

# vistazo

3 | 2024

Lepold, Jasmin Nicole | Menslin, Flora Bernadetta |  
Rathmair, Angelika | Valenta, Lisa-Jannine | Stefanie Mayer (Hg.)



## JUVENTUDES DEL CINE

Jugend-Darstellungen im 21. Jahrhundert in Spielfilmen  
aus Argentinien, Chile, Guatemala, Mexiko und Uruguay

# vistazo.

---

**2024 Vol. 3** | Juventudes del cine

## INHALT

# vistazo.

2024 Vol. 3 | Juventudes del cine

STEFANIE MAYER

JOVEN Y RARO. JUGEND(EN) ALS KONSTRUKTION UND ANDERSARTIGKEIT

1-6

LISA-JANNINE VALENTA

IDENTITÄTSFINDUNG UND ENTDECKUNG DER SEXUALITÄT IM JUGENDALTER IN *LOS TIBURONES*

7-18

ANGELIKA RATHMAIR

JUNG UND QUEER. DIE SUCHE NACH ORIENTIERUNG IM SPIELFILM *EL ÁNGEL*

19-27

JASMIN LEPOLD

JUGEND IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN REVOLUTION UND STILLSTAND IN *GÜEROS*

28-37

FLORA MENSLIN

WAHRNEHMUNG UND REALITÄT. DIE DARSTELLUNG UND VERFREM-DUNG VON REALITÄT IN *GÜEROS*

38-46

# JOVEN Y RARO. JUGEND(EN) ALS KONSTRUKTION UND ANDERSARTIGKEIT

STEFANIE MAYER

---

## Abstract.

Je mehr man sich mit Jugend auseinandersetzt, umso deutlicher wird, wie sich der Begriff an seinem Singular stößt, da die Vorstellung von Jugendlichen als homogene Gruppe nicht mit den unterschiedlichen Lebensrealitäten vereinbar ist. In der aktuellen Jugendforschung hat es sich deshalb etabliert, von *Jugenden* zu sprechen. Nichtsdestotrotz werden Jugenden häufig mit wiederkehrenden Klischees und Stereotypen in Verbindung gebracht, welche sich auch in kinematografischen Produktionen wiederfinden. Ein repetitives Erzählmuster in diesem Zusammenhang ist die Andersartigkeit, welche auch zentrales Thema in dem medienwissenschaftlichen Proseminar *Joven y raro. Adolescencia y aislamiento en el cine latinoamericano* war, welches im Sommersemester 2023 am Institut für Romanistik der Uni Wien stattfand.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 3

## Juventudes del cine:

Jugend, Identität und Wahrnehmung in den Spielfilmen *Los Tiburones*, *Güeros* und *El Ángel*

Seite 1-6

vistazo.

# JOVEN Y RARO. JUGEND(EN) ALS KONSTRUKTION UND ANDERSARTIGKEIT

STEFANIE MAYER

„Jugend“ als eine bestimmte, zeitlich eingrenzbare Phase des Mensch-Seins anzusehen, ist eine moderne Ansicht oder wie Balardini<sup>1</sup> schreibt: „jóvenes hubo siempre, pero juventud no“. Die Frage nach der ‚Erfindung der Jugend‘ hängt unmittelbar mit der ihr vorangehenden Konzeption der Kindheit zusammen. In den westlichen Kulturen wird das Aufkommen der Kindheit als unterscheidbare Lebensphase häufig mit dem 19. Jahrhundert in Verbindung gebracht und durch die Prozesse der Industrialisierung, die eng mit Unschuld und Fantasie verknüpften Kindheitsdarstellungen in der Romantik sowie einem verstärkten wissenschaftlichem Interesse an den vermeintlich einheitlichen mentalen und emotionalen Entwicklungsstadien erklärt<sup>2</sup>. Durch die Anforderungen der veränderten Arbeitswelt wurde es zunehmend wichtiger, dass junge Menschen eine umfassende Ausbildung erfuhren, die Anforderungen wurden komplexer und die Ausbildungszeit dehnte sich zunehmend aus<sup>3</sup>. Die Ausweitung der Sekundarbildung ist in diesem Zusammenhang als einer der wohl wichtigsten Faktoren des historischeren Prozesses der Ausdifferenzierung der Adoleszenz als eigene Altersklasse anzusehen<sup>4</sup>. Dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass in

Kontexten, in denen sich Verantwortungs- oder Aufgabenbereiche von Kindern und Jugendlichen weniger klar von jenen der Erwachsenen unterscheiden lassen, ‚Jugend‘ nicht als „a distinct and important stage of the life cycle“<sup>5</sup> angesehen wird. Unter diesem Gesichtspunkt verwundert es nicht, wenn ‚Jugend‘ mitunter auch als „producto de la sociedad burguesa, de la sociedad capitalista“<sup>6</sup> bezeichnet wird.

## 1. Jugend(en) im Plural

Ob man dieser Zuschreibung zustimmen mag oder nicht, machen diese soziologischen Erklärungsversuche deutlich, dass ‚Jugend‘ zwangsläufig als gesellschaftliche Konstruktion und dadurch als vom jeweiligen Kontext abhängig verstanden werden muss. Wie Vommaro<sup>7</sup> konstatiert, ist ‚Jugend‘ also als „noción dinámica, sociohistórica y culturalmente construida, que es siempre situada y relacional“ zu verstehen und das jugendliche Subjekt „–al ser relacional–, no puede comprenderse ni en sí mismo ni por sí mismo“. Je nach Kontext haften dem Begriff unterschiedliche Vorstellungen, Stereotype und Klischees an. Manche, wie die Assoziation mit ‚Kraft‘, ‚Gesundheit‘ und ‚Schönheit‘ sind historisch fest verankert und wurden schon vor der ‚Erfindung der Jugend‘ mit jungen Menschen in Verbindung

<sup>1</sup> 2000, S. 11

<sup>2</sup> Cf. Danesi 2003, S. 5-6

<sup>3</sup> Cf. ibid., S. 7

<sup>4</sup> Martín Criado 1998, S. 22

<sup>5</sup> Bradford Brown, S. 4

<sup>6</sup> Baraldini 2000, S. 12

<sup>7</sup> 2016, S. 17-18

gebracht, wie etwa Gemälde wie Lucas Cranach the Elders *Fountain of Youth* aus dem Jahre 1546 verdeutlichen<sup>8</sup>. Andere, wie das Denken von Jugend als rebellische Gruppe, die Grenzen austestet und im Extremfall versucht, diese zu verschieben, sind spezifischen historischen Umständen geschuldet<sup>9</sup>. Je nach Position kann die Bewertung der Zuschreibungen positiv oder negativ ausfallen. Im Falle des rebellischen Charakters der ‚Jugend‘, kann dies beispielsweise als ungewünschtes Aufbegehren, zeitgleich aber auch als notwendiger gesellschaftlicher Umschwung gedeutet werden: „en estas formulaciones el problema no es la juventud: el problema es la sociedad y la juventud la solución“<sup>10</sup>. Interessant ist hierbei auch, dass die Zuschreibungen in ein und demselben kulturellen Raum derartig vielfältig sein können, dass sie sich gar oppositionell gegenüberstehen. So kann ‚Jugend‘ zeitgleich als „rebelde, con potencialidad transformadora y disruptiva“ gedeutet werden, während sie im selben Moment von anderer Seite als „apática, desinteresada y poco participativa“ beschrieben wird<sup>11</sup>.

Welche Vorstellungen von ‚Jugend‘ sich als wirkmächtig entpuppen, hängt allerdings nicht nur vom jeweiligen Kontext ab, sondern steht letztlich auch in einem klaren Zusammenhang mit den jeweiligen damit verbundenen Machtpositionen. So verweist Bame Nsamenang<sup>12</sup> beispielsweise auf den deutlich bemerkbaren Eurozentrismus innerhalb des Forschungsfeldes der adoleszenten Psychologie:

---

<sup>8</sup> Auch aus Sicht der Gender Studies ist das Gemälde ein interessantes Werk, zumal der Jungbrunnen nur für Frauen von Relevanz zu sein scheint.

<sup>9</sup> Cf. Martín-Criado 2005, S. 89

<sup>10</sup> Ibid., S. 90. Eng mit der positiv besetzten Anschauung von ‚Jugend‘ als eine Art Wandlungsmotor der Gesellschaft ist auch die weitverbreitete Idee verbunden die

Adolescent psychology is a Eurocentric enterprise. [...]The ethnocentrism has been so overwhelming that the majority of both scholars and lay persons are unaware that the field would have been different had adolescence been “discovered” within the cultural conditions and life circumstances different than those of Europe and North America, say, in Africa. The history of the discipline translates virtually into a tale of how research on adolescence emerged, developed, and consolidated as a Eurocentric project, of which the American model now dominates the field. This means, regrettably, that research efforts have so far failed to capture what adolescence truly is in its global context. Instead, scholars have tended to create, or more accurately, to recast, the African or other non-Western images of adolescence in the shadow of Euro-American adolescence.<sup>13</sup>

Wie bereits im Zitat angedeutet, haben diese wissenschaftlichen Diskurse auch außerhalb ihres spezifischen Feldes Einfluss darauf, wie ‚Jugend‘ gedacht wird: „The truth is that a disproportionate number (if not most) of our images of what happens in adolescence are based on the American and European ‚teenager‘“<sup>14</sup>. Nicht alle Jugenden sind jedoch mit dieser konkreten Vorstellung vereinbar und selbst innerhalb ein und derselben Region gilt es zu differenzieren: „[...]no es lo mismo ser hombre o mujer

Kindheit und ‚Jugend‘ als Zukunft der Gesellschaft (vgl. Martín-Criado 2005, S. 90) zu deuten.

<sup>11</sup> Vommaro 2019, S. 17

<sup>12</sup> 2002, S. 61

<sup>13</sup> Bame Nsamenang 2002, S. 61

<sup>14</sup> Bradford Brown 2022, S. 2

joven, joven latinoamericano o europeo, joven que vive en el campo, la ciudad o que tiene la experiencia del emigrante.“<sup>15</sup> Umso wichtiger erscheint es Essentialismen als solche zurückzuweisen, die untersuchten Gruppen bzw. Individuen hinsichtlich Raum, Ort, Gender, Ethnizität, Klasse, etc. differenziert zu betrachten<sup>16</sup> und die Kinder bzw. Jugendliche als „classed, racialized, gendered, embodied subjects“ zu begreifen<sup>17</sup>. Hierbei geht es nicht darum, mögliche Gemeinsamkeiten zu leugnen, sondern herauszufinden, wie sich das Individuelle auf das Allgemeine auswirken kann:

Certainly, there are some repeated themes in the biological, cognitive, and psychological imperatives of human development, and in common challenges brought on by the new global world of the 21st century. But these issues are adapted to the needs and exigencies of societies and are often transformed and given different meaning within distinctive cultural systems.<sup>18</sup>

Angesichts dessen, das dem Begriff ‚Jugend‘ kontextabhängig unterschiedliche Bedeutungen attribuiert werden und es sich als problematisch bzw. unmöglich gestaltet, allgemein gültige Zuschreibungen festzulegen, scheint die Forderung, von Jugendlichen im Plural zu sprechen mehr als nachvollziehbar, denn „no existe *un* sujeto joven sino una multiplicidad de posibilidades de constitución, aparición y presentación de ese sujeto en el mundo social“<sup>19</sup>. Es gehe darum „die Jugend“ in ihrem Singular zu denaturalisieren, was konkret bedeutet:

[...] dejar de considerarla como si se tratara de una categoría espontánea de percepción del mundo social y, en su lugar, mostrar sus diferentes

<sup>15</sup> Induni 2002, S. 42

<sup>16</sup> Cf. Alanen 2011, S. 147

<sup>17</sup> Valentine 2016, S. 138

producciones y significados, como también las dinámicas, grupos y actores involucrados con el trabajo de producción y de unificación simbólica de esta categoría social.<sup>20</sup>

## 2. Jugend(en) in lateinamerikanischen Spielfilmen des 21. Jahrhunderts

Die einzelnen Artikel der vorliegenden Ausgabe können als Beitrag zu dieser kritischen Analyse von Jugendlichen verstanden werden. Sie entstanden als Abschlussarbeiten für ein medienwissenschaftliches Proseminar, das im Sommersemester 2023 am Institut für Romanistik der Uni Wien stattfand. In dem Seminar wurden Spielfilme des 21. Jahrhunderts aus unterschiedlichen lateinamerikanischen Ländern behandelt, die verschiedene Jugendlichen portraituren und ihre jeweiligen Schwerpunkte auf spezifische Aspekte oder Klischees des Jungseins legten.

Die Wahl fiel hierbei auf Ruizpalacios *Güeros* (2014), Dominga Sotomayors *Tarde para morir joven* (2018), Luis Ortegas *El Ángel* (2018), Lucía Garibaldis *Los Tiburones* (2019) und Justin Leners *Cadejo Blanco* (2021). Es ist auffallend, dass die ersten drei Filme alle eine spezifische Zeitspanne in der Vergangenheit darstellen. So widmet sich *Güeros* der mexikanischen Studentenbewegung zwischen 1999-2000, *Tarde para morir joven* spielt im Chile der 1990er und *El Ángel* im Argentinien der 1970er Jahre. Da Jugendlichen in allen drei Filmen eine zentrale Rolle spielen, stellt sich die Frage, ob be-

<sup>18</sup> Bradford Brown 2002, S. 2

<sup>19</sup> Vommaro 2015, S. 18

<sup>20</sup> Vásquez 2015, S. 10

stimmte nach wie vor aktuelle Vorstellungen von ‚Jugend‘ schwerer erzählbar werden durch Fiktionen, die im 21. Jahrhundert spielen. Insbesondere Sotomayors Produktion präsentiert eine wenn auch problembesetzte, so doch auch romantische Vorstellung von ‚Jugend‘, die möglicherweise nur schwer ins aktuelle Jahrhundert übertragbar wäre und zudem mit ihrem Setting in der *Comunidad Ecológica de Peñalolén* eine sehr spezifische Jugenderfahrung zeigt. *Güeros* wiederum mag zwar ebenfalls an einen determinierten Ort und Zeitpunkt geknüpft sein, behandelt jedoch Themen, die sich leicht auf die Lage vieler lateinamerikanischer Jugendlicher des 21. Jahrhunderts ummünzen lassen. So spielen bessere Ausbildungsmöglichkeiten und zeitgleich größere Schwierigkeiten Arbeit zu finden, aber auch (politische) Apathie als Folge von Enttäuschung nicht nur innerhalb des Films eine zentrale Rolle für viele Jugendliche bzw. junge Erwachsene<sup>21</sup>. Apathie, aber auch Frustration und Langeweile können mit einer gewissen Perspektivlosigkeit in Verbindung gebracht werden und werden häufig thematisiert in lateinamerikanischen Spielfilmen, die sich ‚der Jugend‘ widmen<sup>22</sup>.

Ein lateinamerikanisches Spezifikum, das für den größten Teil der Jugendlichen in diesen Regionen zutrifft und in allen Filmen außer *Güeros* ersichtlich ist, ist das Leben im Elternhaus: „Most adolescents of the region live at home with their families. [...] Latin American youth don’t tend to become independent from their parents until they get married.“<sup>23</sup> Eine dementsprechend wichtige Rolle spielt die Familie in dem Leben der Jugendlichen, wenngleich sie neben einer Quelle der Zuneigung auch häufig Grund für

<sup>21</sup> Welti 2010, S. 203

<sup>22</sup> Babino und Ortuno 2015, S. 13-14

<sup>23</sup> Welti 2010, S. 284

Spannungen oder Konflikte darstellt<sup>24</sup>. Auffallend ist, dass die Konflikte in den gewählten Filmen deutlich überwiegen und die Familien der Protagonist\*innen nur selten vermögen, den erwähnten positiven Aspekt abzudecken. Dysfunktionale Familien oder zumindest solche, in denen die Erziehungspersonen es verabsäumen, ihren Kindern Orientierung und Geborgenheit zu vermitteln, sind ebenfalls ein wiederkehrender Topos in filmischen lateinamerikanischen Jugenddarstellungen<sup>25</sup>.

Das fehlende Zugehörigkeitsgefühl wird in den erwähnten Filmen häufig durch alternative nicht familiäre Beziehungen abgedeckt. So findet Carlitos in *El Ángel* zunächst Platz in der Familie seines Freundes Ramón, Rosina aus *Los Tiburones* kompensiert den Mangel ein Stück weit durch ihre spezielle Verbindung zu Tieren und Sarita aus *Cadejo Blanco* infiltriert sich in eine kriminelle Bande. Insbesondere unter ökonomisch benachteiligten Jugendlichen Lateinamerikas nehmen Gangs, die in illegale oder gewaltsame Aktivitäten verstrickt sind, häufig diese Ersatzfunktion ein: „They replace institutions like the family or the school because they give visibility to people who, outside the gang, would be invisible.“<sup>26</sup>

Die Schwierigkeit, Anschluss zu finden oder sich in Gruppen einzufügen, ist ein wiederkehrendes Thema in den gewählten Filmen, dass sich auch mit realen Jugenderfahrungen deckt, insbesondere:

[...]among the youth sectors that live in vulnerable contexts, which anchor them to structures of precariousness, inequality and violence. In many of

<sup>24</sup> Ibid., S. 283

<sup>25</sup> Babino und Ortuno 2015, S. 13

<sup>26</sup> Welti 2010, S. 288

these cases, young people do not manage to build coherent experiences of belonging.<sup>27</sup>

In den erwähnten Filmen wird die fehlende Zugehörigkeit oder die Schwierigkeit Anschluss zu finden häufig erklärt durch eine gewisse Andersartigkeit der Protagonist\*innen, die als abweichend/seltsam inszeniert und auch filmtechnisch von den anderen Figuren unterschieden werden. Jugendlichen mit Andersartigkeit in Verbindung zu setzen, ist nichts Ungewöhnliches. Da sich die Vorstellung von ‚Jugend‘ als Übergangsphase (weder Kind noch Erwachsene\*r) hartnäckig hält, werden Jugendliche und Erwachsene nicht selten in denselben Oppositionen gedacht, wie es auch mit anderen Gruppen, die Othering-Prozessen ausgesetzt sind, beobachtbar ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Idee von Jugendlichen als triebgesteuerte, impulsive Individuen, die erst zivilisiert werden müssen:

La adolescencia es la transición -mediante la represión y control de los instintos sexuales- de la barbarie a la civilización. Esta lucha entre la naturaleza del instinto y la cultura de la civilización es lo que caracteriza la turbulencia del adolescente.<sup>28</sup>

Ebenfalls eng mit der Idee eines unfertigen Erwachsenen verbunden, ist die Vorstellung, dass das Jugendalter, die Lebensphase ist, in der die eigene Identität entdeckt, entwickelt oder konstruiert werden muss. Dementsprechend präsent ist das Thema der Identitätsfindung auch in Spielfilmen, die Jugendlichen und das Erwachsenwerden thematisieren.

Lisa-Jannine Valenta geht in ihrem Beitrag der Frage nach, wie dieser Prozess der Identitätssuche und die im Film *Los Tiburones* damit engverbun-

denen Entdeckung der Sexualität filmisch inszeniert werden. Die Protagonistin, Rosina, wird hierbei nicht nur wiederholt auf unterschiedlichen filmischen Ebenen von den anderen Figuren unterschieden, sondern wird in der Erzählung auch immer wieder in direkte Verbindung mit Tieren gebracht. Dieses Näherrücken an das Animalische/Seltsame, ebenfalls eine bekannte Strategie des Othering, wird dadurch verstärkt, dass Rosina sich auch innerhalb der Gruppe der Jugendlichen „anders“ verhält. So mögen sich die restlichen jugendlichen Figuren zwar deutlich von den Erwachsenen unterscheiden, entsprechen jedoch den für sie geltenden normativen Richtlinien, beispielsweise hinsichtlich der Kategorie ‚Gender‘ wie sich anhand der Schwester der Protagonistin erkennen lässt.

