abb. 2). Salvador blickt in Richtung Elena und scheint sie zu beobachten. Diese erste Begegnung ist der Auslöser für Salvadors Vernarrtheit in Elena und der Beginn der Verfolgung (cf. Ryan 2014: 108). Nach der Hymne gehen die Schüler und Lehrer in ihre Klassen. Es folgt eine halbnah Einstellung, in der Salvador Lorenzo an der Schulter nimmt und dabei Elena zulächelt (Abb. 3). Diese Einstellung A dient dazu, die väterliche Geste gegenüber Lorenzo zu veranschaulichen, da keines der anderen Kinder rundherum derart beachtet wird. Es folgt Einstellung B, das Gesicht Elenas, in Großaufnahme (Abb. 4). Dies kann als subjektive Kamera aus Sicht Salvadors betrachtet werden. Sein ganzes Augenmerk scheint auf Elena und ihrem Blick zu liegen. Dieses Vorgehen im *POV shot* ist die «Aufmerksamkeitslenkung [...] der blickenden Figur» (Kuhn 2011: 142). Alle Einstellungen sind in Normalhöhe aufgenommen. Dadurch wird dem Zuschauer «die Sicht des Protagonisten [aufgezwungen]» (Faulstich 2013: 125), jedoch werden noch keine Wertungen für das Verhältnis zwischen den Figuren deutlich.

Während eines Dialogs zwischen dem Schulleiter und Elena sieht Salvador seine Chance, mit ihr in Kontakt zu treten. Er kommt hinzu und übernimmt das Gespräch. Ein Großteil der Unterhaltung (cf. Cuerda 2008: 00:30:59-00:33:22) wird durch einen *over-the-shoulder-shot* dargestellt, welcher zwischen Elena und Salvador wechselt. Man sieht bei dieser Einstellung «sowohl die Figur von hinten als auch ungefähr das, was sie wahrnimmt» (Kuhn 2011: 145). Im Gespräch schlägt Salvador Elena vor, dass sie sich verabreden, essen oder spazieren gehen könnten. Durch den *over-the-shoulder-shot* ist Elenas Gesicht in Großaufnahme (Abb. 5) zu sehen, wodurch man «alle mimischen Reaktionen genau [wahrnimmt]» (Mikos 2015: 187). Sie wirkt unsicher, zurückhaltend und lehnt Salvadors Angebot ab. Dieser reagiert verständnisvoll. Nachdem Elena sich verabschiedet hat, blickt Salvador ihr hinterher (Abb. 6). Man sieht ihn in

einer Naheinstellung, die wiederum einen *POV shot* einleitet, da auf eine halbtotale Einstellung A die Einstellung B (Abb. 7) folgt. Im Fokus liegt der sehr weibliche Gang Elenas mit ihren *schwingenden Hüften*. Diese Szene ist intern fokalisiert und okularisiert, da sie eindeutig aus der Sicht von Salvador aufgenommen ist. Sie gibt erstmals einen Hinweis auf die anziehende Wirkung von Elenas Sinnlichkeit.

Daraufhin werden seine Annäherungsversuche immer aufdringlicher (cf. Rothauge 2014: 222). Ryan spricht von einer «intensification of his stalking of Elena» (2014: 109), da er sie privat besucht, Interesse an Lorenzos Zukunft vorgibt und Informationen über die Familie einholt (cf. id.). Vor Unterrichtsbeginn trifft Salvador auf Elena, die gerade ihren Sohn zur Schule gebracht hat und nun Erledigungen machen möchte. Salvador möchte sie begleiten und sich freistellen lassen, weshalb er gegenüber seinem Vorgesetzten die Ausrede «[Tengo] Una muela. No podía dormir en toda la noche. ¿Me deja que vaya al dentista?» (Cuerda 2008: 00:45:02-00:45:05) erfindet. Vor dem Laden *Modas Bujanda* sucht er nach ihr. Die Szene wird mit einer Totalen (Abb. 8) eingeleitet, um dem Publikum einen Überblick über den Handlungsort zu geben. Die Straße ist fast menschenleer. Im weiteren Verlauf sieht man ihr Gesicht in Großaufnahme, als sie hinter einer Tür hervorlugt (Abb. 9). Diese Einstellung führt zu einer Nullfokalisierung bei Nullokularisierung der Szene, da das Publikum weiß, dass Elena sich vor Salvador versteckt; dieser weiß es aber nicht. Dies lässt das Publikum vermuten, dass Elena versucht, Salvador zu entgehen.

