



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Putzen und Verschmutzen

Putzfrauen in Pedro Almodóvars *Volver* (2006), *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) und *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987)

Verfasserin

Jasmin Elisabeth Volgger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	11
2. Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert: Unterdrückung/Rechte der Frauen während der Franco-Diktatur.....	15
2.1 Nach Franco – Die Rolle der Frau/Änderung der Rechtslage	17
2.2 Movida.....	19
2.3 Pedro Almodóvar/Machismo	20
3. Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars Filmen/Der unverkennbare Stil Almodóvars.....	25
3.1 Biographie	25
3.2 Almodóvar: Stadt-Land	27
3.3 Almodóvars Stil.....	28
3.4 Figuren.....	28
3.5 Almodóvars Frauen – Almodóvar als Frauenregisseur	29
3.6 Farb- und Bildkomposition	32
3.7 Geschichten	32
3.8 Genre	33
4. Volver (Zurückkehren, E 2006)	36
4.1 Plot	36
4.2 Zurückkehren	37
4.3 Die Figuren.....	39
4.3.1 Raimunda.....	39
4.3.2 Sole(dad).....	41
4.3.3 Irene.....	42
4.3.4 Paula.....	43
4.3.5 Tante Paula	43
4.3.6 Agustina	44
4.3.7 Paco.....	44
4.3.8 SchauspielerInnen.....	45

4.4 Machismo oder das Fehlen der heterosexuell orientierten männlichen Figur bzw. das Fehlen des Vaters	45
4.5 „Hausarbeit als reinigendes Ritual“	48
4.5.1 Die Grabpflege	48
4.5.2 Putzen als reinigendes Ritual	49
4.6 Farbgebung und Komposition.....	52
4.7 Rot	53
4.7.1 Weiß – Rot	54
4.7.2 Grün – Rot.....	55
4.7.3 Blau – Rot	56
4.8 Genre	57
5. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Womit hab´ ich das verdient?, E 1984)	60
5.1 Plot	60
5.2 Figuren.....	61
5.2.1 Gloria	61
5.2.2 Antonio.....	62
5.2.3 Schwiegermutter	62
5.2.4 Cristal.....	63
5.2.5 Toni	64
5.2.6 Miguel	64
5.2.7 SchauspielerInnen.....	65
5.3 Putzen als reinigendes Ritual – Der Mord an Antonio	65
5.4 Machismo.....	69
5.5 Familie und Objekte in <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	73
5.6 Farbgebung und Komposition.....	76
5.6.1 Braun	76
5.6.2 Grau	78
5.7 Genre	78

6. <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs, E 1987)	82
6.1 Plot	82
6.2 Figuren.....	83
6.2.1 Pepa.....	84
6.2.2 Iván	85
6.2.3 Carlos.....	86
6.2.4 Marisa	86
6.2.5 Lucía	87
6.2.6 Candela.....	88
6.2.7 Paulina	88
6.2.8 SchauspielerInnen.....	89
6.3 Jean Cocteau's <i>La voix humaine</i> – Grundlage zur Ideenfindungen des Plots von <i>Mujeres al borde de un ataque de Nervios</i>	89
6.4 Die Rolle der Stimme Iváns im Film	90
6.5 Kommunikationsmedien im Film.....	92
6.6 Machismo.....	95
6.7 Verschmutzen als reinigendes Ritual – Pepa am Rande des Nervenzusammenbruchs.....	98
6.8 Farbgebung und Komposition.....	103
6.8.1 Pepas Rot/Iváns Blau	104
6.8.2 Rot/Schwarz.....	105
6.8.3 Pepas Blau.....	106
6.8.4 Rot wie der Hass, Blau wie die Lüge	106
6.9 Genre	107
7. Schlussbetrachtung.....	110
Quellenverzeichnis	115
Bibliographie	115
Filmographie	119
Abbildungsverzeichnis.....	120

Anhang	121
Abstract Deutsch	121
Abstract Englisch	123
Curriculum Vitae.....	124

1. Einleitung

Die Männer sind der Schmutz im Leben von Almodóvars Frauenfiguren. Diesen Schmutz gilt es zu beseitigen. Die Männer *Verschmutzen* die Wohnungen und Seelen der Protagonistinnen, die Frauen *Putzen und Verschmutzen* um die gewohnte physische, wie psychische Ordnung wiederherzustellen.

Es sind die Putzfrauen in Almodóvars filmischem Kosmos, denen diese wissenschaftliche Arbeit alle Aufmerksamkeit schenkt. Die ausführlichen Recherchen zum Thema *Almodóvars Frauen* machten mich, auf den, für meine Arbeit zentralen Text, *Almodóvars Putzfrauen. Hausarbeit als reinigendes Ritual* von Hye-Jeung Chung, aufmerksam. In ihrem Artikel beschreibt die Filmwissenschaftlerin: „Die Filme Almodóvars erzählen immer wieder, wie die Protagonistinnen zunächst glauben, kaum aus ihrem unterdrückten Alltag entfliehen zu können, bis es zu einem gewaltigen Einbruch kommt, der sie aus der Sackgasse herausführen und in die Welt der Möglichkeiten zu geleiten vermag.“¹

Almodóvars Putzfrauen versuchen sich gegen ihre Männer zur Wehr zu setzen. Doch diese wiederum, haben es sich zum Ziel gesetzt, sich die Protagonistinnen mit Gewalt Untertan zu machen. Die heterosexuellen Männer sind es, die in Spanien den Ton angeben und mit ihrer konservativen Utopie das Land regieren. Almodóvar greift dieses brisante und nach wie vor hoch aktuelle Thema auf und verarbeitet es in seinen Filmen. Besonders in *Volver* (E, 2006), durch die gequälte Putzfrau Raimunda, in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (E, 1984), durch die frustrierte Putzfrau Gloria und in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (E, 1987), durch die verzweifelte Schauspielerin Pepa, geht die Bewältigung des *Machismo* mit dem oben beschriebenen *Putzen und Verschmutzen* einher. „Auf verschiedene Weise ist das Putzen jeweils ein Ausdruck davon, dass Gloria, Raimunda und Pepa beginnen, sich aus den patriarchalen Fesseln zu lösen und ihr Leben neu zu ordnen.“²

Forschungsgegenstand dieser Arbeit sind die Putzfrauen rund um den spanischen

¹ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 46.

² Ebd. S. 49.

Filmemacher Pedro Almodóvar. Anhand dreier Filme des Regisseurs soll das Thema *Putzen und Verschmutzen. Putzfrauen bei Pedro Almodóvar* behandelt werden. Zum einen arbeiten Raimunda in *Volver* und Gloria in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* als Putzfrauen und schrubben sich auch Privat den Ballast von der Seele. Zum anderen transformiert Pepa in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* durch die Verschmutzung ihrer Wohnung ihren seelischen Kummer nach außen.

Doch was ist so besonders an diesen drei Frauen? Was hat es mit dem immerwährenden *Putzen und Verschmutzen* auf sich? Was haben die spanischen Männer mit dem Unglück der Protagonistinnen zu tun? Und warum ist der ehemalige und bereits verstorbene Diktator Franco in Spanien scheinbar noch immer omnipräsent? Folgende Kapitel sollen auf diese Fragen Aufschluss geben.

Zuallererst ist es wichtig, die spanische Geschichte im Bezug auf die Stellung der Frau in einem kurzen historischen Abriss näher zu beleuchten, da dieses Kapitel das nötige Hintergrund- und Vorwissen bildet, auf dem diese wissenschaftliche Arbeit aufbaut. Es gilt, die diffizile Situation der spanischen Frau während und auch nach der Franco-Diktatur zu betrachten, um die Missstände in der spanischen Gesellschaft, sowie die Auswirkungen des Regimes auf Almodóvar und sein Schaffen aufzuzeigen.

Im Anschluss daran werde ich ein kulturelles Phänomen Spaniens behandeln, das für die Spanierinnen, sowie für Almodóvar und seine Frauen von großer Bedeutung ist: den *Machismo*. Auf den Machtvorstellungen des Diktators Francos basierend, wirkt sich die konservative Grundhaltung der spanischen Männer gegenüber den Frauen sehr negativ aus. Die typischen *Machista* können als herrschsüchtig, tyrannisch und gewalttätig beschrieben werden. In der Annahme, Männer seien das starke und überlegene Geschlecht, proklamieren diese den *Machismo* als ihren eigenen, männlichen Chauvinismus.

Weiters werde ich auf die Kindheit und den Werdegang Almodóvars eingehen, da diese beiden Lebensabschnitte prägend für seine Filme und seine spezifischen Frauenfiguren sind und daher wiederum bedeutende Hintergrundinformationen bilden. Hier lege ich den Fokus vor allem auf Almodóvars Mutter und die Frauen aus einem kleinen spanischen Dorf in der Mancha, in dem er aufwuchs. Schon damals schien es sich herauszukristallisieren, dass Almodóvars Aufmerksamkeit, noch Jahre später, einzig und allein den Frauen gelten würde.

Dies führt mich zum nächsten Punkt meiner Arbeit, der Almodóvars charakteristischen Stil diskutieren soll. Sein Oeuvre lebt von seinen skurrilen und vielschichtigen Figuren,

grenzüberschreitenden Genres, knallig-bunten Farben und Dekors, raffinierten Rückbezügen und Querverweisen, sowie seinen außergewöhnlichen Geschichten.

Hierauf folgt die Besprechung des ersten, von mir gewählten, Filmes *Volver*. Anhand des bereits angeeigneten Wissens sollen nun der Plot, seine Figuren und deren Konstellationen veranschaulicht werden. Der *Machismo*, die heterosexuell-männliche Figur, sowie das daraus resultierende *Putzen als reinigendes Ritual* bilden das zentrale Thema dieses Kapitels. Die Protagonistin Raimunda versucht sich durch *Putzen* gegenüber ihrem machistischen Ehemann zu behaupten. Wie gelingt ihr das und wessen Blut wird Almodóvar fließen lassen? Speziell im Hinblick auf den Mord der geschiedenen, fällt die beispiellose Farbgebung- und Komposition auf und wird diskutiert. Abschließend betrachten wir Almodóvars bezeichnendes Genre *Volver*.

Auch im zweiten zu behandelnden Film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, dreht sich Alles um das Thema *Putzen*. Hier werden Gloria und ihre Familie im Hinblick auf den *Machismo* skizziert, und Glorias *Putzen* wird als *reinigendes Ritual* gegenüber dem *Verschmutzen* ihres konservativen Mannes verstanden. Glorias Familie droht auseinanderzubrechen. Wird sie es schaffen, diese zusammenzuhalten? Und durch welche Umstände könnte ihr das gelingen? Ganz im Gegensatz zu *Volver* setzt Almodóvar mit seiner Farbgebung in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* ganz andere, düstere und frugale Akzente, doch das Genre bleibt dasselbe.

Im dritten und letzten Film, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, den ich für meine Arbeit gewählt habe, lege ich den Fokus auf das *Verschmutzen*, das wie das *Putzen* in den beiden vorangegangenen Kapiteln der Protagonistin Pepa als *reinigendes Ritual* dienen soll. Zuerst werden wiederum Plot, Figuren und Figurenkonstellationen diskutiert. Interessant wird dabei sein, dass Almodóvars Film dem Theaterstück *La voix humaine* von Jean Cocteau zugrunde liegt. Wie in Cocteaus Werk, spielt auch Almodóvar mit der Stimme des Protagonisten Iván, die den ganzen Film über allgegenwärtig ist. Hierbei spielen verschiedene Kommunikationsmedien, wie etwa der Anrufbeantworter und das Telefon eine bedeutende Rolle. Auch den damit verbundenen *Machismo* gilt es hier näher zu beleuchten, um so das *Verschmutzen als reinigendes Ritual* für Pepa erfahrbar machen zu können. Pepa steht am Rande des Nervenzusammenbruchs, wird sie jemals von Iván loskommen können? Und wie könnte ihr das *Verschmutzen* ihrer Wohnung bei dieser Distanzierung helfen? Ähnlich wie in *Volver* sind es in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* wiederum kräftige Grundfarben die Almodóvar gebraucht, diese einander gegenüberstellt und den Figuren zuschreibt. Das Genre des Films wird durch die skurrilen Charakteristika der

Camp-Ästhetik ergänzt.

Für meine Untersuchungen ziehe ich mehrere Monographien über Pedro Almodóvar, sein Leben und seine Werke heran. Außerdem konnte ich primär in der Datenbank *IIPA – International Index of Performing Arts* repräsentative wissenschaftliche Artikel über die zu behandelnden Filme *Volver*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und *Mujeres al borde de un ataque de nervios* finden. Für die relevanten Hintergrundinformationen wende ich unter anderem Literatur zur spanischen Geschichte, sowie zur Filmtheorie und Farbgestaltung an. Es wurden auch bereits verschiedene Diplomarbeiten zum Thema Pedro Almodóvar eingereicht, die sich teilweise mit den Frauenfiguren des Autors beschäftigen.

Jedoch stieß ich, exklusive des Artikels der Filmwissenschaftlerin Hye-Jeung Chung zum Thema *Almodóvars Putzfrauen. Hausarbeit als reinigendes Ritual*, auf keine spezifische Literatur zu *Almodóvars Putzfrauen* und meinem Thema *Putzen und Verschmutzen*.

Anhand dieses Artikels untersuche ich, was für mich eine noch zu füllende wissenschaftliche Lücke im Bezug auf Almodóvars Frauenfiguren darstellt: Almodóvars Putzfrauen, die mit einem kulturellen Phänomen in Spanien zu kämpfen haben: dem *Machismo*. Außerdem ist es mir ein Anliegen, den gravierenden Zusammenhang dieser Werterhaltung der spanischen Männer mit dem Diktator Franco und seinem Regime im Spanien des 20. Jahrhunderts, mit besonderem Augenmerk auf die Situation der spanischen Frau, zu berücksichtigen. Schließlich ziehe ich zu meiner Analyse die damit eng verknüpfte Biographie sowie das Schaffen Almodóvars und dessen Umsetzung dieses Themas in seinen Filmen hinzu.

2. Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert:

Unterdrückung/Rechte der Frauen während der Franco-Diktatur

„Um sich dem Phänomen Almodóvar anzunähern, ist es unerlässlich [sic!] [...] die historische Ebene in Betracht zu ziehen [...].“³ Ein kurzer historischer Abriss zur Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert mit Fokus auf die Stellung der Frau soll zum Verständnis des Filmemachers und seinen außergewöhnlichen Frauenfiguren dienen.

„Man sagt, Spanien sei das Land des Machismus par excellence. Ein Klischee, welches jedoch auf greifbaren Tatsachen basiert.“⁴: Spanien hat eine lange, ereignisreiche Geschichte, die hier, vor allem im Bezug auf die Beziehung zwischen Mann und Frau und auch die Position der Frau in der Gesellschaft, kurz skizziert werden soll.

„Innerhalb Jahrtausende Katholizismus, sieben Jahrhunderte arabischer Einfluß [sic!] und obendrein noch 40 Jahre Franco Diktatur hatten die Spanierin dem Mann vollends untertan gemacht als Dienerin seiner Lust, als Mutter „seiner“ Kinder. Sie blieb ohne eigene Persönlichkeit und praktisch ohne Recht.“⁵

Doch die dominierende Ursache für die Diskriminierung der Frau in Spanien während dieser Zeit stellt die Diktatur unter Franco dar. Die faschistische Regierung Francisco Francos, die beinahe 40 Jahre bis zum Tod Francos 1975 dauerte und die Geschichte Spaniens massiv prägte, begann 1939 nach dem Ende des spanischen Bürgerkrieges. Zwischen 1931 und 1936, während der Zeit der spanischen Republik und noch vor dem Bürgerkrieg (1936-1939), konnten die Frauen etliche gesetzlich eingeräumte Freiheiten erringen. So wurde ihnen unter anderem mit der Verfassung von 1931 das aktive Wahlrecht eingeräumt. Weiters hatten Frauen ab diesem Zeitpunkt das Recht auf Versicherungsschutz während der Mutterschaft.⁶ Diese Rechte verloren sie doch

³ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 90.

⁴ Ebd., S. 90.

⁵ o.V., *Du mußt dem Mann den Triumph lassen*, S. 206.

⁶ Vgl. Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte*, S. 74.

rasch mit dem Ende des Bürgerkrieges und dem Aufkommen des Franco-Regimes wieder und Frauen wurden ab diesem Zeitpunkt sowohl im sozialen, als auch im Arbeits- und Bildungssektor diskriminiert. „[...] die Stellung der >>modernen<< spanischen Frau [...]“ versucht Franco „[...] praktisch auf dem Stand der Erziehungsvorschriften des 16. Jahrhunderts festzuschreiben [...]“⁷

Francos totalitäres Regime beeinflusste sowohl Politik und Wirtschaft, als auch das gesellschaftliche Leben, die Sozialstrukturen und die spanische Kulturlandschaft maßgeblich.

„Vertreibung, Exil, Unterdrückung, Verfolgung, außenpolitische Isolation, wirtschaftliche Krise, konservative Moralvorstellungen, Vormachtstellung von Kirche und Staat, faschistische Einheitspartei Falange: All diese Schlagworte charakterisieren das autoritäre Regime Francos.“⁸

Staat und Kirche hatten mit ihrer Vormachtstellung sogar Einfluss auf das Privatleben der Spanierinnen und Spanier, denn laut Gesetz hatte sich die Frau dem Mann unterzuordnen und ihm zu gehorchen.⁹

„Traditionelle Werte wie Familie und Kirche standen für ihn [Franco] an erster Stelle. Die unter der Republik eingeführten Reformen wurden zurückgenommen, wie zum Beispiel das Frauenwahlrecht. Er verbot Parteien und Pressefreiheit, verstaatlichte Betriebe und machte den Katholizismus zur Staatsreligion.“¹⁰ Die Kirche versuchte ihre traditionellen und konservativen Moralvorstellungen der spanischen Gesellschaft einzupflanzen. „Dieser Katholizismus schien dafür gemacht, die Frau in einem Regelnetz zu fangen und das Patriarchat zu stützen.“¹¹ Die spanische Frau unter der Franco-Diktatur hatte keine Rechte. Sie durfte keine bezahlte Arbeit annehmen, kein eigenes Bankkonto ohne ihren Mann oder Vater eröffnen und auch nicht zur Wahl gehen. Die Spanierin hatte keinerlei Freiheiten bezüglich Selbstverwirklichung in puncto Familie, Erziehung, Arbeit und Politik. Ihre untergeordnete Stellung und ihre Minderwertigkeit während der Diktatur beweist ihre Einstufung mit Kindern und körperlich wie psychisch behinderten Menschen. Gegenüber ihrem Mann ist die spanische Frau machtlos. Sie hat keinen Anspruch darauf, glücklich ihr eigenes Leben zu leben, denn aufgrund der Ansichten von Staat und Kirche, ist sie prädestiniert ihrem Mann bis zum Tode zu

⁷ Kreis, Zur Situation der Frau in Spanien, S. 477.

⁸ Böcklinger, Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* und *La mala educación*, S. 15.

⁹ Vgl. Rabe, *Pedro Almodóvar*. S. 90.

¹⁰ Minden, Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen. S. 27.

¹¹ o.V., Du mußt dem Mann den Triumph lassen, S. 212.

dienen.¹² Dies halte ich fest, um auf die äußerst prekäre Stellung der Frau während der Franco-Diktatur hinzuweisen, die sich bis zum Tode des Diktators 1975 nicht veränderte. „Nach einem Todeskampf, der sich über mehrere Wochen hinzieht, stirbt am 20. November der greise Generalísimo Franco.“¹³ Seine Politik kam nach 40 Jahren konservativer Autorität endlich zu einem Ende. „Die Zeit der Diktatur ist vorüber, Spanien wird Demokratie.“¹⁴

2.1 Nach Franco – Die Rolle der Frau/Änderung der Rechtslage

„Seit dem Ende der Diktatur und der Erneuerung der Demokratie in Spanien befindet sich die Rolle der Frau in absoluter Veränderung, sowohl in sozialen, ökonomischen und [auch] rechtlichen Belangen. Dieser neue Status in der spanischen Gesellschaft wirkt sich auch auf das Selbstverständnis und Bewusstsein der Frauen aus.“¹⁵

Die Umgestaltung (*transición*) Spaniens war keine leichte Aufgabe für König Juan Carlos I. Mit Hilfe seines neuen Premiers Adolfo Suárez konnte er jedoch das politische System reformieren und Spaniens Regierung in eine parlamentarische Monarchie umwandeln.

40 Jahre lang mussten die spanischen Frauen ein unterdrücktes Leben, geprägt von Gewaltherrschaft von Staat und Mann, über sich ergehen lassen. Doch seit dem Tod Francos hat sich die Stellung der Frau maßgeblich verändert. Die Spanierinnen haben großen Nachholbedarf in einigen Bereichen, die sich andere europäische Frauen längst erkämpft haben. Im Jahr 1975 werden endlich die konservativen und veralteten Diskriminierungen gegenüber der Frau aufgehoben. Von da an ist es den Frauen möglich frei und nach ihrem eigenen Willen über bezahlte Arbeit zu entscheiden, sowie Bankkonto und Reisepass zu besitzen.¹⁶

„Die neue demokratische Verfassung von 1978 [...] garantiert den Frauen die Gleichberechtigung.“¹⁷

Doch die neuen Gesetze wandeln und wandelten das Denken der Männer nicht so schnell wie erhofft. Damals wie heute wollen sich diese teilweise, aufgrund ihres

¹² Vgl. Bernecker, *Spanien heute*, S. 314-320.

¹³ Haas, *Chronik von Leben und Werk*, S. 79.

¹⁴ Ebd., S. 79.

¹⁵ Sammt, *Pop, Kitsch und Humanismus*, S. 58.

¹⁶ Vgl. o.V., *Du mußt dem Mann den Triumph lassen*, S. 206.

¹⁷ Ebd., S. 206.

Glaubens an die Ideologie Francos, nicht den „modernen“ Gesetzen beugen. Daher ist es notwendig den „[...] im Hinblick auf die franquistische Gesetzgebung grundlegend geänderten neuen demokratischen Rechten der Frau nicht nur offizielle Anerkennung sondern auch gesellschaftliche Durchschlagskraft zu verschaffen [...]“¹⁸ Den staatlichen Institutionen, wie beispielsweise der Polizei oder den Gerichten, wurde auferlegt, die neue Verfassung mit all ihren Rechten für die Frau auch in die Tat umzusetzen.¹⁹

Zu den wichtigsten und wesentlichsten Änderungen der Gesetzesformen zählen: die Reform des von Franco auferlegten Sexualstrafrechts. Demnach konnte die Frau bei außerehelichem Geschlechtsverkehr straffrei getötet oder inhaftiert werden. Sie durfte außerdem keine Verhütungsmittel (ver)kaufen, denn dies wurde mit hohen Geldstrafen gehandelt. Zudem wurde eine Frau, die bereits das 23. Lebensjahr erreicht hatte, laut Strafgesetzbuch als Kind angesehen und einvernehmlicher Geschlechtsverkehr war ihr verboten. Eine weitere wichtige Neuerung war das Gleichheitsprinzip, das Spanierinnen und Spanier zu ebenbürtigen Mitgliedern der spanischen Gesellschaft machte, ohne Geschlechterdifferenzen.²⁰ Die nächste wichtige Hürde in der Gesetzgebung nahm Spanien mit dem Familienrecht. Jegliche Diskriminierung der Frau bezüglich der Familie und der Erziehung wurde in toto annulliert²¹

„Von zentraler Bedeutung war, dass die alte, dem Manne die Herrschaft garantierende *patria potestad* (väterliche Gewalt) zugunsten einer beiden Elternteilen gleichermaßen zugestanden *potestad* aufgehoben wurde. Das neue Ehegesetz basiert so in seinen Einzelbestimmungen auf der Gleichheit der Rechte und Pflichten von Mann und Frau.“²²

So wandelt sich das Bild der spanischen Frau im 20. Jahrhundert von der unterdrückten Spanierin zur weitgehend emanzipierten Frau, die trotz allem von vielen Männern noch nicht als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft angesehen wird. „Innerhalb der spanischen Normalfamilie blieb die althergebrachte Aufgabenteilung unangetastet. Haushalt und Kinder sind in aller Regel weiterhin Frauensache. Denn spanische Männer sträuben sich besonders hartnäckig, Macho-Privilegien freiwillig

¹⁸ Kreis, Zur Situation der Frau In Spanien, S. 478.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 478.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 479f.

²¹ Vgl. Ebd., S. 481f.

²² Ebd., S. 481f.

aufzugeben.“²³

Auch Vergewaltigungs- und „patriarchalisch motivierte Tötungsdelikte“²⁴ von machistischen Männern gegenüber ihren Frauen stehen weiterhin an der Tagesordnung und bilden einen hohen Prozentsatz der Gesetzeswidrigkeiten. Auch von Richtern, die den Machismo als eine Art Rechtsprechung ansehen, dürfen sich Frauen keine objektiven Urteile zugunsten ihres Geschlechts erwarten.²⁵ Die Frau ist, wie schon seit Jahrzehnten, auf sich allein gestellt. Von ihren Männern dürfen sich die Spanierinnen grundsätzlich keine Unterstützung erwarten. „Die Spanier galten immer als miserable Ehemänner und ebenso als miserable Väter. Das scheinen sie auch geblieben zu sein.“²⁶ Der Kampf der Frau um ihre Rechte und die Gleichstellung mit dem männlichen Geschlecht zieht sich bis ins 21. Jahrhundert und hält auch heute noch weiter an. Genau an diesen Punkt wird Almodóvar mit Beginn seiner filmischen Laufbahn anknüpfen, wie der weitere Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

2.2 Movida

Pedro Almodóvar wurde zwar in Mitten der franquistischen Diktatur groß²⁷, begann sein Schaffen als Filmmacher aber erst während der Zeit der *Movida* im spanischen Madrid der frühen 1980er Jahre. Der Regisseur hatte nun die künstlerische Freiheit, die unter Francos Regime, unter anderem wegen der strengen Zensur, nie denkbar gewesen wäre.

Die Jugend- und Künstlerszene der Madrider Subkultur formierte sich in den ersten Jahren nach Francos Tod. Die Gemeinsamkeit der Fotografen, Musiker, Maler, Filmer oder einfach nur Lebenskünstler, die unter dem Namen *Movida madrileña* berühmt wurden, beschränkte sich oft einzig und allein auf den Verzicht auf jegliche Ideologie. Individualität war das Motto. Jeder probierte alles aus.²⁸

In der *Movida Madrileña* lebten die vorher vom Regime Unterdrückten endlich ihre wiedergewonnene Freiheit aus. Die Madrider Jugend, „[...] die begreiflicherweise völlig enthemmt auf die Befreiung von der verlogenen moralischen Repressivität des Franco-Systems reagiert [...]“²⁹ proklamiert „Lust als höchstes Gut und Bedingung für

²³ o.V., Du mußt dem Mann den Triumph lassen, S. 210.

²⁴ Kreis, Zur Situation der Frau in Spanien, S. 484.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 484f.

²⁶ o.V., Du mußt dem Mann den Triumph lassen, S. 215.

²⁷ Vgl. Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 20.

²⁸ Scharnberg, Die Stadt, S. 30.

²⁹ Walter, Die spanische Kinokultur der Gegenwart, S. 736.

Glückseligkeit“³⁰. Almodóvar bezieht sich unter anderem auch in seinem ersten Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (E, 1980) auf die *Movida Madrileña* und knüpfte damit an diese Jugendbewegung und die wiedererlangte Freiheit an. Zeul beschreibt weiter, dass alle Filme, vor allem aber die Frühwerke des Regisseurs, vom ästhetischen Blickwinkel aus betrachtet, der *Movida* zuzuschreiben sind.³¹

2.3 Pedro Almodóvar/Machismo

In Spanien haben, wie es scheint, die Männer – noch immer – das Sagen. Doch bei Almodóvar ist es umgekehrt. Hier geben die Frauen den Ton an. Zwar wuchs Pedro Almodóvar auch unter dem Franquismus auf, doch wurde er schon in jungen Jahren von seiner Mutter, sowie unzähligen Frauen aus seinem Heimatort *Calzada de Calatrava*, „die mit Geschicktheit und Raffinesse das Leben meisterten und deren machistische Ehemänner nur augenscheinlich das starke Geschlecht waren“³², geprägt. Pedro Almodóvar charakterisiert in seinen Filmen zumeist Frauen, Männer spielen dabei eine eher nebensächliche Rolle. Heterosexuelle Männer kommen in seinen Filmen nie gut weg. Der Autorenfilmer Almodóvar setzt mit seiner Arbeit dort an, wo für andere Regisseure längst das Tabu begonnen hat. Er scheut sich nicht, aufzuzeigen, wie Franco ein ganzes Land kontrolliert, dies beinahe gänzlich durch seine konservativen Machtvorstellungen ruiniert hatte und wie sich die Diktatur, selbst Jahre nach dem Ableben des Generals immer noch auf die Gesellschaft und die Beziehung zwischen Mann und Frau auswirkt. Almodóvar schafft es immer wieder sein Publikum, durch die von ihm erschaffenen Figuren, zu verblüffen. Es sind Frauen, die ihren Mann töten und ihn daraufhin in einer Kühltruhe beim Nachbarn verstauen (*Volver*, 2006). Frauen, die ihren Mann mit einer Schinkenkeule erschlagen und die „Mordwaffe“ gleich zu einem feinen Süppchen verkochen (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984). Oder Frauen, die vergeblich auf den Anruf ihres Geliebten warten und währenddessen die ganze Wohnung verwüsten (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987).

Schrill, bunt, parodistisch, aber auch empathisch und elegisch zeichnet er Figuren und Szenenbilder und entkommt so der Erinnerung an das franquistische Alltagsgrau seiner Kindheit. Filme, in denen Frauen fast immer die Hauptrolle

³⁰ Walter, Die spanische Kinokultur der Gegenwart, S. 736.

³¹ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 20.

³² Minden, Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen, S. 2.

spielen. Frauen, die ihrem Schicksal trotzen und ihre aufgezwungenen Rollenidentitäten sprengen und schließlich wie Phönix aus der Asche steigen. Nie lassen sie sich wirklich erschüttern.³³

Almodóvars Werke hängen sehr eng mit seiner eigenen Biographie und der Prägung durch die Geschichte Spaniens unter der Franco-Diktatur zusammen.³⁴ Deshalb widmet der als Frauenregisseur geltende Almodóvar seine Filme des Öfteren einem Thema, das in Spanien, auch nach dem Tode Francos, nach wie vor omnipräsent ist: dem *Machismo*. Manfred Riepe spricht mit folgender Textstelle dieses kulturelle Phänomen Spaniens an: „Die Befreiung der Frauen in Almodóvars filmischem Universum ist in erster Linie eine Befreiung vom Diktat des männlichen Blicks.“³⁵ Was im Deutschen unter einem Macho verstanden werden kann, ist in Spanien Sinnbild der patriarchalen Gesellschaft. Zwar erlangten die Frauen nach dem Tod Francos viele ihrer Freiheiten zurück, dennoch wurde und wird das weibliche Geschlecht teilweise noch heute von den Männern unterdrückt. Bis heute sterben unzählige Frauen an den Folgen von häuslicher Gewalt, die durch die Ehemänner, oder vormalige Partner ausgeübt wird. Viele Männer sehen die Rollenverteilung der Geschlechter immer noch sehr konservativ. „Kinder, Küche, Kirche“, die traditionelle Rolle, die die Frau unter dem Regime Francos einnehmen musste, sollte eigentlich längst durchbrochen sein.

Trotzdem wird erwartet, dass sich Frauen weiterhin um den Haushalt kümmern, die Kinder erziehen und eine „gute“ Ehefrau und Mutter abgeben. „In den männlichen Köpfen ist die Arbeitsteilung immer noch ganz klar geregelt. „Pater familias“, der Mann ist Herrscher und Ernährer.“³⁶ Während der letzten Jahre ließ der Einfluss des Machismo auf die spanische Gesellschaft zwar etwas nach, trotzdem zählen für die Männer Schlagworte wie Kontrolle, Hierarchie, Gewohnheit und Gewalt.

Der Einbruch der Männer und deren protzender Männlichkeit in das filmische Universum Pedro Almodóvars und seiner Frauen in *Volver*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* versinnbildlicht sich in der Verschmutzung, die die männlichen Figuren nicht nur in der Psyche, sondern auch in den Behausungen der Protagonistinnen hinterlassen. In *Volver* sind es Pacos grobe Hände, die sich über die unschuldige Tochter Paula hermachen, und so Schmutz auf ihr hinterlassen. Es sind die Bierdosen und später Pacos Leiche in der Blutlache, die die Wohnung verschmutzen. Es ist der Vater Raimundas der sie durch die

³³ Minden, Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen, S. 1.

³⁴ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 20.

³⁵ Riepe, Ist Pedro Almodóvar überhaupt noch zu analysieren?, S. 5.

³⁶ Minden, Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen, S. 41.

Vergewaltigung an ihr beschmutzt hat. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ist es Iván, der durch seine machohafte Art und der Trennung von Pepa Chaos in ihrer Seele, das sie durch Chaos in ihrer Wohnung zu kompensieren versucht, verursacht und somit Schmutz zurücklässt. Auch in der Psyche seiner Ex-Frau Lucía hinterlässt er bleibende Spuren, die sich in ihrer Geisteskrankheit als Schmutz zu erkennen geben. In *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* setzt der machistische Antonio alles daran, um sich mit abwertendem Verhalten gegenüber seiner Frau Gloria zu behaupten und beschmutzt sie durch erzwungenen Geschlechtsverkehr. Seine dreckigen Füße auf dem Tisch und nicht zuletzt seine blutende Leiche in der Küche, verschmutzen die Wohnung von Gloria.

Diesen Schmutz gilt es nun für die Protagonistinnen in Almodóvars Filmen zu beseitigen, um sich so vom Patriarchat zu befreien, das durch diese Männer und deren Schmutz auf den Frauen lastet. Sowie Almodóvars Biographie eng mit der Geschichte Spaniens verknüpft ist, sind es auch seine Filme. Seine Frauenfiguren sollen eben gerade nicht unterdrückt werden, so wie es lange Zeit unter der Diktatur Francos der Fall war. Doch dass sich diese aus dem Geflecht zwischen Staat, Kirche und Ehemann befreien können, bedarf es in den Filmen des machistisch und Francos Diktatur gesinnten (Ehe)Mann. Dessen Macho-Allüren gilt es für die Frauen zu überwinden, seine Verschmutzungen im psychischen, wie im physischen Sinne zu reinigen. Wie sich folglich erweisen wird, gelingt dies den Frauen auch.

Almodóvar setzt sich, vor allem in diesen drei Filmen, sehr stark mit dem Frauenbild unter Franco auseinander und „[...] gestaltet [...] frankistische Werte auf parodistische, groteske Weise.“³⁷ So gelingt es ihm, durch seine raffinierte Art und Weise immer wieder Rückbezüge und Verweise zur Diktatur in Spanien herzustellen.

Die jeweiligen Protagonistinnen der Filme, Raimunda, Pepa und Gloria arbeiten und versuchen durch ihren Verdienst, ein von ihrem Mann unabhängiges Leben zu führen, so gesehen ein erster Schritt zur Loslösung vom Patriarchat, das noch immer wie eine schwarze Wolke über den Frauen zu hängen scheint. Dies gestaltet sich oft als sehr schwierig, da beispielsweise Antonio absolut dagegen ist, dass seine Frau Gloria arbeiten geht. „His attitude towards Gloria is that of the typical machista: ‘Who on earth can keep women at home [...] I give the orders in this house.’“³⁸ Obwohl er selbst zu wenig verdient, und weiß, dass die Familie den Zuverdienst seiner Frau dringend benötigt, lassen seine konservativen Machtvorstellungen gegenüber seiner Frau eine

³⁷ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 23.

³⁸ Allison, *A Spanish labyrinth*, S. 74.

moderne Sichtweise der Dinge nicht zu. „?Qué he hecho YO para merecer esto! [...] zeigt die Kehrseite der Medaille, die sozialen Realitäten einer marginalisierten Gesellschaftsschicht, die Enttäuschung, das Aufwachen nach der ersten Euphorie über die Verheißungen der Demokratie. [...] [Im Film] spiegeln sich Veränderungen der nachfranquistischen spanischen Gesellschaft wieder.“³⁹

Gloria und ihre Familie müssen, wenn es nach Antonio geht, ein Leben nach franquistischen Werten leben. Sie wohnen sogar in einem Plattenbau, einer Stadtrandsiedlung, die noch aus der Zeit Francos stammt. Almodóvar beschreibt diese als „[...] menschenunwürdige Behausungen. Man nennt sie Bienenstöcke.“⁴⁰ Dort leben auch Glorias Nachbarinnen Cristal und Juani. Cristal arbeitet und ist Single. Juani ist ebenfalls alleinstehend, hat ein Kind und lebt somit die heute weitverbreitetste Familienform in Spanien.⁴¹

Gloria ist die exemplarische Vertreterin dessen, was in Spanien, damals wie heute, alltäglich ist: die soziale Diskriminierung. Almodóvar stellt seine Protagonistin als Opfer des Patriarchats dar, und dieses somit in Frage. In Spanien hat sich auch im Nachfranquismus nichts Relevantes an den repressiven sozialen Gesellschaftsstrukturen geändert.⁴²

Auch in *Volver* muss Raimunda arbeiten gehen, da ihr Mann arbeitslos ist und nichts zum Familieneinkommen beitragen will beziehungsweise kann. Doch müssen sich Almodóvars Protagonistinnen nicht nur um das Haushaltsnettoeinkommen, sondern auch um den Haushalt und die Kinder kümmern.