Identitätssuche, Sexualität und Gender sind auch in Angelika Rathmairs Beitrag zentrale Themen. In ihrer Analyse von *El Ángel* zeigt sie wie die Ausübung der Sexualität des Protagonisten narrativ eng mit seiner zunehmenden Gewalt verknüpft ist. Anhand unterschiedlicher Beziehungskonstellationen der Figuren zeigt sie auf, wie Carlitos sich über den Film hinweg in diesen beiden Bereichen entwickelt. Zudem ordnet sie den Film ein in die Tradition des *Queer Cinema* und wirft die Frage auf, ob die Darstellung eines homosexuellen Kriminellen als problematisch oder progressiv zu werten ist.

Jasmin Lepolds Beitrag fügt sich in das bereits angesprochene Spannungsfeld ‚Rebellion vs. Apathie‘ ein und untersucht, wie diese widersprüchlichen Jugendzuschreibungen in *Güeros* verhandelt werden, sich kinematografisch in unterschiedlichen Stilen ausdrücken, bestimmten Figuren zuzuordnen sind, letztlich aber ineinander verschwimmen und sich teilweise

<sup>27</sup> Benedicto und Urteaga 2022, S. 7

<sup>28</sup> Martín Criado 1998, S. 26

auch mit den Protagonist\*innen vermengen. Auch in dieser Arbeit spielen Selbstfindung und Identitätssuche eine wesentliche Rolle.

Flora Menslins Text widmet sich ebenfalls *Güeros*, beschäftigt sich jedoch mit dem Thema der Realität bzw. Wahrnehmung und untersucht, welche unterschiedlichen Ebenen dahingehend in dem Film aufzufinden sind. Mit seinen autoreflexiven und metafikcionalen Elementen thematisiert sich der Spielfilm fortlaufend selbst und wirft damit Fragen nach der Möglichkeit einer „realistischen“ Darstellungsweise auf. Dies wird auch durch subjektive Kamera- und Toneinstellungen unterstrichen, da diese sich zwar von einer authentischen Wahrnehmungserfahrung unterscheiden, zeitgleich jedoch in ihrer Zuordnung an die jeweilige Figur dennoch „authentisch“ erscheinen.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alanen, Leena (2011): „Critical Childhood Studies?“. In: *Childhood*, Vol. 18 (2), 147-150.
- Babino, Ernesto und Ortuno, Michelle (2015): a und Ortuno: “La adolescencia en el cine latinoamericano”. In: *Cinemas d'Amérique Latine*, Vol. 23, 4-17.
- Balardini, Sergio (2000): “De los jóvenes, la juventud y las políticas de juventud”. In: *Ultima década*, Vol. 8 (13), 11-24.
- Bame Nsameng, Augustine (2002): “Adolescence in Sub-Saharan Africa. An Image Constructed from Africa's Triple Inheritance”. In: Benson Bradford Brown, Reed Larson und T. S. Saraswati (Hg.): *The world's youth. Adolescence in eight regions of the globe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 61-104.
- Benedicto, Jorge und Urteaga, Maritza (2022): „Introduction: Studying Young People's Lives, Understanding Complex and Diverse Societies“. In: Jorge Benedicto, Maritza Urteaga und Dolores Rocca (Hg.): *Young people in complex and unequal societies: doing youth studies in Spain and Latin America*. Leiden, Boston: Brill, 1-18.
- Bradford Brown, Benson (2002): „The Kaleidoscope of Adolescence: Experiences of the World's Youth at the Beginning of the 21st Century“. In: Benson Bradford Brown, Reed Larson und T. S. Saraswati (Hg.): *The world's youth. Adolescence in eight regions of the globe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1-20.
- Danesi, Marcel (2003): *Forever Young. The 'Teen-Aging' of Modern Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Induni Alfaro, Gina (2002): “Qué significa ser joven en América Latina? Construcción de identidades y diferencias en diversos espacios sociales de la juventud”. In: *Repertorio americano*, Vol. 13-14, 42-51.
- Martín Criado, Enrique (1998): *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*. Madrid: ISTMO.
- Martín-Criado, Enrique (2005): “La construcción de los problemas juveniles”. In: *Nómadas*, Vol. 12 (2), 86-93.
- Valentine, Kylie (2016): „Investment, Risk, and Other Ways of Thinking about Children“. In: Joanne Faulkner und Magdalena Zolkos (Hg.): *Critical Childhood Studies and the Practices of Interdisciplinarity. Disciplining the Child*. Lanham: Lexington, 127-144.
- Vázquez, Melina (2015): *Juventudes, políticas públicas y participación : un estudio de las producciones socioestatales de juventud en la Argentina reciente*. Buenos Aires : CLACSO.
- Vommaro, Pablo (2019): *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*. Buenos Aires: GEU, Grupo Editor Universitario.
- Welti, Carlos (2002): „Adolescents in Latin America. Facing the Future with Skepticism“ In: Benson Bradford Brown, Reed Larson und T. S. Saraswati (Hg.): *The world's youth. Adolescence in eight regions of the globe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 276-306.

# IDENTITÄTSFINDUNG UND ENTDECKUNG DER SEXUALITÄT IM JUGENDALTER IN *LOS TIBURONES*

LISA-JANNINE VALENTA

---

## Abstract.

Das Jugendalter als Lebensphase, in der die eigene Identität entdeckt, entwickelt oder konstruiert werden muss, ist eine weit verbreitete Ansicht. Lisa-Jannine Valenta geht in ihrem Beitrag der Frage nach, wie dieser Prozess der Identitätssuche und die im Film *Los Tiburones* damit engverbundene Entdeckung der Sexualität filmisch inszeniert werden. Die Protagonistin, Rosina, wird hierbei nicht nur wiederholt auf unterschiedlichen filmischen Ebenen von den anderen Figuren unterschieden, sondern wird in der Erzählung auch immer wieder in direkte Verbindung mit Tieren gebracht. Dieses Näherrücken an das Animalische/Seltsame, eine bekannte Strategie des Othering, wird dadurch verstärkt, dass Rosina sich auch innerhalb der Gruppe der Jugendlichen „anders“ verhält.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 3

## Juventudes del cine:

Jugend-Darstellungen im 21. Jahrhundert in Spielfilmen aus Argentinien, Chile, Guatemala, Mexiko und Uruguay

Seite 7-18

vistazo.

# IDENTITÄTSFINDUNG UND ENTDECKUNG DER SEXUALITÄT IM JUGENDALTER IN *LOS TIBURONES*

LISA-JANNINE VALENTA

## 1. Suche nach Identität und Entdeckung der Sexualität im Jugendalter

Im Leben eines jeden Menschen tut sich eines Tages die Hürde der Adoleszenz auf. „Die Adoleszenz ist insofern eine zur Identitätssuche und Identitätsfindung eine in besonderem Maße herausfordernde Phase, als in relativ kurzer Zeit eine Vielzahl massiver Veränderungen auf den Jugendlichen einströmt“.<sup>1</sup> Der durch die Geschlechtsreife hervorgebrachte „neue“ Körper mit dessen sexuellen Impulsen, die Jugendlichen bislang nicht vertraut waren, und zusätzlich der soziale Druck, sich für eine Ausbildung zu entscheiden, zwingen die Jugendlichen, sich für eines vieler möglicher Rollenbilder zu entscheiden und sich aktiv mit ihrer Zukunft auseinanderzusetzen.<sup>2</sup> In Lucía Garibaldis Film *Los tiburones* ist es die 14-jährige Rosina, die sich inmitten ihrer Identitätssuche befindet und beginnt, ihre Sexualität zu entdecken. Beinahe wie ein Hai (*tiburón*) beobachtet sie den jugendlichen Joselo, das Objekt ihrer sexuellen Begierde, ihre Beute. Sie handelt unüberlegt, beinahe instinktiv. Rosina scheint wenig von familiärer Wärme umgeben, die sie auf ihrer Suche nach Identität unterstützen könnte. Es ist

<sup>1</sup> Rossmann 1996, S. 148

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 148

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 133

ein Prozess der Abgrenzung und der Suche nach Anhang begleitet von Ungewissheit, Sorgen und vor allem Einsamkeit. Ziel dieser Arbeit ist es zu zeigen, wie Rosinas Prozess der Identitätssuche und der Entdeckung ihrer Sexualität inszeniert und filmtechnisch hervorgehoben wird. Zu Beginn werden die Begriffe der Adoleszenz und der Identität und die Einflüsse auf Rosinas Identitätsbildung erläutert. Später wird gezeigt, inwiefern sich Rosinas fehlende Identität auch filmtechnisch bemerkbar macht und anschließend wird der Prozess der Entdeckung ihrer Sexualität dargestellt. Zum Schluss folgt ein Kapitel, das die Allegorie zu Haien behandelt, welche auch durch den Filmtitel *Los tiburones* nahegelegt wird.

## 2. Jugend

Mit Jugendalter oder Adoleszenz wird die Lebensphase zwischen der Kindheit und dem Erwachsensein bezeichnet, die sich ungefähr vom 12. bis zum 20. Lebensjahr erstreckt. Ungefähr, da einerseits die gesetzlichen Bestimmungen, die einen vom 14. bis zum 18. Lebensjahr als jugendlich einstufen, und andererseits die biologische Reife eine eindeutige Definition nicht zulassen.<sup>3</sup> Der biologische Beginn des Jugendalters ist durch das Einsetzen geschlechtlicher Reifungsprozesse, wie der Menarche und der ersten Ejakulation eher leicht zu bestimmen, als Ende wird meist der Eintritt ins Berufsleben gesehen.<sup>4</sup> „Soziologisch betrachtet ist das Jugendalter also jener Zeitabschnitt, in dem ein Mensch den Status als Kind bereits verloren, aber den Erwachsenenstatus noch nicht erlangt hat“<sup>5</sup>. Im Allgemeinen ist das Konzept der Jugend eine moderne Angelegenheit. Es „ist kein naturgege-

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 133

<sup>5</sup> Rossmann 1996, S. 133

bener Lebensabschnitt, sondern ist stark abhängig von der jeweiligen Gesellschaftsform“<sup>6</sup>. Vor der Industrialisierung hatten hauptsächlich junge Männer aus der höheren Schicht das Privileg, eine Jugend zu erleben.<sup>7</sup>

Für die Existenz einer Jugendphase wie sie in unserem Kulturkreis existiert gibt es zwei gesellschaftliche Voraussetzungen. Einerseits die Nachfrage nach qualifizierten Arbeitskräften, die immer längere Ausbildungsphasen voraussetzt, andererseits die Möglichkeit, auch der nächsten Generation eine solche Ausbildungsphase zu finanzieren.<sup>8</sup> Die Industrialisierung und die Verbreitung von Klischees über die Massenmedien führen dazu, dass sich die Gesellschaften dieser Erde immer mehr angleichen und eine ähnliche Situation der Jugendlichen entsteht.<sup>9</sup> Die Ausbildungszeiten verlängern sich international, was zu einer Vereinheitlichung der Phänomene der Jugendphase führt. Da der Eintritt ins Berufsleben stark nach hinten verlagert wird, fällt es immer schwerer, eine Grenze zwischen Jugend- und Erwachsenenalter zu ziehen.<sup>10</sup>

### 3. Identität

Es erweist sich als schwierig, eine Definition der Identität zu finden, da es keine eindeutige gibt. Je nach Autorgin und Disziplin schwankt die Definition. Der im Folgenden angeführte Versuch einer Definition ist nur eine von vielen Möglichkeiten. Im Alltag wird die Identität einer Person meist mit der Kombination aus Namen, Alter, Geschlecht und oft auch Beruf verstanden. Die Psychologie jedoch beschreibt die Identität als eine einzigartige Per-

<sup>6</sup> Ebd., S. 133

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 134

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 134

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 134

sönlichkeitsstruktur, die sich aus der Selbstwahrnehmung und aus den Impressionen anderer zusammensetzt.<sup>11</sup> Oft wird anstelle der Identität auch vom „Selbst“ gesprochen, obwohl es sich um zwei differenzierbare Begriffe handelt.<sup>12</sup> Im Zuge der Identitätssuche wird versucht herauszufinden, wer oder wie man ist, Eigenschaften und Verhalten stehen im Vordergrund. Hingegen bezieht sich die Suche nach dem Selbst auf das Wesentliche eines Menschen. Es wird versucht, eine Antwort auf die Frage „Wie stehe ich zu mir?“ zu finden.<sup>13</sup> Vor allem im Zusammenhang mit der Jugend wird oft über Identität gesprochen, die Jugend teilweise auch als Zeit der Identitätsfindung bezeichnet. Abgesehen davon, dass es sich als schwierig erweist eine Definition des Begriffs der Identität zu finden, kann zudem nicht behauptet werden, dass eine Person in ihrer Jugend ihre Identität entdeckt und der Prozess somit abgeschlossen ist.

#### 3.1. Einflüsse auf die Identitätsbildung

Die Einflüsse auf die Identitätsbildung von Jugendlichen sind vielfältig und unterscheiden sich je nach Phase des Jugendalters. Grob und Jaschinski (2003: S. 49/50) sprechen von drei wesentlichen Abschnitten der Adoleszenz:

- Frühes Jugendalter (11 bis 14 Jahre)
- Mittleres Jugendalter (15 bis 17 Jahre)
- Ende des Jugendalters (18 bis 22 Jahre)

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 134

<sup>11</sup> Vgl. Grob/ Jaschinski 2003, S. 41f.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 41f.

<sup>13</sup> Vgl. Grob/ Jaschinski 2003, S. 41f.

Dieser Unterteilung zufolge befindet sich die 14-jährige Rosina im frühen Jugendalter, in dem die Familie und Gleichaltrige den größten Einfluss haben, was so auch im Film präsentiert wird. Fast ausschließlich wird die Jugendliche mit ihren Eltern und anderen Jugendlichen vor der Kamera gezeigt. In dieser Phase der Adoleszenz müssen die jungen Leute lernen, körperliche Veränderungen anzunehmen und ihren veränderten Körper zu akzeptieren.<sup>14</sup> Zudem steht ihnen die Aufgabe, ihr Geschlecht und ihre Sexualität Teil ihrer Identität werden zu lassen, bevor Einflussfaktoren, die erst im mittleren bis späten Jugendalter relevant sind, wie Schule, Gemeinschaften und soziale Gruppen, sind im Film nicht zu sehen.<sup>15</sup>

### 3.1.1. Familie

Es sind die Verhaltensweisen, Muster, Werte und der Erziehungsstil der Erziehungsberechtigten/Bezugspersonen, die Jugendliche in ihrer Identitätsbildung beeinflussen. So sind stabile Beziehungen und verantwortungsbewusster Umgang innerhalb der Familie von Bedeutung. Eine positive Eltern<sup>16</sup>-Kind-Beziehung, die die gegenseitige Achtung und Akzeptanz meint, und die Qualität der elterlichen Partnerbeziehung tragen stark zur körperlichen und psychischen Gesundheit bei.<sup>17</sup>

Wird nun Rosinas Familie betrachtet, fällt auf, dass die Jugendliche in einem wenig herzlichen Umfeld aufwächst, familiäre Wärme ist kaum zu spüren. Im Haus herrschen überwiegend dunkle Lichtverhältnisse, die gemeinsam mit vielen unharmonischen Szenen der Auseinandersetzung zur beschriebenen Stimmung beitragen. Es scheint sich jeder auf sich zu konzentrieren, ein Gemeinschaftsgefühl wird nicht vermittelt. Die Eltern werden

fast ausschließlich bei der Arbeit gezeigt, Szenen gemeinschaftlicher Aktivitäten bleiben aus. Eine weitere Gemeinsamkeit der Szenen in Rosinas Zuhause ist eine niedrige Schnittfrequenz. Diese trägt zur Betonung der Gefühle beziehungsweise der vorherrschenden angespannten Stimmung bei. Zu nennen ist hier beispielsweise die Diskussion am Tisch beim Abendessen. Zuerst diskutiert Mariana mit ihrer Mutter wegen ihres schmutzigen Tellers, dann zanken sich die Schwestern wegen Marianas Verletzung. Rosina berichtet, einen Hai gesehen zu haben, aber niemand glaubt ihr. Anschließend weigert sich Rosina, Eier zu essen, da sie meint, es handle sich um Eizellen und verlässt den Tisch.<sup>18</sup> Die Szene ist durch und durch unharmonisch, Wohlfühlfaktor ist nicht vorhanden. Weiter weisen die Szenen in Rosinas Zuhause stark asymmetrische Bildstrukturen auf, die das konfliktreiche Umfeld und die Disharmonie verdeutlichen. Das ist beispielsweise der Fall, als Rosina ihrer Mutter am Computer zu helfen versucht.<sup>19</sup>

Rosina scheint den Frauen der Familie nicht sehr nahe zu stehen, was neben dem bereits Genannten auch die Anordnung im Bild zum Vorschein bringt. Im Laufe des Films werden wiederholt Szenen gezeigt, in denen die Figuren so angeordnet sind, dass Rosinas Schwester Mariana zwischen ihr und ihrer Mutter sitzt, beziehungsweise Mariana und ihre Mutter sehr nah beieinander sind und Rosina sich etwas entfernter aufhält. Dies vermittelt nicht nur den Eindruck des räumlichen, sondern auch des emotionalen Abstands zwischen Rosina und ihrer Mutter. Mariana scheint also ihrer Mutter näher zu sein als Rosina. Beim oben erwähnten Abendessen beispielsweise sitzt Rosina den Frauen der Familie gegenüber. Als Mariana und ihre Mutter am Bett sitzen, um ihr Auge zu versorgen, tritt Rosina in den Türrahmen.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 49f.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 49f.

<sup>16</sup> Der Begriff „Eltern“ wurde vom Autor nicht ideal gewählt, da Kinder nicht zwingend von ihren Eltern großgezogen werden.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 57

<sup>18</sup> Vgl. 10:56 - 12:50

<sup>19</sup> Vgl. 25:43 - 27:18

Neben der räumlichen Distanz zwischen Rosina und den beiden anderen kommt es auch wieder zu einer Auseinandersetzung. Rosina erkundigt sich nach der Wirksamkeit der Augencreme. Sie sieht sehr traurig aus und ihr scheint es leid zu tun, ihrer Schwester wehgetan zu haben. Mariana ist jedoch nicht sehr erfreut über das Interesse ihrer Schwester und meint, dass Rosina die Creme bezahlen muss. Schließlich befiehlt die Mutter Rosina zu gehen, da es im Moment nicht gut sei, wenn Mariana spricht und sich bewegt. Eine hohe Schnitffrequenz, dunkle Lichtverhältnisse und eine starke Sättigung unterstreichen die Angespanntheit in dieser Szene.<sup>20</sup> Auch die Szene, in der Rosina auf der Couch sitzt und fernsieht, während ihre Mutter und Schwester am Küchentisch sitzen, hebt diese Distanz zwischen den Frauen hervor. Das Bild ist vertikal in zwei Teile geteilt, wobei sich Rosina in der linken Bildhälfte befindet, ihre Mutter und Schwester in der rechten. Zusätzlich dreht Rosina ihnen den Rücken zu.

### 3.1.2. Geschlecht

Neben der Familie spielen auch Faktoren wie ethnische Zugehörigkeit, soziale Klasse, Kultur und das Geschlecht eine bedeutende Rolle in der Identitätsbildung.<sup>21</sup> In *Los tiburones* werden hauptsächlich die Einflüsse der Familie und des Geschlechts präsentiert. Laut Côté und Levin<sup>22</sup> erleben Frauen mehr proaktive Identitätsbildung in den Bereichen Sexualität, Familie/Beruf und Freundschaft. Es gebe zwar keine bedeutsamen geschlechtsspezifischen Unterschiede darin, wie psychologische Prozesse der Identität zusammenkommen oder wann sie zusammenkommen, jedoch scheinen sich Frauen insgesamt mehr mit bestimmten zwischenmenschlichen Belangen zu beschäftigen, wodurch ihre Identitätsbildung

<sup>20</sup> Vgl. 18:33 - 19:06

<sup>21</sup> Vgl. Côté/Levin 2015, S. 132

<sup>22</sup> Vgl. Côté/Levin 2015, S. 132

breiter sei als die der Männer.<sup>23</sup> In Bezug auf Berufung, religiöse Überzeugungen, Geschlechterrollen und Werte gibt es keine geschlechtsspezifischen Unterschiede.<sup>24</sup> Wie in Kapitel 5.3 behandelt wird, erleben Rosina und Joselo ihre Identitätsfindung und Sexualität sehr unterschiedlich, die Jugendliche scheint sich tatsächlich mehr mit zwischenmenschlichen Beziehungen auseinanderzusetzen, was die oben angeführte These stützt.