Auch bei ihrer nächsten Begegnung fällt ebendies auf. Als sie ihren Sohn zur Schule bringt und verabschiedet (Abb. 10), zeigt eine Naheinstellung, dass Elena sich suchend umsieht. Darauf folgt eine amerikanische Einstellung auf Salvador, welcher seinen Schülern etwas erklärt (Abb. 11). Da die Kamera zuerst Elenas, dann Salvadors Gesicht zeigt, wirkt es, als würde Elena ihn direkt sehen; es handelt sich um einen *POV shot* mit subjektiver Kamera Elenas. Dies liegt an einer internen Fokalisierung wie auch Okularisierung. In Einstellung B wird gezeigt, dass Salvador hochblickt und Elena sieht. Hier ändert sich die interne Fokalisierung und Okularisierung, die jetzt nicht mehr von Elena, sondern von Salvador ausgeht. Daraufhin folgt Salvador Elena und beginnt ein Gespräch über ihren Sohn Lorenzo (cf. Cuerda 2008: 00:55:10-00:55:20). Er bietet ihr an, sich mehr um Lorenzo zu kümmern (cf. *ibid.*: 00:55:49-00:56:01),

ein Versuch, «die Rolle eines Ersatzvaters einzunehmen» (Rothauge 2014: 222). An der Naheinstellung, in der die beiden zu sehen sind (Abb. 12), erkennt man, dass Elena während des Gesprächs die meiste Zeit zu Boden blickt und Augenkontakt vermeidet. Laut Michael Argyle ist dies unter anderem ein Zeichen für «Besorgnis, Unterordnung und Depression» (2013: 210). Dies passt zu Elenas derzeitiger Situation, da sie sich in Salvadors Nähe offensichtlich unwohl fühlt. Die Szene ist nullfokalisiert, da dem Publikum durch Elenas Blick etwas veranschaulicht wird, was Salvador nicht zu bemerken scheint.

Zu einem späteren Zeitpunkt besucht Salvador Elena, und die beiden sprechen in ihrer Küche miteinander. Elena sitzt auf einem Stuhl; Salvador kniet vor ihr und streichelt ihre Wange (Abb. 13). Diese Naheinstellung zeigt eine Verbindung zwischen den beiden. Laut Argyle hat eine Berührung «zwei Haupt-Bedeutungsdimensionen – ‹Freundlichkeit› und ‹Dominanz›» (Argyle 2013: 281). Beide Bedeutungsdimensionen wären bei Salvador möglich. Betrachtet man jedoch sein triebhaftes Verhalten im Verlauf der Geschichte, welches im folgenden Kapitel erläutert wird, lässt sich annehmen, dass die Bedeutung hier eher auf Dominanz beruht. Außerdem versucht er, «seine Macht gegenüber Elena auszuspielen» (Rothauge 2014: 222), was ebenfalls zu einem eher dominanten Verhalten passt. Seine Worte jedoch wirken freundlich, er bemitleidet sie für das Leben, das sie führen muss, und bezeichnet sie als eine Märtyrerin (cf. Cuerda 2008: 01:10:30-01:10:54). Die Bedeutung dieser Bezeichnung wird im folgenden Kapitel genauer erörtert.