„Was die im Franquismus normativ ausgeschlossene Teilnahme verheirateter Frauen am öffentlichen Arbeitsprozess betrifft, so ist in der Entwicklung bis heute ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis zu konstatieren.“⁴³ Kreis führt weiter aus, dass in der generellen „[...] Diskriminierung der Frau im Bereich Arbeit [...] grundlegende Elemente des katholisch-franquistischen Gedankenguts (aus der Bibel abgeleiteter männlicher Vorrang vor der Frau und die entsprechende Zuschreibung des Faktors >>Geld<< an den Mann) [...]“⁴⁴ zu tragen kommen „[...] die den sozialen Status

³⁹ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 60.

⁴⁰ Almodóvar & Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 73.

⁴¹ Vgl. Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, S.212-214 zitiert nach Kreis S. 506.

⁴² Vgl. Seitz, *Der Film im Franquismus*, S. 84.

⁴³ Kreis, *Zur Situation der Frau in Spanien*, S. 510.

⁴⁴ Ebd., S. 517.

der Frau negativ affizieren.“⁴⁵

Zwar dürfen Frauen jetzt arbeiten gehen, und in der Gesellschaft wird das auch nach und nach von den Männern immer mehr anerkannt, doch haben die Frauen mit einer Doppelbelastung durch Arbeit und Haushalt/Kinder zu kämpfen, da die Frau gemäß des Leitgedanken der *igualdad* (Gleichheit) nicht genügend, beziehungsweise Großteils gar keine Unterstützung von ihrem Mann erwarten kann.⁴⁶ Hinzu kommt, dass sich der heterosexuelle Mann in Almodóvars Filmen nicht mit einer/seiner Frau zufrieden gibt, sondern gleich zwei oder mehrere Frauen zu betören versucht. Hier verweist Almodóvar wiederum auf die Franco-Diktatur, da beispielsweise Ehebruch bis zum Tode Franco als ein alleine der Frau zugeschriebenes Delikt, für welches sie bestraft wurde, galt. Brachte aber der Mann seine untreue Frau oder deren Affäre um, wurde Eherettung als mildernder Umstand konstatiert.⁴⁷

Die Frauen bei Almodóvar müssen das Macho-Gehabe ihrer Männer – zumindest vorerst – ertragen, denn der Regisseur lässt die heterosexuellen Männer nicht ungestraft davon kommen.

Ein weiterer Verweis auf das Franco-Regime stellt die *portera* (Portiersfrau und galt während der Franco-Zeit auch als inoffizieller Spion für das Regime)⁴⁸, die zum einen in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und zum anderen in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ihren Auftritt hat, dar. In letztgenanntem

„[...]Almodóvar further satirizes the portera [...]. She is a Jehovah's Witness and unable to tell lies, thus an extremely unhelpful character to have around when discretion is required. References to Spain's traumatic twentieth-century history are rare and Almodóvar has consistently created his cinematic world in a post-Franco, democratic Spain, almost as a denial of the country's tragic past.“⁴⁹

Trotzdem versucht Almodóvar mit scheinbaren Nebensächlichkeiten immer wieder auf die Franco-Diktatur, und deren verheerende Auswirkungen auf das Spanien nach Franco zu referieren. Es gelingt ihm, dieses ernste Thema durch seine spezielle Ästhetik ins Komische und Absurde zu ziehen, und seinen dramatischen Geschichten so doch noch die gewohnte almodóvarianische Komik zu verleihen. Die Camp-Ästhetik, welche charakteristisch für Almodóvar ist, zeichnet sich durch die lustvolle, spielerische Übertreibung von Form und Inhalt aus, sie löst gängige

⁴⁵ Kreis, Zur Situation der Frau in Spanien, S. 517.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 510f.

⁴⁷ Vgl. o.V., Du mußt dem Mann den Triumph lassen, S. 212f.

⁴⁸ Vgl. Allinson, *A Spanish labyrinth*, S. 37f.

⁴⁹ Ebd., S. 37f.

Ordnungsprinzipien auf und Almodóvar gestaltet daraus hysterisch und skurril-überzeichnete Camp-Melodramen, die Spielraum für neue Deutungsmöglichkeiten geben.⁵⁰

In diesem Kontext ist die Tatsache zu sehen, daß [sic!] der Name Almodóvar zum Aushängeschild des neuen, nachfranquistischen Spaniens wurde: Das demokratische, freizügige, internationale, wohlhabende, respektlose und moderne Spanien, daß [sic!] aber auch gar nichts mehr mit der vom Diktator Franco aufgezwungenen dunklen und mittelalterlich anmutenden Ära gemein hat.⁵¹

3. Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars Filmen/Der unverkennbare Stil Almodóvars

3.1 Biographie

Pedro Almodóvar erblickte wahrscheinlich am 24. September 1951, in einem kleinen Dorf, Calzada de Calatrava, der La Mancha das Licht der Welt. Womöglich ist er zwei Jahre älter, doch bestätigt ist das nicht, denn sein genaues Geburtsdatum hält er geheim. Da aber die meisten Quellen das Jahr 1951 als sein Geburtsjahr nennen, halte ich dies für glaubwürdig.

Almodóvar lebt mit seiner Familie an der Armutsgrenze. Der Vater ist Eseltreiber, deswegen selten zu Hause, später ist er Pächter einer Tankstelle. Die Mutter ist für die Erziehung der vier Kinder zuständig, bessert aber das Haushaltseinkommen der Familie als eine Art Kommunikationshilfe für die analphabetischen Nachbarn aus dem Dorf aus. Sie kann lesen und schreiben, was zum damaligen Zeitpunkt nicht selbstverständlich ist, da der Bildungsgrad der Frauen während der Franco-Diktatur sehr schlecht war. So liest sie den Frauen aus dem Dorf Briefe der Angehörigen vor und übernimmt auch die Gestaltung der Antwortbriefe. Oft dichtet sie beim Vorlesen den einen oder anderen Satz dazu, um ihren Zuhörerinnen Freude zu bereiten. Almodóvar unterstützt sie dabei und beschreibt die Geschichten rund um die Briefe

⁵⁰ Vgl. Schössler & Weinhammer, Kitsch/Camp, S. 353.

⁵¹ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 4.

auch als seine erste Erfahrung der Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität.⁵² „Almodóvar hat zwei Schwestern und einen Bruder, der noch heute sein engster Vertrauter und Mitarbeiter in der eigenen Produktionsfirma El Deseo ist [...].“⁵³

Ab dem elften Lebensjahr bildet ein katholisches Internat in Cáceres Almodóvars neues Zuhause. Diese Zeit zählt zu einer weiteren wichtigen Station in Almodóvars Leben⁵⁴, denn „Schon als Halbwüchsiger kann er mit Religion und religiöser Erziehung nichts anfangen [...].“⁵⁵ Seinen Atheismus bringt er später in seinen filmischen Werken zum Ausdruck, indem er der Institution Kirche immer äußerst kritisch gegenüber steht. Doch in Cáceres hat er endlich die Möglichkeit das dortige Kino zu besuchen, um die Filme Ende der Fünfziger und Anfang der Sechziger Jahre zu sehen. Später sollen seine eigenen Filme eine Art Hommage an diese Zeit werden.⁵⁶

Im Jahr 1986 zieht Almodóvar in die Hauptstadt Madrid. Er arbeitet bei der spanischen Telefongesellschaft, um sich später von seinem Ersparnis die Ausrüstung für seine ersten Filme leisten zu können. Für die Universität für Film fehlt ihm das nötige Geld, die Filmhochschule wurde auf Befehl von Franco geschlossen. Seine Zeit bei der Telefongesellschaft nutzt er auch um das spanische Kleinbürgertum besser kennenzulernen, seine Feierabende verbringt er damit die Subkultur von Madrid zu erkunden.⁵⁷

„Pedro Almodóvar kommt als junger Mann nach Madrid, gewillt, seine Jugend zu verschwenden. [...]. Mit seiner Sensibilität wird Almodóvar schnell Teil eines Undergrounds von Künstlerinnen und Künstlern, der als *Movida* in die Kulturgeschichte Spaniens eingehen sollte.“⁵⁸ Es gibt keine Regeln mehr, es herrscht die Freiheit und Lust, ständig Neues zu erleben und auszuprobieren. Junge Künstler sprengen jegliche starren Gefüge und vermischen die verschiedensten Kunstformen miteinander, entdecken so neue Formen und Genres. Die *Movida* gilt nicht nur als künstlerische Bewegung, sondern ist für den sozialen Status der Menschen von enormer Wichtigkeit. Diskriminierung aufgrund von Geschlecht, Hautfarbe und sexueller Orientierung spielen keine Rolle mehr.⁵⁹

⁵² Vgl. Haas, Chronik von Leben und Werk, S. 78.

⁵³ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 27.

⁵⁴ Vgl. Haas, *Almodóvar*, S. 13f.

⁵⁵ Haas, Chronik von Leben und Werk, S. 78.

⁵⁶ Vgl. Haas, *Almodóvar*, S. 14.

⁵⁷ Ebd., S. 14f.

⁵⁸ Zahnd, Der Klang von Glück und Trauer, S. 67.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 67.

3.2 Almodóvar: Stadt-Land

Almodóvars Herkunft ist von großer Bedeutung für seine Filme. Spanien, vor allem Madrid und seine Umgebung, dient als Kulisse für den Großteil seiner Werke. Sein Heimatdorf Calzada de Calatrava bzw. das Leben am Land werden zwar immer wieder thematisiert, doch kehrt Almodóvar erstmals 2006 mit seinem Film *Volver* an den Ort seiner Kindheit zurück. Zurück zu seiner Mutter und den Frauen aus dem Dorf, mit denen Almodóvar als Kind sehr eng verbunden war und die den abwesenden Vater für ihn ersetzten. Zurück in die ländliche Gegend der La Mancha, in der es außer weite Felder, Windmühlen und da und dort ein kleines Häuschen nicht viel zu sehen gibt. Zurück zu alten Traditionen, Werten und Weltanschauungen. Zurück zum Aberglauben, der im Dorf eine wichtige Rolle spielt. Zurück zu sich selbst, seiner eigenen Vergangenheit. Auch in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* greift Almodóvar „[...] die Problematik des großstädtischen Lebensraums[...]“ erneut auf. Hier wird Pepas Penthouse-Wohnung zu einer regelrechten Anlaufstelle für Leute mit allen möglichen Frustrationen und Großstadtneurosen.⁶⁰ So dient die lukullische Gestaltung der Dachterrasse mit all ihren Pflanzen und Tieren⁶¹ als eine Art ländlicher Zufluchtsort für die städtischen Bewohner. Das Land symbolisiert „[...] eine Nostalgie nach mehr Lebensqualität in Gestalt intakter und überschaubarer Wertordnungen [...]“.⁶² Und auch in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* thematisiert Almodóvar die Stadtflucht, in diesem Fall in das Heimatdorf der Großmutter. Sie beklagt sich über das schlechte Wetter und die Kälte, die in Madrid herrscht. Sogar ihr Enkel will mit ihr ins Dorf zurückkehren, um dort Bauer zu werden. Almodóvar merkt dazu an:

Ich bin in der Mancha geboren und habe da acht Jahre gelebt. Diese ersten Jahre haben mir klargemacht, daß [sic!] ich die Gegend nicht liebe und da nicht leben möchte und alles, was ich im Leben täte, das Gegenteil dessen sein würde, was ich in der Mancha gesehen habe – die Art der Leute dort, zu leben, zu denken, zu sein. Aber [...] [es] ist mir auch klargeworden, daß [sic!] ich der Mancha gehöre, selbst wenn ich da nicht mehr hingehe und mein ganzes Leben das genaue Gegenteil dessen darstellt, was ein echter *manchego* tun soll.⁶³

⁶⁰ Walter, *Die spanische Kinokultur der Gegenwart*, S. 737.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 737.

⁶² Ebd., S. 737.

⁶³ Almodóvar & Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 195f.

3.3 Almodóvars Stil

Der almodóvarianische Stil ist unverkennbar. Der Regisseur legt sein Augenmerk nicht nur auf seine außergewöhnlichen Figuren und deren Konstellationen, oder die Farb- und Bildkomposition, sondern auch auf Intertextualität zwischen seinen eigenen und Filmen von Regie-Altmeistern wie beispielsweise Hitchcock, den er sehr verehrt. Auch der Bezug auf bestimmte Genres, wie etwa das Melodram der 1940/50er Jahre oder die Komödie, die sich durch seine eigene Interpretation der Camp-Ästhetik zum Ausdruck bringt, liegen ihm am Herzen. Diese verschiedenen Charakteristika zeichnen die Filme Almodóvars aus, wie es auch Haas treffend formuliert: „Es ist ein Kino des fröhlichen, universellen Eklektizismus, ein Collagekino. Kombination konträrer Einflüsse, Mischung unterschiedlicher Genres, überraschender Wechsel der Tonfälle: Zum Vergnügen des Regisseurs und des Zuschauers wächst bei Almodóvar stets zusammen, was nicht zusammengehört.“⁶⁴

3.4 Figuren

Almodóvars Figuren sind keine Mainstream Figuren, deren Absichten und Ziele der Zuschauer bereits nach wenigen Minuten durchschaut hat. Sie sind keine in der Gesellschaft höchst angesehenen Personen, die den Wohlstand der Oberschicht genießen und sich bester physischer wie psychischer Gesundheit erfreuen dürfen. Vielmehr sind es Frauen und Männer, Mädchen und Jungen, die von der Tragik des Schicksals gezeichnet sind und auf der Suche nach ihrem eigenen Lebensglück so manche Höhen und Tiefen überwinden müssen.

[...] die Protagonisten und Protagonistinnen Almodóvars [sind] Angehörige der Unterschicht und innerhalb dieser marginale Charaktere wie Transvestiten, Transsexuelle, Homosexuelle, kleine und große Gauner, neurotische und psychotische Individuen, deren Neurosen oder Psychosen jedoch Lebensformen darstellen und von Almodóvar nicht als psychische Krankheit visualisiert werden, die einer psychoanalytischen Behandlung bedurft hätten.⁶⁵

Jeder der Figuren findet seinen Platz im filmischen Universum Almodóvars und stößt auf Verständnis und Zuneigung innerhalb dieses Systems. Die Protagonistinnen der Filme *Volver*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, die ich für meine Arbeit gewählt habe, sind sich in einem sehr ähnlich:

⁶⁴ Haas, *Almodóvar*, S. 9.

⁶⁵ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 23.

Es sind drei Frauen, die aufgrund ihrer Männer kurz vor einem Nervenzusammenbruch stehen. Raimunda und Gloria sind beides Hausfrauen der sozialen Unterschicht, die ihre Familie mit Gelegenheitsjobs über Wasser halten müssen (*Volver, ¿Qué he hecho yo para merecer esto?*). Einzig Pepa ist eine erfolgreiche Schauspielerin und Synchronsprecherin. Die besten Freundinnen der Protagonistinnen sind Nachbarinnen, die sich prostituieren, und daraus kein Geheimnis machen, sowie eine sensible Frau, die sich mit einem schiitischen Terroristen einlässt und sich von der Terrasse stürzen will (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Die Männer der Protagonistinnen sind alkoholsüchtige Egozentriker, denen das eigene Wohl mehr am Herzen liegt als das ihrer Frau beziehungsweise ihrer Kinder. Weitere groteske almodóvarianische Figuren dieser Filme sind eine Mutter die der Protagonistin als Geist erscheint und an ihren unverkennbaren Flatulenzen erkannt wird (*Volver*), eine verrückte ältere Dame, die aus einer Irrenanstalt ausbricht und die Protagonistin mit zwei gestohlenen Waffen bedroht (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) und ein impotenter Polizist, der die Protagonistin unter der Dusche verführt (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*). Dies, um nur einige der Figuren Almodóvars zu erläutern. Eine ausführliche Beschreibung der jeweiligen Figuren werde ich in den entsprechenden Kapiteln zu den behandelnden Filmen anführen.

3.5 Almodóvars Frauen – Almodóvar als Frauenregisseur

Die Geschichte Spaniens und das Ende der Franco-Diktatur haben die Stellung der Frau in der Gesellschaft massiv beeinflusst und verändert. Der Gesetzesbeschluss, der die Gleichstellung von Frau und Mann festschreibt, bietet der spanischen Frau bis dato kaum denkbare neue Perspektiven. Almodóvar rückt die Frauen – wie kein anderer zuvor – ins Zentrum des Geschehens und konstruiert somit einen neuen Typ von Frau – die *chica almodóvariana* – die almodóvarianische Frau. Dieser Ausdruck beschreibt auch jene Frauen, die selbstsicher und nonkonformistisch, in Filmen anderer Regisseure, diesen Status vertreten.⁶⁶

Auch im Kino schlagen sich die veränderten Verhältnisse nieder. Die alten Helden haben ihre Funktion verloren [...]. In allen Filmen Almodóvars sind Frauen die Protagonistinnen. Anfang der achtziger Jahre war er der erste Filmemacher, der Frauen so betont in den Mittelpunkt seiner Handlungen stellte. Seine

⁶⁶ Vgl. Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 90.

Frauenfiguren sind starke, selbstbewußte [sic!] und moderne Persönlichkeiten, die mit beiden Beinen im Berufsleben stehen.⁶⁷

Die Frauen in Almodóvars Filmen sind heroische Figuren denen alle Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es sind junge, außergewöhnliche, belastbare und ausdrucksstarke Frauenfiguren, die ein meist schwieriges Leben, mit all seinen Höhen und Tiefen zu meistern haben, und dabei, gänzlich auf sich allein gestellt, den Männern den Kampf ansagen.

Es sind Frauen, die Marihuana in ihrer Wohnung anpflanzen, von einem Polizisten vergewaltigt werden, und sich dann Rache schwören. Frauen, die nymphoman sind, das Sonnenlicht scheuen und aufgrund des Spermas ihres Liebhabers von der besessenen Stiefmutter verfolgt werden. Frauen, die in ihrer Verzweiflung in einem Kloster Zuflucht suchen und dabei auf lesbische und drogenabhängige Schwestern stoßen. Frauen, deren Söhne sich prostituieren und mit Drogen dealen, sie selbst von einem impotenten Polizisten verführt werden und obendrein von ihrem Mann zum Geschlechtsverkehr gezwungen werden, so dass ihnen, außer dem Mord am Ehemann, keine andere Wahl bleibt. Frauen, die sadomasochistisch veranlagt sind und ihre Liebhaber während des Geschlechtsaktes töten. Frauen, die als Männer geboren wurden, sich einer Geschlechtsumwandlung unterzogen und später vom ehemaligen Liebhaber des eigenen Bruders als Geisel genommen werden. Frauen, die aufgrund der nicht einvernehmlichen Trennung von ihrem Partner, das eigene Bett anzünden, Gazpacho mit Schlaftabletten versetzt mixen und Enten und Hühner auf ihrer Dachterrasse halten. Frauen, die Opfer einer Entführung werden und von einem psychisch kranken jungen Mann zur Erwidern dessen Liebe gezwungen werden. Frauen, die aus Liebe zur Mutter ihren Stiefvater töten, später mit deren Ex-Freund eine Beziehung beginnen um ihn daraufhin zu töten und aufgrund eines falschen Geständnisses der sterbenden Mutter für nicht schuldig erklärt zu werden. Frauen, die von einem ehemaligen Pornodarsteller vergewaltigt werden, dabei vom eigenen Lebensgefährten gefilmt werden und diese Bilder daraufhin öffentlich ausgestrahlt werden. Frauen, die von ihrem Mann verlassen werden, da dieser eine Affäre mit der besten Freundin führt und diese daraufhin nicht mehr im Stande sind unter einem Pseudonym Kitsch-Romane zu schreiben. Frauen, die sich in einen querschnittsgelähmten Polizisten, der durch Verschulden ihres ehemaligen Disco-Flirts im Rollstuhl sitzt, verlieben und auf der Beerdigung ihres Vaters erneut umgarnt werden. Frauen, die nach dem Unfalltod ihres Sohnes dessen Vater, der inzwischen

⁶⁷ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 92f.

ein Transvestit ist, eine Klosterschwester geschwängert und mit HIV infiziert hat, versuchen ausfindig zu machen. Frauen, die durch einen Verkehrsunfall im Wachkoma liegen, von ihrem Stalker, der gleichzeitig ihr Krankenpfleger ist missbraucht und geschwängert werden und bei der Totgeburt des Kindes aus dem Koma erwachen. Frauen, die ein männliches Geschlecht haben, Transvestit sind und den Pater, der sie in einer Klosterschule für Jungen in ihrer Kindheit missbrauchte, versuchen zu erpressen. Frauen, die die Leiche ihres Mannes in einer Tiefkühltruhe verstecken, da die gemeinsame Tochter ihn in Notwehr erstochen hat. Frauen, die sich, um für die Behandlungskosten des kranken Vaters aufzukommen, an ihren Chef verkaufen, und nebenbei die Geliebte eines Regisseurs werden.

Ohne Zweifel den wichtigsten thematischen Schwerpunkt in Almodóvars Werk stellt die Ausmodellierung eines ganz spezifischen Frauenbildes dar. Tatsächlich präsentiert der Regisseur in der überwiegenden Anzahl seiner Werke die Handlung aus einer weiblichen Wahrnehmungs- und Erlebnisperspektive [...]. Die Markierung der Filmgeschichten als weibliche Angelegenheit verbindet sich in der Diegese mit der Darstellung emanzipatorischer Entwicklungsschritte dieser Frauen, ohne dass den betreffenden Verhaltensweisen ein dezidiert feministisches Konzept unterlegt wäre.⁶⁸

In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* aber auch in *Volver* und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* kann der Zuschauer die Loslösung der Protagonistinnen aus den Fängen des männlichen Patriarchats und die damit verbundene emotionale Hörigkeit und Knechtschaft bis hin zur Independenz der Frauen beobachten.

Almodóvar lässt die Protagonistinnen Pepa, Raimunda und Gloria mit Entschlossenheit und Beharrlichkeit ihren Siegeszug begehen. Die Frauen ergreifen die Initiative und es gelingt ihnen, Dank ihrem Mut und ihrer Willenskraft, einen neuen Lebensabschnitt, ohne Männer, die sich beziehungsstechnisch bereits anderweitig umgesehen haben, zu beginnen.⁶⁹ „The conclusion of this films appears to be that happiness for women is not dependent on men.“⁷⁰

Die jeweiligen Gegenparte zu den Protagonistinnen der drei Filme sind Iván, Paco und Antonio. Drei Männer die sich rar machen und an denen Almodóvar und seine Musen kein gutes Haar lassen. Den drei Anti-Helden, die typischen spanischen Machos entsprechen, missfällt die Emanzipation ihrer Frauen, die sich durch deren Berufstätigkeit und stückweise Entfernung von ihnen nach und nach abzeichnet.

⁶⁸ Walter, Die spanische Kinokultur der Gegenwart, S. 740.

⁶⁹ Ebd., S. 740.

⁷⁰ Allinson, *A Spanish labyrinth*, S. 85f.

„Der spanische Mann scheint die erfolgreiche, selbstständige Frau noch immer zu fürchten, weil sie den Mythos von männlicher Überlegenheit zerstören [...]“⁷¹ Und so siegen Almodóvars Frauen gegenüber ihren Männern. Zumindest im filmischen Universum des Regisseurs haben die Frauen in Spanien das Sagen.

3.6 Farb- und Bildkomposition

Auffallend sind die Farben und die damit verbundene Bildkomposition, die Almodóvar gebraucht. Überwiegend setzt er auf knallige, bunte Farben, die sich sowohl in der Kleidung seiner Figuren, als auch im Dekor niederschlagen. Die Farben Rot und Blau, die Almodóvar mit Vorliebe verwendet, spielen auch in den von mir gewählten Filmen eine wichtige Rolle und so werde ich versuchen, deren (psychologische) Wirkung und Bedeutung in den jeweiligen Kapiteln zu analysieren. Oft geht der Einsatz einer Farbe mit der entsprechenden Bildkomposition einher und dient in folgendem Fall als eine Art visueller Hommage:

In *Volver* spielen die Farben Rot, Blau, Grün und Weiß eine tragende Rolle, so auch in der Szene in der Raimundas Mann Paco in einer Blutlache tot auf dem Küchenboden liegt. Mitsamt der akustischen Untermalung dieser Szene gelingt es Almodóvar Spannung à la Hitchcock, zu erzeugen.

„Almodóvar baut seine Filme sehr genau. Er baut sie mit unglaublicher visueller Intelligenz: Jedes noch so kleine Detail ist dazu da, uns Zuschauerinnen und Zuschauern Lesehilfen zu geben. Das zeigt sich besonders dann, wenn man sich die Filme mehrmals anschaut. Wie bei Hitchcock [...] öffnet sich Ebene um Ebene.“⁷²

3.7 Geschichten

Almodóvar erzählt gerne Geschichten. „Die Geschichten sind ein einziger großer Tabubruch. Sie pendeln zwischen Chaos und Katastrophe, zwischen Pathos und Perversion: Grelle Überzeichnungen zwischen Groteske und Tragödie.“⁷³ Er kennt keine Grenzen und sieht dort hin, wo andere wegsehen. Er erzählt die Geschichten derjenigen, die im Mainstream-Kino, wenn überhaupt, nur am Rande behandelt

⁷¹ o.V., Du mußt dem Mann den Triumpf lassen, S. 212.

⁷² Gerstner, Das Kabinett des Dr. Almodóvar, S. 48.

⁷³ Almodóvar & Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, Klappentext.

werden. Für Tabus und Wertungen einer Klassengesellschaft ist in seinen Filmen kein Platz, Oberflächlichkeit, Macht und Geld interessieren ihn nicht. Almodóvars Geschichten können noch so abstrus und absurd sein, doch tut das deren Glaubwürdigkeit keinen Abbruch, vielmehr werden sie dadurch noch interessanter.

3.8 Genre

Almodóvars Oeuvre kann als solches im wortwörtlichen Sinn angesehen werden. Alle seine Filme zusammen ergeben ein großes, verflochtenes Gesamtwerk, das von seinen Rückbezügen und Querverweisen lebt.

Dinge und Filme unterschiedlichster Stilrichtungen werden unter seiner Regie zu etwas grundsätzlich Neuem amalgamiert, ohne dass die Spuren verwischt werden, im Gegenteil. Seine Filme sind voll von meist sogar dreisten Verweisen auf andere Filme, oft auch seine eigenen, das heisst [sic!]: Er verdaut sich selber gerne in etwas Neues. [...] [Er] liebt [...] die Idee des Zusammengesetzten.⁷⁴

Es sind die immer wiederkehrenden Thematiken, wie beispielsweise Religion, Homosexualität, Travestie und der Stadt-Land-Konflikt, die sich aus Almodóvars Filmen herauslesen lassen. Die Filme beziehen sich sowohl innerhalb seines Universums aufeinander, sowie auf Werke anderer Regisseure.

In *Volver*, beispielsweise, werden die Figuren und ihre Geschichten, die in *La flor de mi secreto* (E/F, 1995) nur am Rande erwähnt wurden, in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Weiters sind es die farbigen Dekors und das Faible für bestimmte Schauspielerinnen die in Almodóvars Gesamtwerk immer wieder auftauchen und dieses abrunden. Auch das almodóvarianische Genre – die melodramatische Komödie – kann als eine Art Intertextualität verstanden werden, da sich der Regisseur offenkundig auf berühmte Melodramen der 40/50er Jahre des letzten Jahrhunderts bezieht und teilweise auch seine Figuren nach dem Vorbild der damaligen Protagonistinnen gestaltet, worauf sich Rabe wie folgt bezieht:

Das Qualitätsmerkmal „almodovarianischer Stil“ findet immer dann Verwendung, wenn es darum geht, ganz bestimmte stilistische und ästhetische Eigenschaften eines Films zu beschreiben. So ist die eigenwillige und unkonventionelle Verbindung von Komödie und Melodrama, deren ästhetische Bandbreite von reinstem Kitsch über Anleihen bei der Pop-art bis hin zu alltäglichem Realismus reicht, eines der Kennzeichen dieses Stils.⁷⁵

⁷⁴ Gerstner, Das Kabinett des Dr. Almodóvar, S. 48.

⁷⁵ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 3.

Almodóvar bedient sich im Laufe seiner filmischen Karriere am häufigsten an zwei verschiedenen Genres. Einerseits der Komödie bzw. des Camp und andererseits des Melodrams bzw. der Tragödie. Doch seine Filme sind selten Ausdruck nur eines bestimmten Genres und dessen Merkmalen, vielmehr vermischt Almodóvar kunstvoll melodramatisch-tragische mit komischen Camp-Elementen und gestaltet so sein eigenes almodóvarianische Genre: die melodramatische Tragikomödie mit Camp-Charakteristiken.

Ob in *Volver* oder in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, selbst in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* meistert Almodóvar den Spagat zwischen den Genres mit Bravour. „Die Filmkomödie gehört mit dem filmischen Melodram [...] zu den ältesten und populärsten Genres des Kinos. [...] Zielscheiben der Destruktion sind [...]: das bürgerliche Haus, die klein-oder großbürgerliche Familie, das Patriarchat [...]“⁷⁶

In Almodóvars Filmen sind es meist Mitglieder einer Randgruppe der Gesellschaft wie beispielsweise (arbeitende) (Haus)Frauen, Prostituierte, Drogensüchtige, psychisch Kranke und Homosexuelle deren Leben und Beziehungen anhand der Unterdrückung durch ihre Männer, Freier, Dealer, Mitmenschen und Partner dekonstruiert und mit Hilfe von komischen Camp-Elementen neu zusammengesetzt werden.

Die Camp-Ästhetik zeichnet sich durch ironische Zweideutigkeit aus, der es mühelos gelingt Form und Inhalt satirisch zu repräsentieren. Im Camp werden die Trivialität des Kitschs, sowie gängige Werte und Normen einfach verworfen und durch extravagante Figuren und deren Gestik und Mimik, farbenfrohe und kitschige Dekors, sowie durch skurrile Übertreibungen ersetzt.⁷⁷ In *Volver* unter anderem zu sehen an den knallig-bunten Kostümen und Filmsets, in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* gibt sich die Camp-Komödie durch schräge und überzeichnete Figuren zu erkennen und in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* ist es unter anderem die Transformation tragischer in komische Momente.

„Die Gender-Grenzen werden in Form der Androgynität aufgehoben, Kunst und Kitsch durch die Ironie des Camp miteinander verbunden. Indem die Sichtweise des Camp ein Objekt von seiner ursprünglichen Bedeutung befreit, gibt er es zugleich frei für das Spiel mit neuen Bedeutungen.“⁷⁸

Zudem nehmen die drei zu behandelnden Filme Almodóvars Anleihe am Melodram der

⁷⁶ Marschall, Komödie, S. 357f.

⁷⁷ Vgl. Schössler & Weinsheimer, Kitsch/Camp, S. 353.

⁷⁸ Ebd., S. 353.

40er und 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Almodóvar kombiniert geschickt, was andere für nicht umsetzbar halten: melodramatische Geschichten, die voller Tragik stecken und den Zuschauer dennoch durch die oben bereits angesprochene Camp-Charakteristiken zum Lachen bringt.

Almodóvar zeichnet seine Figuren nie nur gut oder böse, genauso wenig wie eine Szene nie nur lustig oder tragisch sein kann. Bei Almodóvars Filmen möchte man im einen Moment lachen, im nächsten schon wieder weinen. Und um solch eine Stimmung zu konstruieren, bedarf es nicht nur an sehr viel Hintergrundwissen über die wichtigsten Elemente der jeweiligen Genres, sondern auch dem nötigen Feingefühl und Einfühlungsvermögen. Almodóvar beschäftigt sich seit seiner Kindheit mit Geschichten und Film. Wie wir bereits wissen, konstruierte er schon als Junge mit seiner Mutter Geschichten rund um die Antwortbriefe, die sie für die Dorfbewohner schrieb. Als junger Erwachsener las er sehr viel und sah sich im Kino die Melodramen eben dieser Zeit an. Das Melodram ist ein

Spielfilmgenre, das auf triviale Handlung setzt, die Schicksalhaftigkeit des Lebens betont und den Zuschauer bis zur Gefühlsmanipulation emotional bewegt. [...] Im Mittelpunkt der Handlung steht in der Regel eine Frau, die meist bürgerlicher Herkunft ist [...]. Die dominante Perspektive des Melodrams ist die Sicht der Frauen, die die Filmereignisse im wahrsten Sinne des Wortes erleiden.⁷⁹

Selbiges geschieht in den oben erwähnten Filmen. Bei Almodóvar stehen die Frauen immer im Zentrum des Geschehens, besonders in den drei Filmen *Volver*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Almodóvar berichtet dem Zuschauer aus der Sicht von Raimunda, Pepa und Gloria, die alle drei (ihrer Männer wegen) zu leiden haben.

Das Melodram ist ideologisch eher konservativ ausgerichtet mit dem Ziel, alte Werte zu bewahren oder zu restaurieren und die zentrale Bedeutung von Familie und ehelicher Bindung im Leben einer Frau herauszustellen. Dazu gehört, dass die nach Emanzipation und Erfolg strebende Frau entweder bestraft [...] oder ihrer wirklichen Bestimmung als Hausfrau und Mutter zugeführt wird [...].⁸⁰

Genau so geschieht es in den drei Filmen. Die Männer der Protagonistinnen teilen eine sehr konservative Einstellung, und so missfällt es jedem von ihnen, dass die eigene Frau arbeiten geht. Auch wollen sie den Kontakt der Frauen zu ihren Freundinnen unterbinden, da sich eine Frau einzig und allein um ihre Familie zu kümmern hat. Almodóvar greift mit diesem Motiv des Melodrams einen zentralen Fixpunkt für seine

⁷⁹ Vossen, Melodram, S. 434f.

⁸⁰ Ebd., S. 437.

Filme heraus, versucht aber gleichzeitig, diese Elemente mit denen der Komödie zu verknüpfen, um so sein eigenes Genre zu etablieren.

Dies gelingt ihm beispielsweise in *Volver* mit Raimunda, die ihre totgeglaubte Mutter an deren Blähungen erkennt, in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* mit Pepa die aufgrund ihrer Traurigkeit das eigene Bett entzündet und in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* mit Gloria, die ihren Sohn gegen einen Lockenstab an einen pädophilen Zahnarzt abgibt.

4. *Volver* (Zurückkehren, E 2006)

4.1 Plot

Auf die Geschichte von *Volver* (E, 2006) wird schon in Almodóvars Film *La flor de mi secreto* (*Mein blühendes Geheimnis*, E/F 1995) verwiesen. Dort schreibt die Schriftstellerin Leo über eine Frau, die ihren Mann tötet und anschließend in einer Kühltruhe eines Restaurants verstaut. Ähnlich trägt sich das Ganze auch in *Volver* zu. „When the main character, Raimunda [...], answers the door to a guy who runs the restaurant next door, he points out a smear of blood on her neck. „Women’s troubles,“ she says. She could be describing the whole film.“⁸¹

Raimunda, eine attraktive und willensstarke junge Frau, schlägt sich als Putzfrau am Madrider Flughafen und diversen Gelegenheitsjobs durch das Leben. Eines Abends, während Raimunda mit Putzen ihr Geld verdient, versucht ihr arbeitsloser und alkoholsüchtiger Mann Paco ihre Tochter Paula zu vergewaltigen. Aus Notwehr ersticht diese ihn mit einem Küchenmesser. Als die Protagonistin Raimunda den Toten in einer Blutlache am Küchenboden liegend vorfindet, wird sie an ihre eigene Vergangenheit und den Missbrauch durch ihren Vater erinnert. Paula ist nicht nur Raimundas Tochter, sondern gleichzeitig ihre Schwester. Zu diesem Zeitpunkt weiß aber noch niemand davon, es ist Raimundas Geheimnis. Schnell beseitigt die Putzfrau alle Spuren und verfrachtet ihren toten Mann in die Tiefkühltruhe des leerstehenden Restaurants ihres Nachbarn, das sie von da an inoffiziell führt. Später entsorgt sie, gemeinsam mit einer

⁸¹ Lane, „Borat“ and „Volver“, S. 107.

