



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Movida Madrileña und
die frühen Filme des Pedro Almodóvar“

verfasst von / submitted by

Sigrid Murschenhofer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 350

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch und
UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung

- an meinen Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Türschmann, für seine Unterstützung bei der Suche nach dem richtigen Thema und dessen Ausarbeitung
- an meine Vorgesetzten, Kolleginnen, Kollegen und Freundinnen für ihre Begleitung und ihr Verständnis
- an meine Kinder für ihre Geduld und Ermutigung
- an meine Eltern, dass sie mir den richtigen Weg gewiesen haben.

Dankbar bin ich insbesondere

- für meinen Arbeitsplatz, der mir eine flexible Zeiteinteilung und somit das Studium gestattete
- für die Möglichkeit, in Österreich kostengünstig und problemlos ein Studium zu absolvieren.

Inhaltsverzeichnis

1. Die Movida Madrileña (1977-1985).....	3
1.1. Der Begriff „Movida“	3
1.2. Historischer Kontext	4
1.3. Die Entstehung der Movida	5
1.4. Phasen der Movida	8
1.5. Merkmale und soziale Praxis der Movida Madrileña	12
1.6. Kunst in der Movida.....	19
1.7. Post-Movida	23
2. Pedro Almodóvar	26
2.1. Werdegang und Einflüsse auf sein Filmschaffen	26
2.2. Pedro Almodóvar und die Movida Madrileña.....	32
2.3. Pedro Almodóvars frühe Filme	33
2.3.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)	35
2.3.2. Laberinto de pasiones (1982).....	40
2.3.3. Entre tinieblas (1983)	45
2.3.4. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)	50
3. Stilstudien (Close reading)	58
3.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	58
3.2. Laberinto de pasiones	66
3.3. Entre tinieblas	76
3.4. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?	85
4. Schlussbetrachtung	91
5. Bibliographie	93
Anhang	97
6. Zusammenfassung	97
7. Resumen	98

1. Die Movida Madrileña (1977-1985)

1.1. Der Begriff „Movida“

Die „Movida Madrileña“, die im Zentrum dieser Untersuchung steht, ist die Bezeichnung einer Zeitspanne, die Spaniens Gesellschaft von Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre prägte, über deren Wesen und Dauer jedoch keine allgemeine Einigkeit herrscht. Betrachten wir zunächst einmal die Bedeutung des Namens dieser Epoche:

„Movida“ ist die weibliche Form des Perfektpartizips von „mover“ (bewegen) und bedeutet, entgegen mancher Erwartungen, nicht „Bewegung“. Vielmehr bedeutet „movida“ auf ein Foto bezogen „verwackelt“ und im Hinblick auf Musik „schnell“ oder auch „bewegt/lebhaft“. Der Ausruf „*¡Qué movida!*“ kann im Deutschen mit „Was für ein Durcheinander!“ oder „Was für eine Stimmung!“ übersetzt werden; „*ir de movida*“ heißt zu Deutsch „ausgehen“. Die dynamische Komponente des Wortes weist deutlich darauf hin, dass es sich in der Movida um Bewegung, Aktivsein, um Wirbelmachen und um Freiwerden von Energie handelt (vgl. Nolte 2009: 49).

Julia Nolte stellt fest, dass die Real Academia Española das Substantiv „movida“ offiziell erst 2001 in ihr „Diccionario de la Lengua Española“ aufnahm und mit der Erklärung „juerga, diversión“ (dt.: Spaß, Unterhaltung) versah. Die Movida kreierte ihren Namen somit selbst und es zeigt sich bereits in ihrem Namen, dass ihr zentrales Interesse der Spaß, das Vergnügen und die Unterhaltung waren.

Der Begriff Movida ist jedoch nicht nur positiv konnotiert, die Bezeichnung wird auch oft mit „Krawall, Unruhe, Tumult“ in Verbindung gebracht. Bezogen auf den Untergrund wird „movida“ auch mit Drogenbeschaffung bzw. Drogenkonsum assoziiert, wie Ana Curra, eine zentrale Akteurin der Strömung, in einem Gespräch mit Julia Nolte bestätigte (vgl. Nolte 2009: 50).

Es gibt Stimmen, die behaupten, dass der Begriff Movida als Benennung eines Madrider Phänomens in Barcelona geprägt wurde, und zwar soll José Manuel Costa im Jahr 1980 in der in Barcelona produzierten Sendung „Musical Expréss“ öffentlich von einer „movida madrileña“ gesprochen haben (vgl. Nolte 2009: 51).

Eine andere Erklärung über die Herkunft des Begriffs lautet dahingehend, dass Mitte der 70er Jahre der Musikkritiker und Radiomoderator Jesús Ordovás „kulturelle Randereignisse, die von Rock- und Pop-Musikern produziert wurden“ als „movidas“ bezeichnet haben soll, was er auch selbst bestätigte.

In jedem Fall stammt der Begriff „Movida“ aus der Nacht- und Künstlerszene und wurde von Journalist/innen aufgegriffen um die sozio-kulturellen Ereignisse im Madrid der späten 70er und frühen 80er Jahre zu beschreiben. Oftmals wird der Begriff „Movida madrileña“ verwendet, um die Madrider Movida von den movidas der anderen spanischen Großstädte abzugrenzen; in dieser Arbeit werden die beiden Begriffe jedoch synonym verwendet.

Der Begriff „Movida“ wurde demnach in den Medien geprägt und dementsprechend wurde die Strömung auch von der Kulturindustrie, der Politik und den Medien vereinnahmt (vgl. Nolte 2009: 52). Von den Protagonisten selbst wurde die Bezeichnung für ihre künstlerischen Aktivitäten nicht akzeptiert, da sie darin eine Bevormundung sahen. Pedro Almodóvars Kommentar dazu ist etwa folgender:

Con la palabra ‘movida’ no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la movida es una creación de los medios de información.

(Vidal 2000: 39)

1.2. Historischer Kontext

Nach dem Tod von General Franco im November 1975 begann ein Prozess, der unter dem Namen *transición democrática* bekannt wurde. Nach dem Ende der Franco-Diktatur vollzog sich ein friedlicher Übergang zur Demokratie, dieser Demokratisierungsprozess galt als beendet, als die Sozialistische Arbeiterpartei Spaniens PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) im Jahr 1982 bei den Parlamentswahlen die absolute Mehrheit errang. Felipe González wurde damit zum Ministerpräsidenten gewählt.

Unmittelbar nach dem Tod Francisco Francos wurde Prinz Juan Carlos zum König Juan Carlos I. ernannt, was die Neustrukturierung der spanischen Regierung und den allmählichen Übergang zu einer liberal-parlamentarischen

Monarchie einleitete. 1977 wurden die ersten freien Wahlen nach der Franco-Diktatur abgehalten, aus denen die Partei Suárez, die Demokratische Zentrumspartei UCD (Unión de Centro Democrático) und die Sozialistische Arbeiterpartei PSOE als Sieger hervorgingen. Der jugendlich wirkende Staatspräsident Adolfo Suárez und der Sozialistenführer Felipe González verkörperten daraufhin das neue, moderne Spanien (vgl. Rabe 1997: 36-37).

1.3. Die Entstehung der Movida

Nach Isabel Maurer Queipo lässt sich das kulturelle Phänomen der Movida als subkutane Bewegung gegen die repressiven Jahre des franquistischen Systems verstehen, in der künstlerischer Aufbruch und sozial-politisches Engagement verschmelzen. Bereits Jahre vor dem Tod Francos, zur Zeit der sogenannten *Dictablanda*, wurde den Liberalisierungsbestrebungen der Weg bereitet. Somit manifestierte sich der Bruch mit der Vergangenheit nicht erst im geschichtsträchtigen Jahr 1975, sondern, wie Pedro Almodóvar bemerkte, war Unterhaltung in Madrid im geheimen bereits gang und gäbe und der Moment, in dem dieser Alptraum zu Ende gehen würde, war in Vorbereitung. (vgl. Maurer Queipo: 55). Die Movida kann demnach als metaphorischer Brennpunkt einer spezifischen Bewegung angesehen werden, die sich gegen die Normen richtete und in ihren medialen Werken aus Literatur, Film oder Zeitschrift auch die kirchliche Position in Frage stellte (vgl. Maurer Queipo: 63).

José Manuel Lechado beschreibt die Movida als ein im Jahr 1978 unvermittelt auftretendes Phänomen, das das Ergebnis der starken Sehnsucht nach Freiheit der spanischen Jugend war:

[...] Ahí, en medio de este escenario tan poco prometedor, surgió casi de improviso, sin premeditación ni plan alguno, la Movida, reflejo del deseo de libertad de los jóvenes españoles que ya no querían vivir como sus abuelos y ni siquiera aspiraban a disfrutar del raquíto bienestar que habían conocido sus padres durante el desarrollismo de la década de 1960, pagado a golpe de dólar. (Lechado 2013: 15)

Auch Mark Allinson charakterisiert die kulturelle Veränderung im Gegensatz zur politischen, die er bezeichnenderweise als „transición más que una revolución“ beschreibt, als schnell und zeitweise exzessiv (vgl. Allinson 2003: 25).

Antonio Holguín schreibt in seiner Monographie über Pedro Almodóvar von der Movida als einer Bewegung von befreundeten Persönlichkeiten, „que en poco tiempo convirtió a la capital en el centro de atención, no sólo de la Península, sino de todo el mundo“ (vgl. Holguín 2006: 40).

Julia Nolte sieht die Movida nicht als ein plötzlich auftretendes Phänomen, sondern als eine Bewegung, die sich in drei Phasen entwickelte – (mehr dazu im Abschnitt 1.4. Phasen der Movida). Nolte setzt den Beginn der Movida mit dem Jahr 1977 an, hält aber auch fest, dass es, aufgrund des Fehlens eines Gründungsakts oder eines Manifests der Kulturbewegung, schwierig ist, ein exaktes Anfangsdatum zu nennen. Einerseits wird das Finale des ersten Madrider Rockwettbewerbs „Trofeo Villa de Madrid de Música Rock“ am 15. Mai 1978 als Entstehungsdatum genannt, andererseits die Tatsache, dass Spanien wieder eine Demokratie wurde – somit kann das Jahr 1977 als Beginn der Movida angenommen werden (vgl. Nolte 2009: 64-65).

1977 war das Jahr der ersten demokratischen Wahlen seit 1936 und auch das Gründungsjahr der Punkband „Kaka de Luxe“. Die Demokratisierung Spaniens ermöglichte die Legalisierung von politischen Parteien und die offizielle Abschaffung der Zensur. In der Verfassung von 1978 wurden Grundrechte wie Pressefreiheit, künstlerische Freiheit, die gesetzliche Gleichheit von Mann und Frau und die Anerkennung der kulturellen und sprachlichen Vielfalt Spaniens garantiert, die Trennung von Kirche und Staat brachte die Religionsfreiheit mit sich (vgl. Nolte 2009: 11).

Die Modernisierung des Landes zeigte sich nicht nur in den politischen Reformen, sondern auch in der Industrialisierung, Urbanisierung und der Entwicklung des Tourismus. Dieser gesellschaftliche Wandel mit seinen Reformen schaffte Freiheiten und Rechte für jede/n Einzelne/n, was besonders die Entfaltung der Frau begünstigte, die während der Diktatur dem Mann in allen Belangen untergeordnet war. Durch den Tourismus öffnete sich das Land neuen Einflüssen von außen und diese Veränderungen waren besonders in den Großstädten bemerkbar, wenn Touristinnen beispielsweise mit Lederjacken, gefärbten Haaren und schwarzem Nagellack von ihren Reisen nach London zurückkehrten und in der Heimat für Aufsehen sorgten. Auch der Umgang mit der Sexualität wurde

freizügiger, was von den Konservativen mit Skepsis und Argwohn betrachtet wurde.

Unterhaltung im öffentlichen Leben war nicht mehr verboten, sondern wurde vielmehr gefördert, sodass im Jahre 1979 die Tradition der Volksfeste, die unter Franco abgeschafft wurde, wiederaufgenommen werden konnte. Insbesondere im Kulturleben war die Öffnung des Landes bemerkbar: In den spanischen Kinos wurden wieder ausländische Filme gezeigt, Andy Warhol hatte 1983 seine erste Ausstellung in Madrid und bereits 1978 wurden zum ersten Mal Gemälde aus dem Prado an Museen im Ausland verliehen. Die Rückkehr der Exilkunst erfolgte symbolisch durch die Übersiedlung von Pablo Picassos „Guernica“ aus dem New Yorker Museum of Modern Art nach Madrid. (vgl. Nolte 2009: 11-13).

Die „Transición“ in der Politik kann mit dem Jahr 1982 als abgeschlossen betrachtet werden, die kulturelle Erneuerung dauerte hingegen bis zum Ende der 80er Jahre an, da die Reformen im kulturellen Leben erst später als in der Politik einsetzten. Im Film kam es etwa mit der Einrichtung eines Filmressorts beim Kulturministerium im Jahr 1978 zu institutionellen Veränderungen, und eine Gruppe von jungen Leuten ließ daraufhin ihrer Kreativität freien Lauf. Diese jungen Künstler begründeten in Madrid eine Bewegung, die später als Movida bekannt werden sollte. Im Madrider Untergrund entfaltete sich das künstlerische Schaffen sozusagen explosionsartig, beispielsweise drehte der Filmregisseur Pedro Almodóvar 1978 seinen ersten Spielfilm. Für ihn waren die Jahre zwischen der Abschaffung der Zensur und dem Regierungswechsel die besten Jahre – „[...] los grandes años de Madrid [...]“ – da die Stadt in der Zeit ohne Regierung seiner Meinung nach wirklich frei war (vgl. Nolte 2009: 13-14).

1.4. Phasen der Movida

Julia Nolte definiert drei Phasen der Entwicklung der Movida:

1. Explosion im Untergrund (1977-1980)
2. Massenhafte Verbreitung und Institutionalisierung (1980-1985)
3. Spaltung und Weiterwirken in der dominanten Kultur bzw. im Untergrund nach 1985 bis in die 90er Jahre (vgl. Nolte 2009: 64-70).

Ad 1. Explosion im Untergrund (1977-1980)

Laut Nolte sprechen zwei Ereignisse für einen Beginn der Entstehung der Movida als Subkultur im Jahr 1977:

- Der Auftritt der Punkband Kaka de Luxe im Pub People, wo es zuvor nur Rockkonzerte gegeben hatte: Kaka de Luxe gab der spanischen Musik und auch der Mode eine neue Richtung und gilt daher als „grupo originario“ und „motor de explosión“ der Movida.
- Die Gründung der Cascorro Factory durch Alberto García-Alix und Ceesepe, wo die beiden Künstler nordamerikanische Underground-Comics ins Spanische übersetzten – britischer und amerikanischer Underground wurden so zu Bezugssystemen.

In diesen Kreisen bildete sich der harte Kern der Movida, stellvertretend für zahlreiche in dieser Zeit entstandene Bands wird Kaka de Luxe genannt, weitere Mitglieder der Bewegung waren die Fotograf/innen Ouka Lele, Alberto García-Alix und Pablo Pérez-Mínquez sowie die Maler Ceesepe und das Malerduo „Los Costus“. Pedro Almodóvar und Fabio McNamara zählten ebenfalls zu diesem Künstlerkreis. Madrid brachte in dieser Anfangsphase eine Subkultur mit eigenen Codes wie Kleidungsstil, Sprech- und Verhaltensweisen und eigenen Kommunikationskanälen hervor, die nur einigen Eingeweihten zugänglich und verständlich waren (vgl. Nolte 2009: 64-66).

Die Sprache, in der sich die Mitglieder der Movida unterhielten, ist unter dem Namen „Cheli“ bekannt. „Cheli“ ist ein Wort unbekannter Herkunft, das für Kollege, Freund oder auch Gastgeber verwendet wird. Die Protagonist/innen der

Movida bezeichneten ihren Jargon als „neue“ Jugendsprache der Madrider Movida. José Manuel Lechado hat sich mit diesem Phänomen näher beschäftigt und kam zu dem Schluss, dass die Sprache weder neu, noch eine der Jugend vorbehaltene Ausdrucksweise war. Die Sprache verwendete Ausdrücke der Prostituierten-, Kriminellen- und Drogenszene, aber auch alte arabische bzw. philippinische Wörter, die bereits im Laufe der Geschichte Einzug ins Spanische gefunden hatten. Zusätzlich setzte sie neue Ausdrücke ein, deren Herkunft nicht geklärt ist. Das einzige, was laut Lechado dem Cheli zuerkannt werden kann, ist die Tatsache, dass dieser Code in der Madrider Movida entstanden ist, denn keine Movida der anderen spanischen Großstädte brachte eine eigene Sprache hervor. Durch die Musikszene, Comics, Radio und Fernsehen verbreitete sich Cheli anschließend im ganzen Land (vgl. Lechado 2013: 211-212).

Lechado datiert den Beginn der Movida mit Mitte der 70er Jahre mit dem Verweis, dass das genaue Datum sehr unterschiedlich angesetzt wird, je nachdem, wer davon berichtet. Einerseits wird das Festival „15 Horas de Pop y Rock“ im Sommer des Jahres 1975 als erstes Lebenszeichen der Movida genannt, das das erste große Rockkonzert in Spanien nach dem Vorbild der USA oder Westeuropas war. Dieses Konzert fand allerdings noch vor dem Tod des Diktators statt. Andere Stimmen sprechen vom „Enrollamiento Internacional“ in Leon im Juni 1976 als Beginn der Movida, dieses Rockkonzert wurde von der Stadtverwaltung organisiert und fällt in die Zeit nach Francos Tod (vgl. Lechado 2013: 16).

Ad 2. Massenhafte Verbreitung und Institutionalisierung (1980-1985)

1980 tauchte die Bezeichnung „Movida“ in den Medien auf und ab diesem Moment war das Phänomen greifbar, hatte einen Namen und konnte somit vermarktet werden. Es folgte also eine Institutionalisierung der Bewegung sowie eine massenhafte Verbreitung über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus. Die entscheidenden Impulse gingen von den Medien aus, besonders die unabhängigen Radiosender, die in dieser Zeit in Spanien entstanden, machten immer mehr Gruppen bekannt und ab 1983 bot das staatliche Fernsehen mit seinen zahlreichen Musiksendungen den Movida-Akteurinnen eine eigene

Bühne. Das internationale Medieninteresse war ab 1984 besonders groß, die Movida wurde zehn Jahre nach dem Tod Francos als Symbol des neuen Madrids sowie des modernen Spaniens dargestellt bzw. exportiert. Plattenfirmen, wie Hispavox, nahmen die Madrider Bands „Radio Futura“, „Alaska y los Pegamoides“ und „Ejecutivos Agresivos“ unter Vertrag, der spanische Sommerhit des Jahres 1982 „Bailando“ von „Alaska y los Pegamoides“ wurde auch auf Englisch für den anglophonen Markt aufgenommen (vgl. Nolte 2009: 66-67).

Die Politik machte sich die Vermarktung der Künstler/innen der Movida ebenfalls zunutze, indem die sozialistische Stadtverwaltung unter dem Madrider Bürgermeister Enrique Tierno Galván Gratiskonzerte, Musikwettbewerbe und Ausstellungen organisierte. Der Politik wurde sogar vorgeworfen, sie habe die Movida dazu benutzt, um das Image der Stadt zu verbessern und junge Wähler/innen für sich zu gewinnen (vgl. Nolte 2009: 68). Tierno Galván eröffnete beispielsweise im Jahr 1984 die Ausstellung „Madrid, Madrid, Madrid“ mit Fabio McNamara an seiner Seite, in der man unter anderem die Marihuanapflanze aus Plastik aus Almodóvars Film „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ bewundern konnte (vgl. Allinson 2003: 29-30).

Die Movida gab sich auch selbst einen offiziellen Charakter mit der Gründung von eigenen Institutionen wie der Zeitschrift „La Luna de Madrid“ (1983) oder dem Musiklokal Rock-Ola (1981), das von Pedro Almodóvar „Universität der Movida“ genannt wurde. Die Movida machte sich gewissermaßen von diesen Institutionen sowie von der Fernsehsendung „La Edad de Oro“ abhängig und definierte sich über sie. Im Jahr 1985 wurden diese drei zentralen Aktionsräume geschlossen und das Gemeinschaftsgefühl löste sich auf, was dazu führte, dass sich die Akteur/innen in kleinen Gruppen zerstreuten.

Pedro Almodóvar lässt in einer seiner Kolumnen in La Luna „Patty Diphusa“ ihren Abschied von der Zeitschrift ankündigen und verdrossen ausrufen: „Alles ist Party, alles ist Sex, alles ist Spaß und Leichtsinn. Nicht mit mir! Spiele hören auf, Spiele zu sein, wenn sie zur kulturellen Demonstration verkommen.“ (Almodóvar 2008: 96)

Der eruptive Charakter und die Spontaneität der Movida verloren sich nach 1985, was auch den Endpunkt der zweiten Phase markierte. Viele Akteur/innen der Movida lösten sich von ihrer Ursprungsstadt und gaben somit ihre Gebundenheit an Madrid als Merkmal der Movida auf (vgl. Nolte 2009: 69). Die Schauspielerin Ana Curra drückte in einem Gespräch mit Julia Nolte ihr Gefühl bezüglich der Bezeichnung der Movida aus und sagte, dass das, was die Movida einzigartig und genial machte, mit ihrer Namensgebung bereits im Jahr 1983 verloren ging:

A partir del año 83 para mí empezó a caerse la movida en lo que fue lo genial de la movida, que fue aquella corriente eléctrica que circulaba por la calle que nos conectaba y que era totalmente creativa.

(Ana Curra in Nolte 2009: 54)

Laut Mark Allinson ist sich die Mehrheit der Protagonist/innen der Movida darüber einig, dass der Höhepunkt der Movida zwischen 1981 und 1985 liegt, auch wenn es sich um Energien handelte, die sich bereits in den letzten Jahren der Franco-Diktatur angestaut hatten und daher diese sozialen und kulturellen Veränderungen hervorbringen konnten (vgl. Allinson 2003: 26). Mark Allinson zitiert Borja Casani, den ehemaligen Herausgeber der Zeitschrift La Luna, der zu Beginn der 90er Jahre behauptete, in den Achtzigern hätte die letzte kulturelle Explosion in Spanien stattgefunden, da sich das Land anschließend in einer internationalen Welt auflösen würde. Und diese Vorhersage sollte sich bewahrheiten, da Spanien sich im Laufe der Jahre immer mehr in Europa und die westliche (und amerikanische) Kultur integrierte (vgl. Allinson 2003: 30).

Ad 3. Spaltung und Weiterwirken in der dominanten Kultur bzw. im Untergrund

Nach 1985 spaltete sich die Movida einerseits in ihre konsensfähigen Elemente und andererseits in ihre nicht konsensfähigen Elemente auf.

Die konsensfähigen Elemente wirken bis heute weiter und sind nach ihrer Abspaltung in die dominante Kultur übergegangen. Bis in die 90er Jahre wurden weiterhin Gratiskonzerte durch die Stadtverwaltung organisiert und Künstler/innen der Malerei, Fotografie, Musik und des Kinos waren nach wie vor erfolgreich tätig: Ouka Lele stellte ihre Werke 1987 im „Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofía“ aus und seit 1988 wurden sie u.a. in Paris, Tokio, London, Antwerpen und Rom gezeigt; Alberto García-Alix erhielt 1999 den „Premio Nacional de Fotografía“ und Pedro Almodóvar bekam 2002 den Oscar ‚Bestes Drehbuch‘ für „Hable con ella“ (vgl. Nolte 2009: 70). Die Künstler/innen waren weiterhin aktiv, es verband sie allerdings kein gemeinsamer Lebensstil mehr so wie früher, sondern sie wirkten als Individualisten. Die Weltausstellung in Sevilla im Jahr 1992 stellte Arbeiten von Almodóvar und Ouka Lele im Pavillon von Madrid aus und für die Musik sorgte die Ex-Punk-Sängerin Alaska (Allinson 2003: 29).

Die nicht konsensfähigen Elemente der Movida verschwanden nach 1985 wieder im Untergrund, Julia Nolte nennt in dieser Kategorie den Konsum harter Drogen, sadomasochistische Praktiken und die Auftritte von Transvestiten (vgl. Nolte 2009: 71).

1.5. Merkmale und soziale Praxis der Movida Madrileña

Laut den Untersuchungen von Julia Nolte zeichnet sich die Movida durch sieben Merkmale aus:

1. sie geht von jungen Menschen aus
2. sie integriert fremde Einflüsse
3. sie soll vor allem Spaß bereiten
4. sie ist antipolitisch, aber nicht apolitisch
5. sie bekennt sich zum Dilettantismus
6. sie ist interdisziplinär
7. sie ist grenzüberschreitend bzw. grenzverletzend

(vgl. Nolte 2009: 54)

Im Folgenden werden diese Merkmale erläutert und durch Beispiele illustriert.

Ad 1.: Der Ausgangspunkt der Movida ist die Jugend

Nicht ganz Madrid beteiligte sich an dieser neuen Bewegung, sie ging vorwiegend von jungen Menschen aus. Die künstlerische Aktivität und die neuen Verhaltensweisen gingen von einer Gruppe von rund 150 bis 200 Akteur/innen aus, alle im Alter von ca. 14 bis Anfang 30. Die meisten von ihnen konnten nicht

von ihrer Kunst leben, nur vereinzelt Mitgliedern der Gruppe gelang es die Kunst zu ihrem Beruf zu machen, z. B. Galerist/innen oder Journalist/innen, und sie wurden trotzdem im Kreis der Movida-Akteur/innen akzeptiert.

Jugend ist eine Zeit des Ausprobierens, des Experimentierens, und gerade das ist eines der wichtigsten Themen in der Movida. Sie bot also eine Phase des Jungseins, die Jungen konnten sich ihrer Jugend erfreuen und den Älteren ermöglichte sie ein Nachholen dessen, was während des Franquismus nicht möglich war (vgl. Nolte 2009: 55). Laut Hector Fouce zeigte sich in der Movida, dass die Jugend als differenzierte soziale Gruppe mit eigenen Praktiken, Werten und Symbolen auftrat und damit ihre eigene Kultur vertrat, die nur für eine bestimmte Ebene von Leuten erreichbar war, nämlich für junge Leute, die sich für diesen Bereich interessierten. Die Jugendkultur bildete damit eine Subkultur, da sie in der dominierenden Kultur einen unterschiedlichen Ausdruck vertrat (vgl. Fouce 2000: 267-268).

Ad 2.: Integration von fremden Einflüssen

In der Movida gruppierten sich nicht nur Künstler/innen, die aus Madrid kamen. Einige der bekanntesten Akteur/innen der Movida stammten aus anderen spanischen Städten oder Regionen bzw. aus einem anderen Land. Alaska, die Mitbegründerin der Musikgruppe Kaka de Luxe, wurde beispielsweise in Mexiko geboren und kam erst 1973 nach Madrid; Pedro Almodóvar kam aus der Extremadura in die Hauptstadt und wurde dort als Filmregisseur und als Sänger von Almodóvar&McNamara bekannt; das homosexuelle Künstlerpaar Juan Carrero und Enrique Naya alias „Los Costus“, kam 1975 aus Cádiz in Andalusien nach Madrid (vgl. Nolte 2009: 56).

Das Fremde war allgemein eine Inspirationsquelle und galt als attraktiv. Für die Pseudonyme der Movida-Künstler/innen wurden häufig englisch klingende Namen gewählt, wie z. B. Ceesepe, McNamara, Moriarty oder Rossy de Palma. Kaka de Luxe wurde bewusst mit K anstatt (wie im Spanischen) mit C geschrieben um dem Namen einen fremden Touch zu geben (vgl. Nolte 2009: 110).

