

Martin Hüttinger

Plot-Etagen menschlicher Abgründe

|| Pedro Almodóvar: ¹LA MALA EDUCACIÓN ||

»Ich hasse Natürlichkeit.
Ich rekonstruiere alles.«

Pier Paolo Pasolini

DIE URAUFFÜHRUNG des Eröffnungsfilms¹ der Filmfestspiele von Cannes 2004 bedeutete für die katholische Kirche nichts Geringeres als einen eklatanten Tabubruch. Ausgerechnet zu einer Zeit, da sich der amerikanische Episkopat und die römische Kirchenleitung unter Papst Johannes Paul II. mit einem jahrzehntelangen und vielzähligen Kindsmisbrauch und mit der daraus resultierenden medialen Pädophiliedebatte konfrontiert sahen.² Obwohl einige hochrangige Kirchenvertreter des nordamerikanischen Episkopats und Presbyterats den Hut nehmen mussten, dispensiert wurden und teilweise rechtskräftig verurteilt wurden, sprach sich die katholische Kirche gegen den Verleih des Films aus. Effektvolle Enthüllungsgeschichten sollten die ohnehin bröckelnde Fassade nicht gänzlich ruinieren.³ Bei genauerer Betrachtung wäre es den Kirchenoberen jedoch nicht entgangen, dass gerade in diesem Opus Almodóvars die Kostbarkeiten der römischen Liturgie, die Vorzüge der institutionellen Schul- und Internatspädagogik sowie die wun-

¹ LA MALA EDUCACIÓN (DIE SCHLECHTE ERZIEHUNG), Spanien 2004, Regie und Drehbuch: Pedro Almodóvar, Musik: Alfonso Iglesias. Mit: Gael García Bernal, Fele Martínez, Javier Cámara, Daniel Giménez Cacho u.a. Länge: 110 min., Verleih: Tobis.

² Vgl. Michael Brinkschröder, Die katholische Homo-Paranoia und die Würde des schwulen Katholiken. Eine aktuelle Analyse. In: WeSTh 9 (Heft 4/2002), S. 352-363; hier S. 355.

³ Vgl. Martin Hüttinger, Verhüllte Kommunikation. Kirchliche Hin- und Herrichtung gleichgeschlechtlich empfindender Kirchendiener. In: WeSTh 10 (Heft 1/2003), S. 73-79.

dervolle Subtilität von Eros, Ästhetik, Sinnlichkeit und Körperlichkeit eine Respekt heischende Glaubwürdigkeit, Anziehungskraft und Faszination auf das cineastische Publikum ausüben.



1. Spuren der Erinnerung

Eine unübersichtliche Menge an Zeitungsschichten mit großen schwarzen und roten Lettern, Raster-Fotos und emblematischen Bildern werden im Vorspann Schicht für Schicht gehoben. Es handelt sich um Erinnerungsspuren⁴ in Form von Collagen einzelner Schrift- und Bildfetzen, welche nach und nach zerrissen werden, um das darunter liegende Zeitungsmaterial sichtbar zu machen. Pedro Almodóvar nähert sich mit einer Stoffsammlung aus Schulkloktzeleien, religiösen Symbolen, Fotos der Darsteller und Filmstreifen dem Verhältnis zwischen Sex und Kirche: Schritt für Schritt approximativ deskriptierend sowie semiotisch erschließend, ähnlich dem Bedeutungsgewebe einer kulturanthropologischen Gender-Studie.⁵

Der smarte Erfolgsregisseur Enrique schneidet auf Grund mangelnder Inspiration in seinem Büro in Madrid im Jahr 1980 boulevardeske Artikel aus, als sich just in diesem Moment ein vermeintlich ehemaliger Mitschüler Zugang zu ihm verschafft. Enrique Goded erkennt seine erste große Liebe Ignacio im katholischen Internat kaum mehr. Dieser ist mittlerweile Schauspieler, nennt sich Ángel und möchte beim nächsten Filmprojekt mitwirken. Deshalb schenkt er Enrique ein Manuskript mit dem Titel »La Visita«, eine Novelle mit gemeinsamen Kindheitserlebnissen.⁶ Als abends der junge Filmemacher die

⁴ Dazu Walter Benjamin, Ausgraben und Erinnern. In: Ders., Denkbilder, Frankfurt a.M. 1994, S. 100 f.: »Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde austret, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn ›Sachverhalte‹ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.«

⁵ Vgl. Doris Bachmann-Medick (Hg.), Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1996, S. 31. – Vgl. Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M. 1995, S. 9.