Freundin, die Tiefkühltruhe in einer Grube an einem Fluss, dem Lieblingsort des Toten. Zeitgleich stirbt Tante Paula, die den beiden Schwestern Raimunda und Sole sehr am Herzen liegt. Sole, die einen illegalen Friseurladen betreibt, kümmert sich mit einer Freundin der Familie, Agustina, um die Beerdigung der Tante. Die abergläubischen Frauen im Dorf, die auch an der Trauerfeier teilnehmen, setzen Sole mit ihren Geistergeschichten einen Floh ins Ohr. Kurz darauf erscheint ihr die verstorbene geglaubte Mutter Irene als vermeintlicher Geist. Um unerkannt zu bleiben arbeitet diese nun, als russische Bettlerin getarnt, in Soles Friseurladen. Doch Raimunda wird bald misstrauisch und erkennt ihre eigene Mutter. Aufgrund ihrer Vergewaltigung brach sie damals mit Irene, da sie ihr vorwarf, dass diese nichts von ihrem Leid mitbekommen hatte. Als aber ihre Mutter damals davon erfuhr, steckte sie die Hütte, in der sich ihr Mann, Raimundas und Soles Vater, mit seiner Geliebten, Agustinas Mutter, befand, in Brand. Beide kamen dabei ums Leben. Irene wurde als die weibliche Leiche identifiziert, und musste daher untertauchen. Agustinas Mutter gilt seither als verschollen. Am Ende des Films spricht sich Raimunda mit ihrer Mutter aus und es kommt zu einer Versöhnung.

4.2 Zurückkehren

In Pedro Almodóvars Spielfilm aus dem Jahr 2006 dreht sich alles um das „Zurückkehren“ – das im Spanischen *volver* bedeutet.

Almodóvar ist für "Volver" selbst zurückgekehrt – in die trockene, heiße Landschaft seiner Kindheit, La Mancha, wo im Sommer Flächenbrände an der Tagesordnung [...] [stehen] und der niemals nachlassende Ostwind die Menschen "verrückt macht". Zurückgekehrt auch in die Welt der ländlichen Frauen, unter deren Obhut er aufwuchs und denen er mit diesem Film seine Bewunderung ausspricht. Ihre Art zu empfinden, zu überleben und den Alltag zu handhaben, diktiert den Erzählrhythmus des ganzen Films.⁸²

Zudem kehrt der Regisseur nach seinen beiden, *Volver* vorangegangenen Filmen, *Hable con ella* (*Sprich mit ihr*, E 2002) und *La mala educación* (*Schlechte Erziehung*, E 2004) in den Kosmos der Frauen zurück. In *Hable con ella* lässt Almodóvar den Krankenpfleger Benigno (eigentlich ein stereotypisch weiblicher Beruf) eine Komapatientin missbrauchen, in *La mala educación* bringt ein katholischer pädophiler Pater seinen Ex-Schüler, der jetzt ein drogensüchtiger Transvestit ist, um.

„Volver also returns to Almodóvar’s focus on women [...] and his signature genre of

⁸² Fies, Das Besondere an „Volver“. In *suite101*. Letzter Zugriff am 30.9.2011.

woman's melodrama."⁸³, wie es die Filmwissenschaftlerin Marsha Kinder in ihrem Artikel über *Volver* beschreibt.

Auch Carmen Maura, mit der Almodóvar zu Beginn seiner Karriere des Öfteren zusammengearbeitet hatte, feiert in *Volver* als alte, faltige (Groß)Mutter mit grauen Haaren ihre Rückkehr in sein Universum des Films. Almodóvars Muse tritt selbstbewusst, ungeschminkt und sichtlich gealtert auf, als wäre sie nie weg gewesen. Auch die Figur Irene, die Maura verkörpert, kehrt, als Totgegläubte nach langer Abwesenheit, im Film zu ihrer Familie zurück und stiftet dort Chaos und Verwirrung.

Für Almodóvar ist das Zurückkehren nach La Mancha, wie das Zurückkehren zu seiner eigenen Mutter, mit der er dort aufwuchs. „Filming in this location, Almodóvar seems to ponder the felt absence of his own mother – at times wishing, it seems, that the technology of cinema could perform the same miracle for him as it does for the sisters Raimunda and Sole [...].“⁸⁴

So handelt auch das Lied *Volver*, das Raimunda eines Abends unter Tränen im Restaurant anstimmt, vom „Zurückkehren“.

In dem Song „Volver“ geht es um eine Frau, die sich schmerzvoll an ihre alte Liebe erinnert und Angst hat, ihr nochmals zu begegnen oder von ihr zu träumen, obwohl sie sich zwanzig Jahre nicht gesehen haben. Man vergißt [sic!] viele Dinge im Laufe des Lebens, auch die alte Liebe erscheint in der Erinnerung abgeschwächt, trotzdem hat man vor einer Rückkehr Angst. Dennoch, die Gedanken kehren immer wieder zur alten Liebe zurück, man erinnert sich daran, auch wenn man es nicht will. Es bleibt die süße Erinnerung.⁸⁵

Das Lied erinnert sie an ihre Mutter, die es ihr als Kind beibrachte. Irene ist aber, was Raimunda noch nicht weiß, zurückgekehrt, und lauscht, versteckt im Kofferraum von Soles Auto, ebenfalls unter Tränen, dem Gesang ihrer Tochter.

„‘Volver’ means ‘going back’ or ‘coming home’.“⁸⁶ „Zurückkehren“ und „nach Hause kommen“, das tun nicht nur die Schauspielerinnen zu ihrem Regisseur, die Mutter zu ihren Töchtern, der Regisseur zu „seinem“ Genre, sondern auch Pedro Almodóvar, als Privatperson, in sein Heimatdorf. Er kehrt endlich wieder „nach Hause“, zu seiner Mutter zurück.

⁸³ Kinder, *Volver*, S. 4.

⁸⁴ Marcantonio, *Volver*, S. 77.

⁸⁵ Minden, *Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen*, S. 112.

⁸⁶ Smith, *Cannes Preview*, S. 16.

4.3 Die Figuren

[*Volver* ist] Eine für Männer unzugängliche Welt. Almodóvar verzichtet für seine Erzählung auf das überstrapazierte Spannungsfeld der Geschlechter – und so gibt es in "*Volver*" fast keine Männerrollen. Wir bewegen uns in einer eindeutig weiblichen Realität, in der eigene Schwierigkeiten zu überwinden sind, eigene Wege gefunden werden und nach eigenen Werten gehandelt wird.⁸⁷

4.3.1 Raimunda

Sie ist die Protagonistin des Films. Raimunda ist eine starke und äußerst attraktive Frau, die nicht nur die Kamera mit ihren weiblichen Reizen verführt. Als Mutter, Ehefrau, Hausfrau, Putzfrau und Ernährerin für die ganze Familie zugleich, schlägt sich Raimunda durchs Leben.

It's typical that when *Volver* visit's Madrid's [...] airport terminal it is only because Raimunda has a part-time job mopping the floors. The director's [Almodóvar's] achievement is to get us to accept Cruz [Raimunda] as an ordinary working women, even as we (and he) marvel at her beauty. Like the film itself, she combines force and fragility.⁸⁸

Sie muss sehr hart arbeiten, kommt erst spät Abends nach Hause, und kümmert sich selbst dann noch um den Haushalt und eine warme Mahlzeit für ihre Familie, die der unteren Mittelschicht angehört. Ihr arbeitsloser Mann Paco sitzt den ganzen Tag nur Bier trinkend auf der Couch. Raimunda ist völlig auf sich alleine gestellt und kann sowohl finanziell als auch im Haushalt nicht auf ihren Mann zählen.

[...] Raimunda schuftet, flucht, lügt und liebt [...] sich durch ein anstrengendes, vom täglichen materiellen Überlebenskampf gezeichnetes Leben. Immer zwischen Wut, Zärtlichkeit und Tränen, die urplötzlich ihre dunklen Augen fluten können. Sie steht im Zentrum einer Familie, die ausschließlich aus Frauen besteht, weil die Männer sich aus Schwäche daraus verabschiedet haben, sei es freiwillig oder unfreiwillig.⁸⁹

Die Figur Raimunda wird vor allem durch außersprachliche Mittel wie Aussehen, Kostüm, Verhalten, Mimik und Gestik charakterisiert. Sprachliche Mittel wie etwa ihr Sprachstil und ihr sprachliches Verhalten verleihen der Figur ihre Wärme, Herzlichkeit und Emotionalität. Ihr Temperament, das ihr durchaus bewusst ist, bezeichnen außerdem Dynamik und Impulsivität. Raimunda ist durch eine Vielzahl von Merkmalen, wie etwa Biographie und zwischenmenschliches Verhalten charakterisiert. Durch das

⁸⁷ Fies, Das Besondere an *Volver*. In *suite101*. Letzter Zugriff am 30.9.2011.

⁸⁸ Smith, Cannes Preview, S. 19.

⁸⁹ Rosefeldt, *Volver*. In *Zeit online*. Letzter Zugriff am 30.3.2011.

Verhalten der anderen Figuren und deren Fremdkommentare gegenüber Raimunda zeigt sich die enge Verbindung der Figuren untereinander und die Sympathie die jede Einzelne für Raimunda hegt.

Daraus ergeben sich mehrere Figurenkonstellationen. Beispielsweise Raimunda und ihre Mutter Irene, die wichtigste Verbindung, da es, der einen unterbewusstes, der anderen bewusstes, Ziel ist, wieder zueinander zu finden. Oder Raimunda und ihre Tochter Paula, die trotz oder gerade aufgrund Raimundas schrecklicher Vergangenheit innige Liebe verbindet. Raimunda gibt sich nach außen hin stark, auch sich selbst gegenüber versucht sie sich ihre Stärke zu bewahren. Die Protagonistin kümmert sich zwar stets um andere und deren Probleme, doch ihre eigenen Krisen versucht sie alleine zu meistern, auch um ihre Mitmenschen, wie beispielsweise ihre Tochter Paula, die ihr alles bedeutet, zu schützen. Aus diesem Grund gibt Raimunda auch selten über ihr psychisches Wohlbefinden Auskunft.

Ihre Figur ist dynamisch konzipiert. Raimundas Charakter und ihre Ansichten sind zwar statisch, jedoch verändert sie sich aufgrund ihres Lebenskreises und ihrer damit sehr eng verknüpften Biographie. Endlich kann sie sich von Paco loslösen und beginnt durch das Beseitigen seiner Leiche und dem Putzen des Tatorts ihre eigene Seele zu reinigen. Durch diese Befreiung gelingt es ihr auch, geprägt durch den Missbrauch ihres Vaters und den damit verbundenen Konflikt mit ihrer Mutter, ein klärendes und längst überfälliges Gespräch mit ihrer Mutter zuzulassen. Dies bringt ihrer Figur weitere Erleichterung nach der sie sich so lange gesehnt hatte.

Im Gegensatz dazu steht die Figur ihres Mannes Paco, die statisch konzipiert ist und dessen machistisches Verhalten und Ansichten unabänderlich sind. Der Kontrast dieser beiden Figurenkonzeptionen impliziert ein aufeinanderprallen zweier völlig verschiedener Realitäten.⁹⁰ Männer sind eine Last in Raimundas Leben. Ihr Vater hat sie vergewaltigt und sie geschwängert, ihr Mann Paco ist Alkoholiker, will Raimunda zum Sex benutzen, und masturbiert sogar neben ihr, nachdem sie ihn abgewiesen hat. Raimunda kann aufgrund der untragbaren Situation mit Paco und den schrecklichen Erlebnissen ihrer Vergangenheit sich weder auf eine Bindung noch auf Gefühle zu einem Mann einlassen. Ihr Bild der heterosexuellen Liebesbeziehung und auch das des heterosexuellen Mannes ist erschüttert, dies ändert sich auch bis zum Ende des Films nicht.

Trotzdem lässt sie sich nicht einschüchtern und versucht mit Optimismus in die Zukunft

⁹⁰ Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 254.

zu blicken, denn es ist ihr gelungen, sich aus den Zwängen der Ehe mit Paco zu befreien. Frauen und die Freundschaft zu ihnen sind ihr sehr wichtig. Sie ist beliebt bei Freunden und Nachbarinnen und kann diese immer um Hilfe bitten, wann immer sie etwas braucht.

4.3.2 Sole(dad)

„[...] Sole [...], who is as lonely as her name suggests“⁹¹ (*soledad* spanisch für Einsamkeit) wird bereits durch ihren sprechenden Namen dem Zuschauer gegenüber charakterisiert. Auf die Frage ihrer Mutter, ob sie sich einen Liebhaber zugelegt hätte, antwortet Sole nur: „Ich bin allein, wie immer.“

Soledad ist die ältere Schwester Raimundas und deren ruhiger Gegenpart. Die Friseurin betreibt ein illegales Frisier-Studio in ihrer Wohnung, in dem sie sich um die Haaresprache der Nachbarinnen kümmert. Doch Sole's Salon ist für die Damen des Ortes nicht nur ein Dienstleister, sondern ein familiärer, nachbarschaftlicher Treffpunkt. Sole ist introvertiert, wohlwollend und sehr gutgläubig.

Dass ihr die Mutter als vermeintlicher Geist erscheint, versucht sie sich zunächst rational, dann mit den Geistergeschichten der Frauen aus dem Dorf selbst zu erklären. Beide Figuren, Sole wie Raimunda, werden vor die Situation mit Irene und ihrem plötzlichen Erscheinen gestellt. Wodurch sich zum einen eine weitere Figurenkonstellation abzeichnet, zum anderen der Rezipient die Schwestern dadurch noch besser kennenlernen und ihre gegensätzliche Verhalten beurteilen kann. Doch die, anfänglich als Aberglaube abgestempelte, Begegnung mit ihrer Mutter, bewahrheitet sich schlussendlich und Sole kann selbst ihre kritische Schwester überzeugen.

Die Fremdcharakterisierung Soles findet einerseits durch die Frauen im Frisörsalon, die ihr beispielsweise oben genannte Charaktereigenschaften zuschreiben, andererseits durch ihre Familie statt. Da Sole sehr zurückhaltend ist, spricht sie nicht viel von sich selbst, so erfährt der Rezipient nur sehr wenig über das (Innen)Leben der Figur.

⁹¹ Lane, „Borat“ and „Volver“, S. 108.

4.3.3 Irene

Irene ist die Mutter von Raimunda und Sole, und kam gemeinsam mit ihrem Mann bei einem Brand ums Leben. So zumindest der offizielle Teil der Geschichte, über die Geschehnisse in der Nacht, als die Hütte, in der Feuer gelegt wurde, abbrannte. Eine der beiden Leichen wurde als Irene identifiziert, die andere als die ihres Mannes. Auch die beiden Schwestern leben, bis zur „Erscheinung“ ihrer Mutter, im Glauben, dass Irene damals im Feuer umkam.

Raimunda beendete zuvor den Kontakt mit ihrer Mutter, da sie ihr vorwarf, nichts von den sexuellen Übergriffen des Vaters an Raimunda mitbekommen zu haben. Das Zerwürfnis mit Raimunda bricht Irene das Herz. Deshalb kehrt sie nach zwanzig Jahren, die sie sich versteckt hielt, als vermeintlicher Geist wieder zurück in die Welt der Lebenden, um die Geheimnisse rund um ihren mysteriösen Tod endlich zu klären, und um mit ihrer Tochter ins Reine zu kommen, Irenes größtes Anliegen.

Die Figur präsentiert sich dem Rezipienten als solche, die das Wohl ihrer Familie über ihr eigenes stellt. Sie spricht voller Liebe über Raimunda, deren Kindheit und ihre eigene Blindheit, ihre Ehe und die widerwärtigen Machenschaften ihres Mannes betreffend. Sie selbst litt auch unter ihrem Mann, der sie jahrelang betrogen hatte, was wiederum von ihre Kindern niemals bemerkt worden war. Als Irene jedoch vom Missbrauch an ihrer Tochter Raimunda erfuhr, legte sie von Wut und Zorn entfacht Feuer. Bei diesem Brand kamen ihr Mann und dessen Geliebte ums Leben.

Nun da Irene wieder unter den Lebenden weilt, ist es ihr wichtig, endlich mit ihrer Vergangenheit abzuschließen. Dazu gehört nicht nur die Versöhnung mit ihrer Tochter, sondern auch die „Wiedergutmachung“ des Mordes an der Geliebten ihres Mannes. Diese ist die Mutter von Agustina, einer Nachbarin und Freundin der Familie.

[Irene] [...] die als lebendiger und ruheloser Geist seit Wochen auf eine Begegnung mit ihrer Tochter wartet, um endlich die langersehnte Aussprache führen zu können, in der Irene Raimunda unbedingt um Verzeihung bitten will. Längst hat sie eingesehen, daß [sic!] sie zu Lebzeiten falsch handelte, indem sie ihre Augen vor der Wahrheit verschlossen hat. Durch die Aussprache wird endlich die Tatsache des Mißbrauchs [sic!] offengelegt, gesteht die Mutter ihre Schuld ein, nichts gesagt zu haben, nicht geschützt zu haben. Raimunda hat nun endlich die Möglichkeit, von den seelischen Verletzungen zu genesen.⁹²

Zu Ende des Films sprechen sich Irene und Raimunda nach Jahren des Schweigens endlich aus. Das Ziel der beiden Figuren war dieses klärende Gespräch und die

⁹² Minden, Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen, S. 100.

wiederentfachte Liebe zwischen Mutter und Tochter. Raimunda bemerkt kurz vor Ausgang des Films: „Ich hab dich vermisst. [...]. Ich brauche dich, Mama.“ Sie will ihr noch so vieles aus ihrem Leben erzählen. Auch von Paco, aus dessen machthaberischen Fängen sie sich befreite. Die Schuld am Tod von Agustinas Mutter begleicht Irene, indem sie Agustina, die schwer an Krebs erkrankt ist, pflegt.

4.3.4 Paula

Paula ist die 15-jährige Tochter und gleichzeitig Schwester von Raimunda. Sie steht nur mit erwachsenen Figuren in Kontakt, und so verwundert es nicht, dass die junge Paula so manches Mal ihre Mutter bevormundet und ihr mit Rat und Tat zur Seite steht, wenn diese nicht mehr weiter weiß. Auch gegenüber ihrer Tante Sole verhält sie sich wie eine Erwachsene, und kommentiert ihr eigenes, pubertäres Verhalten als „schwierige Phase“. Selbst zu ihrer angeblich verstorbenen Großmutter findet sie sofort einen guten Draht und fürchtet sich nicht davor mit einem „Geist“ zu sprechen.

Paula ersticht aus Notwehr ihren vermeintlich leiblichen Vater, Paco. Er hatte sich an sie herangemacht, mit der Begründung, sie sei ohnehin nicht seine leibliche Tochter. Erst nach seinem Tod und durch ein Gespräch mit ihrer Mutter erfährt Paula, dass Paco nicht gelogen hatte. Raimunda verspricht ihr zwar, sie darüber aufzuklären, wer ihr leiblicher Vater ist, dies passiert jedoch bis zum Ende des Films nicht.

Der Mord an ihrem Vater hat Paula sehr mitgenommen, sie ist verwirrt und traumatisiert, hält sich jedoch den Umständen entsprechend sehr tapfer und gibt sich stark, genau wie ihre Mutter es ihr vorlebt. Raimunda steht für sie ein, nimmt die Tat auf sich und lässt die Leiche verschwinden. So wird die Beziehung der beiden noch enger und stärker als zuvor.

4.3.5 Tante Paula

Paula ist die Tante der beiden Schwestern Raimunda und Sole. Sie liegt ihnen sehr am Herzen, Raimunda hat sogar ihre Tochter nach ihrer Tante Paula benannt. Sie repräsentiert die greisen Bewohner eines kleinen Dorfes, die Großteils an einer, dem Wind zuzuschreibenden, Geisteskrankheit leiden. Tante Paula ist eine lebenswürdige alte Frau, doch ihr Gesundheitszustand verschlechtert sich von Beginn des Films an Tag täglich. Raimunda und Sole wundern sich, wie Tante Paula, die sich kaum auf den Füßen halten kann und deren Sehkraft sie beinahe im Stich lässt, den Haushalt ohne

jegliche Hilfe führen kann. Als sie ihnen verrät, dass ihre totgeglaubte Mutter ihr dabei helfe, stempeln die Schwestern dies zuallererst als Verwirrtheit der Tante ab.

Die Figur der Tante Paula dient als Handlungsmotor der Geschichte, der die zerrissene Familie wieder zusammenführt. Erst lädt sie zu „Kaffee und Kuchen“ in ihr Haus, wo Sole schon der Duft der Mutter in der Nase liegt. Als Irene dieser dann bei der Beerdigung der Tante zum ersten Mal erscheint, bringt dies die Wiedervereinigung der ganzen Familie in Gange. Die beiden Schwestern konnten nicht ahnen, dass nicht nur Agustina, die liebe Nachbarin und Freundin der Familie, sondern auch ihre eigene Mutter sich so rührend bis zum Tod der Tante um diese kümmerten.

4.3.6 Agustina

Agustina ist eine Freundin der Familie, und die Nachbarin von Tante Paula. Sie ist selbst schwer krank, kümmert sich trotzdem hingebungsvoll um Tante Paula. Das mysteriöse Verschwinden ihrer Mutter macht ihr bis heute Sorgen, da es nicht aufgeklärt werden konnte. Sie hat jedoch herausgefunden, dass ihre Mutter ein Verhältnis mit Raimundas und Soles Vater hatte und glaubt daher, dass das Verschwinden ihrer Mutter etwas mit dem Brand der Hütte zu tun hat. Die Figur der Agustina hat auch ein einziges Ziel vor Augen. Sie setzt alles daran zu erfahren, wo ihre Mutter ist, um endlich ihren Seelenfrieden zu finden und in Ruhe sterben zu können. Sie geht sogar soweit und macht sich in einer Fernsehshow lächerlich, nur um an ihr Ziel zu gelangen. Die Figurenkonstellation Agustina und Raimunda funktioniert bis zu dem Tag, als Raimunda durch Agustina von der Liaison ihres Vaters mit der Mutter ihrer Freundin erfährt. Raimunda will nichts davon hören, will der Wahrheit nicht ins Auge sehen und sieht in Agustina den Sündenbock für diese Affäre. Doch durch das Gespräch zwischen Irene und Raimunda versteht sie nun endlich und kann den Konflikt zwischen ihr und Agustina wieder bereinigen. Irene, die für den Tod von Agustinas Mutter verantwortlich ist, plagt ihr schlechtes Gewissen und auch der Wunsch nach innerem Frieden. So kümmert sie sich bis zuletzt um Agustina, die am Ende des Films bereits todkrank ist.

4.3.7 Paco

Paco ist eine der wenigen männlichen Figuren in *Vol ver*. Er ist der Mann von Raimunda und der Stiefvater von Paula. Zu Lebzeiten ist er Alkoholiker und findet keine Arbeit. Paco ist eine typische heterosexuell-männliche Figur Almodóvars. Sein

rüpelhaftes Benehmen gegenüber Raimunda und ihrer Tochter gilt als charakteristisch für einen Macho. Er behandelt Frauen geringschätzig, seine Handlungen erinnern an den Machismo in Spanien während und nach der Franco-Diktatur. Pacos Figur ist sehr flach gezeichnet, sein Charakter und sein Verhalten fallen negativ auf. Er kümmert sich nicht um den Haushalt, sitzt nur vor dem Fernseher und trinkt Bier. Paco will ständig Sex mit Raimunda, auch wenn diese selbigen verweigert. Als er sich dann sogar an seine Stieftochter Paula heranmacht, ersticht diese ihn in Notwehr. Seine Leiche verstecken Raimunda und Paula in einer Tiefkühltruhe, die Raimunda später, mit Hilfe von Nachbarinnen und Freundinnen, an einem Fluss vergräbt.

4.3.8 SchauspielerInnen

Penélope Cruz: Raimunda

Carmen Maura: Irene

Lola Dueñas: Sole

Blanca Portillo: Agustina

Yohana Cobo: Paula

Chus Lampreave: Tante Paula

Antonio de la Torre: Paco

4.4 Machismo oder das Fehlen der heterosexuell orientierten männlichen Figur bzw. das Fehlen des Vaters

In Pedro Almodóvars Filmen kommen heterosexuelle Männer selten gut weg. „Neben der Idealisierung des Weiblichen ist in den Filmen Almodóvars eine starke Entwertung des nicht homosexuellen Mannes zu verzeichnen.“⁹³ Heterosexuelle Männer spielen bei Almodóvar häufig Rollen, wie die des nicht erwerbstätigen Sex-besessenen Alkoholikers, so auch Paco in *Volver* oder kommen überhaupt nur in kleinen Nebenrollen vor. Obwohl die Probleme der Frauen stets mit den Männern einhergehen, sind diese zwar Auslöser allen Übels, doch werden die heterosexuellen Männer nie in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Vielmehr versuchen die Frauen sich der

⁹³ Zeul, Filmwelten Pedro Almodóvars am Beispiel von „Volver“, S. 32.

Männer und des Leides zu entledigen, sei es rein psychisch, durch die Aufarbeitung von Altlasten, oder physisch, im Sinne von „sich einer Leiche entledigen“, wie es sich in *Volver* zuträgt. „Yet, dead bodies are not all that easy to maneuver, and Paco’s lingering, heavy body, stashed in a freezer during much of the film, makes literal the psychic wight generations of women have been forced to carry [...]“.“⁹⁴

„In *Volver* inszeniert Almodóvar [...] ein >>weibliches Universum<<, allerdings unter scheinbarer Ausklammerung des Vaters.“⁹⁵ Die Väter/die Männer ziehen in *Volver* hintergründig die Fäden und beeinflussen so das Leben und die Psyche der weiblichen Protagonistinnen. „Absent fathers may not take the form of ghosts, but their memory haunts their traumatized daughters.“⁹⁶

Irene, die Mutter von Raimunda, entsetzt darüber, dass ihr Mann die gemeinsame Tochter missbrauchte und zudem sie selbst betrogen hatte, tötete ihren Mann. Raimunda, die dachte, ihre Mutter hätte von der Vergewaltigung nichts mitbekommen, wird durch Pacos versuchte Vergewaltigung ihrer Tochter Paula an ihre eigene Vergewaltigung erinnert. Paula tötet den Mann ihrer Mutter, doch Raimunda nimmt diese Tat auf sich, um ihre Tochter zu schützen, wie damals auch Irene ihre Tochter schützen wollte. Die Väter in *Volver* sind zwar die Drahtzieher der Geschehnisse, doch selbst sind diese abwesend. Die Abwesenheit des Vaters spiegelt Almodóvars eigene Erfahrung wider, denn auch die Beziehung zu seinem Vater war durch Abwesenheit geprägt.⁹⁷ „Wirft man einen Blick auf sein Gesamtwerk, so fällt tatsächlich durchgehend die Abwesenheit des Vaters, seine Unzulänglichkeiten, seine Geilheit, seine Unfähigkeit, die Grenzen zwischen den Generationen zu wahren, sein autoritäres Verhalten der Frau gegenüber auf.“⁹⁸

In *Volver*, sowie auch in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, verhalten sich die heterosexuellen Männer wie typische Machos. Vor allem in erst- und letztgenanntem Film soll die Frau putzen, kochen und zum Geschlechtsverkehr zur Verfügung stehen. In *Volver* versuchen Männer/Väter ihre Frauen/Töchter durch Gewalt zu unterdrücken. „In *Volver* gewinnt er [der Vater] über die Erzählung von Irene, der Mutter der Protagonistinnen Raimunda und Sole,

⁹⁴ Marcantonio, *Volver*, S. 78.

⁹⁵ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 147.

⁹⁶ Smith, Cannes Preview, S. 18.

⁹⁷ Vgl. Zeul, Filmwelten Pedro Almodóvars am Beispiel von „*Volver*“, S. 32.

⁹⁸ Ebd., S. 32.

Konturen. Er sei ein Unhold, ein Lügner und ein Betrüger gewesen, der die eigene Tochter Raimunda vergewaltigte und schwängerte.“⁹⁹

Auch Paco handelt nicht viel anders, er versucht ebenso seine Tochter zu vergewaltigen. Doch nicht nur der Name „Paco“, der als Kurzform für „Francisco“ gilt¹⁰⁰, sondern auch das Verhalten der Männer erinnert sehr an die Zeit des Franquismus, als die Frauen nichts zu sagen hatten und die Männer als Familienoberhäupter angesehen wurden. Die Franco-Diktatur ist in den Spaniern nach wie vor sehr tief verankert, wie auch Almodóvars Aufarbeitung in seinem Film *Vol ver* zeigt. „[...] the dead hand of the patriarch hangs heavily over *Vol ver*, Almodóvars’s bitterest attack on machismo.“¹⁰¹ Almodóvar zeigt auf, dass der Machismo in Spanien nach wie vor aktuell ist, und Frauen, auch lange Zeit nach der Ära Franco, noch immer unterdrückt werden.

„This [Spanien] is a land, now as then, where women and men lead separate lives, and only solidarity among women can be counted on.“¹⁰² In *Vol ver* kann sich Raimunda auf ihre Nachbarinnen und Freundinnen verlassen, sie kann auf sie zählen, in jeder Situation. Sei es, dass sich Raimunda nur ein wenig Schweinefleisch, ein paar Blut- und Paprikawürste und Schmalzgebäck ausleiht, da sie im Moment kein Geld dafür hat, oder sie braucht Unterstützung in dem von ihr „illegal“ geführten Restaurant. Selbst als die Putzfrau Raimunda eine Leiche entsorgen muss, steht ihr eine Freundin und Nachbarin zur Seite.

As Raimunda’s neighbors help her load and unload the phenomenally heavy freezer, the film gives us a concrete image of the burdens women share and which bind them together. Community-building is left in the hands of the women, who never question the need to support each other. Men must literally be interred or remain buried if there is any hope for truth or healing to emerge; thus, even the patriarchal machinery of the Law is conspicuously absent.¹⁰³

Auf die Frauen in *Vol ver* ist immer Verlass, die heterosexuellen Männer hingegen fallen nur zur Last. So ist es nicht verwunderlich, dass Raimunda zu den wenigen „[...] men, not all hopelessly macho or completely absent from the film [...]“¹⁰⁴, die wirkliches Interesse an der attraktiven Hausfrau hätten, keine Gefühle zulassen kann, geschweige denn, eine Beziehung eingehen will. „Der [...] Vater verhindert die

⁹⁹ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 147.

¹⁰⁰ Vgl. Marcantonio, *Volver*, S. 78.

¹⁰¹ Smith, *Cannes Preview*, S. 18.

¹⁰² Ebd., S. 17.

¹⁰³ Marcantonio, *Volver*, S. 78.

¹⁰⁴ Ebd., S. 78.

Entwicklung von sexueller Begierde und macht es Raimunda unmöglich, ein männliches Liebesobjekt zu suchen und zu finden.“¹⁰⁵

In seinem filmischen Universum lässt Pedro Almodóvar seine Frauenfiguren gegen das Patriarchat ankämpfen, und sich von den Männern, die ihnen zur Last fallen, befreien. In *Volver* geschieht dies vor allem durch das Putzen, das im Folgenden dieses Kapitels behandelt werden soll.

4.5 „Hausarbeit als reinigendes Ritual“¹⁰⁶

4.5.1 Die Grabpflege

Zu Beginn des Films sieht der Zuschauer die Frauen von La Mancha bei der Grabpflege. Mit Schürzen und Kopftüchern bedeckt erweisen die abergläubischen Frauen ihren Liebsten die letzte Ehre und putzen, polieren und pflegen deren Gräber. Ein tückischer (Ost)Wind weht über den Friedhof und macht jede soeben vollendete Arbeit sofort wieder zunichte. „*Volver* erzählt [...] vom Leben in spanischen Dörfern, wo unerklärbare Dinge und die Geistesschwäche der Menschen noch dem Wind zugeschrieben werden und Geistererscheinungen nichts Ungewöhnliches sind.“¹⁰⁷ Doch die Frauen lassen sich durch den störenden Wind, der wieder und wieder den Staub über die Gräber und in ihre Gesichter bläst, nicht beirren. Sie putzen unermüdlich weiter.

Auch Sole und ihre Schwester Raimunda, sowie deren Tochter Paula sind zu Beginn des Films mit der Grabpflege beschäftigt. Raimunda schrubbt den Grabstein der Eltern der beiden Schwestern. „Schön polieren, dass die Buchstaben glänzen“ meint Sole und bindet währenddessen Blumen zusammen. Paula wundert sich über die vielen Witwen auf dem Friedhof.

Das Reinigen ist das Schicksal der weiblichen Bevölkerung in La Mancha, erfährt man durch ein Gespräch zwischen drei Frauen auf dem Friedhof. Es scheint auch das Schicksal der weiblichen Figuren im Kino Almodóvars zu sein: Fortwährend waschen oder spülen sie. Doch nicht nur Staub und Schmutz verschwinden, auch

¹⁰⁵ Zeul, Filmwelten Pedro Almodóvars am Beispiel von „*Volver*“, S. 31.

¹⁰⁶ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 45.

¹⁰⁷ Tschulenk, Zur Entwicklung Pedro Almodóvars, S. 60.

Ehemänner werden mit Lappen und Mopp beseitigt. Das Blut wird weggewischt die Körper vergraben.¹⁰⁸

Auch Agustina ist damit beschäftigt, ihr eigenes Grab zu pflegen. Es gäbe ihr innere Ruhe das zu tun, erklärt diese. Oft sitze sie alleine am Friedhof und ließe so die Zeit verstreichen.

Doch nicht nur im Privatleben der Frauen dreht sich alles um das Putzen. In *Volver* übernimmt Raimunda mehrere Gelegenheitsjobs um ihre Familie zu ernähren. Sie arbeitet in der Küche eines Restaurants/Hotels, macht die Schmutzwäsche in einer Waschküche und putzt am Madrider Flughafen – sie reinigt fortwährend. Als Raimunda eines Abends von ihrer Arbeit nach Hause kommt, weiß sie noch nicht, dass sie in ihrer eigenen Küche weiteren Schmutz zu entfernen hat.

4.5.2 Putzen als reinigendes Ritual

„*Volver* presents us a world from which men are barred – a world where paper towels promptly swab macho blood off the kitchen floor.“¹⁰⁹

Schon in früheren Filmen des Regisseurs wurde das Thema der Hausarbeit immer wieder aufgegriffen, wie zum Beispiel in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* aus dem Jahre 1984. Dort beseitigt die Protagonistin Gloria, die soeben mit einer Schinkenkeule im Affekt ihren Mann erschlagen hat, alle Spuren, um die Tat zu vertuschen. Sie verkocht kurzerhand die „Mordwaffe“ zu einem feinen Süsspchen, die Hauseidechse, die einzige Zeugin, wird spontan aus dem Fenster geworfen. Nachdem sie alle Spuren beseitigt hat, scheint es, als hätte hier nie ein Mord stattgefunden.

Auch in *Volver* bezieht sich Almodóvar erneut auf das Thema die „Hausarbeit als reinigendes Ritual“¹¹⁰. Nachdem Paula aus Notwehr ihren vermeintlichen Vater erstochen hat, liegt dieser in einer großen dunkelroten Blutlache auf dem Küchenboden.

Der Mord an Paco wird nicht gezeigt. Der Zuschauer erfährt davon allein durch Paula, die das schreckliche Geschehnis ihrer Mutter schildert. Wieder einmal inszeniert Almodóvar das Leid der Frauen, und stellt die Männer nur am Rande dar. Zuerst fällt

¹⁰⁸ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 45.

¹⁰⁹ Marcantonio, *Volver*, S. 78.

¹¹⁰ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 45

es ihr schwer davon zu erzählen, schließlich aber erfährt Raimunda doch noch, wie sich das Szenario, das Paco auch noch zu legitimieren versuchte, zugetragen hat.

Im ersten Moment ist Raimunda schockiert, doch dann weiß sie sofort was zu tun ist. Sie will die Tat auf sich nehmen und den Mord an Paco vertuschen, um Paula zu schützen.



Abbildung 1: Pacos Leiche

So beginnt Raimunda mit weißer Küchenrolle die Blutlache auf dem Küchenboden zu beseitigen. Schnell saugt sich das weiße Papier mit dem tiefroten Blut voll und wird sogleich im Müll entsorgt. Mit dem Wischmobb werden auch die letzten Blutspuren gründlich vom Küchenboden gewischt. Ein großes Küchenmesser, die Mordwaffe, das auch voller Blut ist, säubert und befreit Raimunda unter fließendem Wasser vom Schmutz, dem Blut von Paco.

