



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Autobiographische Referenzen in Pedro
Almodóvars *Todo sobre mi madre* und
La mala educación“**



Verfasserin

Claudia Böcklinger, Bakk.

Angestrebter akademischer Grad

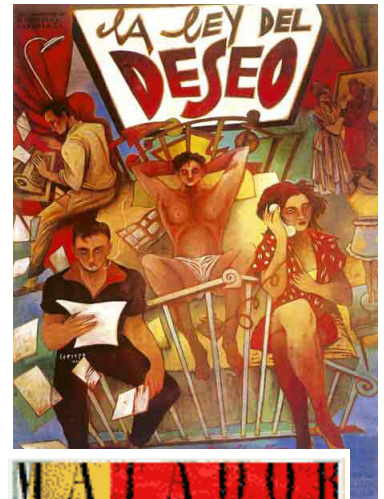
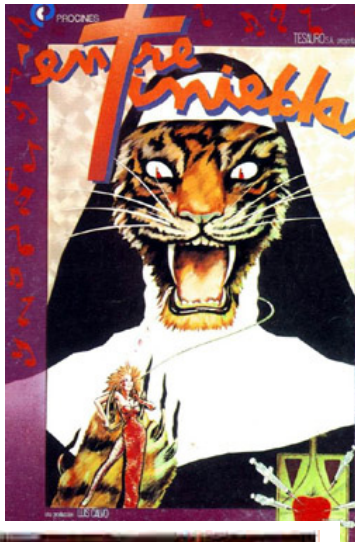
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

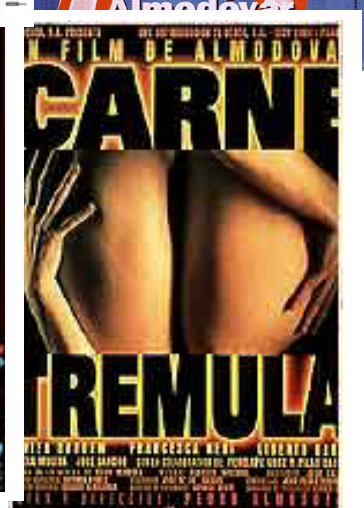
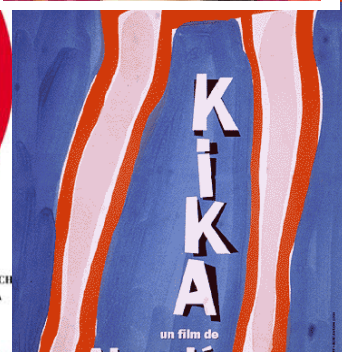
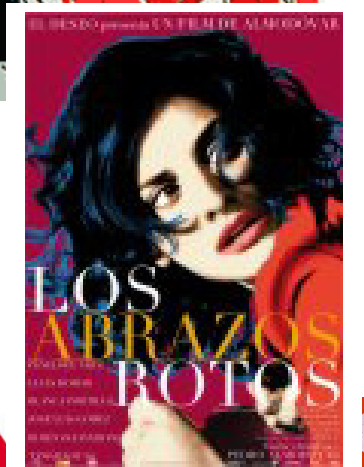
Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik/Spanisch

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen



El Deseo presenta, con la colaboración de TVE y Canal 2
un film de ALMODÓVAR



Inhaltsverzeichnis

1. DANKSAGUNG	- 3 -
2. EINLEITUNG	- 4 -
3. DAS AUTORENKINO	- 6 -
3.1 DIE ANFÄNGE DES AUTORENKINOS	- 6 -
3.2 CHARAKTERISTIKA DES AUTORENFILMS	- 9 -
4. HISTORISCHER HINTERGRUND IN SPANIEN	- 12 -
4.1 FRANCO-DIKTATUR	- 12 -
4.1.1 <i>Die Phase der Apertura</i>	- 13 -
4.1.2 <i>Das Ende des Regimes</i>	- 14 -
4.2 DIE ZEIT DER TRANSICIÓN	- 15 -
4.3 DIE ZENSUR IN SPANIEN	- 16 -
5. KULTURELLER KONTEXT IN SPANIEN	- 18 -
5.1 LA MOVIDA MADRILEÑA	- 18 -
5.2 POP UND EL KITSCH ESPAÑOL	- 21 -
6. KINO IN SPANIEN	- 23 -
6.1 WÄHREND DER FRANCO-DIKTATUR	- 24 -
6.2 NACH 1975	- 28 -
7. AUTORENKINO IN SPANIEN	- 34 -
7.1 ALEJANDRO AMENÁBAR	- 35 -
7.2 FERNANDO LEÓN DE ARANO	- 36 -
7.3 ICÍAR BOLLAIN	- 37 -
8. PEDRO ALMODÓVAR	- 39 -
8.1 KINDHEIT	- 39 -
8.2 DIE ERSTE ZEIT IN MADRID	- 43 -
8.3 TROTZ SCHWIERIGKEITEN ZUM ERFOLG	- 47 -
8.3.1 <i>Aller Anfang ist schwer</i>	- 48 -
8.3.2 <i>Internationaler Ruhm folgt</i>	- 50 -
8.4 ALMODÓVAR ALS AUTORENFILMER	- 55 -
8.5 STILISTISCHE MERKMALE SEINER FILME	- 58 -

8.5.1 <i>El género</i>	- 59 -
8.5.2 <i>La narrativa</i>	- 61 -
8.5.3 <i>Intermedialität, Intramedialität und Intertextualität</i>	- 62 -
8.5.4 <i>Visueller Stil</i>	- 66 -
8.5.5 <i>Musik</i>	- 68 -
8.6 WIEDERKEHRENDE THEMEN IN SEINEN FILMEN	- 70 -
9. TODO SOBRE MI MADRE	- 77 -
9.1 TECHNISCHE DATEN	- 78 -
9.2 INHALT	- 78 -
9.3 INTERMEDIALITÄT, INTRAMEDIALITÄT UND METANARRATIVITÄT	- 79 -
9.4 AUTOBIOGRAPHISCHE REFERENZEN	- 83 -
9.4.1 <i>Hommage an die Frauen</i>	- 84 -
9.4.2 <i>Nonne, Mutter oder Prostituierte</i>	- 90 -
9.4.3 <i>Begegnung mit Transsexualität</i>	- 96 -
10. LA MALA EDUCACIÓN	- 98 -
10.1 TECHNISCHE DATEN	- 99 -
10.2 INHALT	- 99 -
10.3 LA VISITA – DER FILM IM FILM	- 101 -
10.4 AUTOBIOGRAPHISCHE REFERENZEN	- 105 -
10.4.1 <i>Erinnerungen an die religiöse Erziehung</i>	- 106 -
10.4.2 <i>Zurück zur Movida und den Travestieshows</i>	- 111 -
10.4.3 <i>Allgegenwärtige Homosexualität</i>	- 115 -
11. SCHLUSSFOLGERUNG	- 120 -
12. RESUMEN EN ESPAÑOL	- 122 -
13. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	- 132 -
14. BIBLIOGRAFIE	- 133 -
15. ANHANG	- 138 -
15.1 FILMOGRAFIE PEDRO ALMODÓVAR	- 138 -
15.2 ABSTRACT	- 139 -
15.3 LEBENSLAUF	- 140 -

1. Danksagung

Mein größter Dank gilt meiner Schwester Corinna Böcklinger, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist und in jeder erdenklichen Situation geholfen hat. Auch wenn es sicher nicht immer leicht war, hat sie stets geduldig versucht, mich mit ihrer positiven Art aufzumuntern und neu zu motivieren. Dafür und vor allem dafür, dass sie auch abseits der Diplomarbeit immer für mich da war, möchte ich ihr herzlichst danken.

Natürlich gebührt auch meinen Eltern ein riesengroßes Dankeschön, nicht nur für die Unterstützung während des Schreibens der Diplomarbeit, sondern auch vor allem während meiner gesamten Ausbildungszeit. Zusätzlich möchte ich mich natürlich bei ihnen für die finanzielle Unterstützung während meines Studiums bedanken. Darüber hinaus möchte ich Nacho Molina für die Hilfe bei der Kontrolle und Korrektur der spanischen Zusammenfassung danken.

Schließlich möchte ich mich bei der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen, für ihr offenes Ohr herzlich bedanken. Ihre Tipps und Anregungen haben mir stets weitergeholfen und waren eine große Stütze bei der Konzeption und Erstellung der vorliegenden Arbeit.

