



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spanische Regisseurinnen:
Zur Ästhetik Isabel Coixets am Beispiel von *La vida
secreta de las palabras*“

Verfasserin

Melanie Sophie Ascher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin:

A 190 353 299

Lehramtsstudium UF Spanisch und UF

Psychologie und Philosophie

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	III
1 Einleitung	1
2 Spanische Regisseurinnen im Wandel der Zeit.....	4
2.1 Geschichtlicher Abriss ab 1988.....	4
3 Isabel Coixet	15
3.1 Biographie	15
3.2 Das filmische Schaffen von Isabel Coixet	21
3.2.1 Isabel Coixets ‚nomadisches Kino‘.....	21
3.2.2 Allgemeine Themen bei Isabel Coixet.....	23
3.2.3 Filmische Gestaltungsmittel bei Isabel Coixet.....	27
4 La vida secreta de las palabras	30
4.1 Allgemeine Filmdaten	31
4.1.1 Tim Robbins und Isabel Coixet	32
4.1.2 Sarah Polley und Isabel Coixet.....	36
4.2 Inhalt und Hauptcharaktere.....	39
4.2.1 Inhalt	39
4.2.2 Hauptcharaktere	46
4.2.2.1 Hanna.....	46
4.2.2.2 Josef.....	48
4.2.2.3 Simon	49
4.2.2.4 Martin	50
4.2.2.5 Inge	52
4.2.2.6 Scott und Liam.....	53
4.2.2.7 Dimitri	53
4.2.2.8 Abdul	54
4.2.2.9 Figurenkonstellation der Hauptcharaktere	54
4.3 Themen	58
4.3.1 Der Balkankonflikt, das IRCT und Inge Genefke.....	58
4.3.2 Die Liebe	61
4.3.3 ‚Las palabras y el silencio‘	63
4.3.4 Die Bohrinself – ein einsamer Ort	64
4.3.5 Literatur im Film.....	65

5	Medienwissenschaftliche Analyse	67
5.1	Genre und Titel.....	67
5.2	Analyse des Visuellen.....	68
5.2.1	Kameraeinstellungen in Bezug auf die Beziehung von Nähe und Distanz	69
5.2.2	Kameraperspektiven.....	71
5.2.3	Kamera- und Objektbewegungen	73
5.3	Analyse des Auditiven	76
5.3.1	Geräusche.....	76
5.3.2	Musik.....	77
5.3.3	Sprache	79
5.4	Analyse des Narrativen.....	81
5.4.1	Anfang.....	81
5.4.2	Wendepunkte, Konflikte, Höhepunkte	82
5.4.3	Schluss, Ende.....	82
5.4.4	Erzählsituation	83
5.4.5	Erzählzeit und Erzählte Zeit.....	84
6	Filmprotokoll.....	86
6.1	Vorbemerkung	86
6.2	Filmprotokoll 00:29:45 – 00:35:37	87
7	Conclusio	100
8	Resumen en español.....	104
9	Bibliographie.....	113
10	Filmographie	117
11	Anhang	121
	Isabel Coixet im Gespräch mit María Camí-Vela	121
	Abstract.....	123
	Lebenslauf	124

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Isabel Coixet	15
Abbildung 2: Filmplakat.....	30
Abbildung 3: Hanna und Simon	50
Abbildung 4: Hanna und Martin.....	51
Abbildung 5: Josef und Inge.....	52
Abbildung 6: Gesichtsausdruck Josef - Groß	69
Abbildung 7: Veränderung an Hanna I	70
Abbildung 8: Veränderung an Hanna II	70
Abbildung 9: Krankenzimmer - Totale	70
Abbildung 10: Bohrinself - Weit.....	71
Abbildung 11: Hanna in Kabine - Bauchsicht	72
Abbildung 12: Essen - Vogelperspektive.....	73
Abbildung 13: Hanna parallel zur Bildfläche	75

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der filmischen Ästhetik der spanischen Regisseurin Isabel Coixet. Anhand einer genauen Analyse des filmischen Schaffens der Regisseurin werden allgemeine Themen und ästhetische Mittel der Filmemacherin aufgezeigt. Insbesondere wurde der Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS gewählt, um Isabel Coixets immer wieder behandelten und verarbeiteten Themen und Inhalte mittels einer medienwissenschaftlichen Analyse herauszuarbeiten.

Ziel dieser Arbeit ist es, Isabel Coixets Stil darzustellen und die Basis und die Motive ihrer Arbeit zu erfassen und zu identifizieren. Es soll erkannt werden, dass Coixet bestimmte stilistische Mittel verwendet, um bestimmte Themen zu inszenieren, die ihre Arbeit als Regisseurin einzigartig macht und sie auszeichnet. Die Besonderheiten ihres filmischen Schaffens sollen am Beispiel ihres Filmes LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS dargelegt und belegt werden. Ein Gesamtbild ihres künstlerischen Wesens soll entstehen, das sowohl ihre sich repetierenden Themen, ihre filmformalen stilistischen Mittel als auch ihre persönlichen Motive, die diese begründen, reflektiert. Eine inhaltlich – thematische Analyse des ausgewählten Films als auch eine filmformale Analyse werden als Methode gewählt, um die Ästhetik Isabel Coixets konkret und deutlich zu zeigen.

Die Wahl des Themas begründet sich mit der augenscheinlichen Präsenz der Regisseurin in der spanischen Filmlandschaft. Isabel Coixet gilt als eine der ersten weiblichen Regisseurinnen nach der jahrzehntelangen Diktatur unter Franco und ist so Teil einer sich langsam entwickelnden weiblichen Teilnahme und Etablierung in der spanischen Filmindustrie. Es besteht weiterhin ein ungleiches Verhältnis zwischen Frauen und Männern im spanischen Filmgeschäft. Diese geschichtlich gekennzeichnete Eigenheit soll im ersten Kapitel der Arbeit aufgezeigt werden, um den Wandel in den letzten 20 Jahren hinsichtlich weiblicher Filmkunst zu verstehen. Hierzu ist insbesondere ein allgemeines Verständnis der spanischen Filmemacherinnen von Bedeutung. Als wesentliche Literaturquelle dient dafür das Buch von María Camí-Vela MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA (2005), in dem die Autorin zahlreiche Interviews mit spanischen Regisseurinnen verarbeitet. Dieses Kapitel soll die intensive Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tätigkeit von Isabel Coixet vorbereiten und einem Verständnis ihrer Position im spanischen Filmgeschäft dienen.

Das folgende Kapitel widmet sich einer genauen Darstellung des biographischen, filmographischen und ästhetischen Werdegangs von Isabel Coixet. Es erscheint sehr wichtig, genau über das Leben der Regisseurin Bescheid zu wissen, da zahlreiche biographische Elemente, so etwa ihr familiärer Hintergrund, Niederschlag in den filmischen Themen der Regisseurin finden. Für ein besseres Verständnis der allgemeinen filmographischen Themen wird zu jedem Film kurz der Inhalt skizziert, um mit der nachfolgenden Präzision der inhaltlichen Themen auch einen Bezug zum Gesamtwerk der Regisseurin herstellen zu können.

Das filmische Schaffen von Isabel Coixet wird in einem eigenen Teil behandelt. Ihre Kunst, Film zu schaffen, ist charakterisiert durch die Repetition bestimmter Themen und filmischer Gestaltungsmittel. Dieses filmische Wirken geht aus einer besonderen Art und Weise, wie Coixet Kino sieht und lebt, hervor. Noch bevor formale Elemente erläutert werden, wird auf wiederkehrende Inhalte eingegangen.

Während der erste Teil der Arbeit eine Abhandlung des biographischen und theoretischen Hintergrundes darstellt, verdeutlicht der zweite, umfangreichere Teil diesen anhand einer detaillierten medienwissenschaftlichen Analyse des Films *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*. Die Analyse des Films konkretisiert Isabel Coixets Kino mit dem Ziel, unterschiedlichste ästhetische Elemente ihres Gesamtwerkes praktisch zu verdeutlichen.

Im dritten Kapitel *La vida secreta de las palabras* erfolgt eine umfassende Beschreibung der Beziehung zwischen der Hauptdarstellerin und des Hauptdarstellers mit Isabel Coixet. Es wird in diesem Abschnitt mitunter gleichzeitig die Persönlichkeit von Isabel Coixet erläutert und beschrieben. Das besondere Verhältnis zwischen Isabel Coixet und ihren SchauspielerInnen erweist sich für ihren Stil, Regie zu führen, als unerlässlich.

Nach einer genauen Zusammenfassung des Inhalts von *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* folgt eine ausführliche Interpretation der Hauptcharaktere im Film. Dies ist insofern von Bedeutung, weil Isabel Coixets Figuren die Träger der erzählten Geschichte sind. In ihnen findet Coixets Ästhetik Ausdruck. Die präzise Kenntnis des Inhalts erscheint insofern notwendig, um der späteren medienwissenschaftlichen Analyse genau folgen zu können.

Durch das Aufarbeiten der im Film vorherrschenden Themen sollen wiederkehrende Stränge in Isabel Coixets Gesamtwerk dargelegt werden. Dies soll zeigen, dass vor

allem die Themen der *Unfähigkeit zur Kommunikation*, der *Einsamkeit*, des *soziales Engagements* und der *Liebe*, die in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS im Vordergrund stehen, so wie dies auch in den vorangegangenen Filmen und nachfolgenden Filmen von Isabel Coixet der Fall war und ist.

Im letzten Kapitel erlaubt die medienwissenschaftliche Analyse einen genauen Einblick in das filmische Geschehen von LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS. Ziel ist es, ästhetische Strukturen zu formulieren und verschiedene Bedeutungsebenen zu schaffen. Mitunter werden grundlegende, theoretische Begriffe der Filmanalyse kurz erklärt, um ein Verständnis der formalen Elemente zu garantieren. Es sollen in diesem praktisch-orientierten Teil der Arbeit jene formalen Elemente dokumentiert werden, die sich mit den im Kapitel *Das filmische Schaffen von Isabel Coixet* bereits erläuterten, immer wiederkehrenden Elementen der gesamten Filmographie von Isabel Coixet, decken. Veranschaulicht und werden die Erkenntnisse im darauffolgenden Filmprotokoll.

Abschließend werden in einer Schlussbetrachtung die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst und erörtert.

2 Spanische Regisseurinnen im Wandel der Zeit

Dieses Kapitel stellt den Versuch dar, die Geschichte der spanischen Regisseurinnen in einem Überblick zu erläutern. Die Veränderungen, die sich in den letzten zwanzig Jahren diesbezüglich zugetragen haben, sind insbesondere für ein allgemeines Verständnis der spanischen Filmemacherinnen von Bedeutung. Ich beziehe mich hier größtenteils auf María Camí-Vela: *MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA*, 2005 und halte mich auch an ihre zeitliche Einteilung und ihren chronologischen Aufbau. Grund dafür ist die Tatsache, dass es nicht viel Literatur zu diesem Thema gibt und die Aufbereitung von María Camí-Vela sehr übersichtlich und verständlich scheint. Es wurde versucht ebenso andere Quellen einfließen zu lassen, soweit sich dies als themenrelevant erwies.

Zu der geschichtlichen und allgemeinen inhaltlichen Darstellung der spanischen Regisseurinnen seit den 1980er Jahren wird mitunter auf ein Interview von Isabel Coixet, welches im Anhang zusammengefasst wird, Bezug genommen. Besonderes Augenmerk wurde hierbei ebenso auf spanische Frauen als Filmemacherinnen gelegt.¹

2.1 Geschichtlicher Abriss ab 1988

Die Geschichte der spanischen Filmregisseurinnen ist gekennzeichnet von dem beinahe vollkommenen Fehlen weiblicher Regisseurinnen bis 1988. Bis zu diesem Jahr debütierten in Spanien nur zehn Frauen, unter anderen Rosario Pi, die als erste Regisseurin des Tonfilms in Spanien gilt, Ana Mariscal, Josefina Molina, Cecilia Bartolomé und Pilar Miró.² Vor Rosario Pi gilt Helena Cortesina als erste Regisseurin Spaniens, die noch zur Zeit des Stummfilmes, im Jahr 1921, debütierte³. Doch die Absenz weiblicher Regisseurinnen ist nicht weiter verwunderlich, denkt man an die patriarchalischen Strukturen im Franco Regime, die keinen Platz für kreative Frauen ließen. Davon wurde auch die, generell schon sehr kleine, spanische Filmindustrie bestimmt.⁴ Vor 1975 war das spanische Kino einheitlich und vorbestimmt, sodass auch die Geschlechterfrage nicht diskutiert wurde oder Geschlechterbeziehungen nicht vorkommen durften.⁵ Das beginnende Fortschreiten der Frau in der spanischen Filmindustrie wechselt in eine plötzliche Regression, da die traditionalistische Sicht des

¹ Siehe Kapitel 11 *Isabel Coixet im Gespräch mit María Camí-Vela*.

² Vgl. Martín-Márquez, 1999, S. 5.

³ Vgl. Puigdomènech, 2007, S. 97.

⁴ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 17.

⁵ Vgl. Martín-Márquez, 1999, S. 8.

Regimes gegenüber Frauen eine strikte reduzierte und sekundäre Relevanz im familiären Bereich zuschreibt.⁶ Erst seit dem Tod Francos 1975 ist es auch „an den Rand gedrängten Gruppen erlaubt, ihre Stimme zu erheben“⁷. Doch nicht sofort kommt es nach dem Tod Francos zu einer revolutionären Veränderung, in der zuvor von Kontrolle und Diktatur beherrschten Filmindustrie. Die Zeit des Übergangs, der *transición*, hat auch Auswirkungen auf die filmischen Inhalte und Formen. Erst 1982, nach dem Wahlsieg der sozialistischen Partei PSOE kommt es zu Veränderungen in der spanischen Filmwelt.⁸ Pilar Miró wird zur Direktorin der Kinoabteilung des Kulturministeriums ernannt und verabschiedet 1983 das sogenannte *Ley Miró*, welches Vorab-Subventionen für spanische FilmemacherInnen erlaubte. Pilar Miró setzt auf die Förderung des ‚Qualitätskinos‘, vernachlässigt aber gleichzeitig die wirtschaftliche Seite, wie die Verbreitung und Vermarktung vom spanischen Film.⁹ 1988 löst der Schriftsteller und Drehbuchautor Jorge Semprún Pilar Miró ab und setzt von da an auf das Bestreben, die spanische Filmindustrie auch auf dem europäischen Markt wettbewerbsfähig zu machen.¹⁰ Dies leitet bereits Probleme ein, die sich in den Jahren zwischen 1996 und 2003, unter der Volkspartei, dem Partido Popular (PP), ergeben werden.¹¹

Für jene repressive Filmpolitik der Franco-Ära steht beispielhaft der Fall von Rosario Pi, da sie, wie bereits erwähnt, als erste Regisseurin für den Tonfilm gilt (*EL GATO MONTÉS*, 1936) und dennoch kaum in der Geschichte der Filmindustrie aufscheint. Es passierte sogar, dass in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Frauen, die in der Filmindustrie arbeiteten, gedemütigt und verleumdet wurden.¹² So geschah es auch mit Texten und dem allgemeinen Werk von Ana Mariscal. War es zu dieser Zeit kaum vorstellbar, dass eine Frau es schaffen könnte, eine leitende Funktion zu erreichen, so traute sie sich in den 50er Jahren Aufgaben im Bereich der Produktion, Drehbuch und Regie zu übernehmen.¹³ Ihr gesamtes Werk als Produzentin, Schauspielerin und Regisseurin leidet jedoch an der äußerst geringen Wertschätzung, die generell der Arbeit von Frauen zu dieser Zeit entgegengebracht wurde. Ihre Beiträge wurden aufgrund von vermuteter rechter Orientierung explizit verpönt und

⁶ Vgl. Puigdomènech, 2007, S. 97.

⁷ Vgl. Martín-Márquez, 1999, S. 4.

⁸ Vgl. Scholz, 2004, S.20f.

⁹ Vgl. ebenda, S.22ff.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 26f.

¹¹ Vgl. im Kapitel weiter unten 2000-2004.

¹² Vgl. Martín-Márquez, 1999, S. 6.

¹³ Vgl. Puigdomènech, 2007, S. 98.

ausgegrenzt von zeitgenössischer Kritik, obwohl ihre in den 40er und 50er Jahren verfassten Texte eher auf eine widerständige Person schließen lassen.¹⁴

1988 – 2000

Erst gegen Ende der 80er Jahre beginnt sich die Filmproduktion aus weiblicher Sicht zu verändern. 1988 tauchen drei Regisseurinnen auf, Cristina Andreu, Isabel Coixet und Ana Díez. Zwischen 1990 und 1995 debütieren acht weitere: Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Ana Belén, Maite Ruiz de Austri, Gracia Querejeta, Merentxu Purroy, Arantxa Lazcano und Cristina Esteban. Von 1995 bis zum Jahr 2000 erhöht sich die Zahl auf insgesamt 23 neue Regisseurinnen, unter anderen: María Miró, Marta Balletbó-Coll, Ana Simón Cerezo, Azucena Rodríguez, Icíar Bollaín, María Ripoll, Judith Colell, Mar Taragona, Dolores Payás, Pilar Sueiro und Patricia Ferreira. Einige davon verwirklichten entweder zu zweit, oder auch in der Gruppe ihre Erstfilme.¹⁵ Im Gegensatz dazu lässt der hohe Anstieg von 2000 bis 2004 deutlich nach, in diesem Zeitraum debütierten nur acht Regisseurinnen in der spanischen Filmindustrie.¹⁶

Laut María Camí-Vela lässt das verdiente Interesse an den ‚neuen‘ Frauen in der Filmbranche seitens der Filmkritik jedoch noch sehr zu wünschen übrig.¹⁷

Grundsätzlich kann man zwischen drei beruflichen Zugängen zur filmischen Karriere ausgehen. Zum einen von einer akademischen Ausbildung, des weiteren von einer vorhergehenden Ausführung verschiedener Arbeiten innerhalb der Filmindustrie und zum anderen von einem Wechsel aus anderen künstlerisch-kulturellen Aktivitäten, wie dem Theater, der Literatur oder der Musik in die Regiearbeit.¹⁸ Die Ausübung verschiedener Tätigkeiten innerhalb der filmischen Industrie war entscheidender für die Herausbildung neuer Filmregisseurinnen, als vorhergegangene verwirklichte Studien. Fast alle der ‚neuen Generation‘ haben als Assistenten oder Praktikanten gearbeitet, bevor sie sich entschieden, Regie zu führen und sich ‚hinter die Kamera zu stellen‘.¹⁹ Allgemein lässt sich aussagen, dass die Ausbildung der jungen Cineasten sich keiner offiziellen Schule zuschreiben lässt, da zu Beginn der 90er Jahre auch keine vorhanden war.²⁰ Neben Berufen aus dem Bereich der Film-, Theater- oder Musikkritik, sind es auch die Werbung und die Produktion von Videoclips oder Werbefilmen, durch die sich einige Regisseurinnen, u.a. Isabel Coixet, an den Film herantasteten. Selbige

¹⁴ Vgl. Martín-Márquez, 1999, S. 8f.

¹⁵ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 17.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 309.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 18.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 21.

¹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰ Vgl. Caparrós Lera, 2007, S. 219.

besitzt auch ihre eigene Werbeproduktionsfirma.²¹ Ganz allgemein kann man aber behaupten, dass beinahe alle Regisseurinnen vor dem Debut ihres ersten Spielfilmes, Kurzfilme verwirklicht haben und es auch noch weiterhin tun.

Im Bezug auf die jeweiligen beruflichen Laufbahnen der Regisseurinnen, kann man sagen, dass es sich bei der „nueva generación“²² nicht um eine ‚junge Generation‘ handelt. Vielmehr sind es eben die vielen vorangegangenen beruflichen Erfahrungen der Frauen, die das meist eher fortgeschrittene Alter erklären. Nur vier der 35 ‚neuen‘ Regisseurinnen waren noch nicht 30 Jahre alt, als sie ihren ersten Film machten, darunter auch Isabel Coixet (DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN, 1989).²³

Die meisten der Regisseurinnen mussten in den 90er Jahren um staatliche Subventionen zur Realisierung ihrer Projekte ansuchen. Pilar Miró, eine der ersten spanischen Regisseurinnen, schaffte das sogenannte *Ley Miró*, welches Förderungen vom Kulturministerium für neue Filmverwirklichungen versprach. 1989 wurden diese aus politischen Gründen wieder abgeschafft, um sie im Jahr 1994 erneut einzuführen. Diese sechsjährige Förderungspause durch das abgeschaffte *Ley Miró* erklärt vielleicht auch, warum zwischen 1988 und 1995 insgesamt nur 14 Filme von Frauen produziert wurden, im Gegensatz zu den 37, die zwischen 1995 und 2000 verwirklicht wurden.²⁴ Es ist nicht zu erklären, warum seit dem raschen Anstieg und der Vermehrung von Frauen als Regisseurinnen zeitgleich keine speziellen Förderungen für Filmemacherinnen entstanden sind. Einige der Frauen sagen sogar, dass die großen Unterstützungen noch immer an ihre männlichen Kollegen gereicht werden.²⁵ Und dennoch meinen die meisten, auch wenn sie in der Tatsache eine Frau zu sein ein gewisses Hindernis sehen, in die überwiegend männliche Industrie einzudringen, dass man ihnen kein Sonderrecht an Subventionen zugestehen sollte. Vielmehr würden sie sich einen Anstieg an Produzentinnen wünschen, deren Anzahl in den letzten Jahren, wenn auch langsam, aber stetig gestiegen ist.²⁶ Denn auch von Seiten der Produzenten konnten sie nicht immer mit einer Unterstützung rechnen, mit einigen Ausnahmen wie z.B. von Fernando Colomo, Gómez Pereira oder Pedro Almodóvar. Manchmal mussten die Regisseurinnen ihre Projekte selbst finanzieren, so auch Isabel Coixet, als sie 1996 den Film COSAS QUE NUNCA TE DIJE mit Mitteln aus ihrer eigenen Werbeproduktionsfirma, *Eddie Saeta*, bewerkstelligte. Eine der ‚jungen

²¹ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 22.

²² Ebenda, z.B. S. 23.

²³ Vgl. ebenda.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 25.

²⁵ Vgl. ebenda.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 26f.

Produzentinnen', die versuchen die 'jungen Regisseurinnen' zu unterstützen, ist Esther García, die in Isabel Coixets Film *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* (2005) die leitende Produktion übernahm.

Einige der Regisseurinnen erwähnen in den Interviews, die sie mit María Camí-Vela führten, dass es die Filmkritik im Allgemeinen in den letzten Jahren immer mehr verstand, offener für die weibliche, künstlerische Leistung zu sein. Dies ist ein wesentlicher Moment insofern, dass die Filmkritiken einen großen Beitrag für die öffentliche Resonanz leisten. In der beschaulichen Filmindustrie Spaniens bedeutet ein neuer Film nicht notwendigerweise auch eine Ausstrahlung in den Kinos. Auch wenn der Film gezeigt wird, verspricht dies wiederum noch keine hohen ZuschauerInnenzahlen. Meist benötigen die Regisseurinnen neben der Hilfe der Filmkritik, auch die nationalen und internationalen Filmfestivals, um Werbung zu machen und einen gewissen Erfolg verbuchen zu können. Von den verschiedensten Preisen, die Filmfestspiele vergeben, wurden zahlreiche an Filme der 'neuen Generation' von Regisseurinnen vergeben. Ein besonders wichtiges Festival ist das *La Mostra Internacional de Films de Dones*, welches jährlich in Barcelona veranstaltet wird.²⁷ 1993 wurde diese Veranstaltung zum ersten Mal von der audiovisuellen Förderungsgemeinschaft Drac Màgic ausgetragen und hat in den letzten 15 Jahren mehr als 300 internationale Filme ausschließlich von Frauen ausgetragen.²⁸ Ein weiteres relevantes Festival ist das nationale *Festival de Cine Español de Málaga*, welches bereits zwei Mal ein besonderes Augenmerk auf das Thema Frau und Film legte.²⁹

Für María Camí-Vela sind die Filmfestspiele, die sich im Besonderen dem Kino von Frauen widmen, unverzichtbar für die 'Erziehung' der ZuschauerInnen und der Filmkritiken, um ihnen neue Wege von Filmrealisierung zu zeigen und andere Sichtweisen näher zu bringen.³⁰

Bezugnehmend auf Genres in den Filmen von Frauen in den 90er Jahren lässt sich allgemein aussagen, dass sich die meisten Filme unterschiedlicher Genres bedienen. Im Gegensatz zu einigen französischen Regisseurinnen, widmeten sich die spanischen Filmemacherinnen nicht dem erotisch-pornographischen Kino. Vielmehr interessierten sich viele von ihnen für das Genre 'Kino über Persönlichkeiten' und 'intimes' Kino, in dem es um Liebesbeziehungen oder Freundschaften zwischen Frauen geht. Auch das

²⁷ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 27f.

²⁸ Vgl. Selva/Solà, 2002, S. 11ff.

²⁹ Ebenso sind Filmfestspiele so wie in Cuenca (www.mujeresendireccion.es) und Zaragoza (www.festivalcinezaragoza.com) von wesentlicher Bedeutung (letzter Zugriff: 10.09.2009).

³⁰ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 29.

Thema der Selbstfindung von Protagonistinnen findet sich innerhalb dessen. Einige Filme handeln von der franquistischen Vergangenheit, wie zum Beispiel *LOS AÑOS OSCUROS* (1993) von Arantxa Lazcano, andere von Jugendlichen und ihren Problemen mit der Welt, wie z.B. Isabel Coixets *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* (1989) und von Familie, wie *CUANDO VUELVAS A MI LADO* (1999) von Gracia Querejeta. Von Frauen und ihren emotionalen Problemen handeln unter anderen *ME LLAMO SARA* (1999) von Dolores Payás und *COMO SER MUJER Y NO MORIR EN EL INTENTO* (1991) de Ana Belén. Im Genre Kinderfilm verwirklicht Maite Ruiz de Austri drei Animationsfilme, u.a. *EL REGRESO DEL VIENTO DEL NORTE* (1994). Es gibt noch viele mehr, die meisten vereinigen mehrere der oben genannten Themen.³¹ Grundsätzlich lässt sich sagen, dass überwiegend individualistische, sentimentale und familiäre Problematiken in der Filmographie der ‚jungen Generation‘ zu finden sind. Aktuelle Thematiken bieten eine soziale Aufnahme des Landes auf eine sensibilisierte Art und Weise gegenüber dem Individuum. Die Themen zentrieren sich auf die Gegenwart, die städtische Welt und auf persönliche, sentimentale Konflikte.³²

Eine wichtige Frage im Bezug auf Kino und speziell auf ‚Film von Frauen‘ ist, ob der Geschlechterunterschied sich auf die filmischen Inhalte auswirkt und ob dadurch ihre Sichtweise auf die Leinwand durchdringt und das Resultat ein ‚cine de mujer‘ wird.³³ Nach der Meinung der meisten Regisseurinnen trifft dies nicht zu.³⁴ Außer Dolores Payás und Pilar Távora, die ein Kino bedingt durch weibliche oder männliche Erfahrung fordern, erklärten alle anderen Regisseurinnen, dass sie Angst vor einer ‚Ghettoisierung‘ durch die Tatsache ihres Frau-seins, hätten. Die Zurückweisung der Etikette ‚cine de mujer‘ als ein eigenes Genre versteht sich nach Camí-Vela dadurch, dass sie den Begriff ‚Regisseurinnen‘ allgemein anstatt ‚Frauen als Regisseurinnen‘ fordern. Ihrer Meinung nach ist es gefährlich, das ‚cine de mujer‘ als Subgruppe zu kategorisieren, denn auch wenn es einerseits die Bedeutung der Frau anerkennt, grenzt sie sie gleichzeitig aus. Das Schaffen eines eigenen, exklusiven Bereiches für Frauen hält einzig den Geschlechterunterschied in der Gesellschaft aufrecht, anstatt diesen zu beseitigen. Außerdem glauben die spanischen Regisseurinnen nicht, dass sich ihre Filmkunst leicht in das feministische Kino einordnen lässt. Das feministische Kino strebt nach einer direkten Forderung, sie wenden sich meist an die lesbische

³¹ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 29ff.

³² Vgl. Caparrós Lera, 2007, S. 220.

³³ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 31.

³⁴ Isabel Coixet legt ihre Meinung ebenso klar fest. Siehe dazu Kapitel 11 *Isabel Coixet im Gespräch mit María Camí-Vela*.

Vertretung oder platzieren die Frau in einer dominanten Position.³⁵ Schon Ana Mariscal hätte sich, nach ihren eigenen Aussagen zu urteilen, gegen den Gebrauch von Feminismus artikuliert. Auch Pilar Miró sprach sich gegen den Begriff von Feministinnen aus.³⁶

Obwohl sie die Bezeichnung ‚cine de mujer‘ zurückweisen, bestehen sie dennoch auf ihrer eigenen Sichtweise, auf die der weiblichen Sicht. Rosa Vergés meint dazu, dass eine Regisseurin wohl kaum einen Film drehen würde, in der die Frauen für den Rezipienten zur Schau gestellt werden oder als Entschuldigung herhalten, damit der männliche Hauptdarsteller die Handlung bestimmen könnte. Eben dies ist eine der herausragendsten Merkmale der in den 90er Jahren verwirklichten Filme von Regisseurinnen. Die männlich-dominierte Sicht verschwindet nach und nach immer mehr, um Platz für andere Sichtweisen zu machen.³⁷ Der Beginn der Veränderung zu einer speziellen weiblichen Sichtweisen, ‚la mirada feminina‘, findet sich im Kino zur Zeit der ‚transición, vor allem unter Josefina Molina und Pilar Miró. Die Frau im Film war bis dahin normalerweise auf die Rolle des erotischen Objekts reduziert. Das feminine Kinoprodukt charakterisiert sich jedoch danach durch das Bewusstsein dieser Reduktion und beginnt ‚reale‘ Hauptcharaktere, mit ihren alltäglichen Problemen, Gedanken und Widersprüchen als Inhalt aufzunehmen. Meistens wird unter anderem, der Prozess der Identitätsfindung und die Erlangung der Unabhängigkeit reflektiert.³⁸

Nach Camí-Vela darf ausschließlich der Begriff des ‚cine de mujer‘ verwendet werden, wenn die Protagonistinnen Frauen sind, die von anderen Frauen gesehen werden. Nur dann versteht sie darunter die Ausnahme, der dieser Begriff gerecht wird.³⁹

Auch Marta Selva und Anna Solà ist diese Bezeichnung nicht ausreichend. Sie möchten vor allem mit der *Mostra Internacional de Films de Dones* zeigen, „(...) *que el cine de mujeres no es sólo cine de mujeres sino que es el cine*“.⁴⁰

2000 – 2004

Der Beginn des neuen Jahrtausends lässt, im Gegensatz zu den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts, einen Rückgang an neuen Regisseurinnen erkennen. In der Zeit zwischen 2000 und 2004 debütieren nur acht Frauen in der spanischen Filmindustrie: Cecilia Barriga, Inés París, Daniela Fejerman, Nuria Villazán, Luna (Pseudonym für

³⁵ Vgl. Camí-Vela, 2005, S.31f.

³⁶ Vgl. Martín-Márquez, 1999, S.9.

³⁷ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 32.

³⁸ Vgl. Ballesteros, 2001, S. 32.

³⁹ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 32.

⁴⁰ Selva/Solà, 2002, S. 19.

María Lidón), Silvia Munt, Ángeles González-Sinde und Margarita Ledo Andión. Auffällig ist dabei, dass trotzdem 27 Filme aus weiblicher Kreation entstanden sind, wobei 17 davon von Regisseurinnen aus der Zeit der 90er Jahre verwirklicht wurden.⁴¹ 2001 wurden sechs Spielfilme zum ersten Mal aufgeführt, darunter ein Film einer bis dahin unbekannten Regisseurin, *¡YA ES LA HORA! (TIME'S UP!)* von Cecilia Barriga. 2002 feierten neun Filme Premiere, wie zum Beispiel von Isabel Coixet, *MI VIDA SIN MÍ (MY LIFE WITHOUT ME)* und von den ‚neuen Regisseurinnen‘ *A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES* von Inés París und Daniela Fejerman, *MACHÍN TODA UNA VIDA* von Nuria Villazán und *NÁUFRAGOS* von Luna (oder María Lidón).⁴² 2003 kommen sieben Filme in die spanischen Kinos, darunter *TE DOY MIS OJOS* von Icíar Bollaín, *PALABRAS ENCADENADAS* von Laura Mañá, *GALA* von Silvia Munt und *LA SUERTE DORMIDA* von Ángeles González-Sinde. Schließlich folgen fünf im Jahr 2004, u.a. *IRIS* de Rosa Vergés, *SANTA LIBERDADE* von Margarita Ledo, *SERES QUERIDOS* von Teresa de Pelegrí und Dominic Harari und *YO, PUTA (WHORE)* von Luna. Außerdem wird der Film *¡HAY MOTIVO!* uraufgeführt, ein Film über die spanische Realität und die Ablehnung gegenüber Aznar und seine Politik, der das Genre Dokumentation und Fiktion vereint. Bei diesem Film arbeiteten zahlreiche RegisseurInnen zusammen, darunter auch vier Frauen: Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Gracia Querejeta und Chus Gutiérrez.⁴³

Genauso wie ihre Vorgängerinnen kommen die neuen Regisseurinnen zwischen 2000 und 2004 aus verschiedenen Grundberufen. Einige haben bereits Jahre zuvor für Film- und Theaterkritik und Interpretation gearbeitet, wie zum Beispiel Silvia Munt, oder als Schauspielerin, María Lidón. Inés París, Daniela Fejerman und Ángeles González-Sinde⁴⁴ haben zuvor als Drehbuchautorinnen gearbeitet. Andere kommen aus der allgemeinen Filmindustrie, wie Nuria Villazán und Cecilia Barriga.⁴⁵

Während dieser Jahre arbeiten auch viele Regisseurinnen, die in den 90er Jahren ihre Debuts feierten, weiterhin an neuen Projekten, so wie u.a. Isabel Coixet, Ana Díez, Chus Gutiérrez, María Ripoll und Rosa Vergés. Dennoch sind es nach Camí-Vela 18 Regisseurinnen, die bis zum Jahr 2004 keine neuen Projekte veröffentlicht haben. Der Grund dafür ist, dass die meisten in der Filmbranche anderweitig weitergearbeitet

⁴¹ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 309.

⁴² Vgl. ebenda, S. 309f.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 310f.

⁴⁴ Ángeles González-Sinde ist seit März 2009 Kulturministerin unter José Luis Rodríguez Zapatero [Vgl. <http://www.la-moncloa.es/> (letzter Zugriff: 04.09.2009)].

⁴⁵ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 311f.

haben, als Drehbuchautorinnen oder Produzentinnen oder auch als Regisseurinnen für Kurzfilme.⁴⁶

Die spanische Filmindustrie in den Jahren 1996-2003 (Zeit des Partido Popular in Spanien) ist gekennzeichnet von einer großen Akzeptanz der ZuschauerInnen des nationalen Kinos in der zweiten Hälfte der 90er Jahre und von einem Quotenrückgang ab dem Jahr 2000. Zwischen den Jahren 2001 und 2003 verlor die Filmindustrie in Spanien 17 Millionen ZuschauerInnen, wobei fünf davon auf Kosten des spanischen Films gingen. Ein Bericht in der Zeitschrift *Academia* hebt den Wendepunkt der Wirtschaft hervor, aufgrund dessen ein neues Schema bezüglich der Ausstrahlung und Verteilung von Filmen benötigt würde.⁴⁷

Viele begründen die heikle Lage des spanischen Kinos bzw. der Filmindustrie mit der liberalen Politik des Partido Popular, das 1996 an die Macht kam. Der Unterschied zu der vorhergehenden Regierung, der PSOE, liegt nicht an den Subventionen, die vom Staat gestellt werden, sondern im Problem der Kommerzialisierung, der Verteilung und der Ausstrahlung von Filmen. Dem entsprechend beschloss das PP neue gesetzliche Maßnahmen. Das Partido Popular hat den filmischen Markt weiter geöffnet, mit der Konsequenz, dass amerikanische Multikonzerne immer mehr Kontrolle im spanischen Markt ausüben können und dies auf Kosten der selbstständigen spanischen Filmverleiher und Filmaussteller geht.⁴⁸

Ein großes Problem stellt auch die Umstrukturierung auf dem Sektor der Filmvorführung dar, da immer mehr Großkinos mit vielen Sälen gebaut werden und die kleinen unabhängigen Kinos kaum, bis gar nicht mehr überleben können. Auch hier sind immer mehr nordamerikanische Filmkonzerne beteiligt und bereichern sich einmal mehr am Filmvertrieb. Der missbräuchliche Wettbewerb dieser Großkonzerne wirkt sich somit schwer auf die Vermarktung von spanischen Kinofilmen aus, welche nur noch in einigen wenigen kleinen Kinos und für immer kürzere Zeit ausgestrahlt werden.⁴⁹ Viele der spanischen ProduzentInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen und andere Berufsrichtungen der Filmindustrie haben sich öffentlich gegen dieses Phänomen ausgesprochen.⁵⁰

Auch für die ‚neue Generation‘ der Jahre 2000-2004 gilt weiterhin, dass Filmfestspiele einen wichtigen Beitrag zur Vermarktung und Verteilung der spanischen

⁴⁶ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 313f.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 314f.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 315.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 316.

⁵⁰ Vgl. ebenda.