Während sie den Leichnam zuerst in ihrem Kühlschrank verstauen will, wird die Putzfrau von ihrem Nachbarn Emilio gestört. Doch wie es der Zufall (oder das Schicksal?) will, verrät er ihr, er wolle weg aus dem Dorf und sein Restaurant verkaufen. Er hinterlässt ihr die Schlüssel für eventuelle Besichtigungstermine. Für Raimunda ist das vorerst die Lösung ihres Problems. Nachdem sie den toten Paco mit Hilfe von Paula in eine Decke eingewickelt hat, schleppen ihn die beiden gemeinsam in das benachbarte Restaurant Emilios. Paula steht Schmiere, während Raimunda die Leiche in einer knallroten Tiefkühltruhe verstaut und diese versperrt.

Um Pacos Leiche später endgültig zu entsorgen, benötigt Raimunda nicht nur die Hilfe ihrer Freundin und ihrer Nachbarinnen, sondern auch die passenden Utensilien dazu. In einem Haushalts- und Eisenwarengeschäft kauft sie Plastikschnur, Klebeband, Schaufel und Spitzhacke. Mit einem Leihtransporter fährt sie gemeinsam mit einer Freundin, die als Prostituierte arbeitet, zum Lieblingsort des Toten, an einen Fluss, um ihn dort samt Tiefkühltruhe zu vergraben. Stunden später, eine Grube mehr, eine

Leiche weniger, und Raimunda voller Schmutz, wird die „Grabstätte“ wieder zugeschaufelt. Raimunda ritzt noch Pacos Initiale in einen Baum, der hier als Grabstein dient. Somit ist diese „Sache“ ein für alle mal erledigt, Paco begraben, die Spuren beseitigt, Raimunda befreit.

In *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* und *Volver* lässt sich das Putzen also als befreiender Akt beschreiben. Gloria und Raimunda töten oder beseitigen die Männer, die ihnen, wie die Inszenierung Almodóvars nahelegt, eine längere Zeit schon eine Last in ihrem Leben waren, und eröffnen sich damit neue Perspektiven jenseits einer patriarchalen Familienstruktur.¹¹¹

Raimunda entledigt sich ihres Mannes, der ihr schon seit langem nur noch zur Last fiel, anstatt sie zu unterstützen. Die patriarchalen Strukturen und die stereotypische Rollenzuschreibung setzen sich bis zum Tod Pacos durch und lassen die phlegmatischen, arbeitslosen, alkoholisierten und gewalttätigen Männer die Kontrolle über die Frauen übernehmen. „Innerhalb der spanischen Normalfamilie blieb die althergebrachte Aufgabenteilung unangetastet. Haushalt und Kinder sind in aller Regel weiterhin Frauensache. Denn spanische Männer sträuben sich besonders hartnäckig, Macho-Privilegien freiwillig aufzugeben.“¹¹²

Doch dem will Almodóvar ein Ende bereiten und seine Frauenfiguren an die Macht lassen. Paula lässt sich die sexuellen Übergriffe ihres vermeintlichen Vaters nicht gefallen und ersticht ihn kurzerhand. Raimunda kommt das, nachdem sie den kurzen ersten Schock überwunden hat, eigentlich mehr als nur gelegen, denn so kann sie sich endlich aus den Fesseln des Patriarchats befreien. Dass der Mann der Grund ihres Leidens war, begreift und versteht Raimunda erst in dem Moment, in dem sich dieser als verunreinigendes Element – als Schmutz – zu erkennen gibt.¹¹³

Raimunda und ihre Tochter haben sich mit dem Mord an Paco und der Beseitigung der Leiche von der Altlast befreit, können wieder leben, sich bewegen. Wie Hye-Jeung Chung in ihrem Artikel „Almodóvars Putzfrauen“ beschreibt, bedeutet eben dieses Unglück, das der Protagonistin hier widerfahren ist, nicht das Ende des Glücks, sondern eröffnet vielmehr neue Perspektiven und Möglichkeiten. Ein Wendepunkt öffnet Raimunda den Blick für neue Gestaltungsräume. Bemerkenswert ist, dass Almodóvars Frauen oft von Männern betrogen, missbraucht und verlassen werden, doch deren Optimismus dadurch kaum beeinträchtigt wird.¹¹⁴

¹¹¹ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 49.

¹¹² o.V., Du mußt dem Mann den Triumph lassen. S. 210.

¹¹³ Vgl. Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 50.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 46.

Das Putzen stellt einen wichtigen Aspekt in *Volver* dar. Marsha Kinder bringt das in ihrem Artikel über *Volver* abschließend sehr prägnant auf den Punkt:

Instead of indulging in sexual pleasure, the women redirect their energies toward domestic physical tasks, which segue into transgressions. [...]. We watch them shampooing each other's hair at Sole's „illegal“ beauty shop. We witness three women teaming up to move a refrigerator and then to heave the heavy ice chest that contains Paco's frozen corpse. And, from the opening in the cemetery, we observe them cleaning up every mess they encounter, which prepares us for the exquisite shot of Raimunda sopping up Paco's bright red blood with lacy white paper towels. [...]. These images reassure us that domestic order can be restored even after murder, rape, and incest.¹¹⁵

Die Ordnung ist wiederhergestellt, die Frauen haben sich befreit. Es geht ihnen wieder gut.

4.6 Farbgebung und Komposition

In *Volver* zieht sich die Farbe Rot, ähnlich wie in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, wo es die Farben Rot und Blau sind, wie ein roter Faden durch den gesamten Film. Doch nicht nur in diesem Werk, sondern auch in sämtlichen früheren Werken legt der Regisseur Pedro Almodóvar besonderes Augenmerk auf die Farbe Rot und verwendet diese als filmisches Mittel, zur Unterstreichung des Ausdrucks, gewisser Szenen und Figuren.¹¹⁶

Der rötlichbraune Friedhof, der rote Ford Taunus, in dem sich die ungleichen Schwestern durch die Welt bewegen, die tiefrote Blutlache auf dem Küchenboden, die knallrote Kühltruhe, die ob ihrer Farbe für ein Versteck wenig geeignet scheint: Vieles in *Volver* ist alarmierend (und oft alarmrot markiert), und wird dennoch leicht und überzeugend einer Erklärung oder Lösung zugeführt.¹¹⁷

Doch nicht nur Orte oder Gegenstände, vor allem die Figuren werden durch die Farben beschrieben und so miteinander in Verbindung gesetzt beziehungsweise einander gegenüber gestellt. „Die Charakterisierung und Differenzierung der Personen ist eine der augenfälligsten Verwendungen der Farbe im Film. Die Farben werden hier meist differentiell benutzt, wobei auf ihre emotionalen Anmutungsqualitäten Rücksicht genommen wird. Die Farben dienen dazu, die Personen in Bezug aufeinander zu

¹¹⁵ Kinder, *Volver*, S. 7.

¹¹⁶ Vgl. Wulff, *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, S. 3.

¹¹⁷ Reumüller, *Volver*. In *ray magazin*. Letzter Zugriff am 30.3.2011.

kennzeichnen [...].¹¹⁸

4.7 Rot

Auffallend ist unter anderem die Kleidung der weiblichen Protagonistinnen. Die Farbe Rot taucht in jedem Kleidungsstück der Frauen in *Volver* auf und drückt somit die Verbundenheit eben genannter aus. „Das Rote scheint tendenziell den Frauen zu gehören, obwohl aus der Farbe etwas Herrisches spricht.“¹¹⁹ Rot, eine klassische royale Farbe, die auch mit dem Sinnbild des patriarchalen Systems einhergeht, scheint hier von Almodóvar bewusst auf seine Frauenfiguren übertragen zu werden.

Das menschliche Auge reagiert sehr empfindlich auf die Farbe Rot. Aus diesem Grund wird die Signalfarbe¹²⁰ entsprechend oft bei Warnhinweisen, Gefahr etc. verwendet, da sie sehr auffällig ist. „Die hohe Tension [Spannung] von Rot bedingt das hohe Mass [sic!] an Aufmerksamkeit, das rote Objekte oder Farbflächen auf sich ziehen [...].“¹²¹

So wird auch in der Szene in der Raimunda die Leiche von Paco entdeckt und mit ihren Reinigungsarbeiten beginnt, sehr stark auf die Farbe Rot gesetzt. Ob im rot-weißen T-Shirt von Paula, dem rot-weiß geblühten Rock und der roten Weste von Raimunda, der Blutlache, die Raimunda mit Küchenrolle aufwischt, oder der knallroten Gefriertruhe in der die Leiche verstaut wird, setzt Almodóvar mit dieser Farbkomposition seine Akzente.

Red, in every conceivable shade is, not surprisingly, a key color in *Volver* [...]. About a half-hour into the film Almodóvar's [...] shot of blood saturating two sheets of paper towel – you'd think you were watching time-lapse images of a rose in bloom – momentarily suggests a tonal shift for the entire movie, white turning to a crimson so deep it's practically noir.¹²²

Die Schlagworte Freude und Leidenschaft, Energie und Wärme, Liebe und Erotik, Aggressivität und Zorn, aber auch Willensstärke gehen mit der Wahrnehmung der Farbe Rot einher. Diese Gefühle lassen sich alle in der Geschichte von *Volver* wiederfinden.

¹¹⁸ Wulff, Die signifikativen Funktionen der Farben im Film, S. 8.

¹¹⁹ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 44.

¹²⁰ Vgl. Braem, *Die Macht der Farben*, S. 48.

¹²¹ Wulff, Die signifikativen Funktionen der Farben im Film, S. 4.

¹²² Nelson, *Volver*, S. 76.

In Almodóvar, a splash of colour in character's clothing or an item of the décor is the most frequent dominant and one of his film's most common visual motifs. Aside from the versatility of its many associations (blood, passion, anger), red is clearly Almodóvars favourite colour in a purely aesthetic sense, and undoubtedly the dominant colour in all his films [...].¹²³

Mit diesen Worten – Blut, Leidenschaft, Zorn - lässt sich auch die Szene nach dem Mord an Paco gut beschreiben, denn „Rot gilt konventionellerweise [auch] als Farbe der Revolution [...]“¹²⁴. In der Szene nach dem Mord gehen die Gefühle mit Raimunda und Paula durch. Einerseits haben sie Paco geliebt (zumindest früher einmal), andererseits verabscheuen sie ihn. Sie reagieren sehr emotional, zeigen dann aber Willensstärke und entledigen sich, mit dem Beschluss die Leiche fortzuschaffen, endgültig ihrer patriarchalen Fesseln.

„Rot ist [...] auch die Farbe jenes Genres, das Almodóvar mit besonderer Vorliebe zitiert: des Hollywood-Melodramas der vierziger und fünfziger Jahre, in dem grosse [sic!] Gefühle mit Hilfe einer bewusst eingesetzten Übertreibung von Sentimentalität inszeniert werden.“¹²⁵ Selbst die Kleidung der Protagonistinnen, die meist in Rot und Weiß gehalten ist, erinnert an „[...] das Doppelmotiv der 'femme fatale' in Rot und der 'femme fragile' in Weiss [sic!] eines der Standardmotive des Melodrams [...].“¹²⁶

Auffallend in *Vol ver* ist, dass die Farbe Rot häufig nur im Kontrast mit anderen Farben zum Einsatz kommt. „Selten steht eine Farbe völlig allein für sich da. Meistens handelt es sich um Kombinationen verschiedener Farben, die sich [...] im Gegensatz verstärken.“¹²⁷ Wie oben bereits erwähnt in Kombination mit der Farbe Weiß, oft durch Kleidung zum Ausdruck gebracht.

4.7.1 Weiß – Rot

Die Farbe Rot grenzt sich, vor allem im Kontrast zu weißer Farbe, sehr stark ab. Die junge Paula trägt ein T-Shirt mit weiß-roten Streifen. „Weiss als Farbe der Unschuld opponiert Rot als einem Indikator von Aktivität.“¹²⁸ Die weiße Kleidung des Mädchens könnte also Paulas Unschuld symbolisieren. Sie hat keine Schuld am Tod ihres (nicht leiblichen) Vaters, denn sie handelte aus Notwehr. Erst durch Pacos

¹²³ Allinson, *A Spanish labyrinth*, S. 182.

¹²⁴ Wulff, *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, S. 5.

¹²⁵ Bronfen, *Das Gesetz der Frauen*, S. 38.

¹²⁶ Wulff, *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, S. 5.

¹²⁷ Braem, *Die Macht der Farben*, S. 42.

¹²⁸ Wulff, *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, S. 5.

Vergewaltigungsversuch beweist sie Willensstärke, wird sozusagen aktiv, und tötet ihn, dies könnte die Farbe Rot symbolisieren.

Das weiße Küchenpapier könnte für Sauberkeit, etwas Neues, einen (Neu)Anfang stehen, denn Weiß ist „zum Symbol der Sauberkeit geworden. Das Bedürfnis der Menschen nach immer mehr Reinheit [...]“¹²⁹ und auch die Hygiene spielen eine wichtige Rolle. Raimunda kann sich sicher sein, dass wenn sie die Blutspuren mit weißer Küchenrolle und dem weißen Wischmopp beseitigt, nichts mehr davon zu sehen sein wird, die Küche also wieder sauber und rein sein wird – eingewaschen vom Schmutz.

Weiters wird die Farbe Rot mit zwei anderen Farben - Blau und Grün - kombiniert. „[...] Grün-Blau setzt einen krassen Kontrast dazu, der Rot wie aufgepeitschtes Feuer wirken lässt [sic!].“¹³⁰ Das wird unter anderem auch in der Szene, in der Pacos Leiche auf dem Küchenboden liegt deutlich.

4.7.2 Grün – Rot

Wie in der Mordszene (Erzählung Paulas) und in der darauffolgenden Szene zu sehen ist, ist Raimundas Wohnung in grün, mit ein paar roten Akzenten, gehalten. Die Decke, in die sie Pacos Leiche wickeln hat die Farbe Grün, ebenso Pacos T-Shirt.

Die Farbe Grün steht zwar einerseits für die Natur, Ruhe und Ausgeglichenheit, andererseits sind die „sinnesbezüglichen Assoziationen“¹³¹ dieser Farbe unter anderem „kühl, [...], feucht, sauer und giftig [...]“.¹³² Deshalb könnte die Farbe Grün hier für das Unreife und Giftige, im Sinne von Pacos Faulheit, die daraus resultierende Arbeitslosigkeit und seiner sexuellen Neigung zu seiner minderjährigen Tochter stehen. „Wie alle Farben beinhaltet auch das Grün einen negativen Aspekt. So wird es mit dem Bösen in Verbindung gebracht und mit Täuschung und Betrug assoziiert.“¹³³ Durch diese Farbe wird auch die Farbe Rot noch deutlicher und kontrastreicher, da Grün in der menschlichen Wahrnehmung eine angenehme Farbe für das Auge ist. Somit steht das Wesentliche, in diesem Fall das Blut/der Mord, im Zentrum der Aufmerksamkeit.

¹²⁹ Lorenzo, *Das kleine Lexikon Der Farben*, S. 106.

¹³⁰ Braem, *Die Macht der Farben*, S. 42.

¹³¹ Behrens, *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, S. 222.

¹³² Ebd., S. 222.

¹³³ Lorenzo, *Das kleine Lexikon der Farben*, S. 69.

4.7.3 Blau – Rot

Die Farbe Blau könnte hier als die Kälte, die Lüge und die Trunkenheit interpretiert werden, denn „Blau ist [...] auch die Farbe des Rausches, der Irrationalität [...]. Auf dieser Grundlage sind Redensarten entstanden, wie „blau sein“ [...].“¹³⁴ Paco sitzt den ganzen Tag nur auf der Couch und trinkt Bier. Er ist ein Müßiggänger. Bei ihm dreht sich alles nur um Sex. Für ihn spielt es keine Rolle, ob dies nun mit seiner Frau Raimunda, für die er sich sonst eigentlich gar nicht interessiert und offensichtlich auch keine Gefühle für sie hat, passiert, oder ob er seine eigene (Stief-)Tochter mit lüsternen Blicken und Gewalt zum Sexualakt zwingt – für ihn steht nur der Akt an sich im Vordergrund.

Paco ist das Sinnbild für das Patriarchat, den Machismo und die Franco-Diktatur, die nach wie vor in Almodóvars Filmen omnipräsent sind. Das vermittelt die Farbe Blau durch den „blauen Farbtyp“ [...]. Neben all diesen Eigenschaften hat er einen starken Hang zum Konservativen und Traditionellen, hält gern an Gesetz, Ordnung und geltenden Wertmaßstäben fest.“¹³⁵ Paco lebt nach den konservativen Vorstellungen, dass die Frau sich um Kinder, Haushalt und Küche zu kümmern hat. Dies spiegelt sich unter anderem in der Farbgebung seiner Kleidung wider.

Im gesamten Film „Volver“ spielen Farben, und vor allem die Farbe Rot, eine wichtige Rolle.

Almodóvars Ästhetik erinnert an Gemälde Frida Kahlos: fast surreal subjektiv und gerade dadurch bestechend ehrlich, drastisch, voller Farbe, vibrierend vor Leben. Wunderschöne spanische Zierkacheln an den Innenwänden der Häuser fügen sich nahtlos zu Mauern voller Graffiti und der regelmäßigen Musterung der abreißbaren Küchentücher, die sich in Großaufnahme mit Blut vollsaugen. [...]. Wie ein Maler tupft Almodóvar Komplementärfarben in seine Bildkompositionen, zeigt eine Vorliebe für dieses knallige Rot, das sich mal in Raimundas Kleidung, mal in der ihrer Tochter oder ihrer Mutter, der Farbe des Wagens oder des Busses wiederfindet - auf dem wir im Vorbeihuschen den Schriftzug "Volver a sentir" entziffern...¹³⁶

... was übersetzt soviel heißt wie: „Zurückkehren um zu fühlen.“

¹³⁴ Lorenzo, *Das kleine Lexikon der Farben*, S. 81.

¹³⁵ Ebd., 82f.

¹³⁶ Fies, *Das Besondere an Volver*. In *suite101*. Letzter Zugriff am 30.9.2011.

4.8 Genre

In *Volver* Almodóvar revisits not only the choral feminine portrait [...] but also the realm of tragicomedy. This hybrid formula, which gave rise to films like *What have I Done to Deserve This?* (84) and *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (88), enables him to make the most of colloquial expressions in his dialogue, using popular argot and dialect to modulate the transitions between melodrama and comedy.¹³⁷

Wie in *Volver* bereits vorangegangenen Filmen, bedient sich der Regisseur Pedro Almodóvar wieder der verschiedensten Genres. Von den beiden Genres Melodrama und Komödie, die er bereits für den Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* gekonnt miteinander verknüpft hat, ausgehend, setzt er auch in *Volver* mit typischen Stilmitteln der beiden Genres seine Akzente.

Da der spanische Filmemacher seine Geschichten fernab vom Mainstream erzählt, sind auch die Auslegungen der Genres, in die die Filme einzuordnen sind, so individuell wie seine Person selbst. Das typische Melodrama beispielsweise, inszeniert eine Dreiecksgeschichte zwischen einer Frau und zwei Männern, einem Helden und einem Schurken. Das Melodram ist eine sehr gefühlsbetonte Filmgattung, die von zwei Liebenden, die nicht zusammen sein dürfen/können, à la Romeo und Julia, handelt.

Doch in *Volver* dreht es sich nicht um die Liebe zwischen Mann und Frau, sondern vielmehr um die Liebe zwischen Mutter und Tochter. Einerseits zwischen Raimunda und ihrer Tochter Paula, andererseits zwischen Raimunda und ihrer eigenen Mutter Irene. „Im filmischen Melodram gilt es, die Widerstände zu überwinden, die der Liebe im Weg sind.“¹³⁸ Im Weg stehen Raimunda vor allem ihr Mann Paco, der sich an ihrer eigenen Tochter vergreift und diese damit zum Mord aus Notwehr zwingt und ihr Vater, Irenes Mann, der zwar seit zwanzig Jahren tot ist, doch dessen Gräueltaten, wie die Vergewaltigung von Raimunda, noch immer schwer auf der Protagonistin lasten.

Doch es wäre kein Pedro Almodóvar Film, würden seine Figuren nicht große Hürden überwinden und sich von Altlasten befreien können. Durch den Mord an Paco und die Vertuschung der Straftat sind Raimunda und ihre Tochter frei. Und als Irene als vermeintlicher Geist zurückkehrt, um sich mit ihrer Tochter auszusprechen, kann Raimunda endlich mit ihrer eigenen Vergewaltigung abschließen.

Volver besticht durch einige dieser melodramatischen Elemente. Durch die Kameraeinstellungen wird das pathetische Schauspiel der Protagonistinnen, dem

¹³⁷ Yáñez Murillo, *Volver*, S. 72.

¹³⁸ Koebner, *Filmgenres Melodram und Liebeskomödie*, S. 9.

Zuschauer, der durch Close-Ups der Kamera immer mehr Empathie für die Figuren im Film entwickelt, näher gebracht. „Das Melodram [...] darf sich als Genre nicht in diskretem Understatement verlieren, es will sein Publikum ergreifen, packen, durchschütteln [...], durch die Dynamik widersprüchlicher Gefühle, die die Hauptfiguren durchpulsen [...].“¹³⁹

Almodóvars Frauenfiguren in *Vol ver* lachen und weinen, und der Zuschauer lacht und weint mit. Exemplarisch dafür stehen folgende Szenen, die ich kurz beschreiben möchte: Als Raimunda nach einem langen Tag von der Arbeit nach Hause kommt, wartet ihre Tochter Paula bereits an der Bushaltestelle auf sie. Paula ist den Tränen nahe, Raimunda versucht den Grund dafür herauszufinden. In einem Gespräch erklärt Paula, unter Tränen, wie Paco, sturzbetrunken, versucht hat, sie zu vergewaltigen. Aus Notwehr hat Paula zu einem großen Küchenmesser gegriffen, und Paco damit erstochen. Raimunda, die ihre Tochter über alles liebt, verspricht Paula unter Tränen die Schuld auf sich zu nehmen. Raimunda: „Paula, merk dir Folgendes: Ich habe ihn umgebracht. [...] Es ist ganz wichtig, dass du das nicht vergisst, verstanden?“

Eine weitere melodramatische Szene spielt sich im Restaurant ab, das Raimunda heimlich führt. Dort gibt sie, eines Abends, ganz spontan, das Lied *Vol ver*, das sie noch aus ihrer Kindheit kennt, zum Besten. Während ihres Gesangs übermannen Raimunda ihre Gefühle, sie muss an ihre Mutter Irene denken, die vor zwanzig Jahren bei einem Brand scheinbar ums Leben gekommen ist. Irene, die als vermeintlicher Geist zurück in die Welt der Lebenden gekehrt ist, sitzt währenddessen, in Soles Auto versteckt, und weint ebenfalls bitterlich. Raimunda weiß noch nichts von Irenes Rückkehr, doch das soll sich schon bald ändern.

Doch wer denkt, Almodóvar lässt seine Figuren den ganzen Film hindurch nur weinen und Trübsal blasen, der kennt den spanischen Filmemacher schlecht. Denn in *Vol ver* wechseln sowohl komische und tragisch-melodramatische Szenen einander ab, als auch die Stimmung innerhalb einer Szene abrupt wechselt, wie ein Sänger die Tonarten innerhalb eines Gesangstücks. Positive und negative Gefühle wechseln einander unverblümt ab.

Exemplarisch für die Komik in Almodóvars *Vol ver* folgen wiederum zwei Szenenbeschreibungen: Zum Einen, als Raimundas Nachbar und Restaurantbesitzer Emilio spät abends bei ihr anklopft. Noch völlig durch den Wind und immer noch damit beschäftigt, das Blutbad in der Küche zu säubern und den toten Paco wegzubringen,

¹³⁹ Koebner, *Filmgenres Melodram und Liebeskomödie*, S. 9f.

öffnet Raimunda Emilio die Türe. Er bittet sie darum, den Schlüssel seines Restaurants für potentielle Besichtigungen in Gewahrsam zu nehmen, da er die Stadt verlässt und das Lokal verkaufen möchte, als er eine Blutschliere an Raimundas Hals entdeckt. Emilio: „Hast du dich verletzt?“ Raimunda „Nein, eine Frauensache.“ Diese Szene verdeutlicht den Umbruch von tragischer zu komischer Stimmung.

Auch als Raimunda bei ihrer Schwester Sole zu Besuch ist, entsteht eine amüsante Szene. Raimunda weiß noch nichts von der Rückkehr ihrer Mutter Irene, und so wundert sie sich über die Kleider der Mutter und den seltsamen Geruch, als sie das Gästezimmer, in dem Sole Irene versteckt hält, betritt. Sole: „Welcher Geruch?“ Raimunda: „Als wäre Mama gerade hier gewesen, und hätte einen fahren lassen, riecht ihr das nicht? Sole: „Mein Gott, konnte die furzen!“ Sole und Raimunda erinnern sich an damals und können sich vor lauter Lachen kaum mehr auf den Beinen halten, doch auch ihre Tränen, in Trauer um die Mutter, kann Raimunda nicht unterdrücken. Genauso Irene, die sich unter dem Bett versteckt hat. Sie kann sich das Lachen nicht verkneifen und bekommt, in Gedanken an ihre Tochter, feuchte Augen.

Volter lässt sich also nur schwer in eine Schublade stecken und somit nicht dezidiert in nur ein einziges Filmgenre einordnen. Es ist schwierig, die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres genau zu definieren und festzulegen. Vielmehr sind es die Umstände fließender Übergänge und verschwimmender Grenzen¹⁴⁰, die einen solchen Film möglich machen.

¹⁴⁰ Koebner, *Filmgenres Komödie*, S. 20.

5. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Womit hab´ ich das verdient?, E 1984)

5.1 Plot

Gloria, eine frustrierte, tablettensüchtige Hausfrau, Ehefrau und Mutter verdient mit Putzen, unter anderem in einem Kampfsportstudio für Kendo, ihr Geld und versucht so ihre Familie zu ernähren. In einem Vorort von Madrid, in dem die soziale Unterschicht wohnt, lebt Gloria mit ihrem Mann Antonio, ihrer Schwiegermutter und ihren beiden Söhnen ihr tristes Leben. Antonio, der als Taxifahrer arbeitet, sitzt ständig Bier trinkend vor dem Fernseher und trauert seiner früheren Geliebten hinterher. Die Schwiegermutter meckert an allem herum und will wieder zurück in ihr Heimatdorf. Der eine Sohn, Toni, dealt mit Drogen, der andere, Miguel, ist homosexuell und prostituiert sich bei älteren Männern. Die Einzige, die ab und zu ein nettes Wort für Gloria übrig hat, ist Glorias Nachbarin Cristal, eine Prostituierte.

Eines Abends, während es wieder einmal zu einem Streit zwischen Gloria und Antonio kommt, und dieser gegenüber seiner Frau handgreiflich wird, schlägt sie ihm mit einer Schinkenkeule an den Kopf. Beim folgeschweren Sturz bricht sich Antonio das Genick und ist sofort tot. Gloria versucht einen kühlen Kopf zu bewahren und versteckt ihr blaues Auge durch Schminke und ihr welliges Haar, welches sie sich über das Auge kämmt, um eine Täterschaft ihrerseits auszuschließen. Die Mordwaffe verkocht Gloria schnell zu einer feinen Suppe. Die Wohnung befindet sich wieder in ihrem vorherigen Zustand, so als wäre nie ein Mord geschehen. Die Polizei kann die Umstände, durch die Antonio ums Leben kam, nicht aufklären. Der einzige Zeuge der Tat: die Eidechse der Schwiegermutter. Diese wird von den Polizisten kurzerhand aus dem Fenster in den Regen, der die letzten Blutspritzer wegspült, geworfen.

Nach Antonios Tod ziehen die Schwiegermutter und der ältere Sohn Glorias zurück aufs Land. Gloria ist allein. Die vorher viel zu kleine Wohnung erscheint plötzlich riesengroß. Doch dann kehrt ihr jüngster Sohn, den sie zuvor an einen pädophilen Zahnarzt verkauft hatte, mit den Worten: „Mama, ich will hier bleiben, ich finde, die Familie braucht einen Mann.“ zurück. Gloria freut sich über die Rückkehr ihres jüngsten Sohnes, und die beiden wagen einen Neuanfang.

5.2 Figuren

5.2.1 Gloria

Gloria ist Mutter, Ehefrau, Hausfrau und Putzfrau zugleich. Sie kümmert sich um die Familie, eine warme Mahlzeit und das Haushaltseinkommen. Doch ihre Familie zeigt sich undankbar. Die nörgelnde Schwiegermutter, die beiden Söhne und der eigene Mann, der einer alten Liebe nachtrauert und Gloria zum Sex zwingt, sind zu viel für diese Frau. Gloria kann sich nur noch in ihre Räusche flüchten, die sie durch Tabletten oder Schnüffeln an Putzmitteln herbeiführt.

Eine der wenigen, liebenswürdigen Menschen in ihrem Leben stellt die Prostituierte Cristal, die nebenan wohnt, dar. Sie vermittelt ihr diverse Gelegenheitsjobs als Putzfrau und benötigt sie auch ab und an als Gehilfin für etwaige Sonderwünsche ihrer Kunden. So kann es schon einmal vorkommen, dass Gloria, teilnahmslos und mit einem Lockenstab in der Hand, in Cristals Wohnung sitzt und gemeinsam mit ihr einem Exhibitionist beim Striptease zusieht.

Gloria, die „gehetzte und frustrierte Hausfrau“¹⁴¹ hat nicht viel zu lachen in ihrem trostlosen Leben. Sie ackert sich für eine Familie ab, die sie als Mensch, Mutter und Frau nicht einmal wahrnimmt und verkauft sogar ihren eigenen Sohn an einen pädophilen Zahnarzt, um seinen- und um ihretwillen. Erst durch den Mord an ihrem Mann Antonio, den sie im Affekt begeht, kann sich Gloria von ihrer Last befreien.

Nach und nach wandelt sich die Figur der Gloria und sie beginnt ihr Leben neu zu ordnen. Gekonnt vertuscht sie, durch Putzen, jegliche Indizien und kann von der Polizei nicht überführt werden. Erst als sich nach dem Tod Antonios, dem Abschied von ihrer Schwiegermutter und ihrem Sohn die ganze patriarchale Familienstruktur auflöst ist sie frei, hat nichts mehr zu putzen, muss nicht kochen, sich um niemanden sorgen. Den Umbruch in ihrer Psyche trägt die Figur unter anderem durch die Neugestaltung der Wohnung nach außen. Als dann ihr Jüngster zurückkehrt, kann für Gloria ein neuer Lebensabschnitt beginnen, befreit von ihrem Mann und dessen konservativen Machtvorstellungen.

¹⁴¹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 61.

5.2.2 Antonio

Antonio ist ein Taxifahrer und Handschriften-Fälscher, der seine Mutter mehr liebt als seine eigene Frau und ständig nur trinkend vor dem Fernseher sitzt. Er teilt die äußerst konservativen Wertvorstellungen Francos, die der Frau die Küche und die Kindererziehung als ihre Aufgaben zuschreiben. „Er sieht sich als *pater familias*, als Herrscher und Ernährer. Glorias Nebentätigkeit als Putzfrau, die zum allgemeinen Unterhalt dringend notwendig ist, betrachtet er mit anachronistischem Argwohn.“¹⁴²

Doch nicht nur das, er trauert immer noch einer alten Liebe aus seiner Gastarbeiterzeit in Deutschland nach und sympathisiert sogar mit Hitler. Gloria, „die er als Dienstmädchen betrachtet oder allenfalls noch als Erfüllerin des Ehevertrages im Schopenhauerschen Sinn von der gegenseitigen Benutzung der Geschlechtsteile [...]“¹⁴³, schmeißt den Haushalt, während Antonio keinen Finger rührt. Seinen beiden Söhnen vermittelt er unmoralisches Verhalten und bringt ihnen, außer Unterschriften zu fälschen, nichts bei.

Die negative Wirkung seiner Figur auf die anderen Figuren und die jeweiligen Figurenkonstellationen äußert sich auch nach seinem Tod: sein Ableben hinterlässt keine tiefen, seelischen Wunden in seiner Familie, ihr Alltag geht auch ohne Antonio, sichtlich erleichtert, weiter.

5.2.3 Schwiegermutter

Die knausrige, alte Mutter von Antonio lebt, gemeinsam mit der restlichen Familie in der kleinen Wohnung am Stadtrand von Madrid. Viel lieber würde sie in ihr Dorf zurückkehren, und so nörgelt sie Tag ein Tag aus an allem und jedem herum. „Zu Hause, in ihrem Dorf, wo es klimatisch und vielleicht auch in menschlicher Hinsicht wärmer ist, würde sie sich wohler fühlen.“¹⁴⁴ Ihre Figur repräsentiert das „Land“ im Bezug auf den Stadt-Land-Konflikt, der auch in diesem Film thematisiert wird.

Die Großmutter der beiden Kinder Toni und Miguel, hortet, obwohl sie Diabetikerin ist, Süßigkeiten und Mineralwasser. Nicht einmal ihrer Familie will sie davon freiwillig etwas abgeben. Nur gegen Bezahlung, versteht sich. Ständig sitzt sie vor dem Fernseher und sieht sich nostalgische Filme an.

¹⁴² Haas, *Almodóvar*, S. 108.

¹⁴³ Müller, *Ecce Omo oder ins Fernsehen kommt kein Mensch*, S. 51f.

¹⁴⁴ Haas, *Almodóvar*, S. 15.

„Die Figur von Chus Lampreave geht auf meine [Almodóvars] eigene Mutter zurück, sie gebraucht Redewendungen, die typisch sind für meine Mutter.“¹⁴⁵ Die Schwiegermutter sammelt seltsame Dinge, wie etwa Stöcke, und auch der Besitz seltsamer Haustiere, wie eine Eidechse, machen ihr, zum Leidwesen Glorias, Freude. Die Figur der Schwiegermutter treibt nicht nur Gloria in den Wahnsinn, sondern treibt auch einen Keil zwischen Gloria und ihren Mann und ist somit einer der Konfliktgründe der beiden.

„In Madrid ist sie so verloren wie die große grüne Eidechse, die sie vor dem Wohnblock findet und [...] adoptiert.“¹⁴⁶ Als ihr Sohn stirbt, hält sie nichts länger in dieser Stadt, und so kehrt sie am Ende des Films mit ihrem Enkel Toni in ihr Heimatdorf zurück.¹⁴⁷

5.2.4 Cristal

Sie ist die Nachbarin Glorias und arbeitet als Prostituierte. Cristal ist eine der wenigen Freundinnen von Gloria, und auch die Einzige, die sich um ihr Wohlbefinden und ihre Geldprobleme Sorgen macht. Die Prostituierte verschafft ihr ab und zu einen Job, sei es als Putzfrau, oder als „Zuschauerin“ beim Sexualakt zwischen Cristal und einem ihrer Kunden. Sie bringt Gloria mit ihrer offenen Art und tröstenden Worten auf andere Gedanken.

Cristals Figur ist Freundin und Helferin der Figur unserer Protagonistin und macht ihr das Leben etwas angenehmer. Sie ist offenherzig, großzügig und naiv, hat aber trotz allem ein Händchen für Geld. Die Figur dient außerdem der Komik in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und lockert die triste Stimmung etwas auf.

Die Prostituierte kümmert sich außerdem, auch wenn nicht immer ganz uneigennützig, um Glorias Jungs. Für eine gefälschte Unterschrift möchte sie Toni, der mit Drogen dealt, schon einmal in „Naturalien“ bezahlen. Auch gegen Sex mit dem minderjährigen und homosexuellen Miguel hätte sie nichts einzuwenden.

Cristal führt eine Beziehung mit dem impotenten Polizisten, der auch die Todesumstände von Antonio klären soll.

¹⁴⁵ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 73.

¹⁴⁶ Haas, *Almodóvar*, S. 15

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.. S. 15.

5.2.5 Toni

Toni, der ältere der beiden Söhne Glorias, dealt mit Drogen und spart sich so ein „Taschengeld“ an. Er fälscht außerdem Unterschriften und kann sich damit noch etwas dazu verdienen. Mit seiner Großmutter versteht er sich gut und unternimmt viel mit ihr. Er begleitet sie auf ihren Spaziergängen, um Stöcke zu suchen. Gemeinsam finden die beiden eine Eidechse, die sie fortan als ihr Haustier halten.