## 4. Inszenierung von fehlender Identität

Die Suche nach Zugehörigkeit ist ein Prozess der Abgrenzung und der Zuwendung zu gewissen Personen(-gruppen). Die meisten Jugendlichen fühlen sich zu einer bestimmten Gruppe zugehörig und versuchen, ein Teil davon zu werden. Rosinas Verhalten erweckt den Eindruck, dass sie nirgends dazugehören will, unter anderem, da sie immer einen leeren, emotionslosen Blick aufsetzt und schweigend etwas abseits sitzt oder sich immer wieder zurückzieht.

### 4.1. Gruppen

Was an der Identitätssuche Rosinas auffällig ist, ist, dass vor allem die fehlende Identität inszeniert wird und nicht die bereits vorhandene. Es wird wiederholt gezeigt, wovon sie kein Teil ist. Immer wieder findet sich eine Weitaufnahme, in der Rosina in einer Gruppe umgeben von anderen gezeigt wird, und unmittelbar danach eine Groß- bzw. Nahaufnahme von ihr. Dieser Wechsel von Weit- zu Großaufnahme unterstreicht somit, dass Rosina

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 132

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 132

allein ist, selbst wenn sie unter Menschen ist. Sie gehört nirgends dazu. Es sind vor allem die Nahaufnahmen und ihr leerer Blick, die vermitteln, dass Rosina in ihren Gedanken und Emotionen gefangen ist. Oft wirkt sie dadurch nachdenklich. Zusätzlich zu den gehäuften Großaufnahmen betont auch hier eine niedrige Schnittfrequenz die Gefühle der Jugendlichen und lässt den Zuschauer/die Zuschauerin in die Gefühlswelt Rosinas eintauchen. Ein vielsagendes Beispiel ist die Szene, in der Rosina gemeinsam mit ihrer Schwester und deren Freundinnen an der Bushaltstelle wartet. Im ersten Moment mögen sie durch die Weitaufnahme wie eine Gruppe wirken, beim genaueren Hinsehen jedoch ist deutlich an Rosinas Körpersprache zu erkennen, dass sie nicht dazugehört. Sie sitzt im Sand unterhalb der anderen und dreht ihnen den Rücken zu. Alle anderen sind einander zugewandt und tauschen ihre bisher erlebten sexuellen Erfahrungen aus, während Rosina mit verschränkten Armen schweigend in die Ferne sieht.<sup>25</sup> Rosinas Abgewandtheit lässt vermuten, dass sie selbst bisher noch keine sexuellen Erfahrungen gemacht hat.

#### 4.2. Stereotype Ideale von Weiblichkeit

Wie eben genannt, dreht Rosina den Mädchen an der Bushaltestelle den Rücken zu und wendet sich so von ihnen ab. Im Zusammenhang mit der sexuellen Entwicklung, die sie durchläuft, scheint es, als wende sie sich von der stereotypischen Weiblichkeit ab. Vor allem Rosinas Schwester Mariana kann im Film als Symbol für die stereotypische Weiblichkeit gesehen werden, da sie wie in veralteten Klischees enge Kleidung und einen BH trägt, sich die Nägel lackiert und nicht gut Auto fahren kann. Immer wieder kommt es zu kleineren Auseinandersetzungen zwischen Rosina und ihrer Schwester, die sie unter anderem eben auch am Auge verletzt hat. Rosina

<sup>25</sup> Vgl. 23:05 - 24:13

<sup>26</sup> Vgl. 30:50 - 31:15

versucht, gegen gewisse klischeehafte Vorstellungen von Weiblichkeit und die körperlichen Veränderungen zu rebellieren, zeigt aber zwischendurch auch wieder Interesse, in dem sie ihrer Schwester beispielsweise Fragen über ihre Führerscheinprüfung stellt. Mit dieser Erkenntnis kann auch die in Kapitel 3.2.1 präsentierte Anordnung im Bild als Abstand zwischen Rosina und der stereotypischen Weiblichkeit (ihre Mutter und Mariana) gesehen werden. Dieser Abstand könnte ein von Rosina bewusst gewählter Abstand sein, da sie noch nicht bereit oder auch gewillt ist, sich klischeehaften Vorstellungen von Weiblichkeit zu beugen und ihr weibliches Geschlecht und ihre Sexualität Teil ihrer Identität werden zu lassen. Der genannte Abstand ist auch am äußeren Erscheinungsbild der Jugendlichen zu erkennen, da sie nicht viel Wert darauf zu legen scheint, indem sie keine Schminke benutzt, ihre Haare nie offen trägt und sich nicht eng und unbequem kleidet, wie es veraltete klischeehafte Vorstellungen verlangen würden.

In der eben aufgegriffenen Szene an der Bushaltestelle ist es nicht nur so, dass sich Rosina von den Mädchen abwendet, sie wird gewissermaßen auch ausgegrenzt. Mariana sitzt über ihrer Schwester und schaut somit auf sie hinab, so als wäre sie im Vergleich zu den übrigen Mädchen mit Mängeln behaftet. Zu wenig weiblich. Auch ihre Mutter gibt ihr das Gefühl, zu maskulin zu sein. Sie will Rosinas Beinhaare entfernen. Einerseits weil sie üben möchte, andererseits weil Rosina laut ihr wie ein Mann aussieht.<sup>26</sup>

Doch obwohl Rosina gegen die Weiblichkeit rebelliert, holt sie sie ein. Dafür spricht unter anderem die Szene, in der sich Rosina die Achseln rasiert<sup>27</sup>. Da es sich um eine verhältnismäßig lange Szene handelt, wird der Rasur eine gewisse Relevanz zugeschrieben, was bedeuten könnte, dass sie sich hier

<sup>27</sup> Vgl. 25:05 - 25:42

das erste Mal die Achselbehaarung entfernt. Somit scheint sich Rosina etwas den Vorstellungen von stereotypischer Weiblichkeit zu beugen. Auch die anhaltende Präsenz der Periode/ des (Perioden)Bluts im Film spricht dafür, dass Rosina nicht ewig vor der Weiblichkeit weglaufen kann. Am Ess-tisch wird kurz über die Periode gesprochen<sup>28</sup>, Rosina spuckt bei der Zahn-pflege Blut ins Waschbecken<sup>29</sup>, das Meer in (00:48:08-00:48:42) erinnert an Periodenblut und Joselos Hündin Ramona ist schwanger (Ausbleiben der Periode). Das Blut und die Periode werden gewissermaßen gleichgesetzt. Die Farbe Rot ist im Film sehr präsent, neben Blut, Fleisch und Küchenflie-sen wird Rosina häufig in roter Kleidung gezeigt.

### 4.3. Weglaufen/Unüberlegtes Handeln

In der ersten Szene von *Los tiburones* sehen wir Rosina, wie sie vor ihrem Vater flieht. Wie später erwähnt wird, hat sie ihre Schwester Mariana zuvor am Auge verletzt und ergreift nun die Flucht. Während sie läuft, dreht sie sich immer wieder um und schaut in die Kamera, die sich in der Perspektive Aufsicht befindet. Im ersten Moment mag es so wirken, als schaue sie in Richtung ihres Vaters, wogegen jedoch der Blickwinkel spricht. In Bezug auf die Identitätssuche und die ersten sexuellen Impulse scheint sie vor diesen neuen Gefühlen und der Veränderung in ihrem Leben wegzulaufen, die sie aber langsam einholen, wofür eben die Kameraperspektive stehen könnte. Bezieht man diese These nun auch auf die Schlusszene, in der Ro-sina sich gehend in Richtung Kamera bewegt und sogar lächelt, lässt sich dies als Akzeptanz der Veränderung deuten. Auch ihr ständiges Weglaufen und die Flucht ergreifen unterstreichen die Unsicherheit, mit der die Ju-gendliche zu kämpfen hat.

---

<sup>28</sup> Vgl. 12:26 - 12:52

<sup>29</sup> Vgl. 12:53 - 12:56

Immer wenn Rosina mit dem Rad unterwegs ist, bewegt sie sich von der Kamera weg, sie dreht ihr konstant den Rücken zu. In diesem Fall flieht sie zwar vor nichts Bestimmtem, es vermittelt aber dennoch den Eindruck, als wäre sie konstant auf der Flucht. Die einzige Szene, in der sie sich mit dem Rad in Richtung der Kamera bewegt, ist die, in der sie Joselo sucht.<sup>30</sup> Wie später noch genauer erläutert wird, kann Joselo im Film als Symbol für Se-xualität gedeutet werden. Rosinas Bewegung zur Kamera und von ihr weg kann also als Annäherung an die beziehungsweise Flucht vor der sexuellen Veränderung gesehen werden.

Rosinas Taten wirken wenig durchdacht, einen Plan scheint es jedoch zu geben. Die Verletzung Marianas, die Entführung der Hündin Ramona und das Binden von Fleisch an Joselos Boot, um es anschließend aufs Meer rauszulassen, wirken etwas unüberlegt, als handle sie instinktiv, wie ein Hai.

## 5. Entdeckung der Sexualität

Auch wenn bereits im Kindesalter sexuelle Erfahrungen gemacht werden, treten die hormonellen Veränderungen, die das sexuelle Verlangen stei-gern und eine Reproduktion zulassen, erst im Jugendalter ein. Erstmals können die Jugendlichen ihre Sexualität reflektieren und bewerten, da neu erworbene kognitive Fähigkeiten eine bewusste Bewertung des Handelns ermöglichen.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Vgl. 36:02 - 36:30

<sup>31</sup> Vgl. Wendt 2009, S. 21

Adolescence is a turning point in the development of sexuality because it marks the onset of deliberate sexually motivated behavior that is recognized, both by oneself and by others, as primarily and explicitly sexual in nature<sup>32</sup>.

Wie auch alle anderen Veränderungen bringt die Entdeckung der Sexualität Herausforderungen mit sich. Jugendliche müssen lernen, mit ihrer physischen Erscheinung, ihren sexuellen Bedürfnissen und denen anderer umzugehen, eine sexuelle Beziehung zu gestalten und die erforderliche Verantwortung aufzubringen.<sup>33</sup> Rosina scheint an dem Punkt ihrer Entwicklung angelangt, an dem sie sich laut Steinberg<sup>34</sup> ihrer Sexualität bewusst wird und der Lernprozess startet. Unsicheres Verhalten und stille Beobachtungen lassen vermuten, dass Rosina noch keine sexuellen Erfahrungen gemacht hat und mit Joselo die Welt der Sexualität betritt. Auch filmtechnisch wird es so präsentiert, als erwache das sexuelle Verlangen der 14-Jährigen erst durch das Kennenlernen Joselos, was im folgenden Kapitel aufgeschlüsselt wird.

### 5.1. Haiflosse

Es ist eine Haiflosse, die das Dorf in Unruhe versetzt. Noch nie zuvor hielten sich Haie in dieser Gegend auf. Die Bewohner\*innen müssen die Haie schnell loswerden, um ihre Leute zu beschützen. Außerdem beginnt bald die Urlaubssaison. Hinter der Flosse des gefürchteten Raubtieres steckt jedoch viel mehr. In einer der ersten Szenen flieht Rosina vor ihrem Vater ins Meer. Wenige Schnitte und eine Weitaufnahme vom Meer zeigen, dass sie sich hier sicher fühlt. Die Szene wird von lautem Meeresrauschen unter-

mal, im Hintergrund sind die Rufe von Rosinas Vater zu hören. Die Jugendliche blickt über ihre Schulter aufs offene Meer. So als fühle sie eine unbekannte Präsenz, verharrt sie einige Augenblicke wartend in dieser Position. Da ihr Vater nicht aufhört, nach ihr zu rufen, verlässt sie das Wasser. Vom Strand aus blickt sie noch einmal suchend aufs offene Meer hinaus. Als sie sich zu ihrem Vater umdreht, um ihm zu folgen, taucht die Haiflosse plötzlich aus dem Wasser auf. Zeitgleich mit ihrem Auftauchen, setzt eine anregende Hintergrundmusik ein. In Anbetracht von Rosinas Entwicklung und der Tatsache, dass zuvor in diesem Gebiet noch keine Haie gesichtet wurden, kann dies als Moment der Veränderung gesehen werden. Etwas Unbekanntes, noch nie Dagewesenes, scheint sich in Rosina auszubreiten. Das laute Meeresrauschen könnte aufwühlende Gefühle darstellen, wobei Rosinas suchende Blicke für die Suche nach Identität und das Auftauchen der Haiflosse für die sexuelle Veränderung stehen könnten.<sup>35</sup>

### 5.2. Joselo – Symbol für Sexualität

An ihrem ersten Arbeitstag in der Firma ihres Vaters trifft die jugendliche Rosina auf Joselo, der ebenfalls für ihren Vater arbeitet. Obwohl sie anfangs kaum Worte austauschen und sich in der Pause am Rasen gegenüber sitzen, kommt es bald zur entscheidenden Szene, die sowohl inhaltlich als auch filmtechnisch den Punkt der Entdeckung der Sexualität markieren.<sup>36</sup> Rosina beobachtet Joselo durch eine intransparente Glasfront beim Trimmen des Rasens und ist auf ihn fokussiert. Eine statische Aufnahme und das Ausbleiben von Ton heben die Konzentriertheit in der Beobachtung hervor, diese Gefühle scheinen neu zu sein. Auch symbolisch ist diese Szene von Bedeutung, denn das Phallussymbol ist hier deutlich in der Stange des

<sup>32</sup> Steinberg 2005, S. 365 nach Wendt 2009, S. 21

<sup>33</sup> Vgl. Wendt 2008, S. 21

<sup>34</sup> Vgl. Steinberg 2005, S. 365 nach Wendt 2009, S. 21

<sup>35</sup> Vgl. 02:24 - 04:05

<sup>36</sup> Vgl. 10:20 - 10:55

Trimmers zu erkennen. Dass Joselo durch die intransparente Glasfront nur verschwommen zu erkennen ist und das Phallussymbol in den Fokus des Zusehers/der Zuseherin rückt, vermittelt, dass Rosina wohl eher an der Sexualität an sich interessiert ist, weniger an Joselo als Person. So ergibt sich die These, dass Joselo im Film symbolisch für die bis dorthin unbekannte Sexualität steht. Auch die Wahl der Totalen ist passend, die nochmal die bislang herrschende Entfernung zwischen ihr und der Sexualität verstärkt. Ein weiterer Ansatz zur Analyse dieser Szene greift die Allegorie zu den Haien auf. Die intransparente, bläuliche, verschwommene Glasfront ähnelt der Meeresoberfläche aus der Sicht eines Haies (Rosinas) sehr, der seine Beute (Joselo) beobachtet. Der ausbleibende Filmtone und die statische Kameraführung intensivieren das Bild eines Raubfisches, eines stillen Jägers, der seine Beute fokussiert. Aufnahmen der stillen Beobachtung tauchen vermehrt auf. So auch in der Szene, als die Bewohner des Dorfs gemeinsam am Strand versammelt stehen, da die Überreste einer Robbe angespült wurden. Während alle dem Fischer lauschen, als er über die Haie spricht, blendet Rosina alles rund um sich aus. Der Ton verändert sich und eine Detailaufnahme von Joselos Rücken zeigt dem\*der Zuseher\*in, wem ihre Aufmerksamkeit zugewendet wird. Die Stimme des Fischers wird leiser, das Meeresrauschen lauter. Die gewählte Einstellungsgröße verdeutlicht auch, dass Joselo für die weitere Handlung relevant ist.<sup>37</sup>

Die Entdeckung der Sexualität ist sowohl für Rosina als auch für Joselo ein wichtiger Schritt in der Identitätsbildung, weshalb ich noch darauf eingehen möchte, wie unterschiedlich die beiden ihre Sexualität kennenlernen.

---

<sup>37</sup> Vgl. 17:00 - 17:26

<sup>38</sup> Watzlawik 2004, S. 41

### 5.3. Kennenlernen der Sexualität

Während Joselo genauere Vorstellungen von Sexualität zu haben scheint, wirkt Rosina noch unerfahren und scheint sich erst auf die neuen Gefühle einstellen zu müssen.

Während bei den Mädchen die soziale Komponente der Sexualität im Vordergrund steht, sind die sexuellen Phantasien bei Jungen doch schon etwas konkreter. Sexuelle Aktivität stellt für sie eine unmittelbar körperliche Erfahrung dar, der kommunikative Aspekt sexueller Aktivität gewinnt erst später an Bedeutung.<sup>38</sup>

Die Bemerkung Joselos, dass Rosina noch ein Kind sei (vermutlich, weil sie nicht wusste, wie sie masturbieren soll), zeigt, dass für den Jugendlichen der körperliche Aspekt zu überwiegen scheint und die Kommunikation erst später bedeutend wird.

Als Joselo und Rosina gemeinsam am Pool sitzen und sich unterhalten, zeigt er Rosina seine Erregung, gefolgt von einer Einladung in seine Garage.<sup>39</sup> Abends, in der Garage, sitzen die beiden nebeneinander und Joselo beginnt zu masturbieren. Rosina wird in Großaufnahme gezeigt, zu hören sind Joselos laute Stöhngeräusche und im Hintergrund Ramonas Jaulen. Die Kamera passt sich mit etwas unruhiger Bewegung Joselo an, was die Dynamik der Szene hervorhebt. Er sagt ihr immer wieder, dass sie sich auch selbst anfassen soll, aber Rosina beobachtet ihn still und verharrt in dieser Position. Es könnte sein, dass sie nicht weiß, was sie tun soll oder auch gar nichts tun will.<sup>40</sup> Unter Betrachtung der Parallelen zwischen Rosina und Haien, wie in Kapitel 6 genauer behandelt wird, könnte die herrschende Stille auch so ausgelegt werden, dass Rosina auf den richtigen Moment wartet, ihre Beute zu erfassen.

<sup>39</sup> Vgl. 20:15 - 21:27

<sup>40</sup> Vgl. 28:35 - 29:46

Im Prozess der sexuellen Entwicklung überkommt Rosina auch das Gefühl der Eifersucht. Als sie die Straße entlanggeht, sieht sie Joselo, der gerade mit zwei Mädchen spricht. Sie bleibt stehen, um ihn für einige Sekunden zu beobachten, die Kamera bewegt sich mit dem Wind mit und es wechselt zwischen over-the-shoulder-shots mit Fokus auf dem Geschehen und Nahaufnahmen Rosinas. Die nahe Einstellungsgröße kombiniert mit der schwankenden Kamerabewegung machen uns darauf aufmerksam, wie durcheinander und aufgewühlt Rosina in dieser Situation ist.<sup>41</sup> Das rot bemalte Holz, durch welches Rosina Joselo und die beiden Mädchen beobachtet, verdeutlicht Rosinas Gefühlslage. Rosina scheint die Beziehung zu Joselo stark zu beschäftigen, wobei ihn nur der sexuelle Part zu interessieren scheint, das Zwischenmenschliche hat wenig Priorität.

Mit Voranschreiten des Films ändern sich sowohl die Einstellungsgrößen, in denen Joselo und Rosina gezeigt werden, wie auch der Interaktionsraum. Als sie sich kennenlernen und einander in der Pause gegenüber sitzen, haben wir eine Totale und befinden uns im erweiterten Interaktionsraum. Als sich die beiden langsam näherkommen, sind Nahaufnahmen und auch Großaufnahmen ihrer Gesichter zu sehen. Die Beziehung wird stärker, was auch der engere Interaktionsraum darstellt. Nach der unangenehmen Situation in der Garage wenden sie sich voneinander ab und die Einstellungsgrößen werden distanzierter. In der Szene, als Rosina Joselo erneut in der Garage besucht, brechen sie endgültig miteinander. Joselo sagt ihr, dass sie noch ein Kind sei und Rosina erfährt, dass Ramona zurückgekehrt ist und Joselo ihr nichts davon erzählt hat. Ein beinahe erfolgter Achsensprung unterstreicht die Entfernung zueinander, die die beiden mittler-

---

<sup>41</sup> Vgl. 50:32 - 50:58

weile trennt. Beinahe aus dem Grund, da er durch eine kurze Sequenz unterbrochen wird.<sup>42</sup> In der Regel deuten Achsensprünge auf gestörte Beziehungen zwischen Figuren hin, was auf Rosina und Joselo jedenfalls zutrifft.