⁶ Zur Problematik ›subjektiver Berichte versus objektiver Fakten‹ vgl. Henning Luther, Das unruhige Herz. Über implizite Zusammenhänge zwischen Autobiogra-

Erzählung liest, berührt ihn die Erzählung so sehr, dass er sie in Szene setzen möchte: Ein hinter kirchlich-abendländischen Traditionsmauern erwachender sexueller Freundschaftsmythos mutiert im Rückblick zweier Dezennien zu jenem realitätsstiftenden Schwulen- bzw. Transgender-Sujet, welches nun vom Medium Film bereitgestellt werden soll.⁷ Zwischen Ignacio, der das Opfer sexueller Übergriffe durch den Schuldirektor Pater Manolo wurde, und Enrique entspann sich damals eine berührende Liebesgeschichte, welche durch Enriques Schulausschluss abrupt an ihr Ende kam. Ángel und Enrique machen sich an die Verfilmung der Novelle, wobei Enrique über viele Ungereimtheiten stolpert, die ihn an der Glaubwürdigkeit und Identität des vermeintlichen Schulfreundes zweifeln lassen. Obwohl sich die Zeitebenen der 1980er Jahre in Madrid und der 1960er Jahre in der Internatsschule mit der Rahmengeschichte verflechten und verknoten, gewinnt der Fall an Kontur.

2. Spuren der Unterbrechung

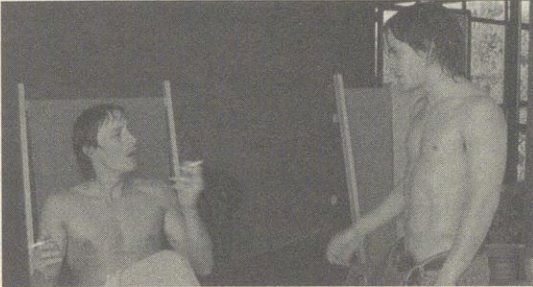
Zuerst einmal zerstückelt das Montagestück durch die Wandlungsfähigkeit der Gesichter jedes einzelnen Protagonisten, durch die Mixtur der jeweiligen Plotstränge, durch die Spiegelungen und die Projektionen des Films im eigenen Streifen den roten Faden. Ein hoch auflösendes Mosaik fein abgestufter Schattierungen mit kantigen, niederträchtigen, brutalen, stillen, sensiblen, anrührenden und lyrischen Momenten wird von Almodóvar konstruiert. Die einzelnen Bausteine verschmelzen zu einer konzentrierten Geschichte, trotz knalliger Farben, ambiger Figuren und beunruhigender Vorkommnisse. Das Motiv von ineinander geschobenen Fragmenten durchzieht über den verschachtelten narrativen Duktus hinaus alle Episoden des Streifens. Jede Episode ist eine Variation auf der Motivklaviatur. Dieser Film Noir fokussiert keineswegs die Aufklärung der Straftaten, sondern schraubt sich investigativ in die Leidenschaften, Lüste und Lügen der Protagonisten. Darin verwirbelt sich die Trias aus Pater Manolo, Ignacio und Enrique so gnadenlos, was auch dem Zuschauer eine Rezeption narrativer Diskontinuität abverlangt.⁸ Einen Mittelweg gibt es nicht: Da verabschiedet sich die Männerwelt gänzlich von

phie, Subjektivität und Religion. In: Ders., Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992, S. 123-149; bes. S. 124.

⁷ Vgl. Christina von Braun, Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Frankfurt a.M. 1989.