Die Movida-Akteur/innen inspirierten sich auch in ihren künstlerischen Aktivitäten und ihrem Lebens- und Kleidungsstil an ausländischen Modeerscheinungen. Der britische und nordamerikanische Punk, der über Radio, Fernsehen und Musikzeitschriften in die Musikbars Eingang fand, wurde von spanischen Musikgruppen wie Kaka de Luxe, Corazones Automáticos und Zombies kopiert und verwertet. Auch im Erscheinungsbild von Tino Casal und Fabio McNamara sind fremde Einflüsse erkennbar, nämlich die des nordamerikanischen Glam-Rock mit Glitzerkostüm und sexueller Ambiguität à la Ziggy Stardust (alias David Bowie) (vgl. Nolte 2009: 167-168).

Die Mitglieder der Szene legten großen Wert darauf, ihre Individualität zu betonen und das gelang ihnen am ehesten über ihr Erscheinungsbild, d.h. mit ihrer Kleidung, ihrer Haartracht und ihren Sprech- sowie Verhaltensweisen (s. Kap. 1.4.). In der Mode kam es darauf an, mehr als nur ein äußeres Erscheinungsbild zu prägen, es galt, eine Überzeugung, eine „actitud“ (laut Ana Curra) zum Ausdruck zu bringen. Es war nicht einfach, an ausgefallene Kleidung zu gelangen, und so entwarfen die Akteur/innen der Movida ihre Mode selbst und improvisierten mit gebrauchten Dingen, die sie am Madrider Flohmarkt, dem „Rastro“ erstanden, oder experimentierten mit abgelegter Kleidung von Müttern oder Großmüttern (vgl. Nolte 2009: 129-134).

Das New York der späten 1950er und 1960er Jahre ist ebenfalls ein wichtiger Bezugspunkt der Movida, Einflüsse sind in Almodóvars Spielfilm Pepi, Luci, Bom zu erkennen: sexuelle Tabus werden gebrochen, pornografisches Material wird ganz beiläufig gezeigt und Homosexuelle sowie Transvestiten zählen zu den Protagonist/innen des Films (vgl. Nolte 2009: 169, s. Kap. 2.3.1. und 3.1.).

Ad 3.: Sie soll Spaß bereiten

Spaß war einer der zentralen Faktoren der Movida und die Handlungsmotivation ihrer Akteur/innen. Auch hier wurde die jugendliche Haltung der Movida-Akteurinnen deutlich, das bewusste Ausleben von Spaß diente als Rebellion gegen das Leben der Erwachsenen, die sich Spaß und Unterhaltung oft aus Pflicht- oder Risikobewusstsein versagten. Dieses Verhalten sollte nicht in erster Linie subversiv wirken, sondern Lust wurde in der Movida betont, um etwas zu

erleben, das während der Franco-Diktatur im Nationalkatholizismus nicht öffentlich und mit gutem Gewissen stattfinden durfte (vgl. Nolte 2009: 58-59).

Auch in den Produkten der Künstler/innen war der Spaß ein grundlegendes Merkmal. Alaska y los Pegamoides sangen: „Bailando, me paso el día bailando“. Diese Worte drückten den Wunsch aus, den ganzen Tag mit angenehmen Beschäftigungen zu verbringen und auch die Arbeit zu einer Zeit des Vergnügens zu machen. Dieses Bekenntnis zum Spaß war eine deutliche Form der Ablehnung des Bürgerlichen, Spaß stand im Gegensatz zum sogenannten Ernst des Lebens, den die bürgerliche Gesellschaft von ihren Mitgliedern erwartete.

Spaß war auch ein Weg zur Bekämpfung von Langeweile. Die Movida-Akteur/innen waren ständig auf der Suche nach neuen Aktivitäten, die Glücksmomente hervorrufen und Langeweile oder Routine verhindern sollten. Die Musikgruppe Kaka de Luxe behandelte dieses Thema in ihrem Lied „Pero me aburro“: Der Sänger klagt über Langeweile bei jeglicher Tätigkeit, die eigentlich Spaß machen sollte (Trinken, Kiffen, Sex), sodass er Selbstmordgedanken hegt. Dieser melancholische Text wird von Rock’n’Roll-Musik begleitet, die normalerweise gute Laune verbreitet – daher ist der Inhalt ironisch zu verstehen: Kaka de Luxe ironisierten das langweilige Leben der bürgerlichen Gesellschaft, in der die erwähnten Tätigkeiten verboten waren und distanzierten sich ebenfalls vom immer gleichen Schema des Rock’n’Roll, das den Menschenmassen zu jener Zeit Freude bereitete.

Wie schon in Kap. 1.4. erwähnt verlor die Movida durch den Verlust an Spontaneität und Routine in den späteren Phasen ihren Reiz und begann langweilig und sinnlos zu werden. Kaka de Luxe haben mit ihrem Lied bereits frühzeitig die Entwicklung der Movida angesprochen, die sich abzeichnete, als die Bewegung nicht mehr nur einer kleinen Gruppe, sondern der breiten Masse zugänglich war (vgl. Nolte 2009: 156-57).

Ad 4.: Die Movida ist antipolitisch, aber nicht apolitisch

Offiziell hatte die Movida kein ausgeprägtes politisches Interesse, es gab kein gemeinsames Manifest und keine politischen Forderungen. Es darf dabei aber nicht übersehen werden, dass das subversive Potenzial, das sich in der

exzessiven Suche nach Spaß, im Bekenntnis zu Homosexualität oder im Parodieren bestehender sozialer Vorschriften ausdrückte, sehr wohl eine klare politische Einstellung darstellte, nämlich die Auflehnung gegen die althergebrachten bürgerlichen Rituale und die kirchlichen Vorschriften (vgl. Nolte 2009: 164-166).

Es herrschte ein eindeutiger Konsens in der Movida: Jede/r sollte tun dürfen, was er/sie wollte, unabhängig vom geltenden politischen System. Man sollte frei entscheiden dürfen, welche Musik man hören, wie man sich kleiden oder seine Haare tragen wollte. Die Movida-Akteurinnen lebten ihre Einstellung anstatt unnütz zu protestieren, sie verhielten sich so, dass man den Eindruck gewinnt, sie wollten die Gesellschaft durch ihr Anderssein verändern. Sie setzten sich unverfroren über gesellschaftliche und politische Konventionen hinweg und machten dadurch ihre politische Haltung deutlich:

La frivolidad se convertía casi en una postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez. El apoliticismo de esos años era una respuesta muy sana a toda una actividad política nefasta que no había conseguido nada.

(Almodóvar zitiert nach Gallero 1991: 219; vgl. Nolte 2009: 60-61)

Hector Fouce beschreibt in seinem Essay, dass die Jugendkultur der Movida mit ihrer Subkultur für die Kräfte, die die ideelle Kontrolle erlangen wollten, einen Raum schuf, der geprägt war von beständigem Getöse, und in dem sie ihre Treffen, Kämpfe und Verhandlungen organisieren konnten. Die Herrschaft wird nicht durch Macht erlangt, sondern durch die Konstruktion eines symbolischen Raumes, eines Bereichs für gemeinsames soziales Bewusstsein, in dem sich verschiedene Klassen ohne Konflikt begegnen können, führt Fouce unter Verweis auf Gonzalo Abrils „Teoría general de la información. Datos, relatos y mitos“ (1997) an. Dieser symbolische Raum, der Konsens erzeugt, bildet sich über Institutionen wie Kommunikationsmedien, Schule, Familie und auch über kulturelle Praktiken wie Musik, Architektur, Design, Fernsehen oder Mode, und ermöglicht eine Verbreitung seiner sozialen Zeichen. Bezeichnend für diese Metapher des kulturellen Wandels war die Tatsache, dass die Movida, die als Underground-Bewegung entstanden war, als spielerisches Vorzeigebild für den politischen Wandel von den Medien vereinnahmt wurde (vgl. Fouce 2000: 268).

Auf diese Weise kann man die Subkultur als Vereinigung von Vorgängen betrachten, die, möglicherweise unabsichtlich, neue Zeichen und Werte erzeugen sollte, die jedoch in den Augen der Gesellschaft als „Semiotische Guerrilla“ erscheint, beschreibt Fouce und verweist auf Umberto Ecos Text „¿El público perjudica a la televisión?“ in „Sociología de la comunicación de masas“ von M. Moragas (1993) (vgl. Fouce 2000: 269).

Ad 5.: Bekenntnis zum Dilettantismus

Die Künstler/innen der Movida verfügten normalerweise über keine konventionelle Ausbildung, sie improvisierten und bekannten sich zu ihrem Dilettantismus. Ana Curra erklärte in einem Interview mit Julia Nolte folgendes:

Entusiasmo, vitalidad. Tú quieres, tú puedes. Era un poco el decir: “Si quieres hacer esto, súbete a un escenario ya, atrévete.” [...] No había técnicos de sonido. Muchas veces ibas a tocar y no conseguías que sonase el equipo, ¿sabes? [...] (zitiert nach Nolte 2009: 61-62).

Die Movida bot ihren Akteur/innen die Gelegenheit, eine Rolle für sich selbst zu entwerfen, die anders war als die ihres bürgerlichen Daseins. Diese Praxis ermöglichte neben dem künstlerischen auch ein soziales Protestpotenzial: Man musste sich nicht mit der Rolle abfinden, die die Gesellschaft vorgesehen hatte. Man konnte sich in der Movida in alternativen Berufen ausprobieren und brauchte dafür keinen Ausbildungsnachweis, keine Referenzen und nicht einmal Talent. Alles war möglich, man musste damit nur überzeugen. Bürgerliche Berufe wurden von den meisten Künstler/innen nur zwecks Broterwerbs ausgeübt. Als Pedro Almodóvar seinen ersten Spielfilm „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ produzierte, war er bei der staatlichen Telefongesellschaft Telefónica angestellt und konnte nur nachts und an den Wochenenden drehen. Fabio McNamara arbeitete in einer Autowerkstatt und konnte dort mit Sicherheit nicht als Transvestit erscheinen. Alaska war zu Kaka-de-Luxe-Zeiten 14 Jahre alt und schulpflichtig – ihre größte Sorge war es, von Leuten aus der Szene in der Schuluniform ihrer französischen Privatschule gesehen zu werden.

Die Movida-Akteur/innen lebten also zwischen zwei Welten, durch Alkohol und Drogen, derer sie sich leichtfertig bedienten, konnten sie sich den Übertritt von

der einen in die andere wahrscheinlich ein wenig erleichtern (vgl. Nolte 2009: 154-155).

Ad 6.: Sie ist interdisziplinär

Die Movida ist ein interdisziplinäres Phänomen, sie vereint verschiedene künstlerische Ausdrucksformen wie Literatur (Comic, Liedtexte), Malerei, Plastik, Fotografie und Film. Das Besondere an der Movida ist, dass die Akteur/innen den Mut hatten, sich in verschiedenen Künsten auszudrücken. Ouka Lele beispielsweise ist heute noch als Fotografin international bekannt, und nennt sich selbst „artista que toca muchas cosas“. Sie drapiert Menschen und Dinge im Raum, fotografiert sie und koloriert anschließend die Fotos. Sie entwirft eigene Kleidung und trägt sie selbst, z. B. bei der Eröffnung ihrer Ausstellung „Peluquería“, wo sie passend zum Thema ihrer Ausstellung mit einem darauf abgestimmten Kostüm erschien. Sie inszenierte sich damit selbst als lebendes Kunstwerk (vgl. Nolte 2009: 63, 115).

Ad 7.: Grenzüberschreitungen, Grenzverletzungen

Aus all den bisher genannten Merkmalen der Movida ergibt sich das letzte hier angeführte Merkmal: die Verletzung und Überschreitung von Grenzen, die sich auf verschiedene Arten ausdrücken kann: Man überschreitet und testet seine eigenen Fähigkeiten und die des Körpers, indem man möglichst viel Neues ausprobiert (1). Die Stadtgrenzen werden durch die Akzeptanz des Fremden und Hinzugekommenen überschritten (2). Die beständige Suche nach Spaß verletzt die Konventionen und Erwartungen der bürgerlichen Gesellschaft (3). Der politische Diskurs wird verweigert und daher werden auch politische Konventionen durchbrochen (4). Der bewusste Dilettantismus verletzt die bürgerlichen Qualitätsmaßstäbe und bricht mit den Konventionen der Kunst (5). Ebenso wird durch das interdisziplinäre Kunstschaffen der Movida der traditionelle Kunstbegriff, der die Kunst nach Ausdrucksformen kategorisiert, provoziert, indem Gattungsgrenzen überschritten werden (6).

Genau in dieser Grenzverletzung und -überschreitung, die in der Folge eine Grenzerweiterung bewirken können, bestand das Innovationspotenzial der Movida (vgl. Nolte 2009: 63-64).

1.6. Kunst in der Movida

Es gibt nicht *eine* Kunst der Movida, *die* Musik oder *das* Kino der Movida, die Kunstproduktionen dieser Epoche sind sehr unterschiedlich. Auch die künstlerische Praxis lässt sich durch eine Überschreitung bzw. Auflösung der Gattungsgrenzen charakterisieren. Dies zeigte sich einerseits durch die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, auf die die Akteur/innen sich beriefen, und andererseits durch die Verflechtungen zwischen den Künstler/innen, die gemeinsam interdisziplinäre Kunstwerke anfertigten (vgl. Nolte 2009: 75-76). Die Akteur/innen der Movida beschränkten sich nicht auf eine Kunstform, es gab keine abgesteckten Bereiche von einzelnen Künstler/innen. Ouka Lele beispielsweise, sieht sich selbst nicht als Fotografin, sondern beschreibt sich selbst, wie bereits erwähnt, als Künstlerin, die viele Dinge anfasst (vgl. Nolte 2009: 76, s. Kap. 1.5. ad 6).

Genauso wenig kann man Pedro Almodóvar nur mit dem Begriff „Filmregisseur“ beschreiben, da er sich in den 1970er Jahren vielen Aktivitäten widmete. Er arbeitete mit der Theatergruppe „Los Gallardos“, schrieb Fotoromane, erschuf Patty Diphusa für seine Kolumne in La Luna von Madrid, drehte Super-8-Kurzfilme, schrieb Liedtexte und trat mit Fabio McNamara im Rock-Ola in Madrid auf (vgl. Holguín 2006: 37).

Die Vielseitigkeit zeichnete viele Künstler/innen der Movida aus und war eine weit verbreitete Praxis. Eine einzige Berufsbezeichnung wählte kaum ein/e Akteur/in der Movida, um sich selbst zu beschreiben. Die Künstler/innen versuchten sich einfach in allen Bereichen, die ihnen gefielen, es war nicht das Ziel, perfekte Kunstwerke zu schaffen, sondern vielmehr, so viel wie möglich auszuprobieren. Wie wir bereits im Kap. 1.5. erfahren haben, ging es vorwiegend um den Spaß an der Sache und Grenzüberschreitungen waren sehr willkommen. So lässt sich auch Ouka Leles gattungsübergreifende Kunstpraxis verstehen, wenn sie sich an ihre Anfänge in einem Interview mit Julia Nolte erinnert:

[Y]o empecé pintando y entonces luego empecé a hacer fotos, y como me gustaba pintar decidí pintar las fotos.

(vgl. Nolte 2009: 77-78)

Ouka Lele beschränkte sich bei ihren Kunstproduktionen nicht nur aufs Fotografieren, sie dirigierte groß angelegte Inszenierungen, wie beispielsweise ihr Werk „Rappelle-toi, Bárbara (Los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes)“:



Quelle: El hatillo cultural (<http://elhatillocultural.blogspot.com/search/label/los%2080>)

Bei der Herstellung dieses Kunstwerkes ist es Ouka Lele gelungen, auf dem Platz rund um den Springbrunnen der Cibeles im Madrider Stadtzentrum den Verkehr mit Genehmigung des Bürgermeisters aufhalten zu lassen und die vorliegende Szene nach der Legende der zwei Liebenden Atlanta und Hippomenes, die von Kybele in Löwen verwandelt wurden, mit einer Gruppe von Protagonist/innen darzustellen. Die Protagonist/innen wurden in einem Schminkwagen vor Ort für die Inszenierung vorbereitet und Ouka Lele dirigierte sie mittels Megaphon von einem Kran aus, von dem sie schließlich auch das Schwarz-Weiß-Foto aufnahm. Nach der Entwicklung kolorierte sie es mit Aquarellfarben.

Das Bild strahlt auf den ersten Blick Ruhe aus, auf den zweiten Blick löst es beim Betrachter aber Verwirrung aus, da die Farben einerseits natürlich, andererseits aber in Bezug auf das Umfeld künstlich wirken (z. B. das Türkis des Stadttores); die antike Darstellung widerspricht dem Vorhandensein von Autos und

Werbeaufschrift auf einem modernen Gebäude, der Himmel wirkt nicht koloriert, sondern gemalt.

Ouka Lele widersetzte sich zwar dem traditionellen Verständnis der Fotografie, erweiterte jedoch durch die Kolorierung der entwickelten Schwarz-Weiß-Aufnahme sogar deren Ausdrucksmöglichkeiten. Der traditionelle Werkbegriff wurde hier nicht verändert. Sie arbeitete zwar bei der Realisierung ihrer Kunstwerke an der Auflösung der Gattungsgrenzen, verfolgte aber mit der Verbindung von Elementen der Fotografie, des Theaters und der Malerei ein ganz konkretes Ziel, nämlich ein Bild zu erzeugen und sie überließ bei ihrem Schaffensprozess nichts dem Zufall. (vgl. Nolte 2009: 78-82).

Ein weiteres Beispiel für die gattungsübergreifende Kunstpraxis der Movida und die Vielfachbetätigung der Künstler/innen ist die Musikaufnahme des Punksongs „Monja jámon“ von Pedro Almodóvar und Fabio McNamara. Almodóvar trug bei dem Auftritt Hängeohrringe und ging mit einem Einkaufswägelchen wie eine Hausfrau auf dem Weg zum Einkauf über die Bühne, McNamara trat als Transvestit auf. Der Text dieses Punksongs bringt eine Nonne, Schinken und LSD, das eine Metamorphose erzeugt, in Zusammenhang. Die Sänger präsentierten sich stark geschminkt, im Hintergrund wurden abwechselnd Aufnahmen von einer Nonne und von Schlachterhänden beim Zerlegen von Fleisch gezeigt. Das Skandalöse an dieser Darstellung ist die Verbindung von Nonnen und Fleisch, die symbolhaft an die Fleischeslust denken lässt. Die Melodie ist nur im Refrain zu erkennen, der restliche Text wird gesprochen oder geschrien. Der Auftritt von Almodóvar und McNamara wurde 1983 in der Fernsehsendung „La Edad de Oro“ gezeigt, die Künstler hatten bei ihrem Auftritt keine Band auf der Bühne, sondern bedienten sich deutlich sichtbar eines Tonbandgeräts für die musikalische Begleitung, ohne den Versuch zu unternehmen, das Playback zu kaschieren. Die Verbindung von theatralischer Darstellung und Gesang sowie Dilettantismus sind hier die sichtbaren Merkmale der Kunstproduktionen der Movida (vgl. Nolte 2009: 86-87, 102).

Dilettantismus mit darin enthaltener Provokation zeigte sich auf musikalischer Ebene besonders in den Bandnamen: Kaka de Luxe, Peor Imposible, Siniestro

Total u. ä.: Damit drückten die Bandmitglieder Abwertung für sich selbst aus, aber auch für das Publikum, das ihre Darbietungen mitverfolgte (vgl. Nolte 2009: 102).

Kaka de Luxe verwendeten in ihren Liedern die im Punk übliche Praxis der Publikumsbeschimpfung, besonders gut erkennbar in dem Song „Pero qué público más tonto tengo“. Im Text dieses Liedes bezeichnete sich der Sänger als direkten Erben der Götter und beschimpfte anschließend sein Publikum als „hässliche Pennergesichter“, die er kaum ertragen könnte und die bei ihm starken Brechreiz auslösten. Die Gruppe präsentierte sich aber alles andere als professionell, der Schlagzeuger hatte Mühe, den Takt zu halten und die einzelnen Musiker fanden im Tempo auch nicht immer zueinander. Den Widerspruch zwischen dem dilettantischen Vortrag und der übersteigerten Selbstdarstellung sollte wohl Selbstironie ausdrücken, das Lied kann aber auch als Satire auf andere selbstherrliche Stars und willenloses Publikum ausgelegt werden.

Das in der Movida übliche Denkmuster, Spaß und Dilettantismus, gingen Hand in Hand. Ein gutes Kunstwerk der Movida musste mutig und kreativ wirken, die Künstler/innen sollten voller Ideen stecken. Die Akteur/innen der Movida bekannten sich also auch in der Kunst dazu, dass es nicht vorrangig darum ging, die Techniken perfekt zu beherrschen, sondern den Mut zu haben, etwas auszuprobieren, neue Ideen zu entwickeln und sie sodann mit Spaß umzusetzen (vgl. Nolte 2009: 105-109).

Als weitere Eigenheit der Kunstproduktionen der Movida fällt auf, dass das Publikum oft Teil des Kunstwerks war. In der Gemäldeserie „Valle de los Caídos“, die eine provokative Anspielung auf das Bürgerkriegsdenkmal, das Franco von Zwangsarbeitern in der Nähe von Madrid errichten ließ, malten Enrique und Juan Costus ihre Künstlerkolleg/innen der Movida wie z.B. Ana Curra, Alaska, Fabio McNamara und Tino Casal. Die Modelle der Serie stellten in moderner Kleidung, mit Nietenstiefeln, Turnschuhen oder Jeans und mit Punk-Frisuren vielsagende Posen dar, wie Patria oder Piedad (Alaska), Templanza (Ana Curra) oder Caudillo (Tino Casal). Auf letzterem Bild stellt Tino Casal den Diktator in schwarzem Lederblouson mit, langem rotem Haar und mit roter Fahne vor der Madrider Sierra dar.

Auch in „Pepi, Luci, Bom...“ besetzte Almodóvar die Rollen fast ausschließlich mit Laienschauspieler/innen, einzig Carmen Maura und Félix Rotaeta waren professionelle Schauspieler/innen der Theatergruppe „Los Gallardos“. In Ermangelung berufsmäßiger Schauspieler/innen baute der Regisseur Personen aus seiner Umgebung in die Handlung ein und ließ sie sich selbst spielen. Alaska beispielsweise stellte die Sängerin der Gruppe dar, die sie im richtigen Leben auch war, unter verändertem Namen, und trug ihre eigene Kleidung bei der Verkörperung ihrer Rolle.

Hier wurde aus der Notwendigkeit eine revolutionäre Ästhetik, die die Grenze zwischen Publikum und Künstler/innen sinnbildlich für die Trennung zwischen Leben und Kunst thematisierte und öffnete. Die Kunstpraxis der Movida knüpfte damit an die Aktionskunst an, deren Merkmal es war, keine Erfahrungen abzubilden, sondern Erfahrung zu ermöglichen (vgl. Nolte 2009: 117-121).

1.7. Post-Movida

Bereits bei der Betrachtung der Phasen der Movida wurde ersichtlich, dass ab 1985 der Höhepunkt der Movida überschritten war und die Akteur/innen sich in kleine Gruppen zerstreuten (vgl. Kap. 1.4.).

Mark Allinson datiert das Ende der Movida mit den ausgehenden 80er Jahren und versieht die darauffolgenden Jahre und ihr Kunstschaffen mit der Bezeichnung „Post-Movida“ (vgl. Allinson 2003: 27). Er zitiert Gallero, der behauptete, dass die Movida durch verschiedene Kräfte umgebracht wurde, nämlich durch die Skepsis der alten Garde der Intellektuellen, durch die Politik, die die Movida für ihre Propaganda einsetzte, durch die Unersättlichkeit der Presse und der Unternehmen und schlussendlich durch den Ikonoklasmus der Movida selbst (Gallero 1991: 9 in Allinson 2003: 30). Ebenso könnte seiner Meinung nach die Tatsache, dass die Akteur/innen der Movida einfach älter geworden sind, die Ursache für das Ende der Bewegung sein, jedenfalls wurde aus der anfänglich kreativen Neugestaltung von alten Objekten, dem „Bricolaje del Rastro“, in der späteren Phase reiner Kommerz (vgl. Allinson 2003: 30).

José Manuel Lechado reflektiert über das Ende der Movida in ähnlicher Art und Weise und schreibt:

La Movida fue un fenómeno generacional y por lo tanto solo podía durar lo mismo que la generación que le dio aliento. En cuanto una nueva hornada de jóvenes se echó a la calle diez años después, el paradigma de la modernidad que había sido la Movida se quedó antiguo de repente y además contaminado por la ingerencia de los políticos, que ya entonces despertaban una enorme desconfianza.

(Lechado 2013: 20)

Er beschreibt Alaska und Pedro Almodóvar, die beiden Künstler/innen mit dem A als Initiale, als die zwei Asse der Movida, die sich als Künstler/innen auch in der Zeit danach am besten von allen Movida-Akteur/innen behaupten konnten:

Alaska wurde nie als gute Sängerin oder Musikerin betrachtet, aber sie war auf der Bühne in ihrem Element und ist eine fantastische Animateurin. Sie konnte sich und ihre Musikperformance perfekt auf den Geschmack der Zeit einstellen und so ihre Bühnenkarriere auf ihrem Charisma, ihrer Erscheinung und ihrer Begabung, das Publikum für sich zu interessieren, aufbauen.

Pedro Almodóvar war sich immer dessen bewusst, dass seine Welt die des Films ist. Er begann mit kleinen provokativen Produktionen, gliederte sich nach und nach in die Welt der Movida ein, begann bei einer Theatertruppe mitzuwirken und führte pittoreske Musikdarbietungen mit Fabio McNamara auf. Er erkannte aber rechtzeitig, dass er damit keine nachhaltigen Erfolge erzielen konnte und löste sich zum richtigen Zeitpunkt von der Szene der Movida um sich mit Filmen in persönlicherem Stil einen Namen zu machen.

1982 lieferte er mit „Laberinto de pasiones“ einen perfekten Überblick über die Vision der Movida. 1984 kam ein ähnlicher Film von Tito Fernández heraus, er trug den Titel „¡¡¡A tope!!!“, behandelte dieselbe Thematik und wieder wirkte eine Vielzahl von Movida-Akteur/innen mit. Der Film war aber so schlecht, dass er beim Publikum keinen Erfolg hatte.

Ab diesem Zeitpunkt ging Almodóvar einen anderen Weg und gründete mit seinem Bruder Agustín die Filmgesellschaft El Deseo S.A. Das war eindeutig der richtige Schritt, Agustín war der Kopf des Unternehmens und führte die Produktionen seines Bruders zum Erfolg. So konnte sich Pedro Almodóvar im

Guten von den Begründern der Movida trennen und seine eigenen Visionen verwirklichen, ohne sich weiterhin als „offizieller Filmmacher der Movida madrileña“ nach den Vorgaben der Bewegung richten zu müssen (vgl. Lechado 2013: 182-188).

2. Pedro Almodóvar

2.1. Werdegang und Einflüsse auf sein Filmschaffen

Pedro Almodóvar Caballero wurde in dem kleinen Dorf Calzada de Calatrava in Kastilien-La Mancha in einfachen Verhältnissen geboren. Über sein Geburtsdatum herrscht wenig Einigkeit, Manfred Riepe nennt den 24. September 1949 (vgl. Riepe 2004: 7), Antonio Holguín den 25. September 1951 (vgl. Holguín 2006: 25) und Christoph Haas den 24. September 1951 (vgl. Haas 2001: 13). In seinem Artikel in der Zeitschrift *Du* erklärt Haas etwas später, Pedro Almodóvar halte das genaue Jahr seines Geburtsdatums geheim (vgl. Haas 2003: 78).

Almodóvar verbrachte seine Schulzeit im Internat einer Klosterschule in Cáceres, wo er sich, abgesehen von dem verhassten Leben bei den Salesianern, über die Existenz eines Kinos freuen konnte, das sich in der gleichen Straße befand wie seine Schule. Er ging leidenschaftlich gern ins Kino und schaute alles an, was geboten wurde, vor allem die amerikanischen Komödien der Zeit, Filme von Frank Tashlin und Blake Edwards oder Billy Wilder. Die Filme der französischen Nouvelle Vague und die ersten Produktionen von Pasolini, Visconti und Antonioni berührten ihn ganz besonders (vgl. Rabe 1997: 24).