Noch lebt Salvador seine Triebe nicht komplett aus, das Publikum bemerkt aber, dass er dazu neigt, sich seinen Trieben hinzugeben. Nachdem Salvador im Badezimmer einen Rasierer gefunden und Elena darauf angesprochen hat, zeigt sie ihm, wie Frauen sich im Sommer die Beine rasieren (cf. Cuerda 2008: 01:12:36-01:13:42), um ihren Mann zu schützen. Plötzlich kniet Salvador neben Elena und streicht an ihren Beinen mit den Händen nach oben (Abb. 14). Dadurch könnte das Risiko vorliegen, dass «die Privatsphäre verletzt wird [...] oder ein sexueller Übergriff geschehen könnte» (Argyle 2013: 281). Letzterer geschieht hier ganz eindeutig. Salvadors Mimik ist durch die Großaufnahme gut zu erkennen. Er wirkt fasziniert und erregt und wird nur durch das Türklingeln unterbrochen, als Lorenzo kommt (cf. Cuerda 2008: 01:13:59-01:14:14). Hier liegt ein erster Kontrollverlust bei Salvador vor. Sein Ich scheint sein Es

– seine Triebe und Wünsche – nicht mehr unter Kontrolle zu haben, was in den folgenden Ausführungen detailliert untersucht wird.

#### 4 Salvadors Triebe und Kontrolllosigkeit

Auf Nachfragen des Paters, welchem aufgefallen ist, dass Elena Salvador beschäftigt, deckt dieser seine Triebe und Zweifel auf (cf. Cuerda 2008: 00:37:46-00:43:29). Der Perspektivenwechsel der Kamera, entweder aus Sicht Salvadors oder des Paters, ist ein Mittel, den Dialog darzustellen, und hat keine größere Bedeutung, da fast immer nur der momentan Sprechende ins Bild rückt. Der Dialog ist gut auf Freuds *Drei-Instanzen-Modell* und die Psychoanalyse anzuwenden. Elena ist Salvadors Objekt der Begierde. Ihm geht ihr Hüftschwung nicht mehr aus dem Kopf, ebenso wie «die leichten, engen Kleider», die sie trägt (cf. Cuerda 2008: 00:38:03-00:38:41). Dies sind Beispiele für Reize der Außenwelt, die das Ich kontrollieren soll. Bei Salvador scheint diese Kontrolle gestört zu sein. Ein Grund dafür könnte der Krieg sein, den Salvador erlebt hat. Rothauge beschreibt Salvadors Entwicklung folgendermaßen:

Die kriegerische Gewalt erlebt Salvador als einschneidende, persönlichkeitsverändernde Erfahrung, die ihn verrohen und selbst zum Täter werden lässt. Er mordet im Krieg und vermag es deshalb auch danach nicht mehr, die ihm innewohnenden Leidenschaften zu unterdrücken (2014: 222).

Diese Beschreibung entspricht der Definition eines Traumas nach List, als eine «Verwundung aufgrund [einer] [...] den psychischen Apparat überfordernde[n] Reizüberflutung, die von innen oder von außen kommen kann» (List 2014: 115). Ein Trauma könne entstehen, «weil [das Geschehen] so massiv und/oder weil der Organismus geschwächt bzw. unvorbereitet ist» (id.). Eine solche Reizüberflutung, wie «das heridas abiertas, la muerte diaria» (Cuerda 2008: 00:04:00) beschreibt Salvador im ersten Dialog mit dem Pater. Allerdings sind nicht nur Wunden und Tod Teil des Traumas, welches Salvador erlebt. Während eines Gesprächs mit einem ehemaligen Kriegsgefährten, belächelt dieser Salvadors Kutte und sein Priesterdasein, da er im Krieg ein «Hurenbock» war (cf. Cuerda 2008: 01:05:31-01:05:44). Hier werden die Sünden Salvadors, die er im ersten Gespräch mit dem Pater anspricht, klar. Salvador hat sich scheinbar schon im