2. Einleitung

Homosexuelle, Transvestiten, Nonnen, die an HIV erkranken, Pater, die ihre Schüler sexuell missbrauchen und jede Menge Drogen; all das dargestellt, als sei es das Natürlichste und Normalste des Alltags. Das ist die Welt, in die wir in den Filmen von Pedro Almodóvar eintauchen. Schrille Farben, verworrene Handlungsstränge, eindrucksvolle Musik und allerhand Kitsch. Auch das ist die Welt, in die wir in den Filmen von Pedro Almodóvar eintauchen. Und eines ist immer wieder auf den ersten Blick sofort erkennbar: die individuelle Handschrift des spanischen Autors.

Und eben diesen persönlichen Stil gilt es in der vorliegenden Arbeit zu analysieren. Genauer gesagt, wird es darum gehen, autobiographische Referenzen in zwei seiner Filme ausfindig zu machen und diese mit seinem Leben in Verbindung zu bringen. Die Auswahl der Filme fiel dabei zum einen auf Almodóvars dreizehnten Spielfilm *Todo sobre mi madre* (1999), weil dieser einerseits eng mit seiner Mutter und seiner geliebten Welt der Schauspielerinnen verknüpft ist, und andererseits mit dem Oscar für den besten ausländischen Film prämiert wurde. Zum anderen werden auch bei *La mala educación* (2004) autobiographische Bezüge analysiert werden. Dieser Film wurde unter anderem deswegen ausgewählt, weil er auf den ersten Blick sehr viele Parallelen zu Almodóvars Leben aufweist und zusätzlich – eher untypisch für den Autor – die Welt der Frauen komplett verlässt, womit er in gewisser Weise genau das Gegenstück zu *Todo sobre mi madre* darstellt.

Bevor allerdings mit der Analyse autobiographischer Referenzen in den beiden Werken begonnen werden kann, wird es nötig sein, auf den theoretischen Rahmen der Arbeitsweise des spanischen Autors näher einzugehen. Wie bereits erwähnt, kann Almodóvar nicht nur als Regisseur angesehen werden, sondern er fungiert als Autor seiner Filme. Was dieses Konzept des Autorenfilmers genau beinhaltet und welche Auswirkungen es auf die entsprechende Arbeitsweise und in der Folge auf die entstehenden Werke hat, wird im nachfolgenden Kapitel zu klären sein.

Um sowohl die Entwicklung des Autors in seinem persönlichen Umfeld als auch in professioneller Hinsicht zu verstehen und somit in weiterer Folge seine Filme analysieren zu können, ist es wichtig, den historischen Hintergrund in Spanien näher zu beleuchten. Beinahe 40 Jahre Franco-Diktatur prägten das Land erheblich, nicht nur in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht, sondern auch in sozialen und kulturellen Belangen. So bekam auch Almodóvar die Auswirkungen des strengen Zensurapparates unter Franco sogar als nachfranquistischer Regisseur noch hautnah zu spüren.

Neben der Tatsache, dass das historische Umfeld Almodóvar nachhaltig prägte, spielte auch die kulturelle Umgebung, in der sich der Autor in Madrid Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre bewegte, eine entscheidende Rolle in der Entwicklung seiner Arbeitsweise. Begriffe wie *Movida Madrileña*, Pop und *El Kitsch Español* werden daher genau untersucht werden, sowie deren Einflüsse auf Almodóvars Art, Filme zu machen, aufgezeigt werden.

In den beiden anschließenden Kapiteln 6 und 7 wird es zunächst darum gehen, einen kleinen historischen Überblick über die Entwicklung des Kinos in Spanien zu geben, angefangen von der Einführung des Kinematographen bis hin zu den 1990er Jahren. Darüber hinaus wird auf die neue Strömung des *Joven Cine Español*, das heißt des neuen Autorenkinos in Spanien, näher eingegangen und drei ihrer Vertreter kurz vorgestellt werden.

Der erste große Schwerpunkt der Arbeit liegt dann natürlich in Anlehnung an das Thema der Arbeit auf der Biographie des Autors. Anschließend wird auch eine erste Vorstellung seiner Arbeitsweise erfolgen, nämlich in Form der Analyse häufig wiederkehrender Stilikriterien und thematischer Charakteristika in seinen Filmen.

Bei der Analyse von *Todo sobre mi madre* und *La mala educación* wird das Hauptaugenmerk – neben einer jeweils kurzen Betrachtung der stilistischen Merkmale – auf der Einschreibung des Autors in seinen Filmen liegen, das heißt der Analyse der autobiographischen Referenzen.

3. Das Autorenkino

Um einen theoretischen Rahmen für die Analyse der autobiographischen Referenzen in den beiden zu bearbeitenden Filmen zu schaffen, wird in diesem Kapitel auf den Begriff des Autorenkinos näher eingegangen.

„Das *Cinéma d’auteurs* war von Grund auf ein cinéastischer Aufbruch – mit neuen »Ideen der *mise en scène*«, neuen »Ideen der Kadrage oder Abfolge der Einstellungen«. Die Persönlichkeit des *auteur* fand Ausdruck in der Art und Weise, wie er seine eigene Weltsicht im Visuellen, wie er seine Figuren in Raum und Zeit konstituierte.“¹

Im Folgenden wird es nun darum gehen, eine kurze Entwicklungsgeschichte des Autorenkinos, angefangen bei den Forderungen der französischen Filmemacher Truffaut und Astruc und der Herausbildung der Generation der *Nouvelle Vague* darzulegen. Die folgende Charakterisierung des Autorenkinos wird zusätzlich einen groben Überblick über das Konzept und die Arbeitsweise dieser Autorenfilmer geben.

3.1 Die Anfänge des Autorenkinos

Bevor ich näher auf die Anfänge des Autorenkinos eingehe, soll zunächst der Begriff des Autors in diesem Zusammenhang geklärt werden. Eine explizit auf das Themengebiet des Autorenkinos bezogene Definition des Begriffs des Autors liefert Marcus Stiglegger in seinen Überlegungen zum Autorenfilm:

„Der Begriff des Autoren, der ganz allgemein am Beginn steht, leitet sich von dem lateinischen Begriff des »auctors« ab, was in seiner späteren Bedeutung Urheber und Schöpfer bedeutet, ursprünglich jedoch »Mehrere und Förderer« hieß. Im aktuellen Sprachgebrauch bezieht es sich auf den Verfasser eines – wie auch immer medial vermittelten – Textes, also den Urheber eines Werkes der Musik, Bildenden Kunst, Fotografie, Literatur oder Filmkunst. Auch der in unserem Kontext weit geläufigere Begriff *auteur* [...] entspricht diesem Bedeutungsfeld, wurde jedoch weit

¹ Stiglegger, Marcus [Hrsg.], *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender, 2000. S.8.

früher als der deutsche »Autor« im Kontext der Filmtheorie verwendet [...].“²

Des Weiteren sei der Begriff des Autors in diesem Kontext mit den Bezeichnungen des Schöpfers und Erfinders gleichzusetzen. Zudem meint Stiglegger in seinen Ausführungen, dass sich ein Autorenfilmer durch einen auffallenden, individuellen Stil, der seine Werke charakterisiere, auszeichne³.

Das so genannte Autorenkino, deren Vertreter unter dem Begriff der *Nouvelle Vague* zusammengefasst wurden, entwickelte sich im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre. Ein Anstoß für die Entwicklung dieser Generation an Autoren war die massive Kritik am damaligen französischen Kino, publiziert vor allem im Filmmagazin *Cahiers du cinéma*. Bereits 1948 plädierte der französische Regisseur, Drehbuchautor und Schriftsteller Alexandre Astruc in seinem Aufsatz „Naissance d’une nouvelle avantgarde: la caméra-stylo“ für die Abschaffung des Drehbuchs und ermutigte die Regisseure stattdessen, als Autoren mit der Kamera ihre Geschichten zu „schreiben“. Der Kritiker Stiglegger fasst den Ansatz Astrucs wie folgt zusammen:

„Der »caméra-stylo« wurde in der deutschen Übersetzung zur »Kamera als Federhalter«, die es dem Filmmacher ermögliche, seine innersten Gedanken auf Zelluloid »niederzuschreiben«. In diesem Kontext bekam auch die »mise en scène« als Akt des Regieführens neues Gewicht: Im Gegensatz zur Montage, die eine nachträgliche Ordnung schafft, ist damit die Schauspielerführung, Lichtsetzung und Kamerapositionierung gemeint, also der unmittelbare Akt der künstlerischen Entscheidung am Drehort. [...] Der künstlerische Wille des Regisseurs wird zur autonomen letzten Instanz.“⁴

Noch etwas deutlicher formulierte der französische Regisseur, Produzent und Filmkritiker François Truffaut in seinem Aufsatz „Une certaine tendance du cinéma français“ (1954) die Forderung nach der Aufwertung der Tätigkeit des Regisseurs, der zu diesem Zeitpunkt seiner Meinung

² Stiglegger [Hrsg] 2000:12.