## 6. Rosina als Hai

Der Filmtitel *Los tiburones*, übersetzt ‚die Haie‘, lässt bereits vermuten, dass die Tiere eine Schlüsselrolle im Film einnehmen. An der Oberfläche scheint das Auftauchen tatsächlicher Haifische für den Titel verantwortlich zu sein. Nach intensiver Filmanalyse jedoch stellt sich heraus, dass es eine gewisse Verbindung zwischen den Tieren und der Protagonistin gibt. Im Laufe der Arbeit wurde bereits einige Male auf die Allegorie zu Haien hingewiesen. Das soll im folgenden Kapitel zusammengefasst und genauer aufbereitet werden.

Fast ausschließlich wird Rosina in den Farben grau, rot und blau gezeigt. Grau für den Hai, Rot für das Blut und Blau für das Wasser zeigen ihre Verbundenheit mit den Raubfischen und dem Meer. Das mehrmalige Auftreten von Blut kann zwar einerseits für die Periode und somit auch für die voranschreitende Entwicklung der Sexualität stehen, andererseits aber auch mit den Haien in Verbindung gebracht werden. Denkt man an Haie, dann auch an ihre spitzen Zähne, mit denen sie ihre Beute blutig beißen. Dass Blut Haie anlockt, ist auch allgemein bekannt. Die Jugendliche flieht meist in die Natur, vor allem ans Meer, was wiederum die Verbindung zu Haien verdeutlicht. Am, beziehungsweise im Wasser fühlt sie sich geborgen und sicher, was die langen Weitaufnahmen von Rosina am Meer hervorheben. Oft dienen Weitaufnahmen als sogenannte *establishing shots*, um eine erste Orientierung zu liefern. In *Los tiburones* jedoch wird die Bedeutung des

<sup>42</sup> Vgl. 01:02:57 - 01:05:47

Meeres betont, denn Rosina verschmilzt in diesen Aufnahmen beinahe mit dem Wasser. Die statische Kameraführung und wenigen Schnitte in diesen Szenen heben die Ruhe hervor, die sie verspürt. Die Szenen am Meer werden von Meeresrauschen untermalt. Beginnend mit der Beobachtung Joselos durch die an die Meeresoberfläche erinnernde Glasfront (Kapitel 5.2) jagt Rosina ihrer Beute, also Joselo, nach. Sie beobachtet ihn still, versucht, seine Aufmerksamkeit zu erlangen. Viele von Rosinas Taten wirken instinktiv, so als denke sie nicht, oder nicht ausreichend, nach. Die bereits erwähnte Verletzung ihrer Schwester, die Entführung der Hündin Ramona und das Binden von Fleisch an Joselos Boot, um es anschließend aufs Meer hinauszulassen, sind Beispiele dafür.

## 7. Erste Akzeptanz

Die Analyse des Films *Los tiburones* hat es möglich gemacht, das Verhalten der 14-jährigen Rosina auf Basis geeigneter Literatur darzustellen und versuchsweise zu erläutern. Nicht nur inhaltlich, sondern auch filmtechnisch wird viel Wert darauf gelegt, die große Hürde des Erwachsenwerdens mit dem Fokus der sexuellen Entwicklung zu präsentieren. Eine Reihe von Großaufnahmen Rosinas lenken den Fokus der Zuseher auf ihre Gefühlswelt. Der Wechsel von Großaufnahme und Weitaufnahme Rosinas in Gruppen zeugt von ihrer Einsamkeit, auch wenn sie von Menschen umgeben ist. Sie rebelliert gegen ihre Entwicklung zur Frau, was Konflikte mit den Frauen der Familie und die Bildkomposition unterstreichen. Trotz der Versuche zu fliehen, holen sie die Veränderungen ein. Die Haie sind bedeutungstragender in Rosinas Entwicklung der Identität und Sexualität als es zunächst scheinen mag. Nach ersten Annäherungen an Joselo entfernen

sich die beiden voneinander, was durch einen beinahe erfolgten Achsenprung untermauert wird. Obwohl die Beziehung anders ausgeht als zunächst erhofft, scheint Rosina nun zumindest zum Teil die Veränderungen, die sie durchlebt, zu akzeptieren. In der Schlussszene bewegt sie sich auf die Kamera zu und lächelt zum ersten Mal im gesamten Film.<sup>43</sup> Rosina läuft nicht mehr vor den Veränderungen weg, sondern geht auf sie zu, sie scheint sie langsam anzunehmen.

### BIBLIOGRAPHIE

#### Film

Garibaldi, Lucía (2019): *Los tiburones*. Argentina, Uruguay, España: Montelona Cine, Isabel García, Pancho Magnou Arnábal.

#### Literatur

Côté, James E./ Levine/ Charles G. (2015): *Identity, formation, youth and development: A simplified approach*. New York: Psychology Press.

Criado, Martín (2005): „La construcción de los problemas juveniles.“ In: *nómadas*, Oktober 2005. <1-Ni lo mismo (ucentral.edu.co)> (zuletzt besucht am 25.07.2023)

Götsch, Monika (2014): *Sozialisation heteronormativen Wissens: Wie Jugendliche Sexualität und Geschlecht erzählen*. Berlin: Budrich UniPress.

Grob, Alexander/ Jaschinski, Uta (2003): *Erwachsen werden. Entwicklungspsychologie des Jugendalters*. Weinheim, Basel, Berlin: Beltz Verlag.

Rendtorff, Barbara (2003): *Kindheit, Jugend und Geschlecht: Einführung in die Psychologie der Geschlechter*. Weinheim: Beltz-Taschenbuch.

<sup>43</sup> Vgl. 01:14:59 - 01:16:03

Rossmann, Peter (1996): Einführung in die Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters. Bern: Huber.

Watzlawik, Meike (2004): Uferlos?: Jugendliche erleben sexuelle Orientierungen. Norderstedt: Books on Demand GmbH.

Wendt, Eva-Verena (2009): Sexualität und Bindung: Qualität und Motivation sexueller Paarbeziehungen im Jugend- und jungen Erwachsenenalter. Weinheim: Juventa-Verlag.

# JUNG UND QUEER. DIE SUCHE NACH ORIENTIERUNG IM SPIELFILM *EL ÁNGEL*

ANGELIKA RATHMAIR

---

## Abstract.

Angelika Rathmair analysiert in ihrem Beitrag „Jung und queer. Die Suche nach Orientierung im Spielfilm *El Ángel*“ die Suche des Protagonisten Carlos nach der eigenen (sexuellen) Identität und Geschlechtszugehörigkeit. Rathmair zeigt in ihrer filmischen Analyse, inwiefern die queere Sexualität des Protagonisten von *El Ángel* narrativ mit seiner zunehmenden Gewalt und seinen kriminellen Ausschweifungen zusammenhängt und beleuchtet dies hierbei auch kritisch. Durch die Analyse der Beziehungskonstellationen zwischen Carlos und einigen anderen Figuren des Films wird die kriminelle und sexuelle Entwicklung des Protagonisten beleuchtet. Die Autorin ordnet den Film zudem in die Tradition des *Queer Cinema* ein.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 3

## Juventudes del cine:

Jugend-Darstellungen im 21. Jahrhundert in Spielfilmen aus Argentinien, Chile, Guatemala, Mexiko und Uruguay

Seite 19-27

vistazo.

# JUNG UND QUEER. DIE SUCHE NACH ORIENTIERUNG IM SPIELFILM *EL ÁNGEL*

ANGELIKA RATHMAIR

## 1. Suche nach sexueller Identität im Film

Kann ein Mensch mit einem engelsgleichen Gesicht gleichzeitig auch gewalttätig und grausam sein? Mit dieser Idee von stereotypischen Vorstellungen über Gewaltverbrecher spielt der Regisseur Luis Ortega im Film *El Ángel*, in dem er einen argentinischen Gewaltverbrecher der 1970er Jahre als niedlichen Jugendlichen mit blondem, lockigem Haar inszeniert. Neben der chronologischen Darstellung der Straftaten eines Schwerkriminellen erzählt der Film jedoch auch eine ganz andere Geschichte, und zwar eine Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Carlos und Ramón, welche mit Verlauf des Films an Intensität und Dramatik zunimmt. In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, wie sich dieser zweite Handlungsstrang in die chronologische Erzählung der Straftaten einbindet und wie die Suche nach sexueller Identität mit filmtechnischen Mitteln umgesetzt wird. Mit Hilfe der Analyse von ästhetischen Stilmitteln wie Farbe, Bildformat oder Schnitt und einer Analyse bestimmter Figurenkonstellationen, soll die Suche nach sexueller Identität anschaulich verdeutlicht werden. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei der Darstellung von Carlos queerer Identität zu. Diese steht im Gegensatz zu den Anschauungen einer heteronormativen Gesellschaft, in der Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit als soziale Norm angesehen werden. Aus diesem Grund stellt sich notwendigerweise ebenfalls die Frage, wie sich der Film mit diesen Diskursen

in Verbindung bringen lässt oder sie konterkariert. Die vorliegenden Ausführungen beschäftigen sich dementsprechend einleitend auch mit der Darstellung von queeren Charakteren im Laufe der Zeit, um auf diese Weise den Film in die historische Entwicklung des *Queer Cinemas* einzuordnen.

## 2. Queer und Queer Cinema

Im folgenden Kapitel werden zunächst die wichtigsten Begriffe im Zusammenhang mit ‚Queer Cinema‘ definiert und anschließend soll ein historischer Überblick über dessen Entwicklung im Laufe der Zeit gegeben werden.

### 2.1. Begriffe Queer und Queer-Theorie

Die Buchstaben in der Abkürzung LGBTQ repräsentieren verschiedene Aspekte der sexuellen Orientierung und Geschlechtsidentität: *Lesbian*, *Gay*, *Bisexual*, *Transgender* und *Queer*. Der Terminus ‚queer‘ kommt ursprünglich aus dem Englischen und diente in der Vergangenheit zur Bezeichnung von Dingen oder Personen, die von der Norm abwichen. Oft hatte der Begriff eine abwertende Bedeutung und wurde mit Wörtern wie ‚seltsam‘ oder ‚sonderbar‘ übersetzt. In den frühen 1990er Jahren ging der Ausdruck jedoch in den allgemeinen Sprachgebrauch über und wird seither zur Bezeichnung von Personen, deren geschlechtliche Identität und/oder sexuelle Orientierung nicht der zweigeschlechtlichen, cis-geschlechtlichen

und/oder heterosexuellen Norm entspricht, verwendet.<sup>1</sup> Grundsätzlich lässt sich ‚queer‘ jedoch nicht einheitlich definieren, da eine gewisse Unbestimmtheit und Elastizität gerade den Kern des Begriffs ausmachen.<sup>2</sup> Dementsprechend handelt es sich vielmehr um ein Konzept im Wandel:

Seit ein paar Jahren jedoch wird queer anders gebraucht – als Sammelbegriff für ein politisches Bündnis sexueller Randgruppen und zur Bezeichnung eines neuen theoretischen Konzepts, das sich aus den bereits etablierten Lesbischen und Schwulen Studien entwickelt hat.<sup>3</sup>

Diese kulturwissenschaftliche Weiterentwicklung mündete somit in den 1990er Jahren in der sogenannten *Queer-Theorie* als neue Kulturtheorie. Ihr Ziel ist es zu untersuchen, wie Sexualität reguliert wird und wie sie andere gesellschaftliche Bereiche beeinflusst und strukturiert.<sup>4</sup>

## 2.2. Queer Cinema im Laufe der Zeit

Eine historische Betrachtung der filmischen Darstellung von queeren Figuren ist von besonderer Wichtigkeit, da Filme Einfluss auf die gesellschaftliche Meinungsbildung haben können und dazu beitragen gewisse Ideen und Stereotypen etwa in Bezug auf Bösewichte oder Held\*innen zu verstärken.<sup>5</sup> Aus diesem Grund soll im vorliegenden Kapitel ein Überblick über die Geschichte des queeren Kinos gegeben werden, um somit eine bessere filmtheoretische Einordnung des vorliegenden Films zu ermöglichen. Ende des 19. Jahrhunderts kam es zur Entstehung des Films und seither sind gewisse Leitideen hinsichtlich der Repräsentation von queeren Charakteren festzustellen. In den 1920er Jahren herrschten bereits stereotypische Vorstellungen sowohl im realen Leben als auch in der Filmindustrie bezüglich

homosexueller Männer und Frauen vor. Queere Figuren wurden oft sehr übertrieben dargestellt, so wurden Männer etwa sehr effeminiert gezeigt und ihnen Eigenschaften wie Zimperlichkeit oder Affektiertheit zugeschrieben. Frauen hingegen, wurden übertrieben männlich abgebildet, etwa Zigarre rauchend und mit maßgeschneiderten Anzügen und Hüten ausgestattet.<sup>6</sup> Als besonders einschneidende Maßnahme ist der in den 1930er Jahren in Hollywood implementierte *Production Code* zu erwähnen. Sein Zweck war es, die Filmindustrie zu regulieren und in gewisser Hinsicht zu zensieren. Auf Streben von Kirchenorganisationen wurde eine Liste von moralischen Richtlinien für Filme erstellt und somit ein Verbot der Darstellung von Homosexualität durchgesetzt.<sup>7</sup> Nach Ende des Zweiten Weltkriegs kam es zu einem markanten Wandel in der Inszenierung von queeren Charakteren und sie wurden nicht wie zuvor mit Albernheit assoziiert, sondern vor allem mit Bösartigkeit und Kriminalität. Man stand queeren Personen vermehrt feindselig gegenüber, was sich auch in der kinematographischen Repräsentation widerspiegelte. Bis in die 1950er Jahre durften queere Charaktere oftmals nur eingesetzt werden, um moralische Botschaften der Heteronormativität zu vermitteln. Folglich wurden queere Charaktere oftmals für ihre Sexualität bestraft bzw. getötet.<sup>8</sup>

Als Geburtsstunde der modernen Lesben- und Schwulenbewegung gilt das Jahr 1969, als es in einer New Yorker Schwulenbar zu einem Aufstand gegen die Polizei kam. Der Widerstand bekam weltweit viel Aufsehen und im Zuge der sexuellen Revolution wurden auch in Hollywood verstärkt Inhalte wie sexuelle Freiheit thematisiert. Schließlich kam es auch zur Abschaffung

1 Vgl. Diversity Arts Culture Berlin 2023

2 Vgl. Jagose 2016: 13

3 Jagose 2016: 16

4 Vgl. Genschel et al. 2021: 11

5 Vgl. Benshoff/Griffin 2016: 2

6 Vgl. ebd: 24-25

7 Vgl. ebd: 29

8 Vgl. ebd: 90

des *Production Codes* und er wurde durch ein Bewertungssystem mit Altersbeschränkungen ersetzt.<sup>9</sup> Auch wenn es in den 1970er Jahren zu einer Enttabuisierung von Sexualität kam, beschränkten sich viele Filme trotzdem immer noch auf das Zeigen von queeren Figuren mit der Absicht, einen entweder humoristischen oder bösartigen Wesenszug zu untermauern. Die 1980er Jahre standen ganz im Zeichen von Hysterie und Angst, da die *AIDS-Krise* um sich schlug und es große Unsicherheit hinsichtlich der Übertragungswege gab. Aufgrund dieses Unwissens wurden oft homosexuelle Männer mit der Verbreitung der Krankheit in Verbindung gebracht, wovon es zu einem erneuten Ausbruch von Homophobie kam. In Hollywood antwortete man ebenfalls mit Angst und Zurückweisung von queeren Darsteller\*innen und Thematiken auf die Krise.<sup>10</sup> Diese ablehnende Haltung seitens Hollywoods beflügelte jedoch viele queere Filmemacher\*innen ihre Produktionen im Rahmen von Filmfestivals zu verbreiten. Anfang der 1990er Jahre entstand eine neue Strömung, die die Filmtheoretikerin B. Ruby Rich mit *New Queer Cinema* bezeichnete und wie folgt charakterisiert: „these works are irreverent, energetic, alternatively minimalist and excessive. Above all, they´re full of pleasure“.<sup>11</sup> Als besonderes Merkmal des *New Queer Cinemas* soll erwähnt werden, dass es nicht um eine positive oder politisch korrekte Darstellungsweise von Homosexualität geht, sondern jene als selbstverständlich wahrgenommen werden soll. So werden etwa auch in Bezug auf Charakterschwächen oder kriminelle Neigungen der Figuren keinerlei Anstalten gemacht, diese zu beschönigen.<sup>12</sup>

---

9 Vgl. Benschhoff/Griffin 2016: 130-131

10 Vgl. ebd: 204-206

11 B. Ruby Rich (2004:16)

### 3. Figurenkonstellation: Analyse der Beziehungen

Um die Suche nach sexueller Identität des Protagonisten Carlos besonders anschaulich nachvollziehen zu können, wird nachfolgend die Figurenkonstellation des Films genauer betrachtet. Darunter versteht man das System der Figuren und ihrer Beziehungen und grundsätzlich beinhaltet es die Haupt- und Nebenfiguren, aber auch stumme Randfiguren, Figurenkollektive oder diegetische Erzähler.<sup>13</sup> Es werden vor allem drei Beziehungen der Hauptfigur Carlos zu anderen Figuren näher analysiert und im Rahmen von ausgewählten Szenen mit Hilfe von filmtechnischen Analyseinstrumenten genauer betrachtet. Das Augenmerk liegt stets auf dem parallelen Vorschreiten der beiden Handlungsstränge, die einerseits die Suche nach sexueller Identität und andererseits ein Ansteigen der Schwere der kriminellen Handlungen miteinander verknüpfen.