In einem Interview mit Frédéric Strauss berichtet Almodóvar, wie sehr er sich in dem Film „L'Avventura“ wiedererkannte, da er in seiner Jugend in der Provinz besonders unter dem Überdruß litt, der das zentrale Thema dieses Films ist. Der junge Pedro begeisterte sich ebenso für Literatur, und da ihm niemand altersgerechte Bücher empfehlen konnte, las er alles, was ihm unterkam: Bestsellerliteratur der 60er Jahre sowie Werke von Hermann Hesse und Françoise Sagan, Erzählungen, in denen er erkannte, dass nicht nur er selbst ein Außenseiter war, sondern dass es auch Romanheld/innen mit demselben Schicksal gab. Als Kind und Jugendlicher fühlte er sich oft einsam und erkannte, dass der Alltag in der Provinz absolut nicht dem entsprach, was er sich vom Leben erwartete. (vgl. Almodóvar 1998: 19-22). Eine Aussage über sein Leben als Jugendlicher ist die folgende: „Alles, was ich liebte, ist mir in der äußersten Einsamkeit begegnet.“ (Almodóvar 1998: 22).

In seiner Familie wurde Pedro aber als großer Fabulierer und Geschichtenerzähler geschätzt, seine Schwestern liebten es, sich von ihm gemeinsam gesehene Filme nacherzählen zu lassen, denn wenn er sie mehrmals resümierte, tat er es jedes Mal mit einer neuen eigenen Version. Laut seiner Erinnerung wurde er in dieser Transformationsarbeit besonders durch die Tätigkeit seiner Mutter beeinflusst, die eine Schreibstube für analphabetische Dorfbewohner betrieb. Wenn sie ihren Kund/innen Briefe vorlas, die sie erhalten hatten, fügte sie immer wieder kleine Bemerkungen hinzu, die gar nicht in den Briefen geschrieben standen, nur um die Adressat/innen zu erfreuen. Pedro Almodóvar schrieb in einem Nachruf auf seine Mutter, welch große Lektion ihre Improvisationen für ihn bedeuteten, denn sie zeigten ihm den Unterschied zwischen Realität und Fiktion und um wieviel angenehmer die Realität mit ein wenig Fiktion wird (vgl. Riepe 2004: 19-20).

Als Kind hatte er jedoch oft den Eindruck, dass die Leute ihn mit Missbilligung betrachteten und Gleichaltrige mit seiner Vorliebe für Film und Literatur nichts anfangen konnten. Er sagt über sich selbst: „Ich lebte wie ein Außerirdischer, ich fühlte mich den Nihilisten sehr nah und Gott sehr fern. Diese Botschaft war es, die ich durchs Kino empfang.“ (vgl. Almodóvar 1998: 20). Glücklicherweise ließ er sich durch sein tristes Dasein nicht entmutigen, er beschreibt sich als sehr positiven Charakter, der imstande war, seine Kraft in sich selbst zu finden (vgl. Almodóvar 1998: 23).

Später erinnerte er sich an diese Momente seiner kindlichen Einsamkeit, und kam zu folgendem Schluss:

[...], wenn ich vor einem Publikum stand, um meine Filme vorzustellen, wurde mir klar, daß (sic!) die Einsamkeit, die man auf der Bühne empfindet, dieselbe ist, die ich als Kind gespürt hatte, wenn ich von den Dingen sprach, die ich mochte. Deshalb fühle ich mich auf der Bühne immer wie zuhause, und das erklärt zweifellos auch meinen Erfolg. [...]

(Almodóvar 1998: 22)

Seine Zeit in der Klosterschule bei den Salesianern prägte ihn nachhaltig. Aufgrund der Erfahrungen, die er als aufmerksamer Junge im Internat machte, lehnte er Religion und religiöse Erziehung vehement ab und wurde für zentrale Aspekte des spanischen Kulturerbes sensibilisiert, die mit Affinitäten von religiöser und erotischer Ekstase und dem Katholizismus als ästhetisches

Phänomen zu tun haben. Die Eindrücke seiner Internatsjahre beeinflussten in weiterer Folge zahlreiche seiner Filme (vgl. Haas 2001: 14). Dennoch gibt er an, niemals einen Film gedreht zu haben, der als Angriff auf die Kirche gedacht war. Laut Saša Markuš ist Almodóvar ganz sicher kein Regisseur, der es nötig hat, das Kino dafür zu missbrauchen, seine Verbitterung über die Schulzeit in einem katholischen Internat in seinen Filmen aufzuarbeiten (vgl. Markuš 2001: 20-21).

Nach Abschluss der Klosterschule zog es Pedro Almodóvar im Jahr 1968 nach Madrid, wo er die Filmhochschule besuchen wollte, die jedoch kurz zuvor auf Anordnung Francos geschlossen worden war. Für ein Studium an der Universität fehlte ihm das Geld, daher beschloss er, das Leben als seine Ausbildung zu betrachten. Der kaufte sich eine Super-8-Kamera, ging täglich in die Kinemathek, las viel und lebte ausgiebig (vgl. Almodóvar 1998: 24; Allinson 2003: 19). Er begann bei der staatlichen Telefongesellschaft Telefónica zu arbeiten und konnte bei seinen Besuchen in den Madrider Wohnungen der Kund/innen in den Jahren bis 1980 das Milieu des Madrider Kleinbürgertums gründlich studieren. Fast alle seine Filme spielen in Madrid und er verwendete charakteristische Madrider Schauplätze, wie die Hochhäuser des Stadtteils „La Concepción“ in „Womit hab‘ ich das verdient“ oder das Kloster an der Calle de Fuencarral als Kulisse für „Das Kloster zum heiligen Wahnsinn“. So schaffte er eine ganz eigene Chronik des postfranquistischen Madrids, ganz ohne den Eindruck eines „Heimatfilms“ zu erwecken (vgl. Riepe 2004: 9).

In Madrid fand er endlich Menschen mit ähnlichen Interessen (vgl. Almodóvar 1998: 22, 24) und begann auch jede Gelegenheit zu nützen um die Kinowelt für sich zu erobern: Er arbeitete in Theater und Kino mit, war Teil der Theatergruppe „Los Gallardos“, schrieb Fotoromane, kreierte Patty Diphusa, die Protagonistin seiner Kolumne in „La Luna de Madrid“, machte Super-8-Filme, die er im Freundeskreis vorführte und entwickelte seinen ganz eigenen Stil in Anlehnung an die Popkultur. Er konsumierte alles, was ihm den Blick auf die Frauenwelt eröffnete und entwickelte sich dementsprechend zu einem großen Regisseur und Kenner der Frauenseele (vgl. Holguín 2006: 37).

Die Dreharbeiten seiner ersten Super-8-Filme waren wie eine Party mit Freunden, die Darsteller/innen plünderten die Schränke ihrer Mütter und

Schwestern und es wurde ein richtiges Kinoprogramm produziert mit falschen Wochenschauen, falschen Werbefilmen und einem Hauptfilm. Die Vertonung der Filme war eine besondere Schwierigkeit und so stellte sich Almodóvar bei der Vorführung neben den Projektor und sprach alle Dialoge selbst. Das Publikum war begeistert und er begann seine Filmprogramme in Bars und Diskotheken, später in privaten Filmschulen und Kunstgalerien Madrids zu zeigen, bis es ihm schließlich gelang, eine Vorführung in der Madrider Kinemathek zu organisieren (vgl. Almodóvar 1998: 18-19).

Die Super-8-Filme kamen nie in den Verleih, doch anhand von Aussagen des Regisseurs selbst über sein Amateurwerk erfährt man, dass sie gekennzeichnet waren von hemmungslosem Kitsch, Imitation und Parodie. Gedreht wurde in der Freizeit, im Freundeskreis und immer mit natürlichem Licht (vgl. Haas 2001: 19). Elemente des spanischen Kitschs findet man immer wieder in Almodóvars Filmen, besonders reichlich speziell in seinen ersten Filmen. Mit dieser Darstellung des spanischen Lebens wollte er sein Land übermäßig realistisch präsentieren. Carlos Polimeni schreibt über die Arbeit des Regisseurs folgendes:

Almodóvar no era un cineasta kitsch, como señalaban, a veces a favor, a veces en contra, los críticos de cine, sino un artista que utilizaba el kitsch inmanente a la cultura popular española como el ámbito natural de sus historias. [...] Su originalidad consistía en ser fiel a sus raíces culturales, aunque desde una perspectiva estética moderna.

(Polimeni 2004: 10-11)

Während dieser Zeit führte Almodóvar ein Doppelleben, von neun bis fünf erledigte er die Verwaltungsarbeit bei der Telefongesellschaft und abends widmete er sich seinen filmischen Aktivitäten. Hier brach für ihn, trotz der Franco-Diktatur, die Freiheit an, denn es geschah vieles im Geheimen, sodass die Heimlichkeit für ihn zu etwas völlig Normalem wurde (vgl. Almodóvar 1998: 24). Almodóvar lernte im Madrider Nachtleben zahlreiche Künstler/innen kennen: Alaska, die damals Mitglied der Gruppe Kaka de Luxe war und in der Folge eine Hauptrolle in seinem ersten Film „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ spielen sollte; sie war noch weitere gute 20 Jahre eine bekannte Persönlichkeit der spanischen Pop Art. Felix Rotaeta, damals bereits Schauspieler und Regisseur, ermöglichte Almodóvar eine Zusammenarbeit mit der Theatergruppe „Los Gallardos“ (vgl. Allinson 2003: 18).

Der Welt der Pop Art fühlte sich Almodóvar immer sehr nahe und er bekannte sich offen dazu, ein großer Anhänger Andy Warhols zu sein. Almodóvar und Warhol verbindet besonders die Verwendung von Figuren des Undergrounds – zu Beginn seines Filmschaffens wurde er deshalb sogar „el Warhol español“ genannt (vgl. Nolte 2009: 169). Und Pedro Almodóvar erweist seinem Vorbild in verschiedenen Filmen Hommagen: In „Pepi, Luci, Bom“ erscheinen Warhols Zeitschrift „Interview“, die er in New York herausgab, und die Pop Art Gemälde der Flamencotänzerinnen aus der Serie „La Marina te llama“ des Malerduos Costus ebenso wie Costus’ Porträt der „Duquesa de Franco“, alles im Stile Warhols. In „Laberinto de pasiones“ sind Aufnahmen à la Warhol von spanischen Pop-Persönlichkeiten zu sehen. „Entre tinieblas“ zeigt eine Anspielung auf Warhols Kundinnen in der Figur der Marquesa, die das Kloster unterstützt, und in den bildlich ausgedrückten LSD-Trips einer der Klosterschwestern sieht man eine farbliche Verschiebung im Stil der Serigrafien von Andy Warhol. In „¿Que he hecho yo...?“ beginnt Almodóvar Farbe als rein dekorativen Ausdruck zu verwenden und erzeugt damit ein Konzept nach dem Vorbild der Pop Art (vgl. Holguín 2006: 162-164).

Einflüsse der Pop Art waren in der Movida selbst nur vereinzelt zu finden und Almodóvars Umfeld war der Underground, wo konzeptuelles Kino, also Filme ohne Handlung, produziert wurde. Er wurde im Underground wegen seiner humorvollen Filme gut aufgenommen, ihm selbst war es aber immer wichtig, in seinen Filmen eine Geschichte zu erzählen anstatt nur zu filmen, was gerade geschah. Er wollte narrative Filme erzeugen, für ihn standen „am Anfang immer Wörter, Worte, eine Geschichte, die ihn zu den Bildern des Films führten“ (vgl. Riepe 2004: 7 [Zitat von Pedro Almodóvar]). Mit der Zeit fühlte er sich daher in dieser Gruppe immer mehr an den Rand gedrängt (vgl. Almodóvar 1998: 18).

Das dritte Merkmal nach Kitsch und Pop Art in Almodóvars Filmen ist der Camp. Alejandro Yarza beschreibt die Elemente des Camps als Umkehr von alten Formen in neue, indem ihnen eine neue Bedeutung gegeben wird. Er verwendet dafür folgenden Vergleich und stützt sich dabei auf Aussagen von Andrew Ross:

El *camp* va al *Rastro*, por así decirlo, para reciclar *la ropa usada de la historia*. [...] Las películas de Almodóvar [...] tomaron la vanguardia en el proceso de reapropiación paródica de elementos centrales a la iconografía española

tradicional, y dotaron de un significado nuevo ese legado icónico usado extensamente por el discurso ideológico franquista.

(Yarza 1999: 17)

Wir erkennen zahlreiche Elemente des traditionellen Lebens Spaniens, die besonders während des Franquismus hochgehalten wurden, die in Almodóvars Filmen und von den Künstlern der Movida parodistisch als versteckte Kritik an der Zeit der Diktatur wieder aufgegriffen werden, z. B. die Serie „La Marina te llama“ von den Malern Costus, die in Almodóvars erstem Film „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ gut erkennbar sind. Die Marinas sind Plastikpuppen in Flamencokleidern, die während der Zeit Francos zahlreiche spanische Haushalte zierten und bei Spanienreisenden als typisches Souvenir sehr beliebt waren. Die Überdimensionierung dieser Frauengestalten in der Serie der Costus (2,44 m hohe Gemälde) stellt die eigentliche Parodie dessen dar, was in den Zeiten der Diktatur als typisch spanisch galt (vgl. Nolte 2009: 90).

Gerade in der Verwendung von Elementen des Camp liegt für Yarza die Bestätigung, dass Almodóvars Kino eine politische Komponente in sich trägt, da er den heiligen Ernst der spanischen Kunst der 60er und 70er Jahre durch Parodie und Übertreibung im Sinne der Ästhetik des Camp in seinen Filmen ersetzt (vgl. Yarza 1999: 18-19).

Almodóvar ist ein Meister seines Fachs, er war sich schon in jungen Jahren über seine Berufung im Klaren und nahm die Realisierung seiner Visionen zielsicher in Angriff. In einem Gespräch mit Nuria Vidal blickt er auf seinen Werdegang mit realistischer Erkenntnis zurück:

Yo soy un chico de suerte. [...] Fuera de España he surgido justo en el momento en que los ojos estaban puestos en este país. Y en España salí también en el momento ideal, en el momento de explosión de un nuevo movimiento. Mucha gente piensa que he sido un oportunista, que supe aprovecharme.

(Vidal 2000: 31)

Denjenigen, die ihm vorwerfen, ein Opportunist gewesen zu sein, der die neue Welle für seine Zwecke ausnutzte, ruft er in Erinnerung, dass sein erster Film „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ im Sommer des Jahres 1980, als die erste Schallplatte von „Alaska y los Pegamoides“ herauskam und die neue Bewegung so richtig in Gang kam, bereits fertiggestellt war (vgl. Vidal 2000: 31).

2.2. Pedro Almodóvar und die Movida Madrileña

Pedro Almodóvar kommentiert das Kunstschaffen der Movida in einem der zahlreichen Gespräche mit Nuria Vidal mit folgenden Worten:

Lo de la “movida” es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982.

(Vidal: 39)

Das Klima in der Kunstszene und die Zusammenarbeit zwischen den Künstler/innen scheint nicht immer harmonisch verlaufen zu sein, Almodóvar berichtet über sehr individuelles Arbeiten unter den Akteur/innen, wobei seiner Aussage zufolge viel Neid und Missgunst zu spüren war:

Pero si había algo que nos caracterizaba a todos era una independencia feroz y una envidia por los demás igualmente feroz, con una pésima disposición para valorar el trabajo del otro. Ningún grupo español veía a otro grupo español si no era para criticarle duramente. [...] En el cine casi no se notó porque no hubo cineastas de la “movida”, aparte de mí. Creo que precisamente por eso yo tuve la suerte de poder trabajar con todos, [...]. Yo era un intruso sin pretensiones, que no competía con ellos.

(Vidal 2000: 40)

Der Regisseur beschreibt die Arbeit während der Jahre der Movida als ausgesprochenen Spaß und Unterhaltung. In Madrid brodelte es seiner Aussage nach, es wurden unzählige Dinge unternommen, die vorher nie gemacht worden waren. Für den jungen Regisseur gab es eine zentrale These in seinen Filmen, die in einer Glorifizierung der Hauptstadt Madrid bestand. Während der Movida hatte man den Eindruck, dass Madrid das Zentrum der Welt wäre, und so wurde es auch in den Medien dargestellt. In seinem zweiten Film „Laberinto de pasiones“ kreierte Almodóvar einen Dialog, in dem behauptet wird, Madrid sei die unterhaltsamste Stadt der Welt. Er selbst sagt dazu: „Se pensaba que Madrid era el centro del universo. En la película eso se expresaba verbalmente por primera vez. Era una broma, pero la gente se lo tomó en serio.“ (vgl Vidal 2000: 41-42).

Antonio Holguín beschreibt Almodóvar als ein Produkt der Movida madrileña. In dieser neuen Strömung erweist sich der junge Regisseur als Porträtist einer hedonistischen Gesellschaft Spaniens, die von keinem anderen Filmemacher

ähnlich dargestellt wird, und entwickelt sich fast über Nacht zum berühmtesten Regisseur des Landes (vgl. Holguín 2006: 40, 42). In einer anderen Untersuchung wird Pedro Almodóvar als Bindeglied der Movida dargestellt, da er es vermochte, mit großer sozialer Geschicklichkeit, derer er sich selbst rühmte, sich in den Kreis der Akteur/innen der Movida einzugliedern, bevor die Kunstströmung öffentlich bekannt wurde. So entwickelte er sich zu einer Schlüsselperson, die mit der Zeit immer sichtbarer wurde und sich als richtungsweisend für die Bewegung erwies (vgl. Garcia de Leon, Maldonado 1988: 56).

In seinen Filmen sind zahlreiche künstlerische Elemente und Persönlichkeiten der Movida Teil des Geschehens (s. Kap. 1.7.): Künstler/innen wie Ouka Lele, Guillermo Pérez Villalta, Los Costus und Pablo Pérez Grueso, Carlos Berlanga und Fabio McNamara treten im „Laberinto de pasiones“ auf, Ceesepe gestaltete die Titel und die Plakate für „Pepi, Luci Bom“, Iván Zulueta kreierte die Plakate für „Laberinto de pasiones“, „Entre tinieblas“ und „¿Qué he hecho yo para merecer esto?“. Der Einfluss des Comics ist unübersehbar in Almodóvars erstem Film „Pepi, Luci, Bom“ – die in der Movida übliche Grenzüberschreitung der Kunstgattungen wird hier deutlich sichtbar.

Die ersten beiden Filme Almodóvars sind das größte kulturelle Erbe der Movida, die fast karnevaleske Darstellung des Lebensstils der Madrider Jugend stellt die Stadt als einen Raum der unbegrenzten Möglichkeiten dar. Almodóvars Stil wurde weltweit mit dem Spanien nach der Franco-Diktatur gleichgesetzt, seine späteren Filme konzentrierten sich jedoch auf allgemeinere Themen.

2.3. Pedro Almodóvars frühe Filme

Pedro Almodóvar beginnt als Autodidakt mit seinen ersten Produktionen, immer auf der Suche nach innovativem und experimentellem Kino. Es gelingt ihm schließlich einen frischen, originellen Stil zu kreieren, der sich mit der avantgardistischen Haltung seiner Zeit verbindet. Bei seiner Arbeit mit der Kamera scheut er nicht vor riskanten Einstellungen zurück und setzt sich ohne zu zögern über die kinematografischen Gesetze hinweg – die Ergebnisse sind

beachtlich. Er setzt Großaufnahmen und Aufnahmen aus der Vogelperspektive intuitiv ein, auch wenn er dabei mit den Traditionen bricht, doch so gelingt es ihm, innovative Akzente zu setzen. Schon bei seinem ersten Film verlässt Almodóvar die Tradition und orientiert seine Arbeit am amerikanischen Underground und an den Vertretern des Pop (Warhol, Mekas und Morrissey), doch die Kamera benützt er von Anfang an als wichtigen Träger des Handlungsstrangs. Er unterwirft die Kamera den Aktionen der Protagonisten und verwendet die Aufnahmen ähnlich wie in einer Fotostory oder einem Comic. Diese neue Art des Kinos stellt eine spanische Version der Popkultur dar, die eine harmonische Verbindung zwischen Narration, Drehbuch und Bild herstellt – durch diese Innovation begründet Pedro Almodovar mit seinen Arbeiten eine neue Strömung in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, den Antonio Holguín „Almodóvarismus“ nennen möchte (Holguín 2006: 148-149).

Seine ersten Versuche als Filmregisseur realisiert Pedro Almodóvar mit einer Reihe von Kurzfilmen in Super-8-mm ab dem Jahr 1974. Diese Filme sind für das Publikum nicht zugänglich, da sie in sehr schlechtem Zustand und teilweise unvollständig sind. Der Produzent, Agustín Almodóvar, kündigte an, sie zu gegebenem Zeitpunkt in Videos umwandeln zu lassen. Bisher wurden zwei dieser Kurzfilme bei der Expo 92 und beim Festival de San Sebastián 1993 gezeigt (vgl. Holguín 2006: 223-224).

Mit seinen ersten Filmen machte sich Almodóvar laut Isabel Maurer Queipo besonders als Dokumentator seiner Zeit bemerkbar. Er nahm sich die Tabus des Franquismus vor und behandelte sie mit seinen ästhetischen Verfahrensweisen in Anlehnung an den von den französischen Regisseuren der Nouvelle Vague propagierten Autorenfilm, nämlich mit Alltagsszenarien, Spontanität, Amateurhaftigkeit und an Originalschauplätzen (vgl. Maurer Queipo 2005: 57). Seinen frühen Spielfilmen wird nachgesagt, sie seien „kreischend bunt“ oder „grell“, es darf aber nicht vergessen werden, dass Almodóvar eine Überfülle an Informationen liefert, die mit Gesten, Dialogen, Kostümen, Musik und ausgesuchtem Dekor transportiert wird. Der Regisseur selbst berichtet, dass er für jedes Accessoire im Dekor die Formen und Farbtöne so lange ausprobiert, bis alles in einem gestalterischen Bezug zusammenpasst. Manfred Riepe betont, dass in Almodóvars Filmen jede Geste ihre Bedeutung hat und absurde

Verwicklungen am Ende immer zu einem logischen Endpunkt finden. Vordergründige Effekte fesseln die Aufmerksamkeit des Publikums, während der Regisseur nebenher die eigentliche Geschichte einfädelt und zu Ende führt. Und die Tragik ist nie nur tragisch, sondern gepaart mit Humor bilden beide Elemente einen unverzichtbaren Teil des almodóvarischen Erzählprinzips (vgl. Riepe 2004: 15-16).

Mit diesen ersten Spielfilmen liefert Almodóvar Abbildungen der Movida, ganz besonders mit „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ (1980) und „Laberinto de pasiones“ (1982). Dadurch konnten sie zu Kultfilmen und zu multimedialen Zeitzeugnissen für die Nachwelt werden. Aber auch mit seinem Film „¿Qué he hecho yo para merecer esto?“ (1984), der wie ein sozialkritisches Melodram wirkt und an den italienischen Neorealismus erinnert, zeigt Almodóvar die soziopolitische Atmosphäre des Desencanto unmittelbar nach dem Boom bzw. der Euphorie (vgl. Maurer Queipo 2005: 58).

2.3.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)

(Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande)

Pop Art und Underground

„Pepi, Luci, Bom ...“ ist Almodóvars erster abendfüllender Film, bis dahin hatte er nur Super-8-Kurzfilme gedreht, diesen Film realisierte er allerdings auf Anraten seiner Freunde im 16-mm-Format, anschließend wurde er vor der endgültigen Aufführung 1980 auf 35-mm-Format erweitert (vgl. Rabe 1997: 53).

Der Film ist ein unverkennbares Zeugnis der Movida, kreativ und neuartig, der Regisseur inspirierte sich bei der Ausführung einerseits an den Musikfilmen von Richard Lester, der mit den Beatles die Filme „A Hard Day's Night“ und „Help“ gedreht hatte, und andererseits an den Underground-Filmen von Andy Warhol (vgl. Holguín 2006: 230). Im Film fällt immer wieder auf, dass er sich ausgiebig Zeit nimmt, um das, was gerade geschieht, einfach zu registrieren – unabhängig davon, ob es für die Handlung Bedeutung hat oder nicht. Dramaturgisch wenig wichtige Szenen, wie der versuchte Flirt eines Transvestiten mit dem Briefträger oder das minutenlange Klagelied einer sexuell unbefriedigten Ehefrau, sind – laut

Christoph Haas – ein Geschenk an die Freunde, die sich darin schauspielerisch erproben konnten (vgl. Haas 2001: 22). Er resümiert: „Pepi, Luci, Bom‘ ist ein Film aus dem Underground, über den Underground und – zumindest ein gutes Stück weit – auch für den Underground.“ (Haas 2001: 22).

Der Film entstand auf der Grundlage eines der Fotoromane, die Pedro Almodóvar bereits in den 70er Jahren für das Comicmagazin „La Víbora“ entworfen hatte. Es handelte sich dabei um Geschichten voller Anspielungen auf das aktuelle Tagesgeschehen, eine davon zeigte Almodóvar der Schauspielerin Carmen Maura bei einem Besuch in ihrer Künstlergarderobe und sie war sofort davon begeistert. Ursprünglich hieß die Geschichte „Erecciones generales“, was eine Anspielung auf die ersten freien Wahlen (elecciones generales) war, die 1977, nach über 40 Jahren Diktatur, stattfanden. Sie meinte, diese Geschichte müsste unbedingt verfilmt werden und so nahm die gemeinsame Unternehmung des Filmdrehs ihren Anfang (vgl. Riepe 2004: 20-22).

Dass ein Fotoroman die Inspiration für einen Spielfilm bildet, ist nicht verwunderlich, ist doch ein Storyboard, dessen ästhetische Gestaltung an einen Comic-Strip erinnert und eine aus Einzelbildern bestehende zeichnerische Version des Drehbuches ist, der erste Entwurf für die einzelnen Einstellungen der Filmaufnahmen (vgl. Bienk 2014: 36).

Der Film steht ganz im Zeichen des Underground, dessen Konzept sich besonders in der Verarbeitung von Tabuthemen zeigt: Die unkonventionelle Selbstverwirklichung dreier Frauen (Pepi, Luci und Bom) ist der rote Faden des Films: Pepi lebt ihre verrückten Fantasien in von ihr erfundenen Produkten aus, für die sie kreative Werbespots entwirft. Luci ist eine masochistisch veranlagte Ehefrau in den Vierzigern, die ihren Ehemann verlässt, weil er sie wie seine Mutter behandelt. Sie beginnt eine Beziehung mit der Musikerin Bom und wird ihr Groupie. Bom ist eine blutjunge Bandleaderin und Punksängerin, die ihre sadistische Neigung mit Luci auslebt.

Auch die Realisierung des Films ist typisch für den Underground, da Pedro Almodóvar wegen seiner Berufstätigkeit bei der Telefongesellschaft nur nachts oder am Wochenende drehen konnte (vgl. Nolte 2009: 88).

Die Protagonistin Bom und ihre Punkband Bomitoni werden von Alaska y los Pegamoides dargestellt, die eine bekannte Musikgruppe der Movida waren. Die Wohnung des Malerduos Costus diente als Drehort und ihre auffälligen und provokativen Kunstwerke bildeten authentische Kulissen der Movida.