³ Vgl. Ebd. S.12-13.

⁴ Ebd. S.13.

nach nur noch eine eingeschränkte Rolle im Prozess der Entstehung eines Filmes einnahm. Des Weiteren sprach sich Truffaut für das Recht des Regisseurs aus, über alle Teile eines Filmes bestimmen zu können, angefangen vom Inhalt, über die Dreharbeiten bis hin zum Schnitt, und bestärkte seinen Wunsch nach der Bildung eines Autorenkinos.⁵

„Der sowohl von Astruc als auch von Truffaut geforderte Autorenfilm, der schließlich von letzterem und seinen Mitstreitern der *Nouvelle Vague* in der Kinopraxis verwirklicht wurde, hat sich international mittlerweile zu einer selbstverständlichen Voraussetzung kinematographischen Schaffens entwickelt. Der Begriff schließt eine implizite *Re-Vitalisierung* der Beziehung zwischen Stoff und Autor ein, sodass das in jedem Spielfilm Behandelte zum authentischen Ausdruck der Persönlichkeit des Regisseurs und dessen kommunikativen Anliegens wird.“⁶

Im Rahmen der Diskussion um die Stellung des Regisseurs bzw. des Autors versuchten sich auch einige Kritiker der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* als Filmemacher, wie zum Beispiel François Truffaut selbst, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard oder Jacques Rivette. Zuvor allerdings analysierten sie eingehend das Unterhaltungskino Hollywoods, in dem sie wichtige Ansätze für ihre spätere Tätigkeit als Autorenfilmer fanden. Die Redakteure der Filmzeitschrift führten mit namhaften amerikanischen Regisseuren wie zum Beispiel Howard Hawks und Alfred Hitchcock Interviews und zeigten sich von diesen Gesprächen stark beeindruckt.

„In die Mitte der Begriffs- und Problemgeschichte wird man dagegen den Autorenfilm-Gedanken der *Nouvelle Vague* platzieren, wenn man berücksichtigt, dass die gesteigerte Hochachtung des Filmautors, verstanden als Gesamtautor, der vom Drehbuch bis zum Schnitt *ein* ästhetisches Werk gestaltet, keineswegs ganz neu ist zu dem Zeitpunkt, als die neue streitbare Generation der Film-Regisseure Mitte der fünfziger Jahre in Frankreich aufbricht, die Kinoszene aufmischt.“⁷

⁵ Vgl. Scholz, Annette, *Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2005. S.108.

⁶ Ebd. S.108f.

⁷ Berg, Jan [Hrsg.], *Am Ende der Rolle: Diskussion über den Autorenfilm. Dokumentation eines Symposiums der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft, 16.3.1991*. Marburg: Schüren, 1993. S.59.

Die Filmemacher der *Nouvelle Vague* versuchten in der Folge, die Forderungen von Astruc und dessen Vorstellung des „caméro-stylo“ in die Tat umzusetzen. Als Beispiel für einen Film, der ein repräsentativer Vertreter dieser neuen Entwicklungen ist, kann ein Werk Godards genannt werden, mit dem passenden Titel *Nouvelle vague* (1989).

3.2 Charakteristika des Autorenfilms

Ausgehend von Frankreich übernahmen auch andere europäische Filmemacher die Konzepte der *Nouvelle Vague*. So entstand zum Beispiel in Deutschland der Stil des Neuen Deutschen Films mit Vertretern wie Alexander Kluge, Edgar Reitz oder Herbert Vesely. Weitere bekannte, internationale Vertreter des Autorenkinos sind zum Beispiel Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Rainer Werner Fassbinder, Federico Fellini oder Orson Welles. Auch in Spanien bildete sich in den 1960er Jahren während der Zeit der so genannten *Apertura* ein Kreis an Filmemachern, die ebenfalls zum Autorenkino gezählt werden können und unter dem Begriff des *Nuevo Cine Español* zusammengefasst werden, auf die ich in Kapitel 6.1 näher eingehen werde. Norbert Grob fasst in seinem Artikel über den Autorenfilm in *Reclams Sachlexikon des Films* die Charakteristika des Autorenfilms zusammen, die diesen von „herkömmlichen“ Filmen unterscheidet:

„Plötzlich ging es vor allem um die unbekannte, unerwartete Perspektive dahinter: um die spürbare Gegenwart dessen, der alles zu verantworten hatte. Plötzlich war erkennbar, dass der eigenwillige persönliche Blick auf eine gewählte Geschichte so wichtig ist, wie die Geschichte selbst, die Dichte einer subjektiven Konstruktion der Welt überaus wesentlich als sinngebende Arbeit in der Welt.“⁸

Somit spielen im Autorenfilm die individuellen und persönlichen Einstellungen, Sichtweisen und Vorstellungen des jeweiligen

⁸ Grob, Norbert, „Autorenfilm“, in: Koebner, Thomas [Hrsg.], *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2007. S.52.

Filmmachers eine zentrale Rolle. Diese Sicht auf die Welt und die Tätigkeit des Filmmachens beeinflusst daher sowohl den visuellen Teil des Werkes, wie auch unter anderem die Anordnung der Handlung, der Personen, deren Beziehung zueinander, sowie die Auswahl der Themen.

„Jeder Film eines »auteur« zeigt »entweder die Freude am Filmmachen oder die Angst vorm Filmmachen« (Truffaut). Nur deshalb kann man das Vergnügen an Stilbrüchen, Exzessen und Schlampereien schätzen: den Blick fürs Daneben, den Sinn auch fürs Sinnlose (gegen den Makel des Makellosen). Deshalb hat die Lust am Autorenfilm damit zu tun, dass man da und dort einen ungewöhnlichen Blick, einen ungewöhnlichen Rahmen, einen ungewöhnlichen Rhythmus entdeckt: dass man zwischen dem, was das Drama im Zentrum stärkt, und dem, was dem sonst eher Unbeachteten Raum gewährt, neue Zusammenhänge herstellt.“⁹

Folglich kann – auch in Anlehnung an das eben genannte Zitat – festgestellt werden, dass jeder Autorenfilm von der eigenen, persönlichen Handschrift des Autors geprägt ist. Neben dem individuellen Stil spielen intertextuelle Verweise in Autorenfilmen ebenfalls eine große Rolle.

„Since there is no such thing as a 'pure' text', the intertextuality (effects of different texts upon another text) of any film text must be a major consideration, including auteurial intertextuality. That is, the auteur is a figure constructed out of her or his film: because of X hallmarks the film is ostensibly a certain film-maker's and also influenced by that of others, etc.“¹⁰

Die Autorschaft ist demnach nicht nur sehr eng mit den charakteristischen Markenzeichen jedes Autors verknüpft, sondern zeigt sehr wohl auch Einflüsse anderer Filmmacher, die aber ebenso typisch für die Arbeitsweise und Handschrift des jeweiligen Autors sind.

Rund um die Theorie und Charakteristika des Autorenfilms stellt sich immer wieder die Frage ob, wie und zu welchem Ausmaß sich die Autoren tatsächlich in ihre Filme einschreiben und auf welche Weise diese Spuren sichtbar werden und essentiell für das Werk sind. Auf der

⁹ Grob, Norbert, „Autorenfilm“, S.53.

¹⁰ Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge, 2000. S.26.

einen Seite fungiert der Filmmacher als Autor und auf der anderen Seite als Erzähler. In diesem Sinne erfolgt die Einschreibung des Autors in seinen Film normalerweise auf zwei Ebenen: zum einen im visuellen Teil und zum anderen in der Auswahl der Themen und der Anordnung der Handlung und der Personen. In der vorliegenden Arbeit wurden die Einschreibungen in visueller Hinsicht als textinterne Faktoren oder Stilistika bezeichnet, währenddessen die zweite Form der Einschreibung des Autors textexterne Daten oder autobiographische Referenzen genannt wurden.