⁸ Narrative Diskontinuität sei hier als Rezeptionsmethode interpretiert, das Leiden und die Leidenschaften der Protagonisten als extreme Provokation des begreifen wollenden Denkens zu benennen. Der theologische terminus technicus ›Unterbrechung‹ meint diese Erschütterung für Glauben und Theologie sowie deren Rede von Gott, und intendiert eine ›conversio ad passionem‹. Dazu Johann Baptist Metz, Glaube in Geschichte und Gesellschaft. Studien zu einer praktischen Fundamentaltheologie, Mainz ⁵1992, S. 166: Unterbrechung ist selbst die »kürzeste Definition von Religion«.

klassischen Rollenbildern, wie an dem rätselhaften *homme fatal* Ignacio Rodríguez alias Ángel, Zahara (Transvestit) und Juan, sowohl Frau als auch Mann, immer jedoch Verführer, exemplifiziert wird.⁹ Der Priester vergeift sich an Heranwachsenden, tritt später aus dem Orden (Jesuiten?) aus, arbeitet als Señor Berenguer in einem Verlag in Valencia als Lektor, heiratet, schenkt seiner Frau einen Sohn, und unterhält Jahre später eine Intimbeziehung zu Juan, dem Bruder Ignacios. Enrique demaskiert das Spiel Ángels, benutzt ihn



jedoch ebenfalls als Marionette, unterhält eine mehrmonatige sexuelle Beziehung zu ihm und profitiert mit der Filmgeschichte »La Visita« von Juan. Missbrauchende Opfer, missbrauchte Täter – jeder nimmt im nächsten Moment eine andere

Position ein, rücksichtslos den eigenen Interessen verpflichtet.¹⁰ Allesamt sind sie äußerst verletzte und verletzende Männer. Dass sich dabei alle drei eine neue Identität unter Demütigungen, Kränkungen und Schmerzen konstruieren müssen, relativiert ihre Handlungsweisen und Taten, ohne diese zu entschuldigen.¹¹ Am Ende steht man vor einem Scherbenhaufen, freilich jenseits einer allzu oberflächlichen Kirchen- und Gesellschaftskritik: Ignacio, mit einer Überdosis durch Juan und Berenguer umgebracht; Pater Manolo alias Señor Berenguer, von Juans Auto überrollt und getötet; Juan, scheinbar glücklich verheiratet; Enrique, immer noch mit Leidenschaft Regisseur.

Pedro Almodóvar, am 24. September 1949 in Calzada de Calatrava geboren und selbst einst Klosterschüler gewesen, paraphrasiert keinen anthropologischen Degenerationszustand. Er rekurriert, mit Verweis auf seine geistigen sowie biographischen Wurzeln, auf die seit Alters verdichteten

⁹ Empfehlenswert: Heidrun Friese, *Identität. Begehren, Name und Differenz*. In: Aleida Assmann/Dies. (Hg.), *Identitäten. Erinnerung – Geschichte – Identität*, Frankfurt a.M. 21999, S. 24-43; hier S. 32.

¹⁰ Vgl. Michael Kaufman, *Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade männlicher Gewalt*. In: BauSteineMänner (Hg.), *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie (= Argument-Sonderband 246)*, Berlin-Hamburg 1996, S. 138-171; hier S. 139.

¹¹ Paradigmatisch dafür: Julien Green, *Jugend. Autobiographie 1919-1930*. Übers. v. Eva Rechel-Mertens u. Rein A. Zondergeld, München u.a. 1987, S. 432: »Ich lebte wie ein vernünftiges Wesen mit vorübergehenden Anfällen von Verrücktheit, wenn die Sexualität sich geltend machte, aber das hatte ich mit allen Menschen gemein. Der vollkommen vernünftige Mensch existiert nicht. Der Mensch ist in einer Verwirrung der Sinne gezeugt worden, die ihm den Keim eines unheilbaren Irreseins einpflanzt. Wo bleibt das Verantwortungsgefühl eines jungen Mannes, der trunken vor Begierde ist?«