Das Geld für die Dreharbeiten wurde von den Protagonisten des Films Félix Rotaeta und Carmen Maura gesammelt – sie baten ihre Bekannten um Geldspenden und konnten so, je nach finanzieller Lage, den Film Stück für Stück in eineinhalb Jahren Arbeit mit der Hilfe von mehr als hundert Förderern fertigstellen. Die Schauspieler/innen und Pedro Almodóvar selbst erhielten keine Gage. Der Regisseur beschreibt, dass er keine Sequenz so drehen konnte, wie er sie laut Drehbuch vorgesehen hatte, da nicht genügend Zeit zur Verfügung stand, um sich vor dem Dreh zu treffen und die Details zu besprechen. Er musste fast alle Sequenzen umschreiben und am Ende alle Aufnahmen wie ein Mosaik zusammensetzen (vgl. Vidal 2000: 16-17).

Pedro Almodóvar sieht aber auch die positiven Seiten der Filmaufnahmen unter schwierigen Bedingungen: In einem Gespräch mit Frédéric Strauss erkennt er an, dass die Art, wie er drehen musste, ihm auch eine große Unabhängigkeit gegenüber den Codes filmischer Erzählweise gab, der Mangel an Mitteln verlieh ihm eine Freiheit in der Gestaltung, die er unter normalen Drehbedingungen schwer oder fast gar nicht erreicht hätte. Seiner Aussage nach ist „‘Pepi, Luci, Bom...‘ ein Film voller Fehler; wenn ein Film ein oder zwei Fehler hat, ist es nur ein unvollkommener Film, wenn diese Fehler hingegen überhand nehmen, wird es zum Stil“ (vgl. Almodóvar 1998: 28)

Über die Dreharbeiten sagte Almodóvar für einen Artikel in El País im April 1986:

[...] Por ejemplo, al principio, Pepi sale a abrir la puerta en junio de 1979, se sienta en el salón en diciembre del mismo año y empieza a hablar con el policía en junio de 1980, y los planos van seguidos, uno detrás de otro. Mi único interés era poner la palabra fin.

(Vidal 2000: 18)

Paul Julian Smith bezeichnet „Pepi, Luci, Bom...“ aufgrund der Vereinigung von Film, Musik, Malerei und Comic als „underground crossover“. Almodóvars erster Film ist auch ein perfekter Beweis für die gattungsübergreifende Kunstpraxis der Movida: Er entstand nicht nur durch die Tätigkeit einer einzelnen Person, sondern

durch die Verflechtung von Arbeiten verschiedener Künstler/innen (vgl. Kapitel 1.6.): Carlos Berlanga, beispielsweise, trat in „Pepi, Luci, Bom...“ als Bandmusiker auf und schrieb mit Almodóvar Lieder, zu einem späteren Zeitpunkt entwarf er Filmplakate für weitere Filme des Regisseurs.

Das Filmplakat für „Pepi, Luci, Bom...“ wurde von dem Movida-Künstler Ceesepe angefertigt, er gestaltete es wie einen Comic: Es ist in Einzelbilder aufgeteilt und enthält Sprechblasen und Geräuschwörter. Die formalen Konventionen eines Comics werden jedoch gebrochen, da die Bilder keine Verknüpfung durch Text oder Wiederholung von Bildelementen aufweisen. Die Sprechblasen beinhalten keinen Text, sondern die Namen der abgebildeten Schauspieler/innen, der Comic wird auch nicht zur Wiedergabe einer Geschichte verwendet, sondern für ein unkonventionelles Filmplakat, das das Bildungsbürgertum provozieren sollte, da es Comics als Sinnbild für Kulturverfall und Verdummung der Jugend betrachtete (Nolte 2009: 89-90).



Das Plakat zum ersten Kinofilm "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón [Bild] (aus Du: die Zeitschrift der Kultur. Band 62. 2002-2003)

Die im Film verwendeten Zwischentafeln, die von Guillermo Pérez Villalta stammen, sind mit der Hand gezeichnet und enthalten unterschiedlich große Buchstaben, die nicht auf horizontalen Linien angeordnet sind. Die Funktion

dieser Zwischentafeln ist gleichbedeutend mit den Textfeldern in Comics, sie verbinden nämlich Filmsequenzen durch die Sichtbarmachung von Zeit- oder Handlungssprüngen. In „Pepi, Luci, Bom...“ sind jedoch diese Erklärungen überflüssig, das Publikum würde Aussagen wie: „Pepi estaba sedienta de venganza“ oder „También el policía supo lo que era estar sediento de venganza“ auch ohne die Zwischentafeln verstehen. Demzufolge werden auch hier die formalen Konventionen des Comics unterwandert (vgl. Nolte 2009: 90).

Der Film stieß anfangs beim konservativen spanischen Publikum, das immer noch von Sitte und Moral geprägt war, auf Ablehnung, bei der neuen Generation der Movida, die sich zum legitimierten Vergnügen bekannte, wurde er jedoch begeistert aufgenommen. Die unterschiedlichen Reaktionen beruhten verständlicherweise auf der Extravaganz des Regisseurs und der ungewohnten Verarbeitung von marginalisierten und perversen Szenarien sowie der Präsentation von skurrilen, aber alltäglichen Figuren (vgl. Maurer Queipo 2005: 59).

Die Ablehnung seines ersten Spielfilms ließ bei Almodóvar heftige Kritik laut werden, und zwar besonders an der Differenzierung zwischen der offiziellen Zensur, die während des Franquismus in Spanien herrschte, und der inoffiziellen Zensur, die sich nach dem Ende der Diktatur weiterhin in den Köpfen der Öffentlichkeit vollzog und an katholischen Moralvorstellungen orientierte. Durch diese gesellschaftliche Haltung wurde die Arbeit der modernen Regisseure ganz erheblich erschwert (vgl. Maurer Queipo 2005: 166).

2.3.2. Laberinto de pasiones (1982)

(Labyrinth der Leidenschaften)

Auch Pedro Almodóvars zweiter Spielfilm zeichnete sich durch seinen experimentellen Charakter in puncto Erzählung und in technischer sowie sprachlicher Hinsicht aus. Der szenische Aufbau erscheint kontrollierter als in „Pepi, Luci, Bom...“, doch die Erzählung bleibt durchgehend oberflächlich, es erfolgt keine vertiefte Betrachtung der inneren Vorgänge der Protagonisten und die Begegnungen wirken unwahrscheinlich (vgl. Di Girolamo 2015: 65-66). Auch

Christoph Haas sieht die Mängel des Films nicht in der Technik, sondern in der Erzählung: die Überfülle der Personen und Vorfälle tendiert zur Verwirrenheit, da der Film eine größere Geschlossenheit anstrebt – Haas meint, dem Regisseur sei es nicht gelungen, seine zahlreichen Einfälle zu koordinieren (vgl. Haas 2001: 36-37).

Pedro Almodóvar war weiterhin auf seinen bürgerlichen Beruf angewiesen, er hatte aber inzwischen einen Produzenten für den Film gefunden, nämlich das Madrider Programmkino Alphaville, das niemals zuvor einen Film finanziert hatte. Die technische Besetzung war auch weit professioneller, der Tontechniker Martin Müller hatte bereits mit Wim Wenders zusammengearbeitet und der Kameramann Ángel Luis Fernández sollte insgesamt fünf Filme mit ihm drehen. Pedro Almodóvar war über die Zusammenarbeit mit seinem Kameramann höchst zufrieden und beschrieb die Kameraarbeit in „Laberinto de pasiones“ als „sehr hell, eine typische Komödienfotografie“. Er wollte eine nahezu barocke Kamera, wie man sie aus den traditionellen Filmkomödien kannte, die dennoch modern sein sollte (vgl. Haas 2001: 36, zitiert nach Vidal 2000: 46).

In einem Interview sprach der Regisseur über seine Arbeit an den Drehbüchern und erklärte, dass beim Schreiben auch alle sekundären Rollen für ihn von großer Bedeutung waren, daher kreierte er auch für jede von ihnen eine Geschichte. Und so geschah es, dass in der Erzählung eine Inflation von Personen auftrat. In „Laberinto...“ könnte man einen Film aus jeder der zehn Hauptfiguren entwickeln, ihm aber gefiel es besser sie in einer einzigen Geschichte zu versammeln. In einem späteren Gespräch mit Nuria Vidal meinte er sogar, „Laberinto...“ benötigte diese Anhäufung von verschiedenen Personen, und sei es nur deswegen, damit er sich von dieser Geschichte befreien und sich danach auf Filme mit weniger Personen konzentrieren konnte (vgl. Vidal 2000: 62-63).

Antonio Holguín vergleicht die Form der Erzählung und die große Menge der mitwirkenden Personen in parallelen Geschichten mit der typischen Erzählform des Comics, da die einzelnen Szenen so isoliert wie die Bilder eines Comics erscheinen. Die Haupterzählung wird unterbrochen um den Parallelerzählungen, die von der Bedeutung her gleichrangig sind, Platz einzuräumen. Mit dieser außergewöhnlichen Gangart reihte sich der Film in die Underground-Kunst ein

und stellte einen Bruch mit den akademischen Regeln des Kinos dar, was eine neue kinematographische Erzählform einleitete (vgl. Holguín 2006: 234-235).

Almodóvar selbst sagt über die Filmarbeiten, dass eine so schnelle und vervielfachte Handlung sehr großes technisches Können verlange und dass er wahrscheinlich nicht darauf vorbereitet war einen solchen Film zu drehen. Mit dem Ergebnis war er dann doch recht zufrieden, auch wenn der Film im Nachhinein gesehen große technische Mängel aufweist (vgl. Almodóvar 1998: 40).

Die Inspirationsquellen für „Laberinto...“ sind Stummfilmkomödien, Hollywoodfilme und die Kitschwelt der Yellow Press. Der Kaiser von Tiran, seine Exfrau Toraya und sein Sohn Riza sind eine Variation der Schicksale der persischen Schahfamilie. Über die Rückblende in Sexilias Kindheit zu dem Moment, als ihre nymphomanische Neigung entstand, erklärte der Regisseur selbst:

Ich wollte etwas machen, was ich sonst nicht immer wage: eine Parodie aller dieser Filme – einschließlich gewisser Filme von Hitchcock, den ich sehr mag -, wo eine sehr ausgetüftelte Rückblende in die Kindheit die Traumata deutet und etwas erklärt, das nicht zu erklären ist. Die beiden Hauptpersonen von „Labyrinth der Leidenschaften“ beziehen sich oft auf ihre Nymphomanie, und ich habe sie davon im Rahmen einer Psychoanalyse sprechen lassen, um *a contrario* darauf zu bestehen, daß (sic!) es für dieses Verhalten keine Erklärung gibt.

(Haas: 40-41)

Der Film entstand in der goldenen Zeit der Movida, die (laut Almodóvar in einem Gespräch mit Frédéric Strauss) von 1977 bis 1983 dauerte (vgl. dazu Kap. 1.3.) und wir sehen auch hier wieder „fast alle Helden dieser Bewegung, Maler, Musiker, die in den folgenden Jahren Erfolg haben sollten. [...] Auch spielen in diesem Film die beiden heute berühmtesten spanischen Schauspieler, Antonio Banderas und Imanol Arias, ihre ersten Rollen.“ (Almodóvar 1998: 42).

Almodóvar spricht in diesem Interview auch über seine Arbeit und charakterisiert sein ganzes Werk dahingehend, dass seine Drehbücher reine Erfindung sind, je erfundener und unwirklicher sie sind, desto mehr bemüht er sich bei ihrer Umsetzung um Verismus und Naturalismus. Mit „Laberinto...“ wollte er ein Dokument des Madrid jener Zeit realisieren (vgl. Almodóvar 1998: 43).

In einem Interview mit Nuria Vidal beschreibt Pedro Almodóvar „Laberinto...“ als aberwitzige Komödie mit viel Action und vielen Personen nach dem Vorbild von Billy Wilder, jedoch ohne die Schärfe desselben, da es sich um einen Film des Pop handelt. In jedem Fall hat er ihn als Parodie auf die Liebeskomödien über Teenager konzipiert – er befürchtet dabei, dass das Publikum das nicht verstanden und den Film zu sehr ernstgenommen hat. Er kommentiert: „‘Laberinto...’ ha sido una película maltratada. Es como el hijo menos agraciado, por eso tiendo a defenderla más que las otras.“ (Vidal 2000: 43). Weitere Eigenschaften des Films sind die Anspielung auf die Komödien der Königshäuser, die er aus seiner Kindheit kannte, z. B. „Sissi, die junge Kaiserin“ und der Einfluss des Pop von Richard Lester (vgl. Vidal 2000: 43-44).

Holguín sieht in „Laberinto...“ eine Fortsetzung von Almodóvars erstem Film „Pepi, Luci, Bom...“. Die behandelten Themen wie künstliche Befruchtung, Musik und Regenbogenpresse sind insbesondere bekannt aus dem amerikanischen Pop und dem spanischen Kitsch (vgl. Holguín 2006: 234). Manfred Riepe beschreibt den Film als weitere Darstellung des pulsierenden Nachtlebens des Madrid der Movida (vgl. Riepe 2004: 32). Riepe beschreibt den Film so, dass das komödiantische Grundprinzip der Verwechslung von Almodóvar nicht einfach nur reproduziert, sondern geradezu potenziert wird: Er spricht von der Dichotomie zwischen richtiger und falscher Welt, die in sich nochmals gedoppelt wird. So wird der Zuschauer am Ende mit einem scheinbaren Happy-End der Liebesgeschichte von Sexilia und Riza konfrontiert, gleichzeitig wird Sexilia auf surreale Weise verdoppelt und findet sich in den Armen ihres vermeintlichen Vaters wieder. Dies erzeugt die Zweideutigkeit einer Pointe, aufgrund derer die augenscheinlich oberflächliche Erzählung am Ende doch vielschichtig wird und das Publikum zum Nachdenken anregt (vgl. Riepe 2004: 33, 35)

Auch in diesem Film hat Pedro Almodóvar wieder eigene Auftritte, er verkörpert hier fast eine ganze Rolle. Der Regisseur erklärt auf die Frage, warum er in all seinen Filmen in Erscheinung tritt, dass er für diese Besonderheit gerne mit einer Art Egotrip argumentiert. Tatsächlich handelt es sich jedoch um reine Zufälle, wenn er selbst eine Rolle übernimmt. Er erklärt:

En todas las películas siempre hay un momento determinado en que se ha de hacer algo y no hay nadie para hacerlo. Entonces voy y me pongo yo.

Concretamente, en “Laberinto de pasiones” la escena era para Fabio. [...] Él se pone, actúa y se olvida de todo. Para controlarle dentro del cuadro para obligarle a decir exactamente el diálogo que quería que dijera por teléfono, me metí dentro de la escena.

(Vidal 2000: 51)

Der Auftritt mit Fabio McNamara in der Sequenz der Fotostory war vorgesehen, jedoch die Rolle als Sänger mit Fabio im Club Carolina geschah, laut seiner Aussage, völlig spontan. Sie wollten an diesem Tag alle Szenen, die in dem Musiklokal stattfanden, abdrehen und für den Auftritt mit Fabio McNamara war Popocho vorgesehen. Als dieser bis zum Ende des Tages nicht erschien, musste Almodóvar einspringen, er kannte den Song sehr gut, da er ihn mit McNamara kurz zuvor auf Platte aufgenommen hatte (vgl. Vidal 2000: 55).

Das Element des Kitsch und Pop hat in „Laberinto...” eine Schlüsselfunktion. Queti, die eine Expertin des praktischen Wissens der Regenbogenpresse ist, nimmt diese Aussagen wirklich ernst und gibt sie an ihre Freundinnen in Form von „Überlebenstipps“ weiter. „’Laberinto...’ es la película más pop que se ha hecho nunca. Es pop puro, glorificación del mal gusto de lo cotidiano elevándolo a la categoría de algo artístico. Eso es el pop.” (Vidal 2000: 60).

Laut Isabel Maurer Queipo ist Almodóvars Werk charakterisiert durch die „direkte unverschleierte Konfrontation mit dem Marginalen, mit dem Ungehörigen“ (Maurer Queipo 2005: 212). Diese Beschreibung passt perfekt auf den Film „Laberinto...“, der als Parodie entworfen das Publikum mit einer Vielzahl von ungewohnten Praktiken und Vorlieben konfrontiert. In diesem Film wird speziell die unter Franco verstärkt ins Abseits gedrängte Personengruppe der Homo-, Bi- oder Transsexuellen aufgewertet, Almodóvar rückt das Marginale als Alltagsphänomen in den Vordergrund (vgl. Maurer Queipo 2005: 22-23).

Beim Konsum dieser Kreationen, die in einem neuen Kontext zu betrachten sind, wird dem Publikum eine wichtige Rolle zuteil. Almodóvars „Laberinto...” entpuppt sich als vielschichtiges Zwiebelmodell, das eine Reihe von nicht ganz ernst gemeinten Überraschungen bereithält (vgl. Maurer Queipo 2005: 207).

2.3.3. Entre tinieblas (1983)

(In der Finsternis)

(Titel im deutschen Fernsehen: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn)

Almodóvars dritter Film markiert einen Wendepunkt in seinem Schaffen. Während „Pepi, Luci, Bom...“ und „Laberinto...“ besonders vom Pop, aber auch vom Punk und Rock beeinflusst wurden, stehen in „Entre tinieblas“ besonders die Emotionen im Vordergrund, und auch der Tod wird zu einem Thema, das den Regisseur interessiert (vgl. Vidal 2000: 66-67).

Laut Antonio Holguín weist der Film eine doppelte Form auf, einerseits präsentiert er den kirchlichen Barock, der sich an den Klöstern Andalusiens inspirierte, andererseits die Welt der Pop Art nach dem Vorbild von Andy Warhol. Der Regisseur verlässt hier die Form der Erzählung der vorangegangenen Filme und geht in Richtung der Kinowelt der klassisch-avantgardistischen Konnotationen. Auch die Kameraführung verändert sich, in „Entre tinieblas“ finden zum ersten Mal Vogelperspektive, Großaufnahmen oder Kamerafahrten Verwendung, was in späteren Filmen zu einem typischen Merkmal seiner Arbeit wird. Durch die Ambivalenz zwischen Kino und Literatur erzeugt der Regisseur mit diesem Film ein teils komisches, teils tragisches Melodram und ein originelles Werk, das völlig neu, provokativ und richtungsweisend ist (vgl. Holguín 2006: 236-238).

Pedro Almodóvar kommentiert seine veränderte Arbeitsweise in dem Sinn, dass er in diesem Film die Kraft der Großaufnahme erkannte. Sie ist ein relativ einfaches Bild, das aber einen ganz besonderen Erzählgehalt besitzt. Er bezeichnet die Großaufnahme als eine Art Röntgenbild der betreffenden Figur, die zwar technisch leicht zu realisieren ist, der Regisseur muss sich aber sehr sicher sein, was die Figur ausdrücken und wie der/die Schauspieler/in das Gefühl vermitteln soll, denn sonst kommt es zu einer Großaufnahme ohne Gehalt, was für Almodóvar ein frustrierendes Ergebnis wäre.

Er berichtet, dass er mit der Großaufnahme fast eine Scham überwinden musste, da er dabei nicht nur die Figur entblößte, sondern auch sich selbst. Der Regisseur muss insbesondere hier die Moral der Rolle verstehen. Denn durch die Großaufnahme von Julieta Serrano (Mutter Oberin), filmte er nicht nur die Figur,

sondern auch das, was sie liebte, nämlich die Sängerin Yolanda, die erst im Blick der Oberin ihre volle Bedeutung fand (vgl. Almodóvar 1998: 52-53).

Der Film war zu Beginn anders konzipiert, als er schlussendlich realisiert werden konnte. Pedro Almodóvar wollte eine Geschichte über eine Frau erzählen, die ein völlig zügelloses Leben führt, Alkohol und Drogen konsumiert und in ihren Zeiten der Abstinenz außerordentliche Erfahrungen macht. Die Schauspielerinnen Cristina S. Pascual, die die Hauptrolle spielte, war jedoch nicht in der Lage ihre Rolle entsprechend umzusetzen, sodass das Drehbuch umgeschrieben werden musste und sich im Laufe der Dreharbeiten nach und nach in eine bestimmte Richtung entwickelte (vgl. Almodóvar 1998: 50). Manfred Riepe resümiert die Vorgänge dahingehend, dass der Regisseur „die Geschichte so umgestaltete, dass aus dem *aktiven* Vamp eine *passive* Figur wurde – das Objekt der Begierde der Oberin, die dadurch zur eigentlichen tragischen Hauptfigur des Films aufstieg“ (vgl. Riepe 2004: 57).

So merkte Almodóvar, dass nicht nur die Geschichte der Sängerin, die im Kloster Zuflucht suchte, die Handlung bestimmte, sondern dass auch den Nonnen, die sie bei sich aufnahmen, besondere Bedeutung zukam. Er erkannte, dass diese Nonnen weit mehr Charakter und Entscheidungskraft hatten als die Personen außerhalb des Klosters. Da die gestrandeten Mädchen, derer sie sich annehmen wollten, immer weniger wurden, schafften sich die Nonnen immer mehr Freiraum nach ihren eigenen Vorstellungen (vgl. Almodóvar 1998: 50). „Der Witz dieser religiösen Travestie besteht darin, dass die Nonnen in einem institutionellen Rahmen, der traditionell ein Instrument weiblicher Unterdrückung darstellt, ihr eigenes Begehren entfalten: Sie schneiden, schriftstellern und verkehren mit ‚wilden Tieren‘“ – schreibt Manfred Riepe dazu (Riepe 2004: 53).

Das wilde Tier im Kloster ist der Tiger, der von Sor Perdida (Carmen Maura) liebkost, verwöhnt und „Niño“ genannt wird. Riepe interpretiert die Anwesenheit des Tigers als „phallisches Element“. Der Tiger wird auf dem Filmplakat in Nonnentracht abgebildet und steht für das symbolische Substitut des Phallus (vgl. Riepe 2004: 52). Für Almodóvar selbst verkörpert der Tiger das Irrationale in dem Film, er sieht ihn als surrealistisches Element, das dazu beiträgt, den Charakter von Sor Perdida zu verstehen – sie ist eine typische Hausfrau, putzt

nach Herzenslust und kümmert sich um eine Reihe von Tieren und Pflanzen; der tolpatschige Tiger nimmt für sie ein wenig die Rolle des Kindes ein. Laut Almodóvar soll er in erster Linie die Gegenwart des Männlichen verkörpern. Eines der geretteten Mädchen hatte ihn als Tigerbaby mitgebracht und mit der Zeit ist er enorm gewachsen und wild geworden, was nicht zu verhindern war. So stellt der Tiger eine Metapher für die unkontrollierte und wilde Entfaltung der Klosterschwestern dar (vgl. Almodóvar 1998: 59-60). Sor Víbora drückt es im Film in folgender Weise aus, als Sor Perdida sie darum bittet, nach der Schließung des Klosters gemeinsam mit dem Kaplan für den Tiger zu sorgen: „Nuestro amor es como tú, un tigre que ha ido creciendo dentro estos muros sin darnos cuenta.“ (TC: 1:30:01).

Alejandro Yarza interpretiert diese Tatsache in der Weise, dass Almodóvar in dem Film eine wahre Collage aus Ästhetik, Film und Ton geschaffen hat und damit klar den Eklektizismus der Postmoderne darstellt. Er bediente sich der religiösen Ikonographie, des äußeren Panzers der katholischen Religion, um ihr einen neuen Geist einzuhauchen. Es handelt sich für Yarza um einen religiösen Film, jedoch dreht er sich um eine Religion ohne Transzendenz, in der Gott als transzendente Bedeutung eliminiert und durch Liebe und Gefühle substituiert wurde (vgl. Yarza 1999: 54). In einem Interview mit Nuria Vidal kommentiert Almodóvar das Thema selbst folgendermaßen:

[...] en „Entre tinieblas“, lo importante es la ausencia de religión, o mejor dicho la religión entretenida desde otro punto de vista, con otro sujeto y otro objeto. Es decir, los sentimientos religiosos los provoca otra cosa que no es Dios, y la piedad está referida a otra cosa.

(Vidal 2000: 68)

Almodóvar sieht in „Entre tinieblas“ keinen antiklerikalen Film und keine Attacke auf die katholische Kirche. Er zeigt hier auf, dass die Nonnen, die die verlorenen Mädchen retten wollen, sich ihnen in ihrem Verhalten anpassen um sie besser zu verstehen (vgl. Almodóvar 1998: 50-51). Die Nonnen hatten sich jedoch bereits weit von der Religion entfernt, nur die Mutter Oberin war sich nach wie vor ihrer Mission bewusst und jede ihrer Handlungen war von tiefster Gnade gekennzeichnet, sogar, wenn sie sich Heroin spritzte um zu demonstrieren, dass es nichts Böses ist (vgl. Almodóvar 1998: 67-69).

Zu Frédéric Strauss sagt der Regisseur selbst über die Idee zu „Entre tinieblas“:

Ein so katholisches Publikum wie das spanische muß (sic!) einen Film wie „In der Finsternis“, in dem Nonnen verbotene Dinge tun, skandalös finden. Das war leicht vorherzusehen, und ich habe beim Schreiben und beim Drehen des Films versucht, nicht daran zu denken – ich wollte eine eigene Idee entwickeln. [...], und deshalb habe ich an dem Drehbuch mit großem Ernst gearbeitet, ich habe jede Figur mit der größten Sorgfalt und Zärtlichkeit entworfen.

(Almodóvar 1998: 51-52)

Der Film unterscheidet sich durch die vorangegangenen dadurch, dass sich die Handlung hier in einheitlichen, geschlossenen Räumen abspielt und dass weniger Personen mitwirken. Der Regisseur erklärt dazu im Interview mit Nuria Vidal, dass der gesamte Film in einem Kloster gedreht wurde, in dem noch bis drei Jahre zuvor Nonnen lebten. Er beschreibt das Kloster als enorm groß, was die Dreharbeiten sehr erleichterte; es gab, seiner Aussage zufolge, kilometerlange Gänge, die wie ein Labyrinth wirkten.

Kitsch ist auch in diesem Film wieder reichlich zu sehen, Pedro Almodóvar erklärt dazu, dass dieser für ihn von der Religion und davon, wie sie praktiziert wird, nicht zu trennen ist. Er führt die Szene an, in der Yolanda in der Kirche erscheint und wie eine Heilige während einer Messe just im Moment der Kommunion von strahlendem Licht umgeben durch die Kirchentür tritt. Der Regisseur sieht in dieser Begegnung zwischen Yolanda und der Mutter Oberin, die die Sängerin wie eine Angebetete empfängt, die Übersetzung der religiösen Sprache in die der Liebenden, was etwas zutiefst Menschliches ausdrücken soll (vgl. Almodóvar 1998: 54). Lucia Di Girolamo sieht in dieser spektakulären Erscheinung von Yolanda die Inkarnation des sinnlichen Begehrens, das im Falle der Oberin die Liebe zu Christus und der Madonna überlagert. Am Ende des Films, nach Yolandas Gesangsauftritt anlässlich der Feier zum Namenstag der Mutter Oberin, benützt Yolanda ein Handtuch um ihr Gesicht abzuwischen und bemerkt, dass Spuren ihres Gesichts auf dem Stoff verblieben sind. Auf die Oberin übt dieses Tuch eine unübersehbare erotische Faszination aus und sie verspürt Verwirrung ob der Anziehungskraft, die Yolanda auf sie ausübt, die sie aber gleichzeitig mit der Faszination des Religiösen vermischt (vgl. Di Girolamo 2015: 70).

Carlos Polimeni beschreibt die Beziehung zwischen Religion und Kitsch in Almodóvars Film ebenfalls in diesem Sinne. Der Regisseur bedient sich der Religion und seiner Symbole um die Passion für ein anderes Wesen voller Mystik auszudrücken, gleichgültig, ob es sich um eine Person des gleichen oder des anderen Geschlechts handelt. Die Theatralik der Religion ist das, was Almodóvar am meisten daran interessiert (vgl. Polimeni 2004: 72).