Inwiefern Pedro Almodóvar sich in seine Filme einschreibt und wie er autobiographische Bezüge in seine Drehbücher einarbeitet, wird im Laufe der Arbeit zu klären sein.

4. Historischer Hintergrund in Spanien

„[...] Almodóvar es un fruto de la posguerra y del franquismo, que ha asistido al cambio democrático que experimentaba la sociedad española. Este cambio político ha sido la causa de que su cine sea éste y no otro.“¹¹

Wie dieses Zitat belegt, ist es notwendig, bei der Analyse autobiographischer Referenzen im Werk Pedro Almodóvars auf den historischen und somit den politischen Hintergrund in Spanien einzugehen. Obwohl der Autor als nachfranquistischer Regisseur bezeichnet wird, erlebte er selbst einen Großteil des Franco-Regimes noch hautnah mit. Beinahe 40 Jahre Diktatur prägten die Geschichte Spaniens maßgeblich und beeinflussten nicht nur die Politik in großem Maße, sondern auch das gesamte gesellschaftliche Leben, über soziale Strukturen bis hin zur Kulturlandschaft.

Die politischen, wirtschaftlichen sowie sozialen Bedingungen während der Franco-Diktatur hinterließen natürlich einen bleibenden Einfluss bei dem spanischen Autor, vor allem in seiner persönlichen Entwicklung, aber natürlich auch in seinem Kino. Zu dem Zeitpunkt, als Almodóvar begann, seine ersten Filme zu drehen, musste er sich zwar nicht mehr mit den strengen Regeln und Vorschriften des Zensursystems, das während des Franco-Regimes jegliche künstlerische Freiheit unterband, auseinandersetzen. Dennoch kämpfte er wie viele andere Regisseure mit massiven finanziellen Problemen.

4.1 Franco-Diktatur

Der spätere General Francisco Franco wurde am 4. Dezember 1892 in El Ferrol, in der Region Galizien, geboren. Schon bald entschloss sich Franco als junger Mann, in die Militäarakademie einzutreten, wo er schnell eine beispielhafte Karriere im spanischen Heer meisterte. Als im April 1931 die Zweite Republik ausgerufen wurde, stand Franco dieser mit Skepsis und Argwohn gegenüber, dennoch diente er bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 in deren Namen.

¹¹ Holguín, Antonio, *Pedro Almodóvar*. Madrid: Eds. Cátedra, 2006. S.30.

„Für Franco bedeutet der Bürgerkrieg unter anderem seine Ausrufung zum Staatschef und Generalissimus – »caudillo« war die bevorzugte Bezeichnung – der aufständischen Zone, die sich bald die »nationale« nannte. Von diesem 1. Oktober 1936 an übernahm Franco die militärische und politische Führung des nationalen Spanien mit dem doppelten Ziel, den Bürgerkrieg zu gewinnen und einen neuen Staat zu errichten.“¹²

Beides sollte Franco gelingen. Nach dem dreijährigen Bürgerkrieg (1936-1939), der viele Opfer forderte, und dem daraus resultierenden Sieg der Aufständischen, errichtete General Franco im Jahr 1939 ein totalitäres Regime in Spanien, das unter seiner Führung beinahe 40 Jahre, bis zu seinem Tod 1975, bestehen blieb. Vertreibung, Exil, Unterdrückung, Verfolgung, außenpolitische Isolation, wirtschaftliche Krise, konservative Moralvorstellungen, Vormachtstellung von Kirche und Staat, faschistische Einheitspartei Falange: All diese Schlagworte charakterisieren das autoritäre Regime Francos.

Während des Zweiten Weltkriegs bestand der Diktator auf Spaniens Neutralität und pflegte lediglich Beziehungen zu den anderen nationalistischen Regimes in Europa. Aufgrund der autarken Politik, die Franco betrieb, war Spanien in den folgenden 50er Jahren in politischer Hinsicht vollkommen isoliert und aus diesem Grund auch von der internationalen Wirtschaft ausgeschlossen. Hungerjahre, Arbeitsemigration und geringer Lohn waren nur einige der Folgen, die die politische und wirtschaftliche Isolation mit sich brachte.

4.1.1 Die Phase der *Apertura*

Die anschließende Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs in Spanien bezeichnet man als *Apertura*. Vor allem ausländische Investoren, fortschreitende Industrialisierung, der Ausbau des Exportwesens sowie die Entwicklung Spaniens zu einer der

¹² Fusi Aizpúrua, Juan Pablo, *Franco: Spanien unter der Diktatur 1936 – 1975*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992. S.34f.

beliebtesten Urlaubsdestinationen in Europa waren ausschlaggebend für den Boom des Wirtschaftssektors.

„Noch herrschte Franco unnachgiebig und unangefochten über das spanische Volk, zensierte die Presse und schaltete Gegner, so nötig, gewaltsam aus. Auch die Kirche verfocht mit Strenge und Macht Moral und Sitte, aber die Spanier waren bereits mit dem Keim der Freiheit, Konsumismus und Liberalität infiziert.“¹³

Als Folge der Öffnung setzte Franco einen entscheidenden Schritt, der die Berechtigung seines autoritären Regimes unterstrich. Das im Jahr 1966 von Franco vor den Cortes präsentierte neue *Ley Orgánica del Estado*, legitimierte seine Diktatur und sollte den Fortbestand seines Regimes auch nach seinem Tod sichern¹⁴. Im Jahr 1969 setzte Franco einen weiteren Schritt in eine neue Zukunft: Er verkündete vor den Cortes, dass er Prinz Juan Carlos de Borbón y Borbón zu seinem Nachfolger ernennen werde.

4.1.2 Das Ende des Regimes

Aufgrund seines zunehmend schlechter werdenden Gesundheitszustandes erklärte Franco schließlich Mitte 1973 Luis Carrero Blanco zum Regierungschef, der allerdings sein neues Amt nicht lange innehatte, da er Ende desselben Jahres bei einem Attentat der baskischen Terrororganisation ETA ums Leben kam. Zum neuen Regierungschef wurde Anfang 1974 der bisherige Innenminister Carlos Arias Navarro ernannt. Dieser kündigte eine neue Öffnungs- und Liberalisierungswelle an, in dessen Folge es zur Zulassung von politischen Meinungsverbänden kam. Soziale Unruhen führten allerdings zu einer innenpolitischen Krise und zusätzlich befand sich das Land abermals in einer ernsten wirtschaftlichen Situation. Francos Gesundheitszustand

¹³ Rabe, Cordula, Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag, 1997. S.20.

¹⁴ Vgl. Bernecker, Walther L., *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: Beck, 1997. S.187ff.

verschlechterte sich zunehmend, und nachdem er bereits drei Herzattacken erlitten haben soll, wurde Juan Carlos von der Regierung am 30. Oktober 1975 zum amtierenden Staatsschef ernannt. Am 20. November 1975 wurde der Tod Francos offiziell bekannt gegeben und bereits zwei Tage später Juan Carlos in den Cortes zum Rey Juan Carlos I. de España proklamiert.

4.2 Die Zeit der *Transición*

„Der Tod des Diktators am 20. November 1975 leitete den Prozess ein, der unter dem Namen *la transición democrática*, das heißt, der friedliche politische Übergang von der Diktatur zur Demokratie, in die Geschichte Spaniens eingehen sollte.“¹⁵

Zum neuen und jüngsten Regierungschef der spanischen Geschichte wurde nach dem Tod Francos Adolfo Suárez ernannt, unter dessen Amtszeit im Jahr 1977 die ersten freien Wahlen in Spanien seit über 40 Jahren stattfanden. Einen weiteren Meilenstein in der Phase der *Transición* bildete das Jahr 1978, in dem eine neue Verfassung vom Parlament verabschiedet wurde, die Spanien als parlamentarische Monarchie deklarierte.

Eines der wichtigsten historischen Ereignisse in der *Transición*, das den gesamten Demokratisierungsprozess gefährdete, ereignete sich 1981¹⁶. Während einer Abstimmung in den Cortes kam es zum Putschversuch der Guardia Civil, bei dem alle Abgeordneten und Regierungsmitglieder als Geiseln genommen wurden. Nachdem sich der König in einer Rede im Fernsehen von diesem Putschversuch klar distanzierte, ergaben sich die Rebellen schließlich. Die folgenden Jahre, die geprägt vom Misstrauen der Bevölkerung in die Regierung aufgrund der hohen Inflation, der hohen Arbeitslosenrate und dem nicht enden wollenden Terrorismus der ETA waren, wird als *Desencanto* bezeichnet.