Seine Figur skizziert Almodóvar sehr zwiespältig. Einerseits ist er noch ein Kind, das mit seiner Großmutter spielt, andererseits ist er ein junger Erwachsener der mit Drogen dealt und diese auch konsumiert. Doch gegen Ende des Films vollzieht seine Figur einen positiven Wandel. Das Kind in ihm hat gesiegt, er schmiedet hoffnungsvolle Zukunftspläne. Toni kehrt zusammen mit seiner Großmutter in ihr Heimatdorf zurück. „Toni hat das Geld, das er als Dealer verdient hat, von der Bank geholt und will Bauer werden.“¹⁴⁸

5.2.6 Miguel

Miguel ist der jüngste Sohn von Gloria. Bereits im zarten Alter von zwölf Jahren gesteht er offen homosexuell zu sein, und auf ältere Männer zu stehen. Des Öfteren ist er bei Schulfreunden zu Hause, doch nicht etwa um gemeinsam zu lernen, sondern um sich für deren Väter zu prostituieren. Als er bei einem pädophilen Zahnarzt sitzt, bei dem Gloria ihrer offenen Rechnungen nicht begleichen kann, stimmt er einer Adoption durch den Zahnarzt zu und lebt fortan mit dem psychisch gestörten Mann.

Seine Figur, wie auch die Gespräche von Miguel und Gloria sind sehr absurd. Er zeigt, wie sein Bruder, nicht viel von seiner kindlichen Seite und macht Geschäfte wie Erwachsene es tun. Erst als er vom Tod seines Vaters erfährt, kehrt er zu seiner Mutter zurück, denn diese braucht schließlich einen „Mann“ im Haus. Seine Rückkehr bekräftigt Gloria in ihrem Vorhaben, einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen.

¹⁴⁸ Haas, *Almodóvar*, S. 15.

5.2.7 SchauspielerInnen

Carmen Maura: Gloria

Angel de Andres-Lopez: Antonio

Chus Lampreave: Abuela

Verónica Forqué: Cristal

Juan Martínez: Toni

Miguel Ángel Herranz: Miguel

5.3 Putzen als reinigendes Ritual – Der Mord an Antonio

„Gloria [...] in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* [...] ist Hausfrau. Aus finanziellen Gründen muss sie neben der Heimarbeit noch putzen gehen, in einer Sporthalle, in der Wohnung eines Schriftstellerpaares und bei dem Bruder des Autors, einem Psychiater.“¹⁴⁹

Sie schleppt schwere Einkäufe zu Fuß vom Supermarkt bis in ihre Wohnung, da sie kein Geld für den Bus hat. Der Lift hat sich gegen sie verschworen, und so muss sie, ebenfalls zu Fuß, mit Einkaufstaschen beladen, in den fünften Stock gehen. Gloria kocht für die Familie, doch anstatt ein einfaches „Danke“ zu hören zu bekommen, erntet sie nur Kritik, besonders von ihrem Mann Antonio.

„Glorias [...] Freiheit ist durch Ehe und Mutterschaft stark beschnitten. Sie lebt in Abhängigkeit von ihrem Mann, außerdem fällt ihr es zu, sich um den Haushalt und um die Kinder zu kümmern. Ihre Berufstätigkeit dient nicht der Selbstverwirklichung, sondern der Sicherung des puren Überlebens.“¹⁵⁰

Antonio arbeitet als Taxifahrer, doch sein Einkommen reicht nicht einmal annähernd aus, die Familie zu ernähren. Toni, der ältere Sohn, verdient als Drogen-Dealer sein eigenes Geld, um so irgendwie über die Runden zu kommen. Die Großmutter hortet Lebensmittel, doch bleiben diese der Familie verwehrt, außer die geizige alte Frau bekommt dafür ihr Geld – auf Verhandlungsbasis.

¹⁴⁹ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 46f.

¹⁵⁰ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 93.

In ihrer Verzweiflung verkauft Gloria sogar den kleinen Miguel an einen Zahnarzt, mit auffällig pädophilen Zügen, „[...] ohne dabei als Rabenmutter zu erscheinen.“¹⁵¹ Dafür gönnt sich die schmutzige Hausfrau einen Lockenstab, dessen Kauf ihr schon seit längerem im Hinterkopf schwebte. Um ihren Alltag zu bewältigen schnüffelt sie an diversen Putzmitteln und „In Apotheken bettelt sie darum, ohne Rezept ihre Tabletten zu bekommen.“¹⁵²

Zu Beginn des Films sehen wir Kendo-Kämpfer in einer Sporthalle, die unter lautem Geschrei ihre Kampfübungen vollziehen. Gloria, zunächst auf ihren Knien, den Boden wischend, stellt heimlich mit ihrem Wischmobb diese Techniken nach.¹⁵³ Nachdem Gloria einem Teilnehmer die Schuhe gestohlen hat, hat sie unter der laufenden Dusche spontanen, unbefriedigenden Geschlechtsverkehr mit einem anderen Mann, der, wie sich später herausstellt impotent ist. Verbittert, beschämt und wütend zugleich greift sich Gloria einen Kampfstock, und stellt die soeben von ihr beobachteten Kampfszenen, ebenfalls mit lauten Schreien, authentisch nach.



Abbildung 2: Kendostab Gloria

Die von Almodóvar zunächst eher als komisch und unbeholfen inszenierten Gesten werden später in einen mörderischen Akt transformiert. Genau auf diese Weise nämlich tötet Gloria im Affekt ihren Mann – mit einer Fleischkeule. Die Putzfrau hat ihre Reinigungstechnik perfektioniert. Wie so oft bei Almodóvar setzt auch in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* ein zufälliger Impuls die Befreiung der Protagonistin in Gang. Nun muss die Mörderin jegliche Spuren der unabsichtlich begangenen Tat rasch beseitigen – wofür sie als Reinigungskraft bestens geeignet ist.¹⁵⁴

¹⁵¹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 61.

¹⁵² Haas, *Almodóvar*, S. 111.

¹⁵³ Vgl. Smith, *Desire Unlimited*, S. 52.

¹⁵⁴ Chung, *Almodóvars Putzfrauen*, S. 48.

Gloria soll für Antonio ein Hemd bügeln, da er sich für ein lang ersehntes Wiedersehen mit seiner früheren Geliebten „[...] fein machen will [...]“¹⁵⁵. Die Putzfrau erträgt das nicht, und verweigert ihm ihre Hilfe. Antonio gerät außer sich und ohrfeigt Gloria, die sich sein Verhalten nicht länger gefallen lassen will. Sie greift im Affekt zu der bereits zum Kochen vorbereiteten, geräucherten Schinkenkeule, schlägt mit dieser auf ihren Mann ein „[...] und wendet dabei exakt jene Schlagtechnik an, die sie im Kendo-Studio beobachtet hat.“¹⁵⁶ Antonio fällt so unglücklich, dass er sich in der viel zu engen Küche am Waschbeckenrand das Genick bricht, und tot zu Boden sinkt.



Abbildung 3: Mord Antonio

Gloria verschließt das Küchenfenster und zieht die Vorhänge zu, um den Tatort vor ungewollten Einblicken zu schützen. Die Eidechse, auf die ihr Blut getropft war, kann sie nicht finden, und so geht sie zu einer Nachbarin, die gerade für Cristal ein Kleid schneidert. Um sich ein Alibi zu verschaffen, leiht sich Gloria dort ein paar Lorbeerblätter für ihre Suppe aus. Zu der kleinen Tochter ihrer Nachbarin, mit der sie über deren Vater spricht, meint sie: „Weißt du, manchmal ist ein Vater auch keine Lösung.“

Gemeinsam verlassen Gloria und Cristal die Wohnung der Nachbarin und betreten Glorias Wohnung. Cristal erschrickt wegen der Eidechse, die voller Blut ist, erst dann entdeckt sie Antonios Leiche, die immer noch unangetastet in der Küche liegt. Auch Gloria gibt sich entsetzt.

Im nächsten Bild sehen wir bereits die Polizei, die am Tatort angelangt ist. Die Hausfrau bemerkt, dass sie eine blaue Wange von der Ohrfeige hat, geschickt überschminkt sie diese und kämmt sich ihr braunes, welliges Haar darüber, um keinen

¹⁵⁵ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 62.

¹⁵⁶ Ebd., S. 69.

Verdacht zu erwecken. „Als der impotente Polizist Polo“¹⁵⁷, mit dem Gloria zuvor unter der Dusche Sex hatte und der später Cristals neuer Liebhaber werden soll, „mit zwei unfähigen Gehilfen die Ermittlungen in diesem Todesfall übernimmt, [...] verwundert es nicht, dass Polo auf der Suche nach der Mordwaffe nicht fündig wird: Inzwischen ist der Schinkenknochen im Kochtopf gelandet, in den einer der ahnungslosen Ermittler hineinschaut und meint: [...]“¹⁵⁸ „Ich finde es riecht gar nicht schlecht!“

Wie so oft macht sich Almodóvars über Polizisten lächerlich und stellt diese als dumme und unbeholfene Figuren dar. Die Polizei ist unfähig, und hat nicht die leiseste Ahnung wer der Mörder, bzw. in diesem Fall die Mörderin sein könnte. Die Lösung liegt direkt vor ihrer Nase, doch die Mordwaffe, in anderer Formation, hier als Suppe getarnt, können die Polizisten nicht als solche erkennen.

„Die Eidechse kennt den Mörder.“¹⁵⁹ „[...] the lizard is the only witness to the crime. It is splattered with blood. The incompetent detectives arrive and one of them stamps on it and throws it off the balcony.“¹⁶⁰ Und somit hat die Polizei auch das letzte Beweisstück vernichtet. Denn die Eidechse liegt nun draußen im Regen, wo das Wasser Glorias Blut einfach wegspült. Die Polizisten können den Mordfall nicht lösen, und so werden die Ermittlungen eingestellt.

Dass Antonio der Grund ihres Leidens war, versteht Gloria erst, als sich dieser in einer blutenden Leiche – als verunreinigtes Element, als Schmutz – auf dem Küchenboden zu erkennen gibt.¹⁶¹ „Der – blinde – Fleck muss sichtbar werden, damit die Frauen [Gloria] ihn wegwischen können.“¹⁶²

Mit neuen Tapeten in der Wohnung, will sich Gloria gänzlich von ihren Altlasten und dem Mord an Antonio befreien. Die Tochter der Nachbarin hilft der Putzfrau mit ihren übersinnlichen Kräften dabei. Währenddessen beschließt Toni, auf Drängen seiner Großmutter, gemeinsam mit ihr, zurück ins Dorf zu gehen. Gloria ist alleine und zum ersten Mal seit Langem wieder frei und unabhängig.

Sie geht [...] nicht nur straffrei aus, es eröffnet sich ihr auch eine Perspektive aus der scheinbar nicht enden wollenden Tristesse. Dieser >Ausweg< wird über eine Kette von Verlusterfahrungen erreicht: Gloria >verliert< ihren Mann, den einen Sohn gibt sie selbst weg, der andere Sohn und die Großmutter werden sie

¹⁵⁷ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 69.

¹⁵⁸ Ebd., S. 69.

¹⁵⁹ Ebd., S. 60.

¹⁶⁰ Smith, *Desire Unlimited*. S. 60.

¹⁶¹ Vgl. Chung, Almodóvars Putzfrauen. S. 49f.

¹⁶² Ebd., S. 50.

verlassen. Doch der Verlust impliziert paradoxerweise ein ums andere Mal eine Art von >Gewinn<.¹⁶³

Die Familie löst sich langsam aber sicher auf. Zuerst gibt Gloria Miguel weg, dann tötet sie ihren Mann. Toni und die Großmutter wollen weg aus der Stadt und gehen zurück ins Dorf. Übrig bleibt nur Gloria. „Wenn Carmen [Maura] nach dem Abschied von ihrem Sohn nach Hause kommt, hat sie nichts mehr zu tun, nichts aufzuräumen, nichts zu putzen und für niemanden zu kochen [...]“.¹⁶⁴

„Ein langer Schwenk erfasst [sic!] die Wohnung. Die Fülle ist der Leere gewichen, die Enge der Weite. Gloria betritt den Balkon und lehnt sich weit über das Geländer. Hebt sie ab zu einem neuen Leben, oder stürzt sie sich in die Tiefe?“¹⁶⁵ Gloria beginnt ein neues Leben, befreit von all den Altlasten, dem Schmutz, den patriarchalen Fesseln ihres Mannes. „Aus den Trümmern der alten Familie scheint etwas Neues, Besseres zu entstehen: [...]. Das Gesetz des Vaters ist gebrochen, an seine Stelle können die Gesetze der Zuneigung und des Begehrens treten.“¹⁶⁶ Denn Glorias jüngster Sohn Miguel kehrt zurück, um für seine Mutter da zu sein. Die Mutter beginnt mit Miguel, über dessen Heimkehr sie sehr erfreut ist, ein neues Leben, ohne den konservativen und machthaberischen Antonio. „Dieser Vater [...] war, wie am Ende deutlich wird, von Anfang an das störende Element in der Familie.“¹⁶⁷

„Glorias Entscheidung, ihr Leben von nun an selbst zu meistern, kann als ein hoffnungsvolles Beispiel für viele Frauen in ihrer Situation gesehen werden: Als ein Appell an die Stärke der Frauen, die sich nicht notwendigerweise unterdrücken lassen müssen.“¹⁶⁸

5.4 Machismo

„Hausfrau Gloria [...], die Hauptfigur in Almodóvars [...] Spielfilm *Womit hab ich das verdient?*, ist nicht zu beneiden.“¹⁶⁹ Glorias Mann Antonio will nicht, dass sie arbeiten geht, obwohl das Geld für die fünfköpfige Familie viel zu knapp ist. Antonio lebt weiterhin nach den konservativen Vorstellungen des Diktators Franco, der seinen

¹⁶³ Riepe, M. *Intensivstation Sehnsucht*, S. 62.

¹⁶⁴ Almodóvar, /Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 64.

¹⁶⁵ Haas, *Almodóvar*, S. 115.

¹⁶⁶ Ebd., S. 115.

¹⁶⁷ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 72.

¹⁶⁸ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 94.

¹⁶⁹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 60.

Anhängern einbläute, eine Frau gehört an den Herd, und ist für Kinderbetreuung und Haushalt gerade gut genug – bezahlte Arbeit? – unter keinen Umständen.

„Auch Glorias Mann [...], lehnt die „Freiheiten“ der Frau und insbesondere seiner Frau strikt ab, da für ihn der Platz der Frau der heimische Herd ist: [...].“¹⁷⁰ Obwohl die Franco-Diktatur vor nunmehr fast zehn Jahren durch den Tod des Generals geendet hat, geht Antonio nach wie vor konform mit der Ideologie des ehemaligen Machthabers Spaniens.

Eine für Almodóvar typische heterosexuelle Männerfigur, die nur an sexuelle Befriedigung, eine warme Mahlzeit, Alkohol und andere Frauen denkt. Von Liebe, Zuneigung und Respekt gegenüber Frau und Familie kann keine Rede sein. „Denselben Vorstellungen entsprechend führt Gloria einen fünfköpfigen Haushalt, geht aber heimlich nebenher putzen, denn ihr Mann Antonio bringt als Taxifahrer nicht nur zu wenig Geld nach Hause – er sieht auch aufgrund seines überkommenen Ehrenkodexes keine Notwendigkeit, mehr zu verdienen. Stattdessen kritisiert er seine Frau: [...].“¹⁷¹



Abbildung 4: Mutter mit Antonio

Er regt sich, gemeinsam mit seiner Mutter faul vor dem Fernseher sitzend, über das Essen, den aufgrund fehlenden Geldes nicht vorhandenen Alkohols und nicht gebügelte Hemden auf. Sein Wohlstand ist Antonio wichtiger als der seiner Kinder oder seiner Frau. Er kommandiert Gloria herum, schreibt ihr vor was sie zu tun und lassen hat, und will ihr selbst den Kontakt zu Cristal, ihrer einzigen Freundin verbieten – ein Macho wie er im Buche steht.

„Wenn Antonio seine Frau kurz danach zwingt, auf die Schnelle mit ihm zu schlafen, dann ist der lieblos vollzogene Akt aber ein weiterer Mosaikstein im Bild von Glorias

¹⁷⁰ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 99.

¹⁷¹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 60.

elender Existenz.“¹⁷² Die Hausfrau lässt so einiges über sich ergehen, schuftet sich für ihren Mann und ihre Familie ab.

The opening sequences in the flat suggest rather that Gloria represents a grotesque deformation of the Catholic ideal of the married woman. Francoist marriage manuals suggested that a perfect *casada* must combine the roles of woman (happy, tender, and compassionate by nature): selfless companion to husband; tireless homemaker; and ideal mother.¹⁷³

Hausarbeit, kochen, putzen, bügeln im eigenen Heim, doch als wäre das nicht genug Arbeit für die ausgelaugte Gloria, wischt sie auch noch bei fremden Leuten, für Geld, den Dreck weg. „Aus falschem Stolz des einfachen Ehemanns und vor dem propagierten patriarchalischen Bild des Ehemanns als Familienernährer missfällt ihm die Zusatzarbeit seiner Frau. Die Szenerie verdeutlicht in kritischer Retrospektive außerdem eine Fortführung der Sitten des 19. Jahrhunderts: [...]“¹⁷⁴

Kein Wunder also, dass sie ihren Alltag nur noch mit Hilfe von Tabletten und dem Schnüffeln von Putzmitteln übersteht.

Der eigene Ehemann macht ihr das Leben zur Hölle, auch vom Rest der Familie darf sich Gloria keine große Unterstützung erwarten. Die negativen Eigenschaften Antonios scheinen sich nur so übertrumpfen zu wollen, denn dem bereits erlebten nicht genug, trauert er einer alten Liebe nach. Ständig hört er *Zarah Leander* Lieder und schwelgt dabei in Erinnerungen an seine Gastarbeiterzeit in Deutschland bei seiner Geliebten und treibt seine Frau dadurch immer mehr in den Wahnsinn.

„Glorias Ehemann [...] lebt [...] selbst den Widerspruch zwischen Tradition und Moderne: Während er seiner Frau jegliche Freiheit und Emanzipation untersagt, hängt er seiner Liebe zu einer deutschen Sängerin, die nicht dem tugendhaften Bild spanischer Frauen entsprach, nach.“¹⁷⁵

Gloria versucht aus ihrem elenden Dasein auszubrechen, indem sie sich berauscht. Auch sexuell ist die Putzfrau nicht minder frustriert, und so erhofft sich Gloria durch einen schnellen und spontanen Geschlechtsverkehr in ihrer Arbeitsstelle, der Kendo-Halle, die langersehnte Genugtuung. Doch selbst diese bleibt aus. „Nach dem Vorfall unter der Dusche reagiert sich Gloria desillusioniert – da der Polizist ihr Begehren nicht

¹⁷² Haas, *Almodóvar*, S. 109.

¹⁷³ Smith, *Desire Unlimited*, S. 53.

¹⁷⁴ Maurer Queipo, *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*, S. 93.

¹⁷⁵ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 100.

befriedigen konnte – und völlig durchnässt alleine mit einem Kampfstock ab.“¹⁷⁶

Gegen Ende des Films kommt es dann zum längst fälligen Ausbruch Glorias. Zunächst scheint es, als würde Gloria dem von Staat und Kirche auferlegten Ideal vorbildlich entsprechen,¹⁷⁷ doch Antonio treibt es bis auf die Spitze, ohrfeigt seine eigene Ehefrau und bringt damit, im wahrsten Sinne des Wortes, die Suppe zum kochen.

Gloria kann sein machistisches Verhalten nicht länger ertragen, und so tötet sie im Affekt den Vater ihrer Kinder. „[Gloria] [...] strahlt [...] eine Art (almodovarianischen) Optimismus aus, als sie am Ende ihren Mann tötet und somit das Hindernis ihres bescheidenen Emanzipationsbestrebens aus dem Wege räumt.“¹⁷⁸ „Kein Mann, kein Staat und keine Kirche kann ihnen [den Frauen] vorschreiben, was sie [...] tun oder lassen sollen.“¹⁷⁹

Ihre Befreiung vom Patriarchat bereut Gloria keine Sekunde. Sofort weiß sie was zu tun ist: Erstens, die Mordwaffe, den Schinkenknochen, zerkleinern und verkochen, um so das Mordwerkzeug für die Polizei unkenntlich zu machen. Zweitens, sich ein Alibi durch einen Besuch bei der Nachbarin verschaffen, um als Täterin ausgeschlossen zu werden. Drittens, ihr Motiv, die blaue Wange, die sie von der kräftigen Ohrfeige Antonios davongetragen hatte, mithilfe von Kosmetika und ihren Haaren zu vertuschen. Den einzigen Zeugen, die Eidechse der Schwiegermutter, erledigen die Polizisten selbst und vernichten somit auch das letzte Beweisstück.

Nach dem Tod Antonios spaltet sich die Familie. Jetzt, wo der Vater beziehungsweise der Sohn tot ist, können Toni und die Großmutter endlich zurück ins Dorf der Schwiegermutter gehen. Gloria bleibt zunächst allein zurück. „Am Ende nimmt sie ihr Leben selbst in die Hand und weist jegliche Hilfe und damit Abhängigkeiten von sich: [...] Gloria: - *Ich will nicht, daß [sic!] du [,] noch sonst wer mir hilft. Ich werde es alleine schaffen.*“¹⁸⁰ Dann kehrt der kleine Miguel, von seinem vorherigen Wohnsitz – der Zahnarzt-Residenz – zurück, da er vom Tod seines Vaters erfahren hatte. Doch sein unsensibler und egozentrischer Vater hatte die Abwesenheit seines jüngsten Sohnes nicht einmal bemerkt.

Miguel will sich um seine Mutter kümmern und die beiden sind glücklich wieder vereint. „[...] Gloria bekommt ihren jüngeren Sohn zurück. Dafür hat sie ihren Mann >gegeben<

¹⁷⁶ Maurer Queipo, *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk Pedro Almodóvars*, S. 93.

¹⁷⁷ Ebd., S. 94.

¹⁷⁸ Rabe, *Pedro Almodóvar*, S. 93f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 96.

¹⁸⁰ Ebd., S. 94.

– er war in dieser Familie das >überzählige< Element. Ebenso wie der Polizist Polo, der eine Beziehung zu Cristal hat, sie jedoch gleichzeitig erpresst, verkörpert er das alte Spanien des frankistisch legitimierten Machismo.“¹⁸¹

Für diesen Soll- und Istzustand musste Gloria hart kämpfen, denn wie so häufig bei Almodóvar, ist auf die heterosexuellen Männer kein Verlass, die Frau muss alles selbst in die Hand nehmen¹⁸², um schlussendlich ihr Glück finden zu können.

5.5 Familie und Objekte in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

Die Protagonistin Gloria lebt mit ihrer Familie in einer viel zu kleinen, knall-bunten Wohnung „[...] einer tristen Madrider Stadtrandsiedlung direkt an der stark befahrenen Autobahntangente M-30.“¹⁸³

In dieser ärmlichen Behausung „[...]aus dem Bauboom der Glanzzeit des Franco-Regimes [...]“¹⁸⁴ treffen drei Generationen, mit ihren jeweiligen Wünschen, Träumen und Sehnsüchten, aufeinander, was das Zusammenleben oft schwierig gestaltet. Zum einen hat die Familie zu wenig Geld um die Kinder gut zu ernähren, sogar der Vater isst seinem Jungen das Essen weg, zum anderen aber hortet die geizige Großmutter Süßigkeiten und teures Mineralwasser in verschlossenen Schränken.

Dieses widersprüchliche Miteinander beziehungsweise Gegeneinander ist für Gloria unerträglich. Sie gibt alles für ihre Familie, beruflich, wie auch privat. Doch ihre eigene Familie unterstützt sie dabei nicht. „Glorias Familie rührt nicht nur keinen Finger, um ihr zu helfen, sondern macht ihr, im Gegenteil, besonders viel Arbeit: So erbricht der Sohn mitten im gesäuberten Flur. Fortwährend ist Gloria beschäftigt; Dank für ihr Tun erhält sie nicht. [...]“¹⁸⁵

Einzig ihre Nachbarin Cristal, die als Prostituierte in ihrer Wohnung arbeitet, hat ein offenes Ohr für Glorias Probleme. Sie unterstützt wo sie nur kann. Gloria weiß sich nicht mehr zu helfen und flüchtet sich immer öfters in ihre Räusche, denn „Die Familie ist in *Womit hab´ ich das verdient?* ein Ort unerträglicher Nähe. In ihrer Wohnung ist Gloria nie allein. Stets ist jemand in ihrer Nähe, der sie beobachtet, etwas von ihr

¹⁸¹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 72.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 72.

¹⁸³ Ebd., S. 60.

¹⁸⁴ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 73.

¹⁸⁵ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 47.

fordert oder bereit ist, sich mit ihr zu streiten.“¹⁸⁶

Miguel hat mit älteren Männern Sex gegen Geld, Gloria stellt ihn zur Rede, doch er meint nur, es sei sein Körper, mit dem er tun und lassen könne, was er wolle. Toni dealt mit Drogen, und streckt diese mit Glorias Tabletten, die sie in der Apotheke erbettelt. Er nimmt auch selbst Drogen, und erbricht sich dann auf dem Schoß der Großmutter oder im Wohnungsflur. Antonio klagt über verbranntes Essen, nicht gebügelte Hemden und telefoniert, nicht einmal heimlich, mit seiner früheren Geliebten aus Deutschland. Die Großmutter schleppt Stöcke und seltsame Haustiere in die offensichtlich spärlichen Räumlichkeiten der Familie und lagert ihre Lebensmittelvorräte.

„Gloria stellt [dabei] das zentrale Glied der familiären Gemeinschaft dar, durch das die übrigen Mitglieder miteinander verbunden sind. Über sie laufen alle sozialen und ökonomischen Beziehungen [...]“¹⁸⁷ Doch das bemerken die restlichen Familienmitglieder nicht. „Gloria ist völlig funktionalisiert. Sie erfüllt ihre Aufgaben, wird als Person aber nicht wahrgenommen.“¹⁸⁸

Gloria ist zwar nie allein, weil in der erdrückenden, engen Wohnung sicher immer jemand zu Hause ist, doch fühlt sie sich einsam und verloren. Ihre Familie behandelt sie nicht wie einen Menschen sondern wie ein Objekt; sie nehmen keine Notiz von ihr. „Mit Hilfe des filmischen Instrumentariums wie den verschiedenen

Kameraeinstellungen, visualisiert Almodóvar die Emotionen, das Verlorensein [sic!], die Einsamkeit Glorias aus verschiedenen Perspektiven.“¹⁸⁹

Die Einzigen, die Gloria wahrnehmen, sind Haushaltsgeräte und Gegenstände, und selbst diese blicken geringschätzig auf die bemitleidenswerte Putzfrau hinab. Durch verschiedene Blickwinkel, die die Kamera für den Zuschauer einnimmt, entsteht ein Effekt, der Gegenstände menschliches Sehen zuschreibt.

Wenn Gloria die Waschmaschine füllt, ein Hähnchen in den Ofen schiebt, oder den Kühlschrank öffnet, blickt die Kamera aus dem Inneren der Gegenstände auf sie. Drei subjektive Einstellungen der besonderen Art: Die Dingwelt scheint in ihnen zum Leben erwacht zu sein. Die Kamera verleiht den Haushaltsgeräten Augen. Nur sie, nicht aber ihre Familie nehmen Gloria, wie Almodóvar bemerkt, aufmerksam wahr: >>Sie sind die einzigen Zeugen ihrer Traurigkeit, ihrer Einsamkeit, ihrer Ängste [...].¹⁹⁰

¹⁸⁶ Haas, *Almodóvar*, S. 111.

¹⁸⁷ Chung, *Almodóvars Putzfrauen*, S. 47.

¹⁸⁸ Haas, *Almodóvar*, S. 112.

¹⁸⁹ Maurer Queipo, *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk Pedro Almodóvars*, S. 94.

¹⁹⁰ Haas, *Almodóvar*, S. 113f.



Abbildung 5: Blick der Waschmaschine auf Gloria

Wenn Gloria den Haushalt macht, die Einkäufe erledigt, die Wohnung putzt und schrubbt, ist sie „[...] so isoliert, so von allem abgeschnitten, daß [sic!] die Haushaltsgeräte tagsüber ihre einzigen Gefährten sind.“¹⁹¹ Diese Gegenstände nehmen Gloria zwar wahr, doch ob sie von selbigen Wertschätzung für ihre Arbeit bekommt, ist fraglich. Denn es scheint, als würde, durch die Vertauschung der gewöhnlichen Blickrichtung auch die Waren in den Auslagen der Geschäfte, an deren Schaufenstern Glorias Blick normalerweise haftet, verachtungsvoll und spöttisch auf die Hausfrau herabblicken, um ihr sagen zu wollen, wir sind hier die Subjekte, die Kamera identifiziert sich mit uns, nicht mit einem Objekt wie dir.¹⁹²

Erst als sie sich von den patriarchalen Strukturen ihres Mannes, durch den Mord an ihm, entledigt, gelingt es ihr Aufmerksamkeit von ihrer Familie zu erlangen und nicht länger als Objekt abgehandelt zu werden. Zwar droht ihre gefühllose und erdrückende Familie Stück für Stück auseinanderzubrechen, nachdem sie ein Familienmitglied nach dem anderen verliert, aber dadurch fühlt sich Gloria zum ersten Mal befreit und losgelöst von der starken Belastung durch ihre Familie.¹⁹³ Und als Toni und die Schwiegermutter sie verlassen, um zurück ins Dorf zu gehen, kehrt Miguel zurück, um seiner Mutter volle Aufmerksamkeit, jenseits des Patriarchats und des damit einhergehenden Machismo, zu schenken.

Die Familie hat – nun in einer neuen Konstellation – wieder zusammen gefunden und neuen Zusammenhalt für sich entdeckt. Sie kann sich nun schrittweise wieder aufbauen und zurück zu ihrem Ursprung, einem Ort von Liebe und Geborgenheit, finden.

¹⁹¹ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 68.

¹⁹² Vgl. Haas, *Almodóvar*, S. 114.

¹⁹³ Allinson, *A Spanish labyrinth*, S. 63.

5.6 Farbgebung und Komposition

Die Farbgebung in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* verhält sich konträr zu der, aus den beiden anderen in meiner Arbeit besprochenen Filmen *Volver* und *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Die beiden letztgenannten Titel schenken beide ihre Aufmerksamkeit den knalligen Farben der Pop-Ästhetik. In *Volver* dominiert die Farbe Rot, sowie deren Kombination mit den Farben Weiß, Grün und Blau. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* sind es die Farben Rot und Blau die den Ton angeben. Ganz anders in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Hier sind es die tristen, eintönigen, erdigen Farben, die den Film gestalten.

„WOMIT HAB` ICH DAS VERDIENT? *Ist [...] der am wenigsten bunte [Film], in trüben Farben gedreht, in einer regnerischen und traurigen Winterstimmung, die das soziale Elend unterstreicht und von Madrid ein in [...] [Almodóvars] Werk sonst unbekanntes Bild bietet.*“¹⁹⁴ Eine schlecht angezogene Carmen Maura, die im Gegensatz zu ihrer Rolle als Pepa in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* hier wie eine graue Maus erscheint. Ihr ungekämmtes Haar, ihr ungeschminktes Gesicht und ihre Kleidung, in der sich Kombinationen verschiedenster Muster und Stoffe schlagen, machen Gloria zu einer erbärmlichen, bemitleidenswerten Figur. „Diese Glanzlosigkeit spiegelt die Häßlichkeit [sic!] des Lebens der Figur von Carmen Maura wieder, und diese Häßlichkeit [sic!] herzustellen, hat mich [Almodóvar] ebensoviel Arbeit gekostet wie die leuchtenden und farbigen Dekors [...].“¹⁹⁵

5.6.1 Braun

Der Film ist in seiner Gesamtheit in Braun-Grau-Tönen gehalten und kann deshalb, mit folgendem assoziiert werden: mit der Armut. „Als häßlichste [sic!] Farbe galt Braun bereits im Mittelalter. Braun war die Kleidung der armen Bauern, Knechte, Diener, Bettler. Denn braune Kleidung, das war nur ungefärbte Kleidung.“¹⁹⁶ Gloria und ihre Familie haben nur wenig Geld zur Verfügung. Am Ende des Monats, ist das Geld so knapp, dass es für die Söhne nicht einmal mehr eine Mahlzeit gibt.

Gloria schöpft zwar alle in ihrer Macht stehenden Möglichkeiten aus, doch der ihr zuwiderhandelnde Antonio betrachtet seinen Job nur als reinen Zeitvertreib und achtet

¹⁹⁴ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 72.

¹⁹⁵ Ebd., S. 72.

¹⁹⁶ Heller, *Wie Farben wirken*, S. 205.

nicht auf sein Einkommen. Einzig die Schwiegermutter hat keine Geldprobleme und hortet alles was ihr Heilig ist: Madeleines, Plastiktüten, Mineralwasser und Geld. Auch die Habgier und der Egoismus der Großmutter, lassen sich mit der Farbe Braun beschreiben: „[...] es ist die Farbe zweier Todsünden: [...] der Unmäßigkeit – und der Faulheit. Beide Todsünden sind wieder Facetten des Egoismus. Die Unmäßigkeit ist der Egoismus, immer mehr für sich haben zu wollen. Die Faulheit ist der Egoismus, nichts für andere zu tun.“¹⁹⁷ Was zum einen die Figur der Großmutter, zum anderen die Figur des Antonio beschreibt.

Weiters nimmt die Farbe Braun in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Bezug auf die Unkenntnis und Banalität der Protagonisten. Gloria kann ihren Kindern bei Schulaufgaben nicht helfen, denn sie ist Analphabetin. Antonio bringt den Kindern, außer Unterschriften zu fälschen, nichts bei. Das ist auch die einzige Begabung die er selbst hat: Schriften imitieren. „Braun ist die Farbe der Dummheit. Verständlich, daß [sic!] dieser durch nichts zu beschönigenden Eigenschaft die häßlichste [sic!] Farbe zugeschrieben wird.“¹⁹⁸ Die Großmutter lebt in Gedanken noch in ihrem Heimatdorf, das sich seinerzeit wie heute nicht verändert hat. Sie spricht gedankenverloren vor sich hin, wann und wie es ihr gerade so in den Sinn kommt. Die einzigen, die etwas lernen wollen, sind Glorias Söhne, die nach wie vor brav zur Schule gehen.

Zudem wird der Farbe Braun eine weitere Eigenschaft zugeschrieben: das Mütterliche. Gloria ist mit Leib und Seele Mutter. Selbst als sie ihren Sohn an den pädophilen Zahnarzt verkauft, und sie sich von diesem Geld einen Lockenstab kauft, tut sie das nicht aus Egoismus, sondern aus Liebe zu ihrem Sohn, da sie weiß, er wird dort ein besseres Leben haben. Auch ihren anderen Sohn lässt sie gegen Ende des Films mit der Großmutter zurück ins Dorf gehen, da er seinen Traum, Bauer zu werden, wahr werden lassen möchte. Und als zum Finale des Films ihr kleiner Miguel wieder zurückkehrt, ist die Mutter überglücklich. So wird die Farbe Braun hier Gloria beigemessen wenn es heißt: „In alter Symbolik ist Braun eine weibliche Farbe. Es ist die Farbe der Mutter Erde, der Fruchtbarkeit.“¹⁹⁹

Außerdem spiegelt die Farbe Braun die bürgerlichen Verhältnisse, in denen Gloria und ihre Familie leben, wider, wie Harald Braem in seinem Buch, die Macht der Farben, bemerkt: „Braun wird allgemein als eine kompakte, >>anständige>>, bürgerliche Farbe angesehen, die [...] hausbacken [...] langweilig [und] mütterlich [...] assoziiert. Weitere

¹⁹⁷ Heller, *Wie Farben wirken*, S. 201.

¹⁹⁸ Ebd., S. 208.

¹⁹⁹ Ebd., S. 210.

spontane Nennungen sind: Arbeit, Hausfrau, Nahrung, gutbürgerliche Hausmannskost, [...].²⁰⁰

5.6.2 Grau

Glorias Familie zählt zur Unterschicht der Madrider Vorstadt, für Lebensmittel reicht das Geld gerade mal so, Luxus wie beispielsweise ein Besuch beim Frisör gibt es nicht. Antonio will trotzdem jeden Abend seine warme Mahlzeit, zum Essen einen Wein, selbst wenn seine Kinder deswegen mit leerem Magen ins Bett müssen. Das ist auch das Elend, mit dem sich Gloria Tag täglich herumzuschlagen hat. Welche Farbe könnte dieses Gefühl der Trostlosigkeit besser vermitteln als die Farbe Grau?