Gegenüber Frédéric Strauss berichtet der Regisseur von seiner Zeit in der Klosterschule der Salesianer von seinen Erfahrungen von religiösen Zeremonien. Wenn die Priester kleinere Messen in den frühen Morgenstunden alleine zu feiern hatten, benötigten sie jeweils einen Messdiener, den sie selbst unter den Schülern auswählen konnten. Almodóvar erkannte deutlich, dass diese Priester immer die Schüler mitnahmen, die ihnen am besten gefielen, und sie nutzten die Intimität dieser Messen um das religiöse Ritual speziell für ihre auserwählten Ministranten abzuhalten. „Aus der Messe wurde eine persönliche Zeremonie. Wenn man es bewußt (sic!) lebt, ist es rein, unbewußt (sic!) aber wird es schmutzig“, sagt der Regisseur selbst dazu (vgl. Almodóvar 1998: 56).

Das Kloster im Film wirkt wie ein Reich der Weiblichkeit – abgesehen von der zuvor erwähnten Anwesenheit des Tigers. Die einzige sichtbare männliche Präsenz ist die des Kaplans, der einen ausgesprochen sinnlichen Typen verkörpert, der während dem Lesen der Messe eine Zigarette raucht, aber im Grunde seines Herzens eigentlich ebenfalls eine Frau ist. Zwar bezeichnet er das Messgewand als „weibisch“, dennoch hält einen Vortrag über die Haute Couture und arbeitet mit der passionierten Modedesignerin Sor Víbora in der Schneiderei des Klosters. Am Ende des Films gesteht er ihr seine langjährige Liebe. Laut Manfred Riepe handelt es sich um eine ausgesprochen „almodóvarische“ Idee, dass der „muffige Katholizismus mit seinen Ritualen Inspirationen und avantgardistische Impulse für die Entwicklung der Mode liefert“ (vgl. Riepe 2004: 52-53).

Jeder der Charaktere der Nonnen weist eine spezielle Eigenheit auf, einige der Elemente stammen aus Almodóvars Leben und Kindheit. Sor Perdida, die den Tiger versorgt und sich mit Vögeln, Hasen und Pflanzen umgibt, drückt die Nähe und Liebe zur Natur aus, mit der der Regisseur in seiner Kindheit am Land

tagtäglich konfrontiert war. Auch einige der Kindheitserfahrungen, die er während seiner Schulzeit bei den Salesianern machte, fanden in diesem Film, wie schon zuvor erwähnt, Verwendung. Die Fotos und Posters der großen Schauspielerinnen der Zeit, die das Zimmer der Oberin zieren, sind ebenfalls Erinnerungen aus Almodóvars Kindheit. Für die Oberin sind diese Frauen der Inbegriff der Sünde und auch die Kindheit des Regisseurs war von dieser Überzeugung geprägt (vgl. Vidal 2000: 70). Sor Ratas Schreiben von erotischen Liebesromanen ist ebenfalls eine Anleihe aus Almodóvars Leben: In seiner Anfangszeit als Regisseur war er als Autor von erotischen Fotoromanen tätig. „Pepi, Luci, Bom...“ entstand aus einem dieser Fotoromane (s. Kap. 2.3.1.) und in „Laberinto...“ sehen wir ebenfalls Aufnahmen zu einem sadomasochistischen Fotoroman mit Fabio McNamara als Protagonist (s. Kap. 2.3.2.). Maurer Queipo spricht von einer Verzahnung von Autobiographie und filmischem Plot in den Arbeiten Pedro Almodóvars (vgl. Maurer Queipo 2005: 206).

Dieser dritte Film des Regisseurs entfernt sich von der für die Movida typischen Ansammlung von Movida-Akteur/innen. Statt dessen sehen wir hier zum ersten Mal Schauspielerinnen wie Julieta Serrano, Marisa Paredes und Chus Lampreave, die in der Folge als „Chicas Almodóvar“ bezeichnet werden und in einigen seiner Filme mitspielen (vgl. <https://listas.20minutos.es/lista/chicas-almodovar-433085/>). Chus Lampreave hatte zuvor nur sehr kleine Rollen mit anderen Regisseuren gespielt und galt nach diesem Film als die große Entdeckung Spaniens (vgl. Almodóvar 1998: 57).

2.3.4. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)

(Womit habe ich das verdient?)

Neorealistische Tragikomödie

Almodóvars vierter Film behandelt nach dem Vorbild des italienischen Neorealismus bisher nicht thematisierte soziale Probleme. Für Pedro Almodóvar ist der Neorealismus ein Subgenre des Melodrams, das dem sozialen Bewusstsein, und nicht nur den Gefühlen, große Bedeutung beimisst. Zahlreiche Merkmale unterscheiden jedoch „¿Qué he hecho yo...?“ von den

neorealistischen Klassikern, zu deren Ethos der Wahrhaftigkeit das Drehen in natürlichen Kulissen zählt, was der Regisseur in seinem Film zur Hälfte befolgt. In den Außenaufnahmen zeigt sich ein trostloses reales Vorstadt-Madrid mit tristen Hochhäusern, verschmutzten Wiesen und einer stark befahrenen Autobahn. Die Kulissen für die Dreharbeiten im Inneren der Wohnung wurden alle im Studio konstruiert. Almodóvar wollte *das* typisch kleinbürgerliche Interieur seiner Zeit zeigen mit einer Ansammlung von Objekten schlechten Geschmacks und einer ausgeprägten Armseligkeit und er ersetzte die Codes des Melodrams durch schwarzen Humor. „Diese Mischung aus Humor und Tragik ist sehr spanisch“, meint er dazu. „Der Humor ist die Waffe der Spanier gegen das, was sie leiden macht, ihnen Angst bereitet, gegen den Tod.“ (Haas 2001: 107-109, Almodóvar 1998: 65). Dieser schlechte Geschmack der 80er Jahre zeigt sich besonders in den Einrichtungsgegenständen in Glorias Wohnung, in der sie mit ihrem Ehemann Antonio, ihrer Schwiegermutter und ihren beiden Söhnen Toni und Miguel lebt. Mit dieser Inszenierung gelingt es ihm die Welt des städtischen Proletariats zu verdeutlichen (vgl. Holguín 2006: 241).

Die Tragikomödie drückt sich durch den schwarzen Humor aus, mit dem Almodóvar die triste Situation der Protagonistin Gloria zeigt, die sich redlich abmüht um ihre Familie durchzubringen. Der Film bringt einen deutlichen Vergleich zwischen der grotesken Welt Glorias und der Hypokrisie der Madrider Künstler/innen und Intellektuellen, für die Gloria den Haushalt erledigt. Als Zuschauer/in ertappt man sich dabei, dass man über Handlungen und Situationen lacht, die für die Protagonist/innen die Tragik ihres Lebens bedeuten – genau hier liegt laut Polimeni die Postulation des Kitsches par excellence: im Lachen über das Unglück des anderen (vgl. Polimeni 2004: 73). Religion und Kitsch sind, laut Pedro Almodóvar nicht zu trennen, und daher finden sich in diesem Film auch die unvermeidlichen Anspielungen auf Religion im Alltag und religiöse Symbole. Über dem Ehebett im Schlafzimmer hängt ein Bild von Christus am Kreuz, und auch die Großmutter bringt ihren religiösen Glauben immer wieder ins Spiel, wenn sie den Heiligen Antonio anruft, der beim Wiederfinden von verlorenen Gegenständen helfen soll.

Glorias Dasein gleicht dem eines Hamsters im Käfig: Sie putzt bei Intellektuellen und in einem Kampfsportstudio und auch in ihrer eigenen Wohnung verbringt sie

den ganzen Tag mit Putzen, Waschen und Kochen. Sie ist von früh bis spät auf den Beinen, gleichzeitig aber auch eingesperrt in den Zwängen der Gesellschaft. Ihr Mann, der als Taxifahrer nicht genug verdient um die Familie zu ernähren, missbilligt dennoch, dass Gloria bei anderen Leuten putzt. Er sieht sich als „pater familias“, eine anachronistische und machistische Lebenseinstellung, die aus den Zeiten des Franquismus herrührt. Gloria versucht sich ihre Situation durch Tabletten zu erleichtern, die sie sich in der Apotheke erbetteln muss und die ihre Nervosität nur noch mehr steigern (vgl. Haas 2001: 108, 111).

Glorias permanenter Geldmangel macht die Konfrontation mit dem dauernden Angebot der Konsumgesellschaft für sie unerträglich. Wenn Gloria mit ihrer Nachbarin an den Auslagen vorbeigeht, werden die Frauen aus dem Inneren der Geschäfte heraus gefilmt (s. Abb. 1). Diese neuartige Aufnahme suggeriert die Idee, dass die Frauen ohne Geld von der Konsumwelt ausgeschlossen bleiben (vgl. Allinson 2003: 98). Die Interpretation von Christoph Haas lautet dahingehend, dass die Kamera sich nicht mit Gloria identifiziert, sondern die Perspektive der Gegenstände einnimmt, die verachtungsvoll auf die Passantinnen zu blicken scheinen. Die Waren rahmen sie so ein, dass sie eher einem weiteren Gegenstand als einer Käuferin gleicht. „Dem Aufstieg der Objekte zu Subjekten entspricht die Degradierung des Subjekts zum Objekt.“ (vgl. Haas 2001: 114)

Almodóvar verleiht den Haushaltsgeräten durch die Kamera sozusagen Augen, mit denen sie Gloria bei der Hausarbeit zusehen, wenn er die Kamera gewissermaßen im Inneren der Haushaltsgeräte platziert (s. Abb. 2). Almodóvar selbst meint dazu:

Sie sind die einzigen Zeugen ihrer Traurigkeit, ihrer Einsamkeit, ihrer Ängste und auch die einzigen Zeugen des Mordes, den sie begeht. Deshalb habe ich sie aus dem Inneren der Apparate heraus gefilmt, wie das normalerweise in der Werbung geschieht. Ich wollte betonen, daß (sic!) nur diese Apparate sie sehen, sie anschauen.

(Almodóvar 1998: 68)



Abb. 1: Womit habe ich das verdient? R: Pedro Almodóvar. ESP 1984. TC: 31:42



Abb. 2: Womit habe ich das verdient? 1984. TC: 07:48

Glorias frustrierendes Dasein und ihre Unzufriedenheit in ihrer Ehe führt in einem unglücklichen Moment dazu, dass sie Antonio im Affekt mit einem Schinkenbein zu erschlagen versucht. Er war vor seiner Ehe nach Deutschland emigriert und schwärmt nach wie vor von seiner Liaison mit der deutschen Sängerin Ingrid Müller. Als er nach langer Zeit mit ihr telefoniert und sie treffen möchte, dreht Gloria durch und schlägt mit dem Knochen wie mit einem Kendo-Stab auf ihren Mann ein (s. Abb. 3), er bricht sich daraufhin bei dem Sturz in der engen Küche das Genick (TC: 1:06:32 – 1:08:18). Gloria fühlt sich mit ihren Problemen allein gelassen, ihr Mann ist ein Muttersöhnchen, das Abend für Abend mit seiner Mutter vor dem Fernseher sitzt. Nicole Müller deutet dieses Verhalten so, dass Antonio mit seiner Mutter stärker verbunden ist als mit seiner Ehefrau, die er wie ein Dienstmädchen behandelt oder zur Erfüllung der ehelichen Pflichten nötigt (vgl. Müller 2003: 51-52).



Abb. 3: Womit habe ich das verdient? 1984. TC: 1:07:56



Abb. 2: Womit habe ich das verdient? 1984. TC: 05:49

Körperliche Liebe bedeutet für Gloria kurze Momente freudloser Vereinigung mit ihrem Ehemann und, zu Beginn des Films, eine Begegnung mit dem Polizisten Polo unter der Dusche im Kampfsportstudio (TC: 03:36 – 05:27). Nach diesem unbefriedigenden Seitensprung (Polo ist, wie wir später erfahren, impotent)

reagiert sich Gloria mit einem Kendo-Stab, nach dem Vorbild der Kampfsportler, in wilden Bewegungen und mit Schreien von diesem surrealen Erlebnis ab (TC: 05:27 – 05:56, s. Abb. 4). Phallische Objekte wie dieses finden sich im Film immer wieder (Knüppel der Großmutter, Lockenstab, Schinkenknochen) und manifestieren Glorias sexuelle Frustration und ihre mühsam unterdrückte Gewaltbereitschaft. Somit kann der Mord an ihrem Mann Antonio als Echo auf die Begegnung mit Polo im Kendo-Studio angesehen werden (vgl. Haas 2001: 112, Riepe 2004: 63).

Der Film wirkt wie eine grelle Karikatur mit tragischen Zügen. Antonios Ende ist das eines Versagers, Gloria musste ihm sozusagen zeigen, wie der „Phallus“ richtig benützt wird. Und der impotente Polizist Polo versagt ebenfalls indem er das Mordwerkzeug nicht finden kann, weil es bezeichnenderweise weichgekocht wurde (vgl. Riepe 2004: 71, 72). Almodóvar kreiert in diesem Film ein „collagenhaftes Nebeneinander des Unvereinbaren“. Toni, der ältere Sohn Glorias, fälscht für seine Nachbarin, die Prostituierte Cristal, eine Unterschrift auf einem Scheck, sie ermahnt ihn, niemandem davon zu erzählen. Er entgegnet darauf, er wolle damit nichts zu tun haben, er sei ja noch ein Kind (TC: 23:35 – 24:35). Sein jüngerer Bruder Miguel lässt sich anstandslos von seiner Mutter einem pädophilen Zahnarzt zur Adoption übergeben, da er ihm ein Leben mit Video, Stereoanlage und Kunstunterricht verspricht (TC: 41:25 – 43:34). Einige Zeit später kommt er wieder zurück nach Hause und erklärt, dass er wieder daheim wohnen wolle, er fühle sich noch zu jung für eine feste Beziehung (TC: 1:33:06 – 1:34:14). In den Figuren verbinden sich Zitate aus der Welt des Pop, der Literatur und des Films mit realistischen Elementen. Die psychische Identität der Figuren ist noch nicht festgelegt, sondern in stetigem Fluss. Die Söhne sind weder Kinder, noch Jugendliche, noch Erwachsene, sie vereinigen das Potential aller drei Altersstufen, sie sind alles und nichts zugleich (vgl. Haas 2001: 110-111).

„¿Qué he hecho yo...?“ ist ein Film in sehr tristen Farben, der die Hässlichkeit von Glorias Leben repräsentiert. Er ist der einzige von Almodóvars Filmen, in dem alles naturalistisch motiviert ist und der konkret die Geschichte eines sozialen Opfers erzählt. Für Pedro Almodóvar ist die Rolle der Gloria eine sehr wichtige Figur, da sie von seinen eigenen sozialen Wurzeln handelt. Als sich sein

Leben änderte, veränderte sich auch sein sozialer Status und er wird nie vergessen, dass er aus sehr bescheidenen Verhältnissen stammt. Dieser Film ist mehr als die anderen von persönlichen Familienerinnerungen beeinflusst. Auch die Figur von Antonios Mutter geht auf Almodóvars eigene Mutter zurück, sie gebraucht Redewendungen, die typisch für sie waren. Die Kleider, die Carmen Maura bei den Dreharbeiten trug, gehörten seinen Schwestern oder deren Freundinnen. Das Viertel „La Concepción“, in dem gedreht wurde, entstammt dem Bauboom der Glanzzeit des Franco-Regimes und stellte die Vorstellungen vom Komfort für das Proletariat dar. In Wahrheit handelt es sich um menschenunwürdige Behausungen, die im Volksmund „Las Colmenas“ (Bienenstöcke) genannt werden (vgl. Almodóvar 1998: 72-73, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>). Die Szene, in der die Großmutter ihren Enkel Toni darum bittet, für sie einen Brief an ihre Freundin zu schreiben, da sie selbst nicht schreiben kann, erinnert daran, als der Regisseur davon erzählte, dass seine Mutter eine kleine Schreibstube im Dorf betrieb, in der sie den Nachbar/innen Briefe vorlas, die sie erhalten hatten und auch Antwortschreiben für sie verfasste (s. Kap. 2.1.).

Mit der Rolle der Großmutter beschreibt Pedro Almodóvar die Schwierigkeiten der Zuwanderer aus dem ländlichen Spanien, die wegen der Arbeit, z. B. in einer Fabrik, nach Madrid kommen. Diese Menschen müssen in furchtbaren Wohnblocks hausen und viele von ihnen würden ein weit besseres Leben führen, könnten sie weiterhin am Land leben und würde es dort Fabriken geben. Den Jungen gelingt es im besten Fall sich an die neue Wohnsituation zu gewöhnen, ältere Menschen jedoch haben große Schwierigkeiten damit und idealisieren, wie im Fall von Antonios Mutter, das Leben im Dorf. Die Großmutter wünscht sich nichts sehnlicher als dorthin zurückzukehren. Für Toni, der am Ende des Films mit ihr aufs Land zieht, stellt der Umzug so etwas wie eine Flucht aus der Hölle der Stadt dar, wo er die Schule hasst und mit seinen Drogengeschäften früher oder später wohl in Schwierigkeiten geraten würde. Er erklärt seiner Mutter beim Abschied völlig entschlossen, dass er nicht beabsichtigt, weiter die Schule zu besuchen, sondern sich lieber einen Job suchen möchte (TC: 29:05 – 30:29, vgl. Vidal 2000: 110-111).

In einem Gespräch mit Nuria Vidal stellt sich heraus, dass „¿Qué he hecho yo...?“ ein Film über Mütter ist. Wie bereits erwähnt, inspiriert sich die Rolle der Großmutter an Almodóvars eigener Mutter. Doch was wäre ein Film über Mütter ohne die eigene Mutter des Regisseurs, die für ihn das Bild aller Mütter vereint und mit ihm vieles gemein hat. So bat Almodóvar seine Mutter, die Rolle der Señora Paquita zu spielen, der Freundin der Großmutter, der Gloria beim Zahnarzt und bei der Autobushaltestelle begegnet (vgl. Vidal 2000: 113-114).

Eine weitere Mutter, die uns in „¿Qué he hecho yo...?“ begegnet, ist die ständig schlecht gelaunte Nachbarin Glorias, Juani, die als alleinerziehende Mutter mit ihrer Tochter Vanessa lebt. Juani steckt voller Wut auf den Kindesvater, und die lässt sie immer wieder an ihrer Tochter aus. Almodóvar erklärt, dass er die Figur der frustrierten Mutter mehrmals in seinen Filmen verwendet (so auch in „Laberinto de pasiones“). Sie geht auf Beobachtungen zurück, die er bei spanischen Müttern gemacht hat: Sie lassen das Kind dafür bezahlen, dass ihre eigenen Erwartungen unerfüllt bleiben (vgl. Riepe 2004: 66).

Gloria stellt in ihrer Rolle die Mutter per se dar, die die Familie zusammenhält und alle Verpflichtungen auf ihrem Rücken trägt. Almodóvar wollte mit ihrer Rolle keine Idealisierung der Mutter schaffen, sondern eine komplexe Figur, die sich durch ihre Aufopferung für die Familie zwar zugrunde richtet und sich wünscht, sie von sich abzuschütteln, die aber, wenn alle Familienmitglieder ihrer eigenen Wege gehen, an ihrem Alleinsein zu verzweifeln droht (vgl. Bronfen 2003: 39). Gloria verkörpert die Hausfrau und Mutter (ama de casa), eine Rolle, deren Welt den Regisseur einerseits unterhält, andererseits aber auch in Schrecken versetzt; bereits 1982 sprach er in einem Zeitungsinterview davon, dass er einen Film über dieses Thema machen wollte.

In seinem Gespräch mit Nuria Vidal meint er dazu, dass seiner Meinung nach, die Rolle der Hausfrau die Welt des Pop Art am meisten beeinflusst hat, Pop Art habe sich vorwiegend an der Ikonographie des Häuslichen inspiriert. Hätte er gleich nach „Pepi, Luci, Bom...“ diesen Film gedreht, hätte er Glorias Rolle an Luci orientiert und einen Film nach dem Vorbild von „Polyester“ von John Waters gedreht oder eine romantische Geschichte à la Doris Day und Rock Hudson kreiert. Später entschied er sich jedoch dafür, das Thema ernsthaft zu bearbeiten

und die Abgründe des Lebens einer Hausfrau zu zeigen (vgl. Vidal 2000: 115-116).

„¿Qué he hecho yo...?“ ist der Film, in dem Pedro Almodóvar am meisten aus seinem Leben und über seine Herkunft berichtet:

En ¿Qué he hecho yo... hay una clara demostración de cuáles son mis orígenes. Yo soy una persona muy urbana, pero mi familia tiene un origen como el de ¿Qué he hecho yo... Hacer esta película era un poco un testimonio emocionante y a la vez ético.

(Vidal 2000: 113).

3. Stilstudien (Close reading)

In diesem Kapitel wird von den vier besprochenen frühen Filmen von Pedro Almodóvar jeweils eine Sequenz untersucht, die zahlreiche für die Movida typische Merkmale aufweist. Es werden Stilstudien angefertigt, die anhand eines Einstellungsprotokolls (vgl. Korte 2001: 32ff) und einer Besprechung der für die Epoche typischen Konzepte die in den vorigen Kapiteln erarbeiteten Charakteristiken mit den Filmen von Pedro Almodóvar in den Jahren der Movida in Zusammenhang bringen.

3.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Deutscher Titel: Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande

Pepi hat beschlossen mit ihren Freundinnen einen Film über ihr gemeinsames Leben zu drehen. In der ausgewählten Sequenz besucht Pepi ihre Freundinnen Luci und Bom um gemeinsam mit ihnen die Dreharbeiten zu besprechen.

Sequenzbeginn: 50:36

Sequenzende: 56:23

Die Dialoge werden auf das Wichtigste beschränkt und so wortgetreu wie möglich wiedergegeben.

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
1	50:36	39	HT KS leicht rechts	Nacktfotos, ein Pop Art-Bild (Carmen Polo) und Zeitungsausschnitte an der Wand – der Schatten einer auf einen Punchingball boxenden Person – Boxgerät und Bom mit finsterer Miene beim Sport.	Bild von Costus: Marina in Flamenco- Tracht	Musik

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
2	51:15	94	AM KS rechts HT AM	Luci sitzt auf einem weißen Sofa beim Handarbeiten – es läutet – Luci geht zur Tür und öffnet – Pepi tritt ein, Begrüßung – Pepi hat Luci ein Geschenk (ein Buch) mitgebracht – Luci verschwindet – Pepi geht durch die Wohnung und begrüßt einen Maler mit langem Haar vor einem Bild – Bom erscheint boxend im Bild – Luci kommt wieder ins Bild – Pepi spricht mit einem zweiten Maler – Pepi begrüßt die schwitzende Bom – Luci geht mit den Freundinnen und kommentiert misstrauisch Boms sportliche Aktivitäten – Bom beschimpft sie – Pepi bittet um etwas zu trinken – Bom schickt Luci in die Küche – Bom und Pepi setzen sich auf das Sofa – Bom trocknet sich ab – Pepi schnupft Kokain	Pop Art-Bild der Witwe Francos; weißes Sofa leuchtende Stehlampe in der Ecke; Kristallluster; glänzender blauer Vorhang Popart-Gemälde von Costus rote Beleuchtung große Engelsstatue	Musik Luci: ¿Quién será? Pepi: ¡Sorpresa! Luci: Hola Pepi, ¿qué tal? Pepi: He traído un poco de coca. ¿Quieres? Bom: No me apetece.
3	52:49	5	T	aufgeschlagenes Buch mit erotischen Sado-Maso-Zeichnungen		Luci: ¡Qué tías tan ricas me has traído!

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
4	52:54	210	HT KS rechts KS links	Luci kommt mit Getränken und dem neuen Buch – Luci setzt sich dazu - Pepi bietet ihr Kokain an – Luci schnupft, Pepi und Luci reiben sich Kokain ins Zahnfleisch – Bom macht Hanteltraining – Pepi und Luci beginnen über die Dreharbeiten zu sprechen – Bom nimmt am Gespräch teil – Luci steht auf, geht weg und schmückt eine Engelsfigur mit einem Plastikkamm – Luci geht zurück zum Sofa – Pepi erklärt, wie sie sich die Dreharbeiten vorstellt – Luci demonstriert ein Stöhnen – Pepi wendet sich Bom zu – Luci beginnt wieder im Buch zu schmökern – Pepi erklärt mit Begeisterung ihre Pläne – Bom reagiert trotzig – Pepi und Luci wollen ausgehen – Bom zündet sich eine Zigarette an und sagt, sie habe keine Lust – Pepi reagiert enttäuscht, versucht sie aber zu animieren – die drei Freundinnen stehen Hand in Hand auf und gehen los.	farbige Glasscheiben; Bild von Costus; Luster mit Kerzen und Perlen; Bild (Witwe Francos) von Costus Spiegel mit Rosen behängt; im Spiegelbild Pepi und Bom auf dem Sofa; Stehlampe, Bild	Pepi: ¡Lo sabía! Pepi: El fin de semana rodamos el video de nuestra historia. Luci: ¿Y quieres que actúe también? Pepi: Pues claro. Pepi: Vosotras vais a representar vuestros propios personajes. [...] El cine no tiene nada que ver con la vida, en el cine todo es falso.

(HT=Halbtotale, KS=Kameraschwenk, AM=Amerikanisch) (vgl. Bienk 2014: 54-55, Korte 2001: 33)

Anhand des Einstellungsprotokolls fällt auf, dass die Einstellungen der Sequenz bemerkenswert lange sind, Einstellung Nr. 4 dauert fast fünf Minuten bei kontinuierlicher Belichtung, mit mehreren Phasenbildern und ohne Schnitt (vgl. Korte 2001: 25).

Die hier untersuchte Sequenz erwies sich insbesondere aus dem Grund als Schlüsselsequenz für die Betrachtung der Charakteristika der Movida, als die Protagonistinnen sich über die Dreharbeiten der Verfilmung ihres eigenen Lebens unterhalten – dies ist eine Anleihe aus dem Leben des Regisseurs selbst, der den Film ganz im Stile der Movida und des Underground mit Freunden und Bekannten realisierte (vgl. Kap. 1.6.) und die Sequenz in der Wohnung des Malerpärchens Costus (Juan Carrero und Enrique Naya) drehte. In diesem Teil des Films konnte Pedro Almodóvar genau das zum Ausdruck bringen, was ihn am Kino interessiert: „Was von der Realität spricht, was wahr ist, was aber zu einer Darstellung der Realität werden muss, um erkennbar zu sein“ (Almodóvar 1998: 30).

Anhand folgender Punkte wird sichtbar, dass es sich um einen Film der Movida handelt:

Grenzüberschreitung

Die erste Einstellung beginnt mit der Ansicht von Nacktbildern, die aus Zeitschriften geschnitten wurden und die Überschrift „el travesti de la semana“ tragen, daneben ein Bild von Carmen Polo, der Witwe Francos. Hier erkennen wir deutlich die Grenzüberschreitung und Ironie der Movida: Unmittelbar neben den während der Franco-Diktatur verbotenen Nacktbildern von transsexuellen Modellen befindet sich die Karikatur von Carmen Polo, gerade so, als würde sie selbst diese Fotos amüsiert betrachten (s. Abb. 1).



Abb. 1: *Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande*. R: Pedro Almodóvar. ESP 1980. TC: 50:38

Einstellung 1



Abb. 2: *Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande*. 1980. TC: 51:53

Einstellung 2

In Einstellung 2 sehen wir Bom bei ihrem Boxtraining vor einem Gemälde von Los Costus, das aus der Serie „La Marina te llama“ stammt. Marinas sind Abbildungen von Plastikpuppen in Flamencokleidern, die in zahlreichen spanischen Haushalten zu finden sind (s. Abb. 2). Die Überdimensionierung der Gemälde ist als eine Parodie dessen zu verstehen, was während des Franquismus als typisch spanisch betrachtet wurde (vgl. Nolte 2009: 90, s. Kap. 2.1).