¹⁵ Rabe 1997:36.

¹⁶ Vgl. Bernecker 1997:262.

Für die meisten Historiker gilt die *Transición* als beendet, als im Jahr 1982 bei den dritten freien Wahlen der Demokratie die *Partido Socialista Obrero Español* mit ihrem Spitzenkandidaten Felipe González mit absoluter Mehrheit den Sieg errang. Ab diesem Zeitpunkt regierten die Sozialisten unter dem Premierminister González 14 Jahre lang bis 1996. In diese Zeitspanne fielen unter anderem die Beitritte Spaniens zur NATO und zur EU.

4.3 Die Zensur in Spanien

„Die Machtübernahme durch Franco, 1939, und die Festigung des autoritären Regimes behinderte oder verhinderte vielmehr die freie und unabhängige Entwicklung eines kontinuierlichen und niveauvollen Kultur- respektive Filmwesens.“¹⁷

Fast vierzig Jahre lang, von der Machtergreifung Francos im Jahr 1939 bis zur Abschaffung 1977, beherrschte ein strenges Zensursystem die gesamte Kulturlandschaft Spaniens und beeinflusste demnach auch die Kinoproduktion nicht nur während des Regimes, sondern hatte zusätzlich, vor allem finanzielle, Auswirkungen auf die ersten nachfranquistischen Filmemacher.

Nachdem bereits während des Bürgerkrieges im Jahr 1938 die erste Zensurbehörde, *Junta Superior de Censura Cinematográfica*, gegründet wurde, erfolgte nach der Einrichtung der Diktatur ein Ausbau des Zensurapparates. Hinzu kam zum Beispiel die so genannte *censura previa*, unter der das Drehbuch kontrolliert wurde, um überhaupt eine Dreherlaubnis zu bekommen¹⁸.

„Entre las atribuciones tomadas por esos organismos cabe recordar que se incluían la supervisión de guiones de aquellos films nacionales que pretendiesen rodarse, la concesión de los preceptivos permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de los films españoles y extranjeros que se proyectaran en el

¹⁷ Rabe 1997:10.

¹⁸ Vgl. Monterde, José Enrique, „El cine de la autarquía (1939-1950)“ in: Gubern, Román et al., *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. S.189.

territorio nacional, con la posibilidad de impedirla por completo o de sugerir las diversas modificaciones que se estimasen requeribles [...] y, finalmente, la calificación de los films en relación a las diversas edades del público.”¹⁹

Grundsätzlich durfte kein veröffentlichtes Werk gegen einen der folgenden Punkte verstoßen: „a) die guten Sitten, insbesondere die franquistisch-katholische Sexualmoral; b) das katholische Dogma oder kirchliche Institutionen; c) politische Grundsätze des Regimes oder seiner Mitarbeiter und Einrichtungen.“²⁰ Diese strengen Regeln der Zensurbehörde verlangten einerseits von den Regisseuren und Drehbuchautoren sich selbst zu zensurieren, um überhaupt Chancen zu haben, auf dem Markt erscheinen zu können, und andererseits griffen die Zensurmaßnahmen, die von neuen Schnitten, über Änderungen der Dialoge bis hin zum Verbot eines Films gingen, bis zur Premiere eines Werkes.²¹

Die Maßnahmen der Zensurbehörde beschränkten sich allerdings nicht nur auf spanische Filme, sondern auch auf ausländische Werke. So wurden für den Franquismus anstößige, moralisch bedenkliche oder demokratische Inhalte vieler ausländischer Filme, vor allem amerikanischer, durch die Synchronisation verändert und somit für das Regime tragbar gestaltet. Umgekehrt wurden von einigen spanischen Filmen, die auch für den internationalen Markt vorgesehen waren, zwei unterschiedliche Versionen gedreht.²²

Nachdem die Zensur beinahe 40 Jahre lang das gesamte kulturelle Geschehen in Spanien beherrscht hatte, wurde sie zwei Jahre nach Francos Tod durch eine Gesetzesnovelle im November 1977 definitiv abgeschafft. Zusätzlich wurden geringe Subventionen für die Filmlandschaft festgelegt, die allerdings oftmals nicht ausreichten.

¹⁹ Monterde, José Enrique, „El cine de la autarquía (1939-1950)“, S.189f.

²⁰ Rabe 1997:11.

²¹ Vgl. Holguín 2006:34.

²² Vgl. Rabe 1997:15.

5. Kultureller Kontext in Spanien

In gleichem Maße wie Almodóvar von den politischen Bedingungen in Spanien geprägt wurde, spiegelt sich auch der kulturelle Kontext, vor allem am Anfang seiner Karriere, in seinen Werken wieder. Deshalb wird in diesem Kapitel auf die Jugend- und Untergrundbewegung *Movida Madrileña* sowie auf die Konzepte des Pop und des *Kitsch Español* eingegangen, da diese für das Kino Almodóvars von zentraler Bedeutung sind.

5.1 La Movida Madrileña

„Ecléctica en su orientación, la «movida» se adentraba tanto en el punk, como en la cultura de la droga, el heavy metal, el pop, la zarzuela tradicional española y las sevillanas. A esa mezcla propia del postmodernismo [...] se la atribuye la creación de una nueva identidad cultural de España.“²³

Obwohl in Spanien 1978 die neue Verfassung in Kraft trat und somit offiziell mit der vierzig Jahre dauernden Franco-Diktatur abgeschlossen wurde, vollzog sich der Übergang von dem autoritären Regime hin zur Demokratie in der Politik langsam. In kultureller Hinsicht hingegen, wurde der Wechsel hin zu einer freien und offenen künstlerischen Gestaltung sehr schnell vollzogen. Bei diesem Prozess spielte die Untergrundbewegung *La Movida Madrileña* (kurz: *Movida*), die sich zwischen 1977 und 1983 in der Hauptstadt Spaniens entwickelte, eine entscheidende Rolle.

„Der Begriff *movida madrileña* [...] bezieht sich auf die Jugend- und Künstlerszene, die die Madrider Subkultur in den ersten Jahren nach Francos Tod beherrschte. Es war eine spontane und wenig einheitliche Bewegung, die aus dem kollektiven Gefühl der Enttäuschung, des *desencanto*, entstanden war und sich gegen die starren sozialen und kulturellen Strukturen wandte.“²⁴

²³ Markuš, Saša, *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Littera Books, 2001. S.26f.

²⁴ Rabe 1997: 61.

Das Phänomen der *Movida* ist sehr komplex und schwierig zu definieren, da es sich keineswegs um eine einheitliche Bewegung handelte. Der Begriff *Movida* wurde vermutlich von einem spanischen Journalisten erfunden, der die vorwiegend nächtlichen kulturellen Ereignisse innerhalb der aufstrebenden Subkultur unter diesem Terminus zusammenfasste. Die Künstler, die der *Movida* zugeordnet werden, waren allerdings nie wirklich begeistert über diesen Begriff. Die Bewegung kann als Antwort auf die starren und strengen Regeln im sozialen und kulturellen Bereich während des Franco-Regimes verstanden werden und stand somit für den Bruch mit der konservativen Ideologie der Diktatur und dem damit verbundenen restriktiven Kulturgeschehen stand. Die jungen Künstler wollten aus diesem starren System ausbrechen und interessierten sich für alles Neue, Moderne und vor allem alles Verbotene unter der Franco-Diktatur.

„Charakteristisch für die movida der ersten Stunden war die Wertschätzung des Individuellen, des Kitschigen, des Verspielten, all dessen, was Spaß machte und jahrzehntelang unter dem bleiernen Mantel des Franquismus erdrückt worden war. Der Zusammenhalt der Bewegung bestand gerade darin: Im Fehlen einer kollektiven Ideologie. Die einzige Regel, die es gab, war die unausgesprochene Übereinkunft, dass es keine Normen gebe.“²⁵

Die meisten Künstler der *Movida* kannten sich untereinander, pflegten Freundschaften und betrieben einen regen Gedankenaustausch, wobei das Madrider Nachtleben dabei eine große Rolle spielte. Unter dem Dach der Bewegung entstanden viele neue Tendenzen in den verschiedensten Künsten, wie zum Beispiel der Mode, dem Design, der Malerei, der Musik und dem Kino. Die Musiker dieser Zeit waren vor allem vom britischen Punk beeinflusst und im Laufe der Verbreitung und Ausweitung der Bewegung tauchten viele neue Bands und Sänger auf, die in den Madrider Szeneclubs auf der Bühne standen. Zusätzlich öffneten auch viele Bars und Diskotheken zum ersten Mal ihre Pforten. Obwohl die *Movida* meist als Jugendbewegung bezeichnet wird, war die Altersdurchmischung der Künstler sehr groß.