#### 3.1. Ausgangspunkt: Carlos und Marisol

In dieser Szene ist Carlos mit seiner Freundin beim gemeinsamen Spaziergang durch die Nachbarschaft zu sehen.<sup>14</sup> Sie führen zwar ein freundschaftliches Gespräch über Carlos' kriminelles Verhalten, ihr Benehmen wirkt aber wenig lebendig und etwas distanziert. Auffallend ist die sehr neutral gehaltene Farbpalette in Erdtönen, wie Braun, Orange und Grün. Diese Farbgebung verstärkt den Eindruck der Leblosigkeit ihrer Beziehung und besticht eher durch Zurückhaltung und Formalität. Die zwei Figuren sind in der Normalansicht zu sehen und die Bildhälften sind symmetrisch auf die

12 Vgl. Aaron 2004: 4

13 Vgl. Eder 2014: 464

14 Ortega 2018: 08:35-9:40

beiden aufgeteilt. Wiederum entsteht dadurch der Eindruck, dass ihre Beziehung sich eher auf freundschaftlicher Ebene abspielt und kaum romantische oder sexuelle Reize verursacht. Die Szene wird akustisch nur von Umgebungsgeräuschen der Natur begleitet, was noch einmal eine gewisse Gefühlsneutralität unterstreicht. Ganz anders wirkt die anschließende Szene, die mithilfe eines Schnitts abrupt den Schauplatz auf den Vorplatz der Schule verlagert und zum ersten Mal Ramón in die Handlung miteinbezieht. Ramón ist in der Totalansicht und im Hintergrund das Schulgebäude zu sehen<sup>15</sup>, wobei die Kameraeinstellung einige Sekunden in dieser Größe verharret. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Carlos sichtlich von Ramóns Erscheinung fasziniert ist und diese Carlos' gesamte Aufmerksamkeit beansprucht. Die Farben sind in Blautönen gehalten und könnten auf das unbekannte, neue Gebiet, in das sich Carlos ab nun begeben wird, verweisen. Es scheint so, als ob sich Carlos am Ausgangspunkt auf der Suche nach sexueller Verwirklichung befinden würde. Er führt zwar eine heterosexuelle Beziehung mit Marisol, es lässt sich aber eine gewisse emotionale Distanz und Gleichgültigkeit feststellen, welche sich schlagartig durch das Kennenlernen von Ramón zu ändern scheint. Die Beziehung zu den Zwillingsschwestern Marisol und Magdalena wird später noch einmal thematisiert, als Ramón und Carlos mit ihnen auf Motorrädern unterwegs sind<sup>16</sup>. Besonders markant ist die Stelle, an der Magdalena Ramón in den Schritt fasst und er sie in ihrem Benehmen bestärkt.<sup>17</sup> Ganz anders stellt sich eine ähnliche Szene zwischen Carlos und Marisol dar. Marisol führt ihre Hand auch in den Intimbereich von Carlos, wo sie aber nur eine eingesteckte Waffe berührt. Carlos reagiert auf Marisols Verhalten jedoch eher gleichgültig und kommentiert es auch nicht näher.<sup>18</sup>

---

15 09:59-10:23  
 16 30:48-31:52  
 17 31:15-31:30

### 3.2. Entdecken und Ausprobieren: Carlos und José

Die folgende Szene ist ausschlaggebend sowohl für Carlos' kriminelle Laufbahn als auch für seine sich entwickelnde sexuelle Identität, da es zum ersten Kontakt mit Waffen und gleichzeitig zu einem sexuell konnotierten Moment kommt. Carlos befindet sich im Haus seines Freundes Ramón und wird in den Kellerraum geführt, wo Ramón und dessen Vater José ganz selbstverständlich beim Essen eine Waffe putzen.<sup>19</sup> Die Farben sind in kühlen Blautönen gehalten, wodurch der Eindruck einer noch unbekannteren Umgebung entsteht. Die gleichförmige Musik im Hintergrund vermittelt eine gewisse Leichtigkeit und Unbeschwertheit, mit der Carlos den innersten Raum des Familienhauses betritt. Besonders auffallend sind die zahlreichen Detailaufnahmen, die Carlos Perspektive zuordenbar sind und dem Zuschauer dementsprechend einen Einblick in seine Wahrnehmung und Gefühlswelt geben. Die erste Detailaufnahme zeigt, wie der Vater den Putzstock mit gekonnter Hand in die Waffenöffnung schiebt und wieder herauszieht. Er beendet die Reinigung mit einem Pusten auf die Waffe.<sup>20</sup> Diese Bewegung und der Gebrauch der Waffe können mit einer sexuellen Symbolik verbunden werden, da die Pistole aufgrund der Art der Inszenierung als Phallus-Symbol wahrgenommen werden kann. Außerdem hat sie eine fas-

18 31:35-31:42  
 19 15:10-15:25  
 20 15:13

zinierende Wirkung, da Waffen gleichzeitig auch das Macht- und Dominanzpotenzial von Filmfiguren verstärken.<sup>21</sup> Darauf folgt die nächste Detailaufnahme, die einen Hoden von José in voller Größe zeigt und durch eine beachtliche Einstellungslänge von mehreren Sekunden fokussiert.<sup>22</sup> Die Perspektive kann Carlos zugeordnet werden, da in der anschließenden Detailaufnahme seine Augen zu sehen sind.<sup>23</sup> Seine Augen vermitteln einen überraschten und gleichzeitig faszinierten Eindruck. Es scheint, als ob Carlos seinen Blick nicht von der zur Schau gestellten Männlichkeit abwenden könne und davon vollkommen in Bann gezogen sei. In der nächsten Detailaufnahme sind Carlos Lippen zu sehen, die sich durch die Einladung zur Betätigung einer Waffe zu einem verschmitzten Lächeln formen.<sup>24</sup> Ein Lächeln, das als Zustimmung zum Waffengebrauch und zur sexuell aufgeladenen Situation im Kellerraum der Familie interpretierbar ist. Die Anspannung entlädt sich am Ende der Szene durch den Abschuss der Pistole, bei dem der Vater sich eng hinter Carlos platziert und seinen Körper durch Berührungen in die richtige Haltung für seinen ersten Schuss bringt.<sup>25</sup> Der Abschuss der Waffe ist durchaus auch als Metapher für den männlichen Orgasmus interpretierbar, wodurch diese sexuell konnotierte Szene an ihren Höhepunkt gelangt. Durch die Aneinanderreihung der beschriebenen Detailaufnahmen kommt es zu einer intensiven Verflechtung der Thematiken der Entwicklung der einerseits kriminellen und andererseits sexuellen Identität. Eine gewisse sexuelle Anspannung ist spürbar, auf die Carlos sichtlich fasziniert und zustimmend reagiert.

---

21 Vgl. In het Panhuis 2023

22 15:38-15:41

23 15:42-15:44

24 16:12

### 3.3. Ankommen, Aufblühen und Vergehen: Carlos und Ramón

Im weiteren Verlauf des Films kommt es zu einer starken Entwicklung der kriminellen Laufbahn von Carlos. Es folgen zahlreiche gewalttätige Einbrüche und Raubüberfälle, bei denen Carlos nicht vor dem Gebrauch von Waffen zurückschreckt und die Zahl seiner Opfer stetig steigt. Auch die Beziehung zu Ramón erlebt eine neue Phase der Intensität und mündet in einer durchaus romantisch angehauchten Szene, die mit dem gemeinsamen Einbruch in ein Juweliengeschäft beginnt.<sup>26</sup> Der gesamte Raum ist mit dunklen Farben in Rottönen ausgestattet und schafft somit eine romantische und auch leidenschaftliche Stimmung. Diese Leidenschaft für das Stehlen und Einbrechen wird durch die Musik unterstrichen, die an den Klang einer Spieldose erinnert und somit das kriminelle Handeln mit Spiel, Liebe und Leidenschaft verknüpft. Ein Kameraschwenk begleitet Carlos beim Betreten des Geschäfts und führt in die räumlichen Gegebenheiten ein. Die Kameraführung wird von der Musik begleitet, kommt aber plötzlich zum Stillstand, als Carlos fasziniert vor einem Paar Perlenohrringen stehen bleibt. In der nächsten Einstellung ist in einer Nahaufnahme zu sehen, wie sich Carlos mit den Ohrringen schmückt und sich dabei im Spiegel betrachtet.<sup>27</sup> Der Spiegel kann hier als besonders interessantes Motiv angesehen werden, da der Blick in den Spiegel in gewisser Weise als Konfrontation mit dem Selbst zu deuten ist. Die Wahrnehmung des eigenen Gesichtes ermöglicht es somit, der eigenen Innerlichkeit Ausdruck zu verleihen. Andererseits kommt dieser Blick gleichzeitig auch von außen und wirft damit Fragen der Identifikation auf.<sup>28</sup> Der Einsatz dieses speziellen Motivs unterstreicht daher noch einmal Carlos' Prozess der Suche nach Orientierung

25 16:20-16:36

26 38:57

27 39:37-39:47

28 Vgl. Elsaesser 2017: 77

und Identität. In der anschließenden Nahaufnahme sieht man nun auch Ramón, der Carlos Komplimente macht und ihn mit ‚Marilyn Monroe‘ vergleicht. Man befindet sich als Zuseher im engen Interaktionsraum der Figuren und es entsteht dadurch ein Gefühl der tiefen Intimität zwischen den beiden Figuren. Es sind nur mehr die oberen Körperhälften der beiden zu sehen, wodurch scheinbar alles rundherum, sogar der Einbruch, einen Moment an Bedeutung verliert und die beiden sich vollkommen ineinander verlieren.<sup>29</sup> Eine besondere Dynamik bekommt die Szene dadurch, dass sie sich mit berühmten Komplizen bzw. Paaren vergleichen und Carlos sich mit ‚Evita‘ identifiziert. Erwähnenswert ist, dass sich die argentinische Präsidentengattin Eva Perón nach ihrem Tod im Jahr 1952 über die Zeit zur Ikone der *LGBTQ Community* entwickelt hat. Dieses Phänomen lässt sich unter anderem auf ihre aufsehenerregende Lebensgeschichte und ihre unkonventionellen politischen Ansichten zurückführen.<sup>30</sup> Diese Szene trägt eine besondere Bedeutung in Carlos Prozess der Suche, da sie einen Punkt markiert, an dem Carlos offensichtlich eine tiefe Anziehung zu Ramón verspürt und sich gleichzeitig auch in seiner geschlechtlichen Identität immer stärker definiert. Die starke Anziehung zu Ramón wird auch in einer der darauffolgenden Szenen spürbar. Carlos und Ramón befinden sich nach dem Überfall auf das Juweliergeschäft im Hotelzimmer und das Diebesgut liegt wie ein Schatz auf dem Bett drapiert.<sup>31</sup> Die Beleuchtung ist sehr schwach, wodurch sich der Raum und die Figuren teilweise im Dunkeln befinden und schwer erkennbar sind. Diese Dunkelheit unterstützt das Gefühl, dass sich die beiden Komplizen nach dem erfolgreichen Überfall nun in Sicherheit befinden und ihren Erfolg genießen können. Ramón legt sich müde auf das

---

29 40:41-41:01

30 Vgl. Melo 2023: 2

31 43:05

32 44:09

Bett und man sieht in einer Totalaufnahme, wie Carlos den Geschlechtsbereich seines Komplizen, der mit einem Handtuch bedeckt war, entblößt. In den anschließenden Detailaufnahmen ist zu erkennen, wie Carlos Ramóns Intimzone mit den erbeuteten Juwelen schmückt.<sup>32</sup> Diese Verbindung des Diebesguts mit der Intimzone stellt besonders bildhaft dar, wie Carlos sich von Ramóns Körper angezogen fühlt und ihn fast wie einen Schatz verehrt und bewundert. Wiederum wird dadurch mithilfe filmtechnischer Darstellungsweisen eine Verknüpfung der sexuellen Identitätssuche des Protagonisten mit seinen kriminellen Handlungen erreicht.

Eine besondere Dramatik bekommt Carlos kriminelles Handeln, als er seinen Komplizen und *partner in crime* schlussendlich ermordet. Die Mordsequenz beginnt mit einer Szene, in der sich die beiden zuerst tanzend tief in die Augen schauen und sich anschließend zärtlich und innig umarmen.<sup>33</sup> Die Szene wird von kräftiger und dynamischer Rockmusik begleitet, die auch in den nächsten Szenen fortgeführt wird und somit die Dramatik der gesamten Sequenz unterstreicht. Die darauffolgende Szene wird mit einer Blende verbunden, in der sowohl Ramón als auch eine Tunneleinfahrt erkennbar sind.<sup>34</sup> Die Überblendung und die Musik bewirken einen harmonischen Übergang der beiden Szenen. Durch die gewählte Kameraführung entsteht der Eindruck in einen Tunnel einzufahren und kurz darauf ist in einer Weitaufnahme ein von Carlos gelenktes Auto zu sehen.<sup>35</sup> Der Tunnel, die Dunkelheit und die gedämpften Farben könnten auf das sich annähernde Ende der Beziehung der beiden Hauptfiguren hindeuten. Carlos ist mehrmals in der Profilaufnahme zu sehen, was den Eindruck seiner Entschlossenheit, den Wagen in den Gegenverkehr zu lenken, verstärkt. Die

33 01:26:10-01:26:50

34 01:26:58

35 01:27:07

Szene endet mit einem schwarzen Bild<sup>36</sup> und deutet auf das Ende der Beziehung durch den Tod einer der Partner hin.

## 4. Fazit: Der Bonnie und Clyde Aspekt

Abschließend kann festgestellt werden, dass es durchaus zu einer gewissen parallelen Entwicklung der beiden Handlungsstränge kommt und diese gleichzeitig auch durch filmtechnische Darstellungsweisen unterstützt wird. Carlos entwickelt sich vom kleinkriminellen Dieb zum gewalttätigen Räuber und Mörder, und andererseits lässt sich eine klare Veränderung seiner geschlechtlichen und sexuellen Orientierung feststellen. Diese Verbindung des queeren mit dem kriminellen Charakter der Hauptfigur soll auch kritisch betrachtet werden, da das Kino als mächtiger Mechanismus der Meinungsbildung zu betrachten ist. Dementsprechend hängt die gesellschaftliche Wahrnehmung von Geschlechtsidentitäten und -diversitäten auch von den Bildern, die auf den Kinoleinwänden der ganzen Welt ausgestrahlt werden, ab.<sup>37</sup> Wie auch der Blick auf die historische Entwicklung des queeren Kinos gezeigt hat, scheint es, dass diese Verbindung des queeren Charakters mit Kriminalität alte, bereits überwundene Stereotypen und Muster der Darstellung von queeren Charakteren wieder zum Leben erweckt. Schließlich bleibt aber offen, welche Botschaft die Suche nach sexueller Identität in Verbindung mit der Kriminalgeschichte der Hauptfigur genau vermittelt. Es wäre aber durchaus möglich, den Handlungsstrang der Liebesgeschichte im Lichte des *New Queer Cinemas* zu betrachten und ihm eine gewisse Selbstverständlichkeit zuzuschreiben. Das entspricht

---

36 01:27:50

37 Vgl. Garcia Calderon 2020: 68

auch der Aussage des Regisseurs auf die Frage, ob die sexuelle Orientierung der Hauptfigur nicht problematisch in Hinblick auf die Repräsentation der *LGBTQ Community* sein könnte. Dieser meinte daraufhin, es ginge nicht darum, dass die Homosexualität das kriminelle Leben des Protagonisten beeinflusst hätte, sondern es würde sich vielmehr um zwei voneinander getrennte Aspekte seines Charakters handeln.<sup>38</sup> Im Mittelpunkt steht dementsprechend vielmehr eine Liebesgeschichte eines Gangsterpaares, vielleicht auch ganz im Stile von Bonnie und Clyde.

### BIBLIOGRAPHIE

#### Monographien

Aaron, Michele (2022): *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: University Press.

Benshoff, Harry M./Griffin, Sean (2006): *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Pub.

Eder, Jens (2014): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2019): *Filmtheorie zur Einführung* (5.Aufl.). E-Book-Ausgabe: Junius Verlag GmbH.

Jagose, Annamarie (1996): *Queer Theory Eine Einführung*. Australia, Victoria: Melbourne University Press. Deutsche Ausgabe: Berlin: Querverlag GmbH, 2001.

#### Sammelbände

38 Vgl. Motamayor 2018

Genschel/Lay/Wagenknecht/Wolderdorf/Logorrhöe (2001): „Vorwort“. In: Jagose, Annamarie (Hg.) Queer Theory Eine Einführung. Berlin: Querverlag GmbH, 7-12.

Rich, B. Ruby (2004): “New Queer Cinema“. In: Aaron, Michele (Hg.) New queer cinema: a critical reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 15-22.

### **Aufsätze in Zeitschriften**

García Calderón, Gerónimo Iván. (2020): Miradas sobre lo “queer”: Cine y Representación. La ventana. Revista de estudios de género, 53-86.

### **Online-Quellen**

Diversity Arts Culture Berlin (2023): <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/queer> (zuletzt abgerufen am 09.08.2023).

In het Panhuis, Erwin (2023): Schwule Symbole im Film: Schusswaffen und Kriege. 28.05.2023 [https://www.queer.de/detail.php?article\\_id=45738](https://www.queer.de/detail.php?article_id=45738) (zuletzt abgerufen am 09.08.2023).

Melo, Adrián (2023): El colectivo LGTBIQ y la figura de Eva Perón: claves de una apropiación y una identificación. [https://entredichos.trabajosocial.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/sites/6/2020/09/2\\_MELO\\_FINAL.pdf](https://entredichos.trabajosocial.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/sites/6/2020/09/2_MELO_FINAL.pdf) (zuletzt abgerufen am 11.08.2023).

Motamayor, Rafael (2018): ‘El Ángel’ Director Luis Ortega Talks Making a Gay ‘Bonnie and Clyde’ Based on a Real-Life Teen Serial Killer. 10.01.2018 <https://remezcla.com/features/film/el-angel-luis-ortega-interview-toronto-film-festival/> (zuletzt abgerufen am 12.08.2023).

### **Filme**

Ortega, Luis (2018): El Ángel. Argentinien, Spanien: K&S Films/Underground Contenidos/El Deseo/Telefe/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

# JUGEND IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN REVOLUTION UND STILLSTAND IN *GÜEROS*

JASMIN LEPOLD

---

## Abstract.

„Jugend im Spannungsfeld zwischen Revolution und Stillstand“ von Jasmin Lepold beschäftigt sich mit den widersprüchlichen Zuschreibungen an junge Menschen und wie diese in dem Film *Güeros* verhandelt werden. Auch die Suche nach der eigenen Identität spielt eine ausschlaggebende Rolle. Lepold analysiert in ihrem Artikel die Inszenierung und kinematografischen Darstellungsmethoden in *Güeros*, um herauszuarbeiten, wie die Figuren im Film sich zum Spannungsfeld zwischen Desinteresse/Apathie und Rebellion verhalten.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 3

## Juventudes del cine:

Jugend-Darstellungen im 21. Jahrhundert in Spielfilmen aus Argentinien, Chile, Guatemala, Mexiko und Uruguay

Seite 28-37

vistazo.

# JUGEND IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN REVOLUTION UND STILLSTAND IN *GÜEROS*

JASMIN LEPOLD

## 1. Stereotypen in Verbindung mit Jugend

Obwohl ‚Jugend‘ ein dynamischer und wandelbarer Begriff ist, wird er beim Charakterisieren immer wieder mit bestimmten Merkmalen in Verbindung gebracht.<sup>1</sup> Am häufigsten wird die Jugend durch gegensätzliche Attribute definiert, einerseits wird sie als rebellisch, mit gewissem Hang zu politischem Engagement, andererseits jedoch als apathisch und desinteressiert angesehen.<sup>2</sup> Wichtig ist allerdings zu betonen, dass ‚die Jugend‘ als ein eindeutiger und homogener Begriff nicht existiert, sondern eine Vielzahl an Möglichkeiten der Definition besteht, so unter anderem durch räumliche oder zeitliche Einordnung oder durch symbolische Handlungen.<sup>3</sup>

Auch im Film *Güeros* lassen sich die beiden eingangs erwähnten Darstellungsweisen antreffen. Einerseits wird die Streikbewegung der Student\*innen im Jahr 1999, die gleichzeitig die Hintergrundhandlung des Filmes bildet, gezeigt, andererseits befinden sich die Hauptcharaktere des Films,

<sup>1</sup> Vgl. Vommaro 2015, S.17

<sup>2</sup> Vgl. Vommaro 2015, S. 20

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 18

Sombra, sein Mitbewohner Santos und sein kleiner Bruder Tomás, in ihrer eigenen passiven Welt und stellen so die apathische Seite der Jugend dar. Teilweise werden sie jedoch mit gewissen Klischees konfrontiert, so werden sie mehrmals als Streikbrecher bezeichnet.<sup>4</sup> Zudem hören sie von der unter ihnen wohnenden Frau, sie sollen doch endlich streiken oder studieren gehen.<sup>5</sup> Im Laufe der Handlung wird mit dieser Darstellung jedoch gebrochen und die Figuren erwachen langsam aus ihrer Apathie.

Ziel der folgenden Arbeit ist es, aufzuzeigen, wie der Stillstand und die Revolution der Jugend im Film *Güeros* inszeniert werden. Der Hauptteil wird sich dabei mit den beiden Darstellungsweisen beschäftigen, aber auch den Kontrast hervorheben, wobei besonderes Augenmerk auf die filmische Ebene gelegt wird. Zuletzt wird auch auf den Wechsel vom Stillstand zur Bewegung eingegangen und mögliche Ursachen dafür in Erwägung gezogen.

## 2. Inszenierung des Stillstands

Die Szenen, in denen vor allem der Stillstand der Hauptfiguren thematisiert wird, sind grundsätzlich ähnlich gestaltet und finden sich vor allem zu Anfang des Filmes wieder.