Krieg seinen sexuellen Trieben hingegeben, nicht erst wieder in der Heimat. Dies zählt jedoch auch zur *kriegerischen Gewalt* und Reizüberflutung, die die Übernahme des Es eher vereinfachen. Da die sexuellen Wünsche schon einmal ausgelebt wurden, ist auch die Kontrolle durch das Ich schon einmal geschwächt gewesen. Allerdings kann auch dieser Kontrollverlust ein Teil des Kriegstraumas gewesen sein. List beschreibt die Folgen eines solchen Traumas als «schockartigen Zusammenbruch der vorbewussten bzw. der Ich-Organisation», worauf ein «Aussetzen der Ich-Funktionen» folgen könnte (2014: 115). Es ist anzunehmen, dass genau dieser Fall bei Salvador eingetreten ist. In Salvador herrscht eine extreme Ambivalenz. Das Es und das Ich scheinen einen Kampf auszutragen. Er beschreibt seinen Wunsch, «[y]o quiero ver a cada mujer como a una Eva, madre de todos nosotros antes del pecado. O como las mártires, que dejaron que los leones del circo desgarraran sus carnes y se las comieran vivas, antes que perder su virtud» (Cuerda 2008: 00:39:33-00:39:47). Rothauge interpretiert diese Aussage als Sehnsucht nach dem «Stadium der Unschuld, die er verloren hat» (2014: 223) und bezieht den Wunsch auf eine seiner Unterrichtsstunden, in welcher er den Schülern die Geschichte des Sündenfalls von Adam und Eva näherbringt. Diese Stunde wird mit der Detailaufnahme einer Tafelaufschrift eingeleitet (Abb. 15). Hier wird der Bezug zur vorherigen Szene deutlich, in welcher Salvador die *hüftenschwingende* Elena beobachtet, welche ihn scheinbar sexuell erregt. In Verbindung mit Salvadors Wunsch, jede Frau wie eine Eva sehen zu wollen, ist Rothauges Interpretation zwiespältig zu betrachten. Der Wunsch, die Unschuld zurückzuerhalten, steht bei Salvador im Gegensatz zu seinen sexuellen Wünschen und Trieben, welche im Es verankert sind und nicht richtig von seinem Ich kontrolliert werden können. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis er in sein Verhaltensmuster des Krieges zurückfällt und das Es wieder die Kontrolle übernimmt.

Der Wunsch, Frauen als Märtyrerinnen zu sehen, die von Löwen zerfleischt werden, entspricht ebenfalls Salvadors Phantasien und dem Wunsch, seine Unschuld zurückzuerlangen. Sein Pater rät ihm dazu, vorsichtig zu sein, da er sonst selbst zum Löwen wird (cf. Cuerda 2008: 00:40:06-00:40:14). Nachdem Elena sich vor Salvador versteckt hat und er sie nicht finden konnte, befriedigt er sich selbst mithilfe der Zeichnung, die er auch zu Beginn des Films schon betrachtete. Sie zeigt in Detailaufnahme einen Löwen, der die Kleider

einer Frau, die an einer Säule gefesselt und halbnackt ist, zerreißt (Abb. 16). Daraufhin ist eine Großaufnahme zu sehen, in welcher man Salvadors Mimik und Gefhlsausdrcke sehr gut erkennen kann. Sein Gesicht ist schmerzverzerrt oder verzweifelt (Abb. 17). Er scheint den Tränen nahe zu sein und atmet immer heftiger, was zum einen ein Zeichen seines Orgasmus sein, zum anderen aber auch seine innere Zerrissenheit und seine Wut auf das Nicht-Auffinden Elenas darstellen könnte. Sie entzog sich seiner Macht, die er über sie haben wollte (cf. Rothauge 2014: 222). Auffällig ist, dass die Frau in der Zeichnung Ähnlichkeiten mit Elena hat, da beide schwarze Locken und eine weibliche Figur haben. Laut Rothauge lässt ihn dieses Verhalten «in die Nähe des «Bestialischen»» (ibid.: 223) rücken. Sein Ich scheint die Kontrolle über sein Es verloren zu haben, welches nun nach *Lust und Laune* agiert. Dies beschreibt auch Berkel nach Sigmund Freud:

Das Erlebnis der ausbleibenden Befriedigung drängt dem Ich den ersten Gegensatz auf: [...] Das ursprüngliche Real-Ich, das der Außenwelt gegenüber passiv und indifferent ist, wandelt sich in ein «purifiziertes Lust-Ich, welches den Lustcharakter über jeden anderen setzt». [...] In dieser Phase ist es narzisstisch und befriedigt seine libidinösen Bedürfnisse autoerotisch (2008: 67).