²⁵ Rabe 1997:70f.

„Diese große Vielfalt ist absolut charakteristisch für die Movida: Ihre Protagonisten waren äußerst verschieden, aber es gab einige Elemente, die alle vereinigten: die Frischheit von Tag zu Tag zu leben, die Lust zu leben, die Faszination für Madrid, für die Leute, die Nacht, die Bars, die Kleidung und die Konzerte.“²⁶

Innerhalb der *Movida* stechen einige Künstler hervor, die der Antrieb für das Entstehen dieser Subkultur waren. Darunter fallen Namen wie die Maler Los Costus, Ceesepe und Javier Mariscal, die Designerin und Fotografin Ouka Lele, die Sängerin Alaska und das Duo Pedro Almodóvar/Fanny McNamara. Typisch für die Künstler, die sich innerhalb der Movida bewegten, war außerdem das Aufgreifen von Themen wie Homosexualität, Drogen, Prostitution und Travestie, die damit zum ersten Mal an die Öffentlichkeit getragen wurden.

„Die Madrider Szene stellte der offiziellen Kulturpolitik ihre eigene Auffassung von Leben, Kunst und Ästhetik entgegen. Alles war möglich, alles war erlaubt, ob Prostitution, Drogenkonsum, Homosexualität oder freie Liebe.“²⁷

Schon bald wurde die *Movida Madrileña* nicht nur in ganz Spanien bekannt, sondern rückte auch ins Zentrum eines weltweiten Interesses. Da die neue Regierung, die ab 1982 im Amt war, um ein positives Bild Spaniens auf dem internationalen Parkett bemüht war und seit längerem in Verhandlungen um einen möglichen Beitritt zur Europäischen Gemeinschaft stand, kam ihr die Aufmerksamkeit rund um die *Movida* sehr entgegen. In diesem Atemzug versuchte der damalige Ministerpräsident Felipe González (PSOE) gleich die Bewegung für sich zu vereinnahmen.

„El Partido Socialista adoraba la movida en ese momento porque eso hacía hablar de España en el extranjero, incluso intentaron hacer creer que ellos habían sido los iniciadores, lo que era falso. Felipe González se aprovechaba del impacto de esa orgía, porque le permitía legitimar la democracia española. Le decía a los

²⁶ Pimminger, Petra, „Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña (1978 – 85)“, Diplomarbeit, Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät 2001. S.3.

²⁷ Rabe 1997:71.

periódicos: «Vivimos en un país libre. La prueba: Almodóvar puede hacer cine».²⁸

Zu diesem Zeitpunkt, in den Jahren 1982/83, hatte die *Movida* allerdings schon wieder an Kraft und Einfluss verloren. Dies mag unter anderem damit zusammenhängen, dass viele der Schlüsselfiguren der *Movida* älter und reifer wurden und sich somit auch künstlerisch weiterentwickelten.

5.2 Pop und El Kitsch Español

Ziemlich zur selben Zeit der *Movida Madrileña* entstand in Spanien eine weitere kulturelle und künstlerische Szene: der Pop (oder Popart), angelehnt an die Pop-Szene der 60er Jahre in New York und seinem Hauptvertreter Andy Warhol, der damals mit seiner so genannten Factory das künstlerische Geschehen beherrschte. Warhol entwarf ein völlig neues Konzept von Kunst, das ihn gemeinsam mit seiner Factory zum Mittelpunkt des künstlerischen Geschehens der gesamten internationalen Avantgarde machte. Zusätzlich definierte der amerikanische Künstler durch seine Arbeiten den Begriff der Kunst neu, indem er eine alltägliche Ikonografie als Basis benützte und so Konsumgüter neuen Wert bekamen und den Status eines Kunstgegenstandes erlangten. „El mundo del cine (con Warhol y Morrissey a la cabeza), la prensa del corazón, el *star system*, los *comic-stripes*, los grandes almacenes y la televisión totalizaron la temática del arte pop.“²⁹

Des Weiteren kamen im Spanien der neu eingerichteten Demokratie schon bald weitere Kunstrichtungen auf, wie zum Beispiel das Industriedesign, die in das Konzept des *Kitsch* eingeordnet wurden. Das deutsche Wort Kitsch als Dachbegriff für dieses Konzept wird

²⁸ Polimeni, Carlos, *Pedro Almodóvar y el „kitsch“ español*. Madrid: Campo de Ideas, 2004. S.66.

²⁹ Holguín 2006:158.

normalerweise im Spanischen nicht übersetzt und stammt eigentlich aus dem 18. Jahrhundert, wo es für die handwerkliche Tradition stand, aus alten Möbeln neue zu kreieren³⁰.

„Puede afirmarse que hubo una época ingenua del *kitsch*, en que se consumía sin conciencia de su existencia, y una segunda en la que se integró en el gusto general, por lo que comenzó a ser visto como un fenómeno cultural. Ese es el estadio en el que a Almodóvar le ha interesado: su omnipresencia en las casas de los pobres y necesitados, su repetición incansable en las representaciones religiosas, la multiplicación de sus elementos aun en los terrenos en que se cocinaban las vanguardias.”³¹

Vor allem das aufstrebende Bürgertum interessierte sich für die in diesem Stil gehaltenen Möbel und dekorativen Gegenstände. „A través de ellos expresan sus necesidades vivenciales y reflejan una tradición popular de fuerte arraigo en el arte *kitsch*, que es la expresión más popular del pop.”³²

Der Begriff des *Kitsch Español* bezieht sich demnach vorrangig auf dekorative Gegenstände und Farben. Dabei besteht durchaus Uneinigkeit darüber, was der Begriff wirklich bedeutet: „[...] para unos puede ser sinónimo de basura, para otros de arte popular aún no bendecido por la crítica.”³³ Dem Konzept des *Kitsch Español* haftet durchaus eine negative Konnotation an, weshalb es sehr oft von seinen Kritikern als schlechter Geschmack abgetan wird³⁴.

³⁰ Vgl. Polimeni 2004:15.

³¹ Ebd. S.16.

³² Holguín 2006:184.

³³ Polimeni 2004:15.

³⁴ Vgl. Ebd. S.15f.

6. Kino in Spanien

Mit der Einführung der Erfindung des Kinematographen der Brüder Lumière im Jahr 1896 in Spanien entstanden nach und nach auch die ersten filmischen Werke. Nach der Gründung der ersten Produktionsfirmen bedienten sich die Filmemacher zum Großteil der Genres des folkloristischen Melodrams, der Zarzuela, des historischen Films oder des romantischen Dramas. In der Folge entstanden auch die ersten Dokumentationen und Reportagen³⁵. Als Zentren der spanischen Kinoproduktion fungierten am Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Barcelona und Valencia. Zwischen 1920 und 1930 entwickelte sich aber auch in der Hauptstadt Madrid eine angesehene Kinoproduktion.

Die Einführung des Tonfilms in Spanien erfolgte im Jahr 1931 und fiel somit mit der Errichtung der zweiten Republik zusammen. Von 1935 bis 1936 erlebte das spanische Kino seinen ersten Höhepunkt, weshalb diese Zeit häufig auch als *época dorada* der Kinoproduktion in Spanien bezeichnet wird. Neben Luis Buñuel, der vermutlich der international am meisten angesehene Regisseur war, zählten Benito Perojo, Florián Rey, Edgar Neville und José Luis Sáenz de Heredia zu den Aushängeschildern des republikanischen Kinos.

Einer der erfolgreichsten Filme dieser Zeit, der nicht nur an den Kinokassen kräftig einschlug, sondern auch nach Amerika exportiert wurde, war *Boliche* von Francisco Elías aus dem Jahr 1933³⁶. Auffallende Charakteristika des republikanischen Kinos waren die Häufigkeit von literarischen Adaptationen, sowie die vorherrschenden Genres der Komödie und des Musikfilms. Aber auch eine weitere Gattung fand großen Anklang: die so genannte *españolada*.

„Un género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro fue la *españolada*, género de origen francés (*espagnolade*) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas.“³⁷

³⁵ Vgl. Pérez Perucha, Julio, „Narración de un aciago destino (1896-1930)“, in: Gubern, Román et al., *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. S.23-28.