Filmproduktionen leisten. Viele Filme von spanischen Filmemacherinnen wurden von anerkannten Festivals nominiert und erhielten wichtige Preise. Die überraschendsten Erfolge in dieser Zeit konnten Icíar Bollaín mit *TE DOY MIS OJOS* (2003) und Isabel Coixet mit *MI VIDA SIN MÍ* (2002) und *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* (2005) feiern.⁵¹

Die Themen und Genres in der Periode von 2000-2004 sind unterschiedlich, auffällig ist jedoch der enorme Anstieg an Dokumentationen, die sich u.a. mit der Erinnerung an die Geschichte Spaniens und Lateinamerikas auseinandersetzen. Drei der acht ‚neuen Regisseurinnen‘ verwirklichten Dokumentationen: *ELENA DIAKONOVA GALA* (2003) von Silvia Munt, *TODA UNA VIDA* (2002) von Nuria Villazán und *SANTA LIBERNADA* (2004) von Margarita Ledo Andión.

Auch wenn die Dokumentation hohen Zuspruch fand, waren dennoch das Drama gefolgt von der Komödie die beliebtesten Genres der Regisseurinnen. Eine Komödie ist zum Beispiel *A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES* (2002) von Inés París und Daniela Fejerman. Im Genre Drama betätigten sich, unter vielen, Cecilia Barriga mit *¡YA ES LA HORA!* (2001), ein realistisches, soziales Drama, Rosa Vergés, *IRIS* (2004), und mit Dramen mit familiärem Hintergrund Ana Diez mit *ALGUNAS CHICAS DOBLAN LAS PIERNAS CUANDO HABLAN* (2001) und Isabel Coixet mit *MI VIDA SIN MÍ* (2002).

In Spanien sind Science-Fiction Verfilmungen nicht üblich, dennoch wagte sich Luna mit *NÁUFRAGOS* (2002) an dieses Genre heran. Das gleiche gilt für das Genre Animation. Bislang hat sich niemand, bis auf Maite Ruiz de Austri, an dieser Gattung versucht.⁵²

Betrachtet man die Entwicklung in den letzten rund 20 Jahren der spanischen Filmgeschichte hinsichtlich der Arbeit von Regisseurinnen, ist vor allem das Auftreten dieser ‚neuen Generation‘ an weiblichen Filmemacherinnen Gegenstand der Veränderung. Die ‚neue Generation‘ besitzt keine gemeinsame Ideologie, sie kommen aus unterschiedlichen Quellberufen und unterscheiden sich im sozialen Wertverständnis des Kinos. Als Gemeinsamkeit kann man die Tatsache sehen, dass viele von ihnen ein ‚cine de autor‘⁵³ verwirklichen, insofern die meisten ihre Drehbücher selbst schreiben und nach ihren eigenen, festen Vorstellungen drehen. Sie besitzen alle hohe Motivation, eine Beharrlichkeit und einen hohen Selbstachtung, die nötig ist, um den spanischen Film aus weiblicher Sicht zu erneuern. Viele der Regisseurinnen

⁵¹ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 317f und Puigdomènech, 2007, S. 97.

⁵² Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 315ff.

⁵³ Für eine vertiefende Auseinandersetzung zum ‚Autorenfilm‘ siehe: Scholz, Annette: *Joven Cine Español de Autores/Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*, Passau, 2004.

nennen die frühen Regisseurinnen als ihre Vorbilder. Sie demonstrierten den Nachfolgerinnen ein starkes Vertrauen in ihre Projekte und die Bestimmtheit, sie zu verwirklichen. Ihre Einstellung und der Glaube an die Verwirklichung dienen vielen heutigen Filmemacherinnen als Modell. Entscheidend für den plötzlichen Anstieg weiblicher Regisseurinnen ist ihrer Meinung nach die natürliche Eingliederung der Frau in die spanische Gesellschaft. María Camí-Vela möchte unterstreichen, dass es sich bei der stetig steigenden Anzahl von Frauen im Filmgeschäft bzw. in der ‚sozialen und künstlerischen Sphäre‘ nicht um eine Modeerscheinung handelt, sondern um eine dauerhafte Errungenschaft. Sie hofft, dass diese ‚neue Generation‘ an Regisseurinnen es schafft, ein neues Frauenmodell zu kreieren – gesehen mit einem neuen Blick, von Frauen hinter der Kamera.⁵⁴

Dennoch gehören spanische Regisseurinnen noch immer einer Minderheit an. Von allen RegisseurInnen weltweit sind weniger als 3% Frauen. In Spanien ist der Schnitt höher, der Anteil der Regisseurinnen beträgt ungefähr 13%, trotzdem reicht der Prozentsatz, der die Gleichheit zwischen den Geschlechtern markieren sollte, aber bei weitem nicht an die 50 Prozent. Es ist also eine unbestrittene Tatsache, dass das Geschlechterverhältnis im Bereich der spanischen Regie nicht ausgeglichen ist.⁵⁵ Einige der Gründe könnten zum Beispiel nach Meinung der Regisseurin Inés París sein, dass es der spanischen Frau im Allgemeinen schwer fällt, im Gegensatz zum Mann, einen Beruf neben ihrer Rolle in der Familie auszuführen. Außerdem fehle es ihr an genügend Selbstachtung, um in einem konkurrenzfähigen und kreativen Beruf zu bestehen. Die Frauen bräuchten Selbstsicherheit und einen beinahe blinden Glauben an Erfolg und den Überlebenswillen unter schwierigen Umständen.⁵⁶ Doch nicht alle glauben an einen schwereren Einstieg als Männer in das Regiewesen, obwohl sie sich der Tatsache bewusst sind, dass Frauen weniger als Männer verdienen und es für sie schwieriger ist, an hohe Budgets kommen.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 32ff.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 327.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 368.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 327.

3 Isabel Coixet

3.1 Biographie

In der folgenden Darstellung des biographischen und filmographischen Werdegangs der Regisseurin wird auf die Biographie Isabel Coixets von Carlos Heredero⁵⁸ und auf ein Interview, das Rafael Cerrato⁵⁹ im Juni 2006 in Madrid mit der Regisseurin führte, Bezug genommen. Wird auf andere Quellen zurückgegriffen, werden diese im Text explizit erwähnt.

Die Regisseurin wurde am 9. April 1962⁶⁰ in Barcelona als Isabel Coixet Castillo geboren. Sie ist die Tochter eines katalanischen Vaters und einer Mutter aus Salamanca. Isabel Coixet wuchs in einfachen Verhältnissen auf, sie kommt aus einer Arbeiterfamilie, ihr Vater war Gewerkschaftsmitglied in einer Fabrik und ihre Mutter kümmerte sich um den Haushalt. Die junge Coixet entdeckte früh ihre Leidenschaft für Literatur, die sie ihr ganzes Leben begleiten würde. Ihren Anfang nahm dieses Interesse mit der Literatursammlung ihres Vaters. Anstoß für ihre große Lust am Lesen war der



Abbildung 1: Isabel Coixet⁶¹

Großstadtroman *MANHATTAN TRANSFER* (1925) von John Dos Passos. Isabel Coixet war wenig von den kindlichen Spielen ihrer Schulkollegen begeistert, sie wollte zuerst Telefonistin, dann Missionarin werden. Statt ihre Zeit für Sport und andere für Kinder typische Hobbys zu nutzen, verbrachte sie ihre Zeit lieber mit Lektüre und später vor allem Kino. Im Alter von acht Jahren bekam sie zur Erstkommunion eine Super 8mm Kamera geschenkt, eine frühe Berührung mit dem Medium Film. Isabel Coixet genoss

⁵⁸ Vgl. Heredero, 1999, S.104f.

⁵⁹ Vgl. Cerrato, 2008, S. 24ff.

Rafael Cerrato ist Studienrat an der *Universidad Autónoma de Madrid* und hat seine Doktorarbeit über die Geschichte des Kinos geschrieben. Im Jahr 2006 trifft er sich mit Isabel Coixet, um ein Interview mit ihr zu führen, welches er als wichtige Quelle für sein Buch *ISABEL COIXET* verwendet.

⁶⁰ Oftmals wird als Geburtsjahr 1960 angeführt. Dies rührt aus der Tatsache, dass Isabel Coixet sich zur Realisierung ihres ersten Films *DEMASIADO VIEJO PARA MORIR* (1989) älter gemacht hat, weil sie damals aufgrund ihrer Jugend nicht ernst genommen worden wäre. (Vgl. Cerrato, 2008, S. 24).

⁶¹ Abbildung entnommen aus:

http://www.elpais.com/fotografia/Isabel/Coixet/elpdiacul/20080418elpepicin_2/les/ (letzter Zugriff: 22.06.2009).

außerdem viele Kinobesuche mit ihren Eltern in ihrem Stadtteil Gràcia in Barcelona. Ihre Großmutter war Kartenverkäuferin in einem alten Stadtkino, auch dadurch kam bald ihre Berufung zum Film, wie sie selbst sagt: "*Nunca quise ser actriz, sino la persona que hacía esas hermosas historias.*"⁶² Unter anderen hinterließ der Film ISADORA(1968) von Karl Reisz, über die Balletttänzerin Isadora Duncan⁶³ als auch THE SEVENTH SEAL (1957) und THE VIRGIN SPRING (1960) von Ingmar Bergman eine bleibende Spur. Von diesem Zeitpunkt an wusste sie, dass es ihr nicht gefiel, wenn nur Männer als Protagonisten vorkamen. In ihren Filmen sollten ‚Heldinnen‘ eine große Rolle spielen.

Mit der Zeit interessiert sich Isabel Coixet auch für Comic. Sie beginnt Texte zu veröffentlichen, um sich von ihren Eltern zu lösen und ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Zwischen 1980 und 1985⁶⁴ arbeitet sie für die Zeitschriften *Sal Común*, wo sie eine Reportage veröffentlicht und für *Fotogramas*, wo sie vordergründig Interviews und Reportagen über Dreharbeiten schreibt. Isabel entschließt, Film zu studieren und bewirbt sich als 14jährige im *Centro Espermitale del Cinema de Roma*, wird jedoch aufgrund ihres Alters abgewiesen. Ihre große Enttäuschung und die Tatsache, dass es in Barcelona keine Filmschule gab, führen sie in eine andere Richtung. Nachdem für sie klar war, dass ein Studium an einer Filmschule nicht in Frage kam, auch aus Gründen der Finanzierung und ihrer Herkunft aus einer einfachen Arbeiterfamilie, dachte sie, dass eine Filmregisseurin zumindest eine humanistische Ausbildung haben sollte und Geschichte erschien ihr als eine passende Disziplin dafür. So studiert sie Geschichte an der *Universidad de Barcelona* und schließt mit einer Diplomarbeit über den amerikanischen Film der 70er Jahren ab.

Während ihres Studiums beginnt sie sich bereits in Richtung Werbebranche zu bewegen. Vorerst möchte sie dort nur zum Übergang tätig sein, doch schließlich bleibt sie aus finanziellen Gründen dabei. Isabel Coixet etabliert sich nach und nach in der Werbeindustrie. Sie führt Regie bei vielen Werbespots auf der ganzen Welt, u.a. für die *Telekom Großbritannien, Ford, BMW, Danone, Ikea, Renault, Peugeot, Pepsi und Kellogg's*. Sie wird kreative Direktorin der Agentur *JWT*, gründet und leitet die Agentur *Target*, arbeitet für die Produktionsfirma *Eddie Saeta*⁶⁵ und erhält viele angesehene Preise in dieser Branche. Doch noch bevor Coixet ihren ersten Werbespot dreht, führt sie Regie bei ihrem ersten Kurzfilm *MIRÁ Y VERÁS* (1984). 1986 wagt sie sich das erste

⁶² <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida.htm>. (letzter Zugriff: 21.06.2009).

⁶³ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0241984/> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

⁶⁴ Vgl. Cerrato, 2008, S.23.

⁶⁵ Vgl. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida.htm> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

Mal an einen Spielfilm heran und dreht *DEMASIADO VIEJO PARA MORIR*, der im Jahre 1989 ausgestrahlt wird. Der Film erzählt die Geschichte von zwei Freunden, Equis und Taxi, die sich nach überstandener Jugendzeit dem Leben in der feindlichen Umwelt, in einer grausamen Gesellschaft, stellen müssen. Jeder folgt seinem eigenen Weg bis es schließlich Equis gelingt, seine Persönlichkeit zu stärken, während Taxi in einer psychiatrischen Anstalt landet.⁶⁶ Der Film erhält aggressive Kritik und bleibt in der Öffentlichkeit beinahe unbemerkt. Für Coixet ist diese Erfahrung eine der schlimmsten, die sie in ihrer filmischen Laufbahn erleben musste. Sie fühlte sich damals verpflichtet, das Drehbuch auf Wunsch der Produzenten zu verändern und meint in einem Interview, dass ihr damals noch die Selbstsicherheit und das Selbstvertrauen fehlte, das zu realisieren, was sie in ihrem Innersten spürte.⁶⁷

Der augenscheinliche Misserfolg ihres ersten Filmes hinterlässt eine große Verunsicherung und so kommt es, dass sie erst sieben Jahre später, 1996, erneut Kräfte aufbringt, um einen neuen Film in Angriff zu nehmen. Auch dieses Projekt erweist sich wiederum nicht als einfach, niemand will ihren Film weder finanzieren noch unterstützen. Sie beschließt den Film selbst zu finanzieren und belastet sowohl ihre Produktionsfirma *Eddie Saeta* als auch ihr Haus mit Hypotheken.⁶⁸ Daraufhin geht die damals 34jährige nach Amerika und lässt sich auf das neue Abenteuer mit SchauspielerInnen wie Lili Taylor, Andy McCarthy und Seymour Cassel ein. Mit dem fertigen Film *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* (THINGS I NEVER TOLD YOU) kehrt sie 1996 nach Spanien zurück. *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* erzählt die Geschichte von zwei jungen Menschen, Ann und Don, die in einem angstvollen Leben versunken sind und die Freude am Leben verloren haben. Sie sind alleine mit ihren Gedanken und finden keinen Ausweg. Ann ruft, nachdem ihr der Freund verlassen hat, wegen dem sie in das kleine Dorf gezogen war, beim Kummertelefon an. Dort arbeitet Dan, um seine eigenen Sorgen zu vergessen, und nimmt Ann's Anruf an. Die beiden lernen sich, unabhängig vom Kummertelefon, kennen und verbringen eine kurze, aber intensive Zeit miteinander. Für diesen Film wird Isabel Coixet mehrmals ausgezeichnet, unter anderen erhält sie den Preis der spanischen Regisseursvereinigung ADIRCAE (Asamblea de Directores Realizadores Cinematográficos y Audiovisuales de España) für bester Regisseur, den Preis del *Circulo de escritores cinematográfico* (CEC) für das

⁶⁶ Vgl. Cerrato, 2008, S. 50.

⁶⁷ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 79.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 75.

beste Drehbuch, *Fotogramas de Plata* für Bester Film⁶⁹ und mehrere Preise des Filmfestivals in Prag.⁷⁰

1998, kurz nachdem Isabel Coixet Mutter ihrer Tochter Zoe wurde, schreibt sie gemeinsam mit Joan Potau das Drehbuch und führt Regie für *A LOS QUE AMAN*. Das romantische Drama handelt von einer leidenschaftlichen Liebesgeschichte im 18. Jahrhundert, in der sich ein junger Arzt schon als Kind in eine Frau verliebt. Sie erkrankt schwer und es ist ihm nicht möglich, sie zu heilen, bis sie schließlich stirbt. Wiederum sind es die Themen Einsamkeit und Liebesleid, so wie in ihrem vorigen Film, die den Film beherrschen. Isabel Coixet dreht nach *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*, wieder auf Spanisch. Der Film wird 1999 für den Goya des besten Kostüms nominiert⁷¹ und erhält u.a. den Preis für den besten Film des *Festival de Cine Latino in San Francisco* sowie den *Preis der Ciutat de Barcelona*, verliehen vom Stadtrat Barcelona.

2003 feiert Isabel Coixet erneut große Erfolge mit *MI VIDA SIN MÍ* (*MY LIFE WITHOUT ME*), dessen Geschichte auf einem Roman von Nanci Kincaid, *PRETENDING THE BED IS A RAFT*, basiert. Die Brüder Agustín und Pedro Almodóvar wurden durch *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* auf Isabel Coixet aufmerksam und übernahmen die Produktion für *MI VIDA SIN MÍ*.⁷² Isabel Coixet dreht erneut in Nordamerika, genauer gesagt in Kanada.⁷³ Der Film handelt von einer jungen Frau, Ann, die erfährt, dass sie sterben wird. Sie macht eine Liste mit zehn Dingen, die sie vor ihrem Tod noch erledigen will: sie möchte Kassetten für ihre beiden Töchter bis zu ihrem 18. Lebensjahr aufnehmen, essen und trinken was sie möchte, nur die Wahrheit sagen, für ihren Mann und ihre beiden Kinder eine neue Frau finden, ihren Vater im Gefängnis besuchen und mit einem anderen Mann schlafen. Ann verheimlicht ihren bevorstehenden Tod vor ihrer Familie und begibt sich ganz alleine auf den letzten Weg ihres Lebens. Der Film gewinnt zwei Goyas für das beste adaptierte Drehbuch und für das Beste Titellied⁷⁴, den Preis *Sant Jordi* für den besten spanischen Film, den Canadian Award der Atlantic Film Festival für den besten kanadischen Film.⁷⁵

Im gleichen Jahr dreht Isabel Coixet den Dokumentarfilm *VIAJE AL CORAZÓN DE LA TORTURA*. In Zusammenarbeit mit Canal+ realisiert sie einen Film, in dem sie über ihre

⁶⁹ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0115950/awards> (Letzter Zugriff: 22.06.2009).

⁷⁰ Vgl. Cerrato, 2008, S. 175.

⁷¹ Vgl. <http://www.academiadecine.com/> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

⁷² Vgl. Huete Machado, Lola: *La mirada Coixet*, in: *El País Semanal*, 29.01.2006, Nr.1531, S.50 – 53.

⁷³ Eingehende Erläuterung aus welchen Gründen Isabel Coixet die Mehrzahl ihrer Filme im Ausland und auf Englisch dreht, siehe Kapitel 3.2.1 *Isabel Coixets ‚nomadisches Kino‘*.

⁷⁴ Vgl. <http://www.academiadecine.com/> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

⁷⁵ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0314412/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

Erfahrungen berichtet, die sie während Besuchen in den Zentren für Rehabilitation von Folteropfern (IRCT) in Kopenhagen und Sarajevo, machte.⁷⁶

2004 nimmt Coixet mit ihrem Kurzfilm *LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL CARRITO DE LA COMPRA* an dem Filmprojekt *¡HAY MOTIVO!*, bei dem viele verschiedene RegisseurInnen zusammenarbeiten, teil. Der gemeinsame Film verbindet dokumentarische mit fiktionalen Geschichten und versucht konkrete Aspekte der spanischen Realität darzustellen.⁷⁷ Kurz darauf feiert sie ihr Debut als Theaterregisseurin mit der Romaninszenierung von *84 CHARING CROSS ROAD*, welches in verschiedenen Städten Spaniens aufgeführt wird.⁷⁸

Im darauffolgenden Jahr 2005 beginnt die Regisseurin mit ihrem neuen Spielfilm *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* (*THE SECRET LIFE OF WORDS*).⁷⁹ Erneut dreht sie auf Englisch, in Belfast, Madrid und Bilbao. Die Produktionsfirma *El Deseo* von Agustín und Pedro Almodóvar übernimmt, so wie zuvor bei *MI VIDA SIN MÍ* (2003), die Produktion. Ebenso spielt Sarah Polley ein weiteres Mal die Hauptrolle der Protagonistin, die männliche Hauptrolle übernimmt Tim Robbins. Die Geschichte im Film handelt von einer jungen Frau, die auf eine Bohrinself kommt, um einen verletzten Arbeiter zu pflegen. Dort entwickelt sich eine besondere, intime Beziehung, voll von Geheimnissen und der ständigen Anwesenheit der Vergangenheit, die die Protagonisten an dem isolierten Ort vergessen möchten. Der Film wird ein außergewöhnlicher Erfolg und beschert Isabel Coixet und der Crew viele Preise.⁸⁰

Noch voller Freude über den Erfolg von *La VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*, nimmt die Regisseurin an einem gemeinschaftlichen Film, *PARIS JE T'AI ME* (2006), teil. Ihr Kurzfilm *BASTILLE* erzählt die Geschichte eines Ehepaares und deren Schicksal im Stadtteil Bastille. An dem Projekt nahmen RegisseurInnen aus verschiedenen Ländern teil, die überwiegend Liebesgeschichten in den verschiedenen Stadtteilen von Paris erzählen.

2007 widmet sich Isabel Coixet erneut einem sozialen Thema, sie führt Regie im Kurzfilm *CARTAS A NORA*, der Teil des Films *INVISIBLES* ist, welcher fünf Geschichten über vergessene Konflikte in fünf verschiedenen Ländern erzählt. In Coixets Kapitel geht es um die Krankheit *Chagas*, die sich über einen Milbenbiss überträgt, nur in der ersten Phase der Krankheit behandelbar ist und später zu einem fast sicheren Todesurteil wird. Coixet möchte aufzeigen, dass sich im Moment keine Pharmafirma mit dieser Krankheit beschäftigt, mit der so viele Menschen, die in schlimmer Armut in

⁷⁶ Vgl. Kapitel: 4.3.1 *Balkankonflikt, IRCT und Inge Genefke*.

⁷⁷ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 311.

⁷⁸ Vgl. Cendrós, Teresa: *Isabel Coixet reafirma su admiración por los actores en su debut teatral*, in: *El País*, 29.09.2004, S. 45.

⁷⁹ Siehe dazu Kapitel 4 *La vida secreta de las palabras*.

⁸⁰ Siehe dazu Kapitel 4.1 *Allgemeine Filmdaten*.

Lateinamerika leben, infiziert sind.⁸¹ Produziert wurde der Film von Javier Bardem, einem spanischen Schauspieler. 2008 erhält der Film einen Goya für die Kategorie *Bester Dokumentarfilm*. Im selben Jahr veröffentlicht Coixet den Film *ELEGY*, ein Drama, das auf dem Roman *THE DYING ANIMAL* von Phillip Roth basiert. Zum ersten Mal nimmt Isabel Coixet mit diesem Film eine Hollywoodproduktion an, vor allem aufgrund der Herausforderung, die sie in der Adaption des Romans von Phillip Roth sieht als auch in der Zusammenarbeit mit Ben Kingsley und Penélope Cruz.⁸² Ihre Reaktion auf das Angebot drückt sie folgendermaßen aus: *“Es uno de mis autores favoritos. Cuando me lo propusieron sentí una especie de shock. Está claro que funcionan las concatenaciones.”*⁸³ Der Film handelt von der Beziehung zwischen einem alten Professor, der eine junge kubanische Studentin verführt und von der besonderen Beziehung, die sich zwischen zwei so unterschiedlichen Menschen aufbauen kann. Folgende Preise konnte der Film 2008 verbuchen: den *Los Angeles Film Critics Award* und den *Santa Barbara International Film Festival Award* für Penélope Cruz als beste weibliche Nebendarstellerin.⁸⁴

Voraussichtlich Ende 2009 kommt Isabel Coixets neuer Film *MAP OF THE SOUNDS OF TOKYO* in die europäischen Kinos. Im Zuge der Filmfestspiele in Cannes wurde bereits Premiere gefeiert und der Film konnte neben der Nominierung für die *Goldene Palme* auch den Preis *Vulcain Prize for an artist technician* gewinnen.⁸⁵

Isabel Coixet ist seit Jahren mit dem britischen Schriftsteller, Kritiker und Künstler John Berger befreundet. Sie verehrt ihn sehr für seine künstlerische Tätigkeit. Berger hat Coixets Art und Weise Filme zu machen, beeinflusst. Sie sagt darüber:

*“Entonces, lo que él hace al abordar un tema, conectando todas esas disciplinas [es poeta, crítico, ensayista, filósofo, escritor], a mí me ha influido en el sentido de que cualquier cosa puede servir para explicar el mundo (...), hay algo en la manera en la que él analiza el arte, cómo hace la correspondencia con la política, que me ha influido mucho.”*⁸⁶

⁸¹ Vgl. Cerrato, 2008, S. 159.

⁸² Vgl. ebenda, S. 162.

⁸³ García, R.: *Phillip Roth lleva a Coixet a Hollywood*, in: *El País*, 09.03.2007, S. 58.

⁸⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0974554/awards> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

⁸⁵ <http://www.imdb.com/title/tt1185376/> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

⁸⁶ Cerrato, 2008, S.35.

3.2 Das filmische Schaffen von Isabel Coixet

In diesem Kapitel wird allgemein auf Isabel Coixets Themen in ihren Filmen und ihre filmische Ästhetik eingegangen. Ihre Kunst, Film zu schaffen, charakterisiert sich durch die stetige Wiederholung bestimmter Themen und durch Formen, die aus einer besonderen Art und Weise, wie sie Kino sieht und lebt, hervorgehen. Zur übersichtlichen Gestaltung werden allgemein wiederkehrende Inhalte aufgegriffen, um später auf formale Elemente einzugehen, die ebenso wie die inhaltlichen Themen das filmische Schaffen von Isabel Coixet durchziehen. Zuvor sollen allerdings Isabel Coixets Motivation und ihre Gründe, warum sie die meisten ihrer bisherigen Filme in englischer Sprache realisierte, erörtert und erklärt werden.

3.2.1 Isabel Coixets ‚nomadisches Kino‘

Neben Isabel Coixet haben auch andere spanische Regisseurinnen wie Luna, Marta Balletbó-Coll, Chus Gutiérrez, Cecilia Barriga, Gracia Querejeta und María Ripoll in englischer Sprache gedreht. Diese Tatsache provoziert bei vielen Kritikern die Frage nach den Hintergründen. Vermutet wird meist im negativen Sinne eine Werbestrategie. Hinter internationalen Koproduktionen, die sich auf die Globalisierung des Marktes schließen lassen, mutmaßen sie, dass die spanischen Filmemacherinnen aufgrund von damit einhergehenden wirtschaftlichen Vorteilen, wie eine bessere Werbung und Verteilung ihrer Filme, auf Englisch drehen. Doch die Motivation der Regisseurinnen ist eher kultureller als kommerzieller Natur. Neben den persönlichen Gründen möchten die Frauen ein globales Kino realisieren, welches durch kulturelle Unterschiede und eine grenzüberschreitende Kultur charakterisiert ist.⁸⁷

Isabel Coixet hat vier ihrer bisherigen Spielfilme in englischer Sprache gedreht. Grund dafür sagt Coixet selbst, ist nicht, wie viele Kritiker vermuten, um sich eine bessere Vermarktung und Verteilung zu erhoffen. Coixet spricht sich gegen Einschränkungen dieser Art aus. Für sie ist die Welt groß und weit und ihre eigene Umwelt inspiriert sie nicht so sehr, weshalb sie deshalb die Inspiration für ihre Geschichten auch außerhalb ihres direkten Umfelds sucht und findet. Außerdem sagt sie, dass es für die Art von Filmen, für die sie sich interessiert und verwirklichen möchte, mehr Sinn macht, auf Englisch zu drehen.⁸⁸

⁸⁷ Vgl. Camí-Vela, 2010, S. 2 und S. 17f.

⁸⁸ Vgl. Camí-Vela, 2008, S. 181.

Film und Kino sind in Zeiten der wirtschaftlichen und kulturellen Globalisierung nicht an etwas Fixes gebunden. So wie sich auch Menschen mehr und immer weiter bewegen, scheint es folglich klar, dass sich auch Kino und Film nicht an ein Land oder eine Kultur binden muss. Diese Verbindung von Mobilität und Kino vereint Isabel Coixet.⁸⁹

María Camí-Vela spricht über Isabel Coixets Stil über einen ‚estilo nómada‘. Gründe für diesen ‚nomadischen Stil‘ von Isabel Coixet sind laut Coixet für jeden Regisseur/jede Regisseurin, andere. Coixet hat viel in den Vereinigten Staaten gearbeitet und in dieser Zeit kam ihr auch die Idee zu COSAS QUE NUNCA TE DIJE (THINGS I NEVER TOLD YOU) (1995). Diese Geschichte entstand durch die Personen und die Lebenssituation, die Coixet während ihres Aufenthaltes erlebte. Aus diesem Grund war für sie klar, die Geschichte auch in englischer Sprache zu realisieren. MI VIDA SIN MÍ (MY LIFE WITHOUT ME) (2003) basiert auf einen amerikanischen Roman (Nancy Kincaid’s PRETENDING THE BED IS A RAFT) und dessen Inhalt und die Beziehungen zwischen den Figuren der Geschichte machen für Coixet nur in Nordamerika Sinn. In diesem Fall hatte Coixet jedoch aufgrund Budgetproblemen und Subventionslücken Schwierigkeiten in den Vereinigten Staaten zu drehen und musste deshalb nach Kanada ausweichen. Die Idee zu LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (THE SECRET LIFE OF WORDS) (2005) kam Isabel Coixet bei einem Besuch auf einer Bohrinself in Chile vor einigen Jahren. Der Inhalt des Films verbindet viele unterschiedliche Erfahrungen und Interessen von Coixet, die sie u.a. in Sarajevo mit der Organisation IRCT (International Rehabilitation and Council for Tortured Victims) und dessen Gründerin Inge Genefke gemacht hat und für ihr allgemeines Interesse an internationalen Konflikten, die sie beschäftigen und die sie durch ihre Arbeit behandeln möchte, sprechen.⁹⁰

Das ‚nomadische Kino‘ von Isabel Coixet begründet sich folglich aus ihren vielen Reisen und Erlebnissen auf der ganzen Welt. Laut Camí-Vela steht Coixets Kino repräsentativ für ein transnationales und grenzüberschreitendes Kino:

“[Es un cine] de mestizaje, tanto por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), como por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales que la directora incluye en sus films.”⁹¹

⁸⁹ Vgl. Camí-Vela, 2008, S. 182.

⁹⁰ Vgl. ebenda.

⁹¹ Ebenda, S. 183.

3.2.2 Allgemeine Themen bei Isabel Coixet

Die orale Kommunikation spielt in allen Werken von Isabel Coixet eine wichtige Rolle. Die Bedeutung, die die Regisseurin ihr zugesteht, kann man überdies in einigen ihrer Filmtitel beobachten, wie in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* oder *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*, die noch vor dem Sehen des Filmes erlauben, auf das Thema mündliche Kommunikation zu schließen. Außerdem ist auffällig, dass verschiedene Sprachen verwendet werden, da die Regisseurin auf Spanisch und Englisch dreht. Bestimmte Dialoge, die die ProtagonistInnen von Coixet führen, lassen erkennen, dass viele ihrer Geschichten sich rein durch Dialoge und Gespräche charakterisieren und sie den Handlungsverlauf bestimmen. Dies ist vor allem im Film *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* der Fall, der sich durch die hohe Anzahl von Dialogen und Zwiegesprächen definiert. Doch vor allem ist es auch die Persönlichkeit der ProtagonistInnen, die stets eine besondere Beziehung zur Kommunikation haben. Manche von ihnen drücken sich besser durch Schweigen oder die Kunst des Zuhörens, als den Gebrauch der Sprache aus. In *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* ist dies vor allem Hanna, in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* Don, der nicht spricht und lieber den Problemen anderer lauscht und in *MI VIDA SIN MÍ*, Ann, die ihr Schicksal verheimlicht und mit niemanden darüber redet. Isabel Coixet sagt in einem Interview:

“(...) sí, también me fascinan las palabras. De todos modos, las palabras pueden ocultar cosas; hay gente que se refugia en el silencio y otras que se ocultan con palabras, no tienen nada que decir.”⁹²

Ihre Obsession für die verbale Kommunikation, wie Isabel Coixet selbst sagt, besitzt sie seit ihrer Kindheit. Alle Missverständnisse, die durch Wörter entstehen können und vor allem die Nachrichten, die aus verschiedenen Gründen nicht ankommen oder beim falschen Adressaten landen und so Schicksale verändern können, beschäftigen sie seit jeher.⁹³ Das Thema der Nachrichten, die ihr gewünschtes Ziel nicht erreichen, ist durchgehend in ihren Filmen zu finden. Zum Beispiel sind es in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* die Videobotschaften, die den Ex-Freund von Ann nie erreichen, in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*, die Nachricht auf dem Mobiltelefon von Josef und die Briefe, die Inge an Hanna schickt und nie vom vermeintlichen Empfänger gelesen werden. Isabel Coixet dazu folgendermaßen Stellung:

⁹² Cruz, Juan: *Isabel Coixet*, „Cuanto mejor estoy, más angustia me entra“ in: *El País*, 19.01.2006, S. 34.

⁹³ Vgl. Cerrato, 2008, S. 38.

“Los mensajes que no llegan son muy importantes para mí; hay cosas que has recibido a destiempo, que han cambiado tu manera de pensar sobre una relación; mensajes de móviles que caen en manos extrañas. Oír un mensaje ajeno te abre puertas hacia un mundo que no conoces, te permite fantasear. Yo oí una vez uno de una mujer que se equivocó y, ¡uff!, fue estremecedor.”⁹⁴

Die visuelle Kommunikation findet sich in konkreten Beispielen wie in Fotokameras und Videos wie in COSAS QUE NUNCA TE DIJE. In diesem Film beschreibt Ann ihren Schmerz nicht in Form eines Briefes, sondern über die Bilder einer Videoaufzeichnung, die ihre Gefühle ausdrücken sollen. Auch in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS ist das Video, die die Geschichte von Hanna im Rehabilitationszentrum erzählt, Mittel der Kommunikation, auch wenn der genaue Inhalt des Bandes dem Zuschauer/der Zuschauerin vorenthalten wird. Isabel Coixet legt bei der Auswahl der SchauspielerInnen großen Wert auf deren Fähigkeiten, nonverbal, zum Beispiel mit dem Ausdruck ihrer Gesichter, kommunizieren und ‚sprechen‘ zu können.⁹⁵

Auf das allgemeine Interesse an *sozialem Engagement* seitens der Regisseurin deuten alle in ihren Filmen vorkommenden Persönlichkeiten hin. Die Protagonisten gehören alle, bis auf die in A LOS QUE AMAN, der unteren sozialen Schicht an. Außerdem charakterisieren sich einige von ihnen durch ein konkretes Engagement. Don in COSAS QUE NUNCA TE DIJE arbeitet für eine Notfallhotline, der Arzt in A LOS QUE AMAN möchte die verdorbenen Gedanken in den Köpfen der Menschen verändern, Martin in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS möchte mit seinem Idealismus der Verschmutzung der Meere den Kampf ansagen und Inge Genefke und das Internationale Rehabilitationszentrum für Folteropfer (IRCT) versuchen Menschen mit schlimmen Kriegserfahrungen wieder Hoffnung zu geben (in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS und VIAJE DEL CORAZÓN DE LA TORTURA). Zu diesem Thema muss man Isabel Coixets biographische Elemente bedenken. Das Interesse an sozialem Engagement kennt Coixet seit jeher aus ihrem Elternhaus. Ihr Vater war im spanischen Gewerkschaftsbund, der in den 1960er Jahren noch sehr kommunistisch orientiert war. Aus diesem Grund war soziales Engagement stets präsent in ihrem Zuhause: *“Lo he mamado, me ha hecho ser como soy, siempre me interesarán más las historias de una determinada clase social que las de otras.”⁹⁶*

⁹⁴ Huete Machado, Lola: *La mirada Coixet*, in: El País Semanal, 29.01.2006, Nr.1531, S.50 – 53.

⁹⁵ Vgl. Cerrato, 2008, S. 39.

⁹⁶ Ebenda, S. 26.

Isabel Coixet meint, dass es sehr wichtig ist, dass es Menschen gibt, die sich den Problemen der Welt intensiv widmen und versuchen, sie zu beseitigen. Sie selbst sieht sich als Person nicht fähig dazu, deshalb schätzt sie alle, die sich einer guten Sache aktiv und intensiv widmen und so anderen Hoffnung geben. In LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS wird diese Sichtweise z.B. durch Martin, dessen Rolle von einem Mitarbeiter von Greenpeace inspiriert ist, und durch Inge Genefke, der Gründerin des IRCT, deutlich. Durch ihr filmisches Schaffen sagt sie, kann sie zumindest Zeugin dieser guten Taten sein und versuchen, einen Beitrag für eine bessere Welt zu leisten.⁹⁷

Eines der Hauptfundamente in den Filmen von Isabel Coixet ist die minutiöse Darstellung von den einfachsten und kleinsten Akten des alltäglichen Lebens. In diesem Zusammenhang hat Isabel Coixet Folgendes gesagt:

“Creo que las pequeñas cosas de la vida, los detalles, son los que revelan las cuestiones más importantes. Es como si los pequeños actos se repitieran a gran escala para formar un mapa del mundo. Estoy obsesionada con este tema. (...) Tiene que ver con la intención de sacralizar lo cotidiano. Es una idea que está presente en mi cine (...).”⁹⁸

Die Szenen in den Waschküchen bzw. in den Wäschereien können insbesondere als alltägliche Szenen hervorgehoben werden. Dieses Thema wiederholt sich in COSAS QUE NUNCA TE DIJE, A LOS QUE AMAN, MI VIDA SIN MÍ, als auch in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS. Für Isabel Coixet stellt der Handlungsraum Wäscherei ein Symbol für die durchgehende Hinterfragung der Leben ihrer ProtagonistInnen dar. Die reine, frische Wäsche, der öffentliche Raum, in dem sehr persönliche Dinge passieren können, haben für sie mit einer Reinheit zu tun, so wie sie Gefühle haben oder die Treue, die man einem selbst schuldig ist.⁹⁹

Auch das Essen als alltägliches Element kommt immer wieder vor, wie z.B. in MI VIDA SIN MÍ, als sich Ann entscheidet alles zu essen und trinken was sie möchte oder auch in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS, in dem das Essen einen wesentlichen Beitrag zum psychischen Heilungsprozess von Hanna beiträgt.