Salvador befriedigt sein Bedürfnis autoerotisch, indem er masturbiert, da sein Verlangen nach Elena nicht erfüllt wird.

Zum Ende des Films kommt es zum Höhepunkt von Salvadors Trieben. Dieser wird durch eine halbnaher Einstellung von Salvador in seiner Militruniform eingeleitet (Abb. 18). Die Tatsache, dass er seine Kutte ab- und die Uniform angelegt hat, zeigt eine Änderung seines Charakters. Rothauge interpretiert diese Veränderung folgendermaßen: «Will er seine Macht als «Sieger» offensiv ausüben, so die filmische Darstellung, dann entscheidet er sich bewusst für seine Identität als Soldat» (2014: 232). Die Uniform, also die Identität, die er zu Beginn des Filmes verstaut hatte, kommt nun wieder zum Vorschein. Diese Ansicht vertritt auch Laura J. Lee Kemp, die das Anlegen seiner Uniform als Ausbruch seiner sexuellen Frustration betrachtet:

The simpering, insipid priest suddenly erupts with righteous violence [...]. Salvador the soldier is a very different man to Salvador the deacon; donning his uniform performatively unleashes all the pent up anger and aggression of the battlefield. The wardrobe cannot contain his traumatic memories any longer, and the repercussions on his psyche are immediately evident (2017: 6).

Im Krieg hat er scheinbar keine Hemmungen gehabt, Frauen zu vergewaltigen, in seinem Priestergewand allerdings hegt er immer wieder Zweifel, ob sein Verhalten richtig ist und wie er sich verbessern könnte. Das Anlegen der Uniform beendet diesen Zwiespalt und lässt das Es in den Vordergrund rücken. Die Kutte, als Symbol seines Berufs, bei welchem die Unterdrückung der Sexualität elementare Bedeutung hat, lässt er zurück. Diese Veränderung wird auch durch die Kameraeinstellung dargestellt. Als Salvador an Elenas Tür klingelt und diese durch den Türspion schaut, sieht sie Salvador in einer halbnahen Einstellung (Abb. 19). Allerdings wird diese subjektive Kameraeinstellung von Elena durch die Schlitze des Türspions getrübt. Sie sieht ihn nicht vollständig, sondern nur zum Teil. Dies ist das erste Mal, dass man Salvador nicht als ganze Person wahrnimmt, sondern leicht verborgen. Diese verdeckte Sicht lässt sich als Veränderung seines Charakters interpretieren, da auch Elena ihn nicht als Militäroffizier kennt und er somit undurchsichtiger wirkt. Als Elena ihm die Tür öffnet, packt er sie und gibt seinen Trieben nach. Wie auch Rothauge anmerkt, bewahrheitet sich hiermit die Warnung des Paters (cf. 2014: 223). Salvador ist nun selbst zum Löwen geworden, der die Kleider der Märtyrerin zerreißt. Sein Es übernimmt sein Handeln und er hat keine Kontrolle mehr über sich. Elena wird durch seine Besessenheit selbst zu einer katholischen Märtyrerin gemacht (cf. Kemp 2017: 5). Nachdem sie versucht ins Schlafzimmer zu fliehen (cf. Cuerda 2008: 1:24:28-1:24:34), wirft er sie auf das Bett und legt sich über sie (Abb. 20). Bei dieser amerikanischen Einstellung wird Salvadors sexueller Übergriff verbildlicht, indem er sie anfasst, ihr Kleid hochschiebt und dabei versucht, sie weiter zu küssen. Auch die Perspektive des Bildes ist hier relevant und unbedingt zu beachten. Salvador wird aus der Untersicht in Großaufnahme gezeigt (Abb. 21) und Elena in Großaufnahme aus der Aufsicht (Abb. 22). Wie in Kapitel 2.1 erwähnt, drückt eine Untersicht Überlegenheit durch die Perspektive eines Unterdrückten aus (cf. Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 92). Dies stimmt mit der Szene und Salvadors Machtposition überein. Die Aufsicht auf Elena vermittelt «ein Gefühl der Unterlegenheit» (id.). Sie ist wie in Salvadors Vorstellung die an eine Säule gefesselte Frau, die dem Löwen nicht entkommen kann. Das Ende dieses Konflikts fasst Rothauge folgendermaßen zusammen:

Der Diakon bedrängt Elena in ihrer Wohnung körperlich derart, dass sich ihr versteckt haltender Mann Ricardo – ein ehemaliger republikanischer Lehrer –

dazu genötigt sieht, einzugreifen. Salvador verrät Ricardo, der sich daraufhin aus dem Fenster stürzt. Dabei wird das Bild Salvadors als ein «animalischer», triebgesteuerter Täter [...] verstärkt (2014: 223-224).

Es ist daher anzunehmen, dass die Verschiebung der moralischen Perspektive und der Verlust der Ich-Instanz (List 2014, 115) durch den Krieg dazu führten, dass Salvador sich seiner Lust, dem Es und seinen Trieben, vollständig hingibt und die Kontrolle über seine Lüste verliert. Die «problemas y pecados» (Cuerda 2008: 00:05:10) mit welchen er aus dem Krieg zurückgekehrt ist, scheint er nicht verkräftet zu haben.

## 5 Fazit

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Entwicklung von Salvadors Besessenheit, bis hin zur vollständigen Aufgabe seiner kontrollierenden Ich-Instanz und der kompletten Hingabe an seine obsessive Leidenschaft und Lust, im Film durch filmische Mittel hervorgehoben wird. Dies lässt das Publikum sowohl die immer extremere Art und Weise des Nachstellens, als auch die innere Entwicklung Salvadors mit zunehmendem Kontrollverlust miterleben. Da diese sexuelle Gier Bestandteil des Es ist, hat Salvador diesem die Kontrolle über seine Gedanken und Gefühle überlassen und ist somit zu einem Triebtäter geworden. Er selber sieht die Schuld nicht bei sich und weist sie von sich.

Grund dafür ist jedoch die einschneidende, traumatische Erfahrung, die er im Krieg erlebt und die ihn verändert hat, als er dort selbst als Täter agieren musste. Somit kann er nicht mehr differenzieren, welchen Lüsten er nachgeben darf und welchen nicht. Im Verlauf des Films lässt sich beobachten, dass Salvador immer weiter zu den verschobenen Wert- und Moralvorstellungen seines Kriegsaufenthalts zurückkehrt, bis er – dokumentiert durch das Wiederanlegen der Uniform – innerlich vollständig in die Kriegszeit zurückversetzt wird, selbst zum Löwen wird und dabei Frauen lediglich als Märtyrerinnen sieht und sie sexualisiert. Er gibt die Unterdrückung seiner Sexualität, die sein Beruf mit sich bringt, auf und entscheidet sich, seinen Trieben freien Lauf zu lassen, also auch für sein ehemaliges Soldatenleben.

Eine Frage, die im Rahmen des Umfangs dieser Arbeit in Bezug auf Freuds *Drei-Instanzen-Modell* unbeantwortet bleiben muss, ist, welche Funktion das Über-Ich bei Salvador einnimmt und wodurch es sich bemerkbar macht. Da das Über-Ich für Moral und Gewissen steht, wäre hier zu untersuchen, welchen Einfluss die Kriegserlebnisse haben und vor allem welche Rolle die Kirche in Salvadors Leben als moralische Instanz spielt. Dies könnte in einer weiteren Arbeit erfolgen.