³⁶ Vgl. Gubern, Román, „El cine sonoro (1930-1939)“, in: Ebd., S.123-150.

³⁷ Ebd. S.157.

Mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs im Jahr 1936 teilte sich nicht nur die Bevölkerung in mehr oder weniger zwei gegnerische Lager, sondern auch die Kinoproduktion wurde von den beiden sich gegenüberstehenden Blöcken beeinflusst. Die republikanische Seite beherrschte die Filmindustrie vor allem in Madrid und Barcelona, während die Franquisten Unterstützung in Lissabon, Berlin und Rom suchten.

„La producción comercial de largometrajes se vio brutalmente afectada por la nueva situación, debido a una suma de razones: por reducirse el mercado al dividirse el país en dos zonas; por la dispersión de técnicos y profesionales, al ser militarizados, o por la ubicación geográfica en la que les sorprendió la guerra o por su exilio; por las penurias materiales, incluyendo la de película virgen y de electricidad; y por la inhibición de las inversiones privadas a causa de la incierta situación política.“³⁸

Die neue politische Situation in Spanien beeinflusste demnach die Kinolandschaft erheblich. Während der drei Jahre des Bürgerkriegs wurden in erster Linie – vorrangig propagandistische – Dokumentarfilme gedreht.

6.1 Während der Franco-Diktatur

„Das Kino unter Franco war zum großen Teil ein gelenktes Kino, das dem Willen der Machthabenden durch den langen Arm der Zensur unterlag. Das größte Engagement des spanischen Films bestand darin zu überleben, während das Regime alle Anstrengungen unternahm, eine ideologietreue Filmkultur zu kreieren, die das Bild des "neuen Staates" mittragen sollte.“³⁹

Mit der Machtübernahme Francos veränderte sich nicht nur die politische Situation in Spanien, sondern auch die Kulturlandschaft wurde erheblich beeinflusst, unter anderem durch die Einführung eines strengen Zensurapparates (vgl. Kapitel 4.3).

Die knappen wirtschaftlichen Mittel sowie die damit verbundene Abhängigkeit von staatlichen Subventionen schwächten die Kinoproduktion am Beginn der Diktatur erheblich. Somit konnte sich die

³⁸Gubern, Román, „El cine sonoro (1930-1939)“, S.164.

³⁹Rabe 1997:15.

spanische Filmindustrie – mit wenigen Ausnahmen – zum Großteil auch keinen Namen auf dem internationalen Markt machen.

„En realidad, la no competitividad internacional del cine español era resultado de un conjunto de factores: la depauperada infraestructura, el localismo temático, los contenidos ideológicos, la carencia de vías de penetración y agresividad comercial, etc.“⁴⁰

Hinzu kam des Weiteren, dass viele Filmemacher keine geeignete, professionelle Ausbildung erhalten hatten und dass sie unter anderem aufgrund der vorherrschenden Zensur das zeitgenössische Kino nur zum Teil oder gar nicht kannten. All dies führte dazu, dass sich die spanische Kinoproduktion mehr und mehr von der tatsächlichen Realität entfernte und ein folkloristisches und stereotypes Bild des Landes zeichnete, wodurch der Export der Filme, selbst in die lateinamerikanischen Länder, fast unmöglich wurde. Auch Koproduktionen mit anderen Ländern, die eine Chance zur Etablierung auf dem internationalen Markt dargestellt hätten, wurden spärlich genutzt bzw. waren zum Teil während der Isolation Spaniens gar nicht möglich. Nur einige wenige internationale Erfolge konnte das spanische Kino in den ersten Jahren der Franco-Diktatur einheimen, wie zum Beispiel die Filme *Marianela* (1940), der in Venedig prämiert wurde, und *Goyescas* (1942) von Benito Perojo⁴¹. Weitere Regisseure, die in den 1940er Jahren durch ihre rege Tätigkeit in Spanien auffielen, waren Florián Rey, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Juan de Orduña, Edgar Neville und Carlos Serrano de Osma, während zum Beispiel Luis Buñuel im Exil lebte und dort auch arbeitete. Das vorherrschende Genre dieser Zeit war eindeutig die Komödie, die den Filmemachern die Chance gab, von dem politischen Alltag abzulenken.

In den 1950er Jahren kamen einige neue Filmemacher, die für Aufsehen sorgten, hinzu, wie zum Beispiel Julio Coll, Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem und Luis García Berlanga. Obwohl in dieser Zeit ein gewisser Generationenwechsel in der Filmbranche stattfand und

⁴⁰ Monterde, José Enrique, „El cine de la autarquía (1939-1950)“, S.207f.

⁴¹ Vgl. Ebd. S.208.

damit verbundene Änderungen eintraten, blieben die Komödie und der folkloristische Musikfilm die beiden beliebtesten Genres. José Enrique Monterde definiert das Kino der 1950er Jahre wie folgt:

„En definitiva, títulos, géneros, ciclos, cineastas e intérpretes perfectamente intercambiables o cuando menos constitutivos de un tejido menos monolítico que en la década anterior, pero no menos sujeto a las implícitas consignas oficiales y perfectamente acordes con las aspiraciones de la industria dominante.“⁴²

Erwähnenswert ist auch die Rückkehr des im Exil lebenden Regisseurs Luis Buñuel nach Spanien, der mit *Viridiana* (1961) einen regelrechten Skandal provozierte. Die 1960er Jahre waren nicht nur politisch gesehen von der *Apertura* geprägt, sondern gleichzeitig war auch in der Filmproduktion eine gewisse Öffnung spürbar. Diese Phase des spanischen Kinos wird deshalb auch *Nuevo Cine Español* genannt, dessen Vertreter unter anderem auch dem Autorenkino zugerechnet werden können.

„[...] como en el resto de Europa, el Estado estimulaba la creatividad de los artistas jóvenes, entre ellos encuadrados en el llamado Nuevo Cine Español, y que hasta los límites de la censura, hasta entonces muy estrechos, se ampliaban con criterios más elásticos, virtualmente inéditos desde el final de la contienda civil.“⁴³

Einige Vertreter des *Nuevo Cine Español* waren zum Beispiel Víctor Erice, Mario Camus, José Luis Borau, Pedro Olea oder Julio Diamante. Am Ende dieser Dekade erfolgte das Kinodebüt von Carlos Saura mit *Los golfos* (1960). Der Filmemacher wird als einer der wichtigsten und international bekanntesten Regisseure dieser Zeit und Vertreter des *Nuevo Cine Español* angesehen. Vor allem am Beginn seiner Laufbahn beschäftigte sich Saura in seinen Werken mit folgenden Themen: „[...] la disección crítica del estamento burgués, [...], la forma en que se manifiestan las contradicciones de clase, la violencia destructora, el sexo

⁴² Monterde, José Enrique, „El cine de la autarquía (1939-1950)“, Gubern, Román et al., *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. S.278.

⁴³ Torreiro, Casimiro, „¿Una dictadura liberal? (1962-1969)“, in: Ebd. S.297.

y la muerte.”⁴⁴ Thematisch und ideologisch gesehen war fast die gesamte Kinolandschaft der 1960er Jahre aber nach wie vor vom vorherrschenden Konservatismus geprägt.

Nach der Öffnung und Lockerung der Zensurmaßnahmen in den 1960er Jahren kam es in der Zeit des Spätfranquismus zu einem erneuten Rückschritt, sowohl in Bezug auf die Kulturpolitik als auch auf die wirtschaftliche Situation der gesamten Filmindustrie. Dies hatte zur Folge, dass unzählige Filme verboten wurden bzw. in hohem Ausmaß von der Zensur beeinträchtigt waren. Zusätzlich zogen sich viele Produzenten – zumindest kurzzeitig – vom Markt zurück, wodurch sich die Filmproduktion in den letzten Jahren der Franco-Diktatur wieder einmal in einer ernsten Krise befand. Obwohl sich auf der einen Seite die Öffnung der Inhalte der vorangegangenen Dekade zum Teil fortsetzte, wie zum Beispiel bei Nacktszenen, fehlten in den Produktionen auf der anderen Seite nach wie vor gesellschaftskritische Darstellungen.