Menschheitserfahrungen und den daraus resultierenden basalen Erkenntnissen in den großen Erzählungen des Ersten Testamentes: Kain, der seinen Bruder Abel erschlägt (Gen 4,1-16) als Folie enthemmter Männergewalt;¹² Melchisedek, der als Priester des höchsten Gottes von Abraham den Zehnten als Tribut einfordert (Gen 14,18-20) als Folie institutionalisierter, kirchlich-repressiver Missbrauchsmacht;¹³ Jakobs Kampf mit Gott (Gen 32,25-31) als Folie des Geist-Körper-Dualismus;¹⁴ Freund- und Feindschaft des Gegensatzpaares David und Saul (1 Sam 18-26) als Folie inkongruenter geschlechtlicher und kollektiv-sozialer Körper.¹⁵ Almodóvar zerreißt den Mantel der Gleichgültigkeit gegenüber den alltäglichen Schicksalen, zerrt Lügen und Irrtümer ans (Filmprojektor-)Licht, jedoch mit einem solidarischen und mitfühlenden Blick.¹⁶ Das Leid der Leinwandhelden provoziert im Sinne eines Prfsteins die Theologie und ihre Rede von Gott. Zu entdecken ist darin eine Chance zur Richtungsänderung, die ungeschönte Realität sowie die Berührung mit dem Schrecklichen als produktiv herausfordernde Unterbrechung wahrzunehmen.¹⁷

3. Spuren der Erschütterung

Das Kameraobjektiv fokussiert eine zentrale Gestalt dieser Geschichte: Ignacio Rodrguez, ein gut aussehender Internatsschler, später dann Zahara, durch die Person Juans alias ngel dem Kinobesucher vor Augen geführt. Ausgewählte Szenen sollen etwas von der Impression des Films widerspiegeln.

¹² Vgl. Michael Meuser, *Doing Masculinity. Zur Geschlechtslogik männlichen Gewalthandelns*. In: Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Frankfurt a.M. – New York 2002, S. 53-78; hier S. 53 ff.

¹³ Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* (Bd. 1), Frankfurt a.M. 1986, S. 185.

¹⁴ Vgl. Michael Feher/Ramona Nadaff/Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body* (3 Bde.), New York 1989. – Vgl. Richard van Dülmen (Hg.), *Krpergeschichten*, Frankfurt a.M. 1996. – Vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999. – Vgl. Maren Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000.

¹⁵ Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. bers. v. Walter Theimer u. Brigitte Hellmann, München 1990, S. 206.

¹⁶ Empfehlenswert: Norbert Reck, *Abenteuer Gott. Den christlichen Glauben neu denken*, Darmstadt 2003, S. 137-157.

¹⁷ Vgl. Herbert Ulonska, *Selbstreflexionen im Umgang mit sexualisierter Gewalt*. In: Ders./Michael J. Rainer (Hg.), *Sexualisierte Gewalt im Schutz von Kirchenmauern. Anstöße zur differenzierten (Selbst-)Wahrnehmung* (Theologie. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Münster – Hamburg – London 2003, S. 125-141; hier S. 127-134.

3.1 Verletzungsoffenheit

Ignacio Rodríguez, viele Jahre später gleich einem performativen Akt sich als Transsexuelle Zahara (Wüste) präsentierend,¹⁸ besucht im Film (»La Visita«) ihren früheren Peiniger und Schuldirektor Pater Jose Manuel Manolo. Sie tritt just in dem Moment in die Institutskapelle ein, in welchem Pater Manolo die Messe feiert und die Worte des Schuldbekenntnisses spricht: »Ich gestehe vor euch, dass ich tief gesündigt habe«. Darauf Zahara: »Ja, das hast du!« Pater Manolo: »Durch meine Schuld...«. Zahara: »Ja, durch deine Schuld!« Eine liturgisch-monologische Entlastungspraxis von Trauer, Schuld und Sühne beherrscht die kurze Episode.¹⁹ Almodóvar wagt den Versuch der Erinnerbarkeit eines per se undarstellbaren, eines traumatischen Ereignisses. Da jedoch Trauerarbeit als spezifisch weibliche Tätigkeit aufgefasst wird, misslingt beiden die Repräsentation echter Affekte. Der Zelebrant in priesterlicher ›Kleidung‹ und Zahara im Kostüm bleiben trotz Dress-Crossing Männer. Sie sind zugleich ›queer‹²⁰ und ›hybrid‹²¹ mit ihrer Fähigkeit, im Verlauf des Films ihre Identitätsfacetten zu multiplizieren und fortlaufend inkohärent zu handeln.