## Bibliographie

- Argyle, Michael. 2013. *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und Soziale Interaktion*. 10. überarb. Neuauflage/aus dem Englischen von Karsten Petersen, Paderborn: Junfermann.
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian. 2016. *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. 2., aktualisierte Aufl., Paderborn: Fink.
- Berkel, Irene. 2008. *Sigmund Freud*. Paderborn: Fink.
- Cuerda, José Luis. 2008. *Los girasoles ciegos*. Madrid: Sogecine, Producciones A Modiano.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*, 3., aktualisierte Aufl./überarb. von Ricarda Strobel, Paderborn: Fink.
- Freud, Sigmund. 1923. *Das Ich und das Es*, Wien [u.a.]: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Kuhn, Markus. 2011. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- List, Eveline. 2014. *Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendungen*, 2., verbesserte Aufl., Wien: Facultas.
- Mikos, Lothar. 2015. *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Aufl., Konstanz und München: UVK.
- Rothauge, Caroline. 2014. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen. Erinnerungskulturen und Geschichtsdarstellungen in Spanien zwischen 1996 und 2011*, Göttingen: V&R unipress.
- Ryan, Lorraine. 2014. *Memory and Spatiality in Post-Millennial Spanish Narrative*. New York: Routledge.

### Internetquelle

- Kemp, Laura J. Lee. 2017 «The middlebrow Spanish Civil War film: a site of mediation between culture and history.», *Belphegor*, 15-2.  
<http://journals.openedition.org/belphegor/979> (zuletzt eingesehen am: 13.11.2019).

## Anhang



Abb. 1: TC 00:08:48



Abb. 2: TC 00:15:38



Abb. 3: TC 00:16:03



Abb. 4: TC 00:16:04

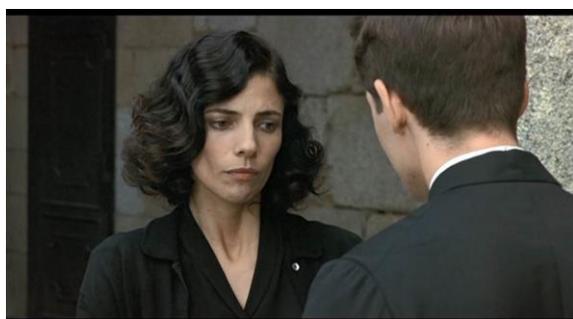


Abb. 5: TC 00:32:11



Abb. 6: TC 00:33:36



Abb. 7: TC 00:33:38



Abb. 8: TC 00:45:29



Abb. 9: TC 00:46:01



Abb. 10: TC 00:54:58



Abb. 11: TC 00:55:03



Abb. 12: TC 00:55:53



Abb. 13: TC 01:10:28



Abb. 14: TC 01:13:46

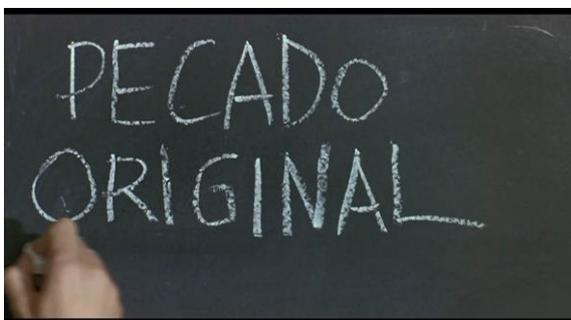


Abb. 15: TC 00:33:45



Abb. 16: TC 00:47:18



Abb. 17: TC 00:47:47



Abb. 18: TC 01:21:01



Abb. 19: TC 01:23:26



Abb. 20: TC 01:24:37



Abb. 21: TC 01:24:46



Abb. 22: TC 01:24:50