Allein schon Tomás‘ Ankunft ist auf interessante Art und Weise dargestellt. Schweigend steigt er die Treppe zur Wohnung hinauf und dieser Anstieg scheint sich hinzuziehen und mit jeder Sekunde länger zu dauern, als würde er nie enden.<sup>6</sup> Es ist Musik zu hören, die schlagartig aufhört, als Tomás die Tür zur Wohnung aufmacht, die in völlige Dunkelheit getaucht

<sup>4</sup> Vgl. 18:30; 47:10

<sup>5</sup> Vgl. 27:23 – 27:26

<sup>6</sup> Vgl. 07:26 – 07:44

ist.<sup>7</sup> Sowohl Ton als auch Lichtverhältnisse ändern sich schlagartig, als die Wohnung betreten wird. Aus Licht wird Schwärze und aus Musik wird Stille, was charakteristisch für die Inszenierung des Stillstands ist. Jener Moment kennzeichnet Tomás' Übergang von seinem alten Leben ins Neue beziehungsweise von einem topografischen Raum in einen anderen.<sup>8</sup>

In den Szenen, die in der Wohnung spielen, herrscht zudem noch eine relativ niedrige Schnittfrequenz und auch Musik gibt es keine. Lediglich die von den Figuren verursachten Geräusche oder ihre Gespräche sind hörbar, ansonsten zeichnen sich die Szenen durch relative Stille aus. Es herrscht wenig Bewegung, sowohl seitens der Kamera, die meist statisch ist, als auch von den Figuren selbst. Die Einstellungsgrößen sowie auch die Figurenperspektiven ändern sich wenig, sondern sind die einzelnen Szenen hindurch relativ konstant. Dadurch wird eine gewisse Harmonie erzeugt.

Besonders deutlich lässt sich dies an folgenden beiden Szenen erkennen. In der einen Szene sitzen die Hauptfiguren gemütlich bei Tisch, um zu frühstücken.<sup>9</sup> In der anderen, wenig später folgenden, befinden sie sich auf der Couch, um fernzusehen.<sup>10</sup> Es lässt sich erkennen, wie ähnlich beide Szenen gestaltet sind. In beiden Szenen lassen sich die für den Stillstand typischen filmischen Elemente finden, nämlich die vorherrschende Stille sowie die gleichbleibenden Einstellungsgrößen und Figurenperspektiven. Wieder ist die Kamera statisch und sie befindet sich ein Stück von den Figuren weg und schafft daher eine gewisse Distanz zum abgebildeten Geschehen.

---

<sup>7</sup> Vgl. 08:30

<sup>8</sup> Vgl. Méndez und Ibarra, S. 66

<sup>9</sup> Vgl. 12:03

<sup>10</sup> Vgl. 21:24

Interessant ist zudem auch die Lichtgestaltung zu Anfang des Filmes, als sich die Charaktere noch in der Wohnung befinden. Sie scheint recht dunkel gehalten zu sein, im Vergleich zu später folgenden Szenen, die teilweise eindeutig in hellere Lichtverhältnisse getaucht sind. Möglicherweise soll so die Dunkelheit noch einmal unterstrichen werden, welche wiederum ein Verweis auf ihre passive, lethargische Welt ist, in der sie momentan leben.

### 2.1. Stillstand als Krise

Der Stillstand, in welchem Sombra und Santos sich befinden, lässt sich auf persönliche sowie externe Krisen zurückführen. Zuallererst ist am auffälligsten, in welcher finanzieller Lage sie sich befinden. Ihre Wohnung verwahrlost zunehmend, was in Großaufnahmen gezeigt wird, auch der Strom fehlt, wenn sie ihn nicht gerade von der Familie unter ihnen stehen, und so befinden sie sich oftmals im Dunkeln. Ihre Geldnot ist auch daran zu erkennen, dass sie auf das Geld von Sombras Mutter angewiesen sind und in derselben Szene, als Tomás sie fragt, ob es kein Frühstück gäbe.<sup>11</sup>

Nebenbei befinden sie sich auch in einer ganz persönlichen Krise. Sie zweifeln an ihrer Dissertation, die sie eigentlich schreiben sollten. Vor allem Sombra leidet unter Panikattacken, die filmtechnisch meist durch verzerrte Geräusche, Piepsen und lautes Atmen umgesetzt werden.<sup>12</sup>

Eine Ursache für die Angstzustände ist unter anderem der akademische Leistungsdruck, dem sie ausgesetzt sind und der in Studenten\*innen häufig Depression, Angst oder Stress erzeugt.<sup>13</sup> Dadurch sind sie anfälliger für

<sup>11</sup> Vgl. 10:21 – 10:51; 12:14

<sup>12</sup> Vgl. 21:45 – 22:20; 26:29 – 27:01; 29:38 – 30:08

<sup>13</sup> Vgl. Beiter et. al. 2015, S. 90f.

jene Verhaltensweisen, die auch von Sombra und Santos praktiziert werden, wie beispielsweise Rauchen, schlechte Schlafgewohnheiten sowie schlechte Ernährung.<sup>14</sup>

Ihre politische Apathie scheint dem Studenten\*innenstreik teilweise selbst geschuldet zu sein, was in jener Diskussion deutlich wird, die sie mit einem anderen Studenten\*innen auf dem Weg zur Universität beginnen.<sup>15</sup> Die Aussichtslosigkeit eine einheitliche Bewegung zu schaffen, scheint sie in ihrer Annahme zu bestärken, dass jeder politische Aktivismus ihrerseits uneffektiv und sinnlos wäre.<sup>16</sup> Die ausgrenzende Natur des Streiks jenen gegenüber, die sich nicht auf aktive Weise daran beteiligen, gibt ihnen ein Gefühl „of social fragmentation“<sup>17</sup>. Unter jenem Begriff versteht man die Zersplitterung („fragmentation“) der sozialen Ordnung und gleichzeitig die Erfolglosigkeit ein Einheitsgefühl zu schaffen<sup>18</sup>.

## 2.2. Symbolik der Figuren

Auf symbolischer Ebene verkörpern Sombra und Santos die Lethargie, in der sie zu Anfang leben. So befinden sich nicht nur die Figuren selbst im Stillstand und bewegen sich so wenig wie möglich, auch die Kamera passt sich ihnen an, wenn sie im Mittelpunkt stehen. In Bezug auf Lichtverhältnisse befinden sie sich meist im Schatten oder in Dunkelheit. Zudem ist Sombras Spitzname, der ins Deutsche übersetzt „Schatten“ bedeutet, eine weitere Referenz seines passiven Daseins. Im Laufe der Handlung ändert sich jene Symbolik, besonders in Hinblick auf Sombra, der seine eigentliche Identität als Federico zurückgewinnt.

---

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Vgl. 47:47 – 49:11

<sup>16</sup> Vgl. Dayán 2017, S. 160

<sup>17</sup> ebd.

Sein jüngerer Bruder Tomás hingegen grenzt sich sowohl charakterlich als auch filmtechnisch ab. Charakterlich ist er weitaus lebhafter als sein Bruder Sombra und hört sich auch noch Epigmenio Cruz' Musik an, was vor allem für den späteren Verlauf der Handlung wichtig ist. Tomás verkörpert auf diese Weise „a younger, more active Sombra“<sup>19</sup>. Auch filmtechnisch erkennt man das an der wechselnden Figurenperspektive und der wechselnden Kameraposition, wenn Tomás im Fokus steht, sowie an dem geringeren Abstand zur Kamera.

Tomás ist in Bezug auf die Handlung des Filmes aber auch auf die Figurenentwicklung von bedeutender Rolle. Er ist der Auslöser für die später einsetzenden Ereignisse und reißt Sombra und Santos aus ihrem Stillstand und führt sie zurück in die politische Revolution, was in den folgenden Kapiteln 5 und 5.1. weiter behandelt wird.

## 3. Inszenierung der Revolution

Bereits in der ersten Szene, in welcher der Streik durch einen Zeitungsartikel erwähnt wird, grenzt sich seine Inszenierungsweise deutlich von der des Stillstands ab. Bei jener Szene handelt es sich um die Frühstücksszene. Sie ist harmonisch und symmetrisch gestaltet, bis die Kamera plötzlich hinter Tomás positioniert ist und der oben erwähnte Artikel gezeigt wird, welcher den Zuschauern\*innen in Großaufnahme präsentiert wird. Die Großaufnahme ist mit lauter Trommelmusik unterlegt und auch die Lichtverhältnisse wirken wesentlich heller als in der folgenden Szene.<sup>20</sup> Dadurch

<sup>18</sup> Vgl. Bodnár 2001, S. 174

<sup>19</sup> Dayán 2017, S. 160

<sup>20</sup> Vgl. 11:43 – 11:54

wird der Fokus in jener Szene deutlich auf die Bewegung der Studenten\*innen gelegt und ein eindeutiger Unterschied zwischen beiden Darstellungsweisen etabliert, deren konträre filmtechnische Merkmale sich durch den gesamten Film ziehen, wie man auch an folgenden Szenen erkennen kann.

Im späteren Verlauf der Handlung besuchen die Hauptcharaktere die Universität, wo sich die filmtechnische Umsetzung deutlich von jener zu Anfang des Filmes unterscheidet. Die Kamera wirkt nicht mehr statisch, sondern folgt den Figuren, schwenkt teilweise sogar hin und her. In der ersten Szene, in welcher sie der Versammlung der Studenten\*innen beiwohnen, ändern sich immer wieder die Einstellungsgrößen. Zuerst befindet sich die Kamera hinter den Hauptfiguren, dann folgt ein Zoom auf Ana, danach ein Zoom auf die Hauptfiguren. Anschließend ist sie hinter Ana positioniert und zeigt die vor ihr versammelte Menge. Kurz darauf sieht man Anas Gesicht in Großaufnahme, wobei die Kamera wackelig erscheint, und danach sind wieder die Studenten\*innen im Bild. Zudem wirkt die Szene in helle Lichtverhältnisse getaucht. Musik gibt es in dieser Szene keine, allerdings erzeugen die lauten Rufe der Menge einen deutlichen Kontrast zu den stillen Szenen in der Wohnung.<sup>21</sup>

In der darauffolgenden Szene werden die Hauptfiguren von Ana durch die Universität geführt und auch hier werden dieselben filmtechnischen Mittel, das heißt, die sich verändernde Kameraposition sowie Einstellungsgröße, eingesetzt. Die Kamera passt sich der um sie herum herrschenden Betriebsamkeit an, schwenkt hin und her, um die besetzte Universität, die Studenten\*innen und ihren Streik umfassend zu zeigen. Dies ist eine der wenigen Szenen in der ersten Hälfte des Filmes, in welcher zudem Musik zu hören ist.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. 51:28 – 53:07

<sup>22</sup> Vgl. 56:23 – 58:15

Kurz darauf befinden sich Sombra und Ana draußen vor dem Universitätsgebäude, wo sich eine Gruppe von Studenten\*innen versammelt hat. Auch hier ändern sich wieder die Einstellungsgrößen und die Kameraposition, die einmal Ana folgt, dann sieht man wieder ihr Gesicht, zwischendurch befindet sich die Kamera immer wieder mitten in der Menge und zeigt die Feiernden. Zum Schluss steht sie hinter Ana und Sombra. Zu hören ist zudem auch wieder laute Trommelmusik, die von Geschrei und Rufen begleitet wird.<sup>23</sup> Zudem herrscht in jener Szene eine deutlich höhere Schnittfrequenz als in den Szenen, die sich in ihrer Wohnung abspielen.

Man kann also eindeutig erkennen, dass sich die Szenen, in denen die Revolution thematisiert wird, deutlich von den Szenen in der Wohnung abgrenzen und wesentlich heller, lauter und auf diese Weise dynamischer wirken. Für jene Inszenierungsweise werden zudem hauptsächlich dieselben, zuvor bereits erwähnten, filmischen Mittel eingesetzt.

### 3.1. Jugend und politisches Engagement

Im Gegensatz zu den Hauptfiguren engagieren Ana und die restlichen Streikenden sich aktiv politisch, beispielsweise durch die Besetzung der Universität und dem am Ende des Filmes stattfindenden Streik. Wodurch sich der im Film dargestellte Streik auszeichnet, ist allerdings seine relativ friedliche Natur. Die Streikenden verzichten auf jegliche gewalttätigen Aktionen und wollen ihre Forderungen stattdessen mithilfe von Bannern, Plakaten und dem Studenten\*innenmarsch am Ende durchsetzen.

In lateinamerikanischen Ländern gibt es jedoch wenige Studenten\*innen, die eine aktive Rolle in der Politik haben, obwohl es ihnen ein Anliegen ist, dass ihre politischen Handlungen ernst genommen werden.<sup>24</sup> Diejenigen,

<sup>23</sup> Vgl. 1:00:45 - 1:02:31

<sup>24</sup> Vgl. Scott 1968, S. 77

die sich jedoch politisch engagieren, sehen sich als „‘agents of change‘“<sup>25</sup> und haben meist einen Hang zu sofortigem Handeln. Grundsätzlich haben sie sehr wenig politischen Einfluss, wodurch einige junge Aktivist\*innen zu rebellischen, gewalttätigen Aktionen greifen, während andere in vollkommene politische Apathie verfallen.<sup>26</sup> Letzteres kann man bei den Hauptfiguren des Filmes beobachten.

Die Figur von Ana jedoch kann als Verkörperung der rebellischen Jugend angesehen werden. Ihr Engagement und ihre Leidenschaft sind schon zu Anfang spürbar, wo bloß ihre Stimme zu hören ist, und scheinen im Laufe des Filmes durch nichts abzuschwächen. Filmtechnisch grenzt sie sich durch die wechselnden Kamerapositionen und die wechselnden Einstellungsgrößen ab, die sie meist in Großaufnahme oder Detail zeigen. Auch ist Ana in wesentlich hellere Lichtverhältnisse getaucht als die anderen Protagonisten. Diese positive und idealisierte Darstellung beruht einerseits auf ihrer wesentlichen Rolle in der Student\*innenbewegung und symbolisiert daher die Art, wie die Bewegung selbst teilweise von den Mitgliedern idealisiert wird. Die Figur von Ana scheint also auf filmtechnischer Inszenierungsebene mit der Revolution zu verschmelzen.

Zudem sehen wir sie oft aus Sombras Perspektive, was auch die häufigen Groß- und Nahaufnahmen von ihr erklären. Sombra ist in sie verliebt und idealisiert sie daher auf seine eigene Weise. Erkennen kann man dies an jener Szene in welcher Ana ihre Rede vor der versammelten Menge hält. Zuerst folgt ein langsamer Zoom auf Ana, bevor die Kamera auf Sombra in wesentlich schnellerem Tempo zoomt und man den träumerischen Ausdruck auf seinem hell erleuchteten Gesicht gut erkennen kann.<sup>27</sup> Dies ist das einzige Mal in jener Szene, dass man seinen Gesichtsausdruck sieht.

<sup>25</sup> ebd., S. 78

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 78f.

<sup>27</sup> Vgl. 51:29 – 52:00

Zudem wird seine Begeisterung von ihr an der Szene deutlich, in der sie zur Filmpremiere fahren und gleich nach ihrer Ankunft Ana in Großaufnahme und Zeitlupe gezeigt wird, wobei sie erneut von Lichtstrahlen umgeben ist.<sup>28</sup>

### 3.2. Die Rolle der Medien

Eine Rolle spielt im Film zudem der Einsatz der Medien in Bezug auf den Streik. Zu Anfang wird der Streik nur durch einen Zeitungsartikel mit einem Bild von verhafteten Student\*innen gezeigt. So erzeugt der Artikel das Gefühl von einem Hang zur Gewalttätigkeit und trägt dazu bei, Panik und Missfallen in der Bevölkerung zu schüren. In später folgenden Szenen wird flüchtig über den Streik im eigenen Radiosender der Student\*innen berichtet, wodurch die Erwartung und das Interesse der Zuschauer\*innen gesteigert wird. Auch zu Ende des Filmes wird auf kreative Weise erneut eine Verbindung zu den Medien hergestellt, diesmal jedoch mithilfe von Tomás Kamera. Er schießt ein Foto von Sombra, der lächelnd in der Menge steht, und allein durch dieses Foto könnte man denken, er wäre ein aktiver Teilnehmer.<sup>29</sup> All dies kann als Verweis auf die mögliche Manipulation, die teilweise von den Medien erfolgt, interpretiert werden.

Tatsächlich haben die Medien einen Einfluss auf die Dauer eines Streikes oder Arbeiteraufstandes. Das bedeutet, je mehr Aufmerksamkeit ein Streik von den Medien und der Gesellschaft bekommt, desto mehr fühlen sich die einzelnen Teilnehmer\*innen ihren Ansichten verbunden.<sup>30</sup> Es gibt verschiedene Erklärungen und Gründe, warum Streiks mehr Beachtung geschenkt wird, so unter anderem aufgrund des allgemeinen Interesses am Streik selbst oder an den Streikenden in Hinblick auf deren Arbeitsverhältnisse,

<sup>28</sup> Vgl. 01:08:07 – 01:08:16

<sup>29</sup> Vgl. 1:44:54

<sup>30</sup> Vgl. Flynn 2000, S. 143f.

wobei es jedoch häufig zu einer übertriebenen Darstellungsweise kommt, die wiederum einen negativen Einfluss auf die Art und Weise hat, wie der Streik wahrgenommen wird.<sup>31</sup> Auch jener Aspekt wird in *Güeros* thematisiert, nämlich in Anas Rede. Sie erwähnt darin, dass die Medien sie als faul und gut situiert darstellen und die Wahrnehmung des Streiks manipulieren, weshalb die Leute in den Straßen sie beschimpfen, anschreien und ihnen vorwerfen, sie sollen wieder studieren gehen.<sup>32</sup>

## 4. Zwischen Revolution und Stillstand

Es gibt jedoch im Film auch Szenen, in denen der Stillstand der Hauptfiguren Sombra, Santos und Tomás eindeutig von den um sie herum herrschenden, politischen Geschehnissen filmtechnisch abgegrenzt wird.

Relativ zu Anfang des Filmes wird das in jener Szene deutlich, in welcher Sombra seinem Bruder von weitem seine Universität zeigt, auf welcher ein riesiges Banner mit der Aufschrift ‚*huelga*‘ hängt, was in Großaufnahme zu sehen ist. Es folgt ein Gespräch der beiden Hauptfiguren, in welchem noch einmal auf die beiden Stereotypen verwiesen wird, unter anderem, da Sombra durchblicken lässt, dass er und Santos den Streik unterstützen, aber auch als Tomás sich verwirrt und überrascht angesichts ihres fehlenden Engagements zeigt.<sup>33</sup>

Auf filmtechnischer Ebene bilden besonders die eingesetzten Lichtverhältnisse einen starken Kontrast. Die Außenwelt im Hintergrund samt der Universität ist in hellem Licht gehalten, das fast grell wirkt, im Vergleich zu den Figuren, die lediglich dunkle Silhouetten bilden. Die Schatten symbolisie-

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S.141f.

<sup>32</sup> Vgl. 52:22 – 52:35

ren in dieser Szene die Passivität, in welcher sich beide Hauptfiguren befinden. Da in dieser Szene der Streik zwar nicht aktiv gezeigt, aber erwähnt wird, kann man im Hintergrund leise Trommelmusik hören und die Figuren werden im Laufe ihres Gespräches in wechselnden Profilaufnahmen gezeigt. Auf diese Weise wird eine leichte Dynamik erzeugt, die sich deutlich von den anderen Aufnahmen in der Wohnung abgrenzt.

Auch in den bereits erwähnten Szenen, jener, in der Ana ihre Rede hält, und jener, in welcher sich die Studenten\*innen außerhalb des Universitätsgebäudes versammeln, heben sich die Hauptcharaktere deutlich von ihrer Umgebung ab. Besonders auffällig ist, dass in diesen Szenen die Kamera meist hinter den Figuren positioniert ist und man nur ihre dunklen Umrisse sehen kann.<sup>34</sup> Ihre Gesichter und Gedanken bleiben verborgen, aber ihre politische Inaktivität wird auf diese Art zur Schau gestellt und sie selbst von ihrem Umfeld eindeutig abgegrenzt. Die Geschehnisse um sie herum sind meist in helleres Licht getaucht, allerdings wirken sie eher unscharf, sodass der Fokus weiterhin auf den Figuren liegt. Man sieht sie am Rand stehen, als passive Zuschauer, als dunkle Schatten, die sich nicht auf aktive Weise einbringen.

## 5. Vom Stillstand zur Bewegung

Wie bereits zu Anfang angeführt, ändern sich die beiden Inszenierungsweisen im Laufe der Handlung. Die Inszenierung der Revolution ändert sich wenig, bis auf die Tatsache, dass sie sich intensiviert. Das bedeutet stilistisch, dass die Kamera noch beweglicher wirkt und auch die Musik lauter wird.