Zwar verwendet Almodóvar sehr wohl ein paar kräftigere Farben zur Gestaltung von *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, wir rufen uns hier wieder die bunten und hässlichen Tapeten in Erinnerung, trotzdem hat der Zuschauer das Gefühl, alles und jeder ist von einer Art grauem Schleier bedeckt. „Grau ist die Farbe allen Elends, das die Lebensfreude zerstört. Wer Sorgen hat, bekommt ein fahles Gesicht und [...] graue Haare. Die Redensart <Laß [sic!] dir keine grauen Haare wachsen> besagt: <Mach dir keine Sorgen>.“²⁰¹ Graue Haare hat die Großmutter genügend, auch Gloria ist nicht mehr all zu weit davon entfernt, zu ergrauen. Ihr Gesicht spricht Bände, das harte Leben hat sich nicht nur einmal in ihren Falten und ihrem Ausdruck abgezeichnet.

So zieht sich das Grau-Braune Glorias trostlosen Lebens durch den gesamten Film, bis sie es schlussendlich schafft, sich vom Patriarchat ihres Mannes zu befreien und versucht ihr eigenes Leben zu leben. Ohne Mann, aber mit ihrem Sohn, der für sie zurückgekehrt ist. Die grauen Zeiten sind vorbei, es wartet eine helle und fröhliche Zukunft.

5.7 Genre

„[...] *Womit hab´ ich das verdient?*, eine feministische Tragikkomödie, die das absurde Leben einer Hausfrau in einer Familie der unteren Mittelschicht porträtiert. [...]. Eine Frau, die sich durchschlägt, einen Haushalt in einer beengten, tristen Wohnung in einer

²⁰⁰ Braem, *Die Macht der Farben*, S. 135.

²⁰¹ Heller, *Wie Farben wirken*, S. 218.

typischen Madrider Trabantenstadt führt und >>nebenher<< noch als Putzfrau arbeiten muss.“²⁰²

Die Tragik dieses Plots ist unschwer erkennbar. Bereits im Titel zeichnet sich das Unglück der Protagonistin Gloria, die kein beneidenswertes Leben führt, ab. Sie putzt, kocht, weint und lebt so vor sich hin, ohne jegliche Perspektive. Ihre Familie fällt ihr, anstatt zu helfen, nur zur Last, selbst ihr Mann hat nur andere Frauen im Kopf und hat keinen Respekt gegenüber seiner eigenen Frau. Als Putzfrau plagt sie sich für ihre Familie, sexuell gefrustet reagiert sie sich mit Kendo-Übungen ab. Undankbar und gierig leben die geizige Schwiegermutter und Antonio auf Kosten Glorias. Nur mit Aufputzmitteln übersteht Gloria Tag ein Tag aus ihr elendes Leben. Im Affekt tötet sie sogar ihren Mann, da er ihr gegenüber gewalttätig wird.

Doch Almodóvars *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* handelt nicht nur von Tristesse und Einsamkeit, gerade die gelungene Verknüpfung von Tragik/Melodram und Komödie ist es, was diesen Film ausmacht.

>>In *Womit hab´ ich das verdient?*<<, erklärt Pedro Almodóvar, >>findet man wieder mehrere Filmgenres, vor allem stellt er aber die Verbindung mit [...] dem italienischen Neorealismus [her]. [...] ein Subgenre des Melodrams, dessen Besonderheit darin besteht, daß [sic!] es dem sozialen Bewußtsein [sic!] große Bedeutung beimißt [sic!] und nicht nur den Gefühlen.<<²⁰³

Das soziale Milieu, in dem sich der Film bewegt, ist die untere Mittelschicht der Madrider Vorstadtorte. Dort lebt Gloria mit ihrer Familie in einem Plattenbau aus der Franco-Zeit. Es sind jedoch nicht einzelne Szenen die der Regisseur zur Gänze dem sozialen Melodrama oder der Komik widmet, vielmehr schafft er es, mit einem Satz einer Situation ihre Tragik zu nehmen. „Glorias Tristesse wird immer wieder durch komische und groteske Momente gebrochen: [...]“²⁰⁴

Glorias Nachbarin Cristal bringt frischen Wind in das verkorkste Leben der Putzfrau. Sie sprüht voller Lebensenergie und hat den einen oder anderen Lacher des Publikums auf ihrer Seite. Komik und Absurdität wechseln sich in den Szenen mit Cristal ständig ab. Folgend ein paar Beispiele hierzu:

Da Cristal als Prostituierte arbeitet, und sich ihr Kunde eine Peitsche wünscht, sie aber keine zur Verfügung hat, leiht sie sich von Antonios Mutter einen großen Stock, von denen die Großmutter unzählige in ihrem Schrank hortet, um den Mann damit

²⁰² Polimeni, *Pedro Almodóvar und der Kitsch español*, S. 50f.

²⁰³ Haas, *Almodóvar*, S. 108.

²⁰⁴ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 61.

auszupeitschen.

Auch mit den beiden Söhnen Glorias macht Cristal Geschäfte. Für eine gefälschte Unterschrift würde sie die jungen Buben zwar lieber in Naturalien bezahlen, nach deren Widerrede bekommen diese dann aber doch ihr Geld.

Als Cristal einen Exhibitionisten als Kunden hat, engagiert sie Gloria kurzerhand als Zuschauerin. Auf die Frage des nackten Mannes: „Womit vögelt ein Mann?“ muss Gloria der sonst so redegewandten und offenen Cristal, wie bei einer Prüfung in der Schule, einsagen: „Mit dem Schwanz“. Beim Geschlechtsverkehr der Beiden soll Gloria außerdem noch zusehen. Doch Gloria muss schnell weg, und gibt ihr ein Zeichen, sich zu beeilen. Die Prostituierte heitert durch ihre komischen Aktionen nicht nur Gloria, sonder auch den gesamten Film auf.

Auch die Polizisten tragen zum komödiantischen Teil des Films bei. Sie werden in sämtlichen Filmen Almodóvars ironisiert, so auch in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Um den Mord an Antonio aufzuklären, durchforsten sie die kleine Wohnung Glorias. Die Mordwaffe, der Schinkenknochen, der bereits in der Suppe verkocht wurde, ist für die Polizei nicht wiederzuerkennen, ein Polizist meint sogar noch, die Suppe rieche gut. Das blaue Auge Glorias und ihr seltsames Verhalten kümmert die Beamten nicht weiter. Sogar der einzige Zeuge und das Beweismittel, die Eidechse der Großmutter, wird von einem der Polizisten getötet und aus dem Fenster geworfen. Die Polizeibeamten in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* sind komische Antihelden, die von Almodóvar und seinen Figuren für dumm verkauft werden und als nicht gerade vertrauenswürdig erscheinen.

„Komische und ernste Szenen wechseln einander in *Womit hab' ich das verdient?* völlig unvermittelt ab. Aber auch innerhalb einer Szene finden verschiedene Tonfälle mitunter zu einer prekären Koexistenz.“²⁰⁵

Der Zahnarzt, ein pädophiler Mann, an den Gloria ihren Miguel verkauft, hat auf seine Art etwas Komisches. Almodóvar packt dieses ernst zu nehmende Thema in eine witzige Geschichte, ohne aber dabei die sexuelle Neigung des Zahnarztes zu billigen oder gar die schwere dieses Verbrechens totzuschweigen. Von dem Geld, das Gloria für Miguel bekommt, kauft sie sich einen Lockenstab - „[...] ohne dabei als Rabenmutter zu erscheinen.“²⁰⁶ Dies ist wohl einer der tragikomischsten Momente in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*.

²⁰⁵ Haas, *Almodóvar*, S. 109.

²⁰⁶ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*. S. 61.

Die Großmutter, an Groteske und Komik nicht zu übertreffen, leistet ebenfalls ihren Beitrag zur Tragikomödie *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Sie ist eine geizige, alte Frau, die alles sammelt, was ihr in die Hände fällt. In ihren Schränken bewahrt sie teure Lebensmittel und Mineralwasser auf. Selbiges verkauft sie dann an die eigenen Familienmitglieder, ohne Verwandtschafts-Rabatte. Selbst Stöcke und Tiere schleppt sie in die kleine Wohnung. Ständig jammert sie, da sie unbedingt in ihr Heimatdorf zurückkehren will. Die viel zu große, dicke Brille, ihre Vergesslichkeit und Chus Lampreaves großartige Schauspielleistung, machen die Großmutter zu einer weiteren komischen Figur in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*.

Auch die absurden Gespräche zwischen Mutter und Sohn sind nicht gerade das, was man als alltägliche Familien-Konversationen bezeichnen würde. Als Miguel spät nach Hause kommt und meint er hätte noch Hausaufgaben bei einem Freund gemacht, weiß Gloria sofort, dass er wieder einmal mit dem Vater des Freundes im Bett war. Zu Essen bekommt der Kleine von Cristal, die dafür gerne mit ihm schlafen würde, doch auch sie erscheint deswegen nicht minder sympathisch. Der ältere Sohn, Toni, dealt mit Drogen, streckt diese mit Glorias Tabletten und fälscht Unterschriften, unter anderem für Cristal. Dieses Talent ist das Einzige, das er von seinem Vater, den Kindererziehung kein bisschen interessiert, gelernt hat, und dem die kriminellen Machenschaften seiner Kinder scheinbar nichts ausmachen.

Die verschiedenen außergewöhnlichen und individuellen Figuren in Almodóvars *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* machen sein Werk aus dem Jahre 1984, das als Hommage an den italienischen Neorealismus gilt, zu einem Film, der sich nicht in eine Schublade stecken lässt. Almodóvar verzichtet auf Kategorisierungen, die aus dem Mainstream-Kino bekannt sind. Der Regisseur verbindet artistisch mehrere Filmgenres und lässt deren unterschiedliche Einflüsse auf sich und den Film wirken.

6. Mujeres al borde de un ataque de nervios (Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs, E 1987)

6.1 Plot

Pepa ist die Hauptfigur in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* und arbeitet als Synchronsprecherin und Schauspielerin. Die dynamische, hübsche Frau hatte eine Affäre mit ihrem Arbeitskollegen Iván, der ein berühmter Frauenheld ist. Noch vor der erzählten Zeit trennte sich dieser aber von Pepa, die trotzdem noch in ihn verliebt ist. Die Synchronsprecherin ist verzweifelt, denn sie muss dringend mit ihrem Geliebten sprechen, da sie von ihm schwanger ist, kann ihn aber nicht erreichen. So wird ihre Situation von Minute zu Minute hoffnungsloser und sie beschließt, sich auf die Suche nach Iván zu machen.

Zu seiner Ex-Ehefrau Lucía ist der Gute, wie Pepa Anfangs glaubte, nicht zurückgekehrt. Doch bald findet sie heraus, dass er bereits eine neue Geliebte, die Anwältin Paulina, hat. Ihre Nerven liegen blank, als sich zu allem Überfluss ihre Wohnung mit immer mehr und mehr Menschen, die alle etwas von Pepa (wissen) wollen, füllt: Ihre Freundin Candela, die sich wegen einer Affäre mit einem schiitischen Terroristen vor ihm und der Polizei verstecken will. Iváns Sohn Carlos kommt mit seiner Verlobten Marisa „um sich als Nachmieter zu empfehlen“²⁰⁷. Des weiteren trudeln ein Mann von der Telefongesellschaft, nachdem Pepa den Anrufbeantworter samt Telefon aus dem Fenster geworfen hat, zwei Polizisten und die verrückte Lucía in der Wohnung, der Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs, ein. Das Chaos im Appartement wird immer größer, und je verzweifelter Pepa ist, desto mehr spiegelt sich das in der Verwüstung ihres Hab und Guts wider.

Die inzwischen völlig verrückt gewordene ehemalige Frau des Machos Iván plant, diesen vor seiner Abreise mit seiner Geliebten am Flughafen abzufangen und zu erschießen. Pepa nimmt die turbulente Verfolgungsjagd auf, und will das Attentat verhindern. In letzter Sekunde kann sie Lucía stoppen, und Iván ist gerettet. Er bedankt

²⁰⁷ *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (E, 1987), DVD-Cover.

sich bei seiner Lebensretterin, und denkt somit seien alle Probleme wie weggefeht, und einer glücklichen Wiedervereinigung stehe nichts mehr im Wege. Doch Pepa hat mit dem Kapitel Iván bereits abgeschlossen, fährt nach Hause und beschließt ihre Putzfrau anzurufen, die Pepas verschmutzte Wohnung wieder in Ordnung bringen soll.

6.2 Figuren

In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* taucht Pedro Almodóvar, schon zu Beginn seiner Karriere als professioneller Filmemacher, in die Welt der Frauen ein. Seine Frauenfiguren stehen im Zentrum des Geschehens, allen voran seine damalige Muse, Carmen Maura, die im Film die Schauspielerin und Synchronsprecherin Pepa verkörpert. Warum uns die *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* im Laufe der Komödie so sehr ans Herz wachsen, erläutert Gwyne Edwards in seinem Buch über spanische Filmemacher:

“The truth of matter is that Pepa in particular, and Candela, Lucía and Marisa to a lesser extent, emerge as vulnerable, warm, sympathetic human beings whose weaknesses are also ours. They are not therefore cardboard figures whom we laugh at, but women of flesh and blood whom we laugh with precisely because we know them so well. It is the most healthy kind of a laughter.”²⁰⁸

In Almodóvars filmischem Gesamtwerk sind die einzelnen Filme durch ähnliche Figuren, Verweise innerhalb einer Geschichte auf die Nächste oder Rückbezüge auf Vorhergegangenes miteinander verknüpft. Jeder Film kann zwar für sich als eigener, abgeschlossener Film mit Anfang und Ende gesehen werden, doch sind Almodóvars Filme, in einem größeren Zusammenhang gesehen, ein großes und vielfältiges Gesamtwerk. So bemerkt Edwards weiters:

[...] the character of Pepa derives from that of Tina in *Law of Desire*, but also links with Pepi in *Pepi, Luci, Bom...* Bom in this film has also in a sense become Candela in *Women on the Verge...* and there are other anticipations of her in the character of Riza Niro in *Labyrinth of Passion*. Paulina, the female lawyer, recalls, despite her differences, María Cardenal in *Matador*, while Carlos and Lucía have their parallels in Angel und Berta, the son and mother in the same film.²⁰⁹

²⁰⁸ Edwards, *Indecent Exposures*, S. 196.

²⁰⁹ Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, 312f. zitiert nach Edwards, *Indecent Exposures*, S. 182.

6.2.1 Pepa

Die talentierte und schöne Schauspielerin und Synchronsprecherin Pepa, ist mit ihren Nerven am Ende. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* macht sie es sich zur Aufgabe, ihren Ex-Freund und Arbeitskollegen Iván, einem gealterten Charmeur, „der nie lange bei einer Frau bleibt und sich vor kurzem auch noch von ihr getrennt hat“²¹⁰ wiederzusehen, da sie ihm von ihrer Schwangerschaft berichten möchte.²¹¹ Ihr Geliebter Iván hat sie verlassen, und nun erfährt sie, per Anrufbeantworter, dass er seine restlichen Sachen aus der gemeinsamen Wohnung holen will. Pepa ist von ihm schwanger, und will deshalb unbedingt mit ihm in Kontakt treten. Doch die skurrilsten Umstände machen die Kommunikation des getrennten Paares unmöglich.

Pepa ist eigentlich eine starke und eigenständige Frau, doch ihrem Geliebten Iván ist sie vollkommen verfallen. Sie ist wie verzaubert und wünscht sich nichts mehr, als ihn zurückzubekommen. Doch nicht nur Iván macht ihr Sorgen, denn auch alle anderen Figuren laden ihren seelischen Ballast bei Pepa ab. Sie hat sich folglich nicht nur um ihre eigenen Probleme, sondern auch um die Probleme ihrer Freunde zu kümmern.

Im Laufe des Films kommt Iváns wahre Natur, voll von Hinterhältigkeit und Lügen, ans Licht und so beginnt sich die Figur Pepas langsam zu wandeln.

„Denn je länger sie Iván hinterherläuft und je verzweifelter sie ihn zu erreichen versucht, desto mehr wird ihr Ex-Geliebter dabei demontiert. Der grau melierte Latin Lover ist ein schamloser Lügner ohne Charakter [...].“²¹² Nicht ein einziges Mal gelingt es der Synchronsprecherin in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* mit Iván zu sprechen, ständig verpassen sie sich, sei es am Telefon oder vor der gemeinsamen Wohnung. Je öfters sie versucht, mit ihrer ehemaligen Affäre in Verbindung zu treten, desto weniger gelingt es ihr.

Pepas allmähliche Wut und Frustration äußert sich mehr und mehr in ihren Handlungen und Pepas energiegeladene und bestimmte Figur trägt ihren seelischen Ballast nach Außen und verwüstet dabei ihre ganze Wohnung. Mit einer brennenden Zigarette und einer Streichholzschachtel zündet sie ihr Bett an, welches sie dann mit dem Gartenschlauch löscht. Iván's Hab und Gut – und Alles, was sie an ihn erinnert, packt die verzweifelte Frau in Koffer – und zerreißt Briefe und Fotos. Aufgrund ihrer

²¹⁰ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 104

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 104.

²¹² Ebd., S. 110.

Frustration wirft sie das Telefon, den Anrufbeantworter und eine Schallplatte durch die geschlossenen Fenster hinaus auf die Terrasse bzw. hinunter auf die Straße. Glasscherben überall. Gazpacho, Iváns Lieblingsspeise, in das sie vorher Schlaftabletten gemixt hat, verteilt sich überall im Wohnzimmer. Auf der Terrasse flattern Hühner und Enten wie wild herum.

Am Höhepunkt des Chaos angelangt, bemerkt Pepa, dass sie Iván nicht braucht, um ein glückliches Leben zu führen. Sie hat sich durch die Transformation ihres Innenlebens, sowie ihrer Außenwelt schrittweise immer weiter von ihm entfernt. Sie kann gut für sich selbst sorgen, und braucht keinen Mann, schon gar nicht Iván, in ihrem Leben. Das Verschmutzen ihrer Wohnung hat ihr geholfen, über ihren ehemaligen Geliebten hinwegzukommen. Und als Pepa ihm am Ende des Films das Leben rettet, und er sich mit ihr aussprechen will, lehnt sie dankend ab. Denn Pepa ist glücklich, auch ohne Iván.

6.2.2 Iván

„Iván, an ageing Romeo, [...]“²¹³ verdreht den Frauen in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* den Kopf. Mit der verrückten Lucía, mit der er auch verheiratet war, hat er einen gemeinsamen Sohn, Carlos. Mit seiner Arbeitskollegin Pepa pflegte er eine jahrelange Affäre ohne Perspektive. Auch die Anwältin Paulina, mit der er eine Reise plant, ist seinem Charme verfallen. Durch seine Stimme zieht der ältere Herr die Frauen, die ihm mit Leib und Seele unterworfen sind, in seinen Bann. Iván ist ein Feigling, denn anstatt sich mit seiner Geliebten Pepa auszusprechen, vertröstet er seine Arbeitskollegin wieder und wieder und macht so eine Kommunikation unmöglich.

“[...] the cunning, calculating Iván, [...] who is [...] gossiping, untrustworthy [...]”²¹⁴ würde es nicht ertragen, wenn ihn eine seiner ehemaligen Partnerinnen verachten, oder gar hassen würde, deswegen scheut er sich, diesen unter die Augen zu treten. Er macht es sich leicht und vertröstet seine Verfloßenen durch milde Worte. Doch gerade diese abschätzige Art bringt die Frauen zur Weißglut. Seine neue Flamme, Paulina, kocht vor Wut, als sie von Pepa erfährt. Seine Ex-Frau will ihn sogar töten, da sie seinetwegen verrückt geworden ist und die letzten zwanzig Jahre in einer Irrenanstalt verbracht hat. Pepa will ihn einfach nur zur Rede stellen, doch nicht einmal das gelingt ihr.

²¹³ Smith, *Desire Unlimited*, S. 94.

²¹⁴ Edwards, *Indecent Exposures*, S. 192.

Iván flüchtet den ganzen Film hindurch vor seinen Ex-Geliebten und stellt sich seinen Problemen nicht. Obwohl Pepa Iván nichts schuldet, rettet sie ihn vor Lucías versuchtem Mordanschlag. Hinterher versucht er Pepa wieder mit seiner Stimme, in dem er ihr das langersehnte, klärende Gespräch anbietet, zu fesseln, doch dieses Mal scheitert er. Seine Ex-Freundin hat bereits mit der Vergangenheit abgeschlossen und ist gewillt nach vorne zu schauen, in eine Zukunft ohne ihn.

6.2.3 Carlos

„Pepa will ihr Penthouse vermieten, weil es sie zu sehr an Iván erinnert, und lernt dadurch Iváns Sohn Carlos [...] kennen, der mit seiner Verlobten Marisa [...] zur Besichtigung kommt.“²¹⁵ Von seiner Existenz hat Pepa nur durch Zufall auf einem gemeinsamen Foto mit Iván erfahren, und als Carlos zur Besichtigung in Pepas Wohnung kommt, wundert er sich über ein Foto, das Pepa mit seinem Vater zeigt. Nachdem die Fronten geklärt sind, verstehen sich die beiden ausgezeichnet.

Carlos, ein schüchterner und zurückhaltender junger Mann, ist der gemeinsame Sohn von Lucía und Ivan. Seine Figur spielt in Hinsicht auf die Beziehung bzw. das Verhältnis zwischen Pepa und Iván eine Rolle, da einerseits weitere Lügen Iváns ans Tageslicht kommen, andererseits Carlos als Vermittler zwischen den beiden fungiert.

Seine Verlobte ist sehr harsch, und das genaue Gegenteil von ihm. Als sie auf Pepas Terrasse ein Nickerchen macht, entwickelt sich zwischen Pepas Freundin Candela und Carlos eine kleine Romanze. Sie schafft es den jungen Carlos ein wenig aus der Reserve zu locken. Zu seiner Mutter Lucía pflegt er ein gutes Verhältnis, obwohl er ihr ein Dorn im Auge ist. Die Beziehung zu seinem Vater Iván wird nicht näher beleuchtet.

6.2.4 Marisa

Marisa ist die Verlobte von Carlos und besichtigt, gemeinsam mit ihrem zukünftigen Mann, die Wohnung von Pepa. Schlecht gelaunt, aufmüpfig und entsetzt über den Zustand der chaotischen Wohnung gönnt sich die unattraktive junge Frau erst einmal ein Glas Gazpacho aus dem Kühlschrank der Hausbesitzerin. Dass dieses mit Schlaftabletten versehen ist, weiß Marisa nicht. Und so schläft diese, im Liegestuhl auf der Terrasse von Pepa liegend, bis kurz vor Ende des Films durch.

²¹⁵ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 108.

Als sie wieder zu sich kommt, scheint sie ganz verändert. Sie hat, wie sie selbst berichtet, im Traum ihre Unschuld verloren. Ihre Figur wandelt sich von einer sexuell frustrierten zu einer sexuell befriedigten Frau und hilft dabei gleichzeitig indirekt Carlos sich zu verändern, da mit Marisa und Candela zwei Frauen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, aufeinanderprallen.

6.2.5 Lucía

„Die groteskeste Figur stellt Luíca, Iváns ehemalige Geliebte [und Ehefrau], dar. Carlos [...] ist ihr und Iváns gemeinsamer Sohn.“²¹⁶ Lucía ist eine Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs. Als sich Iván vor zwanzig Jahren von ihr trennte, wurde sie verrückt und verbrachte von da an ihr Leben in einer Nervenheilanstalt. „Die Figur von Julieta [Serrano] ist wesentlich; sie vertritt, was aus allen Frauen des Films werden kann, wenn sie sich nicht kontrollieren.“²¹⁷ Lucía ist aus der Klinik ausgebrochen, um sich an Iván zu rächen. Sie kann ihren Ex-Mann nicht vergessen. Das einzige Ziel ihrer Figur ist, Iván zu töten, um endlich ihren Frieden finden zu können.

Lucía ist eine schrille und schräge Figur, die durch ihr Aussehen ihren Gemütszustand widerspiegelt. Sie trägt Kostüme aus den 1960er Jahren, aus der Zeit vor der Klinik, in der sie noch gesund war. Überdimensionale Hüte, Perücken und auffallende, schrille Schminke machen Lucía oft zu einer komödiantischen Figur. „Die Zeit, die sie [...] in einer psychiatrischen Klinik verbracht hat, existiert für sie nicht. Ihren Sohn, dessen Anblick ihr ständig das Gegenteil beweist, kann sie daher nur hassen.“²¹⁸

Auch sie taucht in Pepas Wohnung auf, da sie annimmt, Iván würde mit ihr verreisen. Als sie dann aber erfährt, dass er bereits eine neue Geliebte hat, brennen bei der verrückten Frau die Sicherungen durch. Mit zwei Pistolen bewaffnet, zwingt sie einen Motorradfahrer sie zum Flughafen zu fahren. Mit irrem Blick, der durch ihr starkes Makeup unterstrichen wird, sitzt sie auf dem Rücksitz des Motorrads, die Waffe auf den Rücken des Fahrers zielend.

Am Flughafen angekommen, will sie mit Iván abrechnen, doch Pepa kann das in letzter Sekunde verhindern. Die Schüsse, die sich aus Lucías Waffe lösen, alarmieren die (schlafenden) Polizisten, die sie dann darum bittet, sie in ihr Zuhause, die Klinik López Ibor, zurückzubringen. Der Plan der Figur misslingt, sie kann sich nicht von Iván

²¹⁶ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 95.

²¹⁷ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 111.

²¹⁸ Haas, *Almodóvar*, S. 61.

befreien. „Zwar scheitert ihr Vorhaben und sie kehrt [...] damit in ihr altes Sinneszentrum zurück; allein [aber] die Rebellion gegen Iván hat ihr in den Augen des Autors eine gewisse Würde verliehen.“²¹⁹

6.2.6 Candela

Candela, eine Freundin von Pepa, leidet an Verfolgungswahn. Durch ihre Affäre mit einem schiitischen Terroristen, und der Unterbringung von selbigem samt zweier seiner terroristischen Freunde, machen sie zur Mitwisserin eines geplanten Anschlages auf ein Flugzeug. Aus Angst, von den Terroristen und der Polizei aufgespürt zu werden, versteckt sie sich in der Wohnung von Pepa. Candela ist eine weitere Figur, die in Pepas Appartement auftaucht und deren Hilfe benötigt, da sie unselbstständig ist und sich nicht in der Lage fühlt, sich um sich selbst und ihre Probleme zu kümmern.

Nach dem missglückten Versuch, sich von Pepas Terrasse aus dem siebten Stock zu stürzen, schließt sie schnell mit Carlos Freundschaft. Es gelingt ihr, den schüchternen jungen Mann, mit ihrer chaotisch-naiv-sensiblen Art, für sich zu gewinnen. Doch als dann zwei Polizisten in Pepas Wohnung auftauchen, wird Candela hysterisch. Sie fühlt sich verfolgt und steht kurz vor einem Nervenzusammenbruch. Doch bevor die Polizisten das Geheimnis der Frau aufdecken können, befinden sich, nachdem sie das Schlaftabletten-Gazpacho getrunken haben, alle im Tiefschlaf. Pepa, das schlafende Paar Candela und Carlos zudeckend, meint: „Hoffentlich hat sie mit ihm mehr Glück als mit den Schiiten.“

6.2.7 Paulina

Paulina Morales ist eine bekannte, feministische Anwältin. Pepa sucht sie auf, um diese um rechtlichen Beistand für ihre Freundin Candela zu bitten. Doch die erwartete Unterstützung bleibt aus. Stattdessen wird sie von der Anwältin beschimpft. “[...] Pepa quickly discovers that she [Paulina Morales] is in fact the other woman with whom Iván is planning a vacation.”²²⁰

Die neue Geliebte von Iván will mit ihm verreisen, und begleitet ihn zu Pepas Wohnung, um seine letzten Sachen abzuholen. Während er telefoniert, wartet sie im Auto auf ihn, und kann sich gerade noch vor Pepa, die Iváns Koffer auf den Müll

²¹⁹ Daničić, Rede, Vielfalt!, S. 48.

²²⁰ Edwards, *Indecent Exposures*, S. 191.

schmeißt, verstecken. Eine Schallplatte, die Pepa aus dem Fenster wirft, trifft Paulina am Kopf, der Anrufbeantworter, der zum Wurfgeschoss wird, landet auf ihrem Auto. Die Anwältin kocht vor Wut. Auch sie hat sich Hals über Kopf in Iván verliebt.

Ihre Figur führt zu weiteren Konflikten zwischen Pepa und Iván und treibt somit die Handlung weiter voran bzw. Pepa noch weiter von Iván weg. Als Paulina gemeinsam mit ihrem Geliebten am Flughafen steht, ist sie erleichtert und will alles hinter sich lassen. Doch durch den Zwischenfall mit Lucía und Pepa wird sie wieder auf die Probe gestellt. Nachdem Pepa Iván den Rücken kehrte, kehrt dieser wieder zu Paulina zurück. Fraglich ist, ob diese Beziehung von langer Dauer sein wird.

6.2.8 SchauspielerInnen

Carmen Maura: Pepa

Fernando Guillén: Iván

Antonio Banderas: Carlos

Rosy de Palma: Marisa

María Barranco: Candela

Julieta Serrano: Lucía

Kiti Manver: Paulina

6.3 Jean Cocteau's *La voix humaine* – Grundlage zur Ideenfindungen des Plots von *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Die Oper *La voix humaine* (*Die menschliche Stimme*, F 1932) des Drehbuchautors Jean Cocteau diente als Grundlage für den Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* von Pedro Almodóvar. Ähnlich wie in Almodóvars Werk geht es in *La voix humaine*, um eine Frau, die von ihrem Mann verlassen wird. Schon bei Cocteau wird das Problem der Kommunikation aufgegriffen, denn der verzweifelten, einzigen Darstellerin des Stücks, gelingt es, ebenso wie Pepa, nicht, mit ihrem Geliebten in Kontakt zu treten bzw. zu bleiben. Das Motiv der (Tele)Kommunikation wird auch hier aufgegriffen. Die Frau in *La voix humaine* steht auch am Rande eines

Nervenzusammenbruchs, sie hat sogar schon versucht, sich das Leben zu nehmen.

Jean Cocteau's one-act play, *La Voix humaine* [...], consists entirely of a monologue by a woman engaged in a final phone conversation with her lover. Alone in her room, she desperately clings to the telephone as her only link to the man who has left her for someone else. [...] Cocteau's play has been named as the source of inspiration for that film [*Mujeres al borde de un ataque de nervios*].²²¹

Der Filmemacher Pedro Almodóvar knüpft mit seinem Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* an die Idee von Cocteau's Werk an, inszeniert jedoch eine ganz andere Geschichte. Anstatt Pepa, wie die Protagonistin in *La voix humaine*, alleine in ihrer Wohnung sitzen zu lassen, lässt Almodóvar die Wohnung seiner Protagonistin mit immer mehr und mehr Menschen füllen. Und anstatt an Selbstmord zu denken, lässt der spanische Regisseur seine Muse außer Kontrolle geraten, bis sie schlussendlich zurück zu sich selbst findet.

6.4 Die Rolle der Stimme Iváns im Film

Die Stimme Iváns spielt in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* eine zentrale Rolle. Pepa möchte sich mit Iván aussprechen und ihm von ihrer Schwangerschaft berichten, doch dazu kommt es nicht, da Iván sich vor einer Auseinandersetzung mit ihr drückt. Nur seine Stimme ist omnipräsent, den ganzen Film über. „Ivan's entire character is contained in his voice. [...]“²²² Schon zu Beginn des Films sehen wir, in einem Traum Pepas, den Macho Iván wie er den verschiedensten Frauen schöne Augen macht. Dadurch wird seine Stimme, die durch ein Mikrofon verstärkt wird, ins Zentrum des Geschehens gerückt.

„In *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* [...] konzentriert sich das Drama um das Problem des *Hörens* und die Funktion der *Stimme* – nicht zufällig arbeiten Pepa und Iván auch als Synchronsprecher beim Film.“²²³ Iván spricht im Studio seinen Teil für die Szene eines Films ein, Pepa ist nicht da, denn sie hat verschlafen. Auch hier liegt der Fokus auf der Stimme Iváns. Durch Extreme-Close-Ups und Close-Ups von Iván und seinem Mund wird dieser Effekt verstärkt. „Das Rätsel um Iváns Attraktivität liegt, wie sich bereits in der Szene im Synchronstudio abzeichnete, in

²²¹ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „*La Voix humaine*“, S. 142.

²²² Ebd., S. 144.

²²³ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 105.

seiner Stimme: [...]“²²⁴ Iván spricht der schlafenden Pepa auf den Anrufbeantworter, der fortan als einseitiges Kommunikationsmedium dienen soll. Wach geworden, durch den Klang von Iváns Stimme, eilt Pepa zum Telefon, doch als sie den Hörer abnimmt, hat Iván bereits aufgelegt. Auf ihren sofortigen Rückruf wird sie nur vertröstet, denn Iván hat das Studio bereits verlassen.

Somit beginnt die Odyssee Pepas, die sich auf die Suche nach Iván macht. Pepa, endlich im Synchronstudio angekommen, beginnt gleich mit ihrer Arbeit, und spricht ihren Teil des Dialogs, Iván hat seinen Part bereits eingesprochen. „Pepa ist allein im Studio, sie hört nur Iváns Stimme vom Band. Gerade in dieser Reduktion aber, als von seinem Körper abgetrenntes Objekt, ist Iván *als Stimme* sehr viel präsenter, als er es real sein könnte.“²²⁵

Unter Tränen, Iváns Stimme lauschend, sagt die Synchronsprecherin ihre Sätze auf, und wird sogleich ohnmächtig. Der Synchron-Dialog zwischen Pepa und ihrem Geliebten verhält sich konträr zu ihrem Beziehungskonstrukt. Im Dialog ergeht es dem Mann, wie Pepa im wirklichen Leben mit Iván.

In the scene as a whole the real-life relationship of Pepa and Iván is, of course, ironically reversed, for it is he [Iván], the betrayer, who plays the man betrayed, and she [Pepa], the deceived woman, who plays the deceiver. The reversal of roles, especially in Iváns case, draws attention to his facility as an actor, for he plays the innocent with complete conviction. As far as Pepa is concerned, the words she speaks in the role, which requires her to lie - ‘I’d have died without you.’ - are absolutely true in relation to her feeling for Iván.²²⁶

Auf der Suche nach Iván ruft Pepa bei Lucía, seiner früheren Ehefrau an, „[...]und weckt damit schlafende Hunde, denn auch Lucía ist hinter Iván her.“²²⁷ Lucía geht es ähnlich wie Pepa, sie hat ihren Mann auch nach zwanzig Jahren noch nicht vergessen, und will sich ebenfalls auf die Suche nach Iván machen. Iváns Stimme hat Lucía so verrückt gemacht, dass sie die letzten zwanzig Jahre in einer Irrenanstalt verbringen musste. Als sie im Fernseher Iváns Stimme hört, wird sie an ihre gemeinsame Vergangenheit erinnert, denn Iván benutzte im TV dieselben Worte, wie damals gegenüber von Lucía.²²⁸

Pepa nutzt überall, wo immer es ihr möglich ist, die Gelegenheit, und versucht irgendwie mit ihrem ehemaligen Geliebten in Verbindung zu treten. Sei es bei ihrem

²²⁴ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 111.

²²⁵ Ebd., S. 107.

²²⁶ Edwards, *Indecent Exposures*, S. 185.

²²⁷ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 108.

²²⁸ Vgl. Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau’s „La Voix humaine“, S. 144.

Makler oder bei der Anwältin Paulina Morales, deren Telefonapparate sie für einen Anruf bei Iván benutzen will, doch ihn zu erreichen gelingt ihr nicht. Wieder zu Hause angekommen, hat sie bereits die zweite Nachricht Iváns auf ihrem Anrufbeantworter. Pepa „[...] versucht [...] alles, um das Objekt, die *geliebte Stimme*, wiederzubekommen. Telefon und Anrufbeantworter fungieren dabei im mehrfachen Sinne als >Medien<.“²²⁹ Als sie durch Zufall bei der Anwältin Paulina das Telefon abnimmt, hört sie wieder Iváns Stimme, doch bevor ein Gespräch entstehen kann, hat dieser wieder aufgelegt.

„Pepas Loslösung von Iván gelingt erst in dem Moment, in dem die Faszination seiner Stimme bricht.“²³⁰ „[...] Pepa [...] hört [...] nicht mehr den betörenden *Klang* seiner Stimme. Sie hört Iván zu, und ihr wird bewusst, dass dieser Mann niemals ehrlich sein wird.“²³¹

6.5 Kommunikationsmedien im Film

Die Kommunikationsmedien, sprich das Telefon und der Anrufbeantworter, sind in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ebenfalls wie die Stimme Iváns sehr bezeichnend. In diesem Film dreht sich vom Anfang bis zum Ende alles um die Kommunikation, bzw. die nicht stattfindende Kommunikation. Medien, wie das Telefon und der Anrufbeantworter sind eigentlich dazu da, um Menschen dabei zu unterstützen, miteinander zu kommunizieren. Doch für Almodóvar wäre eine klassische Mainstream-Inszenierung, in der das Telefon und der Anrufbeantworter in Szene gesetzt werden um die Kommunikation zu fördern, zu banal. Er wäre nicht Almodóvar, würde er sich solcher Klischees bedienen.