Von ihrer Mitstreiterin Paquito, beide sind Drogenabhängige und ständig knapp bei Kasse, lässt sie im Anschluss an die Eucharistiefeier das Altargeschirr stehlen. Kurz darauf verschafft sich Zahara Zugang zum Internat und dringt ungebeten in das Büro des Schulleiters ein.



Mit einem Manuskript, dessen Titel »La Visita« heißt, versucht sie Padre Manolo zu erpressen. Nachdem Zahara ihm die getippten Seiten ausgehändigt hat, liest er still und konzentriert einen Abschnitt, der einen Ausflug zu einem Fluss mit den besten Schülern unter seiner Leitung beschreibt. In dieser Szene sitzen, durch eine Schilfrohransammlung und Gestrüpp vom steinigen

¹⁸ Vgl. Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, S. 301-323; hier S. 315.

¹⁹ Vgl. Gisela Ecker (Hg.), Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, München 1999, S. 11.

²⁰ Für die Profilierung von ›queer‹ als Gegenbegriff zu ›normal‹ vgl. Michael Warner, Introduction. In: Ders. (Hg.), Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory, Minneapolis 1993, S. XXVI.

²¹ Zur Kontroverse um den Begriff ›hybrid‹ vgl. Homi K. Bhabha, The Location of Culture, New York. – Vgl. Robert J.C. Young, Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race, London 1995.

Uferrand abgeschirmt, Ignacio und Manolo nahe beieinander.²² Während der Pater in schwarzer Priestersoutane die Saiten der Gitarre zupft, singt Ignacio mit seinem engelgleichen Knabensopran folgende Verse:



»Moon River, dich vergess ich nie.
Ich lasse mich nicht fortreiben von dem
Wasser, dem trüben Wasser des Moon River,
der leise plätschernd dahin fließt.
Fluss und Mond, wo finde ich meinen Gott
und Gut und Böse? Sagt es mir.
Ich möchte wissen, was sich verbirgt
in der Dunkelheit,
und du wirst es finden ...«²³

Während des Gesangs sieht der Zuschauer im Zeitlupentempo Jungen, die in den Fluss springen. Es sind anmutige Bilder voller Kraft, Lebensfreude und Vitalität. Ungetrübtes Glück wird mit der Kamera eingefangen. Bereits in der vorletzten Zeile bricht Pater Manolo die Gitarrenbegleitung ab. Hinter der Uferrandbebauung hört man ein unterdrücktes »Nein!« von Ignacio; gleich darauf flieht er, stürzt und zieht sich eine Wunde am Kopf zu. Man hört die Stimme Ignacios: »Ein Blutgerinnsel teilte mein Gesicht in zwei Hälften. Ich spürte, dass mein Leben genauso sein würde. Ich würde zweigeteilt sein und nichts dagegen unternehmen können.«²⁴ Hier wird filmisch überzeugend auf eine Dimension des Vergewaltigungsaktes aufmerksam gemacht, welche in einem homosozialen Kontext eine situationspezifische und soziostrukturelle Verletzungsoffenheit des Knaben in das Zentrum stellt.²⁵ In der symbolischen Tat eines Gewaltdelikts des ordinierten Schulleiters manifestiert sich das kirchliche Gewaltmonopol mit der scheinbaren Legitimation, das Opfer erniedrigen und feminisieren zu dürfen.²⁶



²² Zum Themenkreis »Von der Nähe in der Distanz« vgl. Pierre Stutz, *Verwundet bin ich und aufgehoben. Für eine Spiritualität der Unvollkommenheit*, München 2003, S. 86-101.

²³ Untertitelung der beschriebenen Szene aus *LA MALA EDUCACIÓN*, vgl. Anm. 1.

²⁴ Empfehlenswert: Antonio Rocco, *Der Schüler Alkibiades. Ein philosophisch-erotischer Dialog*. Übersetzt u. mit einem Dossier hg. v. Wolfram Setz (Bibliothek rosa Winkel; Bd. 26), Hamburg 2002.

²⁵ Lesenswert: Wilhelm Heitmeyer/John Hagan (Hg.), *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Opladen 2002.

²⁶ Vgl. Jennifer Temkin, *Rape and the Legal Process*, London 1987, S. 37.