<sup>33</sup> Vgl. 18:10 – 18:39

<sup>34</sup> Vgl. 51:28; 01:02:29

Was sich allerdings deutlich verändert, ist die Inszenierung des Stillstandes. Zu Anfang des Filmes herrscht wenig Bewegung, sowohl von den Figuren als auch seitens der Kamera und die einzigen Geräusche, die man hört, sind entweder von den Figuren verursacht oder es handelt sich dabei um ihre Gespräche. Im Verlauf des Filmes werden die Bilder jedoch weniger symmetrisch und sind häufiger mit Musik unterlegt. Auch die Anzahl der Schnitte wird mehr, die zu Anfang noch relativ wenig waren. Die Figuren selbst werden jetzt in verschiedenen Einstellungsgrößen gezeigt, wo man sie am Anfang meist ständig in derselben gesehen hat. Die Kamera präsentiert also das langsame Erwachen der Figuren aus ihrer Apathie.

### 5.1. Mögliche Gründe und Ursachen

Im Handlungsverlauf gibt es mehrere Gründe und Ursachen, aufgrund deren Sombra und Santos ihren Zustand des Stillstandes verlassen.

Der erste Auslöser ist Tomás Ankunft aus Veracruz, der sich immer noch die Musik von Epigmenio Cruz anhört und auch Sombra wieder an sie heranholt. Als er erfährt, dass Cruz bald sterben wird, versucht er, sie zu überzeugen, endlich ihre Wohnung zu verlassen.<sup>35</sup> Noch immer weigern sie sich, bis zum zweiten auslösenden Event, als sie von den Nachbarn unter ihnen beim Stehlen ihres Stromes erwischt werden. Die Aussicht, von ihnen verprügelt zu werden, zwingt sie zur Bewegung, was durch die plötzlichen, lauten Geräusche und Stimmen sowie die unruhige Kamera noch einmal deutlich wird. Besonders kennzeichnend ist jene Szene, in welcher Sombra das Wohnhaus verlässt und sofort von hellem Licht geblendet wird, welches für einen Moment den gesamten Bildschirm ausfüllt.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Vgl. 24:50 – 26:15

<sup>36</sup> Vgl. 28:21 – 28:30

Ab diesem Zeitpunkt ändert sich der Film zu einem *road movie*, in dessen Mittelpunkt die Suche nach Epigmenio Cruz steht, wobei sie die Reise quer durch Mexiko-Stadt führt. Epigmenio repräsentiert die idealisierten 1960er Jahre und schafft dadurch eine Verbindung zu der damaligen Studenten\*innenbewegung.<sup>37</sup> Obwohl die Suche nach Epigmenio, der das Bindeglied zwischen den Brüdern zu sein scheint, weiterhin im Fokus ist, geht es für Sombra auch um die Suche nach Liebe. Ein weiteres Motiv für ihn ist Ana, die sich ihnen im Laufe der Handlung anschließt und einen bedeutenden Teil dazu beiträgt, dass Sombra wieder aktiv wird. Letzten Endes geht es für sie alle aber um die Wiederherstellung ihres politischen Interesses.

Es gelingt ihnen, ihre Ziele einigermaßen zu erreichen. Sie finden Epigmenio, der allerdings eine wahre Enttäuschung ist, was allerdings ein typisches Merkmal in *road movies* ist, wo nicht das Ziel, sondern die Reise entscheidend ist.<sup>38</sup> Sombra verdient sich Anas Zuneigung, doch sie schließt sich am Ende den Streikenden an und es bleibt offen, wie es für sie beide weitergeht. Tomás und Sombra jedoch finden wieder zueinander und Letzterer findet in erster Linie seine wahre Identität als Federico und sein politisches Engagement wieder.

### 5.2. Das Auto als Symbol ihrer Entwicklung

Bei ihrer Suche trägt vor allem das Auto große Bedeutung. Wie in einem klassischen *road movie* spielt sich der Großteil ihrer Reise im Auto ab, wodurch es zu einer eigenen Welt an sich wird. Diese Welt hilft ihnen, ihre vorher erwähnten Ziele zu erreichen.

Von besonderer Bedeutung ist das Auto allerdings in Hinblick auf ihre Entwicklung, die es zu symbolisieren scheint. In der ersten Szene, in welcher

<sup>37</sup> Vgl. Dayán, S. 161

<sup>38</sup> Vgl. Dayán, S.161

das Auto zu sehen ist, steht es wie die Figuren still. Sombra, Santos und Tomás ruhen sich darauf aus und hören den Radiosender der Studentebewegung und Epigmenios Musik, wobei letztere für die Zuschauer\*innen nicht zu hören ist.<sup>39</sup> Stattdessen ist es still und seine Musik wird auf diese Weise idealisiert. Als das Auto das nächste Mal zum Einsatz kommt, ist es ein Mittel zur Flucht vor ihren wütenden Nachbarn und wie auch die Figuren selbst, wird es hier das erste Mal aus seinem Stillstand gerissen.<sup>40</sup> Im Laufe der Handlung befindet es sich ständig in Bewegung, bis auf die Szene auf der Autobahn, wo Ana das Auto aus Protest anhält und es so erstmals zum Mittel für Rebellion eingesetzt wird.<sup>41</sup> Auch ein weiteres Mal kommt das Auto zum Stehen, dieses Mal, weil ihnen der Sprit ausgeht. Santos und Tomás müssen das Auto bis zur nächsten Tankstelle schieben und auf diese Weise entscheiden sich die Figuren bewusst dafür, weiterhin in Bewegung zu bleiben.<sup>42</sup>

Interessant ist seine Rolle am Ende des Filmes. Hier kommt das Auto wieder zum Stehen, als die Menge der Studenten\*innen vor ihnen vorbeimarschiert und ihnen den Weg abschneidet. In jenem Moment scheint das Auto seine alte Rolle als Symbol des Stillstands wieder zurückzugewinnen. Die zerstörte Scheibe weist darauf hin, dass auch sein eigentlicher Zweck, die neugefundene Bewegung der Hauptfiguren zu symbolisieren, wieder verloren gegangen ist. Die Charaktere können sich zwischen seiner lethargischen Passivität oder aber der politischen Aktivität der Außenwelt entscheiden. Ana entscheidet sich für die Revolution, ist und bleibt damit Rebellin. Sombra folgt ihr zögerlich und man sieht ihn in verschiedenen Einstellungsgroßen, in welchen sich die Distanz zwischen ihm und der Kamera immer mehr verringert. Auf diese Weise wird symbolisiert, wie er sich lang-

---

<sup>39</sup> Vgl. 13:10 – 16:33

<sup>40</sup> Vgl. 29:00 – 29:18

sam dazu entscheidet, sein politisches Handlungspotenzial zurückzugewinnen, während Santos, der in jener Szene nicht zu sehen ist, in der dunklen Apathie des Autos verweilt. Tomás bleibt zwischen beiden Welten, symbolisiert durch die Tatsache, dass er sich aus dem Auto lehnt.

## 6. Das Ende der Reise

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die beiden im Film dargestellten Inszenierungsweisen deutlich voneinander abgrenzen. Während der Stillstand vor allem Harmonie, Stille und Dunkelheit vermittelt, wirken die Szenen der Revolution deutlich dynamischer, lauter und heller. Auch die Figuren selbst scheinen sich an jene Inszenierungsweisen anzupassen, wodurch Sombra und Santos zu Verkörperungen ihrer eigenen Passivität werden, die von Krisen geprägt ist, während Ana die rebellische, politisch aktive Jugend verkörpert, deren Streik und dessen allgemeine Wahrnehmung wiederum stark von den Medien abhängt.

Im Laufe der Handlung bricht der Film jedoch mit jenen Darstellungsformen und besonders die Inszenierung des Stillstands passt sich an die im späteren Film vorherrschende Dynamik an. Filmtechnisch bedeutet dies vor allem, dass die Kamera wesentlich beweglicher wird und aus ihrer zu Anfang herrschenden Statik erwacht. Auch sind die Szenen öfters mit Musik unterlegt und die eingesetzten Lichtverhältnisse werden deutlich heller.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich mehrere Gründe und Ursachen für die plötzliche Aktivität der Hauptfiguren finden, so unter anderem die Ankunft von Tomás, der Zorn der Nachbarn, die Suche nach Epigmenio und nach Liebe aber auch nach politischer Aktivität.

<sup>41</sup> Vgl. 01:28:02 – 01:28:57

<sup>42</sup> Vgl. 01:13:11 – 01:13:46

Zum Schluss befinden sich die Figuren am Ende ihrer Reise, welche größtenteils von ihrem Auto symbolisiert wurde, und sind teilweise von ihrem Stillstand in einen Zustand aktiver Bewegung und politischem Engagement übergetreten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film *Güeros* die Zuschauer\*innen gewissermaßen mit auf die Reise nimmt und sie anregt nicht in Lethargie zu versinken, wie es die Hauptfiguren anfangs tun, und stattdessen aktiv zu werden, sei es nun politischer oder anderer Art, um ihre eigenen Träume und Ziele zu verfolgen.

## BIBLIOGRAPHIE

### Film

Ruizpalacios, Alonso (2014): *Güeros*. Mexiko: Postal Producciones, Conaculta, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

### Literatur

Beiter, R., Clarahan, M., Linscomb, M., Nash, R., McCrady, M., Rhoades, D., Sammut, S. (2014): „The prevalence and correlates of depression, anxiety and stress in a sample of college students“. In: *Journal of Affective Disorders*, 173, 90-96.

Botnár Judit (2001): „On Fragmentation, Urban and Social“. In: *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*, Vol. 6, 173-193.

Dayán, Jacobo Asse (2017): „Güeros: Social Fragmentation, Political Agency and the Mexican Film Industry under Neoliberalism“. In: *Norteamérica, Revista Académica Del CISAN-UNAM*, 12(1), 137-186.

Flynn, Francis J. (2000): „No News Is Good News: The Relationship between Media Attention and Strike Duration“. In: *Industrial Relations*, Vol. 39, No. 1, 139-160.

Ibarra, Norma Lilia González, Méndez, Adriana Paulina Fabián (2021): „Güeros (2014), la familia y la vida activa“ In: Hernández, Hugo Medrano, Ibarra, Norma González (Hg.): *Rumbo de las humanidades*. Mexiko: Universidad de Guadalajara, 59-83.

Scott, Robert E. (1968): „Student Political Activism in Latin America“. In: *Daedalus*, Vol. 97, No. 1, Winter, 1968, *Students and Politics*, Vol. 97, No. 1, 70-98.

Vommaro, Pablo (2015): *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

# WAHRNEHMUNG UND REALITÄT. DIE DARSTELLUNG UND VERFREMDUNG VON REALITÄT IN *GÜEROS*

FLORA MENSLIN

---

## Abstract.

Flora Menslins Text beschäftigt sich mit dem Thema der Realität bzw. Wahrnehmung und untersucht, welche unterschiedlichen Ebenen dahingehend in der mexikanischen Produktion *Güeros* aufzufinden sind. Mit seinen autoreflexiven und metafikcionalen Elementen thematisiert sich der Spielfilm fortlaufend selbst und wirft damit Fragen nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit einer „realistischen“ Darstellungsweise auf. Zudem veranschaulicht Menslin in ihrem Beitrag, wie bestimmte filmische Konventionen wie beispielsweise die Subjektivierung von Kamera- und Toneinstellungen sich zwar von einer authentischen Wahrnehmungserfahrung unterscheiden, jedoch derart verbreitet sind, dass sie in ihrer Zuordnung an die jeweilige Figur dennoch „authentisch“ erscheinen.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 3

## Juventudes del cine:

Jugend-Darstellungen im 21. Jahrhundert in Spielfilmen aus Argentinien, Chile, Guatemala, Mexiko und Uruguay

Seite 38-46

vistazo.

# WAHRNEHMUNG UND REALITÄT. DIE DARSTELLUNG UND VERFREMDUNG VON REALITÄT IN *GÜEROS*

FLORA MENSLIN

## 1. Zwischen Ebenen der Wirklichkeit

Die Frage nach der Darstellung der Wirklichkeit in den Künsten ist nach wie vor eine angeregt diskutierte. Wie die Realität – sei es die des Filmes, des Publikums oder die des Mediums selbst – auf verschiedenen Ebenen durch den Film *Güeros* von Alonso Ruizpalacios verstrickt ist, werde ich im Zuge dieser Proseminararbeit erläutern.

Nach einer theoretischen Einführung der verschiedenen Bedeutungen des Begriffs ‚Realität‘, werden anhand einer Filmanalyse Beispiele für das Spiel zwischen Wahrnehmung und Realität präsentiert.

Hier ist besonders interessant, wie der Film mit Metaebenen, den Filmumgebungen der Figuren, aber auch mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit der Zuschauer\*innen hantiert. In enger Verbindung zur Realität steht kontrastiv auch die subjektive Wahrnehmung, welche durch diverse filmische Verfahren in *Güeros* auf die Leinwand gebracht wird und die Wirklichkeit demnach oftmals verzerrt zeigt. Wie wird Realität im behandelten Film also dargestellt und verfremdet?

---

<sup>1</sup> s. Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*. 3. Auflage. Wien, Köln: Böhlau, 1998, S. 269.

## 2. Realitäten im Medium Film

### 2.1. Definition ‚Realität‘

Um von Realität zu sprechen, müssen wir uns zuallererst vor Augen halten, dass ein Film immer ein Konstrukt ist. Achtsamkeit ist erforderlich, wenn es darum geht, einen Film – ein Kunstwerk – mit der objektiven Wirklichkeit – sofern diese existiert – in Vergleich zu setzen; denn alles Gezeigte ist gestellt und wird durch diverse Faktoren, wie beispielsweise den Kamerawinkel oder die Filmmusik, beeinflusst. Man kann Geschehnisse in einem Film also nicht als ‚real‘ bezeichnen, selbst wenn sie auf realen Ereignissen basieren. Was wir als Publikum zu sehen bekommen, ist und bleibt gezielt gesetzt, um eine Wirklichkeit zu konstruieren, die unserer Realität einigermaßen entspricht.<sup>1</sup>

Laut der systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte kann der Begriff ‚Realität‘ auf vier sich zum Teil überschneidenden Ebenen verstanden werden: die Filmrealität, die Bedingungsrealität, die Bezugsrealität und die Wirkungsrealität.

- Die Filmrealität lässt sich anhand der im Film selbst zu ermittelnden Daten erfassen. Faktoren wie die Figurentypologie, die Raumtopologie, der Aufbau, filmische Mittel sowie der Inhalt geben uns Aufschluss über sie.
- Die Bedingungsrealität gibt Einblick in den Kontext, in dem ein Werk produziert worden ist. Neben den Fragen des Warums, des Wos, des Wies und des durch Wens werden auch die historischen

und gesellschaftlichen Umstände aufgearbeitet, wie beispielsweise der Stand der Filmtechnik zur Entstehungszeit des Werkes.

- Die Bezugsrealität enthält auf das Thema wirkende, reale historische Hintergründe. Welche Bedeutung das Thema für unsere Wirklichkeit hat und wie es filmisch dargestellt wird, ist hier hervorzuheben.
- Die Wirkungsrealität bezieht die Rezension des Publikums ein. Nämlich wie der Film von den Zusehenden aufgenommen und wo und wie lange er gezeigt wurde.<sup>2</sup>

Zwei weitere wichtige Realitätskonzepte – auf die ich später in dieser Arbeit aufbauen werde – sind die der Medienrealität und der außermedialen Realität; also die auf der Leinwand dargestellte Realität und die ‚reale Realität‘. Diese zwei Realitäten tendieren durch die Augen der Zuschauenden dazu, zu verschmelzen.

„Das Fernsehen schafft in der von ihm konstruierten Realität immer eine Referenz an die ‚reale Realität, sodass der Zuschauer diese erzeugte Wirklichkeit durch sein Gedächtnis vervollständigen kann“, so der Filmwissenschaftler Niklas Luhmann.<sup>3</sup>

Um das Konzept der Realitäten auf weitere Ebenen zu heben, spielt die Frage der subjektiven Wahrnehmung eine bedeutsame Rolle. Um ein Verständnis für die im Film gezeigten Realitäten zu erlangen, muss das Publikum mit dem Werk zusammenwirken. Hierzu bedarf es an Alltagswissen, der Bildung und des Wissens der Zuseher\*innen über das Medium selbst,

---

<sup>2</sup> s. Korte, Helmut / Peter Drexler: *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 4. Auflage. Berlin: Schmidt, 2010, S. 21ff.

<sup>3</sup> s. Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 69.

aber auch Bezugspunkte der ‚realen Realität‘, die in die mediale Realität eingebaut werden.<sup>4</sup> Diese ermöglichen es dem Publikum, sich persönliche Eindrücke vom Werk zu machen, diese mit eigenen Referenzen in einen Kontext zu setzen und einer konstruierten Realität durch Montage und dramaturgische Mittel problemlos folgen zu können. Ein großer Teil des Mediums beruht also auf den Eindrücken der Zuschauer\*innen und deren Fähigkeit, Fragmente in einen Zusammenhang zu setzen: Schließlich sind Filme gefüllt von in unserer Welt unrealistischen Zeit- und Raumsprüngen, die man aber ohne Hinterfragen hinnimmt und als funktionierend in die Handlung einbettet.

## 2.2. Realitäten in Güeros

Ruizpalacios Film ist die Schnittstelle unterschiedlicher Realitätsebenen, die uns teils abrupt getrennt oder fließend ineinanderlaufend präsentiert werden.

Die Filmrealität wird durch Weitaufnahmen von Landschaften und Orten, großzügige figurenbezogene Einstellungen, die Raum für die Umgebung lassen, sowie durch gezielte kurze Shots, auf beispielsweise Gebäude, dargestellt, um die Handlung in den Kontext von Mexiko-Stadt zu setzen.

Auf der Ebene der Bezugsrealität steht die Student\*innenbewegung der UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) 1999 im Vordergrund,

<sup>4</sup> s. Thompson, Kristin: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 4, 1995, S. 40-41.

dessen vorrangiges Ziel es war, die neu etablierten Studiengebühren abzuschaffen.<sup>5</sup> Dies ist in der fiktionalen Welt des Filmes ein Bezug zur realen Realität und bildet einen wichtigen Handlungsstrang, der die Figuren – insbesondere Sombra, Ana und Santos – in Kontext setzt; nämlich in die Bedeutung des Student\*in-Seins in dieser Zeit. Diese Realität wird uns nicht nur anhand der Handlung präsentiert, sondern auch durch Aufnahmen, die uns Einblick in den harten Alltag der Streikenden verschaffen. So wird dem Publikum nicht nur die gemeinschaftliche und soziale, sondern auch die radikale und leidenschaftliche Seite der Studierenden in dieser Bewegung nähergebracht, die unter anderem zu Streitigkeiten und Brutalitäten ausarten kann.

## 3. Filmanalyse

### 3.1. Realität des Publikums

Die Realität des Publikums betreffend schafft der Film es trotz massiver Verfremdung unserer Wirklichkeit, unerwartete Verknüpfungen zu dieser herzustellen.

Verschiedene Verfahren unterstreichen die Fiktionalität des Films. Schenken wir der Farbgebung mehr Beachtung, lässt sich eine besondere Abkapselung des Filmes von der außermedialen Realität feststellen: Der Schwarz-Weiß-Ton versetzt uns in eine andere Welt, eine andere Atmosphäre, an die

---

<sup>5</sup> s. Welch, Mackenzie: “Mexican students defend public education at UNAM, 1999”. In: Global Nonviolent Action Database, 2012, <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/mexican-students-defend-public-education-unam-1999>. (zuletzt aufgerufen: 14.07.2023).

man sich erstaunlich schnell gewöhnt. Nach wenigen Minuten spielt die Abwesenheit der Farben keine Rolle mehr für die Zuschauer\*innen. Aus dem eigenen kulturellen Vorwissen verknüpft man die Graustufen mit der Vergangenheit und distanziert sich somit nochmals mehr von dem zu Sehenden. Auch die internen Fokalisierungen, also die Einstellungen, die wir als subjektiv interpretieren und die figurenbezogene Wahrnehmungen kennzeichnen, lassen die Zuschauer\*innen in fremde Gefühlswelten eintauchen und setzen somit die eigene in den Hintergrund.