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass alle Standorte und Handlungsräume in den Filmen von Isabel Coixet solche sind, in denen man sich selbst im Alltagsleben finden kann. Die Ausnahme stellt hierbei die Bohrinself in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS dar. Dennoch fühlt sich das Publikum nicht befremdet, da das Gefühl der Alltäglichkeit,

⁹⁷ Vgl. Cerrato, 2008, S. 39f.

⁹⁸ Reviriego, 2005, S.56, (zit. nach: Cerrato, 2008, S. 138).

⁹⁹ Vgl. Cerrato, 2008, S. 42.

das auch durch Gesten und natürliche Bewegungen entstehen kann, und die Alltäglichkeit an sich, die jedem Menschen zu irgendeinem Zeitpunkt im Leben passieren kann, dennoch vorhanden sind.

Die Einsamkeit der Persönlichkeiten in den Filmen von Isabel Coixet nimmt einen weiteren Teil hinsichtlich der sich wiederholenden Themen ein. Das Leben der ProtagonistInnen ist gekennzeichnet vom Alleinsein, so wie bei Dan in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*, der im Versuch mit anderen zu kommunizieren, indem er andere am Kummertelefon unterstützt, seiner Einsamkeit entgegenwirken möchte. Ann, in *MI VIDA SIN MÍ*, entscheidet sich bewusst für das alleinige Wissen über ihre Krankheit und muss sich so alleine der Tatsache ihres Todes stellen. Hanna in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* lebt einsam und allein mit ihrem Schmerz, den sie mit allen Mitteln zu vergessen und zu verdrängen versucht und der ihr jedes Vertrauen in andere Menschen genommen hat.

Meiner Meinung nach sind die ProtagonistInnen in Coixets Filmen alle auf der Suche nach sich selbst. Sie befinden sich in einer Phase des Umschwungs bzw. sind sie an einem Punkt in ihrem Leben angelangt, an dem sie dieses hinterfragen und meist nach einem Sinn suchen. Die Figuren durchleben Veränderungen und stoßen auf Realitäten, mit denen sie nicht gerechnet haben und müssen sich daraufhin damit auseinandersetzen. Diese Tatsache, die Suche nach dem Sinn des Lebens und nach Selbsterkenntnis, hängt aus meiner Sicht immer mit Einsamkeit und Alleinsein zusammen, auch wenn sie möglicherweise mit anderen geteilt wird.

Als letzter großer wiederkehrender Inhalt gilt *die Liebe*. Isabel Coixet behandelt dieses Thema immer mit einer Tiefe und mit einem Feingefühl, welches das Publikum mitfühlen lässt. Sie können sich durch die alltägliche und sehr menschlich-natürliche Art und Weise der Darstellung dieses Themas mit den Liebesgeschichten identifizieren. Sinnliche und romantische Szenen stehen im Vordergrund und durch kaum vorhandene erotische Szenen lassen das Thema Sexualität eher in den Hintergrund rücken. In *A LOS QUE AMAN* und *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* geht es in erster Linie um das Leid, dass die Liebe mit sich bringen kann. Liebeskummer nach dem Verlassen-werden des geliebten Menschen oder eine unmögliche, nicht erwiderte Liebe werden thematisiert. In *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* ist es die Liebe, die die beiden ProtagonistInnen zu der Möglichkeit ein neues Leben zu beginnen, verhilft. In *ELEGY* ist es die unerwartete Liebe, die zwei vollkommen unterschiedliche Menschen zusammenführt und aneinander bindet.

3.2.3 Filmische Gestaltungsmittel bei Isabel Coixet

Sehr häufig schafft Isabel Coixet Aufnahmen mit einem *doppelten Bildausschnitt*. Darin erscheinen die Figuren in einem inneren Rahmen wie Fenster, Türen etc., die je nach Kontext eine bestimmte Atmosphäre schaffen sollen. Dies geschieht z.B. in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*, wenn Immobilienmakler Don in seinen Mietobjekten steht und träumt bzw. seinen Vorstellungen freien Lauf lässt. Auch in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* werden die ProtagonistInnen häufig in einer inneren Rahmung gezeigt, so etwa in den Szenen der einzelnen Kajüten, im Hintergrund das Bullauge oder während Dialogen zwischen ‚Tür und Angel‘.¹⁰⁰

Auffällig sind in allen Filmen Szenen, die sich durch eine bedeutende *Stille* auflösen. Elvira Lindo sagt dazu: *‘el mundo de Coixet es un universo de conversaciones en voz baja, de gente medio solitaria que deja frases sin terminar, como si fuera incapaz de decir lo que siente y simplemente lo insinuara.’*¹⁰¹

Die Stille als ästhetisches Mittel verursacht meiner Ansicht nach weder eine drückende Stimmung noch eine gefühlte Leere, die Stille vermuten lassen könnte. Es ist vielmehr der Eindruck und die Präsenz der Figuren, die verstärkt werden und die den ZuschauerInnen Platz zum Nachfühlen und Eintreten in die filmische Realität erlauben.

Aus obiger Tatsache lässt sich folgen, dass Isabel Coixet Einstellungen wählt, in denen sich der Inhalt nur durch Bilder ergibt, ohne sich der gesprochenen Sprache zu bedienen. In manchen Fällen werden die Bilder auch mit Musik unterstützt. Diesbezüglich lässt sich des Weiteren sagen, dass sich Coixet insbesondere darum kümmert, die Blicke und Gesten der unterschiedlichen Figuren einzufangen. Mit vielen *Groß-* und *Nah* Einstellungen versucht sie ‚wortlose‘ Eindrücke zu verstärken. Aus diesem Grund ist es für Isabel Coixet auch sehr wichtig, mit SchauspielerInnen zu arbeiten, die die Fähigkeit besitzen, mit ihrem Gesicht und ihren Gesten zu kommunizieren. So erwähnt sie immer wieder, dass dies auch der Grund war, mit Sarah Polley gleich zwei Mal hintereinander zu drehen als auch die große Freude darüber, dass Tim Robbins die Rolle des Josefs in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* annahm. Überdies ist es auffällig, dass sich die Kamera während dieser Einstellungen kaum bewegt. Coixet sagt dazu im Interview mit Rafael Cerrato, dass diese ‚malerische‘ Darstellung vom Rahmen innerhalb des Rahmens anfänglich überlegt war, aber im Laufe der Zeit immer wieder automatisch anwandte. Ihrer Meinung nach

¹⁰⁰ Siehe Einstellung Nr. 23 im Filmprotokoll.

¹⁰¹ Lindo, 2003, S. 9, (zit. nach: Cerrato, 2008, S. 34).

wäre es der allgemeine Einfluss vieler Bilder unterschiedlichster Art, die sie wohl den unbewussten Gebrauch dieser künstlerischen Form hinsichtlich der Wahl der Kameraeinstellung, gebrauchen ließ.¹⁰²

Ein weiteres formales Instrument stellt die *Voice over* bzw. die *Off-Stimme* dar. In allen Filmen von Isabel Coixet wird diese angewendet, um Gefühle der ProtagonistInnen auszudrücken. In manchen Fällen ist nicht eindeutig klar, wem die Off-Stimme zugehörig ist bzw. wer der Sprecher/die Sprecherin von außen ist. Dies lässt eine offene und freie Interpretation zu, so wie z.B. bei *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*. Die Off-Stimme eröffnet in *A LOS QUE AMAN*, *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* und in *MI VIDA SIN MÍ* den Film und kann als *Opening* verstanden werden, wodurch bei den ZuschauerInnen sofortiges Interesse geweckt werden soll.

In Bezug auf bereits oben erwähnte verwendete Kameraeinstellungen muss hier auch noch die *Kameraführung* erwähnt werden. Isabel Coixets erste Filme sind charakterisiert durch die fixe Kamera, vor allem in *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* nimmt sie einen hohen Stellenwert ein, da sie ebenso ein intramediales Element darstellt. Die Protagonistin Ann filmt sich selbst, um ihren Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Die Kamera samt Stativ findet sich im Bildrahmen. In ihren jüngeren Filmen hat die Verwendung der Handkamera Vorrang erlangt. Die Regisseurin selbst führt die Handkamera und kann so direkt an der Entwicklung des Geschehens teilhaben. Der Wandel zur Handkamera vollzog sich laut Coixet während der Dreharbeiten zu *MI VIDA SIN MÍ*. Diese Weise zu filmen betonte vielmehr die Dringlichkeit, den Rest des Lebens noch zu ‚leben‘. Die Führung der Handkamera lässt sie ein Äquivalent zum ZuschauerInnenblick herstellen und sie darüberhinaus näher an den SchauspielerInnen sein. Die Nähe zu den DarstellerInnen erlaubt ihr, besser mit ihnen zu kommunizieren und sie das Geschehen realer und lebendiger darstellen. Weiters meint sie: *“En mi experiencia, a los actores con los que he trabajado esto les ha ayudado a relajarse más y a sacarlo todo; y la comunicación ha sido más fluida, más directa... Pero ha sido un horror para mi espalda.”*¹⁰³

In fast allen Filmen greift Isabel Coixet auf *reale Schauplätze* zurück. Der Grund dafür ist, dass in vielen Fällen der Schauplatz Wesentliches zur Handlung und zum Inhalt beiträgt. So ist es z.B. der graue Tag und der Regen in *MI VIDA SIN MÍ*, der die Verabschiedung von Ann und ihrem Geliebten unterstreicht und ihr eine entscheidende

¹⁰² Vgl. Cerrato, 2008, S. 36f.

¹⁰³ Ebenda, S. 43f.

Kraft gibt. In *A LOS QUE AMAN* ist es der Lebenswandel der Figuren, der von der Natur begleitet wird und in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* ist die Bohrinself viel mehr als bloß ein Schauplatz. Die Beschaffenheit des Ortes, die viele charakteristische Merkmale der ProtagonistInnen aufweist, verleiht dem Thema wesentlich Nachdruck. Ausnahmen stellen nur Platz- oder Lichtprobleme dar, wie es zum Beispiel der Fall in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* war. Der Handlungsraum Krankenstation konnte aufgrund von Lichtproblemen nicht direkt auf der Insel geschaffen werden.¹⁰⁴ In *COSAS QUE NUNCA TE DIJE* war es ursprünglich nicht geplant, den Film finster erscheinen zu lassen. Dies ergab sich aus dem Umstand, dass der Filmmannschaft nur drei unterschiedliche Lichtquellen zur Verfügung standen, da das Equipment irrtümlicherweise an einen anderen Ort gesendet wurde. So musste Coixet die ProtagonistInnen ans Fenster stellen, um zumindest ein beleuchtetes Gesicht zu erhalten.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vgl. Cerrato, 2008, S. 35.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 37.

4 La vida secreta de las palabras



Abbildung 2: Filmplakat¹⁰⁶

¹⁰⁶ Abbildung entnommen aus: <http://www.omni-bus.com/n20/cine.html> (letzter Zugriff: 22.06.2009).

4.1 Allgemeine Filmdaten

Die meisten Daten sind aus der offiziellen Homepage des Films entnommen¹⁰⁷, wurde auf andere Quellen Bezug genommen, wird explizit darauf verwiesen.

Originaltitel:	The Secret Life of Words ¹⁰⁸
Land:	Spanien
Premiere:	1. September 2005, Filmfestspiele Venedig; 21.10.2005 Spanien ¹⁰⁹
Dauer:	115 Minuten ¹¹⁰
Genre:	Drama
Drehorte:	Belfast, Irland; Bilbao und Madrid, Spanien. ¹¹¹

Technische Daten:

Regie:	Isabel Coixet
Drehbuch:	Isabel Coixet
Produzentin:	Esther García
Ausführende Produzenten:	Agustín Almodóvar und Jaume Roures
Produktionsfirma:	El Deseo, Mitwirkung: MediaPro
Kamera:	Jean Claude Larrieu und Isabel Coixet
Schnitt:	Irene Blecua
Co-Produktion:	Javier Méndez und Miss Wasabi
Szenenbild:	Pierre-François Limbosch
Ton:	Aitor Berenguer
Tonschnitt:	Fabiola Ordoyo
Tonmischung:	Patrick Ghislain
Kostüme:	Tatiana Hernández
Maske:	Ana López-Puigcerver
Frisuren:	Ainhoa Eskisabel
Casting:	Shaheen Baig
Musik:	Miss Wasabi

¹⁰⁷

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/casting_esp.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

¹⁰⁸ <http://www.imdb.de/title/tt0430576/maindetails> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

¹⁰⁹ <http://www.imdb.de/title/tt0430576/releaseinfo> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

¹¹⁰ <http://www.imdb.de/title/tt0430576/maindetails> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

¹¹¹ <http://www.imdb.de/title/tt0430576/locations> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

Darsteller:

Hanna	Sarah Polley
Josef	Tim Robbins
Simon	Javier Cámara
Dimitri	Sverre Anker Ousdal
Dr. Sulitzer	Steven Mackintosh
Victor	Eddie Marsan
Inge	Julie Christie
Martin	Daniel Mays
Liam	Dean Lennox Kelly
Scott	Danny Cunningham
Abdul	Emmanuel Idowu
Director de la fábrica	Reg Wilson
Esposa del amigo de Josef	Leonor Watling

Isabel Coixets Film wurde 2006 für fünf Goyas, dem renommiertesten Filmpreis in Spanien, nominiert. In den Kategorien bester Film, beste Regie, beste Produktion und bestes Drehbuch konnte LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS schließlich Gewinne verbuchen. Javier Cámara wurde als bester männlicher Nebendarsteller nominiert und ging leider leer aus.¹¹²

Es folgten viele weitere Preise, unter anderen:

- Preis der spanischen Regisseursvereinigung *ADIRCAE* für beste Regie und bester männlicher Hauptdarsteller (Tim Robbins)
- *Europäischer Filmpreis* für beste *Hauptdarstellerin* (Sarah Polley)
- *Fotogramas de Plata* für bester Film (Isabel Coixet)
- *Preis der spanischen Schauspielerunion* für bester männlicher Nebendarsteller (Javier Cámara)
- *Lina Mangiacapre Award* der Filmfestspiele Venedig für Isabel Coixet¹¹³

4.1.1 Tim Robbins und Isabel Coixet

Tim Robbins ist ein anerkannter und berühmter amerikanischer Schauspieler, geboren 1958.¹¹⁴

¹¹² <http://www.academiadecine.com/> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

¹¹³ <http://www.imdb.com/title/tt0430576/awards> (letzter Zugriff: 19.06.2009).

Ein Auszug aus seiner Filmographie zeigt, wie erfolgreich er in den letzten 20 Jahren als Schauspieler war und weiterhin ist.

- 1986 Top Gun
- 1988 Annies Männer
- 1990 Jacob´s Ladder – In der Gewalt des Jenseits
- 1992 Bob Roberts, als Schauspieler und Regisseur
The Player
- 1993 Short Cuts
- 1994 Pret-à-Porter
Die Verurteilten
I.Q. – Liebe ist relativ
Hudsucker – Der große Sprung
- 1995 Dead Man Walking, als Regisseur und Produzent
- 1997 Nix zu verlieren
- 1999 Arlington Road
Das schwankende Schiff, als Regisseur
- 2000 Mission to Mars
High Fidelity
- 2001 Startup
Human Nature – Die Krone der Schöpfung
- 2002 Die Wahrheit über Charlie
- 2003 Mystic River
Code 46
- 2005 Das geheime Leben der Worte
Krieg der Welten
Zathura – Ein Abenteuer im Weltraum
- 2006 Catch a Fire
- 2007 Noise
- 2008 The Lucky Ones
City of Ember
- 2009 Possible Side Effects, als Regisseur und Produzent¹¹⁵

¹¹⁴ Vgl. <http://www.imdb.de/name/nm0000209/> (letzter Zugriff: 20.06.2009).

¹¹⁵ Vgl. ebenda.

Unter vielen anderen Preisen bekam Tim Robbins in MYSTIC RIVER einen Oscar für den besten männlichen Nebendarsteller¹¹⁶ und war für DEAD MAN WALKING als bester Regisseur nominiert.¹¹⁷

Isabel Coixet ist ein überzeugter Fan und dachte vor der Realisierung ihres Filmes LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS nicht, dass sie mit Tim Robbins in der Rolle als Josef rechnen konnte. Nach der Fertigstellung des Drehbuchs hatte sie eine Vorahnung und dachte: *“Ahora ya sólo falta que Tim Robbins interprete a Josef”*.¹¹⁸

Sie träumte von ihm, dennoch konnte sie es bis an den Tag, an dem ihr Agent ihr mitteilte, dass Tim Robbins Interesse zeigte, nicht glauben. Isabel Coixet beschreibt Tim als eine sehr facettenreiche Person. Sie meint, dass es viele ‚Tims in Robbins‘ gäbe. Da wäre zunächst ein Stück Tim Robbins als Schauspieler, der mit MYSTIC RIVER einen Oscar gewonnen hat, ein ausgelassener und ungezogener Tim der eine Nacht lang versuchen wollte, alle Bankomaten in Madrid zu überfallen, Tim, der Theaterautor, der Leiter von ‚The Actor’s Gang‘, einem Theaterensemble¹¹⁹, der Eishockeyspieler und der Mann, der 1.97 Meter groß und der Regisseur von DEAD MAN WALKING ist. Aber in allen Tims, findet Coixet einen großartigen Sinn für Humor und einen scharfen Verstand, der ihn sehr menschlich, lustig und beinahe bescheiden wirken lässt.¹²⁰

Tim Robbins persönlich rief Isabel Coixet an und sicherte ihr seine Arbeit zu. Er meinte, dass das Drehbuch eines der besten gewesen wäre, die er in den Monaten zuvor gelesen hätte. Er war fasziniert von der interpretativen Herausforderung der Persönlichkeit von Josef. Tim Robbins soll gesagt haben: *‘Me atraía el guión, su anterior película y trabajar con Sarah Polley, actriz a la que he admirado siempre.’* Er sah den Film als *‘(...) una historia de personas perjudicadas que van encontrando la manera de recomponerse. Pienso que nos ofrece una esperanza. Y eso no está de moda; la mayoría de los guiones que leo van hacia el nihilismo o lo superficial.’*¹²¹

Diese positive Zustimmung und das Interesse riefen bei Coixet zuerst Zweifel an ihr selbst hervor, sie hatte plötzlich Angst, neben so vielen anderen guten RegisseurInnen,

¹¹⁶ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0327056/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

¹¹⁷ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0112818/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

¹¹⁸ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S. 7. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

¹¹⁹ <http://www.theactorsgang.com/home.htm> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

¹²⁰ Vgl. Coixet, Isabel: *Tim and me*, in: ClubCultura #8, zu lesen auf http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/timandme_esp.htm (letzter Zugriff: 23.06.2009).

¹²¹ Vgl.

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presentarodaje_es_p.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

filmisch nicht attraktiv genug zu sein. Sie setzte alles auf das erste Zusammentreffen in London und hoffte, ihn zu überzeugen. Die Ankunft im Hotel stellte für Isabel Coixet schon ein großes Unterfangen dar, denn als sie die Tür zur Hotellobby aufstieß, verpasste sie Woody Allen, der im Inneren gerade einen Film drehte, ohne Absicht einen Schlag ins Gesicht. Tim Robbins beobachtete die Situation mit schallendem Gelächter, Woody Allen, der rasend vor Wut sofort den Sicherheitsdienst rufen ließ und Isabel Coixet, die sich mit stotternd ausrufenden Entschuldigungen nicht mehr aus der Misere retten konnte. Ihrer Meinung nach waren es sicherlich diese Momente, die Tim Robbins entscheiden ließen, LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS zu drehen. Beide mussten über die skurrile Begebenheit mit Woody Allen grinsen und das Eis schien sofort gebrochen.¹²²

Isabel Coixet war fasziniert von dem Bild, dass Tim Robbins von Josef kreierte. Er erzählte ihr von seinen Vorstellungen, wie viele Tätowierungen Josef am Arm hätte, welchen Gesichtsausdruck er als Blinder hätte, mit wie vielen Frauen er in seinem Leben schon geschlafen hätte und dass ihn mit seinen 45 Jahren Gefühle und die Hingezogenheit zu Hanna verwirrten. Coixet war sprachlos. Im weiteren Gespräch teilte Tim Robbins seine Anerkennung zu ihrer Kameraarbeit mit und wie erstaunt er wäre, dass sie selbst die Kamera führte. Sie erklärte ihm, dass es für sie die einzige Möglichkeit wäre, die sie gefunden hätte um das zu erzählen, was sie erzählen möchte, ohne etwas zu verlieren, was sie im Bildausschnitt sehen möchte. Ihr ginge es um die Relation zu den Figuren, meinte sie, die sie spüren ließen, von wo die Geschichte gesehen wird und in ihr das Gefühl entstehen ließe, die Intimität zwischen zwei Personen zu spüren. Erst später, während der Dreharbeiten, gestand Tim Robbins Isabel Coixet, dass es eben diese Worte, der Enthusiasmus und das Glänzen in ihren Augen waren, die ihn den Vertrag für die Rolle des Josef unterschreiben ließen.¹²³

Bis zum erstmaligen Zusammentreffen von Tim Robbins und Sarah Polley war Isabel Coixet noch sehr nervös. Sie plagten Zweifel, was passieren würde, wenn sich die beiden Schauspieler nicht verstehen würden und kein Funke und keine Energie überspringen würden? In Anbetracht dessen, dass die beiden sehr viel Zeit und Nähe miteinander verbringen müssten, was wäre, wenn sie nicht harmonierten? Schließlich führte Coixet Tim Robbins und Sarah Polley zum Essen aus und hoffte auf das Beste.

¹²² Vgl.

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presentarodaje_es_p.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

¹²³ Vgl. Coixet, Isabel: *Tim and me*, in: ClubCultura #8, zu lesen auf

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/timandme_esp.htm (letzter Zugriff: 23.06.2009).

Sie begannen proben, in gemütlicher Atmosphäre, so bemerkt Coixet, passierte es dann. Ein Wunder, Magie, Feuer, Kraft und Chemie. Für Isabel Coixet schlüpften die beiden sofort in die Rollen der Protagonisten, als hätten sie nie etwas anderes gespielt. Sie fühlte sich glücklich, dass sie dies erleben durfte und die beiden vereinigt, als Hanna und Josef, zum ersten Mal alleine zu sehen. Sie fragte sie, ob sie denn dies genau so während des Drehs machen könnten, sie wäre entzückt. Alle lachten, als Sarah meinte, sie würde nun zu weinen beginnen, falls es sie nicht störte.¹²⁴

Isabel war sichtlich begeistert von dem Engagement, das Tim Robbins in die Dreharbeiten und in die Rolle von Josef legte. Selbst als er einmal beinahe erblindete, groteskerweise so wie seine vorgelegte Rolle, da er die obligatorischen Kontaktlinsen nicht vertrug, hielt er gegen das Anraten des Arztes durch und wollte Isabel Coixet nicht enttäuschen. Mit strenger Disziplin und hartem Durchhaltevermögen überzeugte er die Regisseurin mit seinen schauspielerischen und vor allem auch menschlichen Fähigkeiten und Attributen.

4.1.2 Sarah Polley und Isabel Coixet

Sarah Polley ist eine 30jährige, kanadische Schauspielerin, die vor LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS schon in Isabel Coixets MI VIDA SIN MÍ die Hauptrolle spielte.

Ein Ausschnitt aus ihrer Filmographie macht deutlich, dass sie mit ihren jungen Jahren bereits viel Erfahrung als Schauspielerin, als auch als Regisseurin, sammeln konnte.

1988	Die Abenteuer des Baron Münchhausen
1994	Exotica
1997	Das süße Jenseits (El dulce porvenir)
1999	Guinevere oder Das Mädchen und der Fotograf
	Existenz
	The life before this
2000	Das Gewicht des Wassers
	Das Reich und die Herrlichkeit
2001	No such thing
2003	The I Inside
	The Event
	Mein Leben ohne mich

¹²⁴ Vgl. Coixet, Isabel: *Tim and me*, in: ClubCultura #8, zu lesen auf http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/timandme_esp.htm (letzter Zugriff: 23.06.2009).

- 2004 Die Nacht der Zombies
- 2005 Don't come knocking
Beowulf&Grendel
Das geheime Leben der Worte
- 2006 An ihrer Seite, als Regisseurin
- 2009 Splice
Mr. Nobody¹²⁵

In DAS SÜßE JENSEITS gewann Sarah Polley ihren ersten Preis, den *Boston Society of Film Critics – Award*, viele weitere Nominierungen und gewonnene Preise folgten.¹²⁶

Isabel Coixet schrieb die Rolle von Hanna eigens für Sarah Polley, da sie seit der Arbeit an *MI VIDA SIN MÍ* ihre „außerordentliche Fähigkeit zur Metamorphosis“¹²⁷ kannte und bewunderte.

Die Regisseurin war überzeugt, dass sie in die Rolle passte. Sarah Polley besitzt nach Coixet die besondere Qualität sich zu verwandeln, sie kann barsch und zärtlich, süß und stark und widerspenstig und reizend gleichzeitig sein. Sarah hätte sich mit offenen Augen auf diese schwere und riskante Rolle eingelassen, ohne Anhaltspunkte, aber mit einer großen Leidenschaft, die alle in der Filmmannschaft beeindruckte.¹²⁸ Die Eigenschaft der Verwandlung, wie ein Chamäleon, gibt ihr außerdem die Gabe hübsch, hässlich, jung und alt und auch ganz normal sein zu können. Nach Coixet sieht man dies sofort, sobald sie auf der Leinwand erscheint. Isabel Coixet fühlte großen Stolz, einen weiteren Film mit ihr zu verwirklichen.¹²⁹

Sarah Polley nahm aus folgendem Grund erneut eine Hauptrolle für einen Film von Isabel Coixet an, weil, wie sie meint:

‘Isabel es la directora perfecta, está contigo en cada momento, consigue que te olvides de que hay alguien más en la sala y si te desvías, estará también para llevarte por el camino correcto.’¹³⁰

¹²⁵ Vgl. <http://www.imdb.de/name/nm0001631/> (letzter Zugriff: 19.06.2009).

¹²⁶ Vgl. ebenda.

¹²⁷ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S. 7. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

¹²⁸ Vgl. ebenda.

¹²⁹ Vgl. Andreu, 2008, S. 136f.

¹³⁰ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presentarodaje_esp.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

Isabel Coixet erlaubt ihren SchauspielerInnen viel Freiheit. Sie ermöglicht, dass man in seiner Rolle verschwindet und sich selbst vergisst, ohne sich beobachtet zu fühlen. Dennoch hat Isabel die komplette Kontrolle über den Prozess der stattfindet. Mit Coixet sei es nicht notwendig bzw. wünscht sie sich dies auch von ihren SchauspielerInnen, sagt Polley, lange über die Rollen oder den Hintergrund der Geschichte zu sprechen. Sie wünscht sich ein „stilles Verständnis“¹³¹ und vertraut darauf, dass die DarstellerInnen ihre Figuren an Orte und Situationen bringen, die sie überraschen.¹³²

Die Tatsache, dass Isabel Coixet die Kamera selbst führt, bedeutet für Sarah Polley, dass sie mit den SchauspielerInnen direkt in der Szene präsent ist. Sie benötigt keine objektive Distanz, um die Szene klar zu sehen, da sie vollkommen in das emotionale Leben ihrer Figuren verwickelt ist und ihre Geschichten eben aus dieser subjektiven Sicht erzählen möchte. Es kann vorkommen, dass Isabel Coixet so gefesselt von dem Geschehen vor der Kamera ist, dass ihr Tränen den Blick durch die Kameralinse verwischen, und sie mittels des Tons die Bildeinstellung erraten muss.¹³³ Für Polley gab es viele Momente, in denen sie spürte, dass Coixet und sie die Rolle gemeinsam interpretierten, miteinander und gleichzeitig. Sie fühlte sich gänzlich mit dem Gesicht, ihrer Bewegung und der bloßen Anwesenheit der Regisseurin verflochten und wusste durch diese stille Bindung ganz klar, was Coixet in der Szene von ihr wollte.¹³⁴

Sarah Polley beschreibt Isabel Coixet als eine der großzügigsten, lustigsten, temperamentvollsten, weisesten, unreifsten, mütterlichsten und infantilsten Personen, die sie jemals kennengelernt hat. Sie erlebt sie voll von Leben und Feingefühl und Scharfsinn anderen Menschen gegenüber. Coixet sei eine Person, die das Leben schwindelerregend erscheinen ließen. Ihre filmischen Figuren versuchten stets den Platz im Leben zu finden, den Isabel Coixet mit Genuss und Freude täglich lebt und genießt.¹³⁵

¹³¹ Vgl. Andreu, 2008, S. 137.

¹³² Vgl. Cerrato, 2008, S. 9.

¹³³ Vgl. Andreu, 2008, S. 138 und Cerrato, 2008, S. 10.

¹³⁴ Vgl. Andreu, 2008, S. 138.

¹³⁵ Vgl. ebenda.

4.2 Inhalt und Hauptcharaktere

Ich halte eine möglichst genaue Inhaltsangabe zum Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS für das allgemeine Verständnis und die nachfolgende Interpretation äußerst wichtig. Ich erachte es als notwendig, über die einzelnen Szenen genau in Kenntnis gesetzt zu werden. Die Geschichte basiert weniger auf stattfindenden Aktionen und Handlungen, sondern vielmehr ist es das non-aktionale und passiv wirkende Geschehen zwischen den einzelnen Hauptcharakteren, wie die Dialoge, als auch Blicke und Gesten, das den Inhalt des Films ausmacht. Die Hauptfiguren sind die Träger der Geschichte, Isabel Coixet gibt ihnen die Funktion, die Handlung in einer besonderen Art und Weise zu tragen. Sie sind es, die den Film als Ganzes zusammenhalten. Aus diesem Grund folgt der genauen Inhaltszusammenfassung eine detaillierte und gründliche Personencharakterisierung. Es wird so versucht, dem Wesen und dem Gehalt der Geschichte, Körper und Rahmen zu verleihen.

4.2.1 Inhalt

Hanna, eine junge Frau, arbeitet in einer Textilfabrik. Sie führt ein offensichtlich sehr monotones Leben, ihr Tagesablauf scheint strikt und genau organisiert. Sie trägt ein Hörgerät, da ihr Gehör stark eingeschränkt ist. Eines Tages wird sie in das Büro ihres Chefs gerufen. Dieser bittet sie nach vier Jahren, die sie in dieser Fabrik arbeitet, einen Monat Urlaub zu nehmen. Er legt ihr nahe, dieses Angebot zu nützen, da sich der Betriebsrat bereits wundert, warum sie seit dem Einstieg in die Firma weder jemals krank war noch einen Tag frei genommen hat. Hanna wirkt verwirrt und versteht dieses Anliegen nicht, sie meint sogar entlassen worden zu sein. Sie kann sich offensichtlich nicht vorstellen, was sie mit einem Monat Freizeit anfangen sollte. Ihr Vorgesetzter überreicht ihr daraufhin einige Urlaubskataloge und möchte ihr mit typischem Freizeitangeboten wie Aerobic am Pool, Sonne, Strand und Palmen die bevorstehende Zeit schmackhaft machen. Nach dem Arbeitstag verlässt sie das Fabrikgebäude und geht nach Hause. Sie holt die Post aus dem Briefkasten und geht in ihre Wohnung. Nach augenscheinlicher täglichen Routine, verstaut sie ihre Sachen, legt den einzigen Brief zu anderen Briefen auf ihre Kommode, wäscht sich die Hände, die noch vollkommene am Waschbecken liegende Seife wirft sie weg und nimmt eine neue vom Stapel am Badezimmerschrank. Sie macht einen Telefonanruf. Eine Frau antwortet, Hanna jedoch sagt nichts, kein Wort. Wie sich später herausstellen wird, handelt es sich dabei um Inge, die Frau, die sie nach ihrer schrecklichen

Vergangenheit in Bosnien, bei der Organisation IRCT in Kopenhagen betreut hat. Inge spricht mit ihr, sie weiß sofort, wer sie anruft. Sie fragt, ob sie ihren letzten Brief bekommen hätte und ob sie ihre Briefe wenigstens lese, wenn sie sie schon nicht beantworte. Hanna legt ohne ein Wort wieder auf. Sie bereitet ihr Abendessen zu, dasselbe Menü wie mittags in der Arbeit, Hühnernuggets mit weißem Reis und einem halben Apfel. Sie sticht ein wenig und liegt später wach im Bett. Am nächsten Morgen packt sie ihre Tasche. Sichtlich angespannt und nervös, als ob sie mit dieser Situation nicht eins wär, dennoch ohne äußere Regung, still und allein verlässt sie die Wohnung, kehrt kurz darauf nochmals zurück und holt den Stapel Briefe von ihrer Kommode.

Mit dem Bus kommt Hanna in einer kleinen Küstenstadt an. Sie kommt in ihr Hotelzimmer und erstmals zeigt sie einen Anflug von Emotion, sie zerwühlt aggressiv ihr Bett und bleibt danach reglos sitzen. Abends nimmt sie an der Küste auf einer Parkbank Platz und blickt auf den Ozean, auf dessen Horizont verschwommen eine rauchende Bohrinsel zu sehen ist. In einem chinesischen Restaurant nimmt sie am nächsten Tag ihr Mittagessen ein. Sie lauscht dem Mann am Nebentisch bei seinem Telefongespräch und hört, dass dieser dringend auf der Suche nach einer Krankenpflege ist. Ohne die genauen Umstände zu kennen, geht Hanna an seinen Tisch und teilt dem Mann mit, dass sie Krankenschwester sei. Auf der darauffolgenden Autofahrt klärt der Mann, sein Name ist Viktor, Hanna über den Umstand auf, dass der zu Pflegende auf einer Bohrinsel ist und dieser bis zu dem Zeitpunkt, an dem er für eine Überführung mit dem Hubschrauber aufs Festland bereit ist, vor Ort gepflegt werden muss. Viktor führt sie auf der Insel zu dem behandelnden Arzt, der ihr über den Krankheitszustand des Verletzten, Josef, Auskunft gibt. Der Arzt führt sie zu ihrem Zimmer. Er erwähnt zum ersten Mal einen Unfall auf der Bohrinsel, seit welchem die Arbeit stillsteht und es auf der Insel ruhiger wäre. Über die genauen Umstände des Unfalls interessiert sie sich zu diesem Zeitpunkt nicht, sie fragt nicht nach. Erst später wird Hanna den genauen Unfallhergang in einem Gespräch mit Dimitri, dem Chef der Bohrinsel, erfahren. Der Arzt bringt Hanna auf die Krankenstation, wo sie zum ersten Mal Josef sieht, der neben einer vorübergehenden Blindheit an starken Verbrennungen und Frakturen an Armen und Beinen leidet.

In ihrem Zimmer angekommen, verstaut sie ihre persönlichen Dinge, allem Voran, ein großer Vorrat an Seifen. Langsam sieht sie sich in Josefs Zimmer um, betrachtet seine persönlichen Dinge. Sie nimmt das Mobiltelefon von Josef und hört eine neue Nachricht ab, von einer Frau, die über ihre große Liebe zu ihm spricht.

Kurz darauf lernt Hanna schließlich Josef im wachen Zustand kennen. Sie klärt ihn über die neuen Umstände auf und beginnt sofort mit der Pflegetätigkeit. Josef zeigt sich sofort interessiert und beginnt sie mit Fragen zu löchern, er fragt sie zuerst, ob sie nicht zufällig Cora hieße, worauf sie verneint, darauffolgend jedoch auf keine seiner Fragen antwortet. Er spekuliert über ihr Aussehen und philosophiert über ihr Wesen. Bevor sie sich um sein Abendessen kümmert, fragt er Hanna erneut, ob sie ihm noch nicht einmal ihren Namen verrät, worauf sie dann sichtlich überfordert und angespannt antwortet: „*Cora, puede llamarme Cora. ... Y soy pelirroja*“¹³⁶.

Auf dem Weg Josefs Essen zu holen, trifft sie zum ersten Mal auf einen der Besatzungsmitglieder der Bohrinsel, Simon, der Koch. Er stellt sich sofort freundlich vor und plappert auf sie los, erzählt ihr über das Essen und über die Musik. In weiterer Folge wird auch Simon eine wichtige Rolle für Hanna in ihrer Entwicklung auf der Bohrinsel spielen. Er überfordert sie, es fällt ihr nicht leicht, ihm in die Augen zu sehen, während er spricht.¹³⁷

Während Hanna Josef füttert, gibt sie ihm erstmals eine persönliche Auskunft. Josef reagiert etwas verwundert, als sie ihm sagt, dass sie ausschließlich Hühnchen, Reis und Äpfel möge. An ihrem Gesichtsausdruck ist gleichzeitig zu erkennen, dass sie wieder verwirrt ist, es scheint eine ungewohnte Situation für sie zu sein, eine Unterhaltung zu führen. Sie ignoriert ihn erneut und blockt ab. Vor seinem Zimmer setzt sie sich mit dem übrigen Essen von Josef und beginnt plötzlich die Reste zu verschlingen, als ob sie noch nie zuvor gegessen hätte.¹³⁸

In einem Gespräch mit Dimitri, findet eine weitere Annäherung zu einer Person in ihrem Umfeld statt. Die einfühlsame Art und das Verständnis, das er ihr entgegenbringt, scheint sie zu beruhigen. Auf einem Rundgang erkundigt sie sich über den Rest der Mannschaft.