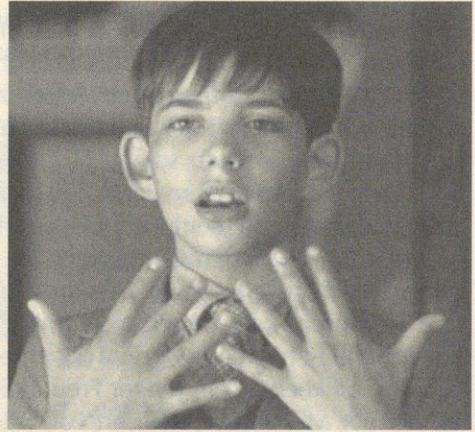
3.2 Asymmetrie

Eine andere Szene: Das größte Fest im Internat war der Geburtstag des Direktors, an dem kein Schulunterricht stattfand. Es war guter Brauch, ein Fußballspiel mit Schülern und Patres zu veranstalten.²⁷ Schon bei der Spielerauswahl fällt auf, dass Pater Manolo seine Hände auf den Schultern Ignacios ruhen lässt. Während des Spiels, abermals in Zeitlupe präsentiert, wird das im anschließenden Gottesdienst zu Gehör gebrachte »Kyrie eleison« bereits antizipiert. Es sind wiederum sehr bewegende Bilder: Ignacio verschießt bewusst vor dem Tor einen Ball, da der Goalkeeper sein junger Freund Enrique ist. Bei der Messfeier, zelebriert von Pater Jose Manolo, fungiert Ignacio ebenfalls als erster Vorsänger auf der Kirchenempore; wieder wird das »Kyrie eleison« intoniert. Dem Schuldirektor, welcher dem Hochaltar zugewandt ist, stehen Tränen in den Augen. Die Stimme seines Lieblingen rührt ihn zutiefst: Almodóvar demonstriert an dieser Stelle aufrichtige Gefühle, die sich jeder Bewertung a priori entziehen. Später soll Ignacio im Refektorium der Patres ein Geburtstagsständchen vortragen. Auf dem Weg zum Speisesaal hört man die Erzählstimme Ignacios: »Pater Rose stellte mich in die Mitte des Refektoriums. Ich fühlte mich unwohl zwischen so viel essenden und trinkenden Priestern. Ich hatte auch ein bisschen Angst, obwohl mich alle sehr freundlich anschauten, außer Pater Manolo, der aussah, als würde er gleich in Tränen ausbrechen.« Während des Vortrags schaut der Jubilar mehrmals auf die Hose des Sängers; am Ende muss er vor Rührung die Augen schließen, indes die anwesenden Patres Beifall klatschen. Im Folgenden singt der Internatschüler ein von Pater Jose Manuel Manolo verfasstes Lied:



²⁷ Die Bilder von Fußball spielenden Klerikern in Soutane entlehnt Almodóvar von dem 1931 geborenen spanischen Fotografen Ramón Masats aus seiner wohl unwiderstehlichsten Momentaufnahme mit dem Titel »Seminarario« im Jahre 1960 in Madrid. Dieser gilt als ein bedeutender Modernisierer der Fotoreportage im Spanien des 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung mit dem Titel »Masats. Fotografía« im Instituto Cervantes (Residenzbau), Alphons-Goppel-Straße 7, in München vom 01.02.-31.03.2006, widmet sich seinen wichtigsten Schwarz-Weiß-Fotoserien zur spanischen Realität unter der Herrschaft General Francos sowie den Farb- und Farbfotografien seit den 1980er Jahren. – Vgl. Ramón Masats, Spanien im Zeitalter der Diktatur – Ausstellung im Instituto Cervantes. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 26 v. 01.02.2006, S. 42. – Vgl. Steffen Heinzelmann, Postkartenspanien. Ramón Masats' Fotos interpretieren alte Schablonen neu. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 31 v. 07.02.2006, S. 41.