Drogen

Pepi teilt Bom mit, dass sie Kokain dabei habe, sie sagt dies mit einer Natürlichkeit, als hätte sie Kuchen oder Schokolade zum Kaffee mitgebracht. Drogen standen während der Movida an der Tagesordnung, Almodóvar berichtete in einem der Interviews mit Frédéric Strauss, dass McNamara bei den Dreharbeiten zu „Laberinto de pasiones“ sich so undiszipliniert verhielt, dass ihm der Regisseur in einer Szene selbst vor laufender Kamera Regieanweisungen geben musste. Als Grund dafür nannte er den Umstand, dass der Schauspieler die ganze Zeit über Drogen nahm (vgl. Almodóvar 1998: 37). Im Vorwort zu Patty Diphusa erklärt Pedro Almodóvar folgendes bezüglich der Drogen:

[...] Die Drogen zeigten sich ausschließlich von ihrer Schokoladenseite, und Sex war nichts anderes als Zähneputzen.

(Almodóvar 2008: 6)

Auch Julia Nolte beschreibt den Drogenkonsum in der Movida als etwas völlig Normales, Ana Curra erzählte ihr in einem Interview, in der Casa Costus habe es immer Opium gegeben und niemand fand es anstößig, wenn sich Partygäste Heroin spritzten (vgl. Nolte 2009: 141). Tatsächlich wurde der Drogenkonsum während der Movida exzessiv betrieben und brachte zahlreiche Todesfälle mit sich. Ana Curra und Antonio Vega führten den übermäßigen Drogenkonsum auf die Unwissenheit der Beteiligten zurück (vgl. Nolte 2009: 150).

Mode

Die Kleidung der drei Protagonistinnen zeigt ganz deutlich einerseits die verschiedenen Rollen, die jede der Freundinnen innehat, und andererseits ist sie ein unverkennbares Merkmal der 80er Jahre (s. Abb. 3).

Luci trägt ein schlichtes, hochgeschlossenes hellblaues Hängekleidchen mit Puffärmeln und Rüschen, das etwas kindlich wirkt und ihre Erscheinung als biedere Hausfrau unterstreicht. Die Haare hat sie mit vielen Haarspangen zu einem einfachen Knoten hochgesteckt. Ihre Knie sind durch das bescheiden wirkende Kleid bedeckt.

Pepi, die sich mittlerweile zu einer erfolgreichen Geschäftsfrau entwickelt hat, kommt in einem eleganten, dezent gemusterten Kleid, das die Knie freilässt, das schulterlange Haar trägt sie offen, es wird mit einem schicken rosafarbenen Haarband zurückgehalten, Stirnfransen runden die Frisur ab. Augen und Lippen sind leicht geschminkt, die großen Plastikohrringe und die Strümpfe sind farblich auf das modische Haarband abgestimmt ([https://lospeinados.com/de-los-80/#Bandanas de color electrico en la cabeza en unpeinado de los anos 80](https://lospeinados.com/de-los-80/#Bandanas%20de%20color%20electrico%20en%20la%20cabeza%20en%20unpeinado%20de%20los%20anos%2080)) .

Bom erscheint in dieser Sequenz in heller Sportkleidung, die weißen Shorts bekommen durch die roten Längsstreifen, seitlich rechts und links, einen modischen Touch. Sportliche Details, auch in der Alltagskleidung, waren in den 70er und frühen 80er Jahren durch den aus den USA kommenden Körperkult-Aerobic-Trend sehr modern. Ihre Socken sind grün-schwarz gestreift. Accessoires, die sie als Punkerin auszeichnen, dürfen auf keinen Fall fehlen: Sie trägt ein schwarzes Lederarmband und einen ebensolchen Gürtel mit großen Silbernieten sowie ein enganliegendes schwarzes Halsband. Ihre Frisur ist der für diese Zeit typische vorne kurz, hinten lang gehaltene Schnitt, der im deutschsprachigen Raum als „Vokuhila“ bekannt war (vgl. <https://sites.google.com/site/abcdelosanos80/>). Ein Auge ist auffällig schwarz umrandet, laut Julia Noltes Untersuchungen wollten die Movida-Akteurinnen mit auffälliger Schminke ihre glamouröse Seite unterstreichen, sei es ihre harte oder ihre weibliche Seite (vgl. Nolte 2009: 148).

Einrichtung

Kitsch ist das vorherrschende Merkmal der Einrichtungsgegenstände. Die Stehlampen werden von Nachbildungen menschlicher Körperteile gehalten, einmal ist es ein Arm, einmal ein halber Rumpf mit Beinen. Der Spiegel ist mit einer Rosengirlande geschmückt und zwei verschiedene Engelsfiguren sind als

Dekoration zu sehen. Der stehende Engel wird in rotes Licht getaucht, aus ihm wird sozusagen ein Engel im Rotlichtmilieu. Der liegende Engel wird in der Einstellung von Luci absurderweise mit einem blauen Plastiksteckkamm geschmückt (s. Abb. 4).



Abb. 3: *Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande*. 1980. TC: 54:35

Einstellung 4



Abb. 4: *Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande*. 1980. TC: 54:09

Einstellung 4

Das Vorzimmerfenster wirkt wie ein farbiges Kirchenfenster, auch der Kristallluster würde sich gut in einer Kirche machen. All diese Details drücken eine Parodie auf den in der Vergangenheit vorherrschenden religiösen Kult aus sowie die für die Movida typische Antihaltung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft und ihre Ablehnung gegenüber der Kirche (vgl. Nolte 2009: 156-157, 166).

Einen Kontrapunkt zu den religiösen Dekoartikeln bilden die Pop Art-Gemälde, die durchwegs modern sind und dem Zeitgeist des Films entsprechen. Wie schon in Kapitel 2.1. erwähnt, stellen gerade diese Gemälde des Malerduos Costus eine besondere Provokation und Ironie dar.

Kameraführung

Die Kamera folgt in den langen Einstellungen den Protagonistinnen, während sie sich durch die Wohnung bewegen, ohne bei den Gesprächen einen Schnitt vorzunehmen oder das Schuss-Gegenschuss-Verfahren anzuwenden (vgl. Korte 2001: 28). Das Publikum beobachtet das Gespräch der drei Freundinnen wie auf einer Bühne, die Kamera bleibt durchgehend in Augenhöhe der Darstellerinnen und imitiert den Blick der Zuschauer/innen. Als Luci zum Spiegel geht, wo sie auf dem liegenden Engel einen blauen Steckkamm platzieren möchte, schwenkt die

Kamera in Richtung Spiegel und wir sehen alle drei Gesprächspartnerinnen im Spiegelbild, inklusive Carmen Polo, die wohlwollend aus dem Hintergrund herüberwinkt (s. Abb. 4).

Allein das Porträt von Carmen Polo ist eine Parodie auf den spanischen Führerkult – Malstil und Farbwahl sowie das Thema „Prominentenbild“ entsprechen der amerikanischen Pop Art. Eine Ikone des Franquismus wird so zur Pop-Ikone in einer Parodie des Prominentenkults gemacht und diese gelungene Einstellung, die das Bildnis der Witwe Francos im Kreise der Drogen konsumierenden Frauen zeigt, liefert einen weiteren Beitrag zu dieser Parodie auf den Führerkult, der nach Regimeende fortbestand (vgl. Nolte 2009: 91)

Künstlichkeit

Pepi bespricht mit ihren Freundinnen die Dreharbeiten zu ihrem geplanten Film und erklärt ihnen, dass sie sich selbst darstellen werden, und dass sie möglichst authentisch sein sollten. Das könne aber nur funktionieren, wenn sie gut schauspielern und ihren Charakter stilisieren. „Ihr könnt euch nicht einfach nur vor die Kamera stellen, ihr könnt nicht einfach nur ihr selbst sein, ihr müsst eure eigene Persönlichkeit darstellen, und das ist immer gekünstelt“, sagt sie zu Luci und Bom. Sie bringt einen Vergleich: Im Film wird immer künstlicher Regen verwendet, weil echter Regen nicht sichtbar ist. „Im Film ist alles falsch“, resümiert sie ihre Erklärung (vgl. Riepe 2004: 28, Almodóvar 1998: 30). Pedro Almodóvar sagt im Interview mit Frédéric Strauss, dass es genau das ist, was ihn am Kino am meisten interessiert, nämlich das, was wahr ist und von der Realität spricht, aber zu einer Darstellung der Realität werden muss, um erkennbar zu sein. Almodóvar liebt die Künstlichkeit, denn darin kann er alles unterbringen, was er als Regisseur machen möchte. In diesem Punkt unterscheidet sich seine Arbeit aber von den Underground-Filmen Warhols oder Morrisseys, die nur filmten, was sich wirklich ereignete (vgl. Almodóvar 1998: 30).

3.2. Laberinto de pasiones

Deutscher Titel: Labyrinth der Leidenschaften

Auf der Suche nach einer Toilette im Club Carolina ist Riza zufällig in die Garderobe der Musikgruppe „Ellos“ gekommen. Der Sänger der Band ist über die Treppe gestürzt und kann daher nicht auftreten. Die Musiker suchen Ersatz für ihn und Riza scheint der geeignete Kandidat zu sein.

Sequenzbeginn: 31:15

Sequenzende: 34:52

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton, <i>Liedtext</i>
1	31:15	18	AM KS leicht rechts	Die Musiker beraten in der Künstlergarderobe, wer von den Bandmitgliedern den Part des verletzten Sängers übernehmen soll – niemand ist bereit dazu. Riza betritt die Garderobe.	Kostüme, ein Kalender, Posters an der Wand, u. a. „Radio Futura“	Musik aus dem Zuschauerraum
2	31:33	9	N	Riza bewundert eine rote Lederjacke mit Nieten	Bandmitglieder im Hintergrund, roter Fächer an der Wand	Stimmen der Musiker und von Riza
3	31:42	11	AM	Riza betrachtet und bewundert die Schminksachen der Musiker	Schminktisch, Banderole in den spanischen Landesfarben am Spiegel, Perücken	Stimmen der Musiker und von Riza
4	31:53	12	N	Riza beginnt sich vor dem Spiegel zu schminken, einer der Musiker fragt ihn, ob er den Song „Gran Ganga“ kennt, Riza bejaht	Spiegel, Reflex eines Pop Art-Posters an der gegenüberliegenden Wand	Stimmen der Musiker und von Riza

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton, Liedtext
5	32:05	25	N RF AM RF HT	Bühne, Gitarre des Gitarristen in Nahaufnahme Gitarrist, Sänger in roter Lederjacke steht verkehrt, als er sich umdreht, erkennt man Riza, gesamte Band		Gitarrenmusik Musik „Gran ganga“ <i>Vivo en continua temporada de rebajas. Sexo, lujo y paranoia.</i> ¹
6	32:30	5	N	Sexilia kommt ins Bild, steht am Rand des Zuschauerraums	von außen grün beleuchtetes Fenster, schwarze Wand, roter Feuerlöscher	Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>Ése ha sido mi destino</i>
7	32:35	11	N	Riza von der Seite mit Mikrophon in der Hand	Schlagzeuger	Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>¿Quién soy yo y adónde voy? ¿Quién es él? Y ¿adónde va?</i>
8	32:46	5	N	Sexilia lächelt, bewegt sich zum Rhythmus der Musik, spielt mit einer Haarsträhne	gleiche Position wie in Einstellung 6	Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>¿De dónde viene, qué planes tiene?</i>
9	32:51	20	HT	Musiker auf der Bühne, Köpfe des Publikums im Vordergrund	Band	Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>Gran Ganga, Gran Ganga, soy de Teherán. Gran Ganga, ..., es de Teherán. Calamares por aquí, boquerones por allá. Mi vida es puro vicio, ...</i>

¹ Liedtext „Gran Ganga“ laut: <https://genius.com/Almodovar-and-mcnamara-gran-ganga-lyrics>

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton, Liedtext
10	33:11	3	N	Riza umfasst Gitarristen mit einem Arm		Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>... y esto me saca de quicio.</i>
11	33:14	4	N	Sexilia lächelt, spielt verführerisch mit einer Haarlocke	gleiche Position wie in Einstellung 6 und 8	<i>Y así voy y...</i>
12	33:18	5	N KS links KS rechts	Riza mit Band	Kamera folgt Riza	<i>vengo y por el camino me entretengo.</i>
13	33:23	3	AM	Sexilia stützt beide Arme in die Seiten	gleiche Position	Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>¡Muéstrate ya!</i>
14	33:26	4	N KS rechts	Riza singt, er hält das Mikrophon zum Gitarristen, der das Echo singt	Schlagzeuger	<i>Estoy aquí. ¡Muéstrate ya! Está aquí.</i>
15	33:30	1	N	Die zwei Bandkolleginnen von Sexilia, schrill gekleidet, am Rand des Zuschauerraums, betrachten gespannt die Darbietung		<i>Te estoy buscando, ...</i>
16	33:31	4	N	Schlagzeuger blickt starr zur Seite in die Kamera	Schlagzeug	...
17	33:35	3	N	Bassist mit Brille, starrer Blick zur Seite, in die Kamera		<i>... búscame a mí.</i>
18	33:38	3	N	Musikerinnen mit traurigem Blick		<i>Te está buscando, búscale a él.</i>

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton, Liedtext
19	33:41	13	N KS rechts	Riza singend	Kamera folgt Riza; Gitarrist	<i>Gran Ganga, Gran Ganga, soy de Teherán. Gran Ganga, Gran Ganga, él es de Teherán. :Calamares por aquí, boquerones por allá: </i>
20	33:54	2	N	Blick ins Scheinwerferlicht		Instrumental- musik
21	33:56	3	N	Sexilia im Zuschauerraum, kneift die Augen zusammen, wirkt irritiert		Instrumental- musik
22	33:59	3	N	Blick ins Scheinwerferlicht		Instrumental- musik
23	34:02	4	HT	Mädchen im Badeanzug geht den Strand entlang	Meer	Instrumental- musik
24	34:06	2	N	Blick in die Sonne		Instrumental- musik
25	34:08	3	N	Sexilia im Zuschauerraum, hält sich die Hand vor die Stirn		Gesang mit Musik „Gran ganga“ <i>Lo que no da un polvo, tú sabes bien que es un estorbo.</i>
26	34:11	28	N KS links KS rechts	Riza auf der Bühne	Bassist und Schlagzeuger; Kamera folgt Riza	<i>Quién soy yo, y adónde voy. ¿Quién es él, y adónde va? ¿De dónde vengo, qué planes tengo? ¿De dónde viene y qué planes tiene?</i>

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton, Liedtext
27	34:39	13	HT	Musiker auf der Bühne, Publikum im Vordergrund, singt den Refrain mit		<i>Gran Ganga, Gran Ganga, soy de Teherán. Gran Ganga, Gran Ganga, él es de Teherán. : Calamares por aquí, boquerones por allá: </i>

(AM=Amerikanisch, HT=Halbtotale, KS=Kameraschwenk, N=Nah, RF=Rückfahrt)
(vgl. Bienk 2014: 54-55, Korte 2001: 33)

Diese Sequenz bietet zahlreiche Merkmale der Movida, sodass sie als besonders geeignet für die Analyse als Schlüsselsequenz des Films erscheint. Anhand der folgenden Besonderheiten zeigt sich das Lebensgefühl der Movida im Film:

Dilettantismus

Wie bereits in den Kapiteln 1.5. und 1.6. besprochen wurde, bekannten sich die Akteur/innen der Movida zum Dilettantismus. Es war nicht wichtig perfekte Leistungen zu erzielen, es kam darauf an, sich etwas zu trauen, den Mut zu haben, etwas auszuprobieren. Riza traut es sich zu, den verletzten Bandsänger bei seinem Auftritt zu vertreten. Er stellt sich souverän auf die Bühne, als ob er nie etwas anderes getan hätte. Im Vorfeld hatte er den Musikern in der Garderobe auf die Frage, ob er das Lied „Gran Ganga“ kenne, geantwortet, er hätte es einmal bei Fabio gehört.

Bei näherer Betrachtung der Musiker gewinnt man den Eindruck, dass es sich bei ihnen ebenfalls um keine Profis handelt, zumindest lässt ihre Kleidung darauf schließen: Der Gitarrist und der Schlagzeuger sind in einem einfachen T-Shirt zu sehen, der Gitarrist trägt dazu eine lange Lederhose. Der Bassist hingegen erscheint in Jeans und einem knielangen Ledermantel zu seinem Auftritt. Von Glamour kann bei diesen Musikern keine Rede sein, im Gegensatz zu den Kostümen der Damenband vor ihnen. Pedro Almodóvar erklärte über seine anfänglichen Dreharbeiten, dass die Kostüme vorwiegend aus dem Fundus der Kleidungsstücke von Familie und Freunden der Darsteller stammten – diese

Aussage erscheint durch den Auftritt der Band „Ellos“ mit „Gran Ganga“ bestätigt (vgl. Haas 2001: 19).

Die Kostüme der Musikerinnen wirken, auch wenn sie glitzernd und auffällig erscheinen, wie selbst hergestellt (s. Abb. 1): Sexilias Kleid beispielsweise macht den Eindruck, als handle es sich um ein einfaches „kleines Schwarzes“, das mit etwas farbigem Tüll aufgeputzt wurde (s. Abb. 4 und 6). In einer späteren Einstellung (TC: 54:52 – 55:00) sehen wir, dass die Schlagzeugerin ihre reich dekorierten Hüte aus verschiedenen Materialien selbst anfertigt (s. Abb. 2) – ganz so wie Ana Curra in den Gesprächen mit Julia Nolte die Herstellung ihrer extravaganten Kleidung beschreibt (s. Kap. 1.5.) und Mark Allinson vom „Bricolaje del Rastro“ als Anspielung auf den Höhepunkt der Movida spricht (s. Kap. 1.7.). Sie kreiert diese Hüte in Anlehnung an Ouka Leles Fotoserie „Peluquería“ (vgl. Nolte 2009: 115) und inspiriert sich an den Fotos der Künstlerin, die in ihrem Atelier die Wände dekorieren (s. Abb. 2).



Abb. 1: Labyrinth der Leidenschaften. R: Pedro Almodóvar. ESP 1982. TC: 33:30



Abb. 2: Labyrinth der Leidenschaften. 1982. TC: 54:54

Parodie und Liedtext

Bei näherer Betrachtung des Liedtextes von „Gran Ganga“ wird das in der Movida übliche Parodieren von gesellschaftlichen Gegebenheiten erkennbar. Das Lied handelt von Konsumzwang, Luxus und Übertreibungen, die den Protagonisten in den Wahnsinn treiben. Der Rocksong bedient sich des traditionellen Musters eines Chors und eines Helden, wie es im antiken Drama Verwendung findet. Der Held stellt eine existenzielle Frage in den Mittelpunkt der Darstellung, die der Chor im Refrain wiederholt. Es wird das Problem des lasterhaften Lebens aufgeworfen und anschließend wendet sich der Sänger an eine unbestimmte

Person mit dem Ausruf: „Te estoy buscando“, fordert sie aber sogleich auf, aktiv zu werden: „¡Búscame a mí!“ Der Chor fungiert als übergeordnete Instanz, er greift die Problematik des Protagonisten auf und wiederholt bzw. bekräftigt sie: „Te está buscando, ¡búscale a él!“ Mit diesem Lied wird das antike Drama parodiert und mit einer für die traditionelle literarische Form unpassenden Thematik in die aktuelle Zeit versetzt (vgl. Nolte 2009: 97-98).

Das von Riza vorgetragene Lied wurde ursprünglich von Pedro Almodóvar und Fabio McNamara aufgeführt, die sich bei ihren Auftritten skurril als Transvestiten mit auffälligen Kostümen zeigten (vgl. Nolte 2009: 86, Lechado 2013: 186). Almodóvar hat diesen Song mit Sicherheit nicht unbegründet in den Film aufgenommen, denn er fügt sich perfekt in die Handlung ein. Betrachten wir den Liedtext näher, können wir eine Verbindung zu der Romanze, die sich zwischen Sexilia und Riza anbahnt, herstellen. In Einstellung 5 bekennt Riza sich zu seinem zügellosen und lasterhaften Leben, in Einstellung 6, als Sexilia im Bild erscheint, spricht er davon bereits in der Vergangenheit: „Ése ha sido mi destino“. In Einstellung 7 fragt er sich selbst: „¿Quién soy yo y adónde voy?“ (s. Abb. 3). Allem Anschein nach findet Sexilia Gefallen an Riza und als der Chor in Einstellung 8 singt: „¿De dónde viene, qué planes tiene?“, könnte man meinen, dass sie sich selbst diese Frage über ihn stellt (s. Abb. 4). In Einstellung 13 spricht er die Einladung aus: „¡Muéstrate ya! Estoy aquí.“ Und der Chor bekräftigt die Aufforderung seinerseits.



Abb. 3: Labyrinth der Leidenschaften. R: Pedro Almodóvar. ESP 1982. TC: 32:40

Einstellung 7



Abb. 4: Labyrinth der Leidenschaften. 1982. TC: 32:49

Einstellung 8

Ebenso verhält es sich mit Sexilias beiden Bandkolleginnen, die, wie wir später erfahren, eine Beziehung zum Bassisten und zum Schlagzeuger hatten: Der

Chor ruft aus: „Te está buscando, ¡búscales a él! – und die Mädchen werden traurig und nachdenklich. Tatsächlich wird der Bassist etwas später in einer anderen Funktion an der Wohnungstür seiner Ex-Freundin läuten und sie wird sich zu erkennen geben.

Kameraführung und Farben

In dem vorliegenden Einstellungsprotokoll fällt auf, dass ein viel häufigerer Einstellungswechsel stattfindet und die einzelnen Einstellungen, im Gegensatz zu der analysierten Sequenz von „Pepi, Luci, Bom...“, teilweise sehr kurz sind, die kürzeste dauert nur eine Sekunde. Die professionelle Arbeit des Kameramanns Ángel Luis Fernández macht sich deutlich bemerkbar.

In der Garderobe sind die vorherrschenden Farben rot und schwarz: Riza trägt selbst eine rote Jacke mit schwarzen Streifen, eine rot karierte Hose und ein T-Shirt mit rot-schwarzer Aufschrift. Er zeigt sich begeistert von der roten Jacke mit silbernen Nieten, die für den Sänger vorgesehen ist. Der Gitarrist trägt ein weißes T-Shirt das mit einer roten Abbildung dekoriert ist. Der Schlagzeuger trägt ein rotes T-Shirt und eine schwarze Jacke, der Bassist einen schwarzen Ledermantel. Die Wände sind schwarz und neben der Tür hängt ein Poster der Musikgruppe „Radio Futura“ mit rot-schwarzer Schrift und schwarzen Köpfen auf weißem Hintergrund (s. Abb. 5), oberhalb des Spiegels befindet sich ein roter Fächer an der Wand und ein Band in den spanischen Landesfarben rot-gelb ist auf dem Spiegel befestigt, weitere rote Kleidungsstücke hängen an der gegenüberliegenden Wand. Neben dem Foto von „Radio Futura“ ist ein Foto von einer jungen Frau mit Boxhandschuhen, das an Alaska beim Boxtraining in „Pepi, Luci, Bom...“ erinnert (s. Abb. 7). In den Einstellungen, in denen Sexilia im Zuschauerraum steht, herrschen Gelb- und Orangetöne in ihrem Kleid, ihrem Schmuck, ihren Haaren und im Hintergrund vor, die Wände sind wieder schwarz, als verbindendes Element mit Riza hängt hinter Sexilia ein roter Feuerlöscher (s. Abb. 4 und 6).

Die beginnende Romanze zwischen Sexilia und Riza wird in einer durch das Schuss-Gegenschuss-Schema visualisierten Dialogszene dargestellt (vgl. Bienk 2014: 86-87). Riza schaut bei seinem Bühnenauftritt einerseits direkt ins Publikum, andererseits aber nach rechts, wo Sexilia steht, die nach links blickt.

Durch die abwechselnden Einstellungen der beiden Protagonisten, die sich scheinbar anschauen, entsteht der Eindruck, als befänden sie sich in einer non-verbalen Kommunikation, die unausgesprochenen Worte finden im Liedtext ihren Ausdruck. Das gleiche Verfahren wird bei Sexilias Bandkolleginnen angewendet, die Mädchen schauen hier allerdings nach rechts und die Musiker geradeaus bzw. nach links.

Sexilia wird von einem Bühnenschweinwerfer geblendet (s. Abb. 5) und hier beginnt ein Flashback, der sie an ihre Kindheit erinnert, wie wir später erfahren. Diese asynchrone Montage dient zur Verbindung unterschiedlicher Zeiten und wird durch einen harten Schnitt verdeutlicht (vgl. Bienk 2014: 101, 184). Ein Mädchen geht den Strand entlang, es blickt zum Himmel, gleich darauf erscheint die gleißende Sonne, die ebenso leuchtet wie der Scheinwerfer zuvor. Dieselbe runde Form von Scheinwerfer und Sonne wiederholt sich in Sexilias auffällig großen Ohrringen aus Kunststoff in den Farben gelb-orange (s. Abb. 6).

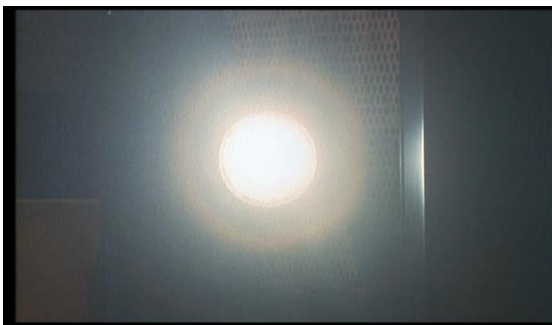


Abb. 5: Labyrinth der Leidenschaften. 1982.
TC: 33:55

Einstellung 22



Abb. 6: Labyrinth der Leidenschaften. 1982.
TC: 33:58

Einstellung 25

Die hier betrachtete Sequenz erwies sich aus mehreren Gründen als Schlüsselsequenz für den Film und für die Merkmale der Movida.

- **Punk:** Die typische Musikrichtung der Movida ist der Punk, gilt doch der erste dokumentierte Auftritt der Punkband Kaka de Luxe im Jahr 1977 als eines der Events, das die Movida einleitete bzw. bekannt machte (vgl. Kap. 1.2.)
- **Radio Futura** spielen Ellos (s. Abb. 7 und 8): Radio Futura, eine Punkband der Movida spielt im vorliegenden Film die Musikgruppe Ellos und die Musiker werden in der Folge zu Protagonisten der Handlung – der

Sänger verbringt eine Liebesnacht mit dem homosexuellen Riza, der Schlagzeuger läutet als Verkäufer von glücksbringenden Medaillen an der Tür der elterlichen Wohnung der Schlagzeugerin von Sexilias Band, die Musikerin erkennt in ihm ihren Exfreund und die beiden werden wieder ein Paar. Zahlreiche Akteur/innen der Movida sind demnach in dem Film vertreten (vgl. Kap. 2.3.1.).



Abb. 7: Labyrinth der Leidenschaften. 1982. TC: 31:32



Abb. 8: Plattencover „Música Moderna“

- **Liedtext** mit doppelter Bedeutung: Wie bereits zuvor beschrieben, ist das Lied eine Parodie auf die Struktur des antiken Dramas und kann als Selbsterkenntnis des Sängers und Aufforderung an die Frauen verstanden werden. Damit beginnt die Liebesbeziehung zwischen Sexilia und Riza, die das Leben der beiden völlig auf den Kopf stellt und Sexilia von der Nymphomanin zu einer verliebten monogamen Frau macht, sowie Rizas Homosexualität in Heterosexualität umwandelt.
- **Rizas Auftritt** mit der Gruppe „Ellos“ kann als Peripetie bzw. Wendepunkt der Handlung angesehen werden: Die sexuellen Vorlieben von Sexilia und Riza ändern sich völlig und die beiden werden ein Paar; die Schlagzeugerin aus Sexilias Band verliebt sich wieder in ihren Exfreund, den Bassisten von „Ellos“; Riza tritt als Sänger auf und die Musikgruppe bekommt aufgrund der Darbietung einen Plattenvertrag.
- **Flashback:** Die Rückblende auf Sexilias Kindheit, als sie von einem Bühnenscheinwerfer geblendet wird (Abb. 5) und sich an die blendende Sonne am Strand erinnert (Abb. 9) leitet die Auflösung ihres Kindheitstraumas ein, denn dadurch, dass sie sich in Riza verliebt, wird

sie von der in ihrer Kindheit erworbenen Nymphomanie erlöst. Derselbe Moment der Rückblende auf die Kindheit lässt Sexilia im letzten Drittel des Films (TC: 1:09:46 – 1:10:10) erkennen, warum sie Nymphomanein geworden ist (s. Abb. 10).