Die Mehrheit des Gesagten in den folgenden Gesprächen zwischen Hanna und Josef kommt von Josef. Er spricht mit ihr, auch wenn sie fast nie auf seine Fragen und Thesen über sie reagiert. Sie vollbringt gleichzeitig ihre Arbeit. Spontan fragt sie ihn, warum er sie Cora nenne, worauf er es ihr nicht leicht macht und erst auf eine Antwort von ihr besteht. Sie erzählt ihm, dass sie taub ist und ein Hörgerät trägt und immer, wenn sie etwas nicht hören möchte, es ausschalte. Sie erzählt ihm jedoch nicht, wie es

¹³⁶ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:29:30 – 00:29:39.

¹³⁷ Siehe Einstellung Nr. 1 – 26 im Filmprotokoll.

¹³⁸ Siehe Einstellung Nr. 39 – 43 im Filmprotokoll.

zu der Taubheit kam. Darauf erzählt er ihr eine Geschichte¹³⁹, welche er gelesen hatte, über eine Krankenschwester namens Cora. Hanna hört ihm aufmerksam zu, sie sieht ihn an und hält inne. Die Geschichte rührt sie schließlich zu Tränen.

Als Hanna zum ersten Mal am gemeinsamen Essen in der Küche teilnimmt, sieht man die gesamte Mannschaft zusammen. Die Maschinenarbeiter Scott und Liam beklagen sich über Simons Essen und verlangen bodenständigere Küche. Wie aus dem Nichts äußert sich Hanna plötzlich, dass dies das beste Essen sei, das sie jemals in ihrem Leben gegessen hätte. Eine spontane emotionale Regung, wie sie bisher von Niemandem auf der Bohrinself wahrgenommen worden ist.

Im nächsten Gespräch mit Josef öffnet sich Hanna merklich, sie spricht ‚wirklich‘ mit ihm. Als Josef ihr sagt, dass er sie an diesem Tag nicht mit seinen Späßen belästigen würde, meint sie wie schade dies wäre und beginnt eine Konversation. Sie macht einen Scherz und lacht zum ersten Mal. Sie rasiert ihn und kommt ihm somit auch körperlich auf eine andere Art als die Pflege näher. Sie beobachtet ihn, deckt ihn zu als er einzuschlafen scheint. Er spürt ihren Blick und fragt sie danach. „¿Me estás mirando, Cora?“ „No“ „¿Seguro? ... Yo creo que sí. ... Ya empiezas a mentirme ... Eso quiere decir que te gusto un poco“.¹⁴⁰

Das Leben auf der Insel verläuft stets ruhig, neben der wachsenden Verbindung zwischen Hanna und Josef, leben die anderen Mitglieder der ungewöhnlichen Besatzung mehr oder weniger nebeneinander - miteinander. Abends verbringt jeder seine Zeit alleine im Zimmer oder im Freien, lesend, schlafend, im Regen tanzend oder nur dem Rauschen und Dröhnen des Meeres zuhörend. Immer wieder hört sich Hanna in ihren einsamen Momenten in ihrem Zimmer die mobile Sprachnachricht auf dem Handy von Josef an, sie spricht schließlich mitunter mit, wenn die fremde Frau von ihrer Liebe und einem Buch¹⁴¹ erzählt, welches Josef ihr eines Tages geschenkt hat.

Eines Tages bringt Simon persönlich das Essen für Josef. Die beiden unterhalten sich, lachen und haben Spaß, bis Josef nach Hanna fragt, ob sie denn hübsch wäre. Als Simon nichts sagt, nimmt Josef ihn auf den Arm und vermutet, dass er sie möge. Josef meint zu Simon, dass nichts dabei wäre, wenn er sie möge, da sie wahrscheinlich keinen Mann hätte, worauf Simon angegriffen und verärgert reagiert. Simon meint

¹³⁹ Vgl. Kapitel 4.3.5 *Literatur im Film*.

¹⁴⁰ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:50:40 – 00:51:02.

¹⁴¹ Vgl. Kapitel 4.3.5 *Literatur im Film*.

dazu, wie selbstverständlich diese Aussage von Josef sei, da ihn eine Frau, die frei wäre, ja überhaupt nicht interessieren würde. Zu diesem Zeitpunkt spielt Simon auf die Vergangenheit von Josef an, welche erst später in einem Gespräch zwischen Hanna und Josef ans Licht kommt.

Mit dem nächsten Besuch von Hanna bei Josef beginnt der Abschied. Sie kommt, um mit ihm zu reden, keine Pflege ist in diesem Moment nötig. Sie lachen gemeinsam, ein Lachen, welches von Hanna nie zuvor zu hören war, herzlich und ehrlich. Direkt danach geht Hanna zu Dimitri, um mit dem Arzt über eine mögliche Überführung Josefs zwei Tage später, ans Festland zu sprechen. Nach dem Telefonat unterhält sie sich weiter mit Dimitri und zeigt persönliches Interesse. Sie fragt Dimitri nach seinen Zukunftsvorstellungen und der allgemeinen Zukunft der Bohrinself und erfährt zum ersten Mal den genauen Hergang des Unfalls. Nachdem der Bohrer eine Gasblase getroffen hatte, kam es zu einer Explosion, welche ein großes Feuer verursachte. Der verunglückte Mann war jedoch aus freiwilligen Stücken in das Feuer gegangen, sein Tod war kein Unfall. Dieser Mann war Josefs bester Freund, weshalb dieser ihm ohne Zögern folgte und ihn retten wollte. Nach außen drang nie vor, dass es sich um Selbstmord handelte, da die Besatzung die Familie des Verstorbenen schützen wollte. Aufgrund dieses Unfalls sei die Bohrinself geschlossen worden und die Besatzung warte seitdem auf weitere Anweisungen und Entscheidungen der Ölfirma. Auf die Aussage von Hanna, dass Josef bis dahin noch nie von ihm gesprochen hätte, antwortet Dimitri bloß mit einem Seufzen.

In der nächsten Zusammenkunft zwischen Hanna und Josef nennt sie ihn scherzhaft „butalo“¹⁴², sie gibt einen sehr persönlichen Teil frei, sie verwendet ihre Muttersprache. Er fragt sie nach der Sprache, doch sie antwortet wiederum im alten Muster, welche Rolle dies denn spielen würde. Er ist es leid und meint, ob sie denn nicht auch etwas von ihrem Elend erzählen möchte. Sie fragt ihn darauf nach den Briefen einer portugiesischen Nonne. Er ist verwundert, er dachte, sie hätte kein Interesse am Lesen. Er beginnt, die Geschichte über die Frau von der mobilen Nachricht, die Hanna ohne sein Wissen, schon kennt. Er schenkte dieses Buch früher der Frau seines besten Freundes, in die er sich verliebt hatte. Er bedauert dies getan zu haben, auch dass er ihm davon erzählt hatte. Er fühlt sich augenscheinlich schuldig für den Selbstmord und den ‚Unfall‘ auf der Bohrinself. Es fällt ihm schwer, darüber zu sprechen. Als Hanna ihm durch ein zärtliches Streicheln seines Gesichts Mitleid zeigt, möchte er dies nicht. Hanna kämpft mit den Tränen, sie bedauert ihn. Plötzlich steht

¹⁴² ‚butalo‘ heißt auf Kroatisch so viel wie Dummkopf oder Narr.

sie auf und teilt ihm mit, dass er in den nächsten Tagen abgeholt werde. Er fragt sie hoffnungsvoll, ob sie ihn begleite.

Einer der letzten Abende für Hanna bricht an und die Besatzung gibt eine sehr ausgelassene Karaoke-Show im Freien. Hanna stößt dazu, sie wird von den anderen hinzu gerufen, sie geht allerdings weiter, zu Martin. Sie sucht erneut das Gespräch mit ihm. Sie hinterfragt seine Arbeit in dem Sinne, als sie ihm zu Verstehen geben möchte, dass er viel mehr in sich trage als ‚nur‘ für die Firma zu arbeiten, die ihn ausschließlich für das Messen der Wellen bezahle und nicht für seine Studien an Muscheln, denen er sich zusätzlich widmet.

Im letzten Gespräch am Krankenbett von Josef erzählt Hanna von ihrer Vergangenheit. Sie beginnt von sich aus zu erzählen, Josef hört nur zu. Hanna erzählt von ihrer Freundin, eine Krankenschwesterkollegin und von der gemeinsamen Reise bzw. ihrer Flucht zurück in ihre Heimatstadt, da der Krieg immer schlimmere Ausmaße annahm. Die Autofahrt war schön und lustig, sie hörten Musik und hatten noch keine Ahnung von den bevorstehenden schrecklichen Ereignissen. Ihnen war noch nicht bewusst, dass der Krieg in vollem Gang war. Kurz vor der Ankunft wurden die beiden Frauen von Soldaten aufgehalten. Sie vermuteten nichts Schicksalhafteres, dachten, sie wollten das Auto stehlen, brachten sie jedoch in ein Hotel. Die Soldaten waren aus ihrem Land, sie sprachen dieselbe Sprache. Eines Tages kamen UN-Soldaten, Hoffnung auf Befreiung blühte auf, doch alles wurde nur schlimmer. Die Soldaten vergewaltigten und folterten die insgesamt 15 Frauen immer wieder. Einige starben aufgrund von Nahrungsmittelmangel, andere starben an ihrem Leid und ihren schweren Verletzungen. Sie fügten ihnen schwere Schnitte zu und rieben Salz darin, dann nähten sie die tiefen Schnitte mit einer Nähnadel zu. Wie bei ihrer Freundin, offenbart Hanna. Sie wünschte sich nur noch zu sterben.

Hanna heult, Josef – sichtlich sprachlos – weint und berührt ihr Gesicht. Danach öffnet Hanna ihre Bluse und lässt Josef ihre schlimmen Narben und so ihren tiefen Schmerz fühlen und spüren. Ohne dass ein weiteres Wort fällt, nimmt Josef sie in die Arme, drückt sie fest an sich und küsst sie. Schließlich fragt Josef sie, wie ihre Freundin hieß. Hanna antwortet mit ihrem richtigen Namen, Hanna.

Während des Überflugs ans Festland hält Hanna noch Josefs Hand und sitzt dicht an seiner Seite. Doch als Josef in den Krankenwagen geschoben wird, entfernt sie sich, ohne auf die Rufe von Josef zu reagieren.

Das Leben läuft augenscheinlich weiterhin so, wie vorher. Hanna ist zurück an ihrem Arbeitsplatz, doch mit einigen Veränderungen in ihrem Verhalten. So isst sie keine Hühnernuggets mit Reis mehr in ihrer Mittagspause, sondern überrascht mit einem anderen Gericht. Gleichzeitig erholt sich Josef im Krankenhaus. Als er das Krankenhaus verlässt, geben ihm die Krankenschwestern einen Rucksack, von dem er meint, dass es nicht seiner wäre. Es handelt sich um Hannas Rucksack, den sie nach dem Transport ans Festland auf seiner Krankenbahre vergessen hatte. So findet Josef die Briefe von Inge und einige ihrer Seifen. Er wäscht sich damit und kämpft mit der Sehnsucht nach Hanna.

Kurz darauf fährt er zu Inge nach Kopenhagen und spricht mit ihr über Hanna. Inge fragt ihn genau, was er von ihr wollte, doch genau wüsste er das nicht, bemerkt er. Josef sagt, er glaube zu wissen, dass er den Rest seines Lebens mit Hanna verbringen möchte. Inge prüft Josefs Intentionen genau und schildert ihm eine ungefähre Wahrheit, über Menschen, die solch schlimme Dinge erlebt haben und ertragen mussten. Inge fragt ihn, ob er sich nicht vorstellen könnte, dass Hanna vielleicht einfach in Ruhe gelassen werden möchte. Darauf beteuert er, dies zu wissen, doch ist er überzeugt, dass Hanna ihn bräuchte, wie auch umgekehrt er sie braucht.

Letzten Endes fährt Josef zu Hannas Arbeitsstätte und wartet draußen auf sie. Zuerst reagiert Hanna abweisend und irritiert, doch Josef lässt nicht locker und langsam entwickelt sich ein Gespräch. Es ist das erste Mal, dass Josef Hanna sieht.

Josef legt sein Anliegen offen dar, er möchte mit ihr sein, mit ihr weggehen und mit ihr zusammen sein. Hanna verneint, sie hat Angst und erklärt ihm, dass dies nicht möglich wäre. Sie entgegnet ihm, dass es zu gefährlich wäre und dass sie Angst hätte, dass sie eines Tages zu weinen beginnen könnte und die Gefahr bestünde, nicht mehr aufhören zu können. Ihre Tränen würden beide hinunterziehen und dann würden sie beide ertrinken. Josef entgegnet mit dem Versprechen, dass er für sie schwimmen lernen würde. Die beiden gehen aufeinander zu, umarmen sich und küssen sich.¹⁴³

Am Ende sieht man Hanna in einem Haus, offensichtlich ist viel Zeit vergangen. Sie wirkt verändert, frischer und aufrechter. Sie sitzt in der Stille der Küche und wartet auf Josef, der Zeitung und Brot holen ist, und lauscht den Kindern, die draußen im Garten spielen.

¹⁴³ Für den genauen Dialog siehe Kapitel 4.3.2 *Die Liebe*.

4.2.2 Hauptcharaktere

In den Persönlichkeiten von Isabel Coixets Filmfiguren äußert sich ein wesentliches Charakteristikum ihres filmischen Schaffens. Sie zeigt die Tiefe der menschlichen Seele und humanisiert sie durch kleine Details aus dem alltäglichen Leben und durch für die Regisseurin typische filmformale, visuelle Mittel.¹⁴⁴

4.2.2.1 Hanna

Hanna, sie wird von Sarah Polley gespielt, ist eine ungefähr 30jährige Frau, die in einer Textilfabrik arbeitet. Sie lebt wie ein Automat, jeder Tag beinhaltet den gleichen Ablauf. Hanna lebt alleine und scheint keine sozialen Kontakte zu haben. Ohne Arbeit kann sie nicht leben und als sie eines Tages von ihrem Vorgesetzten aufgefordert wird, Urlaub zu nehmen, ist sie irritiert und ohne Freude darüber, ausspannen zu können und über Freizeit zu verfügen. Ursprünglich kommt sie aus Bosnien, von wo sie während des Balkankrieges in den 90er Jahren nach Dänemark geflüchtet ist. Zu dieser Zeit hat sie als Krankenschwester gearbeitet. Die Vergangenheit und die Erinnerung an den Krieg möchte sie vergessen. Seit ihren schrecklichen Erfahrungen während des Krieges ist Hanna taub. Sie wurde von Soldaten missbraucht, gefoltert und vergewaltigt. Eine Folge dieser furchtbaren Ereignisse ist ihre Taubheit. Ihre Gefühle sind seither wie abgestorben, das Einzige, das sie spürt, ist die Angst, die sie quält. Durch das Verdrängen und den Versuch, die Vergangenheit zu vergessen sind ihre Psyche und ihr Geist wie blockiert, sie lebt ohne Gefühle und Emotionen zuzulassen und zu empfinden. Hanna lacht nicht, sie weint nicht, sie isst zur bloßen Nahrungsaufnahme und kennt den Genuss von Lebensmitteln und Essen nicht. Und sie spricht nicht viel, höchstens das Nötigste. Sie möchte vor dem Sprechen flüchten und flieht in die Stille. Hanna lebt in ihrer Welt, in ihrer eigens geschaffenen Stille. Durch ihr Hörgerät kann sie dies steuern, immer wenn sich etwas nicht hören will, schaltet sie es aus. Man sieht, dass sie sich ihrer Umwelt gegenüber misstrauisch verhält.

Inge arbeitet für die Organisation IRCT und in ihr hat Hanna nach ihrer Ankunft in Dänemark eine Beraterin gefunden. Doch sie bricht den Kontakt zu Inge ab, manchmal ruft Hanna sie an, doch dann spricht sie nicht und hört Inge bloß zu.

Auf der Bohrinself beginnt die Rehabilitation Hannas. Wie alle anderen Bewohner der Bohrinself, ist Hanna dort, um erneut alleine zu sein und in Ruhe gelassen zu werden. Der einzige Zweck für Hanna ist dort als Krankenschwester zu arbeiten und sich um

¹⁴⁴ Siehe dazu Kapitel 5.2 *Analyse des Visuellen*.

den Verletzten Josef zu kümmern. Für sie ist diese Anstellung, während ihres eigentlichen Urlaubs von der Fabrik, ein weiteres Mittel, um sich nicht mit ihr selbst zu konfrontieren. Sie braucht Beschäftigung als Ablenkung vor sich selbst. Den Folgen dieses Aufenthaltes auf der Insel ist sich Hanna nicht bewusst. Sie lernt dort wieder ein Mensch zu sein bzw. beginnt sie langsam wieder zu fühlen und zu empfinden, was es heißt, ‚lebendig‘ zu sein.

Mit der Beziehung zu Josef¹⁴⁵, die zu Beginn eine einfache Verbindung zwischen Krankenschwester und Verletzten ist, beginnt Hannas neues Leben bzw. ihre Zukunft. Hanna lernt durch Josef wieder, sich zu öffnen, ihre Blockade und die Einstellung gegen das Leben lösen sich allmählich und nach und nach kann sie immer mehr Emotionen zulassen und schließlich auch zeigen und aussprechen.

Laut Rafael Cerrato kommt es zur Blockierung bei Hanna aufgrund der Tatsache, dass sie sich zur Aufrechterhaltung ihres Bewusstseins dem hypothetisch-deduktiven System bedient. Dieses System beruht darauf, dass es nur dazu fähig ist, sich um die Beschreibung und Zuwendung von ausschließlich realen Phänomenen anzunehmen. Gleichzeitig wird die Wahrnehmung der Realität, mit allen Facetten und seiner Komplexität verschmäht und nicht geschätzt. Hanna ist es offensichtlich nicht möglich, die komplexe Umwelt mit ihren vielen tiefgehenden Verbindungen und Möglichkeiten der Wahrnehmung zu sehen. Das bedeutet, dass der geistige Prozess, den Hanna nach ihrer Erfahrung in Bosnien durchläuft, schließlich rein rationale Erfahrungen zulässt und eine andere Methode, die intuitive-empirische, um eine differenzierte und ausführliche Art und Weise zur Realitätsauseinandersetzung zu erlauben, ausschließt.¹⁴⁶

Genau darin hat die Blockierung von Hanna ihre Wurzeln. Für sie wäre das Schlimmste, das Angsteinflößendste und das Unerträglichste, nicht mehr im Stande zu sein, all das, was ihr passierte, zu rationalisieren. So kann und muss Hanna nicht verstehen, warum und wie solche Dinge passieren und geschehen konnten. Die Blockierung ihrer Emotionen und Gefühlswahrnehmung ermöglicht dies. Hanna hat dadurch die Fähigkeit, die Realität ihres eigenen Ichs intuitiv über ihre Gefühle zu entdecken, verloren.¹⁴⁷

Obwohl die Eigenschaften und Besonderheiten einer Bohrinsel nicht darauf schließen würden, sind es gerade diese Atmosphäre und das Kennenlernen und das Wirken der

¹⁴⁵ Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.9 *Figurenkonstellationen der Hauptcharaktere*.

¹⁴⁶ Vgl. Cerrato, 2008, S. 150.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 151.

Persönlichkeiten ihrer Kollegen, die sie eine mögliche Schönheit des Lebens wieder entdecken lassen und eine psychische Veränderung in Hanna bewirken.

4.2.2.2 Josef

Josef, verkörpert von Tim Robbins, ist ein 45jähriger Mann, der auf einer Bohrinsel arbeitet. Bei dem Unfall wird er schwer verletzt und verliert vorübergehend sein Augenlicht. Er muss auf der Bohrinsel solange betreut werden, bis seine Verletzungen einen Transport aufs Festland zulassen. Josef hatte vor dem Unfall eine Beziehung zu der Frau seines besten Freundes, der in den Flammen durch einen gewollten Freitod ums Leben kam. Er fühlt sich schuldig und verantwortlich für dessen Tod, einerseits da er ihm von seiner Liebe und Beziehung zu der Frau erzählte und sein Freund damit nicht leben konnte und ihm so seinen Lebensinhalt zerstörte, und andererseits, weil Josef ihn nicht aus den Flammen retten konnte. In Hanna findet er vorerst die Person, die ihm durch ihr bloßes Dasein hilft, ihn von seiner Trauer und seinen Sorgen abzulenken. Im Gegensatz zu ihr spricht Josef viel, als könnten ihn die Worte davor bewahren, verrückt zu werden. Er hat Humor und erzählt gerne Geschichten, die oftmals mit Zynismus und Ironie gespickt sind. Es ist seine Art und sein stetiges Beharren auf das Gespräch mit Hanna, die sie schließlich brechen und sich öffnen lassen. Auch für ihn haben die ‚beinahe‘ Selbstgespräche heilenden Charakter, da er durch sein unentwegtes Sprechen Vergangenes vorübergehend vergessen kann. Durch den exzessiven Gebrauch der Sprache kann er seine Blindheit kompensieren und so mit Hanna kommunizieren. Aber um eine Person richtig kennenzulernen, bedarf es mehr als nur zuzuhören, es ist außerdem notwendig, zu fühlen, was sie sagt. Dafür muss man sie sehen, riechen und spüren. Im Laufe der Pflegerin-Patienten Beziehung vollzieht sich eine Wandlung, die voriges vorsichtig zulässt. Durch das offene Gespräch über ihre beiden schrecklichen und auf ihnen lastenden Vergangenheiten kommen sie sich schließlich aufs Innerste nahe und spüren, riechen und fühlen sich. Doch nach seiner vollständigen Genesung in einem Krankenhaus an Land, lässt Hanna ihn nicht los, er entscheidet sich, nach ihr zu suchen. Er erkennt, wie sehr er sie braucht und meint zu wissen, dass auch sie ihn bräuchte. Josef liebt sie. Doch bevor er sie aufsucht, schließt er noch vollständig mit seiner vorher geführten Beziehung ab, er trifft sich mit der Frau seines Freundes, die ihm in einem symbolischen Akt das Buch *CARTAS DE UNA MONJA PORTUGUESA* zurückgibt.¹⁴⁸ Dieses Buch spielte eine wichtige Rolle in deren Verhältnis, da sie, wie auf der hinterlassenen Mobilboxnachricht zu

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.3.5 *Literatur im Film*.

hören ist, ihre Liebe und Zuneigung widerspiegelte und ausdrückte. Für Josef gehört dies nach der Zeit auf der Bohrinself ebenfalls der Vergangenheit an und er möchte mit Hanna ein neues Kapitel, den Rest seines Lebens, beginnen.

Von Inge erfährt Josef Hannas Adresse, die sie ihm nach genauem Überprüfen seiner Intentionen verrät. Das Gespräch mit Inge und die sorgfältige Aufklärung ihrerseits über die Folgen und Lebensumstände von Opfern von Kriegsverbrechen hindern ihn nicht daran, die Chance zu ergreifen um ihre Liebe zu kämpfen. Sein Gefühl und sein Innerstes möchten mit Hanna ein neues Leben beginnen, in dem beide durch die Liebe einander helfen können, zu verarbeiten und zu vergessen.

4.2.2.3 Simon

Simon, verkörpert durch Javier Cámara, ist der Koch auf der Bohrinself. Seine Welt ist die Küche. Simon hat eine sehr zarte Persönlichkeit, er ist sensibel, ein Menschenfreund. Er liebt es, der Besatzung täglich aufs Neue Gerichte aus aller Welt zu kochen. Er hat einen sehr ästhetischen Sinn für Essen im Allgemeinen, so ist es ihm auch wichtig, die jeweiligen Gerichte mit der ihrer Herkunft entsprechenden Musik zu unterlegen. Die Gruppe hört demzufolge italienische Musik zu italienischer Küche, französische Musik zu französischer Küche etc. Diese Form von Leidenschaft ist Ausdruck für Simons Art und Weise zu kommunizieren. Er möchte durch die hohe Kunst des Kochens und durch die außergewöhnlichen Speisen etwas Spannung und Abwechslung in den scheinbar tristen und öden Alltag auf der Insel bringen.

Simon freundet sich mit Hanna an. Der besondere, feine Faden zwischen ihnen beginnt sich schon nach ihrer ersten Begegnung zu entwickeln, als Hanna erstmals Essen für Josef aus der Küche holt. Durch ihn lernt Hanna wieder Genuss und Geschmack zuzulassen, einen Hauch von Lust auf Gutes zu verspüren und sich dadurch ein wenig aus ihrer unterkühlten Haltung zu lösen. Durch die Sprache des Essens und seine Persönlichkeit berühren sie einander und finden eine Draht zueinander. Simon versucht über seine Köstlichkeiten auch die anderen zu erreichen und sie aneinander zu binden. Für ihn stellt Essen nicht bloß die reine Nahrungseinnahme dar, sondern vielmehr Genuss, Leidenschaft, Lust und große Freude. Seine Kollegen können diese Passion nicht verstehen und wertschätzen.

Eine schöne Szene, die die Freundschaft und die Verbundenheit von Hanna und Simon widerspiegelt, ist die Folgende:

Simon und Hanna schaukeln an Deck.

“Simon: ¿Hanna?

Hanna: ¿Qué?

Simon: ¿Hmm?

Hanna: ¿Qué?

Simon: Nada.

Hanna: ¿Qué?

Simon: Nada.

Hanna: ¿Qué?

Simon: Nada. (Er lacht.)

Hanna: Venga, Simon.

Simon: ¿Qué?

Hanna: ¿Qué ibas a decir?

Simon: Nada.

Hanna: Simon.

Simon: ¿Qué?

Hanna: Nada.

Simon: (Er lacht). ¿Qué? ..¿qué?

Hanna.. Hanna

Hanna: ¿Qué? (Sie lacht.)

Simon: ¡Mira lo que hago! (Beide lachen.)¹⁴⁹

Begleitet wird dieser intime Moment von dem französischen Lied “Pour vous aimer” von Juliette Greco.

Isabel Coixet ist begeistert von Javier Cámara und seiner Verkörperung von Simon. Sie ist der Meinung, dass “*gracias a Javier, Simon, permanece en la memoria del espectador.*”¹⁵¹

4.2.2.4 Martin

Martin (Daniel Mays), ein Ozeanograph, ist ein sehr stiller und ruhiger Mitarbeiter. Er arbeitet, wie auch die anderen Besatzungsmitglieder, für die Ölfirma. Seine Aufgabe ist es, die Anzahl und die Wirkung der Wellen auf die Bohrinself zu messen. Seine wahre



Abbildung 3: Hanna und Simon¹⁴⁹

¹⁴⁹ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:07:59.

¹⁵⁰ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:07:09 – 01:08:01.

¹⁵¹ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S.7. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

Hingabe und der Großteil seiner Untersuchungen gelten jedoch den Konsequenzen der Bohr- und Fördertätigkeit auf die Meeresumwelt. Die Auswirkungen und Folgen auf die Muscheln, Fische und andere Meereslebewesen sorgen ihn ernsthaft. Durch seine Einzelarbeit ist er von den anderen separiert, jedoch ist er ohnehin ein Mensch, der gerne alleine ist. So beschreibt ihn auch Dimitri: *“Y tampoco habla mucho con nosotros. Otro más, que quiere que le dejen en paz.”*¹⁵² Martin spielt gerne Basketball, meist leistet ihm nur die Gans Lisa Gesellschaft, die nur er zu beachten scheint. Hanna ist sehr angetan von seinem Idealismus. Dies drückt sie in einer Szene, kurz vor dem Verlassen der Insel, folgendermaßen aus:

“Martin: ¿Sabes cuál es el problema? La gente piensa que es por el petróleo. Pero no es cierto. El problema no es el petróleo, es el agua que extraemos con el petróleo en el mismísimo fondo del mar. Verás: cuando la separamos del petróleo y la devolvemos al mar está contaminada, llena de mierda. Es un agua que corrompe todo lo que toca. ¿Sabes

qué les ha pasado a los peces que vivían por aquí? El contacto con el agua ha alterado sus hormonas, ha retrasado el desove tres semanas y, como consecuencia, las corrientes frías arrastran las huevas antes de que eclosionen.

Hanna: De todas maneras, van a cerrar este lugar.

Martin: No, si puedo impedirlo.

Hanna: Y, ¿cómo piensas hacerlo?

Martin: Esta plataforma puede servir para muchas cosas. Podrían utilizarse los motores de las taladoras para depurar el agua.

Hanna: Y ¿qué ocurrirá si nadie te hace caso?

Martin: Que contiunaré midiendo olas... y recogiendo mejillones. Pero seguiré creyendo que puede hacerse algo.

*Hanna: Te envidio, Martin. No sabía... que todavía existía gente como tú. Te deseo suerte.”*¹⁵⁴



Abbildung 4: Hanna und Martin¹⁵³

¹⁵² La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:38:19 – 00:38:24.

¹⁵³ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:14:26.

¹⁵⁴ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:14:47 – 01:16:20.

Isabel Coixet wurde für diesen Charakter von einem ihr bekannten Greenpeace Mitarbeiter inspiriert. Sie sagte dazu: „*Un hombre que ha dedicado su vida al mar*“.¹⁵⁵ Neben Inge Genefke wollte sie mit der Figur Martin Menschen ehren, die fähig sind, sich einer Sache ernsthaft hinzugeben.¹⁵⁶

4.2.2.5 Inge

Inge Genefke ist eine reale Person, die in der fiktiven Geschichte von Hanna eine Rolle spielt. Verkörpert wird Inge im Film von Julie Christie.

Als Hanna aus Bosnien flieht, kommt sie nach Kopenhagen. Das IRCT¹⁵⁷ (International Rehabilitation Council for Torture Victims) hilft Hanna und Inge wird für über zwei Jahre zu ihrer Beraterin. Aber trotz der Hilfe bricht Hanna die Therapie ab. Es ist möglich, dass sie aus diesem Grund die Briefe von Inge nicht beantwortet. Allerdings braucht Hanna sie dennoch bis zu einem gewissen Grade, immerhin ruft sie in unregelmäßigen Abständen an, auch wenn sie nicht mit ihr spricht. Nach seiner Genesung nimmt Josef Kontakt zu ihr auf. Hanna vergisst unabsichtlich ihren Rucksack auf Josefs Krankenbahre. So findet Josef ihre Briefe und sucht Inge auf. Er fährt nach Kopenhagen und führt im Büro des IRCT ein Gespräch mit ihr. Da sich Inge Hanna noch immer sehr nahe fühlt und sie vor weiteren Verletzungen schützen möchte, prüft sie Josefs Beweggründe genau und gibt ihm schließlich Hannas Adresse. Dieser Akt ermöglicht den beiden Protagonisten (für immer) zusammenzukommen.



Abbildung 5: Josef und Inge¹⁵⁸

Mit dieser Sequenz wollte Isabel Coixet dem Publikum ihre Bewunderung für die Arbeit dieser Nichtregierungsorganisation und die Wertschätzung, die sie ihrer Gründerin, Inge Genefke, entgegenbringt, aufzeigen. Diese Bewunderung gilt nicht nur den humanitären Aktivitäten dieser Organisation, sondern vor allem der Effektivität, mit der diese realisiert werden.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Cerrato, 2008, S. 140.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda.

¹⁵⁷ Vgl. Kapitel 4.3.1 *Der Balkankonflikt, das IRCT und Inge Genefke*.

¹⁵⁸ Abbildung entnommen aus: *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 01:35:41.

¹⁵⁹ Vgl. Cerrato, 2008, S. 141.

4.2.2.6 Scott und Liam

Scott (Danny Cunningham) und Liam (Dean Lennox Kelly), zwei englische Arbeiter, sind für die Maschinen und die Technik zuständig. Sie sind bodenständige, beinahe einfach gestrickt wirkende Menschen, aber mit einem guten Herzen. Sie sind beide verheiratet und haben Kinder. Dennoch führen sie auf der Bohrinself eine geheime Liebesbeziehung.

Beide sind sehr ausgelassen, ehrlich und direkt. Beim ersten gemeinsamen Essen, an dem Hanna teilnimmt, beschweren sie sich offen, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, über Simons Essen, sie verlangen etwas ‚Normaleres‘ wie Steak und Kartoffeln. Sie können die Einstellung von Simon, dass Essen mehr wäre als nur bloße Nahrungsaufnahme, nicht teilen.

Mit Leidenschaft können sie sich der Musik hingeben, so z.B., als sie eines Abends kurz vor Josefs Abtransport eine Karaoke-Show veranstalten und zu YOU´VE MADE ME SO VERY HAPPY von Blood, Sweat and Tears, ihr Bestes geben.

In einer Szene erzählt Liam Hanna stolz von seiner Familie und zeigt ihr ein Foto von seinen Kindern und seiner Frau. Er vermisst sie sichtlich, dennoch hat man das Gefühl, als erzählte er aus einer anderen Welt, weit weg vom Leben auf der Insel. Möglicherweise wählten beide die einsame Insel mitten am Meer, um mit ihren Neigungen alleine zu sein und diese, wie in einem Doppelleben, ausleben zu können.

4.2.2.7 Dimitri

Dimitri, gespielt von Sverre Anker Ousdal, ist der aus Russland stammende Kapitän der Plattform. Er ist ein Einzelgänger und wirkt sehr souverän, seriös und kontrolliert. Er kann gut mit dem vorgefallenen Unfall umgehen, hat starke Nerven und der Unfall nimmt keinen Einfluss auf seinen Willen, auf dem Meer zu bleiben. Nach der bevorstehenden Schließung der Bohrinself lässt er sich erneut versetzen und möchte der Firma weiterhin treu bleiben. Er überfordert Hanna nicht. Er ist sehr ruhig und drängt Hanna nicht sich zu integrieren, da er selbst versteht und spürt, dass Hanna Ruhe möchte und allein sein will. Über sich selbst sagt er: *“A mí, me gusta también que me dejen en paz.”*¹⁶⁰

Dimitri erklärt Hanna die Abläufe auf der Bohrinself und erzählt ihr von den anderen Besatzungsmitgliedern, als auch die genauen Einzelheiten über den Unfall. Meiner Meinung nach sind es seine Ernsthaftigkeit und seine Seriosität, die Hanna ihm

¹⁶⁰ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:36:46 – 00:36:48.

vertrauen lassen bzw. die sie sich so weit öffnen lassen, dass sie ihn nach dem Vorfall und den Umständen auf der Insel fragt. Sie hat nicht zu befürchten, dass er ihr zu nahe treten könnte.

4.2.2.8 Abdul

Abdul (Emmanuel Idowu) kümmert sich um die Reinigung. Seine Rolle ist nicht groß, dennoch überzeugt sie insofern, dass Abdul, ein nebenbei passionierter Tänzer, immer strahlt und fröhlich ist und dadurch eine gewisse Stärke repräsentiert. Dies ist für mich besonders, da sie im Gegensatz zur Insel, und die von ihr ausgehenden speziellen Atmosphäre, steht.

4.2.2.9 Figurenkonstellation der Hauptcharaktere

Das Geschehen im Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS ist überaus geprägt durch die besondere Konstellation der einzelnen Figuren. Einzig durch die unterschiedlichen Konflikte der Hauptcharaktere entsteht die Geschichte, die Isabel Coixet ganz bewusst in den Rahmen der Bohrinself stellt.¹⁶¹ Die Beziehung und Stellung zueinander treibt das Geschehen voran, aktive Ereignisse von Außen oder Höhepunkte bzw. Einschnitte in die Umwelt der Figuren kommen kaum vor. In der gleichen und geteilten Welt der Insel, umgeben von der ewigen Weite des Meeres, suchen alle Beteiligten eine Ausflucht aus der ‚feindlichen Welt‘¹⁶² und kommen einander in einer unheimlich empfindsamen und stillen Art und Weise näher. Sie nehmen gegenseitig Einfluss aufeinander, und alles, das sie aus ihrer Vergangenheit vergessen wollen, lässt diese Beziehung und Konstellation zu.¹⁶³

Im Folgenden wird Hanna als Figurenmittelpunkt ausgewählt und den anderen Hauptcharakteren gegenüber gestellt, um ihre Verbindung zueinander aufzuzeigen.

Hanna und Josef

Das anfänglich reine Krankenschwester-Patienten Verhältnis wächst im Laufe der Zeit, die Hanna bei Josef verbringt, zu einer besonderen Beziehung heran. Für Hanna bedeutet diese Beziehung schließlich, dass sie in die Schönheit des Lebens

¹⁶¹http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S.6. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

¹⁶² Vgl. Cerrato, 2008, S. 137.

¹⁶³ Darin begründet sich zum Teil die Szenenauswahl des Filmprotokolls.

zurückfindet. Das Kennenlernen und die Empathie, die sie einander mehr und mehr entgegenbringen, führen am Ende des Films bzw. am neuen Anfang der beiden Leben angekommen, zu einer wahren Liebesbeziehung.