»Gärtner, Gärtner,
 Tag und Nacht zwischen deinen Blumen,
 entzündest du ihre Farben
 mit der Flamme deiner Liebe.
 In jeden Kelch pflanzt du
 das Lächeln deiner Sehnsucht,
 die Augen gen Himmel gerichtet,
 wo deine ganze Hoffnung liegt.
 Und deine Blumen, Gärtner,
 deren Blütenstände weithin leuchten,
 vereinen sich in Dankbarkeit
 und balsamieren dich mit ihrem Duft.
 Fahr fort mit deinem Werk
 und kultiviere deine Blumen,
 die deiner Liebe
 anempfohlen hat der Herr.«²⁸



Die Verssprache stellt eine Wirklichkeit her und bildet diese zugleich ab. Aus strukturalistischer Sprachsicht nimmt in Relation zum Priester als Gärtner der Internatszögling die paradigmatische Opposition einer Blume sowie eines Blütenstandes mit Kelch ein. Die asymmetrische Art der Benennung beider Personen verweist auf einen sprachlichen Sexismus und eine Übergeneralisierung genderspezifizierend männlicher Referenz.²⁹ Bei aller bedeutungsmäßigen Unschärfe des Tongedichts vermag der Hörer diese sprachliche Manifestation als kontextuell ›eindeutigen‹ Text zu rezipieren, ganz im Sinne eines konstruktivistischen Sprachverständnisses.³⁰

3.3 Heimsuchung

Nachts im Dormitorium des Internats gehen Enrique und Ignacio gemeinsam auf die Toilette. Pater Manolo macht seinen Rundgang, sieht im Halbdunkel die leeren Betten, eilt zu den Toiletten, stößt im Zorn die einzelnen Klotüren auf und erwischt die beiden Schüler, welche sich aus Furcht ängstlich umklammern. Der Schulleiter erzwingt die Öffnung und wirft Enrique aus Eifersucht und Zorn zu Boden. Darauf Enrique: »Ich werde Sie nicht alleine lassen mit Ignacio!« Ignacio, der noch auf der Klobrille steht, fleht ihn an:

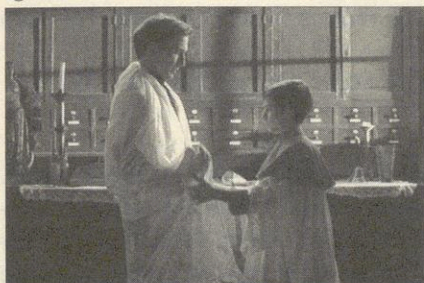


²⁸ Untertitelung der beschriebenen Szene aus *LA MALA EDUCACIÓN*, vgl. Anm. 1.

²⁹ Empfehlenswert: John Lucy, *Language diversity and thought. A reformulation of the linguistic relativity hypothesis*, Cambridge 1992.

³⁰ Ausführlich dazu: Kathryn Campbell-Kibler/Robert J. Podesva/Sarah Roberts/Andrew Wong (Hg.), *Language and sexuality. Contesting meaning in theory and practice*, Stanford 2002.

»Enrique, geh bitte! Tu, was er sagt!« Anschließend stellt Manolo Ignacio zur Rede, geht mit ihm in die Kapelle und liest eine Mitternachtsmesse, bei der Ignacio ministriert. In der Sakristei, während sie die liturgischen Gewänder

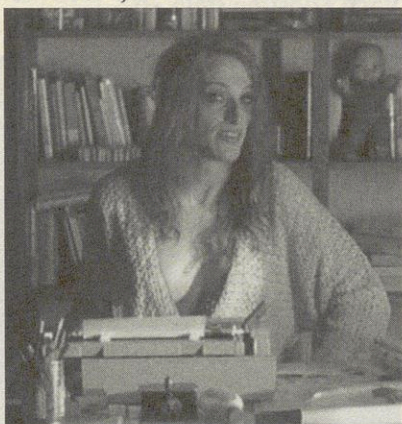


ablegen, muss Ignacio dem Pater das Cingulum lösen. Es kommt zu vielen Berührungen. Manolo will Ignacio wegen des drohenden Schulausschlusses von Enrique trösten: »Weine nicht, Ignacio! Enrique hat einen schlechten Einfluss auf dich ...« Entsprechend der Szene am Fluss wird auch bei dieser Einstellung das Bild schwarz und man

vernimmt Ignacios Stimme: »Damals habe ich mich in der Sakristei zum ersten Mal verkauft.« Dennoch wird am nächsten Tag – die Sportstunde auf dem Schulhof mit exakt choreographischer Anordnung von Liegestützen übenden Jungen hat bereits begonnen – Enrique von seiner Mutter abgeholt. Im Zeitlupen-Tempo sieht der Kinobesucher, wie sich die wehmütigen Blicke der beiden Knaben durch das eiserne Institutstor hindurch begegnen. Noch einmal wird das »Kyrie eleison« eingespielt – großes Gefühlskino!