Abb. 9: Labyrinth der Leidenschaften. 1982.
TC: 34:06



Abb. 10: Labyrinth der Leidenschaften. 1982.
TC: 1:09:46

3.3. Entre tinieblas

Sequenzbeginn: 1:17:41

Sequenzende: 1:23:30

Zu Ehren der Mutter Oberin wird im Kloster in Anwesenheit der Generaloberin ein Fest veranstaltet, eine besondere Überraschung und den Höhepunkt des Abends stellt der Musikauftritt der Sängerin Yolanda dar.

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton
1	1:17:41	10	HT schräg von oben	Sor Perdida und Sor Estiércol öffnen den bunt dekorierten Bühnenvorhang Sor Rata hält eine Ansprache zur Eröffnung des Festes, alle Mitwirkenden auf der Bühne sind in Nonnentracht gekleidet, mit bunter Girlande auf dem Kopf	Beleuchtete Lampions, bunte Girlanden und Stoffbahnen, goldene Dekoration auf dem Vorhang	Sor Ratas Stimme

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton
2	1:17:51	2	N	Publikum: 1. Reihe v.l.n.r.: Mutter Oberin, Generaloberin, Kaplan in grauem Anzug, Nonnen in schwarzer und weißer Tracht, alle in Reihen sitzend, ernster Blick geradeaus	Getränke und Essen, Buffet verkleidet mit Stoff in Landesfarben Spaniens	Sor Ratas Off-Stimme
3	1:17:53	13	N	Sor Rata hält Ansprache, Sor Perdida geht eilig hinter ihr auf der Bühne vorbei	Bühnendekor	Sor Ratas Stimme
4	1:18:06	2	N	Publikum: Kaplan raucht, Generaloberin mit verärgertem Blick		Sor Rata aus dem Off
5	1:18:08	6	N	Sor Rata kündigt Yolandas Auftritt mit Musikbegleitung durch einige Nonnen an		Sor Ratas Stimme
6	1:18:14	8	G von schräg oben	Mutter Oberin gerührt, blickt nach oben		Sor Rata aus dem Off
7	1:18:22	5	N	Sor Rata auf der Bühne ruft zum Applaus für Yolanda auf	Bunte Dekoration mit vergoldeten Blättern	Sor Ratas Stimme
8	1:18:27	3	AM von schräg oben	Publikum klatschend, Kaplan mit Zigarette im Mund, neben ihm ist ein Stuhl frei	Bunte Dekoration im Saal	Applaus

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton
9	1:18:30	30	HT AM RF	Bühne in Hellblau, Silber und Gold Yolanda Bell erscheint in einem silbrig-goldenen Kostüm mit transparentem Oberteil, trägt große Ohrringe		Applaus Musik: Klavier, Gitarre, Bongotrommeln, Yolandas Gesang
10	1:19:00	10	AM von schräg oben	Publikum Kaplan raucht, Generaloberin blickt ihn strafend an		Yolandas Stimme und Musikbegleitung aus dem Off
11	1:19:10	33	AM leicht von unten KS nach links KS nach unten und oben, behält Yolanda im Fokus N	Yolanda: singt auf der Bühne, Choreographie mit glitzernder Stola		Yolandas Stimme und Musikbegleitung
12	1:19:43	6	G	Mutter Oberin mit liebevollem Blick		Gesang und Musik aus dem Off
13	1:19:49	16	HT	Bühne, Nonnen mit Musikinstrumenten, Yolanda in der Mitte Nonnen und Priester im Vordergrund	Bunte Bühnendekoration	Gesang und Musik
14	1:20:05	8	G	Mutter Oberin deutet ein Lächeln an		Gesang und Musik aus dem Off
15	1:20:13	23	N KS nach rechts und nach links	Yolanda auf der Bühne	Bunte Bühnendekoration	Gesang und Musik

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton
16	1:20:36	6	AM RF	Marquesa kommt zu spät zur Vorstellung und setzt sich neben den Priester		Gesang und Musik aus dem Off
17	1:20:42	8	N	3 Nonnen – Chor Köpfe des Publikums unscharf im Vordergrund	Bunte Bühnen-dekoration	Gesang und Musik
18	1:20:50	5	G KS nach oben	Tiger an der Kette im Käfig		Musik aus dem Off
19	1:20:55	13	N	3 Nonnen = Chor Köpfe des Publikums unscharf im Vordergrund Schwester Estiércol ahmt das Brüllen des Tigers nach	Bunte Bühnen-dekoration	Gesang und Musik Tigergebrüll aus dem Off
20	1:21:08	8	AM	Yolanda auf der Bühne, drei Nonnen mit Instrumenten singen Refrain im Chor	Bunte Bühnen-dekoration	Chor und Musik
21	1:21:16	7	G	Mutter Oberin lässt Yolanda nicht aus den Augen		Gesang und Musik aus dem Off
22	1:21:23	5	N	Yolanda auf der Bühne		Gesang und Musik
23	1:21:28	8	N	drei Nonnen mit Instrumenten singen Refrain im Chor		Chor mit Instrumenten
24	1:21:36	12	N	Yolanda singt auf der Bühne		Gesang und Musik
25	1:21:48	12	N	drei Nonnen mit Instrumenten singen Refrain im Chor		Chor mit Instrumenten

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Hintergrund	Ton
26	1:22:00	17	HT	Yolanda singt; rechts: Chor be- gleitet mit Instru- menten, Publikum, links: Sor Víbora am bunt dekorierten Klavier, beleuchtete Lampions		Gesang und Musik
27	1:22:17	10	G KS nach oben	Mutter blickt von unten nach oben (folgt Yolanda mit dem Blick)		Chor mit Instrumenten
28	1:22:27	15	G AM KS nach rechts	Yolanda tanzt		Chor aus dem Off
31	1:22:42	10	N	Chor singt den Refrain		Chor
32	1:22:52	9	AM	Yolanda tanzt		Musik aus dem Off
33	1:23:01	6	G	Schwester mit Brille		Musik aus dem Off
34	1:23:07	18	AM	Yolanda und Chor gehen von der Bühne		Musik; Klatschen aus dem Off
35	1:23:25	5	HT	Publikum klatscht, Priester mit Zigarette im Mund, Generaloberin mit vorwurfsvollen Blicken zum Priester und zu anderen Nonnen		Klatschen

(AM=Amerikanisch, G=Groß, HT=Halbtotale, KS=Kameraschwenk, N=Nah, RF=Rückfahrt)
(vgl. Bienk 2014: 54-55, Korte 2001: 33)

Diese Sequenz erscheint besonders typisch für die Lebenseinstellung der Movida, da hier der Spaß und die Freude der Nonnen am Musizieren zu Ehren ihrer geliebten Mutter Oberin so deutlich wie in keiner anderen Szene des Films zum Ausdruck kommt.

Der Zeitgeist der Movida drückt sich in folgenden Charakteristiken des Films aus, an manchen Stellen sind Bezüge zu Almodóvars Leben zu erkennen:

Grenzüberschreitung

In dieser Sequenz, aber auch im gesamten Film, macht sich die Grenzüberschreitung besonders durch das Verhalten des Kaplans und der Mutter Oberin bemerkbar.

Der Kaplan, von dem wir ja bereits wissen, dass er während der Messen raucht, sitzt im Publikum neben der Generaloberin und raucht vom Anfang bis zum Ende der Darbietung (s. Abb. 1 und 2), als wäre das völlig normal für ihn. Sie straft ihn erwartungsgemäß mit bösen Blicken – doch das stört ihn offensichtlich nicht.



Abb. 1: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
R: Pedro Almodóvar. ESP 1983. TC: 1:19:08
Einstellung 10



Abb. 2: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
1983. TC: 1:23:27
Einstellung 35

Der Charakter des Priesters erscheint auf den ersten Blick keineswegs schockierend, er wird als gutmütiger, freundlicher Mann dargestellt, der gerne Zeit mit Sor Víbora verbringt. Als aufmerksame/r Zuschauer/in erkennt man zwar eine gewisse Nähe zwischen den beiden, es gibt aber hier keine sichtbaren Grenzüberschreitungen. Erst am Ende des Films wird klar, dass der Priester schon sehr lange in Sor Víbora verliebt war und nur aus dem Grund Schneidern lernte, damit er in der Schneiderei an ihrer Seite arbeiten kann (TC: 1:28:52 – 1:30:22).

Julia, die Mutter Oberin des Klosters, ist ganz offensichtlich in die Sängerin Yolanda Bell verliebt, während ihres Auftritts hängt sie an ihren Lippen und kann den Blick nicht von ihr abwenden. Wie bereits zuvor erwähnt, wollte Pedro Almodóvar durch den ausdrucksvollen Blick in Julias Augen in verschiedenen

Großaufnahmen die Verliebtheit und Verehrung der Mutter Oberin gegenüber Yolanda darstellen (s. Abb. 3), sodass die Rolle der Sängerin erst im Blick der Oberin ihre volle Bedeutung fand (s. Kap. 2.3.3.).



Abb. 3: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn. 1983. TC: 1:22:23

In einer vorherigen Sequenz des Films wird deutlich, dass die Mutter Oberin bereits früher Liebesbeziehungen zu dem geretteten Mädchen Merche unterhielt (TC: 50:42 – 51:30). Die Sequenz, in der Lola der Oberin Heroin liefert, zeigt, dass sie ihr starkes Interesse für Yolanda, die sie bereits einmal bei einem Auftritt gesehen hatte, vor den Mädchen offen zeigte (TC: 23:54 – 25:10).

Das transparente Kostüm, in dem Yolanda bei der Feier im Kloster auftritt, ist eindeutig eine Grenzüberschreitung und Provokation, zumal die strenge Generaloberin eine Inspektion im Kloster durchführt und im Publikum anwesend ist. Julia brachte ihr sogar ein anderes Kostüm vor dem Auftritt mit der Bitte, dieses zu tragen (s. Abb. 4), doch Yolanda hat anders entschieden (s. Abb. 5).



Abb. 4: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
R: Pedro Almodóvar. 1983. TC: 1:04:29



Abb. 5: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
1983. TC: 1:20:00

Einstellung 13

Kitsch als Dekor

In dieser Sequenz ist besonders viel Kitsch zu sehen, die Nonnen haben sehr viel Zeit, Mühe und Liebe in die Dekoration des Festsaaes investiert und das Ergebnis ist ein Raum, der alle Farben spielt und übermäßig geschmückt erscheint. Es handelt sich um keine professionelle Dekoration, sondern unverkennbar um das Werk von Dilettanten mit selbst hergestellten Girlanden, Papierblumen, Pompons und vergoldeten Blättern (s. Abb. 5).

Religiöse Symbole sind keine vorhanden, der Saal erscheint wie ein bürgerlicher Mehrzweckraum ohne jede Spur von sakralen Bildern oder Zeichen. Bereits in Kap. 2.3.3. haben wir erfahren, dass die Präsenz von Religion oder Gott in diesem Kloster kaum zu spüren ist, da die Oberin wertvolle Statuen nach und nach verkaufte um Drogen für sich und andere Nonnen zu finanzieren.

Das Buffet im Hintergrund ist in den spanischen Landesfarben dekoriert, auch hier finden wir wieder eine ironische Anspielung auf das, was während der Franco-Diktatur ein Muss war – inmitten des Kitsches und der Übertreibungen in puncto Dekoration wurde die spanische Landesflagge platziert.

Spaß und Exotik

Eines der wichtigsten Merkmale der Movida, der Spaß, ist besonders in dieser Sequenz zu erleben. Die vier Nonnen, die Yolandas musikalische Begleitung übernommen haben, treten mit lustigen Girlanden auf dem Kopf und bunten Gummihandschuhen an den Händen auf um mit der farbenfrohen Dekoration mithalten zu können (s. Abb. 5). Sie musizieren mit Leib und Seele und mit vollem

Einsatz, sodass Sor Estiércol im Laufe der Darbietung ihren Kopfschmuck verliert (s. Abb. 7). Besonders karnevalesk wird die Darbietung, als im Hintergrund Tigergebrüll zu hören ist und Sor Perdida sich bemüht, diese Geräusche in die Musik zu integrieren indem sie vorgibt, selbst so zu brüllen (s. Abb. 7).



Abb. 6: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
R: Pedro Almodóvar. 1983. TC: 1:20:50

Einstellung 18



Abb. 7: Das Kloster zum heiligen Wahnsinn.
1983. TC: 1:21:00

Einstellung 19

Ein weiteres Merkmal der Movida, nämlich die Integration von fremden Einflüssen bzw. Exotik (s. Kap. 1.5., ad 2.), ist einerseits in den Kostümen und der Dekoration zu erkennen, andererseits auch in der Anwesenheit des Tigers (s. Abb. 6). Die Kostüme und die Dekoration mit den bunten Girlanden erinnern an ein hawaiianisches Fest, einen Tiger als Haustier in einem Kloster anzutreffen erscheint als sehr extravagant.

Auch die Instrumente wirken exotisch, Sor Perdida gibt den Rhythmus auf Bongotrommeln vor, Sor Rata verwendet einen Holzstab und eine gläserne Flasche mit Profil um das Ratschen des lateinamerikanischen Güiro zu erzeugen.

Liedtext

Der Inhalt des Liedtextes nimmt Bezug auf Yolandas Beziehung zu Julia, der Mutter Oberin. Dies ist offenbar die Antwort auf das Lied, das ihr Julia bei Yolandas Ankunft während einer Messe widmete (TC: 13:39 – 14:10). Pedro Almodóvar berichtete von der Zeit in der Salesianerklosterschule und erklärte, dass oftmals die Solosänger des Knabenchors Messlieder speziell für einen ihrer Kameraden sangen, um ihm seine besondere Zuneigung zu zeigen (vgl. Almodóvar 1998: 56; s. Kap. 2.3.3.).

An einer Stelle des Liedes singt Yolanda: „Pero la vida es una comedia, esta es la universidad.“ (TC: 1:22:03). Hier erkennen wir einen deutlichen Bezug auf Almodóvars Leben. Als er in Madrid ankam und weder die Filmakademie noch die Universität besuchen konnte, beschloss er als Autodidakt das Leben als Universität zu betrachten (s. Kap. 2.1.).

3.4. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Sequenzbeginn: 1:30:22

Sequenzende: 1:34:12

Glorias Schwiegermutter und ihr Sohn Toni nehmen den Bus um in das Dorf der Großmutter zu fahren, Toni möchte mit ihr dort leben. Gloria bleibt allein zurück und geht wieder in ihre Wohnung. Nach ihrem hektischen und aufopfernden Leben zwischen Geldsorgen und Hausarbeit inmitten der Familie trifft sie nun auf gähnende Leere und Einsamkeit in ihrer Wohnung. Sie geht auf den Balkon und beugt sich über das Geländer, so als wolle sie sich hinunterstürzen; just in dem Moment erscheint ihr jüngerer Sohn Miguel auf dem Vorplatz. In der Wohnung erklärt er seiner Mutter, dass er beschlossen hat, bei ihr zu bleiben.

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
1	1:30:22	82	G KS rechts und links RF	Gloria betritt die Wohnung, zieht ihren Mantel aus und sieht sich um	Tapete	Musik aus dem Off (Violinen)

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
2	1:31:44	38	HT KS 360° N	Kinderzimmer: Poster an der Wand, roter Bettüberwurf Schlafzimmer: blaugemusterte Tapete, Christusbild oberhalb vom Ehebett Wohnzimmer: großgemusterte braune Tapete, Plüschtier auf dem Fernseher, rot-weißgemusterter Vorhang, Fenster, Sofa mit Schondecke, Plastikblumen, Landschaftsbild, rote Vase, Kitschfiguren, weißes Telefon Gloria steht in der Tür	Vorzimmer, Wohnungstür	düstere Musik aus dem Off (Percussion und E-Gitarre)
3	1:32:22	7	N	Balkontür von außen, auf dem Balkon deponierte Gegenstände, Gloria tritt auf den Balkon	Spiegelung der gegenüberliegenden Wohnungen	düstere Musik aus dem Off (Percussion und E-Gitarre)
4	1:32:29	5	G	Gloria von hinten, Blick auf die gegenüberliegenden Wohnungen	gegenüberliegende Wohnungen	düstere Musik aus dem Off (Percussion und E-Gitarre)
5	1:32:34	7	AM	Gloria steht auf dem Balkon mit angstvollem Blick, geht einen Schritt nach vorne, blickt nach unten	Spiegelung im Balkonfenster	düstere Musik aus dem Off (Percussion und E-Gitarre)
6	1:32:41	5	AM	Gloria von hinten, sie geht nach vorne, hält sich am Balkongeländer fest und beugt sich über das Geländer	gegenüberliegende Wohnungen	düstere Musik aus dem Off (Percussion und E-Gitarre)

Nr.	Zeit	Sek.	Kamera	Beschreibung	Licht, Hintergrund	Ton
7	1:32:46	4	VP	Vorplatz des Wohn- hauses mit Treppe		düstere Musik aus dem Off (Percussion und E- Gitarre)
8	1:32:50	4	FP	Gloria von unten, übers Geländer gebeugt		düstere Musik aus dem Off (Percussion und E- Gitarre)
9	1:32:54	7	VP	Vorplatz des Wohn- hauses mit Treppe, Miguel erscheint, bleibt stehen und winkt seiner Mutter von unten zu		heitere Musik aus dem Off: Violinen
10	1:33:01	4	FP	Gloria von unten, sie läuft in die Wohnung zurück		heitere Musik aus dem Off
11	1:33:05	4	N	Wohnungstür von innen, Miguel tritt ein		heitere Musik aus dem Off
12	1:33:09	5	N	Gloria tritt vom Balkon ins Wohnzimmer		heitere Musik aus dem Off: Saxophon
13	1:33:14	58	N	Miguel von rechts, Gloria von links, sie begrüßen einander, sprechen miteinander	Bilder, Wohn- zimmer- couch, Plastik- blumen	Dialog zwischen Gloria und Miguel: siehe unten

(AM=Amerikanisch, G=Groß, HT=Halbtot, KS=Kameraschwenk, N=Nah, RF=Rückfahrt, FP=Froschperspektive, VP=Vogelperspektive)
(vgl. Bienk 2014: 54-55, Korte 2001: 33)

Dialog: *Gloria (G)* – *Miguel (M)*

G: Miguel.

M: Hola, mamá. Me enteré de lo de papá. ¿Cómo fue?

G: *En la cocina. Se cayó contra la pila y se desnucó. Pensaba decírtelo alguna vez, pero ahora no quería que sufrieras.*

M: Mamá, vengo a quedarme. Esta casa necesita un hombre.

G: *¿Y el doctor?*

M: Bueno, al principio era divertido, pero yo soy demasiado joven para atarme a nadie. Vino Toni a verme y me dijo que se iban al campo.

G: *Ya se fueron.*

M: ¿Papá me echó de menos?

G: *Tenía tanto trabajo que ni siquiera se dio cuenta de que no estabas. Pero yo sí que te eché mucho de menos. Me alegro mucho de que hayas vuelto.*

Der vorliegende Film hat sich bereits stark vom anfänglichen Stil Almodóvars entfernt, Elemente der Movida sind nicht mehr so deutlich zu erkennen wie in den vorherigen Filmen.

Auffällig sind folgende Kennzeichen der Movida in der betrachteten Sequenz:

Kitsch und religiöse Symbole

Der 360°-Schwenk der Kamera durch die leere Wohnung zeigt nochmals ganz deutlich, wie viel Kitsch sich in Glorias Heim befindet, insbesondere im Wohnzimmer. Auffällig ist die großgemusterte Tapete in düsteren Farben, daneben ein großgemusterter Vorhang in etwas helleren Farben mit unterschiedlichem Printmuster. Auf dem Fernsehapparat sitzt ein weißes Plüschtier neben einer Holzschatulle, auf dem Couchtisch steht ein Arrangement aus Plastik- und Häkelblumen, auf der Couch liegen eine buntgestreifte Decke und bunte gehäkelte Zierpölster (s. Abb. 1 und 2); die gesamte Wand wird von einem Landschaftsgemälde bedeckt und auf der Kommode stehen Kitschfiguren und eine rote Vase neben einer Stehlampe und einem weißen Telefon. Das winzige Wohnzimmer ist vollgeräumt mit Möbeln und zahllosen Deko-Artikeln.



Abb. 1: Womit habe ich das verdient? R: Pedro Almodóvar. ESP 1984. TC: 1:32:10

Einstellung 2



Abb. 2: Womit habe ich das verdient? 1984. TC: 1:32:02

Einstellung 2

Sowohl im Kinder- als auch im Schlafzimmer hängen religiöse Bilder an den Wänden, im Kinderzimmer sehen wir neben den Postern von Hollywoodschauspieler/innen und einer Musikgruppe ein Papierbild, das einen Schutzengel zeigt (s. Abb. 3). Im Schlafzimmer hängt oberhalb des Ehebetts ein Bild von Jesus am Kreuz. Almodóvar erklärte dazu in einem Gespräch mit Frédéric Strauss, er wollte in verschiedenen Filmen durch ein kitschiges Heiligenbild über dem ehelichen Bett verdeutlichen, dass hier die Liebe zwischen zwei Menschen in der Heiligkeit der Ehe ihren Ausdruck findet. Für den Regisseur gehört die Vereinigung zweier Menschen von Natur aus zur sakralen Sphäre und er verwendet das Heiligenbild in einer Weise, die nicht ganz und gar religiös, aber auch nicht rein ästhetisch ist (vgl. Almodóvar 1998: 54-55).

Das Schlafzimmer ist in kühlen Blautönen gehalten, offenbar soll dadurch die abgekühlte und nur noch funktionelle Beziehung der Eheleute deutlich gemacht werden. Auf der Tagesdecke liegt eine kitschige Plastikpuppe, das Bettgestell ist in nachgeahmtem Jugendstil ausgeführt, auch dieses kleine Zimmer ist mit Möbeln überladen (s. Abb. 4).



Abb. 3: Womit habe ich das verdient? 1984.
TC: 1:31:44

Einstellung 2



Abb. 4: Womit habe ich das verdient? 1984.
TC: 1:31:55

Einstellung 2

Almodóvar wollte durch die Ansammlung von Kitsch und Gegenständen von schlechtem Geschmack die Armseligkeit zeigen, in der die Familien in solch kleinen Wohnungen in den Wohnblocks des Viertels „La Concepción“ leben (s. Kap. 2.3.4.).

Parodie auf die bürgerliche Gesellschaft

Als Miguel wieder nach Hause zurückkehrt, erklärt er seiner Mutter, dass er wieder bei ihr leben möchte. „Ich finde, die Familie braucht einen Mann“, ist seine Begründung dafür.

Dieser Ausdruck von Miguels Machismus ist in Glorias aktueller Situation sehr tröstlich für sie, denn sie müsste nun völlig allein in der Wohnung leben, die voller Erinnerungen ist. Doch tatsächlich ist dieser Ausspruch ganz nach dem Vorbild des Mannes, der sich für das Familienoberhaupt hält, ein Relikt aus Francos Zeiten, in denen die Frau ihren Platz im Haushalt hatte und der Mann die alleinige Entscheidungsgewalt besaß. So, wie Miguel diesen Satz sagt, mit einem Ernst, der überhaupt nicht zu seinem Alter passt, kann diese Szene nur als Parodie auf die althergebrachten Werte der bürgerlichen Gesellschaft aufgefasst werden (vgl. Nolte 2009: 164).

4. Schlussbetrachtung

Die Movida erweist sich bei näherer Betrachtung als Katalysator für neue Kreationen der Kunst, die sich aus dem unbändigen Wunsch nach Freiheit der durch die Zensur des Franco-Regimes im Zaum gehaltenen Künstler/innen in einer, auf den ersten Blick, völlig zügellosen Zeit entluden. Die Werke der grenzüberschreitenden Künstler/innen wirken zum Teil skurril, in Wirklichkeit sprengten sie aber die bisherigen Grenzen der Kunstgattungen und ließen dadurch etwas völlig Neues entstehen, das sich durch erstaunliche Tiefe und Ausdruckskraft auszeichnet.

Pedro Almodóvar hatte das Glück, in dieser Zeit leben zu dürfen. Er konnte sich die Freiheiten der Movida, die ihm in den Anfängen seines Filmschaffens alle Möglichkeiten der künstlerischen Entfaltung gestattete, jedoch nur deshalb zunutze machen, weil er sich seit jeher seiner Berufung zum Filmemacher bewusst war und, trotz aller Widrigkeiten, sein Ziel nicht aus den Augen verlor. Glückliche Begegnungen und sein eigenes Geschick im Umgang mit Menschen verhalfen ihm zur Realisierung seines ersten Spielfilms. Seine intuitive Professionalität und seine Zielstrebigkeit machten sich schon bei seinem zweiten Kinoerfolg bemerkbar, denn ab hier arbeitete er bereits mit dem Kameramann zusammen, mit dem er vier weitere Filme drehen sollte.

Pedro Almodóvars Filme erweisen sich als wertvolle Dokumentationen der Movida und der Stadt Madrid, wo sich diese Kunstbewegung entwickelte. Sein zweiter Film zeigt noch deutlicher als der erste die schrille Szenerie der Movida, doch schon sein dritter Film wendet sich einem ganz anderen Thema zu und behandelt zu einem Gutteil autobiographische Erinnerungen des Regisseurs, gut verpackt in einer Inszenierung des Klosterlebens, die ganz ungeahnte Überraschungen bereithält.

So schnelllebig, wie die Movida erschien, so schnell wendete sich Almodóvar auch wieder von ihrer bunten Vielfalt ab und zeigte in seinem vierten Film die andere Seite dieser Zeit, nämlich die tristen Wohnbauten des Viertels „La Concepción“ mit dem tragischen Alltag, der sich in den winzigen Behausungen der Familien abspielt. Auch hier ist Madrid wieder die Referenz, ebenso wie in

seinen vorherigen Filmen, Protagonist/innen der Movida sind allerdings keine mehr zu erkennen.

Pedro Almodóvar erweist sich als genialer Filmmacher, der voller Ideen steckt und glücklicherweise immer wieder Wege fand, sich an die Gegebenheiten anzupassen und aus dem Minimum an Ressourcen ein Maximum an künstlerischem Wert und Kinounterhaltung mit Tiefgang zu kreieren.

5. Bibliographie

Monographien

Allinson, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE, 2003.

Almodóvar, Pedro. *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Gespräche mit Frédéric Strauss*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

—. *patty diphusa*. Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlag, 2008.

Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren-Verlag, 2014.

Di Girolamo, Lucia . *Per amore e per gioco. Sul cinema di Pedro Almodóvar*. Pisa: Edizioni ETS, 2015.

Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Árdora Ediciones, 1991.

Garcia de Leon, María Antonia, und Teresa Maldonado. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: Biblioteca de autores y temas manchegos, 1988.

Haas, Christoph. *almodóvar kino der leidenschaften*. Hamburg/Wien: Europa Verlag, 2001.

Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

Korte, Helmut. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001 (2. Auflage).

Lechado, José Manuel. *La Movida y no sólo madrileña*. Madrid: Sílex ediciones, 2013.

Markuš, Saša . *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Littera Books, 2001.

Maurer Queipo, Isabel. *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2005.

- Nolte, Julia. *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2009.
- Polimeni, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas, 2004.
- Rabe, Cordula. *Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film*. Alfeld: Coppi-Verlag, 1997.
- Riepe, Manfred. *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: transcript Verlag, 2004.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000 (3. Auflage).
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1999.