Hanna kann durch Josef ihre Vergangenheit heranziehen und Gefühle, die sie seit damals verdrängt und vor ihr selbst versteckt hält, zu verarbeiten beginnen. Längst verloren geglaubtes Vertrauen in die Menschheit findet durch die sensible und einfühlsame Art von Josef wieder Platz in Hannas Leben. Zu Beginn überfordert Josef Hanna mit seinen vielen Fragen und vielen Worten, die er ihr entgegen bringt.¹⁶⁴ Er spricht und redet, auch wenn sie nicht antwortet, und es für ihn ein heilendes Mittel gegen die Schmerzen und den Schmerz der Vergangenheit ist, erreicht er Hanna schließlich. Sie lässt sich auf emotionaler und tief vertrauensbedürftiger Ebene auf ihn ein. Doch nicht nur für Hanna ist das Kennenlernen ausschlaggebend für den Start in ein neues Kapitel im Leben, auch Josef kämpft mit den Geistern der Vergangenheit. Der Tod seines besten Freundes, der, obwohl niemand darüber spricht, ein beabsichtigter Freitod war, verfolgt ihn, seine Schuldgefühle plagen ihn und er weiß nicht, wie er damit leben soll. Er lebt schwer mit der Schuld, die er durch seinen Betrug mit dessen Ehefrau trägt. Josef öffnet sich Hanna erstmals weit, als er ihr von dem Unfall und seinen Gefühlen erzählt. Durch dieses Gespräch und dieses Vertrauen, das Josef in Hanna legt, wird sich auch Hanna öffnen und ihm ihre schlimmen Kriegserfahrungen erzählen. Zu diesem Zeitpunkt im Film sind sie einander schon sehr nahe, Hanna berührt ihn sanft aus Mitleid, es gibt keine Berührungsängste mehr, obwohl Josef Hannas Namen noch nicht einmal kennt. Josef fragt Hanna währenddessen: „*Cora, ¿cómo se vive con las cosas que han pasado? ... ¿Cómo se vive con los muertos?*“¹⁶⁵ Sie wüsste es nicht, antwortet sie. Sie meint, wahrscheinlich einfach weitermachen, wenn auch für die Zukunft oder auch nicht, da es manchen dennoch nicht gelingen würde, zu überleben. Mit eben dieser Frage trifft er Hanna, ihre Vergangenheit. Sie lebt mit denselben Ängsten, auch wenn sie scheinbar weit aus ihrer Gefühlswelt verbannt wurden und sie kalt werden ließen. Diese emotionale Berührung führt dazu, dass sich Hanna ihm anvertraut. Kurz vor dem Rücktransport aufs Festland erzählt sie ihm ihre schreckliche Vergangenheit, auch wenn sie nicht vollständig die Wahrheit sagt. Hanna erzählt, als ob die Geschehnisse anderen Frauen zugestoßen wären, aufgrund ihres Misstrauens gegenüber sich selbst und gegenüber der gesprochenen Sprache.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Die blockierte und verschlossene Haltung ist im Filmprotokoll deutlich zu erkennen.

¹⁶⁵ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:11:18 – 01:11:33.

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel 4.3.3 *Las palabras y el silencio*.

Diese beiden Szenen bilden eine gewisse Symmetrie. Das Berühren des Gesichts in beiden Szenen als Zeichen der Solidarität dem Anderen gegenüber, erlangt symbolischen Charakter.¹⁶⁷ Damit wird meiner Meinung nach der letzte Bann gebrochen, es kommt zur absoluten Identifikation beider Gefühlswelten.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass der Schmerz, das Fallen der Barrieren zwischen Hanna und Josef im Wesentlichen initiiert. Aufgebaut durch das Verhalten von Josef – er redet viel und versucht durch die Sprache sein Leid auszuhalten – fasst Hanna Vertrauen, als sie teilweise ein Spiegelbild ihrer eigenen Emotionen in Josef erkennt.

Isabel Coixet fasst die Beziehung zwischen Hanna und Josef folgendermaßen zusammen:

“Entre ellos va creciendo una extraña intimidad, un vínculo lleno de secretos, verdades, mentiras, humor y dolor, del que ninguno de los dos va a salir indemne y que cambiará sus vidas para siempre.”¹⁶⁸

Auch John Berger schreibt wunderbare Worte über den Zusammenhang und die Verbindung beider Protagonisten:

“Las heridas de Josef y su soledad permiten a Hanna superar el dolor del que ha sido objeto y, en contra de toda probabilidad, volver a ser inocente.”¹⁶⁹

Hanna und Simon

Neben Josef ist es Simon, der Hanna unter all den anderen Figuren am meisten beeinflusst. Sie lernt von ihm die Freude am guten Essen. Mit seiner Hilfe kommt Hanna der Lösung ihrer Blockade ein Stück weit näher. Er schafft, mit einem liebevoll zubereiteten Mahl, Gefühle und Lust bei Hanna hervorzurufen. Der Heißhunger, der sie packt, nachdem sie Josefs Reste zurück in die Küche bringen möchte, ist eklatant, da sie kurz zuvor noch Josef erklärt, dass sie ausschließlich Hühnernuggets, weißen Reis und Äpfel esse.¹⁷⁰

Besonders auffällig ist, dass Simon den Zugang zu Hanna nicht durch Worte findet, sondern durch die subtile Sprache des Geschmacks. So bringt er ihr seine Freude am

¹⁶⁷ Vgl. Cerrato, 2008, S. 154.

¹⁶⁸ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/sinopsis_esp.htm (letzter Zugriff: 17.06.2009).

¹⁶⁹ Berger, John: Cuatro apuntes sobre *La vida secreta de las palabras*, in: El País, 25.11.2005, S. 48.

¹⁷⁰ Siehe Einstellung Nr. 39 – 43 im Filmprotokoll.

Leben näher. Außerdem werden sie Freunde. Hannas Solidarität und Wertschätzung Simon gegenüber äußert sie bei einem gemeinsamen Essen aller Bohrinselfbewohner, als diese sich über die ausgefallenen Speisen beschwerten und Simons Können als Koch und seinen Musikgeschmack argwöhnen. Wie aus dem Nichts sagt Hanna: *“Yo creo que es lo mejor, que he probado en toda mi vida.”*¹⁷¹

Das Essen trägt viel zur Interpretation des Films LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS bei. Schließlich übernimmt es einen nicht zu unterschätzenden Teil rund um Hannas Weg zur psychischen Genesung. Auch John Berger sagt: *“La comida, el placer de cocinar y de comer bien (cuando surge la posibilidad), es uno de los temas recurrentes de la película.”*¹⁷²

Das Thema wird von Isabel Coixet immer wieder aufgenommen, denn ihrer Meinung nach gehört das Essen zu den kleinen Freuden des Lebens.¹⁷³ So wie sie alltägliches Geschehen in ihren Filmen bevorzugt, um das Publikum in ihrem Innersten zu erreichen, spielt für sie das Essen dabei eine große Rolle. Isabel Coixet selbst isst sehr gern, außerdem meint sie in einem Interview, dass man nicht vergessen dürfte, dass viele wichtige Entscheidungen während des Essens getroffen werden.¹⁷⁴

¹⁷¹ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:46:55 – 00:46:59.

¹⁷² John Berger: Cuatro apuntes sobre *La vida secreta de las palabras*, in: El País, 25.11.2005, S.48.

¹⁷³ Vgl. Andreu, 2008, S. 126.

¹⁷⁴ Vgl. Cerrato, 2008, S. 41.

4.3 Themen

Dieses Kapitel stellt den Versuch dar, die wichtigsten inhaltlichen Themen im Film *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* aufzuzeigen. Wie bereits oben im Kapitel *Allgemeine Themen bei Isabel Coixet* erklärt, finden sich in *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* viele der Inhalte wieder, die Coixet wiederholt in ihrem filmographischen Werk aufgreift und die ihr Werk charakterisieren. Im Folgenden erläutere ich die Themen: *soziales Engagement, die Liebe, die orale Kommunikation* und die *Einsamkeit*. Schließlich gehe ich noch auf die Präsenz von *Literatur* im Film genauer ein.

4.3.1 Der Balkankonflikt, das IRCT und Inge Genefke

Das International Rehabilitation Council for Torture Victims (IRCT) ist eine unabhängige, internationale Gesundheitsorganisation mit Hauptsitz in Kopenhagen, die die Rehabilitation von Folteropfern fördert und unterstützt. Die Organisation setzt sich außerdem für die Bekämpfung von Folter weltweit ein. In den Zentren arbeiten viele Ärzte, Krankenschwestern und Krankenpfleger, Psychologen und Physiotherapeuten, meist auf freiwilliger Basis, die rund 35.000 Personen jährlich helfen.

Das IRCT arbeitet mit 142 Mitgliedern, wie anderen Rehabilitationszentren und –programmen, zusammen. Außerdem arbeitet es u.a. in Partnerschaft mit Regierungen, Menschenrechtsorganisationen und zwischenstaatlichen Organisationen.

Die IRCT will das Bewusstsein über die Notwendigkeit von Rehabilitation und Wiedereingliederung ins normale Leben von Folteropfern erhöhen. Darüber hinaus bemüht und unterstützt sie das Aufbauen von Behandlungseinrichtungen auf der ganzen Welt. Sie setzt sich für Folterprävention und –Bekämpfung und für ein Ende der Straffreiheit ein. Auswirkungen und Konsequenzen von Folter werden dokumentiert und eine höhere Finanzierung von Rehabilitationszentren und –programmen weltweit werden angestrebt.¹⁷⁵

1974 wurde das Zentrum für Rehabilitation von Folteropfern von Dr. Inge Genefke und drei anderen Ärzten gegründet. Die Organisation (RCT) wuchs über die Jahre und wurde schließlich 1982 eine unabhängige Institution. 1992 wurde das Rehabilitationszentrum auch international unabhängig, seit diesem Zeitpunkt trägt es den Namen IRCT.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. <http://www.irct.org/about-us/what-is-the-irct.aspx> (letzter Zugriff: 11.06.2009).

¹⁷⁶ Vgl. <http://www.irct.org/about-us/what-is-the-irct/history.aspx> (letzter Zugriff: 11.06.2009).

Sarah Polley reiste eigens nach Kopenhagen zum IRCT mit der Absicht, aus erster Hand die Auswirkungen von Folter bei den Betroffenen zu studieren. Sie arbeitete dort mit Psychologen und Psychiatern vor allem an den Bewegungen der Personen, die diese Erfahrungen machen mussten. Aus diesem Grund ist der Film voll von Details und Merkmalen real betroffenen Personen.¹⁷⁷

Wie bereits erwähnt, ist soziales Engagement sehr wichtig für Isabel Coixet¹⁷⁸, weshalb sie immer wieder in ihren Filmen davon erzählt und verschiedenste Themen einfließen lässt. Im Zusammenhang zum Aufgreifen der Organisation IRCT meint Coixet:

“De pequeña, desde que mi padre me habló de ellos cuando yo tenía diez años, me obsesioné con los campos de concentración. Ante de todo lo que me interesaba era saber cómo alguien sobrevive algo así. Como cineasta, lo único que puedo hacer es ayudar a la gente que ayuda.”¹⁷⁹

Es ist offensichtlich, dass Isabel Coixet u.a. in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS zum Ausdruck bringen wollte, dass Kino und Film zur Arbeit und Aufgabe von Nichtregierungsorganisationen (NGOs) beitragen kann. Es gibt im Film einen Monolog von Inge, in dem sie Josef erklärt, warum Videos von den Betroffenen und ihren Erfahrungen und Geschichten gemacht werden.

“Antes del holocausto, Adolf Hitler reunió a todos sus colaboradores y, para convencerlos de que su plan funcionaría, les dijo: ‘¿ Quién se acuerda del exterminio armenio?’. Eso les dijo. Treinta años después, nadie recordaba que un millón de armenios habían sido exterminados de la manera más cruel posible. Han pasado diez años, ¿Quién se acuerda de lo que pasó en los Balcanes? Los supervivientes. Los que, por alguna... argucia del destino, han vivido para contarlo, si es que pueden... Los que se avergüenzan... de haber sobrevivido. Como Hanna. Ésa es la ironía, si puede llamarse así: la vergüenza que sienten los que consiguen sobrevivir. Y es vergüenza, que es más grande que el dolor, que es más grande que cualquier cosa, puede durar para siempre.”¹⁸⁰

Sie sollten nicht in Vergessenheit geraten – diese Aussage verarbeitet Coixet in ihrem Film, um die Organisation zu unterstützen und um Menschen, die sich für solche Dinge einsetzen zu ehren und durch ihren Film ebenfalls einen Teil zur Beständigkeit der

¹⁷⁷ Vgl. http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presenta_esp.htm (letzter Zugriff: 24.06.2009).

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.3.2 *Allgemeine Themen bei Isabel Coixet*.

¹⁷⁹ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presenta_esp.htm (letzter Zugriff: 24.06.2009).

¹⁸⁰ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:39:16 – 01:40:33.

Vergangenheit beizutragen. Der Horror der Vergangenheit soll auch im Bewusstsein der Menschen bleiben, die sich nicht um das Leid der Betroffenen kümmern wollen.¹⁸¹
Auch John Berger hält dazu fest:

“La idea a partir de la cual se imaginó esta película es la de que hay un horizonte que se extiende allende la noción de martirio. ¿Cuántos cuadros a lo largo de los siglos se han referido a esto mismo? Un buen número. Hoy, sin embargo, en el modo de pensar de los ricos y en los medios de comunicación que ellos controlan, ha quedado abolida toda noción de martirio y ha venido a sustituirla la de exención. Esa exención del dolor y de la violencia que parecen proponer, en primer lugar, el dinero y luego todas las falsas promesas del consumo. En esta película no hay ese tipo de exención. Por eso nos identificamos con ella. Tampoco se rinde en ella culto alguno al dolor. Sencillamente se ofrece una visión de cómo a veces el sufrimiento conduce a una salvación compardida, que nunca es simple, que nunca es mera palabrería. Antigua. Algo que suelen descubrir quienes no tienen poder.”¹⁸²

In einem Interview mit Rafael Cerrato sagt Coixet, dass es grundsätzlich darum geht, etwas für das Schaffen einer besseren Welt beizusteuern.¹⁸³

Um ihre Intentionen klar festzumachen hält Isabel Coixet am Ende des Films fest, wem sie diesen widmet:

Para Inge Genefke. Para I.R.C.T.

Para John Berger,

por enseñarme nuevas maneras de ver el mundo.”¹⁸⁴

Schon vor LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS hat sich Coixet mit dem Balkankonflikt auseinandergesetzt. In ihrer Dokumentation VIAJE AL CORAZÓN DE LA TORTURA (2003) behandelt sie ebenfalls das Thema von Folter- und Kriegsopfern und erzählt ihre Erfahrungen und Erlebnisse während ihrer Besuche in Rehabilitationszentren des IRCT in Kopenhagen und in Sarajevo. In einem Interview stellt sie folgenden Zusammenhang her:

¹⁸¹ Vgl. Cerrato, 2008, S. 142.

¹⁸² Berger, John: Quatro apuntes sobre *La vida secreta de las palabras*, in: El País, 25.11.2005, S.48.

¹⁸³ Vgl. Cerrato, 2008, S. 40.

¹⁸⁴ *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 01:46:51 – 01:46:56; Coixet nimmt hier mit ihrer Wortwahl Bezug auf eines der bekanntesten Werke von John Berger: *Ways of Seeing*(1972).

'La guerra de los Balcanes es un problema que conozco a fondo. He estado en Srebrenica y he tratado con muchas mujeres que han vivido el trauma que padece la protagonista. También he aprendido in situ que la guerra no ha terminado para muchos sobrevivientes. El pasado es mucho más real que la vida cotidiana. Y creo que de ahí proviene el enfoque de la película. El verdadero objetivo no era centrarme en un conflicto, sino en la convivencia con el dolor y el sufrimiento. Hay una frase que dice Tim Robbins en el film: '¿Cómo se vive con los muertos? ¿Cómo convivimos con nuestros padecimientos?' La película propone de vivir con lo que uno ha hecho o sufrido.¹⁸⁵

Ihrer Meinung nach ist es einzig die Liebe, die die Menschen weiterleben lässt, die solch ein Leid überlebt haben.¹⁸⁶

4.3.2 Die Liebe

Wie bereits oben erwähnt, sieht Isabel Coixet als einzige Möglichkeit zum Überleben nach Ereignissen, wie sie Hanna durchleben musste, die Liebe. Allein die Liebe, die sich nach anfänglicher Empathie zwischen Hanna und Josef entwickelt, bricht alle Blockaden und ermöglicht das folgende Teilen des Allerinnersten der beiden Protagonisten.

Einen wichtigen Aspekt in Bezug auf die wachsende Liebesbeziehung zwischen Hanna und Josef stellt die vergangene Beziehung zwischen Josef und der Frau seines besten Freundes dar. Von dem Zeitpunkt an, an dem Hanna die Nachricht auf dem Mobiltelefon von Josef abhört, sind die Weichen für eine mögliche Zukunft der beiden gestellt. Die Nachricht, die Josef nie erreichen wird, erlangt kein Gewicht und kann sich so nicht zwischen Hanna und Josef drängen. Andererseits geschieht dies nur bedingt durch Zufall, da Hanna zu jeder Zeit Josef davon erzählen hätte können. Nach steigender Zuneigung hört auch Hanna auf, sich mit der Frau am Telefon zu identifizieren. Durch das Mitsprechen und Wiederholen der Nachricht der anderen Frau schlüpft Hanna gewissermaßen in deren Rolle, als wäre sie auf eine Vorlage, Gefühle auszudrücken, angewiesen.

Interessant finde ich auch die Tatsache, dass Hanna diese Nachricht zum ersten Mal hört, bevor sie mit Josef noch nicht einmal ein Wort gewechselt hat. Zum anderen gefällt mir die versteckte Einzelheit, dass das Mobiltelefon, bevor Hanna es in die Hand nimmt, auf einer Zeitung mit einem ausgefüllten Kreuzworträtsel liegt, in dem in großen Buchstaben das handgeschriebene Wort ‚Love‘ zu lesen ist.

¹⁸⁵ Amón, 2005, (zit. nach: Cerrato, 2008, S. 135f).

¹⁸⁶ Vgl. Andreu, 2008, S. 82.

“Josef, hola...aquí estoy, relejendo ‘Cartas de una monja portuguesa’. Otra vez.. Ya sé que es una tontería. Ya lo sé, pero... cuando lo leo me parece estar hablando contigo. Me acerca a ti, y así dejo de sentirme culpable. Sueño contigo cada noche, seguramente porque me acuesto oyendo el mensaje que me dejaste diciendo que te gusta echarme de menos. Josef, te quiero... como esta monja portuguesa, incluso más...mucho más, mucho más. Anda, llámame, llámame, ya sé que no es fácil, pero... llámame, amor mío, por favor, por favor. Te quiero tanto, tanto. Adiós.”¹⁸⁷

Die Vollendung der Weite und Tiefe der Gefühle zwischen Hanna und Josef wird in der vorletzten Szene zum Ausdruck gebracht. Nachdem Josef Hanna an ihrem Arbeitsplatz aufgesucht hat, spricht er die Worte aus, die er sich lange überlegt hat. Meiner Meinung nach sind diese Worte von einer solchen Tiefe und Schönheit, so dass kein Mensch leugnen könnte, dies nicht einmal im Leben selbst hören zu wollen.

“Josef: He pensado que... tú y yo... podríamos ir a algún sitio juntos uno de estos días. Hoy. Ahora mismo. Ven conmigo, Hanna.

Hanna: No, yo... Creo que no va a ser posible.

Josef: ¿Por qué no?

Hanna: Ahmm... Porque si decidiéramos irnos a algún lugar juntos, me da miedo que un día, quizás, quiz, quizás mañana tampoco, pero un día, de repente... puede ser que empiece a llorar y llorar y llore tanto que nadie ni nadie pueda pararme, y que las lágrimas llenen la habitación y que me falte el aire y que te arrastre conmigo y que nos ahoguemos los dos.

Josef: Aprenderé a nadar, Hanna ... Te lo juro. Aprenderé a nadar.”¹⁸⁸

Die Wahrheit, dass Josef nicht schwimmen kann, verstärkt die Vollkommenheit seines Willens, mit Hanna und all ihrer Last, die sie zu tragen hat, zusammen zu sein und sie zu lieben.

Cristina Andreu¹⁸⁹ fasst das Thema Liebe in LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS folgendermaßen zusammen:

¹⁸⁷ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:23:43 – 00:24:38.

¹⁸⁸ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:42:47 – 01:44:14.

¹⁸⁹ Cristina Andreu gilt als eine der ersten spanischen Regisseurinnen der ‚neuen Generation‘ in den 1980er Jahren.

“En la vida secreta de las palabras el amor está teñido de sacrificio, de secretos, de redención, de dificultades, de contratiempos, el amor crece como una extraña y hermosa flor en medio del lugar menos pensado: una plataforma petrolífera en medio del mar del Norte.”¹⁹⁰

4.3.3 ‘Las palabras y el silencio’

Eines der großen Themen im Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS, ist die Sprache. Das Problem der mündlichen Kommunikation zieht sich wie ein Faden durch den Film. Allgemein ist dies ein Thema, das Isabel Coixet in ihrer gesamten Filmographie immer wieder aufgreift. Im offiziellen Pressebuch nimmt Coixet wie folgt Stellung:

“Las palabras, como manadas de peces, pululan en nuestra cabeza y se agolpan en las cuerdas vocales, pugnando por salir y por ser escuchadas por los demás. Y, a veces se pierden en ese camino entre la cabeza y la garganta. Esta película trata de todas esas palabras perdidas, que durante mucho tiempo vagan en un limbo de silencio (y malentendidos, y errores y pasado y dolor) y un día salen a borbotones y cuando empiezan a salir ya nada puede pararlas.”¹⁹¹

Hanna lebt in der Stille ihrer Taubheit, die es ermöglicht, diese als Waffe gegen die äußere Umwelt zu nutzen. Sie traut der Sprache nicht, sie zweifelt jegliche mögliche Wahrheit der Sprache an. Dies kann aus ihrem Trauma resultieren, einer der Soldaten flüsterte ihr, während er sie missbrauchte, ständig „*Perdóname, lo siento*“¹⁹² ins Ohr. Im Gegensatz dazu braucht Josef die Kraft des Wortes mit Ironie, Witz und Humor, um sich vor der Realität seines Innerpsychischen zu schützen.

Allgemein wird wenig gesprochen, viele Prozesse laufen innerhalb der Stille auf der Bohrinsel ab, wobei diese stets mit einem monotonen Hintergrundgeräusch besetzt ist. Nicht nur Josef und Hanna stehen in einer besonderen Relation zur Sprache, alle Arbeiter auf der Bohrinsel sind ruhig und vermeiden gerne viel zu sprechen. Sie bedienen sich anderen Mitteln zur Kommunikation, wie dem Essen, der Musik, dem Tanz oder bloß Blicken und Gesten. Dies resultiert aus der Tatsache, dass jeder Einzelne seine eigene Welt und seine Ruhe bewahren möchte.¹⁹³

Als Hanna Josef von ihrer Vergangenheit im Krieg erzählt, kommt es zu einer besonderen Form der Sprache. Einerseits formt sie Worte für ihre Geschichte, die sie

¹⁹⁰ Andreu, 2008, S. 55.

¹⁹¹ http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S. 4. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

¹⁹² La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:23:35 – 01:23:40.

¹⁹³ Vgl. in Protokollkategorien Dialog und Musik/Geräusche im Filmprotokoll.

jedoch aus der Perspektive anderer Frauen erzählt, zu schmerzhaft wäre es, in der ersten Person zu erzählen. Andererseits stößt sie an ihre verbalen Grenzen und lässt Josef spüren und fühlen, was sie nicht mehr auszudrücken vermag. Hanna entkleidet ihre Brust und versucht Josef ihr Trauma zu zeigen und ihn fühlen zu lassen, und mit ihm zu teilen.

Die Stille und damit einhergehende Monotonie sind wesentliche Merkmale von Isabel Coixets Ästhetik. Sie können viele subtile, emotionale und aufregende Vorgänge zwischen den Figuren ermöglichen und lassen insbesondere Raum für ein intensives Wahrnehmen der Persönlichkeiten.

4.3.4 Die Bohrinself – ein einsamer Ort

Der Schauplatz der Bohrinself nahm schon vor dem Schreiben des Drehbuchs Form an. Isabel Coixet konstruierte es auf zwei vorrangigen Elementen, der Bohrinself und Sarah Polley.

Vor vielen Jahren besuchte Coixet eine Bohrinself im Süden von Chile. Seit diesem Zeitpunkt kam sie nicht umhin, sich verschiedene Geschichten auszudenken, die dort stattfinden könnten. Für sie ist es ein faszinierender Ort, inmitten des Meeres, von Menschenhand gebaut, ein eigener Mikrokosmos. Unterschiedliche Menschen sind gezwungen zusammenzuleben und in der Gruppe unter extremen Umständen zu arbeiten. Wenn es kalt ist, glaubt man vor Kälte zu sterben, der Wind vermag einen zu verblasen und gleichzeitig kann es unerträglich heiß sein, so wie zum Beispiel in den Maschinenräumen. Die Böden sind überall rutschig, ob von Öl, von Feuchtigkeit oder einer Mischung aus allem und es ist ein stetiges, monotones Hintergrundgeräusch zu hören. Auch die Kontaktmöglichkeit zum Festland ist nicht immer sicher. Die Bohrinself mit ihrer besonderen Atmosphäre war für Isabel Coixet der beste Ort, um ihre Geschichte zu erzählen.¹⁹⁴

Die Bohrinself ist für alle Bewohner der richtige Ort, um vor dem lauten und schnellen Festland zu flüchten. Die Einsamkeit, die von der Bohrinself in ihrer Grundbeschaffenheit ausgeht, kann sich auf die Seele insofern auswirken, als dass sie einen heilenden Charakter besitzt. Man ist dort gezwungen, sich einer psychischen Selbstbetrachtung zu unterziehen.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Vgl.

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vidasecreta.pdf, S.6. (letzter Zugriff: 25.06.2009).

¹⁹⁵ Vgl. Cerrato, 2008, S. 151.

Symbolanalytisch steht *Insel* als ein schwer zugänglicher, abgeschlossener Raum, der oft ein Sinnbild für Besonderes oder Vollkommenes ist. Oft entsteht auch die Vorstellung von einem sorgenfreien, jenseitigen Aufenthaltsort. In einem möglichen negativen Sinn kann die Insel auch als ein Symbol der Weltflucht, die eine Konfrontation mit dem Leben meidet, interpretiert werden.¹⁹⁶

Gleichzeitig trägt auch das Meer zur Betrachtung der Bohrinself und dem Geschehen auf ihr, bei. Das Meer kann einen „lindernden Effekt“¹⁹⁷ mit sich bringen, die Verletzungen der Seele heilen und lindern und Gefühlen Platz geben. Das Meer steht allgemein für die unerschöpfliche Lebenskraft einerseits, als auch für einen verschlingenden Abgrund andererseits.¹⁹⁸ Beide Betrachtungsweisen lassen eine Interpretation der Protagonisten zu. Die unerschütterliche Lebenskraft fehlte allen, als sie auf die Insel kamen bzw. erkennen sie dies erst dort. So wie bei Hanna, setzt mit der Ankunft ein Prozess ein, der im direkten Zusammenhang mit der Bohrinself und dem Meer eingeleitet wird. Ferner wird das Meer auch als Sammelbecken vieler unentdeckter Schätze bezeichnet, das auch ein Sinnbild des Unbewussten bedeutet.¹⁹⁹ Ich als Zuschauerin sehe das Potential der Veränderung in den Protagonisten und die letztlich vollzogene Wende in deren Leben als den Schatz, der entdeckt wurde.

Die Bohrinself mitten in der Nordsee spielt die entscheidende Rolle für den Wandel und die veränderte Weiterführung des Lebens der Protagonisten nach der Rückkehr aufs Festland.

4.3.5 Literatur im Film

Der Film wird in der Geschichte von zwei wesentlichen literarischen Quellen inspiriert. Das Buch *CARTAS DE UNA MONJA PORTUGUESA* (1669)²⁰⁰ von Mariana de Alcofarado beinhaltet Liebesbriefe einer Nonne. Dieses Buch schenkte Josef der Frau seines besten Freundes. Im Film erzählt er Hanna, als sie ihn fragt, ob er denn diese Briefe mochte, dass er dieses Buch einmal einer Frau schenkte und dass er dies nicht hätte tun sollen. Das Buch steht für die vergangene Liebe und gleichzeitig für die anfängliche Liebesbeziehung von Hanna und Josef. Cristina Andreu schreibt, dass der Akt des Schenkens Josef schuldig macht bzw. ihn in Zusammenhang mit dem Tod seines

¹⁹⁶ Vgl. Becker, 1992, S. 139.

¹⁹⁷ Cerrato, 2008, S. 151.

¹⁹⁸ Vgl. Becker, 1992, S.185.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰⁰ Vgl. Hecht, 1913, S. 4.

Freundes bringt. Nach Lektüre dieses Buches sollte Josef eigentlich wissen, was Liebe heißt.²⁰¹

Gegen Ende des Films wird dieses Buch zum symbolischen Abschluss von Josefs Vergangenheit. In einem Park trifft er seine Ex-Freundin und gibt ihr das Buch zurück. Es scheint, als sei dies unter anderem noch nötig gewesen, bevor er sich auf die Reise zu Hanna begeben kann.

Der zweite literarische Einfluss rührt von Julio Cortázar's Erzählung *LA SEÑORITA CORA* (1974), in dem es um eine Krankenschwester geht, die einen 15jährigen kranken Jungen pflegt. Der Junge verliebt sich in sie, doch sie behandelt ihn wie ein Kleinkind und nimmt ihn nicht ernst. Als der Junge nach Komplikationen mit ihrem Namen auf den Lippen stirbt, erkennt sie, dass auch sie ihn geliebt hatte.²⁰² Aufgrund dieser Geschichte gibt Josef Hanna den Namen Cora. Von Beginn an hatte er diese Verbindung zu Cortázar hergestellt. Um der Interpretation freien Lauf zu lassen, kann man sagen, dass Coixet's Film teilweise von einem Abbild der Erzählung von Cortázar handelt, bzw. lässt die Ähnlichkeit der Situation, auch wenn Josef älter ist als Hanna, darauf rückschließen. Ebenso der Duft nach Mandelseife, die sowohl die Krankenschwester in der Geschichte als auch Hanna benutzen. All diese Faktoren lassen für Josef die im Film fiktive Geschichte, real werden. Man könnte auch vermuten, dass Josef mit der Schilderung von Cortázar's Abhandlung bereits früh eine indirekte Liebeserklärung an Hanna abgibt.

Isabel Coixet bedient sich hier der Intermedialität als ästhetisches Verfahren. Ich sehe einerseits die Funktion der Literatur als eine Möglichkeit, die Beziehung zwischen Hanna und Josef besser zu interpretieren bzw. ist es dem Zuschauer/der Zuschauerin möglich, über ein anderes Mittel, die erwähnten Bücher, eine andere Sichtweise herzustellen, um eine gewisse Parallelität der literarischen Inhalte zum Inhalt des Films erkennen zu können. Andererseits wäre es auch möglich, dass der Film durch die beiden Werke inspiriert wurde und sie deshalb im Film Platz gefunden haben.

²⁰¹ Vgl. Andreu, 2008, S. 108.

²⁰² Vgl. *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 00:42:13 – 00:43:57.

5 Medienwissenschaftliche Analyse

Dieses Kapitel stellt den Versuch einer genauen medienwissenschaftlichen Analyse dar. Zuerst wird auf das Genre und den Titel eingegangen. In den nächsten Abschnitten wird der Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS hinsichtlich der visuellen, auditiven, und narrativen Charakteristika untersucht. Als Grundlage für die medienwissenschaftliche Analyse wurde das Buch von Knut Hickethier: FILM- UND FERNSEHANALYSE aus dem Jahre 2007, verwendet. Wird auf andere Quellen zurückgegriffen, wird auf diese dementsprechend verwiesen.

Eine medienwissenschaftliche Analyse erlaubt einen genauen Einblick in das filmische Geschehen. Sinn und Zweck ist es, die ästhetischen Strukturen zu formulieren und aufzuzeigen, um sie auf diese Art und Weise bewusst zu machen. Die Analyse kann so zu einem Teil der Kommunikation über den Film werden, dient der Erkenntnisgewinnung und kann z.B. Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufdecken.²⁰³

Isabel Coixet bedient sich in ihrem filmographischen Gesamtwerk immer wieder denselben filmischen Mitteln. Diese wurden bereits im Kapitel 3.3.2 *Filmische Gestaltungsmittel bei Isabel Coixet* erläutert. Hier wird versucht diese Mittel am konkreten Beispiel von LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive herauszuarbeiten und den filmtheoretischen Hintergrund des Films hervorzuheben. Das Filmprotokoll im letzten Kapitel dient zur Veranschaulichung und soll helfen, die Erkenntnisse dieses Kapitels zu unterstreichen, indem deutlich darauf Bezug genommen wird.

5.1 Genre und Titel

Bei LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS handelt es sich, wie bei allen vorrangegangenen Filmen von Isabel Coixet, um ein Drama. Eine Liebesgeschichte, die Bewältigung von Vergangenheit und das Zurechtfinden in der Wirklichkeit sind Themen des genannten Genres. Der Titel lässt bereits die Vermutung zu, dass es sich um ein Drama handelt. Er erlaubt jedoch den ZuschauerInnen keinen genauen Einblick in die Geschichte, welche der Film erzählt. Erneut greift Isabel Coixet das immer wiederkehrende Thema in ihrer Filmographie, die orale Kommunikation und die Sprache, auf. ‚Das geheime Leben der Worte‘ bezieht sich auf unterschiedliche Themen im Film. So ist es einerseits die Einsamkeit der ProtagonistInnen und andererseits die damit verbundene

²⁰³ Vgl. Hickethier, 2007, S. 26ff.

Stille, die einen Bezug auf den Teil des Titels ‚geheimes Leben‘ herstellen lassen. Sie leben ein geheimes Leben, ihre Vergangenheit teilen sie grundsätzlich mit niemandem. Isabel Coixet sagt dazu: *“Alguien dijo que desde el momento en que uno tiene vida interior, ya está llevando una doble vida.”*²⁰⁴ ‚Las palabras‘ nehmen bereits in vorrangegangenen Filmen einen wichtigen Teil ein. ‚Wörter‘ werden nicht ausgesprochen, um das oben genannte ‚geheime Leben‘ im Dunkeln zu lassen. Die dadurch entstehende Stille erlaubt den ProtagonistInnen, in der Welt zu ‚funktionieren‘, ohne sich mit ihrem Innersten auseinander zu setzen. Laut Coixet können Wörter viel verbergen; es gibt Menschen die in der Stille Zuflucht suchen und Menschen die sich mit Wörtern verborgen halten, weil sie nichts zu sagen haben.²⁰⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Titel LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS für alle Themen im Film – Einsamkeit, Vergangenheit, Sprache, Stille und Liebe – eine Interpretation zulässt und mit ihnen in Verbindung gebracht werden kann. Die genaue Antwort auf die Frage, was das geheime Leben der Worte schließlich sei, bleibt offen. (Obgleich meine persönliche Antwort, ‚die Stille‘ wäre). Meiner Meinung nach ist der Titel sorgfältig gewählt; sehr schön, tiefsinnig und anregend fügt sich der Titel in die erzählte Geschichte von Isabel Coixet ein.

5.2 Analyse des Visuellen

Die Definition von der Einstellung nach Hickethier lautet folgendermaßen: „Das, was sich in einem Film zwischen zwei Schnitten befindet, nennen wir eine ‚Einstellung‘. Diese Einstellung setzt sich aus den einzelnen Bildern zusammen, wovon in der Regel 24 pro Sekunde im Kinofilm (25 im Fernsehen) benötigt werden. Ein Film besteht aus einer Kette von Einstellungen.“²⁰⁶

Der Inhalt der Einstellung allgemein besteht u.a. aus der Größe der Kameraeinstellungen in Bezug auf Nähe und Distanz, der Kameraperspektive und der Kamerabewegung. Im Folgenden möchte ich auf diese drei Kategorien zur Beschreibung des filmischen Bildes genau eingehen.

²⁰⁴http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vida_secreta.pdf, S. 6. (Letzter Zugriff: 25.06.2009).

²⁰⁵ Vgl. Cruz, Juan: *Isabel Coixet / „Cuanto mejor estoy, más angustia me entra“* in: El País, 19.01.2006, S. 34.

²⁰⁶ Hickethier, 2007, S. 52.

5.2.1 Kameraeinstellungen in Bezug auf die Beziehung von Nähe und Distanz

Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen wiederholen sich immer wieder im Film, vor allem habe ich beobachtet, dass in thematisch- und inhaltsähnlichen Szenen beinahe immerzu auf die gleichen Einstellungen zurückgegriffen wird.

Überwiegend werden die Einstellungen *Halbnah*, *Nah* und *Groß* eingesetzt. Im Vordergrund stehen die einzelnen Persönlichkeiten, durch diese Einstellungen wird die Aufmerksamkeit fast ständig auf diese gerichtet. Die *nahen* Distanzverhältnisse zwischen Kamera und Figur führen zu einer Wahrnehmungserregung bei den ZuschauerInnen. Der Film selektiert für den Zuschauer/die Zuschauerin das „zu Sehende“ und nicht der Zuschauer/die Zuschauerin selbst.²⁰⁷

Die hohe Anzahl an Dialogen zwischen Hanna und Josef, vor allem in der Krankenstation, wird immer gleich eingestellt. Die Einstellungen *Nah* und *Groß* haben eine verstärkende Wirkung, sie betonen die Haltung zueinander. Die Einstellung *Nah* zeigt beide Personen, im Gespräch, oder auch wenn nur einen Person spricht. *Groß* betont die einzelnen Gesichtszüge und die Mimik im Allgemeinen noch deutlicher. Dem Zuschauer/der Zuschauerin werden durch die hohe Aufmerksamkeit und der gelenkten Richtung auf die Gesichter unter anderem auch die mitschwingenden und ausgestrahlten Emotionen klarer und näher gebracht. Der Zuschauer/die Zuschauerin wird regelrecht dazu ‚gezwungen‘, das Dargestellte zu betrachten. Besonders in Bezug auf Josef ist der Ausdruck des Gesichtes sehr wichtig, da er durch seine Erblindung verstärkt mit den anderen Sinnen wahrnimmt (Abbildung 6).