In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* fördern diese technischen Apparate eben gerade nicht die Kommunikation, im Gegenteil, sie sabotieren diese. „Dabei will Iván per Telefon und Anrufbeantworter mit Pepa in Verbindung treten – so scheint es zumindest. Doch die Medien, die eigentlich der Kommunikation dienen, verhindern das Gespräch, das Treffen und die von Pepa ersehnte Aussprache.“²³² Nach der ersten Ansage Iváns und dem vergeblichen Rückruf Pepas, spricht ihr Iván ein zweites Mal auf Band. „Here Almodóvar takes a monologue – Ivan’s message – and turns it into a dialogue, with Pepa responding to Ivan during his pauses. [...]. Each time, Pepa

²²⁹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 108.

²³⁰ Ebd., S. 108.

²³¹ Ebd., S. 118.

²³² Ebd., S. 105.

comments on the insincerity of Iván's words, and as the film progresses, she is less and less tolerant of his lies.²³³

Weiterhin auf der Suche nach Iván, versucht Pepa bei jedem Telefon, an dem sie vorbeikommt, Iván zu erreichen. Doch all ihre Versuche bleiben erfolglos. Dann hat sie eine Idee. „Pepa ändert die Ansage ihres Anrufbeantworters in eine nur an Iván adressierte Nachricht, aber obwohl sie damit die Vielfalt der Sprechergemeinschaft ausschließt, ist der erster Anrufer nach dieser radikalen Reduzierung gerade *nicht* der Geliebte [...].“²³⁴ Es ist Candela, die ihrer Freundin Pepa in einer langen Nachricht ihr Herz ausschüttet. Pepa hält ihr Geplapper nicht aus, sie hat im Moment mehr als genug eigene Probleme mit Iván. Wutentbrannt und vor lauter Zorn, dass sich Iván immer noch nicht gemeldet hat, schmeißt sie das Telefon mit voller Wucht aus dem geschlossenen Fenster, wobei das Glas zerbricht. In der nächsten Minute ist sie wieder verzweifelt, da sie bemerkt, was sie damit angerichtet hat. Natürlich kann Iván nicht anrufen, wenn das Telefon kaputt ist, und sie kann ihn auch nicht erreichen. Während Candela bei ihr klingelt, stürmt sie schon aus der Wohnung, zum nächsten Installateur.

Inzwischen treffen Carlos und seine Verlobte Marisa in Pepas Wohnung ein. Candela führt sie herum, und als schließlich Pepa wieder zurück ist, versucht Carlos ihr Telefon zu reparieren. Pepa macht sich wieder auf den Weg, diesmal um ihrer Freundin Candela, wegen der Probleme mit ihrem schiitischen Ex-Geliebten, zu helfen. Sie sucht die Anwältin Paulina Morales auf. Bei ihr im Sekretariat will sie kurz telefonieren, als sie bei einem eingehenden Anruf den Hörer abnimmt, glaubt sie, Iváns Stimme zu vernehmen, aber „[...] Ivan immediately hangs up, leaving Pepa uncertain as to the identity of the caller.“²³⁵ Somit hat wieder keine Kommunikation zwischen dem getrennten Paar stattgefunden.

In der Zeit, als Pepa bei der Anwältin, die wie sie später herausfindet, Iváns neue Geliebte ist, war, hat Iván bei ihr zu Hause angerufen und mit Carlos telefoniert. Pepa ist frustriert. Mit seiner Ex-Frau hat sie bereits zweimal telefoniert, bei seiner neuen Flamme war sie sogar schon im Büro. Die Frauen tauschen sich untereinander aus, doch Iván bleibt für Pepa wie vom Erdboden verschluckt. Die Frau ist mit ihren Nerven am Ende, sie packt Iváns Koffer und seine restlichen Habseligkeiten und schmeißt sie in einen Müllcontainer, der vor ihrem Haus steht. Paulina, seine neue Freundin, sitzt währenddessen im Auto, und beobachtet das Ganze.

²³³ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La Voix humaine“, S. 144.

²³⁴ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 108f.

²³⁵ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La Voix humaine“, S. 146.

Iván spricht ihr, in einer Telefonzelle stehend, nur wenige Meter entfernt, wieder Lügen über Lügen auf Band. Abermals zieht es Iván vor, Pepa nicht persönlich unter die Augen zu treten. Denn obwohl er schon vor ihrem Haus steht, spricht er ihr auf Band, und sagt, es wäre ihm nicht möglich seine Sachen abzuholen. Als er dann auch noch Lucía schnellen Schrittes herannahen sieht, versteckt er sich, geduckt, in der Telefonzelle, um so auch der Konfrontation mit ihr zu entgehen.

Pepa, wieder oben in ihrer Wohnung angekommen, schmeißt erneut ein Medium, dieses Mal eine Schallplatte, auf der sie das Lied *Soy Infeliz* – Ich bin unglücklich – vernimmt, aus dem Fenster. Diese trifft Paulina, die währenddessen die Koffer vom Müllcontainer in das Auto lädt, direkt am Hinterkopf. Und als Pepa dann auch noch Iváns Nachricht voller Lügen auf ihrem Anrufbeantworter abhört, dreht sie vollkommen durch. Sie kennt seine Stimme, und weiß, wann und wie er sie anlügt, mit seiner Stimme kann Iván sie nicht täuschen. Sie reißt, rasend vor Wut, die Kabel des Anrufbeantworters heraus, und wirft den ganzen Apparat aus dem Fenster. Nach freiem Fall aus großer Höhe, landet dieser genau auf der Motorhaube des Autos, in dem Iván und Paulina sitzen.

Als nun auch noch zwei Polizisten, gemeinsam mit Lucía, die Wohnung von Pepa betreten, scheint alles außer Kontrolle zu geraten. Das Chaos in der Wohnung, die Scherben, der Anrufbeantworter auf der Straße, ein niedergebranntes Bett und vor allem das herausgerissene Telefon machen die Polizisten stutzig. Denn von diesem Apparat, wurde eine Warnung vor einer möglichen Flugzeugentführung durch schiitische Terroristen an die Polizei weitergegeben. Pepa versucht Candela zu decken, und macht den Polizisten weis, dass mit diesem Telefon, das sie selbst, aufgrund eines Mannes Namens Iván, zerstört hat, schon seit Stunden kein Anruf mehr möglich gewesen sei. Beamte: „Wer ist Iván?“ Pepa: „Die Ursache des ganzen Chaos hier und des Chaos, das ihr Kollege finden wird!“ Schon läutet es erneut an der Tür, es ist der Telefoninstallateur, den Pepa bereits am Vormittag aufgesucht hatte. Der Mann von der Telefongesellschaft bestätigt Pepas Aussage.

In der Inszenierung Almodóvars ziehen sich das Telefon und der Anrufbeantworter wie ein roter Faden durch die Geschichte. Die beiden Apparate, die als eine Art Figuren betrachtet werden können, treiben die Erzählung stetig voran, obwohl sie die Kommunikation zwischen Pepa und Iván ständig verhindern. Doch nachdem nun alle Gäste in Pepas Wohnung eingetrudelt sind, Gazpacho mit Schlaftabletten getrunken haben und danach eingenickt sind, kommt es, nach einer gefährlichen Verfolgungsjagd, am Flughafen endlich zum langersehnten Treffen zwischen Pepa und

Iván.

Nachdem sie ihm das Leben gerettet hat, will Iván sich endlich mit ihr aussprechen. Doch für Pepa kommt diese Einsicht zu spät, sie ist endlich über ihren ehemaligen Geliebten hinweg. Durch die fehlende Kommunikation den ganzen Film hindurch, ist schlussendlich Pepa diejenige, die keine Aussprache mehr zwischen ihr und Iván benötigt. Die niemals stattgefundene Interaktion der beiden, hat Pepa bewusst gemacht, dass auch Kommunikation das getrennte Paar nicht wieder zusammengeführt hätte, denn „[...] she knows Ivan is lying [...]“²³⁶ und wird es immer tun.

6.6 Machismo

„Die Ausgangsidee [...] war es, eine weibliche Welt zu entwerfen, in der alles idyllisch und wunderbar ist, in einer Stadt, in der alles zum besten steht, wo jeder nett ist, eine ganz und gar menschliche Welt. Das einzige Problem in diesem Paradies auf Erden ist, daß [sic!] die Männer weiterhin die Frauen verlassen.“²³⁷

Genau hier setzt der Beginn des Films *Mujeres al borde de un ataque de nervios* an. Denn Pepa, die Protagonistin in Almodóvars Werk, wurde vor einer Woche von ihrem Partner und Arbeitskollegen Iván sitzen gelassen. Zwar säuselt er ihr nach wie vor liebevolle Nachrichten auf ihren Anrufbeantworter, doch wie Pepa und auch die Zuschauer im Laufe des Films feststellen müssen, stecken hinter den ganzen Gefühlsduseleien nur leere Versprechungen. „Die Bilder des Vorspanns trügen nicht: Almodóvars Film spielt in einer Welt der Frauen. Aber ebenso wie sich die weiblichen Werbefiguren ausschließlich als Blickfang männlicher Augen präsentieren, geht es auch im Film selbst im Grunde um nichts anderes als um Männer oder genauer: um die weibliche Sehnsucht nach Männern.“²³⁸

Pepa versucht den ganzen Film über ihren geliebten Iván zu erreichen, sie möchte ihn sehen, sich mit ihm aussprechen. Sie verzehrt sich vor Verlangen nach ihm, denn sie liebt ihn immer noch, und hat ihn immer geliebt. Doch Iván ist ein feiger und selbstgefälliger Egozentriker, dessen einzige Freude es ist, sich die Bestätigung von so vielen Frauen wie möglich zu holen, ohne Rücksicht auf Verluste. „Seine Schilderung

²³⁶ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La Voix humaine“, S. 144.

²³⁷ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 112.

²³⁸ Haas, *Almodóvar*, S. 58.

läßt [sic!] sich sowohl als komische Kritik am traditionellen Selbstbild des spanischen Mannes verstehen, als auch als Kritik daran, daß [sic!] es immer noch Frauen gibt, die diesem Bild verfallen.²³⁹ So geschieht es, dass er sich vor jeder Konfrontation mit einer seiner Verflorenen drückt, und sich den Problemen nicht stellt, sondern vor ihnen davon läuft und versucht diese totzuschweigen bzw. zu beschönigen. So erging es seiner Ehefrau Lucía, so ergeht es Pepa und so wird es Paulina einmal ergehen. Diese Frauen lassen ihr Leben durch einen Mann kontrollieren, der zwar von wahrer Liebe spricht, diese aber nicht geben kann.

„Die Rolle der Männer in *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* ist paradox. Sie sind scheinbar an den Rand gedrängt. Und doch gehört ihnen alle Aufmerksamkeit der Protagonistinnen.“²⁴⁰ Wie so oft bei Almodóvar dreht sich sein Universum um die Frauen, deren Universum sich um die Männer dreht, die durch Abwesenheit glänzen. Den ganzen Film hindurch vertröstet Iván Pepa mit seinen Lügen. „Der Mann mit den grauen Schläfen und der sanften Reibeisenstimme [...]“²⁴¹, weiß wie er die Frauen täuschen kann.

So spielen die Berufswahl und der Arbeitsplatz von Iván und Pepa eine wichtige Rolle. Almodóvar fädelt geschickt einen, von den beiden zu synchronisierenden, Dialog ein, um auf das Beziehungs- und Abhängigkeitsverhältnis der beiden aufmerksam zu machen. Zunächst wird Iván gezeigt, wobei der Fokus auf seiner Stimme liegt. Dies äußert sich in den ausgewählten Nahaufnahmen von Iváns Kopf und Mund. „Thus, when Pepa says „I’ve waited for you all these years“, „I’d have died without you“, and „I love you as much as you love me“ [...] she is not merely speaking her lines, but also is expressing her feelings for Ivan.“²⁴² Aber Iván ist schon längst weg, denn Pepa hat verschlafen und so muss sie ihren Teil des Dialoges alleine einsprechen. Gerade aber durch seine Abwesenheit liegt Iván wieder einmal im Zentrum aller Aufmerksamkeit.

Die Entkörperlichung Iváns hat eine doppelte, widersprüchliche Funktion. Sie verweist einerseits auf die Macht, die er über Pepa besitzt. Eine Macht die sich gerade nicht in der Präsenz, sondern in der Absenz entfaltet. Nicht nur sein Handeln, sondern auch sein hartnäckiges Schweigen, oder, schlimmer noch, seine ersehnte, von einem technischen Medium übertragene Stimme treiben Pepa in die Hysterie. Andererseits dient die Entkörperlichung dazu, den *machismo* zu ironisieren.²⁴³

²³⁹ Haas, *Almodóvar*, S. 60.

²⁴⁰ Ebd., S. 59.

²⁴¹ Ebd., S. 60.

²⁴² Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau’s „La Voix humaine“, S. 147.

²⁴³ Haas, *Almodóvar*, S. 59f.

Denn der Machismo hat sich beispielsweise in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und *Volver* durch zum Teil starke Präsenz und Gewalt der Männer gegenüber ihren Frauen, ausgezeichnet. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* wird der Machismo auf eine ganz andere Art und Weise wirksam. Eben gerade durch Iváns Abwesenheit wird Pepa mehr und mehr in den Wahnsinn getrieben, und von ihrem Geliebten für dumm verkauft. Denn wie es scheint glaubt Iván, er könne durch seine hinterlistige, unehrliche Art die Kontrolle über Pepa behalten, auch wenn er sich längst von ihr getrennt hat. Auch in der Beziehung mit seiner ehemaligen Frau Lucía ist es Iván, der nach wie vor die Fäden zieht. Es reicht ihm nicht aus, eine Frau zu haben, um nicht zu sagen sie zu besitzen, nein, seine Verflorenen sollen auch weiterhin nach seiner Pfeife tanzen. Ein Zitat aus Christopher Haas' Buch über Almodóvar verdeutlicht dies: „Iván schreibt nicht etwa, er wollte, daß [sic!] Pepa nie unglücklich sei. Er schreibt vielmehr nur, daß [sic!] er dies niemals von ihr hören möchte.“²⁴⁴ Iván will vom Unglück seiner Geliebten nichts wissen, allein sein eigenes Wohlbefinden ist ihm ein großes Anliegen.

Erst im Laufe des Films bemerkt Pepa nach und nach, dass ihr Geliebter ein falsches Spiel mit ihr spielt(e) und entledigt sich stückweise seines Hab und Guts, und so auch des Ballastes auf ihrer Seele. Am Ende des Films hat Pepa endgültig mit dem Kapitel Iván abgeschlossen. So ist es ihr möglich, ihre heroische Tat, Iván das Leben zu retten, für sich selbst und ihren inneren Frieden zu begehen, ohne dabei an ihren ehemaligen Liebhaber und ihre Gefühle zu ihm zu denken. Ganz anders ergeht es Lucía. Sie kann mit Iván nur abschließen, wenn sie ihn tötet. Denn Iván und seine Lügen verfolgen Lucía nun schon seit mehr als zwanzig Jahren, sogar in der Klinik López Ibor konnte sie ihren Mann, der sie durch seinen Machismo in den Wahnsinn getrieben hatte, nicht vergessen.

Im Namen der Klinik [López Ibor] klingt zudem die Ära an, während der ein ganzes Volk Gefangener eines Diktators war: Juan José López Ibor war einer der führenden spanischen Psychiater unter Franco. Der Wahn Lucías ist der Wahn einer Zeit, die nicht sterben will und die im postmodernen Alltag wie ein zugleich Schrecken und Gelächter erregendes Gespenst umhergeht.²⁴⁵

Pepa hat ihr Leben und ihr Schicksal selbst in die Hand genommen²⁴⁶, und nach all den Turbulenzen in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sind es wieder einmal

²⁴⁴ Haas, *Almodóvar*, S. 58.

²⁴⁵ Ebd., S. 61.

²⁴⁶ Vgl. Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 96.

die Frauen, die allein²⁴⁷, aber nicht einsam, ohne die Männer, zurückbleiben.

6.7 Verschmutzen als reinigendes Ritual – Pepa am Rande des Nervenzusammenbruchs

Pepas Welt war völlig in Ordnung, zumindest bis vor einer Woche. Dort wurde sie nämlich von ihrem Lebenspartner Iván aus heiterem Himmel verlassen. Ab diesem Zeitpunkt gerät Pepas Leben außer Kontrolle. Iván hat ihr eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlassen, sie möge bitte seine Sachen in einen Koffer packen, er würde verreisen.

Weil Pepa von Schlafstörungen geplagt, nicht mehr zur Ruhe kommt und deshalb mit Schlafmitteln nachgeholfen hat, verschläft sie nicht nur den Anruf Iváns, dessen letzte Worte sie aus dem Schlaf reißen, sondern auch ihren Termin bei der Arbeit im Synchronstudio. Zudem erklärt ihr ein Arzt, sie sei schwanger. Als Vater des Kindes kommt nur Iván in Frage, doch der hat sie verlassen. Bei einem Dialog den sie synchronisiert, kommen durch die gesprochenen Worte ihre Gefühle zu Iván wieder hoch und Pepa wird ohnmächtig. Geistig wie körperlich fühlt sie sich dieser neuen Situation, von Iván getrennt zu sein, nicht gewachsen.

Um ihren Geliebten so schnell wie möglich zu vergessen, beschließt Pepa das gemeinsame Appartement zu vermieten, denn sie will nicht länger an die gemeinsame Zeit mit Iván erinnert werden. Doch so schnell soll es nicht zu einer Vermietung kommen. Nach mehreren, erfolglosen Versuchen Iván zu erreichen, hat Pepa, als sie zu Hause eintrifft, bereits die zweite Nachricht ihres Ex auf dem Anrufbeantworter. Sie erträgt es nicht länger, herum zu sitzen und auf Iváns Anruf zu warten. In ihrer Hektik zündet sich Pepa eine Zigarette an. In derselben Sekunde fällt ihr ein, dass sie schwanger ist und sie nicht rauchen sollte. Sie wirft das brennende Streichholz samt Streichholzschachtel auf das Bett, das langsam in Flammen aufgeht. Pepa starrt für einen Moment fasziniert in die Flammen²⁴⁸, löscht dann aber den Brand mit einem Gartenschlauch.

²⁴⁷ Vgl. Haas, *Almodóvar*, S. 65.

²⁴⁸ Vgl. Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 115.



Abbildung 6: Pepas brennendes Bett

„Ihre innere Auflösung spiegelt sich zunächst in ihrer Wohnung, die nach einem selbst verschuldeten Schlafzimmerbrand aussieht wie ein Schlachtfeld.“²⁴⁹ Wütend beginnt Pepa sämtliche Besitztümer Iváns, Briefe und Fotos sowie einstige Geschenke von ihm, lieblos in einen Koffer zu stopfen und stiftet dadurch nur noch mehr Unordnung. „Diese äußere Unordnung verweist [...] auf die innere Unordnung der Lebenssituation der Protagonistin.“²⁵⁰ Ihr einst geordnetes und beneidenswertes Leben gerät mit einem Mal völlig aus den Fugen. Nun sitzt die Protagonistin frustriert in ihrem verwüsteten Appartement und weiß weder aus noch ein. Ihre unerwiderten Gefühle zu Iván treiben Pepa dazu, Dinge zu tun, die sie sich zuvor nicht einmal zu denken getraut hätte.

Pepa macht sich wieder auf die Suche nach Iván, doch diese bleibt wieder ohne Erfolg. Im Taxi erkennt der Fahrer in Pepa die Frau aus einem Werbespot für Waschmittel wieder.

Später wird der Fernsehwerbespot eingeblendet, in dem Pepa als die Mutter des Mörders von Cuatro Caminos (einem Stadtteil von Madrid) Reklame macht für Ecce Omo, einem Waschmittel. Sie zeigt dem Publikum das vom Mord blutverschmierte Hemd ihres Sohnes. Nach dem Waschen mit Ecce Omo ist es blütenweiß, so dass die Polizisten, die nach Beweismittel für den Mord fahnden, ihr Erstaunen über die Blütenweiße des Hemdes äußern.²⁵¹

Hier greift Almodóvar erneut das Thema *Putzen und Verschmutzen* auf, und die Szene erinnert zugleich an die beiden Filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und *Volver*, in denen die beiden Putz- und Hausfrauen den Mord an ihren Ehemännern vertuschen. Die Polizei wird dabei vor allem in *Mujeres al borde de un ataque de*

²⁴⁹ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 110.

²⁵⁰ Bauer, *Das Telefongespräch im Filmwerk Pedro Almodóvars*, S. 46.

²⁵¹ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 93.

nervios, beispielsweise durch die schlafenden Polizisten am Flughafen, die Lucías Mordversuch nicht zu verhindern wissen und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, wie so oft bei Almodóvar, ins Lächerliche gezogen, da sie unfähig scheint, einen Kriminalfall aufzuklären.

Später bespricht Pepa ihren Anrufbeantworter mit einer, nur an Iván gerichteten Nachricht, wieder ohne Erfolg. Als dann zu allem Überfluss anstatt ihres Geliebten ihre Freundin Candela anruft, reißt sie das Telefon heraus und wirft es hasserfüllt durch das geschlossene Fenster.

Mehr und mehr trägt die Synchronsprecherin ihren inneren Frust nach außen. Sie ist nicht länger die liebe, nette Schauspielerin, die für andere Frauen ein Schönheitsideal darstellt und nach Autogrammen gefragt wird.



Abbildung 7: Pepa Telefon

„Je länger sie wartet, desto mehr verwandelt sie ihr Zuhause. Das Telefon landet auf dem Balkon, Glasscherben fliegen über den Fußboden [...]. Das Chaos, das Iván [...] in Pepas Seele verursacht hat, drückt sich unmittelbar in Handlungen aus, wird gleichsam materialisiert.“²⁵²

Langsam füllt sich Pepas unordentliches Appartement mit Besuchern. Ihre Freundin Candela läutet Sturm, bald darauf klopfen Carlos, Iván Sohn, und dessen Verlobte Marisa an die Tür, um die zur Vermietung frei stehende Wohnung zu besichtigen. Marisa ist von Anfang an misstrauisch, ihr gefällt Pepas Behausung nicht, als sie das Chaos und das abgebrannte Bett bemerkt, will sie das Haus sofort verlassen. Auch Candela wundert sich, und fragt sich was wohl mit ihrer Freundin Pepa los ist. [...] the traditional conducted tour in the course of which the prospective buyer is informed of the attractive feature of the house is wickedly subverted here when Pepa explains

²⁵² Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 49.

away the charred bed: Excuse the mess. Life has been hectic lately.”²⁵³

Zwischen all dem Chaos und der Unordnung, den zerbrochenen Fensterscheiben, den aufgescheuchten Hühnern und Enten auf dem Balkon, nimmt sich Pepa, trotz ihrer eigenen misslichen Lage und selbst kurz vor dem Nervenzusammenbruch stehend, die Zeit, um, gemeinsam mit Carlos und Marisa, über die Probleme Candelas zu sprechen. Sie macht sich sogar auf den Weg zur Anwältin Paulina Morales, die Candela in ihrer misslichen Lage unterstützen soll. „[...] die Agilität, Spontaneität und Hilfsbereitschaft Pepas sprechen eine [...] [deutliche] Sprache. Eigentlich kommt sie ganz gut ohne Mann aus, sie weiß es nur noch nicht.“²⁵⁴

Pepa will sich nun endlich des Hab und Guts Iváns entledigen. Sie schleppt den schweren Koffer in den Lift, um ihn dann vor dem Haus im Müllcontainer zu entsorgen. Langsam beginnt Pepa sich von Ivan loszulösen. Wieder oben in ihrer Wohnung angekommen, hört sie das Lied *Soy Infeliz*, wobei ihr einiges klar wird.

The change in Pepa’s attitude toward Ivan is reflected in the two songs, *Soy infeliz* [I’m unhappy] and *Puro teatro* [Nothing but pretense] [...]. In the first, a woman laments the recent loss of her lover, while in the second, the singer speaks of her lover’s „well-rehearsed falseness“ [falsedad bien ensayada] and states her refusal to tolerate his lies any longer. [...]. Significantly, Pepa’s decision to throw Ivan out of her life is accompanied by her act of throwing the „Soy infeliz“ record out the window.²⁵⁵

Außerdem wirft sie, nachdem sie Iváns jüngste Lüge abgehört hat, den Anrufbeantworter mit voller Wucht aus dem Fenster. Die Einzelteile des Apparats landen auf Paulinas und Iváns Auto.

Schrittweise löst sich Pepa von ihren Altlasten, dem Mann in ihrem Leben. Durch ihre Handlungen bringt sie ihre Gefühle zum Ausdruck und verursacht so größtes Chaos in ihrer eigenen Wohnung. Doch gerade diese Unordnung hilft der Frau dabei, sich Stück für Stück aus den Fängen ihres Liebhabers zu befreien und das Chaos als *reinigendes Ritual* erfahrbar zu machen.

²⁵³ Edwards, *Indecent Exposures*, S. 190.

²⁵⁴ Riepe, *Intensivstation Sehnsucht*, S. 110.

²⁵⁵ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau’s „La Voix humaine“, S. 146.

[...] das Aufbrechen eines vermeintlich starren Beziehungsgefüges befähigt oder zwingt die Frauen zu Handlungen, die geradezu draufgängerisch und fahrlässig erscheinen mögen. Zu dieser Wirkung trägt auch bei, dass sich die Psyche der Figuren stets in Handlungen ausdrückt. [...]. Das Putzen [und Verschmutzen] spielt dabei eine zentrale Rolle.²⁵⁶

Langsam aber sicher spielt sich die Handlung ihrem Höhepunkt entgegen. Nun treffen auch die letzten Besucher ein. Es sind Lucía, Iváns Ex-Frau, und zwei Polizisten, die vor der Türe stehen. Die verrückte Lucía, immer noch auf der Suche nach Iván, macht es sich auf dem Sofa gemütlich, ebenso die beiden Beamten, die dem anonymen Hinweis über die schiitischen Terroristen auf den Grund gehen wollen. Zuletzt findet sich noch der Mann von der Telefongesellschaft ein, er soll das kaputte Telefon reparieren. Inmitten des Chaos der Wohnung und der zusammengewürfelten Menschenansammlung werden auch die Konversationen immer unübersichtlicher und wirrer. Candela wird, aufgrund der Verdächtigungen, immer nervöser, Lucía, aufgrund der Abwesenheit Iváns, noch verrückter, die Polizisten, aufgrund des Verhaltens der anderen, noch misstrauischer. Die einzige, die versucht Ruhe zu bewahren, ist Pepa. Sie gibt ihren Gästen das mit Schlaftabletten versetzte Gazpacho zu trinken, um die angespannte Lage etwas zu beruhigen.

Als Pepa, im Gespräch mit den Polizisten, Eins und Eins zusammenzählt, fällt es ihr plötzlich wie Schuppen vor den Augen. Sie erkennt nun die Zusammenhänge zwischen Iván, Paulina und dem Flug nach Stockholm. Nach und nach fallen alle Gäste, der Tabletten im Gazpacho wegen, in einen tiefen Schlaf. Nur Pepa und Lucía sind noch wach, da die beiden nichts davon getrunken haben. Lucía kann Iván nicht vergessen, doch gerade das ist es, was Pepa gerade will. Sie will nichts mehr mit ihrem ehemaligen Liebhaber zu tun haben, sie will ihn einfach nur aus ihrer Erinnerung löschen. Ganz anders Lucía. Sie kann ihren Mann nicht vergessen, darum muss sie ihn töten, um sich endlich von ihm zu befreien und loszulösen. Sie stiehlt den schlafenden Polizisten die Dienstwaffen, schüttet Pepa ihr volles Glas Gazpacho ins Gesicht und bedroht einen Motorradfahrer mit den Waffen um zum Flughafen gefahren zu werden.

„Pepa, however, has already eliminated Ivan from her life emotionally, so she has no need for revenge. Indeed, her feelings for Ivan have altered to such a degree that she can go to his rescue not out of love, but out of a disinterested impulse to help someone in a danger.“²⁵⁷ Ohne zu zögern, nimmt Pepa in einem Taxi die Verfolgung Lucías auf,

²⁵⁶ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 46.

²⁵⁷ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La Voix humaine“, S. 146.

um deren Mordanschlag auf Iván zu verhindern. Gerade noch rechtzeitig gelingt es Pepa das Vorhaben der verrückten Frau abzuwenden und rettet somit Iváns Leben. Dieser möchte sich nun endlich mit Pepa aussprechen, sich Zeit für sie nehmen, doch dafür ist es nun zu spät, „[...] Pepa has disengaged herself emotionally from Ivan [...]“²⁵⁸ Durch ihre selbstlose Tat, erkennt Pepa sich selbst als unabhängige Frau wieder, die auch ohne Mann glücklich sein kann.²⁵⁹ Sie lehnt sein Angebot dankend ab, denn sie hat sich endlich von ihrer Last, der Liebe zu Iván befreit.

Den ganzen Film hindurch hat sie versucht, um ihren Partner zu kämpfen, hat ihrem Unmut Luft gemacht und dabei sogar Teile ihrer Wohnung gänzlich zerstört. „Erst am Ende des Films, als Pepa von Iván loslassen kann, verlangt es sie nach einer Putzfrau, die die Wohnung reinigt und wieder aufräumt.“²⁶⁰

Somit schließt sich der Kreis meines Themas *Putzen und Verschmutzen*. Das Chaos, das Pepa in ihrer Wohnung verursachte, half ihr über Iván hinweg, sie hat sich innerlich befreit und dies nach außen transformiert. Um sich nun aber auch äußerlich zu befreien, da das Chaos im Appartement Pepas Seelenzustand widerspielt, soll eine Putzfrau ihren Dienst leisten. Dadurch soll die, durch psychische Umstände hervorgerufene, Unordnung wieder in Ordnung gebracht werden.

6.8 Farbgebung und Komposition

Für Pedro Almodóvar spielen die Farben in seinen Filmen zumeist eine sehr wichtige Rolle. Schrill, bunt und auffällig, so kennt man seine Dekors. In einem Gespräch mit Frederic Strauss erwähnt der Regisseur auch, warum er die verschiedenen Farben so gezielt einsetzt. Er beschreibt die La Mancha, in der er aufgewachsen ist und somit seine Kindheit, als karg und trostlos. Die Lebendigkeit seiner Farben, mit denen er an die damals aufkommende Pop-Art des 1960er Jahre anknüpft, ist das Resultat seiner Vergangenheitsbewältigung.²⁶¹

²⁵⁸ Willem, Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La Voix humaine“, S. 143.

²⁵⁹ Vgl. Bronfen, Das Gesetz der Frauen, S. 40.

²⁶⁰ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 49.

²⁶¹ Vgl. Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 108f.

6.8.1 Pepas Rot/Iváns Blau

Die Farben in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* sind sehr dominant. Bereits im Vorspann und nach nur ein paar Minuten des Films wird schnell klar, welchen Farben hier alle Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es sind die Farben Rot und Blau. Die beiden Farben sind jeweils der Protagonistin Pepa und ihrem ehemaligen Liebhaber Iván zugeschrieben. Pepa gilt als warmherzig, leidenschaftlich aber auch aufbrausend und energisch – das symbolisiert die Farbe Rot. Iván gilt als kühl, kaltherzig, distanziert und feige – das symbolisiert die Farbe Blau.



Abbildung 8: Farbkomposition Iván

„Rot und Blau sind die Farben, die in *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* dominieren. Sie sind omnipräsent durch Telefone, Möbel und Kleidungsstücke.“²⁶² Rote Blumen, eine blaue Gießkanne, ein blauer Wecker, Pepas rotes Hemd und Kostüm, zwei rote und drei blaue Telefone, eine blaue Telefonzellenscheibe, ein blauer Bettbezug, ein roter Teppich, rote Fingernägel, rotes Gazpacho, ein blauer Liegestuhl, zwei rote Busse, Pepas blaues Kostüm, ein roter Blumentopf, eine blaue und eine rote Lampe, ein roter Sessel, eine rote und eine blaue Couch - um nur einige der farbigen Gegenstände und Kleidungsstücke zu nennen.

Die Farben Rot und Blau ziehen sich durch den gesamten Film, erregen die Aufmerksamkeit des Zuschauers, drängen sich aber nicht auf.

„Rot ist die Farbe von Pepas verzehrender Leidenschaft, die sie schutzlos macht. Blau ist die Farbe von Iváns kühler, selbstsicherer Distanz, die ihn unangreifbar macht. Pepas Weg durch den Film ist ein Weg von Rot zu Blau.“²⁶³ Diese farbliche Odyssee

²⁶² Haas, *Almodóvar*, S. 63.

²⁶³ Ebd., S. 63.

Pepas könnte folgendermaßen interpretiert werden: Anfänglich ist das Rot ein Rot der Liebe, ein trauerndes Rot. Pepa kann und will nicht begreifen, dass Iván sie wirklich verlassen hat. Sie kann sich ein Leben ohne ihn nicht vorstellen, und schon gar nicht mit Kind. Diese Bild wandelt sich, auch im Zuge der verschiedenen Kostümwechsel Pepas, von einem Rot der Leidenschaft zu einem Rot des Zornes und Hasses.

Von der Liebe bis zum Haß [sic!] - alle Gefühle, die das Blut in Wallung bringen, werden mit Rot verbunden. Rot ist die Symbolfarbe der guten und der schlechten Leidenschaften. Hinter der Symbolik steht die Erfahrung: Das Blut steigt zu Kopf, man wird rot vor [...] Verliebtheit [...] man wird rot, [...] weil man zornig, in hektischer Aufregung ist. Wer in Wut die Kontrolle über die Vernunft verliert, <sieht nur noch Rot>.²⁶⁴

Dieselben Gefühlszustände macht Pepa aufgrund der Trennung von Iván durch. Iván weicht Pepa aus. Er ist feige und will sich einer Konfrontation mit ihr nicht stellen. Zudem lügt er hemmungslos, aus selbigem Grund er auch mit der Farbe Blau verknüpft wird. „In alten Redensarten wird [...] Blau noch direkt mit der Lüge verbunden: Wenn einem jemand <das Blaue vom Himmel herunterlügt>, einem <blauen Dunst vormacht>, kann man in der Stunde der Wahrheit sein <blaues Wunder erleben>. Früher sprach man von <blauen Ausreden> und [...] Lügengeschichten hießen <blaue Märchen>.“²⁶⁵

6.8.2 Rot/Schwarz

Märchengeschichten erzählen, das kann Iván wie kein Anderer. Pepas Zorn wird immer größer und nachdem sie das Bett angezündet und sämtliche Sachen Iváns in einen Koffer gepackt hat, wechselt sie ihr Kostüm von Rot zum ersten Mal zu einem Rot-Schwarzen. „Je negativer eine Leidenschaft bewertet wird, [...] desto mehr wird Rot mit Schwarz verbunden. [...]: Wenn eine Farbe mit Schwarz kombiniert wird, verkehrt sich die symbolische Bedeutung der Farbe in ihr Gegenteil. Rot kombiniert mit Schwarz ergibt das Gegenteil von Liebe, ergibt die Farbigkeit des Hasses.“²⁶⁶

Pepa verspürt zum ersten Mal Hass. Die hoffnungslose Suche nach Iván lassen die Gefühle mit ihr durchgehen, Almodóvar drückt, unter anderem auch durch die Farbwahl der Kostüme seiner Protagonistin, Pepas inneres Seelenleben aus. Einen Wutausbruch und drei Besucher – Candela, Carlos und Marisa – später, und nachdem

²⁶⁴ Heller, *Wie Farben wirken*, S. 53.

²⁶⁵ Ebd., S. 26f.

²⁶⁶ Ebd., S. 54.

Pepa das Telefon mit einem gekonnten Wurf direkt aus dem geschlossenen Fenster befördert hat, zeigt sich dem Zuschauer erstmals Pepas „blaue Seite“.

6.8.3 Pepas Blau

Sie wechselt erneut ihr Kostüm, dieses Mal soll es ein Blaues sein. Das signalisiert die langsam wachsende Distanziertheit zu den Geschehnissen und den Versuch einen kühlen Kopf zu bewahren. Keinesfalls aber kann Pepas Blau in irgendeiner Form mit Iváns Blau verglichen werden. Vielmehr kann Pepa Blau als ein Ausdruck von Traurigkeit, von Melancholie²⁶⁷ gesehen werden, was auch die Übersetzung, vom Englischen „blue“ ins Deutsche „traurig“, nahelegt. Iváns Blau hingegen ist ein „[...] kalte[s] Blau [...], eine abweisende Farbe. Es ist eine Farbe der Gefühllosigkeit, des Stolzes, der Härte [...]“²⁶⁸ mit der sich die Figur der Pepa nicht identifizieren lässt.