Artikel

- Bronfen, Elisabeth. „Das Gesetz der Frauen. Weibliche Farben und männliche Blicke deuten.“ *DU: Die Zeitschrift der Kultur*, 2002-2003: 38-40.
- DU: die Zeitschrift der Kultur*. „Das Plakat zum ersten Kinofilm "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón [Bild].“ 2002-2003: 41.
- Fouce, Héctor. „La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña.“ *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 5, 2000: 267-275.
- Haas, Christoph. „Chronik von Leben und Werk.“ *DU: Die Zeitschrift der Kultur*, 2002-2003: 78-83.
- Müller, Nicole. „Ecce omo oder ins Fernsehen kommt doch kein Mensch: über die Rolle der Medien in den Filmen von Pedro Almodóvar.“ *DU: Die Zeitschrift der Kultur*, 2002-2003: 51-52.

Filme

Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande. [Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón]. R.: Pedro Almodóvar. Drehbuch: Pedro Almodóvar. ESP: Produzent: Félix Rotaeta 1980. Fassung: DVD. Universum Film 2010. 78 Min.

Labyrinth der Leidenschaften. [Laberinto de Pasiones]. R.: Pedro Almodóvar. Drehbuch: Pedro Almodóvar. ESP: Produzent: Pedro Almodóvar 1982. Fassung: DVD. Universum Film 2008. 94 Min.

Das Kloster zum heiligen Wahnsinn. [Entre tinieblas]. R.: Pedro Almodóvar. Drehbuch: Pedro Almodóvar. ESP: Produzent: Luis Calvo 1983. Fassung: DVD. Universum Film 2010. 96 Min.

Womit habe ich das verdient? [¿Qué he hecho yo para merecer esto?]. R.: Pedro Almodóvar. Drehbuch: Pedro Almodóvar. ESP: Produzent: Hervé Hachuel 1984. Fassung: DVD. Universum Film 2008. 97 Min.

Internetseiten

Kapitel 1.6.

El hatillo cultural: Abrufdatum: 27.08.2018
<http://elhatillocultural.blogspot.com/search/label/los%2080>

Kapitel 2.3.3.

Las chicas Almodóvar: Abrufdatum: 22.09.2018
<https://listas.20minutos.es/lista/chicas-almodovar-433085/>

Kapitel 3.1.

Los años 80: Abrufdatum: 08.09.2018
<https://sites.google.com/site/abcdelosanos80/>

Modaellas.com – Cortes de pelo: Abrufdatum: 08.09.2018
<https://modaellas.com/moda-de-los-anos-80/moda-de-los-anos-80-modelos-ochenteros/>

Peinados años 80: Abrufdatum: 08.09.2018
<https://lospeinados.com/de-los->

80/#Bandanas de color electrico en la cabeza en unpeinado de los anos
_80

Kapitel 3.2.

Genius – Gran Ganga lyrics: Abrufdatum: 12.09.2018
<https://genius.com/Almodovar-and-mcnamara-gran-ganga-lyrics>

Plattencover „Radio Futura“: Abrufdatum: 15.09.2018
<https://www.amazon.com/Musica-Moderna-Radio-Futura/dp/B0000DENSG>

Kapitel 3.4.

Historias matritenses: Abrufdatum: 23.09.2018
<http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>

Anhang

6. Zusammenfassung

Nach dem Tod Francisco Francos im Jahr 1975 und dem Ende der Franco-Diktatur in Spanien beginnt sich mit dem Übergang zur Demokratie in den Jahren 1977 bis 1985 eine kulturelle Gegenbewegung in Madrid zu manifestieren, die unter der Bezeichnung „Movida Madrileña“ zu einem Begriff geworden ist. Die junge Bevölkerung und Kulturszene Madrids beginnt ihre lang ersehnten Freiheiten sichtbar zu machen und sich zu einer modernen, offenen und kulturell aktiven Gesellschaft zu entwickeln.

Im Rahmen dieser kulturellen Bewegung macht der junge Drehbuchautor und Filmregisseur Pedro Almodóvar mit seinen neuartigen Filmen auf sich aufmerksam. Seine frühen Filme reflektieren die Merkmale der Movida ganz klar und werfen einen kritischen Blick auf die Strukturen der Gesellschaft.

In dieser Arbeit werden die Auslöser und Auswirkungen der Movida Madrileña in der Gesellschaft des postfranquistischen Spaniens beleuchtet, der Werdegang des jungen Pedro Almodóvar betrachtet und seine ersten vier Filme untersucht.

Stilstudien einzelner Sequenzen der vier Filme zeigen den Einfluss der Movida auf Almodóvars frühes Schaffen, gleichzeitig wird die Entwicklung des jungen Regisseurs vom Hobbyfilmer zum professionellen Filmemacher verfolgt.

7. Resumen

La Movida Madrileña

La movida madrileña, brevemente llamada también “La Movida”, es el periodo que marcó la sociedad española entre finales de los años setenta y mediados de los años ochenta.

Algunos dicen que el nombre “Movida” se formó en Barcelona para denominar este fenómeno madrileño, otros sostienen que el nombre fue creado por el crítico de música Jesús Ordovás que lo utilizó para hablar de eventos culturales marginales producidos por músicos pop y rock en la mitad de los años setenta.

Los periodistas utilizaron el nombre de “Movida” para describir los eventos socioculturales del Madrid de finales de la década de los setenta hasta mediados de los ochenta. La especificación “Movida Madrileña” delimita la movida de Madrid de la de las otras grandes ciudades españolas.

La Movida nació después de la muerte del dictador Francisco Franco y creó un movimiento sociocultural contra las represiones del franquismo. Algunos, como por ejemplo el director de cine Pedro Almodóvar, dicen que ya antes de la muerte del dictador, las nuevas tendencias y la diversión cultural se estaban preparando en secreto y los/las protagonistas del movimiento esperaron sólo el momento en el que se terminara esa pesadilla política. La Movida es un movimiento específico que, con sus obras de literatura, cine, o sus revistas se opuso a las normas convencionales y criticó también la posición de la iglesia. Así representaba el reflejo del deseo de libertad de los jóvenes españoles.

Según la autora Julia Nolte la Movida madrileña se desarrolló en tres fases, y se inició en 1977 con la aparición del grupo de música punk “Kaka de Luxe”. En este año la democratización de España hizo posible la legalización de partidos políticos y la abolición de la censura, un año después la constitución garantizó los derechos de la libertad de la prensa y del arte, la igualdad del hombre y de la mujer y el reconocimiento de la variedad cultural y lingüística de España. La modernización introdujo también la industrialización, urbanización y el desarrollo del turismo. El turismo permitió nuevas influencias del exterior – cambios que se

vieron sobre todo en la moda de la población de las grandes ciudades donde las chicas volvían de Londres con chaquetas de cuero y el pelo coloreado.

En la vida cultural se vio también la apertura del país hacia el extranjero, en los cines, por ejemplo, se mostraban películas extranjeras y en 1983 Andy Warhol organizó su primera exposición en Madrid.

La transición política terminó en el año 1982, mientras que la renovación cultural duró hasta finales de los años ochenta, porque las reformas culturales empezaron después de las reformas políticas. En 1978 fue creado el departamento de cine del Ministerio de Cultura y por esta razón un grupo de jóvenes artistas empezó a presentar sus creaciones. Pedro Almodóvar rodó en 1978 su primer largometraje y dijo que, para él, los años entre la abolición de la censura y el cambio del gobierno fueron “los grandes años de Madrid” – para él la ciudad estaba verdaderamente libre en ese periodo sin gobierno.

Como ya ha sido mencionada Julia Nolte ve el desarrollo de la Movida en tres fases:

1. La explosión en la clandestinidad
2. La propagación y la institucionalización
3. La división y la continuación

La primera fase está marcada por la actuación del grupo punk “Kaka de Luxe” en el Pub People donde anteriormente había solo conciertos de rock. Kaka de Luxe influyó en la música española y también en la moda de los jóvenes.

Otro punto de referencia de la Movida es la Cascorro Factory de Alberto García-Alix y Ceesepe, donde los dos artistas tradujeron comics del underground americano al español.

En estos dos lugares se formó el núcleo de la Movida con miembros como por ejemplo la fotógrafa Ouka Lele, Alberto García-Alix, Pablo Pérez-Mínguez, los pintores Ceesepe y “Los Costus” (Juan Carrero y Enrique Naya), Pedro Almodóvar y Fabio McNamara.

Desde 1980 la denominación “Movida” apareció en los medios y a partir de entonces era algo real y se pudo vender. Varios grupos de música se hicieron

conocidos a través de los medios en otras partes de España y también en otros países y desde 1983 la televisión española dio una gran presencia a los actores y las actrices de la Movida. El interés de los medios fue tan grande desde 1984, que diez años después de la dictadura, la Movida fue presentada como símbolo de la nueva Madrid y de la España moderna. Los grupos de música como Radio Futura o Alaska y los Pegamoides tuvieron contratos con la empresa de discos española Hispavox, y el hit del verano del 1982 “Bailando” de Alaska y los Pegamoides fue traducido al inglés.

La Movida fue utilizada también por los políticos; la administración municipal socialista con el alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, organizó conciertos gratis, concursos de música y exposiciones para mejorar la imagen de la ciudad.

Después del 1985 se perdió el carácter espontáneo de la Movida, los espacios de acción se cerraron y estos acontecimientos marcaron el inicio de la tercera fase de la Movida. Ana Curra vio la disminución de la espontaneidad de la Movida ya en el año 1983 y en una entrevista con Julia Nolte dijo lo siguiente:

“A partir del año 83 para mí empezó a caerse la movida en lo que fue lo genial de la movida, que fue aquella corriente eléctrica que circulaba por la calle que nos conectaba y que era totalmente creativa.

(Ana Curra en Nolte 2009: 54)

La mayoría de los protagonistas de la Movida dice, que el punto culminante estuvo entre los años 1981 y 1985, probablemente porque se trataba de energías que se habían acumulado durante los últimos años de la dictadura y así pudieron producir esos cambios sociales y culturales.

La tercera fase está caracterizada por la división de los protagonistas de la Movida hacia la cultura dominante. Hasta los años 90 la administración municipal continuó organizando conciertos gratis y los artistas siguieron actuando con éxito, pero ya no tenían un estilo de vida en común, sino trabajaban individualmente. Alberto García-Alix recibió el “Premio Nacional de Fotografía” en 1999 y el guion de “Hable con ella” de Pedro Almodóvar le valió el Oscar en 2002.

Julia Nolte investigó las características más importantes de la Movida que serán observadas de manera siguiente:

La Movida nació de actores y actrices jóvenes entre los 14 y 30 años. Las creaciones de la Movida tuvieron como origen el probar y experimentar, lo que es el lema preferente de la juventud. Los jóvenes eran un grupo social con prácticas, valores y símbolos propios, y ofrecieron una cultura accesible solo para este grupo concreto de la sociedad. Así formaron una subcultura con una expresión muy diferente a la de la cultura dominante.

La Movida integró influencias extranjeras y se inspiró en ellas. Esta característica se expresó sobre todo en los seudónimos de los artistas que a menudo eligieron nombres que sonaban a inglés o los escribieron de manera extranjera, como por ejemplo “Kaka de Luxe” escrito con la K; McNamara, Rossy de Palma o Ceesepe se crearon nombres de sonido inglés. Muchos de los/las protagonistas vinieron de otros países o provincias españolas (Alaska nació en México, Pedro Almodóvar vino de Extremadura). La moda de los/las protagonistas se inspiró sobre todo en tendencias británicas o americanas.

El elemento más importante de la Movida es la diversión. Los/las protagonistas de esta quisieron vivir la diversión, lo que significó también una rebelión contra la vida y las convenciones de los adultos que a menudo negaron la diversión por consciencia de responsabilidad. Sobre todo, se trató de vivir algo que durante la dictadura con el catolicismo nacional no pudo hacerse públicamente.

Los productos y obras de la Movida muestran también la diversión como elemento esencial. En la canción de Alaska y los Pegamoides cantaron “Bailando, me paso el día bailando” – el texto expresa el deseo de pasar el día haciendo actividades agradables. Fieles a la diversión las canciones hablaron también de manera irónica del aburrimiento como en la canción “Pero me aburro” del grupo Kaka de Luxe.

Oficialmente la Movida no era un movimiento político, pero el interés por la política se expresó a través de la rebelión contra los preceptos de la iglesia y las antiguas costumbres de la burguesía. Los/las protagonistas de la Movida prefirieron vivir y expresar sus ideales en vez de protestar inútilmente.

Los/las protagonistas de la Movida no tenían una formación clásica de música u otro tipo, el diletantismo era la base de cada creación artística. Los actores y las

actrices tenían que crear su imagen personal en vez de identificarse con el papel de su vida diaria— esto era el potencial de protesta del período. Lo más importante no era producir algo de manera perfecta, sino de atreverse a hacer algo nuevo o aventurarse en el máximo de los ámbitos posibles.

Protagonistas como Fabio McNamara o Pedro Almodóvar trabajaban en empleos convencionales, el primero en un taller mecánico y el segundo en la compañía Telefónica durante el día; por la noche se convertían en músicos o durante los fines de semana rodaban películas. Los artistas de la Movida vivieron entonces entre dos mundos y probablemente el uso de alcohol o de drogas que se hizo muy frecuentemente en estos grupos, les facilitaba la transición de uno al otro.

En las obras y creaciones de la Movida se extralimitaron y sobrepasaron las fronteras de manera diferente: Los/las protagonistas sobrepasaron las fronteras de la ciudad integrando influencias extranjeras. La búsqueda permanente de diversión quebrantó los principios de la burguesía. Se negó el discurso político y así se rompieron las convenciones políticas. El diletantismo transgredió las pautas de la burguesía y los principios convencionales del arte. Las creaciones artísticas interdisciplinarias de la Movida se rebelaron contra el concepto tradicional del arte que categorizó las obras según los géneros sobrepasando las fronteras de estos géneros.

El potencial innovador de la Movida se muestra particularmente en esta transgresión de las fronteras, que a continuación puede significar también una ampliación de los límites.

En cuanto al arte, se puede decir que no hay un arte particular de la Movida, porque las producciones artísticas son muy diferentes. Los/las protagonistas no se limitaron a un único género, sino se aventuraron en varios ámbitos del arte. Pedro Almodóvar no se puede describir sólo con el concepto de “director de cine”, dado que en los años 70 se dedicó a muchas actividades: formó parte de un grupo de teatro, escribió fotonovelas, y la columna de “La Luna” de Madrid, rodó cortos en Super 8, escribió letras de canciones y actuó en el Rock-Ola en Madrid con Fabio McNamara.

Las canciones de la Movida estaban también caracterizadas por la provocación y la vulneración de los géneros y los límites. Cantando la canción “Monja jamón” Pedro Almodóvar y Fabio McNamara estaban vestidos de travestis y la letra relacionaba una monja, el jamón y la droga, que producía una metamorfosis – ya el título de la canción es un juego de palabras que cambia el orden de las sílabas de la palabra “monja” a “jamón”. Las imágenes en el trasfondo de la escena mostraron las manos de un carnicero cortando la carne y una monja en su traje. Ya las fotos constituyeron una provocación en sí, por la concupiscencia en la que la carne cruda hacía pensar. Los cantantes hablaban o gritaban la letra de la canción. Así la canción combinaba la actuación escénica con el canto y el diletantismo según los principios de la Movida.

El periodo después del 1985 se puede denominar “postmovida”. Gallero dice que la Movida tenía que morir por el abuso que hicieron la política y los medios de este movimiento, Lechado habla en su libro de un final bastante natural de la Movida dado que los actores y las actrices envejeciendo se dirigieron hacia otras actividades y abandonaron la Movida que antes era el paradigma de la modernidad y se quedó antigua de repente para la nueva generación del arte moderno.

Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar es uno de los protagonistas de la Movida que siguió haciendo películas con éxito, también después de la Movida. En 1982 creó una visión global perfecta de la Movida en su largometraje “Laberinto de pasiones”. Dos años después Tito Fernández estrenó una película similar sobre la Movida con el título „¡¡¡A tope!!!“, que no gustó al público y no tuvo éxito. Desde este momento Pedro Almodóvar se dirigió hacia otro estilo y continuó rodando películas más emocionales con su hermano Agustín en la empresa de producción “El Deseo S.A.”.

Pedro Almodóvar Caballero nació en un pequeño pueblo castellano, Calzada de Calatrava (Ciudad Real) en septiembre del 1949 o 1951, hay varias opiniones en cuanto a su fecha de nacimiento. Frecuentó una escuela católica de Cáceres, en cuya calle había un cine que le daba la posibilidad de ver las comedias americanas y las películas de este periodo. En estas películas Pedro Almodóvar

reconocía a menudo episodios de su propia vida, que pasó relativamente aislado de los otros chicos, que no entendían su interés por la lectura y el cine.

Después de la escuela en 1968 se fue a Madrid donde encontró “su” ambiente, dado que la sociedad pueblerina siempre le había parecido hostil. En la capital encontró gente con los mismos intereses, se unió a los protagonistas del pop y se convirtió en poco tiempo en un personaje conocido. Trabajaba en la compañía Telefónica durante el día y por la noche rodó cortos en Super 8 en los círculos de sus amigos y amigas. Sus cortos estaban muy influidos por el cine pop americano de Warhol y el underground. Las representaciones de sus primeros cortos en bares y discotecas tuvieron un grandísimo éxito. Almodóvar hizo un verdadero programa de cine con noticiarios, publicidad falsos y una película principal.

En los círculos de la Movida conoció a un grupo de teatro, “Los Gallardos”, con el que empezó a trabajar, también siguió escribiendo fotonovelas. En 1979 con la historia de la fotonovela titulada “Erecciones generales” Carmen Maura se quedó entusiasmada. Carmen y su colega Félix Rotaeta pidieron dinero a más de cien amigos/amigas y así Pedro Almodóvar pudo rodar su primer largometraje “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” con otros/otras protagonistas de la Movida como Alaska y los Pegamoides, Los Costus y Fabio McNamara. Como rodaron sólo por la noche y durante los fines de semana, el rodaje de la película duró casi dos años hasta 1980.

La película está influida por el underground, en algunos momentos aparecen actividades que no tienen mucho que ver con la historia del filme, pero así da la posibilidad de actuar a otros/otras protagonistas de la Movida. La influencia del underground se muestra sobre todo en el uso de temas tabú. La historia cuenta la vida de tres mujeres (Pepi, Luci y Bom): Pepi crea publicidad para sus ideas poco corrientes, Luci es una mujer masoquista que deja a su marido y empieza una relación con la joven Bom, líder de un grupo de música punk. Las características de la Movida se ven muy claramente en esta película, casi ninguno de los actores y las actrices es actor de profesión, el rodaje se hace sólo con luz natural y los lugares son espacios privados como por ejemplo el piso de los pintores Los Costus. La película está llena de errores y algunos años después

Almodóvar se sorprendió de cómo había podido atreverse a estrenarla así. La parte positiva del rodaje fue que, aunque fue realizada en condiciones difíciles, según el director, de esta manera tuvo una gran libertad para trabajar sin respetar los códigos del guion cinematográfico.

El cartel de “Pepi, Luci, Bom...”, lo creó el artista de la Movida Ceesepe, al estilo de un comic: Lo dividió en imágenes independientes y les puso bocadillos a cada imagen que no contenían textos, sino los nombres de los actores. Así se rompieron las pautas habituales del comic, y también por el hecho de que las imágenes no tenían ninguna relación entre ellas. El comic en este cartel tenía sólo la función de provocar al público que consideró ese tipo de lectura como símbolo de la decadencia de la cultura y del abobamiento de la juventud.

El público conservador en España reaccionó inicialmente con rechazo al primer largometraje de Almodóvar, pero tuvo un gran éxito entre la nueva generación de la Movida, que se entusiasmaba por la diversión desmesurada.

El segundo largometraje de Pedro Almodóvar fue “Laberinto de pasiones” en 1982 que tenía también un carácter experimental en el aspecto técnico y lingüístico. La creación de las escenas parece más controlada, pero la historia queda superficial y los encuentros resultan imposibles.

El director todavía tenía que trabajar en la Compañía Telefónica, pero realizó el rodaje en cooperación con un técnico de sonido profesional y el cámara Ángel Luis Fernández, con el que haría otros cuatro filmes en el futuro.

La historia parece muy complicada y confusa con gran cantidad de personajes y con diferentes relaciones entre ellos. Según Antonio Holguín el formato de la historia es similar al del comic, en cuanto a las escenas que están aisladas como las viñetas del comic. El estilo poco usual de esta película pertenece al arte de underground, rompió con las normas académicas del cine y así introdujo una nueva forma de guión cinematográfico.

Pedro Almodóvar se inspiró para “Laberinto de pasiones” en las comedias mudas, películas de Hollywood y el kitsch de la prensa amarilla. El director quiso realizar con esta película un documento del Madrid de ese tiempo.

“Laberinto ...” nació en medio de la Movida y se ven también en esta película casi todos los “héroes” del movimiento cultural. Los actores españoles más conocidos hoy en día, Antonio Banderas e Imanol Arias, tuvieron sus primeros papeles en este largometraje.

Pedro Almodóvar describió su segundo largometraje como “comedia disparatada, con mucha acción y muchos personajes, al estilo de Billy Wilder, pero sin la acidez de Billy Wilder, porque es una película muy *pop*” (Vidal 2000: 43)

En esta película, como en la primera, el director tuvo una actuación en la que era un cantante con Fabio McNamara en el Club Carolina. Según Almodóvar este papel, como muchos otros en otras de sus películas, se produjo de manera muy espontánea, porque faltaba el actor previsto y como quisieron terminar todas las escenas rodadas en el Club, tuvo que actuar él mismo.

El tercer largometraje de Pedro Almodóvar, “Entre tinieblas” fue estrenado en 1983 y marcó un punto y aparte en su carrera. Mientras las primeras dos películas estaban influidas por el pop, el punk y el rock, en la tercera puso el centro de la atención en las emociones y también en la muerte como tema relevante.

La historia habla de un monasterio donde las monjas se ocupan de chicas fracasadas, a las que dan refugio y apoyan. Las monjas mismas llevan una vida bastante independiente “intramuros” y desarrollan sus propios deseos.

Al principio Almodóvar quiso hacer una película un poco diferente de esta, con una protagonista que llevaba una vida desenfrenada, consumía drogas y alcohol y tenía experiencias extraordinarias en sus periodos de abstinencia. Como la actriz Cristina S. Pascual, la novia del productor de la película, no era capaz de actuar de esa manera, Almodóvar tuvo que cambiar el guión y así Julieta, la madre superiora, se convirtió en la protagonista trágica de la historia.

Pedro Almodóvar introdujo en esta película sus experiencias y recuerdos de su tiempo en la escuela católica de Cáceres, como por ejemplo se ve en la escena de la llegada de Yolanda al monasterio: Julia recibe a Yolanda, que llega en medio de la misa. Estaba cantando una canción que ahora dedica a su cantante

amada, como el director lo había vivido en el monasterio en Cáceres, donde los curas dedicaban cada misa a uno de sus monaguillos preferidos.

Los elementos de la Movida están presentes también en este largometraje, es decir, que hay muchísimo kitsch, las monjas también toman drogas, como heroína y LSD, y un elemento exótico es el tigre que llegó al monasterio de pequeño y creció allí a lo largo de los años.

En esta película Almodóvar ya no trabajó con el círculo de protagonistas de la Movida, sino colaboró por primera vez con las actrices que más tarde pertenecerían al grupo de “las chicas Almodóvar”: Julieta Serrano, Marisa Paredes y Chus Lampreave – la última fue el gran descubrimiento de España de la época, después de “Laberinto de pasiones”.

El cuarto largometraje, que todavía pertenece al periodo de la Movida, es “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, estrenado en 1984. Esta película se inspiró en el neorrealismo italiano, tratando los problemas sociales de Madrid que hasta entonces no habían sido introducidos en sus películas. A diferencia del neorrealismo, la mayoría de las escenas fueron rodadas en interiores, en vez del rodaje en exteriores. Almodóvar muestra en más o menos la mitad de las escenas, las calles tristes y los palacios enormes del barrio de la Concepción de Madrid. En el piso de la familia de la protagonista Gloria (Carmen Maura), se ve la burguesía típica española que el director había tenido ocasión de estudiar durante su trabajo en la Compañía Telefónica. La dura diferencia entre la pobreza del mundo de Gloria y la hipocresía de los intelectuales para los que Gloria limpia las casas, se muestra también muy claramente. No falta el humor, pero Almodóvar dijo en una entrevista que el humor es el arma de los españoles para vencer lo que les da miedo, como por ejemplo la muerte.

Gloria vive en un piso minúsculo, lleno de muebles y de decoración kitsch, con su marido Antonio, su suegra y sus dos hijos. Antonio se presenta como padre machista que trabaja para alimentar a su familia, aun así el dinero falta siempre. Gloria va a limpiar las casas de algunos intelectuales para ayudar a sostener a la familia – algo que le desagrada completamente a su marido.

Gloria necesita anfetaminas para soportar su miseria. En un momento desafortunado mata a su marido que no deja de alabar a su exnovia alemana que tuvo antes de casarse, cuando estuvo trabajando en Alemania. Gloria lo asesina con un hueso de jamón que después pone a cocinar. Los policías, aunque buscan rastros en el piso, no encuentran el arma ni tampoco a la asesina.

Gloria limpia también en un gimnasio de Kendo, y las barras con las que prueba a desfogarse, son símbolos del falo que le falta. La relación con su marido ya es muy fría, y las prácticas sexuales del matrimonio carecen de emociones.

En esta película Almodóvar utiliza por primera vez la cámara para mirar desde el interior de los electrodomésticos hacia afuera a Gloria trabajando. Para el director estos aparatos eran los únicos testimonios de la pobre vida de Gloria, de su soledad y también de su asesinato.

Los estudios de estilo

Los estudios de las secuencias de las cuatro primeras películas de Pedro Almodóvar quieren mostrar los elementos típicos de la Movida, que se encuentran en ellas.

En “Pepi, Luci, Bom...” se trata de una secuencia en la que Pepi describe a sus amigas, como se va a realizar el rodaje de la película que Pepi quiere hacer sobre su vida en común. Esta secuencia se desarrolla en el piso de los pintores “Costus” que se ven trabajando en esta escena. Además, se puede observar que las chicas toman drogas sin parar, dado que durante la Movida las drogas eran una cosa habitual. La decoración kitsch que se ve en la habitación donde las chicas están hablando, es perfectamente típica de este tiempo.

La secuencia elegida de “Laberinto de pasiones” muestra el grupo rock “Radio Futura” con un cantante que nunca ha actuado antes, porque el cantante del grupo tuvo un accidente. En esta secuencia se ve muy bien el diletantismo que era un principio de la Movida. Se trataba de atreverse a hacer algo nuevo y no tenía importancia si se realizaba con errores o no.

La secuencia de “Entre tinieblas” muestra la actuación de Yolanda durante la fiesta de la madre superiora. La decoración kitsch cuidada a la perfección es también un elemento típico de la Movida. La parte exótica, que también era muy

común en la Movida, está representada por el tigre que vive en el monasterio. Y la diversión, la característica más importante de la Movida, se encuentra en la actuación de las monjas que acompañan a Yolanda con sus guitarras y otros instrumentos musicales improvisados.

La secuencia elegida de la última película de la Movida de Pedro Almodóvar muestra la habitación de la familia de Gloria cuando la suegra y su hijo mayor ya han dejado la casa para mudarse al pueblo de la abuela, el marido de Gloria está muerto y el otro hijo ya está viviendo en otro lugar. Gloria se encuentra sola en su piso y en un giro de 360° se ve todo el kitsch que se encuentra en la habitación. Por sorpresa su hijo menor vuelve a casa y le dice que ahora, que papá ya no está con ella, ha decidido volver a vivir con su madre porque “esta casa necesita un hombre” – una afirmación típica del hombre machista del franquismo. Esta escena se tiene que entender como alusión irónica al tiempo pasado.