Abbildung 6: Gesichtsausdruck Josef - Groß²⁰⁸

Auch bei Hanna ist durch die *Nah* und *Groß* Einstellung eine Veränderung ihres emotionalen Zustandes deutlich erkennbar. Im Laufe des Geschehens nähert und öffnet sie sich Josef immer mehr, ihre Haltung verändert sich und auch ihr

²⁰⁷ Vgl. Hickethier, 2007, S. 57f.

²⁰⁸ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:00:48.

Gesichtsausdruck lässt auf diese Entwicklung deuten.²⁰⁹ Ohne die Einstellung *Nah* und *Groß* wäre dies sicherlich visuell nicht deutlich zu zeigen, wobei diese Einstellungen wohl durchaus deshalb von Isabel Coixet gewählt wurden und ihr Interesse an den Persönlichkeiten als Träger der Geschichte bestätigt (Abbildung 7 und 8).



Abbildung 7: Veränderung an Hanna I²¹⁰



Abbildung 8: Veränderung an Hanna II²¹¹

Zwischendurch wird auch im Krankenzimmer eine *Totale* und *Halbtotale* gewählt, um den Raum und die Umgebung immer wieder ins Geschehen einzufügen (Abbildung 9). Der Handlungsraum Krankenstation/Krankenzimmer ist zwar für den Inhalt eher irrelevant, jedoch für die Entwicklung der Beziehung zwischen Hanna und Josef ausschlaggebend, da dieser Raum eine gewisse Intimität über die Zeit zulässt. Es befinden sich beinahe ausschließlich Hanna und Josef in diesem Raum, die einzige Ausnahme stellt Simon dar, als er Josef einmal selbst Essen ans Bett bringt.



Abbildung 9: Krankenzimmer - Totale

Grundsätzlich wird die Einstellung *Totale* immer dann gewählt, wenn ein neuer Handlungsraum eingeführt wird oder der Handlungsraum sich wieder ändert. Neben der Krankenstation werden auch die Fabrik, Hannas Wohnhaus und die Wohnung, das Hotel, der Ferienort und einzelne Räume der Bohrinsel, wie der Basketballplatz, die Küche und die Wohnkabinen in dieser Einstellung präsentiert. Der Mensch wird im Handlungsraum untergeordnet, der Rahmen für folgende Aktionen wird gesetzt und

²⁰⁹ Die steife und verkrampfte Haltung von Hanna zu Beginn der Pflegetätigkeit ist deutlich an den Einstellungen Nr. 8, 10, 14 und 36 des Filmprotokolls zu erkennen.

²¹⁰ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:59:32.

²¹¹ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:25:16.

präzisiert. Dies ist wichtig für die Logik und das Verständnis der nachfolgenden Handlungen.²¹²

Die Einstellung *Weit* wird eingesetzt, um einen Überblick zu schaffen. Dies kann bestimmte Stimmungen auslösen oder auf kommende Situationen vorbereiten. In dieser Einstellung werden die Bohrinsel vom Meer aus, das Meer selbst vom Meer aus und das Meer von Land aus, als großflächiger und übersichtlicher Handlungsraum, präsentiert (Abbildung 10).²¹³ Dies betont zwischendurch immer wieder die Präsenz der Bohrinsel, außerdem trennt diese Einstellung häufig aufeinanderfolgende Szenen.²¹⁴



Abbildung 10: Bohrinsel - *Weit*²¹⁵

5.2.2 Kameraperspektiven

Die Perspektive der Kamera positioniert den Zuschauer/die Zuschauerin in wechselnde Sichtweisen auf das Geschehen. Dies kann auf der horizontalen Ebene und auf der vertikalen Ebene erfolgen. Auf der vertikalen Ebene können Positionen, die sich unterhalb oder oberhalb der Geschehensebene, also der Normalsicht, eingenommen werden.²¹⁶ Knut Hickethier unterscheidet drei Kameraperspektiven. In diesem Fall möchte ich jedoch auf die Kategorisierung von Werner Faulstich zurückgreifen, da diese für den vorliegenden Film eine genauere Beschreibung erlaubt.

Werner Faulstich unterscheidet zwischen:

- der *extremen Untersicht*, auch Froschperspektive genannt,
- der *Bauchsicht*, welche das Objekt aus leichter Untersicht zeigt,
- der *Normalsicht*, die sich auf Augenhöhe der handelnden Figuren bezieht,
- der *Aufsicht*, die einen Blick von einem leicht erhöhten Punkt zulässt,

²¹² Vgl. Hickethier, 2007, S. 55 ff.

²¹³ Siehe ebenfalls Einstellung Nr. 27 im Filmprotokoll.

²¹⁴ Siehe Einstellungen Nr. 26 – 28 im Filmprotokoll.

²¹⁵ Abbildung entnommen aus: *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 00:16:36.

²¹⁶ Vgl. Hickethier, 2007, S. 58.

- und der *extremen Aufsicht*, auch Vogelperspektive genannt, und einen senkrechten Blick von oben beschreibt.²¹⁷

Der Film bedient sich allen oben erwähnten Kameraperspektiven. Die Dialoge werden dem Zuschauer/der Zuschauerin meist in *Normalsicht* dargeboten. Ausgenommen sind die Dialoge zwischen Hanna und Josef in der Krankenstation. Hanna steht während der Pflege neben dem Bett von Josef und befindet sich so auf einer anderen Höhe als der Patient. Ich denke, dass so beide Charaktere von gleichem Standpunkt aus zu sehen sind und dadurch beide besser im Bildrahmen Platz finden. Auch wenn Hanna in der Einstellung *Nah* und *Halbnah* alleine am Krankenbett zu sehen ist, meine ich, eine leichte *Bauchsicht*, somit eine leichte *Untersicht*, zu erkennen. Auch in den Szenen, in denen Hanna alleine ist, zum Beispiel in ihrer Kabine, wird sie oftmals von unten aufgenommen, vor allem wenn sie steht und eine Aktion startet, die mit ihren Händen in Verbindung steht. Ein Beispiel ist in ihrer Kabine, als sie zuerst ordentlich ihre Seifen auf den Schreibtisch stapelt, wobei ihre Hände in der *Groß* Einstellung gezeigt werden, und dann durch einen *Schwenk* auf sie, in eine *Naheinstellung* gewechselt wird. Ihr Blick auf die Pinnwand wird von unten festgehalten (Abbildung 11). Einerseits ist meiner Meinung nach kein offensichtlicher psychologischer Hintergrund für diese Aufnahme erkennbar, da diese Perspektive oftmals mit einer Verstärkung von Macht und mit Bedrohung in Verbindung gebracht wird.²¹⁸ Andererseits könnte aber auch so die Macht über sich selbst und ihr Sein verstärkt werden, da sie sich niemanden öffnet, niemandem ihr ‚Ich‘ zeigt und ihre persönliche Geschichte niemanden mitteilt.



Abbildung 11: Hanna in Kabine - Bauchsicht²¹⁹

Des Weiteren wird die Bohrrinsel sehr oft vom Wasser aus gefilmt. Die Geländer und die Türen zum Inneren des ‚Gebäudes‘ werden vom Basketballplatz aus in der *Vogelperspektive* gezeigt. Hannas Ankunft auf der Bohrrinsel wird aus der *Untersicht* festgehalten, man sieht den Hubschrauber in einer *Detaileinstellung* auf der Bohrrinsel aufsetzen.

²¹⁷ Vgl. Faulstich, 2002, S. 118f.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 119f.

²¹⁹ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:22:43.

Ein Beispiel der *Aufsicht* ist das oftmalige Bild des sich im Flug befindenden Helikopters. Er wird während des Hinflugs als auch während des Abflugs von der Bohrinsel von einem höheren Standpunkt, als der sich schon hoch fliegende Hubschraubers gefilmt. Auch zu Beginn des Films wird der Handlungsraum Arbeitsplatz, in der Fabrik, von oben aus gefilmt, um den Handlungsraum des Geschehens dem Zuschauer/der Zuschauerin näher zu bringen. Ein Beispiel in der *Vogelperspektive*, dem senkrechten Blick auf ein Objekt, ist das Mittagessen, welches Hanna in dem Pausenraum der Fabrik zu sich nimmt. Diese Perspektive lässt dem Zuschauer/der Zuschauerin den vollen Blick auf den Teller, sie schließt keinen Inhalt dessen aus und konzentriert ihn darauf (Abbildung 12).



Abbildung 12: Essen - Vogelperspektive²²⁰

Es kommt sehr häufig zu einem Wechsel der Perspektiven, welcher dem Zuschauer/der Zuschauerin viele unterschiedliche Standpunkte und Sichtweisen auf das Geschehen erlauben.

5.2.3 Kamera- und Objektbewegungen

Die Bewegungen der Kamera ermöglichen ‚menschliche‘ Blickveränderungen. Es werden vier Kategorien unterschieden, man spricht von einem *Schwenk*, wenn sich die Kamera bei gleichem Standpunkt, um die eigene Achse bewegt. Dies kann vertikal, horizontal und diagonal durch den Raum erfolgen. Die *Kamerafahrt* beschreibt die logische Fortsetzung des Schwenks, die Kamera bewegt sich dabei durch den Raum. Es verändern sich dadurch alle räumlichen Anordnungen und Sichtweisen. Meist werden Kamerafahrten genutzt, um die Figuren oder Objekte parallel im Geschehen zu begleiten, um diese im Bild zu behalten, ihnen entgegen zu kommen oder sie zu verfolgen. Die *subjektive Kamera* wird auch als *Handkamera* bezeichnet. Dabei entstehen oft leicht verwackelte und verzerrte Bewegungen, die Kamera wird häufig auf der Schulter getragen. Hickethier spricht von einem Sonderfall der Kamerafahrt.

²²⁰ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:31:45.

Der *Zoom* beschreibt eine unechte Kamerabewegung, die Bewegung wird durch eine Veränderung der Brennweite bei feststehender Kamera erzeugt. Immer häufiger wird jedoch eine Kombination der drei Grundformen der Kamerabewegung angewendet.²²¹

Im Film werden die Figuren mittels aller oben beschriebenen Kamerabewegungen begleitet. Auffällig sind die häufigen *Schwenks* zwischen den Personen während der Dialoge. So werden Hanna und Josef im Dialog entweder beide gezeigt, oder die Kamera schwenkt zwischen beiden hin und her. Die Bewegung der Kamera geht nicht immer notwendigerweise auf den Sprechenden, sondern auch auf die zuhörende Person.²²² Die *Kamerafahrt* begleitet Hanna in vielen ihrer Bewegungen, vor allem als zu Beginn die Routine des Arbeitstages vorgestellt wird. In der Fabrik ‚verfolgt‘ sie alle ihre Bewegungen und Wege innerhalb dieses Handlungsraumes. Auch der Nachhauseweg wird parallel, mittels einer Fahrt im rechten Winkel zur Handlungsachse und der Blickachse, gefilmt. Eine besondere Kombination aus *Kamerafahrt* und Schwenk ist die Autofahrt mit dem Herrn aus dem Restaurant, Victor, der ihr die Arbeit als Krankenschwester vermittelt. Die Kamera befindet sich am vorderen Teil des Autos und filmt das innere Geschehen. Während der Fahrt schwenkt die Kamera zwischen Hanna und Victor während sie über die bevorstehenden Arbeitsbedingungen sprechen. Das Bild ist leicht verwackelt, dadurch wirkt die Autofahrt sehr authentisch.

Die Verwendung der *Handkamera* durchzieht den gesamten Filmverlauf. Die ersten Szenen des Films, Bilder des Feuers auf der Bohrinself werden beispielsweise so gezeigt.²²³ Im Filmprotokoll wird der häufige Gebrauch der Handkamera im Konkreten deutlich, vor allem in den Einstellungen Nr. 40 – 43. Das Geschehen wird den ZuschauerInnen ganz nah gebracht und wirkt real und lebendig.

Auch der *Zoom* wird als Blickveränderung für den Zuschauer/die Zuschauerin angewendet. So werden zum Beispiel *Groß*-Einstellungen mittels des Zooms zu einer *Detail*- bzw. *Ganz-groß*-Einstellung. Die persönlichen Elemente von Josef in der Kabine von Hanna werden so gefilmt, zum Beispiel das Foto der drei Freunde auf der Pinnwand.

Die Kamerabewegung interpretiert die mögliche Sichtweise und die Blickveränderungen der ZuschauerInnen. So stellen die *Schwenks* zwischen den

²²¹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 60.

²²² Siehe Einstellung Nr. 17 und 18, 34 und 37 im Filmprotokoll.

²²³ Vgl. *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 00:01:28 – 00:02:13.

Personen eine natürliche ‚Kopfbewegung‘ dar, als Beobachter eines Dialoges würde man selbst auch zwischen den handelnden Personen hin und her wechseln.²²⁴

Doch alleine die Kamerabewegung macht den Bewegungsablauf noch nicht aus. Der Rhythmus des Films entsteht im Zusammenspiel zwischen Kamera- und Objektbewegungen. Der filmische Raum als Handlungsraum der Figuren erschließt sich dem Zuschauer/der Zuschauerin erst durch dieses Wechselspiel.²²⁵

Knut Hickethier unterscheidet prinzipiell zwischen zwei Richtungsebenen, die sich an der Blickrichtung des Zuschauers/der Zuschauerin orientiert, die idealerweise im rechten Winkel zur Bildebene steht. Er beschreibt die Ebene, in der die Handlungsachse und die Blickachse im rechten Winkel zueinander stehen. Diese beschreibt Handlungen und Aktionen, die parallel zur Bildfläche stattfinden und sich dem Zuschauer/der Zuschauerin aus einer gewissen Distanz präsentieren. Die Bewegung führt am Zuschauer/der Zuschauerin vorbei, sie passiert nicht in seiner Nähe, dennoch fährt die Kamera mit. Man unterscheidet dazu noch die Bewegung von links nach rechts und von rechts nach links, welche kulturell unterschiedlich gewichtet werden. In der westlichen Welt gilt die Bewegung von links nach rechts als die kulturell dominante, da diese der Leserichtung entspricht.²²⁶ Hannas Routineabläufe werden meist so begleitet, die Bewegungen und Abläufe in der Fabrik als auch ihr Nachhauseweg findet parallel zur Bildfläche statt (Abbildung 13).



Abbildung 13: Hanna parallel zur Bildfläche²²⁷

Die zweite Ebene beschreibt die Handlungsachse und die Blickachse als deckungsgleich, sie sind frontal gegeneinander gerichtet. Die Bewegungen gehen von der Bildmitte in den Vordergrund, das Bewegungstempo wird dabei weniger erkennbar, doch vom Zuschauer/der Zuschauerin aggressiver aufgenommen, als die parallel ablaufende Handlung. Diese Bewegungen drängen sich dem Blickraum des Zuschauers/der Zuschauerin auf, sie gehen direkt in die Blickrichtung derer und wirkt

²²⁴ Siehe Einstellung Nr. 37 und 38 im Filmprotokoll, Schwenk auf Arm in Groß von Josef.

²²⁵ Vgl. Hickethier, 2007, S. 62f.

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 62.

²²⁷ Abbildung entnommen aus: La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:03:24.

als eine direkte Bedrohung.²²⁸ Im vorgestellten Film wird dieses Zusammenspiel von Kamera- und Objektbewegungen jedoch nicht angewendet.

Oftmals stehen die Handlungsachsen schräg zur Bildachse, dabei blicken die Figuren seitlich schräg an der Kamera vorbei. Einige Dialoge laufen auf dieser Richtungsebene ab, dabei ist immer eine Person seitlich von hinten, die andere Person schräg von vorne zu sehen. So wird das Geschehen nicht direkt an den Zuschauer/die Zuschauerin gerichtet, sie werden nicht bedrängt, können aber an der Aktion ‚mitfühlen‘.²²⁹

5.3 Analyse des Auditiven

Neben dem visuellen Bildraum entsteht durch akustische Informationen des Films ein *Hörraum*. Erst durch den Ton im Film vervollständigt sich die räumliche Illusion. Ein Fehlen des Tons verursacht Irritationen und erzeugt ein Gefühl von Unvollständigkeit.²³⁰

Im folgenden Abschnitt sollen die wichtigsten Funktionen von Geräuschen, Musik und Sprache erläutert werden und konkret zum Film interpretiert werden.

5.3.1 Geräusche

LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS wirkt im Gesamteindruck sehr still, ruhig und ohne geräuschvolle und lautstarke Höhepunkte. Die Hintergrundgeräusche, die immer zugegen sind, verleihen dem Film dennoch eine gewisse Lebendigkeit, sie sind immer vorhanden und steigern den Wirklichkeitseindruck des Visuellen, auch wenn offenkundig ‚nichts‘ zu hören ist. Das Bild ohne Wort und ohne Dialog ist geprägt von dumpfen Motorgeräuschen, die große Gerätschaften und mechanisches Vorgehen in oder unter der Bohrinsel vermuten lassen. Auch das Meeresrauschen stellt einen ständigen Begleiter auf der Bohrinsel dar, vor allem wenn der Handlungsraum *Weit* und in der Einstellung *Total* gezeigt wird. Das Meer ist nicht immer zu sehen, das Geräusch entsteht *asynchron* außerhalb des Bildraumes, dennoch wird es als dem Handlungsraum zugehörig empfunden. Auch der Regen ist als Naturgeräusch, ob von Außen, direkt im Regen, oder auch von Innen, durch Prasseln an die Fensterscheibe, zu hören und gleichzeitig zu sehen. Da der Regen im Bild sichtbar ist, spricht man

²²⁸ Vgl. Hickethier, 2007, S. 62f.

²²⁹ Siehe Einstellung Nr. 3, 8 und 9, 12, 22, 29 im Filmprotokoll.

²³⁰ Vgl. Hickethier, 2007, S. 90.

dabei von einem *synchronen* Geräusch, er ist im Bild lokalisierbar. Ein einziger Moment von ‚wahrer‘ Stille entsteht in der Fabrik, als Hanna mit den anderen Arbeitern die Fabrikhalle verlässt. Man hört nahezu nichts bis ein Arbeitskollege Hanna anstupst. Sie schaltet daraufhin ihr Hörgerät ein und es kommt wieder zu einem typischen Fabrikhintergrundgeräusch.

Viele der ‚stillen‘ Momente sind nur durch synchrone Geräusche gekennzeichnet, sie entstehen durch die Bewegung oder durch eine bestimmte Handlung der Figuren. Hanna nimmt in ihrer Kabine Briefe vom Schreibtisch, dies erzeugt ein raschelndes Geräusch; sie windet einen Waschlappen aus, das Wasser plätschert in das Becken, etc.

Auch das Hubschrauber-Geräusch erfolgt stets synchron im Bild. Man sieht zumindest Teile des Helikopters, wie die Propeller oder die Landevorrichtung oder den gesamten Apparat, in der Luft.

5.3.2 Musik

Musik stellt eine selbstständige Mitteilungsebene dar und kann unterschiedliche Bedeutungen akzentuieren. Sie kann Visuelles mit emotionaler Qualität versehen und interpretieren. Sie kann *synchron* als auch *asynchron* eingesetzt werden. Für die ZuschauerInnen ist die Musik oftmals nicht bewusst prägend für das Geschehen. Die Wahrnehmung verläuft meist unterschwellig. Ähnlich wie bei Geräuschen, dient der Einsatz von Musik ebenfalls als Unterstützung des Realismuseindrucks. Das Bild wird gerahmt und zu einem stimulierenden Hintergrund. So kann der Zuschauer/die Zuschauerin emotional eingebunden werden, die Musik verstärkt grundsätzlich die bereits im filmischen Geschehen angelegten Stimmungen.²³¹

Die eingesetzte Musik ist, bis auf eine Ausnahme, *asynchron*. Die Ausnahme zeigt Hanna am Krankenbett, als sie gegen Ende des Filmes ihre Geschichte erzählt. Sie berichtet von ihren Erlebnissen und erwähnt dabei ein Lied, LA DOLCE VITA²³² von Paul Mazzolini (Künstlername Gazebo²³³), welches sie mit ihrer Freundin im Auto sang, als sie am Weg in ihre Heimatstadt waren und ihre Welt noch in Ordnung war. Hanna singt Josef den Refrain vor.²³⁴

In keinen der anderen Szenen des Films ist die Musikquelle sichtbar. Es kommt jedoch vor, dass für den Zuschauer/die Zuschauerin durch den Klang und die Lautqualität anzunehmen ist, dass sich die Musikquelle im Handlungsraum befindet, jedoch nicht

²³¹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 94f.

²³² La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:21:21.

²³³ <http://www.gazebo.info/> (letzter Zugriff: 10.03.2009).

²³⁴ Vgl. La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:21:26 – 01:21:40.

zu sehen ist. So ist zum Beispiel das italienische Lied GIOCO D'AZZARDO²³⁵ von Paolo Conte im Hintergrund zu hören, als Hanna das erste Mal Essen von Simon für Josef holt.²³⁶ Die Musikquelle, wie ein Radio oder ein CD-Player, ist zwar nicht zu sehen, dennoch ist klar, dass Simon die Musik aufgelegt hat und diese als Stimmungserzeuger während des Kochens einsetzt. Ein weiteres Mal läuft ein französisches Lied in der Küche, alle Bohrinself-Bewohner sitzen gemeinsam am Tisch. Liam beschwert sich über das Essen, Simons Musik im Hintergrund lässt vermuten, dass das Abendessen aus der französischen Küche stammt, es läuft das Lied HISTORIE D'UN AMOUR²³⁷, gesungen von Dalida.

Eine Mischung aus *asynchroner* und *synchroner* Musik, zeigt sich in der Szene, als Scott und Liam eine Art Karaoke-Show zum Besten geben. Sie performen den Song YOU'VE MADE ME SO VERY HAPPY²³⁸ von Blood, Sweat and Tears. Die Quelle der Musik ist wiederum nicht zu sehen, wird aber eindeutig im Handlungsraum abgespielt. Der synchrone Teil ergibt sich aus dem Gesang von Scott und Liam.

Die Titel FOREVER NOW AND THEN²³⁹ von Clem Snide und HOPE THERE'S SOMEONE²⁴⁰ von Anthony and the Johnsons werden integriert, um besondere Stimmungen zu erzeugen. Das erste Lied begleitet die Szenen der einzelnen Bohrinselfarbeiter allein, im Fall von Liam und Scott zu zweit, als sie sich küssen, die Anderen isoliert in ihren Zimmern, schlafend oder träumend. Es unterstreicht die Melancholie, die von der Bohrinself und dem Geschehen dort, ausgeht. Eine Gruppe von Menschen lebt dort gemeinsam, und doch sind sie einander fremd oder haben eine Geschichte, die sie nicht erzählen, sie geben ihr Inneres nicht frei. Auch der Titel des Liedes lässt eine Interpretation für dieses Moment zu.

Der zweite Song lässt, unterstrichen von dem schlechten Wetter, eine traurige, scheinbar hoffnungslose Stimmung aufkommen, als würde er sich direkt an die ZuschauerInnen richten. ‚Wie wird es weitergehen?‘ Besteht Hoffnung? ‚Was passiert mit den Menschen, die dort arbeiten und leben, nachdem die Bohrinself eventuell geschlossen wird?‘ Etc.

Ein weiteres gutes Beispiel zur Stimmungs- und Realitätserzeugung, ist das japanische Lied KENKAHA KIRAI²⁴¹ von Misa Kamiyama, welches im Asia-Restaurant *asynchron* im Hintergrund läuft. Auch hier kann man die Musikquelle eindeutig dem Restaurant

²³⁵ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:29:37.

²³⁶ Siehe Einstellung Nr. 1 – 24 in der Protokollkategorie Musik/Geräusche im Filmprotokoll.

²³⁷ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 00:45:45.

²³⁸ Ebenda, 01:12:25.

²³⁹ Ebenda, 00:50:58.

²⁴⁰ Ebenda, 00:56:40.

²⁴¹ Ebenda, 00:13:14.

zugehörig einordnen. Der Besuch dort wirkt dadurch sehr authentisch und vermittelt ausnahmsweise eine heitere und eher fröhliche Atmosphäre.

5.3.3 Sprache

„Sprache und Bild ergänzen sich im filmischen Darstellen und Erzählen.“²⁴²

Die Funktion des Bildes wird durch die hinzugefügte Sprache in verschiedenen Dimensionen von der Schrift im Bild, zwischen den Bildern bis zur gesprochenen Sprache ergänzt und relativiert. Durch die Sprache bzw. das Sprechen kann im Bild etwas gezeigt werden, was durch das Bild alleine nicht möglich wäre. Die Einbeziehung der Sprache gilt also als unumgänglich, wenn sich der Film komplexeren Themen und Erzählweisen zuwenden soll.²⁴³

Im vorliegenden Film kommen einige schriftliche Texte, sogenannte *Inserts*, vor. Diese ‚Verschriftlichung‘ wird deshalb zu einem auditiven Element, da es sich, um nicht hörbare, gesprochene Wörter handelt.²⁴⁴ Das Buch *THE LETTERS OF A PORTUGUESE NUN*, wird, nachdem es während der Zeit auf der Bohrinself durchgehend thematisiert wird²⁴⁵, gegen Ende in einer *Groß* Einstellung zum ‚Text im Film‘.²⁴⁶ Ein weiteres Beispiel sind die persönlichen Notizen auf der Pinnwand von Josef, wie ‚*Well, well, well this story begins like this:*‘ oder die offensichtliche Kinderzeichnung ‚*Piggy Housei ... Duck...*‘ und die formellen Informationen wie der ‚*Telephone Guide*‘ oder ‚*The anual working plan of Josef Bryce*‘, die mehrmals und in unterschiedlichen Einstellungen im Bild erscheinen.²⁴⁷

Ein *intramedialer* Bezug wird während der Busfahrt von Hanna in die Küstenstadt hergestellt. Im TV-Gerät über dem Busfahrer läuft *KARATE TIGER 3 – DER KICKBOXER*²⁴⁸ und zwei alte Damen hinter Hanna unterhalten sich amüsiert über Jean-Claude Van Damme.

Die gesprochene Sprache lässt sich zwischen *On* und *Off* und dem Dialog der Figuren und dem Kommentar unterscheiden. Im *On* spricht die Figur im Bild, die Lautquelle ist im Bild sichtbar, im *Off* ist die Lautquelle bzw. der Sprecher/die Sprecherin nicht im Bild

²⁴² Hickethier, 2007, S. 97.

²⁴³ Vgl. ebenda, S. 97f.

²⁴⁴ Vgl. ebenda.

²⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.3.5 *Literatur im Film*.

²⁴⁶ Vgl. *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 01:33:19 – 01:33:21.

²⁴⁷ Ebenda, 00:22:55 – 00:23:07.

²⁴⁸ Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0430576/maindetails> und *La vida secreta de las palabras* (DVD), 00:11:09.

zu sehen. Man spricht bei letzterem auch von einer *Voice over*, wenn die hörbare Stimme eindeutig zum Film gehört, jedoch nicht im Bild lokalisierbar ist.²⁴⁹

Zu Beginn des Filmes eröffnet eine *Voice over* die zu erzählende Geschichte, wobei in diesem Moment noch nicht klar ist, wer diese Stimme ist bzw. wen sie im Folgenden verkörpern wird oder ob sie überhaupt verkörpert wird. Sie begleitet die Bilder der Vergangenheit, den schrecklichen Unfall auf der Bohrinself. Auch in der Fabrik ist einmal eine *Voice over* zu hören, Hanna wird von einer nicht zu sehenden Person aufgerufen, beim Geschäftsführer zu erscheinen. Da im Laufe der Geschichte klar wird, dass die eröffnende *Voice over* in einer gewissen Weise zu Hanna gehört, ist im weiteren Verlauf nicht mehr von einer *Voice over* im engeren Sinn zu sprechen, sondern von einem Kommentar. Die Stimme kommentiert die abgebildete Figur Hanna, sie ist mit unbewegtem Gesicht zu sehen und man hört ihre Stimme, sodass der Eindruck von einem inneren Monolog entsteht. Man könnte dies auch als ihre Gedanken interpretieren oder zumindest die Gedanken eines zu ihr gehörenden Teil der Persönlichkeit.

Im Film dominieren Dialoge zwischen zwei handelnden Figuren. Den Großteil der Dialoge führen Hanna und Josef, generell kann man sagen, dass die meisten Dialoge zwischen Hanna und einer jeweiligen anderen Figur geführt werden. Ein Gruppengespräch findet nur zweimal statt, einmal als Hanna auf der Bohrinself ankommt, zwischen Dimitri, Victor und ihr. Zum anderen Mal in der Küche, als alle Arbeiter der Bohrinself gemeinsam essen. Als eine besondere Form des Dialogs könnte man auch die Karaoke-Show von Scott und Liam bezeichnen, beide ‚sprechen‘ durch die Musik zu Dimitri, Abdul und Simon.

Auch der Charakter einer Stimme und die Sprechweise einer Person können zusätzliche Informationen und Interpretationen anbieten. Man kann auf diese Weise zum Beispiel Aussagen über das Alter und das Geschlecht sowie über die Herkunft und einen sprachlichen Akzent machen.²⁵⁰ Hannas Sprechweise lässt von Beginn an auf eine Herkunft aus einem anderen Sprachgebiet oder Kulturkreis schließen. Bei der *Voice over* zu Beginn des Filmes und den inneren Monologen von Hanna handelt es sich um eine Kinderstimme, ein Mädchen, welches vielleicht der stets vorhandene kindliche Teil der innersten Persönlichkeit von Hanna ist.

Knut Hickethier formuliert den Zusammenhang von Schrift und gesprochener Sprache im Film folgendermaßen:

²⁴⁹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 91 und S. 99.

²⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 101.

„Gesprochene Sprache und schriftlicher Text einerseits und das Bild andererseits treten in einem Wechselspiel zueinander, Sprache und Bild gehen eine Einheit ein: Das Bild, das auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene Gefühle, Assoziationen, Stimmungen erzeugt, wird durch die Sprache konkretisiert, zugespitzt und präzisiert.“²⁵¹

5.4 Analyse des Narrativen

5.4.1 Anfang

Grundsätzlich beginnt ein Film nach dem Vorspann mit seiner Geschichte. Es handelt sich dabei, um eine *Exposition*, die notwendig ist, um die ZuschauerInnen mit der Geschichte vertraut zu machen. Die Eröffnung, das *Opening*, soll die ZuschauerInnen zunächst beeindrucken und faszinieren, ihr Interesse soll, auf das was kommt, geweckt werden. In dem vorliegenden Film enthält die *Exposition* eine Vorgeschichte, ein sogenanntes *Set-up*, welches ein Wissen vermittelt, das nötig ist, um die Figuren zu verstehen und um verschiedenste Konstellationen zwischen ihnen zu begreifen. Das *Set-up* vermittelt den ZuschauerInnen alles, was er für Nachfolgendes wissen muss.²⁵²

In Fall von LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS ist dies jedoch zu Beginn für den Zuschauer/die Zuschauerin nicht klar bzw. kann er die Bilder die er sieht, bevor die eigentlich Geschichte mit Hanna in der Fabrik beginnt, nicht zuordnen und nicht verstehen. Erst später im Geschehen wird klar, dass die Bilder am Anfang den schrecklichen Unfall auf der Bohrinself zeigen und beschreiben. Während des ganzen Filmes kehren diese Bilder, außer sie werden auf sprachlicher und verbaler Ebene beschrieben und erwähnt, nicht mehr wieder. Die ZuschauerInnen können erst im Laufe der Geschichte, verstehen, was sie zu Beginn gesehen haben. In diesem Fall ermöglicht das *Set-up* dem Zuschauer/der Zuschauerin nicht, dem darauffolgenden Geschehen (Fabrik) direkt folgen zu können. Man könnte den Anfang in der Fabrik auch als zweiten, nochmaligen Anfang sehen. Dem Zuschauer/der Zuschauerin kann so auch vermittelt werden, dass zwei unterschiedliche Handlungsvorgänge gleichzeitig oder parallel passieren.

²⁵¹ Hickethier, 2007, S. 101.

²⁵² Vgl. ebenda, S. 117.

5.4.2 Wendepunkte, Konflikte, Höhepunkte

Nach der Exposition wird der *Konflikt* vorbereitet. Es kommt zu ersten *Wendepunkten*, die auf den Konflikt zusteuern. Es wird eine Spannung erzeugt, weil etwas in Bewegung kommt. Ein *Wendepunkt* muss vom Zuschauer/der Zuschauerin jedoch nicht immer gleich erkannt werden, er wird oftmals eher unauffällig angelegt und der Zuschauer/die Zuschauerin kann erst im Nachhinein die Bedeutung für die Geschichte erschließen.²⁵³

Der erste *Wendepunkt* geschieht gleich zu Beginn, als Hanna ausgerufen wird, um zur Geschäftsleitung zu kommen. Ihre offensichtliche Routine wird unterbrochen und ein innerpsychischer Konflikt wird ausgelöst. Hanna wird zu ihrem ‚Glück‘ gezwungen, sie ‚muss‘ Urlaub machen. Diese Aktion initiiert die nachhaltig bleibende Geschichte, erst durch diesen Vorfall kommt sie auf die Bohrinself, lernt Josef kennen und wird schließlich ihr ganzes restliches Leben mit ihm verbringen. Auch das langsam, aber stetig wachsende Vertrauen und die Intimität zwischen Hanna und Josef, kann als *Wendepunkt* interpretiert werden. Erst durch diese Beziehung, dieses Kennenlernen und das Einlassen auf eine persönliche und intime Beziehung, wird die Veränderung von Hanna erst möglich. Doch gegen Ende scheint diese Beziehung sich nicht zu verwirklichen, es scheint, als bliebe augenscheinlich nichts davon über. Hanna verlässt Josef ohne sich zu verabschieden. Zuvor hält sie im Hubschrauber noch seine Hand, sieht ihn an und geht dann ohne Worte und ohne sich nochmals umzusehen und auf seine Rufe und Schreie zu reagieren. Auch diese Szene kann als *Wendepunkt* gesehen werden bzw. wird wahrscheinlich von den ZuschauerInnen als solcher empfunden, als wäre jetzt ‚alles‘ vorbei.

Der emotionale *Höhepunkt*, der Zeitpunkt, der stärksten Intensität der hervorgerufenen Gefühle der ZuschauerInnen²⁵⁴, ist, als Hanna schließlich ihre Leidensgeschichte erzählt und sich vor Josef öffnen kann.

5.4.3 Schluss, Ende

„Am Ende soll ein Zustand von Stabilität, von Ruhe nach einer erlebten Störung, einem Konflikt, erreicht werden.“²⁵⁵ Dieser Zustand wird in diesem Fall meines Erachtens vollends erfüllt, die ZuschauerInnen werden mit einem Gefühl der Abgeschlossenheit, gleichzeitig wahrscheinlich mit der inneren, gedanklichen Fortführung des Lebens von Hanna und Josef, entlassen. Es werden alle Konflikte des Films gelöst, im

²⁵³ Vgl. Hickethier, S. 118f.

²⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 119.

²⁵⁵ Ebenda.

Zuschauer/in der Zuschauerin sollte so ein Gefühl der ‚Weltversöhnung‘ entstehen.²⁵⁶ Der Konflikt von Hannas psychischer Verletzung, die sie im Krieg erfahren hat, wird nicht gelöst, aber dennoch ist eine Entwicklung erkennbar, sie lernt, mit ihren Leiden zu leben und kann sich auf ein neues Leben einlassen. Mit diesem Ende steht den ZuschauerInnen eine weitere Beschäftigung mit diesem Konflikt offen.

5.4.4 Erzählsituation

Im Film handelt es sich grundsätzlich, um eine auktorial erzählte Geschichte, die Perspektive der Kamera ist sozusagen gleichzusetzen mit der Perspektive eines Erzählenden. Der auktoriale Erzähler ist ein allwissender Erzähler, der das zu Erzählende selbst ordnet, Distanz zum Erzählten hält und eine Übersicht bewahrt. Er hat zwei Möglichkeiten von Perspektiven, die Außenperspektive, dabei verfügt er über eine Auswahl des zu Zeigenden und die Innenperspektive, die über die Emotionen der Charaktere, ihre Motive und Absichten und über ihr Denken Auskunft geben kann. Die Innenperspektive wird häufiger von einem Off-Sprecher übernommen, um Träume, Visionen und innere Bilder zu beleuchten, die Außenperspektive stärker von der erzählenden Kamera und der Montage.²⁵⁷ In diesem Fall übernehmen beide Seiten, die Kamera als auch die *Voice-over*, gemeinsam die Erzählinstanz. Die Kinderstimme, die schon oben als kindlicher Teil der Persönlichkeit interpretiert wurde, sehe ich als die Erzählposition für das Innere von Hanna. Da dieser Teil zu ihr gehört, kennt er alles in ihrer Psyche, ist vertraut mit all dem, was die ZuschauerInnen noch nicht kennengelernt haben oder auch nie kennenlernen werden. So gesehen, kann man hierbei auch von einer Art Ich-Erzähler sprechen. Es scheint, als ob dieses ‚Kind‘ ein ständiger Begleiter von Hanna gewesen wäre. Dies erschließt sich in der letzten Szene, als es sagt:

*“Me he ido hace mucho tiempo, sólo a veces, las mañanas de los domingos, mientras él compra los periódicos y el pan y ella oye a reír de los niños mientras juegan en la casa de al lado. Sí, Sí, ahora tiene dos niños, mis hermanos, en estas mañanas frías y soleadas de invierno, cuando tiene la casa para ella sola, y se siente extraña, frágil y vacía, por un momento, no sabe si todo ha sido un sueño,... entonces vuelvo a ella...”*²⁵⁸

²⁵⁶ Vgl. Hickethier, 2007, S. 119.

²⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 126f.

²⁵⁸ La vida secreta de las palabras (DVD), 2005, 01:45:46-01:46:47.

5.4.5 Erzählzeit und Erzählte Zeit

Die *Zeitraffung* der erzählten Zeit geschieht durch das Auslassen der für unwichtig gehaltenen Teile des Geschehens. Durch den Kontext soll das Ausgelassene erzählerisch plausibel bleiben. Die Raffung dient zur Komprimierung und zur Konzentration der Darstellung, da der erzählende Zeitraum normalerweise größer ist als die Erzähldauer eines Filmes.²⁵⁹ Im Film wird die Zeit nach dem endgültigen Abflug von der Bohrinsel durch unterschiedliche Szenen des folgenden getrennten Lebens von Hanna und Josef gerafft. Deutlich erkennbar ist das an der äußerlich physischen Veränderung von Josef, seiner Genesung. Während Hanna augenscheinlich wieder in ihren ‚normalen‘ Arbeitsalltag fällt, verbringt Josef die nächste Zeit im Krankenhaus und schließlich als gesunder Mann in einem Hotel. Der Heilungsprozess ist eindeutig am Verschwinden seiner Wunden und Schrammen im Gesicht zu erkennen, es bleibt schließlich nur eine Narbe zu sehen. All dies deutet auf einen bestimmten vergangenen Zeitraum hin, für unwichtig gehaltenes Geschehen wird ausgelassen. Die gewählte Form der Zeitraffung lässt die ZuschauerInnen dennoch den Kontext verstehen und erlaubt keine offenen Fragen oder Zweifel. Zum Schluss kommt es zu einer weiteren Zeitraffung. Zwischen dem erneuten Wiedersehen und dem Zusammenkommen von Hanna und Josef wird durch den Einsatz der *Blende* in die offensichtliche Gegenwart von Hanna im Film gesprungen. Durch den weichen und längeren Übergang zwischen den Einstellungen wird ein Wechsel der Zeit signalisiert.²⁶⁰

Die *Zeitdehnung* als Gegensatz zur Zeitraffung wird insgesamt seltener eingesetzt, vor allem aber in psychischen Extremsituationen. Beispielsweise geschieht dies durch eine Verlangsamung von Bewegungen, die bis zum Stillstand kommen können.²⁶¹ Der Zeitdehnung wird sich im Film nur in zwei Sequenzen bedient. Zu Beginn des Films sieht der Zuschauer/die Zuschauerin die Bilder des tragischen Unfalls auf der Bohrinsel.²⁶² Die Szenen werden in Zeitlupe dargestellt während sie von der Off-Stimme, die des Kindes, begleitet werden. Dem Zuschauer/der Zuschauerin ist in diesem Moment noch nicht klar, dass es sich hierbei um eine psychische Extremsituation handelt, da die Folgen und die daraus resultierende Zukunft noch nicht klar sind. Das zweite Beispiel einer Zeitlupe findet sich erst am Ende des Filmes, als Hanna in ihrem Haus alleine in der Küche sitzt und die Off-Stimme ihre gegenwärtige

²⁵⁹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 130f.

²⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 132.

²⁶¹ Vgl. ebenda, S. 131.

²⁶² Vgl. *La vida secreta de las palabras* (DVD), 2005, 00:01:28 – 00:02:13.

Situation beschreibt. Durch den Blick aus dem Fenster sieht man verschwommen Kinder, die sich in Zeitlupe auf das Haus zubewegen. Das Lachen der Kinder ist jedoch in Echtzeit zu hören, nicht verzerrt. Diese Wahl der Zeitdehnung kann als Markierung dieser Szene gesehen werden, als das ‚Außerhalb-sein‘ von der realen Welt von Hanna. Sie scheint weit weg von der Realität, die draußen vor dem Haus, in diesem Moment, stattfindet. Durch das Näherkommen der Kinder verabschiedet sich auch die Off-Stimme und weist auf ein Zurückkommen in die Realität hin.

6 Filmprotokoll

6.1 Vorbemerkung

Anstelle eines einzelnen Sequenzprotokolls habe ich mich entschlossen, ein kurzes Filmprotokoll von LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS anzufertigen. Da ein Filmprotokoll über den gesamten Film den Umfang sprengen würde, habe ich einen bestimmten Ausschnitt des Filmes ausgewählt, der im Folgenden in Form eines detaillierten Protokolls genauer analysiert wird. Es handelt sich bei diesem Filmausschnitt um vier aufeinanderfolgende Szenen/Sequenzen mit einer Gesamtlänge von fünf Minuten und 52 Sekunden.

Dieses Protokoll soll unterschiedliche filmische und ästhetische Mittel praktisch aufzeigen, welche in den vorigen Kapiteln über den Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS aufgearbeitet wurden. Im nächsten Abschnitt wird versucht, die wichtigsten Mittel und Formen von Isabel Coixets zu beschreiben, welche in den gewählten Sequenzen vorkommen und Coixet ganz bewusst eingesetzt hat.

Die Wahl fiel aufgrund folgender Punkte auf diesen Filmausschnitt:

- ❖ Die drei Hauptcharaktere Hanna, Josef und Simon treten in den Szenen auf. Es ist mir wichtig, die weiter oben beschriebenen Hauptcharaktere und deren Konstellation zueinander auch praktisch zu zeigen. Die erste Szene zeigt das erstmalige Zusammentreffen von Hanna und Simon. Das Verhalten gegenüber Simon ist sehr zurückhaltend. Man kann rein äußerlich, neben ihrer spärlichen Interaktion, an ihrer Haltung, ihren verschlossenen und beinahe ängstlichen Charakter erkennen. Die zweite Szene zeigt Hanna und Josef in der Krankenstation. Hanna wirkt zu diesem Zeitpunkt noch sehr passiv beteiligt. Im Gespräch mit Josef sieht man deutlich wie stark sie noch in ihrer eigenen Welt und an ihrem Zwang, nichts Persönliches preiszugeben, festhält. Entscheidend in dieser Szene ist, dass Hanna erstmals etwas über ihre eigene Person erzählt. In der letzten Szene wird Hannas erstmaliger emotionaler Ausbruch dargestellt. Nach dem Abendessen von Josef verschlingt sie gierig die Essenreste und ‚stopft‘ sie regelrecht in sich hinein – ihre Rehabilitation beginnt.
- ❖ Der reale Handlungsraum ‚Bohrinsel‘ wird von außen gezeigt, die wichtigsten Handlungsräume, die Krankenstation und die Küche, kommen ebenfalls vor.
- ❖ Isabel Coixets ästhetisches Mittel *Handkamera* ist deutlich, vor allem in der Szene mit Hanna und dem Verschlingen des Essens.

- ❖ Zu Beginn, in der Küche, schafft Coixet einen *doppelten Bildausschnitt*.
- ❖ Beinahe ausschließlich *Nah* und *Groß* Einstellungen kommen vor.
- ❖ Die drei Szenen entwickeln sich aus einem Interaktions- und bewegungsreichen Zusammentreffen zwischen Hanna und Simon zu einem, für das Krankenzimmer typische, Zwiegespräch, in dem Josef die Konversation führt, zu einer Stille und Einkehr, der es keine Worte braucht (Hanna und Essen). Die Stille als typisches Element bei Isabel Coixet, wird hier, neben der wenigen Hintergrundgeräusche und der Absenz von Musik, deutlich. Hannas Kommunikationsproblem ist erkennbar.
- ❖ Darüberhinaus handelt es sich bei den Aktionen der ProtagonistInnen, um ausschließlich alltägliche Handlungen, die in den ZuschauerInnen das Gefühl von Vertrautheit hervorrufen.

6.2 Filmprotokoll 00:29:45 – 00:35:37

Die Gliederung des Protokolls lehnt sich an die Ausführungen diesbezüglich von Werner Faulstich in seinem Buch GRUNDKURS FILMANALYSE an. Für die Einstellungsgrößen der Kamera werden folgende Abkürzungen, wie sie auch meist in der Fachliteratur²⁶³ zu finden sind, verwendet:

D→ Detail

G→ Groß

N→ Nah

A→ Amerikanische

HN→ Halbnah

HT→ Halbtotale

T→ Totale

W→ Weit

Des Weiteren werden aus Platzgründen beim Punkt Dialog die Namen der auftretenden Personen wie folgt abgekürzt:

H→ Hanna

J→ Josef

S→ Simon

²⁶³ Vgl. u.a. Kuchenbuch, 2005, S.42ff / Hickethier, 2007, S. 55f.

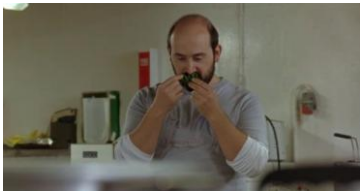
Wie bereits erwähnt, lehnt sich das Filmprotokoll an die Ausführungen von Werner Faulstich. Daraus ergeben sich folgende Protokollkategorien: Handlungsverlauf, Dialog, Musik/Geräusche, Kamera und die Zeit in Sekunden. Jede Einstellung wird darüberhinaus mit einem *Screenshot* des analysierten Ausschnitts ergänzt.²⁶⁴ Die Einteilung der Einstellungsnummern liegt, wie die Bezeichnung bereits vermuten lässt, den Änderungen der Kameraeinstellungen zugrunde.

²⁶⁴ Vgl. Kuchenbuch, 2005, S. 40.

Nr. der Einstellung	Screenshot	Handlungsverlauf	Dialog	Musik / Geräusche	Kamera	Zeit /sec
1		Hanna ist auf dem Weg in die Küche um das Abendessen für Josef zu holen.	X	Italienische Musik GIOCO D'AZZARDO von Paolo Gonte	Kamera weicht leicht vor Hanna zurück, von HT zu A. Schnitt	00:29:45 - 00:29:52 →7sec
2		Hanna hält kurz inne.	X	Wie 1	N: Hanna von hinten Schnitt	00:29:52 - 00:29:58 →6sec
3		Wie 2, Hanna atmet tief durch.	X	Wie 1 + Simon singt zu Musik.	N: Hanna seitlich von vorne Schnitt	00:29:58 - 00:30:06 →8sec
4		Hanna geht nach kurzem Innehalten weiter	X	Wie 3	HT: Hanna von hinten Entfernt sich von Kamera Schnitt	00:30:06 - 00:30:10 → 4sec

5		Simon kocht, Hanna tritt ein. Simon begrüßt sie zuvorkommend und sehr freundlich. Hanna trifft zum ersten Mal Simon.	S: "¡Hola!"	Wie 3, etwas lauter	HT: Hanna und Simon Handkamera, Bild leicht verwackelt; Simon kommt auf Kamera zu; Schnitt	00:30:10 - 00:30:23 → 13sec
6		Simon läuft zum Radio und macht die Musik leiser.	H: "Venía por..." S: "¿Te gusta la comida italiana? Espero que sí porque es lo que es de noche."	Wie1	A: Hanna und Simon Simon bewegt sich von Kamera weg → kein Schnitt, Wechsel zu A.	00:30:23 - 00:30:29 → 6sec
7		Simon stellt sich bei Hanna vor.	S: "Perdona, soy Simon. El cocinero. Tú eres Hanna."	Wie 1	A: Hanna und Simon Schnitt	00:30:29 - 00:30:35 → 6sec
8		Er plaudert los und möchte ein Gespräch mit Hanna führen.	S: "Me lo ha dicho Victor. ¿Cómo está Josef?"	Wie 1	N: Hanna und Simon Schnitt	00:30:35 - 00:30:38 → 3sec

9		Wie 8	S: "Oh, eh..Simon, Hanna, Victor, Josef...He dicho cuatro nombres en una sola frase." H(Gleichzeitig): "Considerando su..."	Wie 1	N: Simon und Hanna Schnitt	00:30:38 - 00:30:43 → 5sec
10		Simon bereitet das Abendessen für Josef vor.	H: "Considerado su estado está..bien. Venía para coger la cena para él." S(off): "Ya, ah, vale, pues...Mira:"	Wie 1	N: Hanna Schnitt	0:30:43 – 00:30:48 → 5sec
11		Simon serviert das Essen auf die Teller und erklärt ihr die Gerichte.	S: "...gnocchi diábola y ternera con albaca.."	Wie 1 + Klappern der Töpfe	G: Simon im Profil, wechselt durch Kopfbewegung Blick in Richtung Kamera G: Hannas Hinterkopf Schnitt	00:30:48 - 00:30:54 → 6sec
12		Hanna lauscht Simons Geschichten gezwungenermaßen.	S: "...y pimienta rosa."	Wie 1	N: Simon und Hanna. Schnitt	00:30:54 - 00:30:56 → 2sec

13		Simon riecht am Basilikum.	S: "Mmmh..ahhh."	Wie 1	N: Simon Schnitt auf Simon in G, im Profil, Schwenk auf Hanna	00:30:56 - 00:30:58 → 2sec
14		Hanna wartet auf das fertige Tablett.	S(off): "¿De dónde eres?"	Wie 1	N: Hanna Schnitt	00:30:58 - 00:31:03 → 4sec
15		Simon redet unentwegt.	S: "Porque te puedo cocinar algo de tu país, si quieres."	Wie1	N: Simon Schnitt	00:31:03 - 00:31:05 → 2sec
16		Wie 14 +15	H: "No se moleste." S(off): "No no no, no es una molestia."	Wie 1	N: Hanna Schnitt	00:31:05 - 00:31:11 → 6sec
17		Wie 14 +15	S(off): "Luego para..para no volverme loco."	Wie 1	A: Hanna rechts im Bild Kein Schnitt, Schwenk auf Simon	00:31:11 - 00:31:12 → 1sec

18		Simon serviert.	S: "Sabes.. yo cada día cocino algo diferente de cada país. Y pongo música de dónde procede la receta. En fin..algo hay que hacer...aaih, Este sitio es un absoluto.."	Wie 11	N: Simon im linken Bildausschnitt Schnitt	00:31:12 - 00:31:28 → 16sec
19		Wie 18	S(off): ".. como te lo diría..un verdadero aburrimiento, la verdad."	Wie 1	G: Gnocchis – italienisches Gericht Schnitt	00:31:28 - 00:31:32 → 4sec
20		Hanna wartet.	S(off): "Bueno, ya está. ¿Te pongo el helado también en la bandeja?" H: "Así está bien."	Wie 1	G: Hanna Kein Schnitt, Schwenk auf Simon	00:31:32 - 00:31:37 → 5sec
21		Simon plaudert weiter über das Essen.	S: "No es, no es auténtica Mascarpone, es queso Philadelphia..."	Wie 1	G: Simon im Profil Schnitt	00:31:37 - 00:31:40 → 3sec

22		Simon spricht über das Dessert.	S: "...con biscocho, nata y helado. Pero...creo que me ha quedado..estupendo." H: "Bien, gracias."	Wie 1	N: Simon und von hinten Hanna Schnitt	00:31:40 - 00:31:45 → 5sec
23		Hanna nimmt das Tablett und Simon lädt sie zum Abendessen ein.	S: "¿Vienes, después, a cenar?" H: "Pues, depende..." S: "Hay comida de sobra, eh...y..puedo calentar los ñokis de momento o.."	Wie 1 + Tellergeräusch auf Tablett	HT: Simon und Hanna Schnitt	00:31:45 - 00:31:53 → 8sec
24		Wie 23	H: "Depende como se encuentre Josef." S: "Oh, no..."	Wie 1	A: Simon und von hinten Hanna Kein Schnitt, Hanna geht aus dem Bild	00:31:53 - 00:31:57 → 4sec
25		Wie 23	S: "...no, claro... Oh. si quieres, te llevo la bandeja a..."	Wie 1	A: Simon Schnitt	00:31:57 - 00:32:00 → 3sec

26		Wie 23, Hanna hat die Küche bereits verlassen.	S: "...la habitación."	X	HN: Simon Schnitt / Szenenwechsel	00:32:00 - 00:32:03 → 3sec
SZENENWECHSEL / SEQUENZWECHSEL						
27		Ein Blick von außen auf den Handlungsraum Bohrinself.	X	Meeresrauschen + Getöse der Bohrinsel	T: Bohrinself Kamerafahrt vom Meer auf Bohrinsel Schnitt / Szenenwechsel	00:32:03 - 00:32:13 → 10sec
SZENENWECHSEL / SEQUENZWECHSEL						
28		Hanna befindet sich bei Josef im Krankenzimmer. Sie füttert ihm das Abendessen.	H: "¡Abra!" J: "Está bueno. ¿Qué clase de pasta es?" H: "Pues, no sé. ¡Abra! La llamó algo así como, gnocchis." J: "Simon es un buen cocinero. No sé que hace perdiendo el tiempo aquí. ¿Qué hay de postre?"	Keine Nebengeräusche, nur authentische Geräusche aus der Bewegung, z.B. Löffel auf Teller	A: Hanna leicht von hinten und Josef. Kamera fährt leicht nach rechts, Achse beinahe frontal zu Hanna und Josef Schnitt	00:32:13 - 00:32:43 → 10sec

29		Wie 28	H: "Hm...¿No quiere comer más? De segundo hay ternera." J: "¿Hay helado? Me encanta el helado." H: "Eh, sí..de queso, creo que dijo." J: "Mascarpone, mi favorito."	Wie 28	G: Hanna und Josef Kein Schnitt, Schwenk auf Tablett mit Abendessen	00:32:43 - 00:32:58 → 15sec
30		Während Hanna Josef füttert beginnt er ihr Fragen zu stellen	J: "¿Qué le gusta comer, Cora?" H: "Eh.."	Wie 28	D: Essen und Arm von Hanna Wieder Schwenk auf Hanna und Josef	00:32:58 - 00:33:01 → 3sec
31		Hanna beantwortet zum ersten Mal eine seiner Fragen.	H: "¡Abra! .. Me gusta el pollo." J: "¡Aleluya" Es la primera información que me da, aparte de que es peliroja, cosa que dudo. Estoy muy emocionado." H: "¡Abra!" J: "Pollo, y, ¿Qué más?"	Wie 28	G: Hanna und Josef Schnitt	00:33:01 - 00:33:21 → 20sec
32		Wie 32	H: "Arroz..arroz blanco y manzanas." J: "Ya, ¿que más?" H: "Nada, nada más."	Wie 28	N: Hanna und Josef Schnitt	00:33:21 - 00:33:42 → 11sec

33		Wie 30	J: "¿Nada más?, ¿Sólo come eso? Venga, no puede ser."	Wie 28	G: Hanna und Josef Schnitt	00:33:42 - 00:33:49 → 7sec
34		Wie 30	J: "¿No le gusta el chocolate? ¿No siente debilitar por las barritas de coco-Bounty? ¿Las pipas? ¿Los cacahuetes con miel? ¿Los helados de Haagen Dazs de jengibre y lichis? Vamos Cora, y la..."	Wie 28	N: Josef und Hanna, Hanna vorerst nicht ganz im Bild, Schwenk bis beide gleichwertig im Bild Schnitt.	00:33:49 - 00:34:14 → 25sec
35		Wie 30	J: "...la lasaña de espinacas?...Vamos Cora..."	Wie 28	G: Josef Schnitt	00:34:14 - 00:34:20 → 6sec
36		Wie 30	J: "...el cordero de curry con pasas y dátiles. Joder, ¿qué le pasa, Cora?, ¿dónde está escondida?" H: "¿Quiere más helado o prefiere...?" J: "No, póngame ya el puto calmante"	Wie 28	N: Hanna und Josef Schnitt	00:34:20 - 00:34:32 → 12sec

37		Wie 35	J: "Pollo, arroz y manzanas...hmm."	Wie 28	G: Josef Schwenk auf D: Arm von Josef und Hanna, Blutabnahme	00:34:32 - 00:34:36 → 4sec
38		Wie 35	X	Wie 28	D: Blutabnahme, Arme und Teller Schnitt / Szenenwechsel	00:34:36 - 00:34:42 → 8sec
SZENENWECHSEL / SEQUENZWECHSEL						
39		Hanna trägt das Tablett von Josef aus dem Zimmer. Es befinden sich noch viele Essensreste darauf.	X	Fließendes Wasser von außen und authentische Bewegungsgeräusche	HT: Hanna, Kamera steht und Hanna tritt in Bildausschnitt ein Kein Schnitt	00:34:43 - 00:34:54 → 11sec
40		Plötzlich beginnt Hanna hastig und schnell zu essen. Sie „stopft“ sich regelrecht das Essen in den Mund.	X	Zuerst wie 39, dann setzt ruhige Xylophonmusik ein mit sonorem Hintergrundton	HT: Hanna sitzend, Handkamera, Kamerafahrt auf Hanna zu Schnitt	00:34:54 - 00:35:23 → 29sec

41		Wie 40	X	Wie 40 + Essgeräusche	G: Hanna Handkamera begleitet Handführung von Teller zu Mund Kein Schnitt	00:35:23 - 00:35:27 → 2sec
42		Wie 40	X	Sonorer Hintergrundton + Essgeräusche und Seufzer von Hanna	D: Tablett mit leeren Tellern Handkamera wie 41. Schnitt	00:35:27 - 00:35:31 → 4sec
43		Wie 40	X	Wie 42	N: Hanna im Heißhunger; Handkamera schwenkt wieder zwischen Hanna und Essen, Wechsel zwischen N und G.	00:35:31 - 00:35:47 → 16sec

7 Conclusio

Zum Abschluss können alle Erkenntnisse hinsichtlich des Ziels der vorliegenden Arbeit zusammenfasst werden. Ziel dieser Arbeit war es, die filmische Ästhetik Isabel Coixets anhand ihres Filmes *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* aufzuzeigen.

Im ersten Kapitel wurde ein geschichtlicher Überblick vom erstmaligen Auftreten einer Frau als Regisseurin bis hin zur Gegenwart gegeben. Dies erschien mir als wichtig, da die Geschichte der spanischen Filmemacherinnen von dem beinahe vollkommenen Fehlen weiblicher Regisseurinnen bis zum Jahr 1988 gekennzeichnet ist. Grund dafür waren die patriarchalischen Strukturen während des Franco Regimes, die keinen Platz für kreative Frauen ließen und die nachfolgende Zeit des Übergangs, die nicht sofort nach dem Tod des Diktators eine revolutionäre Veränderung zuließ. Der geschichtliche Hintergrund ist meiner Meinung nach insofern bedeutend, da er für ein allgemeines Verständnis von spanischen Filmemacherinnen wichtig ist. Zu diesem Thema wurde in einem Unterkapitel auf die Sichtweise von Isabel Coixet eingegangen, welche anhand eines Interviews von María Camí-Vela herausgearbeitet werden konnte.

Im dritten Kapitel wurde auf die Biographie als auch auf die Filmographie von Isabel Coixet eingegangen, um anschließend allgemeine Themen und filmische Gestaltungsmittel in Isabel Coixets Filmen zu erläutern. Das Thema der Kommunikation spielt in allen Werken von Isabel Coixet eine wichtige Rolle. Vor allem sind es die ProtagonistInnen in ihren Filmen, die eine besondere Beziehung zur Kommunikation haben. Besonders auffällig ist meist die Unfähigkeit zur Kommunikation, die Ausdruck einer bestimmten Problematik im Leben des Protagonisten/der Protagonistin ist. Coixet zeigt dies mittels Dialogen und Zwiegesprächen, die den Handlungsverlauf ihrer Filme dominieren und charakterisieren. Die Sprache und die ‚Wörter‘ und die damit verbundenen Möglichkeiten sich auszudrücken, faszinieren Isabel Coixet seit ihrer Kindheit und beschäftigen sie seit langem. Aus diesem Grund ist dieses Thema durchgehend in ihren Filmen zu finden. Ebenso wird das Thema des sozialen Engagements angesprochen, das seinen Ursprung im familiären Hintergrund von Isabel Coixet hat. Sie verarbeitet immer wieder Geschichten von Menschen, die der sozialen Unterschicht angehören und möchte sich so mit den Problemen der Welt auseinandersetzen und ein Zeichen für Hoffnung setzen. Insbesondere ist das soziale Engagement in ihren dokumentarischen Beiträgen zu finden. Das Leben der ProtagonistInnen in

Isabel Coixets Erzählungen ist geprägt von detaillierten, alltäglichen Handlungen an realistischen Schauplätzen, die eine Identifikation der ZuschauerInnen mit den Figuren erlauben. Die Persönlichkeiten der Figuren sind gekennzeichnet von einer Einsamkeit, die stets mit der Suche nach sich selbst einher geht. Als letzten immer wiederkehrenden Inhalt ist die Liebe und ihre dazugehörige Schönheit als auch der mögliche Schmerz, zu sehen. Coixet behandelt dieses Thema mit viel Feingefühl und Tiefe, die abermals ein Mitfühlen im Publikum erlauben. Ebenso wie allgemeine, inhaltliche Themen wiederholen sich filmische Gestaltungsmittel im Gesamtwerk von Isabel Coixet. Sehr häufig schafft Coixet einen doppelten Bildausschnitt, in denen die Figuren innerhalb des Bildrahmens in einem inneren Rahmen, wie etwa Fenster und Türen, auftreten. Ein weiteres ästhetisches Mittel ist die Stille, die Coixet die Möglichkeit gibt, bestimmte Stimmungen zu erzeugen und die Präsenz der Figuren zu verstärken. Für Coixet ist es wichtig, mit der Mimik und Gestik der SchauspielerInnen zu kommunizieren. Die Verwendung der Handkamera, die sich im Laufe ihrer filmischen Erfahrung nach und nach etabliert hat, lässt Isabel Coixet direkt am Geschehen teilhaben und versucht so das Geschehen realer und lebendiger darzustellen.

Im Kapitel *La vida secreta de las palabras* wurde genau auf den Inhalt und die Hauptcharaktere des Films LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS eingegangen. Die Beschreibung der Beziehung zwischen Isabel Coixet und den HauptdarstellerInnen Sarah Polley und Tim Robbins zuvor war dahingehend wichtig, da sie die Persönlichkeit der Regisseurin sehr deutlich erläutert und beschreibt. Coixet beschäftigt sich präzise mit der Auswahl ihrer SchauspielerInnen, um ihren hohen Anforderungen, die sie an ihre Filme und ihre DarstellerInnen stellt, gerecht zu werden. Aus diesem Grund erschien es mir unerlässlich, die Positionen der HauptdarstellerInnen zu kommentieren. Die genaue Inhaltsangabe und die Beschreibung der Hauptcharaktere war dringend notwendig, um der nachfolgenden Analyse der Themen und der medienwissenschaftlichen Analyse folgen zu können. Die wichtigsten inhaltlichen Themen wurden in einem darauffolgenden Kapitel erläutert und beschrieben. Dieses Kapitel stellt einen Zusammenhang zu dem Kapitel 3.3.1 *Allgemeine Themen bei Isabel Coixet* her und zeigt auf, dass der Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS Inhalte aufgreift, die die gesamte Filmographie von Isabel Coixet durchziehen. Insbesondere wurden dafür das *soziale Engagement*, im Film durch die soziale Arbeit des International Rehabilitation Council for Torture Victims (IRCT) und der realen Person Inge Genefke verarbeitet, erläutert. *Die Liebe*, die zwischen den ProtagonistInnen im Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS entsteht, ist ein weiteres

Beispiel für die allgemein thematische Umsetzung von Coixet. Die Bohrinselform als realer Schauplatz steht für *die Einsamkeit* und die *Alltäglichkeit*, die von den Handlungsräumen im Inneren der Insel ausgehen. Im Kapitel 4.3.5 *Literatur im Film* wurden literarische Elemente im Film erläutert und die Funktion von Literatur im Film als ästhetisches Mittel erklärt.

Das letzte Kapitel 5 *Medienwissenschaftliche Analyse* diente dazu, einen Einblick in das filmische Geschehen von LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS zu geben. Dazu wurden in jedem Unterkapitel filmtheoretische Begriffe definiert, um ein besseres Verständnis über die einzelnen formalen Elemente zu erhalten. Eine Analyse des Visuellen erläutert die drei Kategorien der Kameraeinstellung bezüglich Nähe und Distanz, Perspektive und Bewegung. Unter anderen wurden die sich wiederholenden Kameraeinstellungen *Nah* und *Groß* beschrieben und ihre Funktion erklärt. Ebenso wurden die unterschiedlichen Sichtweisen auf das Geschehen, die *Perspektiven*, beschrieben und interpretiert. Die Funktion von *Kamera- und Objektbewegungen* spielte ebenfalls eine große Rolle. Zur Analyse des Auditiven wurden die wichtigsten Aufgaben von *Geräuschen, Musik und Sprache* dargestellt. Die Analyse des Narrativen schließt das Kapitel der medienwissenschaftlichen Analyse ab und beschreibt die narrativen Elemente wie Anfang, Höhepunkt, Schluss und Erzählsituation im Film. Eine genaue Analyse einzelner Sequenzen zeigt am Ende der vorliegenden Arbeit die wichtigsten ästhetischen Mittel und Formen der Regisseurin Isabel Coixet auf und ermöglicht einen direkten, sehr praktisch orientierten Einblick in ihr filmästhetisches Schaffen. Es konnte so gezeigt werden, dass formale Elemente wie die Handkamera, der doppelte Bildrahmen, die Off-Stimme als auch die Kameraeinstellungen im Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS mit den allgemein verwendeten formalen Gestaltungsmitteln in der Filmographie Isabel Coixets, übereinstimmen.

Aus der vorliegenden Arbeit lässt sich schließen, dass Isabel Coixet eine Regisseurin mit ‚eigenem Blick‘ und einer besonderen Sichtweise ist. Sie schafft es, Geschichten mit viel Emotion und Lebendigkeit auf die Leinwand zu bringen. Ihre Figuren lässt sie mit einer beinahe vollkommen realistisch wirkenden Authentizität auftreten. Die Persönlichkeit ihrer Figuren ist meist angeschlagen und verletzt, besitzt aber immer noch die nötige Lebenskraft, um sich auf die Suche nach sich selbst zu machen. Isabel Coixet bewegen augenscheinlich Geschichten, die zeigen, wie schwer es ist mit echten, authentischen Gefühlen zu leben. Die Bescheidenheit die sie charakterisiert und die sie in ihren Filmen ausdrückt, lässt sich in ihren Filmen nachspüren. Mit

Feingefühl gibt sie ihren Handlungen Gewicht und schafft mittels ihrem stilistischem Können und filmformalen Einsatz eine visuelle Dichte, die sie auszeichnet.

Die Darstellung der ästhetischen Merkmale von Isabel Coixet im Film LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS hat einen Einblick in die gesamte filmästhetische Welt von Isabel Coixet ermöglicht und lässt ein weiterfolgendes, präzises Aufarbeiten dieser Elemente, in ihren anderen Werken, noch offen. Weiterführende Forschungen zu ihren anderen Filmen und ein sinnvoller Vergleich derer, wären eine Möglichkeit, sich weiterhin eingehend mit der spanischen Filmregisseurin Isabel Coixet zu beschäftigen.

8 Resumen en español

El trabajo presente se dedica a la estética cinematográfica de la directora española Isabel Coixet. Mediante un análisis detallado sobre la obra cinematográfica de la directora se muestran temas generales y medios estéticos de la cineasta. La película LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS se ha elegido para presentar los temas y contendios una y otra vez tradados por Isabel Coixet por medio de un análisis de los medios de comunicación.

La elección del tema se basa en la presencia evidente de la directora en el panorama cinematográfico español. Isabel Coixet es considerada como una de las primeras directoras españolas después de la dictadura de muchos decenios bajo Franco y es por eso parte de una poco a poco desarrollada participación femenina y establecimiento en la industria cinematográfica española. Todavía existe una relación desigual entre hombres y mujeres en la industria del cine española. Esta peculiaridad caracterizada por la historia se muestra en el primer capítulo de este trabajo para que se entienda el transcurso de los últimos 20 años en cuanto a la cinematografía femenina. A propósito de esto es de importancia que se reciba un conocimiento general, especialmente de las cineastas españolas. Como referencia principal sirve el libro de María Camí-Vela MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA (2005), en el cual la autora emplea numerosas entrevistas que realizó con directoras españolas. El conocimiento general de las cineastas españolas debe preparar el análisis sobre la obra de Isabel Coixet.

Para entender la estética cinematográfica de Isabel Coixet el trabajo se divide en tres partes más importantes: El capítulo sobre la biografía y los elementos y temas en la obra de Isabel Coixet, el capítulo de la película LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS en cuanto al contenido y los personajes principales y el análisis formal.

A continuación se han resumido brevemente los capítulos.

Biografía y características cinematográficas de Isabel Coixet

Isabel Coixet nació el 9 de abril de 1960 en Barcelona, hija de padre catalán y madre castellana. Vivía modestamente en una familia obrera, su padre era militante sindical en una fábrica y su madre era ama de casa. Muy joven ya se interesa mucho por literatura y el cine. A la edad de ocho años le regalaron una cámara de súper 8, así entra muy temprano en contacto con el medio cine. Dado que su abuela trabajó como taquillera en un cine de su barrio, encuentra prematuramente su vocación del cine. Como adolescente empieza a publicar sus propios textos y trabaja para las revistas *Sal Común* y *Fotogramas*. Debido a la ausencia de una escuela oficial cinematográfica estudia Historia en la *Universidad de Barcelona*, donde acaba licenciándose con una tesina sobre el cine americano de los años setenta. Durante sus estudios ya comienza a moverse en el mundo de la publicidad. Isabel Coixet se establece en el negocio competitivo de la publicidad, realizando spots en todo el mundo y recibiendo muchos premios por su trabajo comercial. En 1986 rueda su primera película, *DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN* que obtiene un agresivo recibimiento crítico. Con motivo de esta mala experiencia vuelve al territorio de la publicidad y no es hasta diez años más tarde que Isabel Coixet rueda su siguiente película, producida en los EE.UU., *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*, que entonces se celebra con mucho éxito, recibiendo premios importantes. Poco después dirige *A LOS QUE AMAN* (1998). Su próximo éxito enorme lo obtiene con *MI VIDA SIN MÍ*, de nuevo producida en Norteamérica. Después de un documental *VIAJE AL CORAZÓN DE LA TORTURA* (2003), por el que viaja a Sarajevo y Copenhague a la organización IRCT que trata de víctimas de la tortura, dirige el cortometraje *LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL CARRITO DE LA COMPRA* (2004), parte del proyecto, *¡HAY MOTIVO!*. El año siguiente comienza con la película *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* (2005), la cual se analiza en parte del trabajo presente. Todavía en éxtasis del éxito de esta película, participa en el film *Paris Je t'aime* (2006) con su contribución *BASTILLE*. En el 2007 se dedica otra vez a un tema social con el cortometraje *CARTAS DE NORA*, que trata sobre una enfermedad en América Latina. En el mismo año produce su primer película hollywoodiense, *ELEGY* (2008). En 2009 celebra el estreno de *MAP OF THE SOUNDS OF TOKYO*.

Isabel Coixet es muy buena amiga del escritor, crítico y artista John Berger desde hace muchos años. Según ella le ha influido mucho en su obra cinematográfica.

Muy característico de su obra en general, es que la directora ha rodado cuatro largometrajes en inglés. Esto proviene de las muchas vivencias de la directora por

todo el mundo, que le permite realizar un cine transnacional y transfronteriza por sus experiencias. Ésta es una, entre muchas, de sus características más importantes como directora de cine. En el siguiente párrafo se presentan sus características respecto a su estética cinematográfica así como a su arte de crear cine por repetidos temas y elementos fílmicos.

El tema de la *comunicación oral* tiene mucha relevancia en la obra de Isabel Coixet. Se puede ver también en algunos títulos de sus películas como COSAS QUE NUNCA TE DIJE O LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS, que permiten al espectador/a darse cuenta de una comunicación en general. También se puede observar en diálogos determinados y sobre todo en la personalidad de sus personajes principales, que a veces se expresan mejor con un cierto silencio que con sus palabras.

La *comunicación visual* se puede encontrar en ejemplos concretos como las cámaras de fotografiar (COSAS QUE NUNCA TE DIJE) y vídeos (COSAS QUE NUNCA TE DIJE y LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS).

Al interés general de la directora en *el compromiso social* indican todos los personajes de sus películas que pertenecen a las clases sociales bajas y los personajes que se caracterizan por su entrega a una cierta causa. La importancia personal de este tema se puede reducir a su familia en la que el compromiso social fue una actitud, por las actividades políticas de su padre.

En todas las películas se encuentran los actos más sencillos de *la vida cotidiana*. Para la directora son los detalles que revelan las cuestiones más importantes. Destacan las escenas de comidas y de lavanderías.

La *soledad* de los personajes principales en las películas de Isabel Coixet es otro tema que se repite en su obra. La vida de ellos está marcada por la soledad. (COSAS QUE NUNCA TE DIJE, MI VIDA SIN MÍ, LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS).