6.8.4 Rot wie der Hass, Blau wie die Lüge

Doch so schnell soll es mit ihrer Wut und ihrem Hass gegenüber ihrem Verfloßenen nicht vorbei sein. Nachdem sich Pepa mit der Anwältin Paulina herumschlagen musste und sie, wieder zu Hause angekommen, erneut eine Nachricht mit „blauen Märchen“ von Iván auf ihrem Anrufbeantworter hat, brennen bei ihr die Sicherungen durch. Die Protagonistin wechselt abermals, aus ihrem Groll heraus, ihr Kostüm in eine Schwarz-Rot-Kombination.

Sie entsorgt nun endgültig die letzten Erinnerungsstücke an Iván und wirft diese direkt in den Müllcontainer vor ihrem Haus. In der Zwischenzeit spricht ihr Iván, von einem blauen Telefon aus telefonierend, nochmals auf ihren Anrufbeantworter. Wer daraus schließt, dass dies wiederum nur Lügen sein können, irrt sich nicht. Die Tatsache, dass Pepa mit einem roten Telefon telefoniert, und Iván mit einem blauen, spricht für sich. „Die Farben der Liebe schwanken wie die mit der Liebe verbundenen Freuden und Leiden.“²⁶⁹ Manchmal kann die Liebe rot sein, „[...] manchmal ist sie kühl und blau.“²⁷⁰

Gegen Ende des Films wird die Farbe Blau noch einmal stärker. Als Pepa die Lügengeschichten auf dem Anrufbeantworter abhört, ist sie darüber so erzürnt, dass

²⁶⁷ Vgl. Braem, *Die Macht der Farben*, S. 74.

²⁶⁸ Heller, *Wie Farben wirken*, S. 28.

²⁶⁹ Ebd., S. 53.

²⁷⁰ Ebd., S. 53.

sie eine Schallplatte, die sie an Iván erinnert, und den Anrufbeantworter aus dem Fenster wirft. Der Apparat landet unmittelbar auf dem Auto, in dem Iván sitzt. Das Auto hat die Farbe Blau. Doch das kühle, distanzierte Blau Iváns soll nun langsam aber sicher vom lebensfrohen und leidenschaftlichen Rot Pepas abgelöst werden.

Nach und nach kehrt das „[...] rot [...] der spanischen Kultur [...] die Farbe der Leidenschaft, des Blutes, des Feuers [...]“²⁷¹ zu Pepa und zu *Mujeres al borde de un ataque de Nervios* zurück. Im Gespräch mit den Polizisten, die sie verhören, wird die Loslösung Pepas von Iván immer deutlicher, und als sie gegen Ende des Films die Zusammenhänge zwischen Paulina, Iván, dem Flug nach Stockholm und Lucías Vorhaben erkennt, hat sie bereits mit dem Mann abgeschlossen. „Erst als Pepa ihm am Flughafen das Leben rettet, verliert er seine Überlegenheit. Er bietet ihr das Gespräch an, auf das sie so lange vergeblich gewartet hat. Nun aber will Pepa nicht mehr. Die alte Liebe ist gestorben, Iván hat sich überflüssig gemacht.“²⁷² Das leidenschaftliche Rot hat über das kühle Blau gesiegt. Pepa braucht keinen Mann in ihrem Leben, nach Tagen am Rande des Nervenzusammenbruchs weiß sie nun, dass sie ganz gut ohne Iván zu Recht kommt.

6.9 Genre

Die Vorliebe des spanischen Regisseurs Pedro Almodóvar besteht darin, differierende Genres miteinander zu kombinieren, um somit das scheinbar starre Genregefüge aufzubrechen und ganz neu und individuell zu gestalten. Seine Filme sind nie nur (Melo)Drama, Komödie oder (Psycho)Thriller. Gekonnt wandelt Almodóvar eine tragische Szene in wenigen Sekunden in eine komödiantische um und umgekehrt, wie es sich auch in folgendem Film zuträgt: In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* mischt Almodóvar zwei Genres, die auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein könnten. Die Komödie und das Melodrama.

Pepas Ausgangssituation ist denkbar schlecht. Sie wurde von ihrem Geliebten Iván verlassen, und ist außerdem von ihm schwanger. Die Protagonistin ist am Boden zerstört, die Situation scheint zunächst ausweglos. Hierbei spielt die Kamera eine wichtige Rolle, denn sie vermittelt dem Zuschauer das immer wieder an die Oberfläche klingende Genre des Melodrams.

²⁷¹ Almodóvar/Strauss, *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, S. 109.

²⁷² Haas, *Almodóvar*, S. 63.

Jede der zum Teil extremen Aufnahmen dient dazu, den Zuschauer zu emotionalisieren, ihn an den wechselnden Gefühlszuständen Pepas teilhaben zu lassen. Die Kamera drängt die Komödie zurück, betont die melodramatischen Züge der Handlung. Der nahe Blick, den sie auf Pepa und die mit ihr verbundenen Gegenstände wirft, ist der Blick, den die Verlassene von Iván sich erwünscht, aber nicht erhält.²⁷³

Pepa nimmt Schlaftabletten, da sie ohne diese nicht mehr schlafen kann, sie heult sich in der Arbeit und zu Hause die Augen aus. Doch der erste Lacher ist sicher als Pepa ihr Bett anzündet, dieses in Flammen aufgeht und sie das Feuer erst nach mehreren verstrichenen Minuten, die sie gebannt in das Feuer starrt, mit dem Gartenschlauch von der Terrasse löscht. Hier schwingt der Film wieder zum Komischen über. „[...] *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* [...] [ist] eine ungewöhnlich dynamische Komödie, die auch vor Slapstickeffekten nicht zurückscheut.“²⁷⁴ Das Appartement, das nahezu ausgestorben und auf den Zuschauer wie eine Art Theaterbühne wirkt, füllt sich mehr und mehr mit Menschen. Schlag auf Schlag geht die eine in die andere Szene über, bis der Film mit Höchstgeschwindigkeit am Ende angelangt ist.²⁷⁵ „Nirgendwo wird Almodóvars ungewöhnliches Talent, die Ausdrucksweisen zweier einander völlig konträren Genres zu vermischen, so deutlich wie hier.“²⁷⁶

Auch der Werbespot, in *Mujeres al borde de un ataque de Nervios* zu sehen als Film im Film, in dem Pepa die Hauptrolle spielt, bringt die Zuschauer zum schmunzeln. Sie bewirbt darin ein Waschmittel, das sogar blutverschmierte Hemden ihres Sohnes, der nebenbei erwähnt ein gesuchter Mörder ist, blütenweiß macht. Hier inszeniert Almodóvar eine Waschmittelwerbung aus dem Spanien der 1970er Jahre, mit Kannibalen in den Hauptrollen, neu.

Eine ähnlich komische Szene spielt sich ab, als die sensible Candela, Pepas Freundin, von Verfolgungswahn durch die Polizei geplagt, sich vom siebten Stock von Pepas Terrasse hinunter in den sicheren Tod stürzen will. Marisa beobachtet das Ganze, doch auf ein wiederholtes „Deine Freundin will springen!“ von Marisa reagieren Pepa und Carlos nicht. Erst als ein Schrei Candelas und Marisas „Sie ist gesprungen“ zu hören sind, eilen die beiden der vermeintlichen Selbstmörderin, die mit den Füßen über dem Abgrund baumelt, zur Hilfe. Gerade solche Szenen sind es, die beschreiben, wie es Almodóvar immer wieder gelingt, den Bogen zwischen Melodram und Komödie zu

²⁷³ Haas, *Almodóvar*, S. 62.

²⁷⁴ Ebd., S. 53.

²⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 53.

²⁷⁶ Ebd., S. 53.

spannen.

Den weiblichen Figuren in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ergeht es allen ähnlich. Pepa ist unglücklich in Iván, der sie verlassen hat, verliebt. Lucía ist auch unglücklich in Iván, der sie ebenfalls verlassen hat, verliebt. Paulina ist zwar die aktuelle Freundin Iváns, doch verleugnet er sie gegenüber Pepa und Lucía. Candela ist unglücklich in einen schiitischen Terroristen verliebt, der einen Anschlag auf den Flug nach Stockholm, welchen Iván und Paulina gemeinsam antreten wollen, verüben will. Marisa ist eine deprimierte Jungfrau und die herrische Verlobte von Carlos, dessen Liebe zu ihr sie ihm aufzwingt, ihn aber in sexueller Hinsicht zurückweist.

Liebe ist im Melodram [...] ein Verhängnis, eine Passion, als auch eine Leidensgeschichte [...] ein Einbruch von Anarchie in das geregelte Leben [...] [...] die Betreffenden [...] werden aus der Bahn geworfen, verletzen soziale Normen, [...], zeigen sich verstört durch den gewaltigen Gefühlsrumor, den Wechsel extremer Affekte, [...], liebeskrank an der Grenze zur Raserei, zum pathologischen Befund, zur asozialen Existenz.²⁷⁷

All dies lässt sich nur allzu gut auf die Figuren Almodóvars ummünzen. Pepas geregeltes Leben gerät außer Kontrolle, als Iván sie verlässt. Lucía hat wegen Iván die letzten zwanzig Jahre in einer Nervenheilanstalt verbracht, da sie seine nicht erwiderte Liebe verrückt gemacht hat. Nun, da sie geflüchtet ist, schwört sie Rache. Entgegen aller Prinzipien der Vernunft und Moral plant sie den Mord an Iván. Das hört sich zunächst nicht wie eine Komödie an, doch die nächste komödiantische Szene lässt nicht lange auf sich warten:

„Wenn sie [Lucía] einem Motorradfahrer [...] mit vorgehaltenem Revolver befiehlt, sie zum Flughafen zu bringen, um Iván zu töten, und sie in ihrem Rosa [...] Kostüm auf dem Rücksitz mit wehender Mähne zu sehen ist, so stellt dies eine absurde Szene dar, für deren Camp-Inszenierung Almodóvar bekannt ist [...].“²⁷⁸ Pepa verfolgt die verrückte Lucía währenddessen in einem Taxi. Am Flughafen angekommen, gelingt es Pepa, Lucías mörderischen Plan zu durchkreuzen. Mit voller Wucht stößt sie Lucía mit einem leeren Gepäckswagen zu Boden. Lucía, noch mit beiden Händen den Revolver umklammernd, und den Beinen in der Höhe, wodurch ihre weiße Unterhose hervorblitzt²⁷⁹, löst noch einen Schuss aus der Waffe, bevor sie von den Polizisten festgenommen wird. Hier „[...] ist der Lacher sicher. Damit nimmt der Regisseur der

²⁷⁷ Koebner, *Filmgenres Melodram und Liebeskomödie*, S. 10.

²⁷⁸ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 96.

²⁷⁹ Vgl. Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 96.

Situation in echter Camp-Manier ihre Dramatik.²⁸⁰



Abbildung 9: Lucías Camp-Ästhetik

Almodóvar gelingt es, wie in dieser Szene, in wenigen Sekunden vom Drama zur Komödie zurückzukehren. Lucía hatte den Plan Iván zu töten, als sie mit dem Revolver auf ihn zielt, steigert sich die Dramatik, doch kurz darauf wird die Szene mit almodóvarischer Komik aufgelöst. Dies ist nur ein Aspekt, der den Film *Mujeres al borde de un ataque de Nervios* zu dem außergewöhnlichen, nicht in ein Genre einzuordnen Film, macht.

7. Schlussbetrachtung

Durch das *Putzen* und *Verschmutzen* haben sich Almodóvars Frauenfiguren von ihren machistischen Ehemännern befreit. Die Protagonistinnen haben Blut weggewischt, Leichen entsorgt, Beweismittel vernichtet und Chaos verursacht, um sich vom Patriarchat zu befreien. Auch die beiden jüngsten Werke Almodóvars *Los abrazos rotos* (*Zerrissene Umarmungen*, E 2009) und *La piel que habito* (*Die Haut in der ich wohne*, E 2011) handeln von brachialen Männern, die einerseits die Protagonistin durch Geld und Gewalt versuchen an sich zu binden und sich andererseits das Objekt ihrer Begierde selbst formen und erschaffen, um diese Frau dann, durch totale Abschottung von der Außenwelt, hörig zu machen. In *Los abrazos rotos* gelingt es dem skrupellosen Martel Macht über seine erkaufte Geliebte Lena zu ergreifen, da diese von seinem Geld abhängig ist. Nach mehreren gewalttätigen Übergriffen flüchtet Lena

²⁸⁰ Zeul, *Pedro Almodóvar*, S. 96.

sich in eine Liebesbeziehung mit dem Regisseur Mateo, doch ihr Leben nimmt durch einen Unfalltod ein jähes Ende. Anders ergeht es Vera in *La piel que habito*. Sie gelangt in die Fänge des geisteskranken Arztes und Wissenschaftlers Legard, der sie wie ein Tier gefangen hält. Der *Machismo* erreicht hier ganz neue Dimensionen, er ist noch gewaltsamer und brutaler als jemals zuvor bei Almodóvar. Legard geht sogar soweit und verändert sein Objekt der Begierde genetisch, um es an ihn zu ketten und eine, für ihn perfekte, Frau zu schaffen. Vera wird von einem, als Tiger verkleideten, Mann brutal vergewaltigt. Dies rächt Legards sofort, zurück bleibt die verstörte Vera, im Blut des Vergewaltigers liegend. Das von Legards angerichtete Blutbad wird sogleich von seiner Hausangestellten gereinigt. Diese hat, wie Legards, durch Videoüberwachung die volle Kontrolle über Vera und kann, ähnlich wie die *portera* in *Mujeres al borde de un ataque de Nervios*, als inoffizieller Spion angesehen werden. Die offensichtlichen und seelischen Spuren des Mordes sollen weggewischt werden. Legards versucht so und durch seine eigenen wissenschaftlichen aber äußerst radikalen Methoden, die Vergewaltigung an Vera, seiner Tochter und den Selbstmord seiner Frau, zu verdrängen. Durch Täuschung und Manipulation, vor allem aber durch die Wahrung ihres Inneren und den Fokus auf sich selbst, den sie nie aus den Augen verliert, gelingt es Vera, sich aus der grausamen Gefangenschaft des kranken Professors zu befreien. Auch die Protagonistinnen Raimunda, Pepa und Gloria haben sich trotz aller Rück- und Schicksalsschläge auf ihre Psyche und Seele fokussiert, um diese durch *Putzen* und *Verschmutzen* zu reinigen und sich so aus den Fesseln der frankistisch gesinnten Männer befreien zu können.

Um den Grundstein für diese wissenschaftliche Arbeit zu legen, war es nötig, vorab einen kurzen, historischen Abriss der spanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu skizzieren, um den Einfluss der Franco-Diktatur auf Spaniens Gesellschaft, Pedro Almodóvar und seine Filme deutlich zu machen. Hierbei wurde besonders auf die Unterdrückung der Frau während und nach der Franco-Diktatur aufmerksam gemacht und ihre Stellung in der Gesellschaft, sowie ihre fehlenden Rechte konstatiert. Beispielsweise durfte die spanische Frau zu Zeiten Francos weder bezahlte Arbeit annehmen, noch ein eigenes Bankkonto führen. Nach dem Tode Francos 1975 änderte sich zwar die Rechtslage und der Frau wurden gewisse Rechte zugesprochen, doch die konservativen Machtvorstellungen des Diktators waren immer noch tief in den Köpfen der spanischen Männer verankert und so haben sich deren Einstellungen und Verhalten gegenüber den Frauen zum Teil bis heute nicht verändert.

Dies führte mich zum nächsten Punkt meiner Arbeit, der eng mit der Geschichte Spaniens, der Franco-Diktatur, verknüpft ist, dem *Machismo*. Für spanische Männer gilt

auch nach Francos Tod weiterhin der Leitsatz, Frauen gehören hinter den Herd, sind für Kinder und Haushalt zuständig. Hier knüpft Almodóvar mit seinen drei Filmen *Volver*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und *Mujeres al borde de un ataque de nervios* an. In den besprochenen Filmen sind die Männer der Protagonistinnen Raimunda, Gloria und Pepa typische *Machista*. Sie leben weiterhin nach den illiberalen und rückschrittlichen Grundgedanken des Franco-Regimes. Die heterosexuellen, männlichen Figuren Almodóvars *Verschmutzen* durch ihr abwertendes und gewalttätiges Verhalten nicht nur die Behausungen, sondern auch die Psyche der drei Protagonistinnen. Hier kommt das *Putzen als reinigendes Ritual* zu tragen. Erst nämlich, als Raimunda, Gloria und Pepa die Männer als Schmutz, sei es in Form einer verwüsteten Wohnung oder einer Leiche auf dem Küchenboden, erkennen, können sie durch das *Putzen* ihre Seele von den patriarchalen Fesseln der Männer reinwaschen. Erst als sie das Blut aufwischen, die Leiche verschwinden lassen und das Chaos beseitigen, wird ihnen klar, dass es die Männer waren, die eine solche Last in ihrem Leben dargestellt haben.

Um solche starken und doch verwundbaren Frauenfiguren erschaffen zu können, bedarf es großer Empathie, die sich Almodóvar bereits während seiner Kindheit und Jugend aneignete. Diese Entwicklungsphasen stellten ein weiteres Kapitel meiner Arbeit dar. Almodóvars Frauenfiguren, sowie der *Machismo* gegenüber diesen, sind eng verknüpft mit seiner eigenen Biographie. Mit seiner Mutter pflegte er stets ein inniges Verhältnis. Die Frauen im Dorf, in dem er aufwuchs, waren wie eine Familie für ihn. Almodóvar war stets von Frauen umgeben. Diese prägten in maßgeblich. Ohne diese Frauen und die Abwesenheit der männlichen Personen, sowie die seines eigenen Vaters, gäbe es die für Almodóvar charakteristische *chica almodovariana* nicht.

Ein weiterer, wichtiger Gedanke, der mich in meiner Arbeit beschäftigte war Almodóvars Stil. Er ist unverkennbar. Nicht nur durch seine besonderen Frauenfiguren, die sich niemals unterkriegen lassen, ihre Männer töten, in eine Tiefkühltruhe verstauen, oder die Mordwaffe in einer Suppe verkochen, sondern auch durch die auffällige Farbgebung und die bunten Dekors seiner einzigartigen Geschichten, die sich fernab vom Mainstream bewegen. Almodóvars Geschichten sind oft skurril, illegal, brutal, überwältigend, erschreckend, reizvoll, lebensnah, absurd, heftig, liebevoll, beängstigend, krank, mörderisch, aussätzig und doch oder gerade deswegen fesseln diese den Zuschauer. Auch das Genre, in dem sich der Regisseur bewegt, ist nicht beschränkt und einfallslos. Almodóvar lässt sich nicht in eine Schublade stecken und so konstruiert er in seinen Filmen *Volver*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* und

Mujeres al borde de un ataque de nervios melodramatische Tragikomödien mit Camp-Ästhetiken. Er wechselt das Genre von einer Szene zur nächsten, sogar innerhalb einer Szene wechseln sich Dramatik und Komik Schlag auf Schlag ab.

Im ersten, besprochenen Film *Volver* ist es die Putzfrau Raimunda, die von ihrem machistischen Ehemann Paco, sowie von ihrem verstorbenen, machistischen Vater heimgesucht wird. Almodóvar inszeniert in *Volver* einen weiblichen Kosmos, unter scheinbarer Ausklammerung des Vaters. Heterosexuelle, männliche Figuren kommen in *Volver* selten vor, die Männer bei Almodóvar machen sich rar. Trotzdem *Verschmutzen* sie die Psyche von Raimunda. Das *Verschmutzen* der Männer an der Protagonistin, sei es durch Konservatismus und Gewalt oder durch Missbrauch und Vergewaltigung, hinterlässt tiefe seelische Wunden. Doch erst als sich Pacos Leiche und sein Blut auf dem Küchenboden als materialisierter Schmutz zu erkennen geben, kann Raimunda durch das *Putzen* ein *reinigendes Ritual* erfahren. Erst jetzt kann sich die Protagonistin von ihrem Mann und ihrem Vater und deren patriarchaler Gesinnung lösen.

Mit *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* ging ich erneut auf das Thema *Hausarbeit als reinigendes Ritual* ein. Die Protagonistin Gloria, putzt nicht nur beruflich, sondern auch privat Schmutz weg. Ihr reaktionärer Ehemann Antonio verbietet ihr arbeiten zu gehen und zwingt sie zum Geschlechtsverkehr. Sein *Machismus* zeigt sich außerdem im Interesse für andere Frauen und der Gewalttätigkeit gegenüber seiner eigenen Frau. Glorias Tristesse und Ausweglosigkeit zeigt sich in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* besonders durch den Einsatz spezifischer Kameraeinstellungen. Almodóvar setzt Gloria dadurch mit Objekten gleich, um so noch gezielter auf ihre prekäre Lage aufmerksam zu machen. Im Affekt tötet Gloria ihren Mann, und ähnlich wie Raimunda in *Volver*, bemerkt Gloria erst jetzt, dass es Antonio war, der ihr Bürde schaffte. Befreit vom Patriarchat und franquistisch gesinnten Werten, versucht Gloria, einen neuen Lebensabschnitt, befreit von ihrem Mann, zu beginnen.

Im letzten Kapitel meiner Diplomarbeit behandelte ich den Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Darin untersuchte ich nicht nur das *Verschmutzen* der Männer, sondern auch das *Verschmutzen* der Frauen, genauer gesagt das *Verschmutzen als reinigendes Ritual*. Die Protagonistin Pepa wurde von ihrem egozentrischen und machthaberischen Liebhaber Iván verlassen. Doch obwohl Almodóvar den Protagonisten ähnlich wie in *Volver* durch Abwesenheit glänzen lässt, ist er doch den ganzen Film über allgegenwärtig. Seine Stimme zieht sich durch den gesamten Film wie ein roter Faden und verschmutzt, von Kommunikationsmedien übertragen, Pepas

Psyche. Dies belastet Pepa so sehr, dass sie beginnt ihren seelischen Frust nach außen zu tragen, in dem sie ihr Appartement verschmutzt. Pepa zündet ihr Bett an, wirft Telefon und Anrufbeantworter aus dem Fenster und hält Enten und Hühner auf der Dachterrasse. Schlussendlich gelingt es ihr aber, durch eben diese Transformation nach außen, sich vom Macho Iván loszulösen. So kann hier das *Verschmutzen als reinigendes Ritual* abgehandelt werden und findet mit der letzten Szene, in der Pepa nach einer Putzfrau verlangt, um das Chaos bzw. den Schmutz zu beseitigen, also mit dem *Putzen*, zurück zu meinem Thema *Putzen und Verschmutzen*.

In Almodóvars Kino werden diese reinigenden Tätigkeiten als typisch weibliche Handlungen innerhalb eines patriarchalen Systems beschrieben. Zugleich jedoch zeigen die Filme, wie es den Protagonistinnen gelingt, sich gerade durch das Putzen einen Raum der Selbstbestimmung zu erkämpfen: Die Reinigungsarbeit wird zur Ausdrucksform, in der sich die Entwicklung von Almodóvars Frauen hin zu einem selbstbestimmten Figurendasein vollzieht: erste Schritte auf einem langen Weg, den die Filme ein Stück weit mit Gloria, Raimunda und Pepa gehen, um sie dann in eine Zukunft zu entlassen, die zwar ungewiss ist, die sich der Zuschauer aber wenigstens befreit vom größten Schmutz, eben den konkret-sinnlichen Ablagerungen patriarchaler Strukturen, denken kann. Die enge Verknüpfung der Hausarbeit mit den Frauenfiguren impliziert in Almodóvars Kosmos also nicht die Zuweisung von traditionellen Geschlechterrollen, sondern ist vielmehr als reinigendes Ritual zu verstehen, als Verhandlungsform, durch die sich die Frauen zu ihrer Umwelt verhalten können. Performativ begegnen sie ihren Problemen und beseitigen gründlich den Schmutz in ihrem Leben – mit Schrubber, Staubsauger und Spaten. Im Putzen wird somit das, was sich für gewöhnlich als inner-psychischer Konflikt darstellt, in ein äußeres Verhältnis zur Welt transformiert.²⁸¹

²⁸¹ Chung, Almodóvars Putzfrauen, S. 50.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Allinson, M. (2008). *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*. London [u.a.]: Tauris.

Almodóvar, P. & Strauss, F. (1998). *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Ein Gespräch mit Frédéric Strauss*. Frankfurt: Verlag der Autoren.

Bauer, I. (2006). Das Telefongespräch im Filmwerk Pedro Almodòvars. Ein kommunikationswissenschaftliches Phänomen als Problem der Filmanalyse. Dipl. Universität Wien.

Behrens, G. (1982). *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*. Thun [u.a.]: Deutsch.

Bernecker, W. (Hg.) (2004). *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a.M.: Vervuert.

Bernecker, W. (Hg.) (1998). *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a.M.: Vervuert.

Bock, G. (2000). *Frauen in der europäischen Geschichte: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck.

Böcklinger, C. (2009). Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* und *La mala educación*. Dipl. Universität Wien.

Braem, H. (2001). *Die Macht der Farben*. München: Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig.

Bronfen, E. (2002). Das Gesetz der Frauen. Weibliche Farben und männliche Blicke deuten. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 38-41.

Chung, H.-J. (2008). Almodóvars Putzfrauen. Hausarbeit als reinigendes Ritual. *Film-Konzepte*, 3, 45-50.

Daničić, T. (2003). Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar. Diss. Universität München: Stauffenburg.

Edwards, G. (1995). *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. London, New York: Marion Boyards.

- Fies, S. (2010). Das Besondere an "Volver" – Pedro Almodóvars Ode an die Frauen. Zugriff am 30.9.2011 unter <http://stefanie-fies.suite101.de/das-besondere-an-volver---pedro-almodovars-ode-an-die-frauen-a73842#ixzz1ZRel43eo>
- Gerstner, M. (2002). Das Kabinett des Dr. Almodóvar. Wie der Regisseur aus Versatzstücken der Filmgeschichte seine Monster gebiert. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 48-50.
- Haas, C. (2001). *Almodóvar. Kino der Leidenschaften*. Hamburg, Wien: Europa.
- Haas, C. (2002). Chronik von Leben und Werk. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 78-83.
- Hillmann, K.-H. (1994). *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner.
- Kinder, M. (2007). Volver. *Film Quarterly*. 60, 3, 4-9. Zugriff am 30.3.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00433797
- Koebner, T. (2005). *Filmgenres. Komödie*. Stuttgart: Reclam.
- Koebner, T. (2007). *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Reclam.
- Kreis, W. (2004). Zur Situation der Frau in Spanien: Ein Vierteljahrhundert Demokratie. In W. Bernecker (Hg.) & K. Dirscherl, *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. (S. 477-532). Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Lane, A. (2006). „Borat“ and „Volver“. *The New Yorker*, 82, 36, 106-107. Zugriff am 30.3.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00392264
- Lorenzo, L. (1994). *Das kleine Lexikon Der Farben. Einsatz und Wirkung von Farben im Alltag*. Lemgo: Taoasis.
- Marcantonio, C. (2006). Volver. *Cineaste*. 31, 4, 77-79. Zugriff am 30.3.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00384575
- Marschall, S. (2005). *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren.
- Marschall, S. (2007). Komödie. In T. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*. (S. 357-365). Stuttgart: Reclam.
- Maurer Queipo, I. (2005). *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Minden, A. (2010). Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen. Dipl. Universität Wien.

- Müller, N. (2002). Ecce Omo oder ins Fernsehen kommt kein Mensch. Über die Rolle der Medien in den Filmen von Pedro Almodóvar. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 51-66.
- Nelson, R. (2006). Volver. *The Village Voice*. 51, 44, 76. Zugriff am 30.3.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00384575
- o.V. (1986). Du mußt dem Mann den Triumph lassen. *Der Spiegel*, 39. S. 206-215.
- Pekler, M. (2010). Eine Spur, die ins Innere führt. *ray*, 10. Zugriff am 30.3.2011 unter http://www.ray-magazin.at/2010/0410/th_filmfarben.htm
- Pfister, M. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.
- Polimeni, C. (2005). *Pedro Almodóvar und der Kitsch español*. Berlin: Parthas.
- Rabe, C. (1997). *Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film*. Alfeld/Leine: Coppi.
- Reumüller, B. (2006) Volver. *ray*, 6. Zugriff am 30.3.2011 unter <http://www.ray-magazin.at/0706/volver.htm>
- Riepe, M. (2004). *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: Transcript.
- Riepe, M. (2007). Ist Pedro Almodóvar überhaupt noch zu analysieren? *Schriftenreihe Psychoanalyse und Filmtheorie*. 5, 4-21.
- Rosefeldt, M. (2008) Volver. *Zeit online*, 13. Zugriff am 30.3.2011 unter <http://www.zeit.de/online/2006/21/cannes-volver>
- Sammt, B. (2001). Pop, Kitsch und Humanismus. Wie authentisch blieb Pedro Almodóvar? Dipl. Universität Wien.
- Scharnberg, A. (2002). Die Stadt. Alles über Madrid, Mütter und Mütter in Madrid. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 28-37.
- Schneider, G. & Bär, P. (Hg.) (2007). *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Pedro Almodóvar*. Mannheim: Cinema Quadrat.
- Schössler, D. & Weinsheimer, S. (2007). Kitsch/Camp. In T. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*. (S. 352-353). Stuttgart: Reclam.
- Seitz, D. (1997). *Der Film im Franquismus. Moderne und antimoderne Strömungen im spanischen Film der fünfziger und frühen sechziger Jahre unter Berücksichtigung von Geschlechter-, Klassen- und Rassendifferenzen*. Alfeld/Leine: Coppi.
- Smith, P. (2006). Cannes Preview: Women, Windmills and Wedge Heels. *Sight and Sound*. 16, 6, 16-18. Zugriff am 30.3.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00365462

- Smith, P. J. (2000). *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London [u.a.]: Verso.
- Tschulenck, S. (2009). Zur Entwicklung Pedro Almodóvars. Dipl. Universität Wien.
- Vidal, N. (1996). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino S.A.Z.
- Vossen, U. (2007). Melodram. In T. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*. (S. 434-438). Stuttgart: Reclam.
- Walter, K.-P. (2004). Die spanische Kinokultur der Gegenwart. In W. Bernecker (Hg.) & K. Dirscherl, *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. (S. 725-765) Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Willem, L. (1998). Almodóvar on the Verge of Jean Cocteau's „La voix humaine“. *Literature/Film Quarterly*. 26, 2, 142-147. Zugriff am 17.5.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00096439
- Wulff, H.J. (1988). *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. Zugriff am 30.9.2011 unter <http://www.derwulff.de/2-19>.
- Yànez Murilo, M (2006). Volver. *Film Comment*. 42, 6, 71-72. Zugriff am 16.5.2011 aus IIPA – International Index of Performing Arts unter http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00395727
- Zahnd, S. (2002). Der Klang von Glück und Trauer. Über Almodóvars musikalische Ausflüge – die Musikerin. *DU Die Zeitschrift der Kultur. Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*, 61, 67-69.
- Zeul, Mechthild. (2007). Filmwelten Pedro Almodóvars am Beispiel von „Volver“. *Schriftenreihe Psychoanalyse und Filmtheorie*, 5, 22-33.
- Zeul, M. (2010). *Pedro Almodóvar. Seine Filme, sein Leben*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.

Filmographie

Almodóvar, P. (Regie). (1990). *¡Átame!. Fessle mich!* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1997). *Carne trémula. Live Flesh – Mit Haut und Haar.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1983). *Entre tinieblas. Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (2002). *Hable con ella. Sprich mit ihr.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1993). *Kika.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1982). *Laberinto de pasiones. Labyrinth der Leidenschaften.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1995). *La flor de mi secreto. Mein blühendes Geheimnis.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1987). *La ley del deseo. Das Gesetz der Begierde.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (2002). *La mala educación. La mala educación – Schlechte Erziehung.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (2011). *La piel que habito. Die Haut in der ich wohne.* [Burg Kino Wien, Originalfassung mit deutschen Untertiteln] Spanien. Gesehen am 18.10.2011.

Almodóvar, P. (Regie). (2009). *Los abrazos rotos. Zerrissene Umarmungen.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1986). *Matador.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios. Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie) (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1984). *Qué he hecho yo para merecer esto!. Womit habe ich das verdient?.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1991). *Tacones lejanos. High Heels.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (1999). *Todo sobre mi madre. Alles über meine Mutter.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Almodóvar, P. (Regie). (2006). *Volver. Zurückkehren.* [DVD]. Spanien: Universum Film.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Pacos Leiche	50
Quelle: Volver (DVD, E 2006), 0:22:35.	
Abbildung 2: Kendostab Gloria	66
Quelle: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (E, 1984), 0:05:46.	
Abbildung 3: Mord Antonio	67
Quelle: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (DVD, E 1984) 1:07:56.	
Abbildung 4: Mutter mit Antonio.....	70
Quelle: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (DVD, E 1984) 0:13:01.	
Abbildung 5: Blick der Waschmaschine auf Gloria.....	75
Quelle: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (DVD, E 1984) 0:07:48.	
Abbildung 6: Pepas brennendes Bett.....	99
Quelle: Mujeres al borde de un ataque de nervios (DVD, E 1987) 0:16:01.	
Abbildung 7: Pepa Telefon	100
Quelle: Mujeres al borde de un ataque de nervios (DVD, E 1987), 0:29:22	
Abbildung 8: Farbkomposition Iván	104
Quelle: Mujeres al borde de un ataque de nervios (DVD, E 1987), 0:04:58.	
Abbildung 9: Lucías Camp-Ästhetik.....	110
Quelle: Mujeres al borde de un ataque de nervios (DVD, E 1987), 1:19:16.	

Anhang

Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit behandelt spezifische Frauenfiguren des spanischen Regisseurs Pedro Almodóvar. Ausgehend von der Situation der spanischen Frau im 20. Jahrhundert, während und nach der Franco-Diktatur, konzentriert sich die Analyse auf die Putzfrauen und den Aspekt *Putzen und Verschmutzen* in den Filmen *Volver* (E, 2006), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (E, 1984) und *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (E, 1987). Eine wichtige Rolle spielen dabei die spanischen Männer, deren konservative und patriarchale Ideologie den *Machismo*, ein kulturelles Phänomen in Spanien, kennzeichnet. Der Leitgedanke dieser Arbeit manifestiert sich in der Thematik des *Putzens*, das Almodóvars Putzfrauen von ihren machistischen Ehemännern, die durch ihre franquistische Grundhaltung die Psyche und Behausungen der Protagonistinnen *verschmutzen*, befreien soll. *Hausarbeit als reinigendes Ritual* bildet das Kernstück dieser wissenschaftlichen Abhandlung. Die intensive Auseinandersetzung mit der spanischen Geschichte, dem *Machismus* und den besonderen Frauenfiguren Almodóvars, bietet die Möglichkeit neuer Betrachtungsweisen eines prekären Themas, das in Spanien noch heute omnipräsent ist. Ziel dieser wissenschaftlichen Arbeit ist es, aufzuzeigen, wie sich Almodóvar dem *Putzen und Verschmutzen* in diesen drei Filmen bedient, um so seine Frauenfiguren aus den patriarchalen Fesseln ihrer reaktionären Ehemänner loslösen zu können.

Abstract Englisch

The paper is about the distinguishing female characters, Spanish born director Pedro Almodóvar created. Focusing on the situation of Spanish women in the 20th century, during and after the Franco regime, we analyze the helps' position, especially the aspect of cleaning and dirtying in following of his motion pictures: *Volver* (E, 2006), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (E, 1984) and *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (E, 1987). An important part is played by Spanish men, who's conservative and patriarchic believes mark the *machismo* - a cultural phenomenon in Spain. The act of cleaning the homes and minds of Almodóvars protagonists, housekeepers who are suppressed by their macho husbands, is the focal point of the work. Chores become a purifying ritual in this scientific treatise. To take an intense look at Spanish history, *machismo* and Almodóvars extraordinary female leads are a great opportunity to change the view of a sensitive topic, which is still omnipresent in Spain. Goal of the diploma thesis is to denote how Almodóvar uses cleaning and dirtying in those three movies to free his heroines from their controlling husbands.

Curriculum Vitae

Zur Person

Name	Jasmin Elisabeth Volgger
Geburtsdatum	18.3.1986
Staatsbürgerschaft	Österreich
Derzeitiger Wohnort	Wien
Kontakt	jasmin.elisabeth.volgger@gmail.com

Ausbildung

2006 – 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
1996 – 2004	Bundesgymnasium Blumenstraße, Bregenz (kreativer Schwerpunkt)
Sprachen	Deutsch, Englisch, Französisch