*Güeros* hat also viele realitätsferne Elemente, die den Film in eine Distanz zu der Realität des Publikums setzen. Die Zuschauer\*innen gehen einen Pakt mit dem Film ein – so wie es auch im Medium der Literatur passiert. Das ist eine bewusste Entscheidung, das fiktive Gezeigte trotzdem als logisches Ganzes zu betrachten.<sup>6</sup>

Die Grenzen dieses Pakts werden vor allem in Bezug auf die Metalepsen, die wir in *Güeros* ausfindig machen können und auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt dieser Arbeit eingehen werde, im Laufe des Filmes thematisiert, in Frage gestellt oder verschoben. Das Publikum wird durch diese bewussten Brüche mit der Illusion des Werks und der daraus resultierenden Verschmelzung der Filmrealität mit der Realität der Zusehenden zur Reflexion aufgefordert.

Eine für die Zuschauerrealität weitere wichtige Ebene ist die der Bezugsrealität.<sup>7</sup> Die Handlung *Güeros* basiert auf der historischen Begebenheit der Student\*innenbewegung Mexikos 1999. Diese Revolution durchzieht den

<sup>6</sup> s. Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München/Wien: Hanser, 1994, S. 103.

<sup>7</sup> s. Korte, Helmut / Peter Drexler: *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 4. Auflage. Berlin: Schmidt, 2010, S. 23-24.

gesamten Film: Sie ist teils der Auslöser für die Reise der Protagonist\*innen, sie ist ein grundlegender Faktor im Leben Sombras, sie zeigt die Realität der Student\*innen dieser Zeit und sie schließt den Film. Die Bezugsrealität ist hier also eine direkte Verbindung zu vergangenen Ereignissen der außermedialen Realität.

### 3.2. Wahrnehmung des Publikums

Ruizpalacios spielt gekonnt mit den auf typische Muster gedrillten Augen der Zusehenden. Sehen wir uns als Beispiel die Szene zu dem Zeitpunkt 00:55:43 genauer an. Hier können einige interessante filmtechnische Eigenheiten beobachtet werden: Für einige Zeit lässt der Film hier eine Plansequenz, eine aufwendig choreographierte Sequenz, die ohne Schnitte und in nur einer Einstellung gedreht wird, vermuten. Es ist allerdings auffällig, dass sie widersprüchlich zu den eigentlichen Eigenschaften einer Plansequenz viele – mit Vorsicht bezeichnet – „unnötige“ Schnitte integriert hat. Durch die Missachtung der 30°-Regel wirken die Sprünge zur nächsten Einstellung unstimmig und gehetzt und bringen die Zusehenden aus dem Konzept. Die filmische Technik des *jump cuts*, nämlich des bewussten Einsatzes von ruckelnd wirkenden Bildern aufgrund ihrer Ähnlichkeit bezüglich Kameradistanz und Bildausschnitt, wird eingearbeitet.<sup>8</sup> Für mich erzielte das den Effekt eines Erwachens aus der Filmwelt, eine Verknüpfung zur eigenen Realität, da durch den Bruch der typischerweise eingesetzten Mittel das geschulte Auge des Publikums etwas Neues sieht. Je nachdem also, ob man vermuten will, dass eine Plansequenz konzipiert war, die Idee aber schlussendlich verworfen wurde oder ob Ruizpalacios diesen Bruch gezielt

---

<sup>8</sup> Binotto, Johannes: Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse. In: *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*. Hrsg.

eingesetzt hat, kann diese Eigenheit als brillante Verknüpfung zweier Realitäten aufgefasst werden.

Durch zahlreiche Konventionsbrüche oder Eigenheiten wie diesen im Zuge des Filmes, wirft uns *Güeros* oftmals aus der Bahn; nämlich in die Bahn unserer eigentlichen Realität. Der Einsatz der Metafiktionalität, die Bewusstmachung durch das Werk selbst, dass es bloß ein Konstrukt ist, nämlich durch Details, Aussagen oder technische Besonderheiten, betont die Kunst, die ein Film in Wirklichkeit ist.

### 3.1. Realität der Figuren

Die Figuren *Güeros* sind in verschiedene Realitäten, die sich zum großen Ganzen der Filmrealität addieren, eingebettet. So ist beispielsweise die Realität des Student\*in-Seins ein grundlegender Faktor für das Leben Sombras: Obwohl er sich nicht aktiv an der Bewegung engagiert, bekommt er ihre Folgen zu spüren und hat mit diesen zu kämpfen. Andererseits ist die Revolution auch der Anknüpfungspunkt an seine große Liebe, Ana. Auch Ana sowie Santos befinden sich im Rahmen des Streiks und ihr Leben wird von diesem mitbestimmt. Santos wie Sombra als Zurückhaltender und Ana als das laute Gegenstück. Sie kämpft für ihre Stimme, setzt sich ein und ist mitten im Geschehen.

Die Umwelt der Protagonist\*innen, Mexiko-Stadt, wird in seiner facettenreichen Art und Weise dargestellt: So werden idyllische Natur und herabgekommene Viertel sowie das soziale Leben beleuchtet. Ihre Reise und Suche nach Epigmenio Cruz ist aber nicht nur durch das diverse Mexiko-Stadt, sondern auch von den unterschiedlichen Emotionen

v. Christian Kiening, Aleksandra Prica & Benno Wirz. Zürich: Chronos 2011, S. 253-268.

der Protagonist\*innen durchwachsen. Ihre persönliche Entwicklung und Identitätsfindung während der Jugend werden durch verschiedene filmische Mittel zum Ausdruck gebracht. Das Genre des Road-Movies hat hier eine gewisse Doppelbedeutung: Nicht nur der Hauptstrang der Handlung ist eine Reise, ein Road-Trip, sondern auch der Film selbst: nämlich die Reise des eigenen Lebens, das Streben nach Zielen. In *Güeros* sind das Motiv der Liebe (zwischen Ana und Sombra), das Motiv der Vorbilder (Epigmenio Cruz für Tomás) und das Motiv der eigenen Stimme (Anas Kampf im Rahmen der Studierendenbewegung), tragende Stränge, die den Kampf der Jugendlichen und somit ihren persönlichen Weg darstellen. Diese Reise ist durch verschiedene Aufnahmen verdeutlicht: Sieht man sich beispielsweise die Shots in Minute 00:48:37 und 00:50:38 an, nimmt die Umgebung einerseits in einer womöglich figurenbezogenen Perspektive und in einer Total-Aufnahme den Großteil der Leinwand ein. Den Zuschauer\*innen wird also der Weg, der vor den Protagonisten liegt, deutlich präsentiert. Im gesamten Film ist außerdem zu beobachten, dass die Figuren auffallend oft von hinten gezeigt werden. Man wird als Publikum also in gewisser Weise selbst dieser Reise gegenübergestellt und bekommt zwar die Richtung, aber nie das Ziel vor Augen geführt – man nimmt also eine ähnliche Position wie die Protagonist\*innen selbst ein. Eine Reise ohne Ziel. Denn wann ist das Ziel erreicht, wann hat man die eigene Identität gebildet und ist das überhaupt möglich? Dies sind typische Fragen, die in Filmen über Jugendliche und junge Erwachsene im Rahmen der Identitätssuche behandelt werden und die die Annahme, der Selbstfindungsprozess wäre mit dem Ankommen in der Erwachsenenwelt und eines bestimmten Alters vollendet, neu beleuchten und hinterfragen. Natürlich kann hier argumentiert werden, dass die Jugendlichen ihre Ziele schlussendlich erreichen, denn Tomás macht Epigmenio Cruz ausfindig, Sombra teilt Zeit und Küsse mit Ana und Ana schreckt nicht davor zurück, weiterhin laut ihre Stimme zu verteidigen. Wenn man allerdings einen genauen Blick auf die Situation wirft, werden diese romantischen Träume durchbrochen: Tomás erkennt, dass Epigmenio nicht dem Mann aus seinen Vorstellungen entspricht,

Sombra verliert Ana letzten Endes aus den Augen und Ana geht in der großen Masse unter.

In Bezug auf die Identitätsfindung ist eine weitere interessante Beobachtung die Namensgebung Sombras. Bereits zu Anfang des Filmes wird er als Sombra vorgestellt und scheint sich selbst auch mehr mit dieser Bezeichnung zu identifizieren, denn auf seinen eigentlichen Namen „Federico“, so wie ihn sein Bruder nennt, zeigt er keine Reaktion. Am Ende des Filmes hingegen, also nach der erlebten Reise, stellt er sich selbst als Federico vor und hört auch nur auf diesen Namen, als Tomás in der letzten Szene des Filmes nach ihm ruft. Sombra bzw. Federico hat sonach auf persönlicher Ebene eine gewisse Entwicklung durchlebt.

Was ich hiermit verdeutlichen will, ist der Unterschied zwischen der Realität, die die Protagonist\*innen umgibt und der Realität, deren Schicksal sie selbst in der Hand haben.

### 3.4. Wahrnehmung der Figuren

In *Güeros* wird den Zusehenden Einblick in die persönliche Emotionskulisse der Figuren geboten. Wie im vorherigen Abschnitt bereits erwähnt, nimmt der Film uns, das Publikum, mit auf eine fast intime Reise durch das Leben vier junger Erwachsener, mit dem Fokus auf drei von ihnen. Diese private Note ist filmtechnisch oft sehr überdramatisch dargestellt. Sie verfremdet die eigentliche umgebende Realität der Figur und unterstreicht die verträumte Wahrnehmung der Protagonist\*innen durch interne Fokalisierungen. Zu beobachten ist der Einsatz von Kamerafahrten sowie von subjektivem Ton – beispielsweise Stille oder träumerische Musik – und die Einstellungsgrößen der Detail- und Nahaufnahmen. Dies ist beispielsweise in den Szenen 00:51:50 – das erste Mal, dass Sombra Ana wieder sieht –, und 01:24:39 – das Gespräch mit der Ex-Liebhaberin Epigmenios, die Tomás mehr über sein Idol erzählt – zu erkennen.

In der ersten wird der Moment festgehalten, in dem Sombra Ana das erste Mal wieder sieht. Trotz des Getümmels im großen Universitätsaal, steht

die Welt um Sombra still. Die Rede Anas wird durch sanfte Musik untermalt, Sombras Mund verzieht sich zu einem Lächeln und die Kamera nähert sich seinem Gesicht an. Filmtechnisch werden somit seine Gefühle für Ana entwickelt. Eine ähnliche Situation finden wir in der letzteren Szene, in der die Ex-Liebhaberin Epigmenios Tomás mehr über sein Idol erzählt. Auch bei ihm ist im Zuge einer Fahrt der Kamera, einer Annäherung an sein Gesicht, für einen kurzen Augenblick ein Lächeln zu erkennen, das schnell wieder verdrängt wird, um in seinen typischen kalten Gesichtsausdruck zurückzufallen.

Ein anderes Beispiel wäre zum Zeitpunkt 00:40:44 zu beobachten, in dem die drei Jungen von einem Einwohner gezwungen werden, diesen zur Hauptstraße zu fahren und ihm Getränke zu besorgen und zu bezahlen. Der Handlung ist zu entnehmen, dass sie sich in einer bedrohlichen und unangenehmen Situation befinden, was durch die Kameraeinstellung nochmals nach meiner These veranschaulicht wird: Es liegt eine Detailaufnahme auf die rechte Seite von Sombras Gesicht vor, das Aussetzen des Tons unterstützt die Angespanntheit der Situation.

Eine weitere spannende Szene in Bezug auf die Emotionalität der Protagonist\*innen ist die Szene in 01:18:37; die ‚Zoo‘-Szene. Diese verdeutlicht die Verzerrung der Umwelt Sombras, wenn er mit Ana allein ist. Die Shots auf die Zootiere sind knapp und gerafft. Sobald das Augenmerk wieder nur auf dem Paar liegt, wird das Geschehen in Zeitlupe gezeigt und die Intimität wirkt fast greifbar. Auch die sanfte Klaviermusik ist ab der Slow Motion im Einklang mit dem Bild, woraus zu schließen ist, dass Sombra sich mit Ana mehr im Einklang mit seinem Leben findet. Mit ihr ist er in seiner eigenen Welt, was nicht nur durch Detail- und Nahaufnahmen sowie Ton – in diesem Fall das präsente zitternde Atmen Sombras – wie in 01:12:47, sondern auch teilweise durch die Raumkonstellation hervorgehoben wird. In 01:13:49 wird durch die Anordnung des Raumes buchstäblich ihre eigene Welt abgekapselt, denn die zwei befinden sich im Auto, wo Ana friedlich auf Sombras

Schoß rastet, während außerhalb des Fahrzeuges Santos und Tomás versuchen, es wieder ins Rollen zu bringen, nachdem es den Geist aufgegeben hat. Das Gefühl der Unantastbarkeit und des Friedlichen, wenn Sombra und Ana beisammen sind, wird somit nochmals expliziert.

### 3.5. Metaebenen – Schnittpunkte der Realitäten

Die Übertretung der Realitätsgrenzen wurde im Zuge dieser Arbeit schon thematisiert und in diesem Kapitel nochmals mit konkreten Beispielen und dem Konzept der Metaebenen veranschaulicht.

00:49:15 startet ein Universitätskollege Sombras eine Diskussion über das Filmdrehbuch und zum Zeitpunkt 00:49:25 wird die Filmklappe in den Rahmen gehalten und geschlossen, auf der man bei genauem Hinschauen auch den Filmtitel *Güeros* erkennen kann. Hier wird also nicht nur über das Medium Film, sondern über den eigenen Film diskutiert. Der plötzliche Gesprächsthemenwechsel geht in dieser Sequenz fast unter, da in den vorherigen Einstellungen nie die Tonquelle, also die Sprecher, gezeigt werden, sondern nur die Straße, auf der sie fahren. Die Aufmerksamkeit ist also von Anfang an nicht auf das Gespräch gelenkt: Das neu besprochene Thema wirkt daher umso willkürlicher und – zumindest für meine Wahrnehmung – verwirrend. Was hier erzielt wird, ist ein gekonnter Bruch der Filmrealität und die Verbindung zur eigenen Realität beziehungsweise zur Bedingungsrealität.

Ein ambivalentes Kommentar Sombras bei der Film Premiere – auch ein lustiges Spiel des Mediums im Medium selbst – stellt nicht nur die mexikanische Filmproduktion, sondern vor allem die des Werkes *Güeros* in Frage: „Puto cine mexicano. Agarran unos pinches pordioseros, lo filman en blanco y negro y dicen que ya están haciendo cine de arte.“ (01:09:15) Damit wird auf das eigene Werk verwiesen und die Aussage beinhaltet eine gewisse Ironie. Den Zuschauer\*innen wird erneut vor Augen gehalten, dass das Gezeigte etwas künstlerisch Gestelltes ist.

Ein weiteres Detail, das viel Aussagekraft trägt, ist der Kommentar Anas in 01:11:31, während Santos mit einer Sicherheitsaufsicht zu diskutieren beginnt, nachdem dieser die Gruppe mit der Bezeichnung sp. *güero* angesprochen hat. Die RAE definiert den Begriff *güero* folgendermaßen: „Dicho de una persona: Que tiene los cabellos rubios.“<sup>9</sup> Jemanden als *güero* zu bezeichnen oder als einer bezeichnet zu werden ist ein sich ständig wiederholendes Motiv des Filmes; den Filmtitel nicht zu vergessen. Als Versuch, die Diskussion abzukühlen und vor allem um Santos zu beschwichtigen, bezeichnet Ana die Security als farbenblind. Dieser Kommentar kann auf das Publikum übertragen werden, denn schließlich wurden auch wir der Farben beraubt und es sind keine klaren Töne – in diesem Fall die Hautfarben – erkennbar. Alles ist im Endeffekt eine Ab- oder Aufstufung von Grautönen. Gewissermaßen steht diese Farbgebung, trotz der gezeigten gesellschaftlichen Konflikte, für ein Miteinander und die Gleichwertigkeit jedes und jeder einzelnen.

Abschließend würde ich gerne die Szene 00:37:02 als Beispiel anführen. Diese zeigt wieder die verträumte Wahrnehmung Sombras: Das zu hörende Gedicht und der Fahrtwind, der durch seine Haare streift, sowie das wenig später einsetzende Wasserrauschen und das Schließen seiner Augen lassen durch das Konzept der Kontinuität erschließen, dass die nächsten Bilder, nämlich eine Hand, die, anstatt nur mehr aus dem Auto zu hängen, eine Wasseroberfläche berührt, ein Konstrukt seiner Gedanken sind. Um nochmals auf das Schema der Metaebenen zurückzukommen ist der Einsatz von Intermedialität erwähnenswert. In dieser Sequenz wird nämlich ein intermedialer Bezug zwischen den Medien Film und Literatur hergestellt. Das Gedicht, ein konstruierter Text, dessen Worte einen weiteren Sinn tragen und das in den Künsten vertretene Merkmal der Mimesis, also die Imitation

---

<sup>9</sup> Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 2023, <https://dle.rae.es/contenido/cita> (zuletzt aufgerufen: 23.07.2023)

der Realität, schaffen hier eine weitere tiefere Ebene. Aber nicht nur für Sombra, der sich von dem Wortspiel in eine andere Welt versetzen lässt, sondern auch für uns, dem Publikum, das sich in dieser Szene außerhalb der eigenen Realität, innerhalb der Filmrealität in einer subjektiv wahrgenommenen Realität des Protagonisten wiederfindet.

## 4. Jenseits der Grenzen: Eine Reise durch Realitäten

*Güeros* nimmt sein Publikum mit auf eine Reise. Nicht nur zeigt der Film den Zustand Mexikos im Jahre 1999 und das gesellschaftliche Leben dieser Zeit, viel mehr verschafft er auch einen Einblick in das Leben vier Jugendlicher, die sich ihren Lebensweg suchen.

Die vielen sich vom Regisseur genommenen Freiheiten, wie der Bruch der 30°-Regel oder der unkonventionelle Einsatz von Ton, verstärken die Wahrnehmung des Publikums gegenüber der Konstruktion des Werkes, da diese Brüche in den gewohnten Produktionen, mit denen man beispielsweise im alltäglichen Fernsehen konfrontiert wird, nicht präsent sind. Somit holt das Werk die Zuschauer\*innen immer wieder ein Stück weit aus der Filmwelt zurück in die außermediale Realität. Durch die Farbgebung des Filmes grenzt es diese Realitäten andererseits klar voneinander ab.

Diese verwirrenden Umstände erzeugen ein vielschichtiges Filmerlebnis. Man wird als Zuseher\*in pausenlos von Ebene zu Ebene gehoben: von dem Eindruck der Emotionswelt der Protagonist\*innen, die durch Kamerabewegungen, Ton und Einstellungsgrößen hervorgehoben wird, über den

Aufschluss der Bedingungsrealität, bis hin zur Wahrnehmung der eigenen realen Realität.

Durch den Einsatz von Meta-Elementen, die direkte Verknüpfungen zur Welt des Publikums herstellen, wird die Vierte Wand, die das Werk vom Publikum trennt, zu gewissem Maße gebrochen und verzerrt somit die Filmrealität.

Die Realität, oder besser, die Realitäten im Film *Güeros* werden demnach auf verschiedene Art und Weise dargestellt: auf Fakten basierend, Grenzen überschreitend, verzerrt und intern fokalisiert.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primärquellen

Ruizpalacios, Alonso: *Güeros*. Mexiko: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2014.

### Sekundärquellen

Binotto, Johannes: „Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse.“ In: *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*. Hrsg. v. Christian Kiening, Aleksandra Prica & Benno Wirz. Zürich: Chronos 2011.

Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Böhlau, 1998.

Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München/Wien: Hanser, 1994.

Korte, Helmut / Peter Drexler: *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt, 2010.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 2023, <https://dle.rae.es/contenido/cita>.

Thompson, Kristin: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 4, 1995.

Welch, Mackenzie: „Mexican students defend public education at UNAM, 1999“. In: *Global Nonviolent Action Database*, 2012, <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/mexican-students-defend-public-education-unam-1999>.