El tema final que la directora retoma cada vez de nuevo es *el amor*. Siempre está tratado con una gran delicadeza y profundidad que permite al público sentir empatía. Escenas sensuales y románticas tienen prioridad en comparación con escenas eróticas.

Isabel Coixet crea a menudo *planos con doble encuadre*. Los personajes aparecen enmarcados por ventanas o puertas que, dependiendo del contexto, crean una atmósfera especial.

Los silencios significativos llaman la atención, sobre todo en escenas que se resuelven a través de un silencio. Por eso se puede aumentar las emociones en los espectadores respecto a la impresión y la presencia de los personajes.

Coixet utiliza planos en los que el contenido sólo se desprende de las imágenes y sin usar la lengua hablada. Al respecto, es muy significativa su preocupación por captar las miradas y los gestos de los personajes por los que toma por ejemplo planos de ojos para expresar las emociones.

Otro instrumento formal es *la voz en off* que utiliza para expresar los sentimientos más íntimos de los protagonistas. La voz en off inicia en *A LOS QUE AMAN, LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS* y en *MI VIDA SIN MÍ* la película.

Las primeras películas se caracterizan por la cámara fija, sobre todo en *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*. Pero en sus últimos films cada vez más se establece *la cámara de mano* con la que puede participar directamente en el desarrollo del contenido de los acontecimientos y sentir la narración.

En casi todas las películas utilizan *escenarios reales*. Esta preferencia se justifica por el hecho de que el escenario está muchas veces muy conectado con el contenido.

La vida secreta de las palabras

Esta película de Isabel Coixet demuestra todos los hechos mencionados en el párrafo anterior. Uno de los objetos principales de este trabajo es presentar estas características de la directora por medio de un análisis detallado de esta película. A continuación se resume tanto el contenido de la película con atención a los personajes principales como los temas relevantes que nos presenta la directora y que caracterizan su obra.

Hanna es una mujer joven de treinta años que vive una vida monótona y solitaria. Su transcurso del día parece muy estricto y organizado y está caracterizado por un silencio por su sordera. Hanna, enfermera de profesión, trabaja en una fábrica textil intentando olvidar su pasado terrible. Ha sido torturada y violada durante la guerra de los Balcanes y lo único que la queda viva es intentar olvidar y reprimir. El gerente de la factoría textil le aconseja apremiantemente tomar vacaciones por no haber tomado ni un día de vacaciones en mucho tiempo. La casualidad la lleva a pasar unos días en una plataforma petrolífera donde cuida de Josef, un hombre que ha sufrido quemaduras y que se ha quedado ciego temporalmente por un accidente en la plataforma. Él también intenta vivir con su pasado, se siente culpable por haber

traicionado a su mejor amigo al mantener una relación amorosa con su esposa por lo que su amigo se ha suicidado en el accidente en la plataforma. Ambos se encuentran en un momento de vida en el que no quieren recordar y pensar por no saber como vivir con los fantasmas del pasado, con la única diferencia que ella utiliza el silencio y la ausencia de palabras y él necesita las palabras de ironía, broma y humor para no volverse loco. Entre ellos crece una intimidad dentro de una relación llena de secretos, verdades, mentiras, humor y dolor. Hanna poco a poco redescubre la belleza de la vida sobre todo por el vínculo que se desarrolla entre Josef y ella. Pasando los días, esta relación se convierte en una relación amorosa. Por la convalecencia de Josef y la vuelta a tierra firme sus caminos se separan. Pero él se va a buscar a Hanna para conquistar su corazón para siempre, iniciando una vida conjunta que les permita una recuperación de sus pasados y una vida valiosa y satisfecha. Pero la rehabilitación de Hanna en la plataforma petrolífera no sólo comienza con la relación con Josef sino también con otras amistades que se desarrollan durante la vivencia en la plataforma. Un personaje muy importante respecto a la rehabilitación de Hanna es Simon, el cocinero del personal. Mediante el placer de las comidas que les ofrece Simon, crece una amistad especial. Simon es un hombre alegre que tiene muchas ganas de vivir. Su carácter infecta a Hanna y lo ayuda a ver las cosas bonitas del mundo de nuevo. Al conocer otros caracteres Hanna puede darse cuenta de que también hay otra gente como ella, que buscan la soledad y una huida de un mundo 'hostil': Dimitri, el jefe de la plataforma, Scott y Liam, los obreros de las máquinas y Martin, un oceanográfico, que la impresiona por su idealismo frente al medio ambiente.

Dentro de los caracteres de los personajes principales en los que se manifiesta la estética de Isabel Coixet, se puede encontrar su preferencia por utilizar problemas de comunicación oral o del silencio, la inseguridad de los seres humanos, la soledad, el amor o el compromiso social. La importancia de determinados temas similares se plasma en toda la narración.

El conflicto de los Balcanes en los años 90 se refleja en el pasado del personaje principal Hanna. Después de la vuelta a tierra firme y de la recuperación física de Josef, se va él mismo a buscar a Hanna. Para ello visita a Inge, que trabajaba como consejera de Hanna para ayudarla después de su marcha de Bosnia. Hanna recibe cartas de ella, que lee Josef y por las que puede encontrar a Inge en Copenhague. Se trata de un personaje real, Inge Genefke, que es la fundadora de la organización IRCT (International Rehabilitation and Council of Tortured Victims). Esta organización no

gubernamental trabaja para erradicar la tortura por todo el mundo. Intercede contra la impunidad de los torturadores y trabaja para asegurar los derechos de víctimas de tortura. Con este tema se ve otra vez la importancia personal de Isabel Coixet en el compromiso social. Quiere que el cine contribuya al trabajo y a la tarea de organizaciones no gubernamentales (ONG'S). Para la directora es la única manera de intentar contribuir al logro de un mundo mejor.

Otro tema importante es el amor. Isabel Coixet dice que la única cosa que hace que alguien sobreviva la tortura como le pasó a Hanna, es el amor. Solamente el amor que se desarrolla después de una primera empatía entre Josef y Hanna puede romper todos los bloqueos y deja compartir lo más íntimo entre los dos protagonistas.

Por lo demás, es el gran problema de la comunicación oral y en general de 'las palabras' y el silencio que se recorre por toda la película. Hanna vive con su sordera que le hace posible usar el silencio como arma para defenderse del mundo. No confía en las palabras como resultado de sus heridas psíquicas de la tortura. A diferencia de Hanna es Josef que necesita la fuerza de la palabra para que olvide la realidad del pasado.

La plataforma petrolífera se puede interpretar como símbolo de la soledad. Un grupo de gente que no se conoce se encuentra por circunstancias diferentes en un lugar lejos de tierra firme, lejos de la realidad. Crece su propia realidad a pesar de la huida. La soledad que refleja la plataforma naturalmente repercute en las almas de los protagonistas en el sentido que puede curar. Se confronta con la necesidad de una autocontemplación psíquica que posiblemente pueda acabar en un cambio de vida, como les pasa a los protagonistas de la película LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS.

El contenido de la película está inspirado en dos fuentes literarias. El libro CARTAS DE UNA MONJA PORTUGUESA contiene cartas de amor de una monja. Este libro se lo regaló Josef a la esposa de su mejor amigo y antes de la relación con Hanna tenía mucha importancia para él. Representa un amor del pasado y al mismo tiempo el comienzo de una relación nueva por dejar a esta mujer por la muerte de su marido y la culpa que siente Josef. Al final del film este libro vuelve a ser la conclusión simbólica del pasado de Josef porque lo devuelve a su ex-novia como si fuera necesario antes de buscar a Hanna. Otra influencia literaria proviene de un relato de Julio Cortázar, La señorita Cora, lo que trata de una enfermera que cuida de un chico de quince años. Antes de su muerte la dice que la quiere y ella se da cuenta que le amaba también todo el tiempo. Josef le llama a Hanna con el nombre Cora por este relato. Isabel Coixet así hace uso de la intermedialidad como procedimiento estético.

Análisis formal

La última parte del trabajo se dedica a un análisis de los medios de comunicación. En la siguiente parte se resume la película LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS en cuanto a las características visuales, auditivas y narrativas. Un análisis forma una idea de sucesos fílmicos y trata de formular estructuras estéticas para concienciarlas. Así el análisis llega a ser una parte de la comunicación sobre la película. Como ya se ha dicho antes, Isabel Coixet cada vez trabaja con los mismos medios fílmicos. Se ha intentado resaltar algunos de los ya mencionados mediante el ejemplo de LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS.

Características visuales

En su mayoría Isabel Coixet pone enfoques de *Plano Medio*, *Primer Plano* y *Primerísimo Primer Plano*. Los personajes tienen prioridad y por estos enfoques se dirige la atención casi continuamente a ellos. Los diálogos frecuentes entre Josef y Hanna, sobre todo en la enfermería, están enfocados siempre iguales en Primer y Primerísimo Primer Plano para aumentar la serenidad entre los dos. El Primer Plano pone dos personas durante una conversación. El Primerísimo Primer Plano subraya los rasgos y la mímica claramente. Esto es muy importante sobre todo en cuanto a Josef porque percibe por su pérdida de vista más con sus otros sentidos (Véase ilustración 6). Respecto a Hanna los dos enfoques subrayan su cambio emocional (Véase ilustración 7 y 8). En ocasiones se pone en la enfermería también un Plano General y un Plano Entero para integrarla una y otra vez en el suceso. En principio el enfoque Plano General está elegido para introducir en un entorno nuevo o cuando cambia de un entorno a otro. El *Plano panorámico* se usa para introducir en escenas nuevas, por ejemplo para la presentación de la plataforma petrolífera eterna desde el mar. La presencia de la plataforma se intensifica por este enfoque a cada rato (Véase ilustración 10).

La mayoría de los diálogos se representan en el plano de angulación *Normal*. A veces se nota un plano un poco en contrapicado respecto a Hanna (Véase ilustración 11). Un ejemplo de una angulación *Picado* es el helicóptero durante el vuelo a la plataforma. El plano en *Cenital* presenta la comida de Hanna en la fábrica textil (Véase ilustración 12).

Los movimientos hacen posible un cambio de mirada 'humano'. La toma *panorámica* horizontal llama la atención en cuanto a los diálogos de los protagonistas. El *Travelling*

de la cámara se usa para acompañar a Hanna durante sus movimientos cotidianos. Hay una combinación especial de una toma panorámica y un travelling en una escena en coche, en el camino a la plataforma petrolífera. El uso de *cámara en mano* es muy típico y frecuente para Isabel Coixet y refleja una participación muy subjetiva tanto para la directora como sobre todo para los espectadores.

Características auditivas

LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS en general crea un ambiente muy silencioso, tranquilo y no sin culmenes ruidosos. Durante toda la película se oyen ruidos de fondo que la dan una cierta vivacidad, que a su vez aumentan la impresión realística visual. La imagen sin palabras está caracterizada por las máquinas dentro de la plataforma y del bramar del mar. Este ruido del mar se nota por lo general asincrónico porque no se ve en el encuadre. Muchos de los momentos silenciosos están acompañados por ruidos síncronos, causados por movimientos naturales de los personajes. El silencio es otro tema típico de la obra cinematográfica de Isabel Coixet.

La música puesta es, exceptuando a una escena, asíncrona. Esta escena enseña a Hanna cantando una canción que estaba cantando con una amiga antes de la tortura durante la guerra de los Balcanes. En ninguna otra escena se ve la fuente de la música y así solamente contribuya, como los ruidos, a la impresión realística visual y sobre todo los estados de ánimo de los personajes principales.

Muy importante en cuanto a las características auditivas es la *voz en off*. Muy habitual para Isabel Coixet, acompaña toda la película. Una voz en off inicia la narración, aún en este momento todavía no está claro a quien pertenece. En el transcurso de la película poco a poco el espectador se da cuenta de que esta voz tiene que ser una parte muy íntima de la personalidad de Hanna.

Características narrativas

Después de la introducción, que contiene unas escenas del accidente en la plataforma, la película está caracterizada por muchos momentos decisivos. El primer momento, que se dirige directamente al conflicto, es el cambio de la vida monótona de Hanna por dejar su trabajo e ir 'de vacaciones'. Esto provoca un conflicto psíquico dentro de Hanna y tiene como consecuencia que conozca a Josef y que cambie toda su vida. El crecimiento de la confianza entre Hanna y Josef también se puede interpretar como un momento decisivo porque solamente por esta intimidad nacida

hace posible que Hanna se cambie y se reestablezca. El momento de la máxima tensión, el nudo, se puede ver en la escena en la que Hanna cuenta a Josef todo de su pasado cruel que implica la apertura de Hanna.

El desenlace representa un estado de solidez que se desarrolla por la solución de los conflictos. Así el espectador/a se puede sentir satisfecha y les deja la posibilidad de reflexionar el desarrollo ficticio de la relación entre Hanna y Josef. El conflicto de las heridas psíquicas de Hanna no se resuelve pero para el público es obvio que haya aprendido a vivir con sus heridas y que pueda admitir una vida nueva.

La representación de las características estéticas en la película LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS ha hecho posible una idea del mundo cinematográfico de la directora Isabel Coixet y deja una modificación de su cualidad en otras películas en blanco.

Para finalizar, una investigación de todas sus películas, así como la comparación de diversos elementos que aparecen en todas ellas, posibilitarían un análisis más intensivo del trabajo realizado a lo largo de la carrera cinematográfica de la directora española, Isabel Coixet.

9 Bibliographie

AMÓN, RUBÉN: *Isabel Coixet: Directora de 'La vida secreta de las palabras'*, in: El Mundo, 02.09.2005, zit. nach: Cerrato, Rafael: *Isabel Coixet*, Madrid, 2008, S.135f.

ANDREU, CRISTINA: *Una mujer bajo la influencia/Isabel Coixet*, Madrid, 2008.

BALLESTEROS, ISOLINA: *Cine (ins)urgente/Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, 2001.

BECKER, UDO: *Lexikon der Symbole*, Freiburg/Basel/Wien, 1992.

CAMÍ-VELA, MARÍA: *Mujeres detrás de la cámara/Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, Madrid, 2005.

CAMÍ-VELA, MARÍA: *Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet*, in: Feenstra, Pietsie (Hrsg.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español/1990 – 2005*, Amsterdam, 2008, 179 – 191.

CAMÍ-VELA, MARÍA: *Cineastas españolas que filman en inglés: ¿Estrategia comercial o expresión multicultural?*, in: Rodríguez, María Pilar (Hrsg.): *Estudios culturales y de comunicación*, San Sebastián-Donostia, 2010. (in Druck)

CAPARRÓS LERA, JOSÉ MARIA: *Historia del cine español*, Madrid, 2007.

CENDRÓS, TERESA: *Isabel Coixet reafirma su admiración por los actores en su debut teatral*, in: *El País*, 29.09.2004, S. 45.

CERRATO, RAFAEL: *Isabel Coixet*, Madrid, 2008.

CRUZ, JUAN: *Isabel Coixet/„Cuanto mejor estoy, más angustia me entra“*, in: *El País*, 19.01.2006, S. 34.

FAULSTICH, WERNER: *Grundkurs Filmanalyse*, München, 2002.

FEENSTRA, PIETSIE (Hrsg.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español/1990 – 2005*, Amsterdam, 2008.

GARCÍA, R.: *Phillip Roth lleva a Coixet a Hollywood*, in: *El País*, 9.03.2007, S. 58.

HICKETHIER, KNUT: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar, 2007⁴.

HECHT, GEORG (Hrsg.): *Alcoforado Marianna: Die fünf portugiesischen Briefe der Nonne Maria Alcoforado*, Leipzig, 1913.

HEREDERO F., CARLOS: *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, 1999.

HUETE MACHADO, LOLA: *La mirada Coixet*, in: *El País Semanal*, 29.01.2006, Nr.1531, S.50 – 53.

KUCHENBUCH, THOMAS: *Filmanalyse/Theorien, Methoden, Kritik*, Böhlau, 2005.

LINDO, ELVIRA: *Lo que cuenta el silencio*, in: Coixet, Isabel: *Mi vida sin mí-My life without me/Guión cinematográfico*, Madrid, 2003, S.9, zit. nach: Cerrato, Rafael: *Isabel Coixet*, 2008, S. 34.

MARTIN-MÁRQUEZ, SUSAN: *Feminist Discourse & Spanish Cinema/Sight Unseen*, New York, 1999.

PUIGDOMÈNECH, JORDI: *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*, - Madrid, 2007.

REVIRIEGO, CARLOS: *Isabel Coixet*, in: *El Mundo. El Cultural*, 20.10.2005, S.56, zit. nach: Cerrato, Rafael: *Isabel Coixet*, Madrid, 2008, S. 138.

RODRIGUEZ, MARÍA PILAR: *Estudios culturales y de comunicación*, San Sebastián-Donostia, 2010. (in Druck)

SELVA, MARTA / SOLÀ, ANNA: *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*, Barcelona, 2002.

SCHOLZ, ANNETTE: *Joven cine español de Autores/Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*, Passau, 2004.

Internetquellen:

<http://www.la-moncloa.es/> (letzter Zugriff: 04.09.2009).

http://www.elpais.com/fotografia/Isabel/Coixet/elpdiacul/20080418elpepicin_2/les/
(letzter Zugriff: 22.06.2009).

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida.htm> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.com/name/nm0241984/> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0115950/awards> (letzter Zugriff: 22.06.2009).

<http://www.academiadecine.com/> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0314412/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0974554/awards> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/casting_e_sp.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

<http://www.imdb.de/title/tt0430576/maindetails> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.de/title/tt0430576/releaseinfo> (21.06.2009).

<http://www.imdb.de/title/tt0430576/locations> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0430576/awards> (letzter Zugriff: 19.06.2009).

<http://www.imdb.de/name/nm0000209/> (letzter Zugriff: 20.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0327056/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0112818/awards> (letzter Zugriff: 21.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vidasecreta.pdf (letzter Zugriff: 25.06.2009).

<http://www.theactorsgang.com/home.htm> (letzter Zugriff: 18.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/timandme_esp.htm (letzter Zugriff: 23.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presentar_odaje_esp.htm (letzter Zugriff: 22.06.2009).

<http://www.imdb.de/name/nm0001631/> (letzter Zugriff: 19.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/sinopsis_esp.htm (letzter Zugriff: 17.06.2009).

<http://www.irct.org/about-us/what-is-the-irct.aspx> (letzter Zugriff: 11.06.2009).

<http://www.irct.org/about-us/what-is-the-irct/history.aspx> (letzter Zugriff: 11.06.2009).

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/presenta_esp.htm (letzter Zugriff: 24.06.2009).

<http://www.gazebo.info/> (letzter Zugriff: 10.03.2009).

<http://www.imdb.de/title/tt0430576/maindetails> (letzter Zugriff: 19.06.2009).

10 Filmographie

Kurzfilme

MIRA Y VERÁS, 1984

35 mm. Farbe. 11 Minuten. Spanien.

Regie und Drehbuch: Isabel Coixet. **Produktion:** Isabel Coixet. **Kamera:** Jesús Escosa. **Schnitt:** Pedro Sánchez. **Darsteller:** Ester Rabinad (La chica), Manel Barceló (Calcetín Man), Daniel Burton (Hombre de los anteojos), Rosa Guiñon (voz en off).

¡HAY MOTIVO! (“La insoputable levedad del carrito de la compra”), 2004

DVD. Farbe. 3 Minuten. Spanien.

Produktionsfirma: Hay Motivo. Drehbuch: Isabel Coixet. Produzent: Andrés Santana. Darsteller: Juan Navarro.

PARIS, JE TÁIME (“Bastille”), 2006

35mm. Farbe. 5 Minuten. Frankreich.

Produktionsfirma: Victoires International. **Ausführende Produzenten:** Emmanuel Benbihy und Claudie Ossard. **Schnitt:** Simon Jaquet, Anne Klotz, Hisako Suwa, Alexandre Rodríguez, Luc Barnier, Isabel Meier, Stan Collet und Mathilde Bonnfoy. **Musik:** Pierre Adenot, Christophe Monthieux, Leslie Feist, Reinhold Heil, Johnny Klimek, Marie Sabbah und Tom Tykwer. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Darsteller:** Javier Cámara (El doctor), Sergio Castellitto (El marido), Miranda Richardson (La mujer con la guerrera roja), Leonor Watling (El amante).

INVISIBLES (“Cartas a Nora”), 2007

HDV. Farbe. 12 Minuten. Spanien.

Produktionsfirmen: Pinguin Films und Reposado. **Produzent:** Javier Bardem. **Ausführende Produzentin:** Montse Palacín. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Kamera:** Emili Guirao. **Schnitt:** Arantxa Roca. **Ton:** David Pérez.

Spielfilme

DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN, 1988

35 mm. Farbe. 108 Minuten. Spanien.

Produktionsfirma: Aura Films. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Kamera:** Jesús Escosa. **Schnitt:** Juana González. **Musik:** Carbonell. **Darsteller:** Gerardo Arenas (Equis), Emma Suárez (Evax), Emilio Lain (Taxi), Fernando Guillén (El jefe), David Sust (El chico), Carmen Elías (Amalia), Bruno Bruch, César Ojinaga, Dolores Beltrán, Ana Morastas.

COSAS QUE NUNCA TE DIJE (Things I never told you), 1995

35 mm. Farbe. 93 Minuten. Spanien, Vereinigte Staaten von Amerika.

Produktionsfirmen: Eddie Saeta, Carbo Films (USA). **Produzenten:** Dora Medrano y Javier Carbó. **Ausführender Produzent:** Luis Miñarro. **Produktionsleitung:** Joan Lloberas y Azucena Carrasco. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Kamera:** Teresa Medina und William Paul Clark. **Musik:** Alfonso Villalonga. **Schnitt:** Kathryn Himoff. **Produktionsdesign:** Charles Armstrong. **Szenenbild:** Marc Rosenblat. **Bühnenbild:** Rebeca Nelson. **Kostüme:** Christine Richardson. **Maske:** Mathew Mitchell. **Frisuren:** Betty Jo Ferrari. **Ton:** Ground Control. **Leitung Ton:** Dominick De Stefano. **Regieassistentz:** William Paul Clark, Xavier Bernabeu und Nuria Cesarini. **Darsteller:** Andrew McCarthy (Don), Lily Taylor (Ann), Alexis Arquette (Paul), Debi Mazar (Diane), Leslie Man (Laurie), Seymour Cassel (Frank), Peggy West (Mujer Cámara), Sherilyn Lawson (Mujer helado), Linda Ruth Goertz (Aurora), Kathryn Hurd (Muriel), Chanda Watts (Enfermera Ann), Kathleen Edwards (Dr. Lewis), Richard Edson (Steve), Jenni Vaughn (Mujer Steve), Nicole Fugere (Niña pequeña), Dennis Troutman (Joven), Karen Johson (Ella), Don Alder (El), Jacque Drew (Sargento Nolan), Shannon Brinias (Reportera), Patricia Burgos (Cajera), Aleta Barthell (Enfermera).

A LOS QUE AMAN, 1998

35 mm. Farbe. 97 Minuten. Spanien.

Produktionsfirma: Sociedad general de cine, in Zusammenarbeit mit Canal Plus Sogepaq und Le Studio Canal Plus(Frankreich). **Ausführende Produzenten:** Fernando de Garcillán und Gustavo Ferrada. **Teilnehmender Produzent:** Enrique López Lavigne. **Produktionsleitung:** Miguel Ángel González. **Produktionschef:** Cristina Zuarraga. **Drehbuch:** Isabel Coixet und Juan Potau. **Kamera:** Francisco Femenía. **Musik:** Alfonso Villalonga. **Schnitt:** Ernest Blasi. **Szenenbild:** Juan Botella. **Kostüme:** Merce Paloma. **Maske und Frisuren:** Juanjo Gabriel. **Leitung Ton:** Miguel Rejas. **Regieassistentz:** Charlie Lázaro. **Spezialeffekte:** Julio Navarro und Raúl Perera. **Fechtchoreographie:** Manuel Pereira. **Fechtmeister:** Carlos Laborde. **Darsteller:** Julio Nuñez (Maestro mayor), Patxi Freytex (Maestro joven), Olalla Moreno (Matilde), Monica Belluci (Valeria), Christopher Thompson (León), Albert Pla (Jonás joven), Amanda García (Armancia), Gary Piquer (Martín), Juan Manuel Chiapella (Jonás mayor), Lucciano Federico (Proceptor), Laura Aparicio (Criada joven), Yolanda Sala (Monja joven), Adrian Stinus (Maestro niño), Mónica Gago (Matilde niña), Lucía Celdrán (Valeria niña), Xose A. Porto (Padre maestro), entre otros.

VIAJE AL CORAZÓN DE LA TORTURA, 2003

Mini-DV. Farbe. 72 Minuten. Spanien.

Produktionsfirma: Produce+ in Koproduktion mit New Atlantics, Canal+ und TVE. **Produzenten:** José Manuel Lorenzo und Jorge Sánchez Gallo. **Ausführende Produzentin:** Macarena Rey. **Produktionsleiter:** Ramón Salgado. **Produktionschef:** Pilar Bay. **Kamera:** Natasha Braier und Alexis Dos Santos. **Musik:** Alfonso Vilallonga. **Schnitt:** Irene Blecua. **Ton**

und Tonmischung: Charly Schmukler und Martín García Blaya. **Drehbuch und Erzählung:** Isabel Coixet.

MI VIDA SIN MÍ (My life without me), 2003

35 mm. Farbe. 108 Minuten. Spanien. Teilnehmende Staaten: Spanien (68%) und Kanada (32%)

Produktionsfirma: El Deseo und Milestones Productions Inc. in Zusammenarbeit mit Antena 3, Vía Digital und Alliance Atlantis. **Produzenten:** Esther García und Gordon McLennan. **Ausführende Produzenten:** Pedro und Agustín Almodóvar und Ogden Gavanski. **Co-produktion:** Michel Ruben. **Produktionsleitung:** Jordi Torrent. Nach dem Roman von Nanci Kincaid, 'The Bed is a Raft'. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Kamera:** Jean Claude Larreau und Isabel Coixet. **Musik:** Alfonso Villalonga. **Schnitt:** Lisa Jane Robinson. **Produktionsdesign:** Carol Lavalée. **Kostüme:** Katia Stano. **Maske:** Diana Davidson. **Frisuren:** Melanie Burke. **Ton und Tonschnitt:** Albert Manera und Fabiola Ordoño. **Tonmischung:** Patrick Ghislain. **Regieassistent:** Sandra Mayo. **Casting:** Heidi Levitt (USA), Monica Mikkelsen (USA), Coreen Mayrs (Kanada) und Heike Brandstatter (Kanada). **Darsteller:** Sarah Polley (Ann), Amanda Plummer (Laurie), Scott Speedman (Don), Mark Ruffalo (Lee), Deborah Harry (La madre de Ann), Leonor Watling (La vecina de Ann), Maria de Medeiros (La peluquera), Julian Richings (El doctor), Kenya Jo Kennedy (Patsy), Jessica Amlee (Penny).

LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (The secret life of words), 2005

35 mm. Farbe. 115 Minuten. Spanien.

Produktionsfirma: El Deseo und Mediapro in Zusammenarbeit mit TVE, Canal+ España und Televisió de Catalunya. **Produzentin:** Esther García. **Ausführende Produzenten:** Agustín Almodóvar und Jaume Roures. **Co-produktion:** Javier Méndez und Miss Wasabi. **Produktionsleitung:** Nicolás Tapia. **Drehbuch:** Isabel Coixet. **Kamera:** Jean Claude Larrieu und Isabel Coixet. **Schnitt:** Irene Blecua. **Szenenbild:** Pierre-François Limbosch. **Kostüme:** Tatiana Hernández. **Maske:** Ana López-Puigcerver. **Frisuren:** Ainoha Eskisabel. **Ton:** Aitor Berenguer. **Tonschnitt:** Fabiola Ordoño. **Tonmischung:** Patrick Ghislain. **Regieassistent:** Dani Torres. **Casting:** Shasheen Baig. **Digitale Effekte:** Molinare, El Ranchito. **Darsteller:** Sarah Polley (Hanna), Tim Robbins (Josef), Javier Cámara (Simon), Julie Christie (Inge), Sverre Anker Ousdal (Dimitri), Stever Mackintosh (Doctor Sulitzer), Eddie Marsan (Victor), Emmanuel Idowu (Abdul), Dean Lennox Kelly (Liam), Danny Cunningham (Scott), Daniel Mays (Martin), Reg Wilson (Director de la fábrica), Leonor Watling (Esposa del amigo de Josef).

ELEGY, 2008²⁶⁵

35 mm. Farbe. 108 Minuten. USA.

²⁶⁵ Vgl. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/filmes4.htm> (letzter Zugriff: 04.09.2009) und <http://www.imdb.com/name/nm0170043/> (letzter Zugriff: 04.09.2009).

Produktionsfirma: Lakeshore Entertainment. **Produzenten:** Tom Rosenberg, Gary Luchéis und Andre Lamal. **Ausführende Produzenten:** Richard Wright, Eric Reid, Terry A. McKay und Judd Malkin. **Drehbuch:** Nicholas Meyer, basierend auf dem Roman ‚The Dying Animal‘ von Philip Roth. **Kamera:** Jean Claude Larrieu und Isabel Coixet. **Schnitt:** Amy Duddleston. **Leitung Musik:** Isabel Coixet. **Szenenbild:** Claude Paré und Helen Jarvis. **Kostüme:** Katia Stano. **Maske:** Victoria Down. **Ton:** Rob Young. **Regieassistenz:** Sandra Mayo. **Casting:** Heike Brandstatter und Coreen Mayrs. **Darsteller:** Penélope Cruz (Consuela), Ben Kingsley (David), Dennis Hopper (George), Patricia Clarkson (Carolyn), Peter Sarsgaard (Kenny), Deborah Harry (Amy), Sonja Bennett (Beth).

11 Anhang

Isabel Coixet im Gespräch mit María Camí-Vela

In einem Interview wird die Einstellung Isabel Coixets gegenüber dem Wandel der spanischen Regisseurinnen in den letzten Jahren, deutlich.²⁶⁶

Isabel Coixet ist der Meinung, dass der Anstieg an Regisseurinnen in den letzten 20 Jahren Grund dafür ist, dass das traditionelle Spanien nach Francos Tod nach und nach der Welt geöffnet wurde. Der sogenannte *machismo*, also der übermäßige Männlichkeitskult, der in Spanien noch immer vorherrscht, hat es den Frauen bis dahin versagt, einen allgemeinen hohen Selbstwert zu erlangen. Diese soziologische Veränderung, welche vor allem aus politischen Gründen vollzogen wurde, erlaubte es den Frauen, Traumen und Geschichte hinter sich zu lassen und sich in die Welt des Kinos zu wagen. Coixet sagt: *“¿Por qué no? Al menos no podemos ser tan malas como los directores de cine españoles.”*²⁶⁷ Bis auf Pilar Miró, Ana Mariscal, Josefina Molina und einige wenige andere, haben es bis in die 80er Jahre kaum Frauen geschafft, mit Erfolg Filme in die spanischen Kinos zu bringen. Für Isabel Coixet sind die Bedeutung und die Einstellung der Kritik gegenüber weiblichen Filmemacherinnen ebenfalls ausschlaggebend für den Wandel in den letzten Jahren. Sie selbst wurde Opfer schlechter, bis hinzu vernichtender Kritik ihres ersten Filmes *DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN* (1988) und weiß deshalb genau, wie schlimm die Kritiker mit den neuen Regisseurinnen umgegangen sind. Sie erkennt jedoch den Wandel und die heutzutage verbesserte Sichtweise der Kritik, indem sie sagt: *“(…) a nivel crítico está claro que hay una cierta, no diría simpatía, pero sí que he notado una cierta predisposición a que gusten las películas dirigidas por mujeres por parte de la crítica, cosa que hace diez años no ocurría.”*²⁶⁸

Ihr erscheint es, als ob alle neuen Regisseurinnen dem Vorbild Pilar Miró nachfolgen wollten, da sie viele Erfolge verbuchen konnte und als Frau fußgefasst hatte. Doch für Coixet ist das Frau-sein allgemein nicht vorherrschend. Ihr gefällt der Ausdruck ‚cine de mujer‘ nicht, da mit ‚Frauenfilmen‘ nach wie vor Begriffe wie romantisch, weich und sensibel konnotiert werden und sie abgestempelt werden als Filme, die niemals Männer in die Kinos bringen würden. Coixet hat nichts gegen Sensibilität, jedoch gegen eine gewisse ‚Gefühlsduselei‘, die sie versucht zu vermeiden. Ihr ist es wichtig,

²⁶⁶ Vgl. Camí-Vela, 2005, S. 66ff.

²⁶⁷ Ebenda, S. 67.

²⁶⁸ Ebenda.

dass: *“las mujeres debemos orientar nuestra energía en producir cosas, en seguir adelante, encontrar una voz [y] expresar cosas que queremos expresar a través de esa voz”*²⁶⁹. Ihre Art und Weise Filme zu machen soll nicht darauf hinauslaufen, etwas zu produzieren, was die ZuschauerInnen schon denken und sie darin verstärken, sondern sie möchte ihren Horizont öffnen und erweitern.

Hinsichtlich ihrer Motivation Film zu machen und über die soziale Funktion, die Kino haben kann, äußert sich Isabel Coixet folgendermaßen:

*“Yo lo hago porque no tengo más remedio. Quizás el día que tenga más claro cuál es la función social de cine, deje de hacerlo. Por mi experiencia personal – no quiero teorizar al respecto - , yo quiero que el cine me enseñe el otro lado de las cosas. No quiero salir del cine con la reafirmación de lo que pienso. Quiero que me haga entrar en otros mundos, que me dé la vuelta a ciertas cosas, que me descubra cosas de mi vida cotidiana, que me haga verlas de otra manera.”*²⁷⁰

²⁶⁹ Camí-Vela, 2005, S. 68.

²⁷⁰ Ebenda, S. 78f.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der filmischen Ästhetik der spanischen Regisseurin Isabel Coixet. Die Wahl des Themas begründet sich mit der augenscheinlichen Präsenz der Regisseurin in der spanischen Filmlandschaft. Isabel Coixet gilt als eine der ersten weiblichen Regisseurinnen nach der jahrzehntelangen Diktatur unter Franco und ist so Teil einer sich langsam entwickelnden weiblichen Teilnahme und Etablierung in der spanischen Filmindustrie. Im ersten Kapitel wird diese geschichtlich gekennzeichnete Eigenheit aufgezeigt, um den Wandel in den letzten 20 Jahren hinsichtlich weiblicher Filmkunst zu verstehen und um die intensive Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tätigkeit von Isabel Coixet vorzubereiten. Biographische als auch filmische Elemente der Regisseurin werden behandelt, um ein generelles Grundverständnis ihrer künstlerischen Arbeit zu erhalten. Ihre gesamte Filmographie durchzieht die Besonderheit, dass immer wieder die gleichen inhaltlichen Elemente, wie die Auseinandersetzung mit Kommunikationsproblemen, sozialem Engagement, Einsamkeit der Protagonisten oder die Liebe, aufgegriffen und verarbeitet werden. Ebenso wie inhaltliche Elemente wiederholen sich filmische Gestaltungsmittel, wie die Anwendung der Handkamera, die Stille und Monotonie zur Unterstützung des Realismuseindrucks, die voice over und Kameraeinstellungen, die vor allem die Mimik und emotionale Vorgänge der Figuren hervorheben sollen.

Ziel dieser Arbeit war es, Isabel Coixets Stil darzustellen und die Basis und die Motive ihrer Arbeit zu erfassen und zu identifizieren. Es sollte erkannt werden, dass Coixet bestimmte stilistische Mittel verwendet, um bestimmte Themen zu inszenieren, die ihre Arbeit als Regisseurin einzigartig macht und sie auszeichnet. Die Besonderheiten ihres filmischen Schaffens wurden am Beispiel ihres Filmes LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS dargelegt und belegt. Ein Gesamtbild ihres künstlerischen Wesens sollte entstehen, das sowohl ihre sich repetierenden Themen, ihre filmformalen stilistischen Mittel als auch ihre persönlichen Motive, die diese begründen, reflektiert. Eine ausführliche inhaltlich – thematische Analyse des ausgewählten Films als auch eine genaue filmformale Analyse wurden als Methode gewählt, um die Ästhetik Isabel Coixets konkret und deutlich zu zeigen.

Lebenslauf

Melanie Sophie Ascher

Geburtsdatum:	15. März 1983
Geburtsort:	Linz, Oberösterreich
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Schulbildung

1993 – 2001	AHS, Europagymnasium in 4040, Linz – Auhof
1989 – 1993	Volksschule in 4223, Katsdorf

Studium

seit März 2006 - seit März 2003 -	Diplomstudium Pädagogik an der Universität Wien Lehramtsstudium Spanisch und Psychologie/Philosophie an der Universität Wien
Okt. 2002 – März 2003	Dolmetsch- und Übersetzungsstudium Spanisch an der Universität Wien

Auslandsaufenthalte

Jänner 2007 – Juli 2007	Erasmus – Auslandssemester an der <i>Universitat Pompeu Fabra</i> in Barcelona
-------------------------	--

Besondere Kenntnisse

Sprachkenntnisse:	Spanisch: sehr gut (Studium) Englisch: sehr gut (Maturaniveau) Katalanisch Grundkenntnisse (Auslandsaufenthalt Barcelona)
	Festigung der Sprachkenntnisse durch zahlreiche Auslandsaufenthalte in Spanien.

Wien, September 2009