»The point of no return« ist nun erreicht: der bis dahin vermeintlich paradiesische Zustand hinter kirchlichen Mauern endet abrupt; die Vertreibung hat bereits ihren Anfang genommen. Von jetzt an herrscht Chaos, Erpressung, Mord, Raub, Untreue, Drogenmissbrauch – was eben so in eine Zeitspanne zwischen 15 und 40 bzw. 35

und 60 Jahren hinein passt. In dieser szenisch-filmischen Radikalität geht einem die Frage des Psalmisten unter die Haut (Ps 130,3 ›De Profundis‹): »Würdest du, Herr, unsere Sünden beachten, Herr, wer könnte bestehen?« Bevor Ignacio sich unwillentlich den »Goldenen Schuss« setzt, tippt er auf seiner Schreibmaschine folgende Zeilen an seinen ehemaligen Schulfreund Enrique, welchen er seit



dreißig Jahren nicht mehr gesehen hatte: »Lieber Enrique, ich glaube, ich habe es geschafft!« Während Ignacio damit den Entschluss zur Entziehungskur meint, erschließt sich dem Adressaten posthum ein anderer Sinn.

Im Nachgang lassen sich zu den Erschütterungen einige knappe theologische Feststellungen treffen: Zum einen können die szenisch dargestellten Situationen und Begegnungen nicht einfachhin mit einem Begriff etikettiert werden. Es sollte aus diesen Filmerfahrungen etwas geschaut, gehört und vernommen werden, was unverfügbar ist und bleibt. Zum anderen lebt eine

legitime Rede von Gott, wie sie im Film mehrmals thematisiert wird, aus der kritischen Distanz zu verobjektivierenden Positivitätsbehauptungen traditionellen Redens von Gott. Die Erschütterungen des Kirchenbilds und des Glaubens, aber auch der Respekt vor den Protagonisten machen dies zum Imperativ.³¹

4. Spuren der Erlösung

Die Figurencharakterisierungen Pedro Almodóvars verblüffen und irritieren. Und dies deshalb, weil sie bis zum Äußersten gehen. Erschütterungen werden zugelassen, Risiken eingeplant, Gefühle offen gelegt, Verletzungen demonstriert, ehrgeizige Bemühungen und Vergeblichkeiten enttarnt. Indem sie ihre Abgründe ausloten, riskieren die Antihelden, dass sie zu Grunde gehen. Bei all den halbherzigen Handlungsdevisen, den abgründigen Motiven, den unerlösten Trieben und rücksichtslosen Egoismen der Protagonisten, vereint sie eine unbändige Leidenschaft: gesellschaftliche Mauern zu überwinden; Grenzen der Moral, der Liebe und Begierde zu unterwandern; Geschlechterdifferenzen zu ignorieren; die eigenen verqueren und kantigen Charaktere anzunehmen; ihre Visionen von Glück zu buchstabieren; zuletzt für all das die eigenen Begrenzungen auszuschreiten. Hans Peter Hauschild setzt mit seiner FleischesTheologie an diesem Punkt an: »Das begehrende und letztlich scheiternde Fleisch ist es, was (nicht wer!) die existenzielle Osterfrage nach Erlösung stellt.«³²



³¹ Emanuel Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 1992, S. 327: »Gott bezeugen heißt gerade nicht dieses außer-ordentliche Wort aussprechen, als könnte die Herrlichkeit einziehen in ein Thema und sich als These darstellen oder Geschehen des Seins werden.«

³² Hans Peter Hauschild, *FleischesTheologie. Bemerkungen zum In-Eins von Religion und Erotik*, Münster 2004, S. 133.