„[...] en el cine de producción española, el experimento se limita a tolerar como habitual una práctica, la recurrencia a temas sexuales y la mostración de desnudos en los films, de hecho ya presentes en las dobles versiones genéricas desde mucho tiempo antes; pero al mismo tiempo, se mantiene la rigidez sobre los límites permitidos en lo que a contenidos políticos se refiere.”⁴⁵

Zwischen den Jahren 1973 und 1976, entstand aber auch ein Kino der Opposition, bei dem sich Ähnlichkeiten mit dem Autorenkino erkennen lassen und das zumeist – zumindest im Ansatz und unterschwellig – einen antifranquistischen Unterton aufwies und sich hauptsächlich an ein elitäres und intellektuelles Publikum wandte. Zu den wichtigsten Filmemachern dieser Strömung, die als *Cine metafórico* bezeichnet wird, zählten Mario Camus, Jaime de Armiñán, Víctor Erice, Jaime Chávarri und Manuel Gutiérrez Aragón.

⁴⁴ Torreiro, Casimiro, „¿Una dictadura liberal? (1962-1969)“, S.320.

⁴⁵ Torreiro, Casimiro, „Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)“, in: Gubern, Román et al., *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. S.351.

„Unter einem anderen Namen setzte sich die Tradition des Neuen Spanischen Films fort. *Cine metafórico*, metaphorisches Kino, werden diejenigen Filme genannt, die aussprachen, ohne direkt zu sagen, die anspielten, ohne zu benennen. Sie wandten sich nicht offen gegen das Regime, brachten aber auch so den Unwillen gegenüber der offiziellen Ideologie zum Ausdruck.“⁴⁶

Einer der Auslöser und vor allem der Hauptvertreter der Strömung des *Cine metafórico* war wiederum Carlos Saura, der sich in vielen seiner Werke mit den Auswirkungen des Franco-Regimes auf die spanische Gesellschaft beschäftigte. Die wichtigsten Filme Sauras dieser Zeit waren *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973) und *Cría cuervos* (1975), mit dem er einen beachtlichen internationalen Erfolg erzielte⁴⁷. Neben dem kritischen *Cine metafórico* entwickelte sich in der Zeit des Spätfranquismus aber auch noch eine Strömung, die als *La Tercera Vía* bezeichnet wird.

„In die Nische zwischen den billigen Komödien und den zuweilen sehr kopflastigen Ergebnissen des metaphorischen Kinos stellten sich die Werke des „Dritten Weges“, *la tercera vía*. In ihnen wurden politische Themen auf unterhaltsame Weise aufgegriffen, ohne jedoch in extreme sozialkritische Positionen zu verfallen.“⁴⁸

Neben diesen beiden neuen Entwicklungen in der spanischen Filmproduktion blieb das kommerzielle Kino weiterhin bestehen. Viele Regisseure versuchten sich in dieser Zeit an Literaturverfilmungen, wobei die Komödie nach wie vor die meist produzierte Gattung war, die nach und nach mit sexuellen Anspielungen und freizügigeren Nacktszenen in die Kinosäle lockte.

6.2 Nach 1975

Nach Abschaffung der Zensur herrschten während der Regierung der UCD (*Unión de Centro Democrático*) nach wie vor Einschränkungen der Meinungsfreiheit. Aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Situation, in

⁴⁶ Rabe 1997:32.

⁴⁷ Vgl. Torreiro, Casimiro, „Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)“, S.355f.

⁴⁸ Rabe 1997:32f.

der sich die meisten Produktionsfirmen befanden, und dem wachsenden Import vor allem amerikanischer Filme befand sich die spanische Filmindustrie in den ersten Jahren des Nachfranquismus in einer erheblichen Krise. Viele Filmemacher, die während der Diktatur tätig waren, hatten zunächst Probleme, die Selbstzensur, die sie stark in ihrem Denken und Handeln beeinflusst hatte, zu überwinden und sich an die neue künstlerische Freiheit zu gewöhnen. Thematisch gesehen spielte die Aufarbeitung der eigenen, erlebten Vergangenheit und der damit verbundenen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Folgen zu Beginn eine große Rolle in den Werken vieler nachfranquistischen Filmemacher.

„Teile der nachfranquistischen Filmprojekte setzten sich mit der Rückgewinnung des verlorenen, unterdrückten und manipulierten kollektiven Gedächtnisses auseinander, dessen das spanische Volk während der Diktatur beraubt worden war, indem es zum Beispiel nicht erlaubt war, die Ereignisse des Bürgerkrieges öffentlich auszuarbeiten.“⁴⁹

Filme, in denen sich die Regisseure hauptsächlich mit der Vergangenheit in ihrem Land beschäftigten, sind zum Beispiel *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975) von Pedro Olea, *Los días del pasado* (1977) von Mario Camus, *El corazón del bosque* (1979) von Manuel Gutiérrez Aragón, sowie *El crimen de Cuenca* von Pilar Miró, der zunächst 1979 verboten wurde, erst zwei Jahre später Premiere feiern konnte und in der Folge einer der erfolgreichsten Filme in der Zeit des Nachfranquismus war.

Eine weitere Tendenz, die sich während der Zeit der *Transición* abzeichnete, war das Aufkommen bzw. das Wiederaufkommen des baskischen und vor allem des katalanischen Kinos. Ende der 1970er Jahre entstanden einige erfolgreiche katalanische Spielfilme, die sich häufig mit dem Thema der Sexualität beschäftigten. Beispiele dafür sind *L'orgia* (1978) von Francesc Bellmunt, *Barcelona Sud* (1980) von Jordi Cadena, *Bilbao* (1978) und *Caniche* (1979) von Bigas Luna.

⁴⁹ Rabe 1997:44.

Allgemein blieb die Komödie wie in den Jahrzehnten zuvor das beliebteste und meist gewählte Genre der spanischen Filmemacher in der Zeit der *Transición*. Casimiro Torreiro fasst in seinem Aufsatz die Charakteristika, die den meisten Komödien gemeinsam war, wie folgt zusammen:

„Abundan los tics generacionales, comprensibles para un público joven, su audiencia potencial: la nueva permisividad de costumbres (los ligues ocasionales, la desenvoltura sexual todavía lastrada por numerosos factores culturales, el consumo de marihuana o hachís), el desplazamiento del interés de la trama desde el núcleo familiar [...], entendido como castración o coacción, a una vida diferente, ya liberada de la tutela paterna [...] y vivida en comunidad o en pisos compartidos.“⁵⁰

Genau in dieser Zeit veröffentlichte auch Pedro Almodóvar seinen ersten Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), der auch in die Gattung der Komödie fällt und viele der eben beschriebenen Charakteristika aufweist.

Ab dem Regierungswechsel 1982, von dem an die PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) 14 Jahre die Geschäfte des Landes lenkte, kam es zu weiteren positiven Veränderungen im Bereich des Filmwesens, in dessen Folge zahlreiche spanische Projekte internationalen Anklang und Beachtung fanden. Entscheidende politische Schritte in eine Verbesserung der Rahmenbedingungen für Filmschaffende setzte die Regisseurin Pilar Miró in der Funktion als Ressortchefin für das Filmwesen (*Directora General de Cinematografía*) innerhalb des Kulturministeriums⁵¹. Im Dezember 1983 veröffentlichte Miró einen königlichen Erlass, besser bekannt als *Ley Miró*, mit dem die allgemeinen Konditionen für die Kinoproduktion verbessert und höhere Subventionen eingeführt wurden. Riambau beschreibt die Auswirkungen des Erlasses wie folgt:

⁵⁰ Torreiro, Casimiro, „Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)“, S.397.

⁵¹ Vgl. Riambau, Esteve, „El periodo «socialista» (1982-1995)“, in: Gubern, Román et al., *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. S.400.

„La disminución del volumen de la producción en más de un cincuenta por ciento redujo la diversidad de la oferta basada en películas baratas de explotación inmediata, en favor de una mayor polivalencia de los nuevos productos surgidos a raíz del «decreto Miró».“⁵²

Spanische Projekte, die in der Folge des Gesetzes internationalen Anklang fanden, waren zum Beispiel *Carmen* (1984) von Carlos Saura, *Los santos inocentes* (1984) von Mario Camus, *El Sur* (1983) von Víctor Erice und *Volver a empezar* (1982) von José Luis Garci, der für diesen letzten Film den Oscar für den besten ausländischen Film erhielt⁵³. Zusätzlich zeichnete sich eine neue Entwicklung ab, in dessen Folge sich die Filmemacher mit der veränderten Gesellschaft beschäftigten.

„Das demokratische Spanien war um die Neubestimmung von Hispanität im internationalen Kontext bemüht. Man suchte eine nationale Identität, die nichts mit dem rückständigen Image des Franco Spaniens gemein hatte. Bald schon spiegelten sich im spanischen Kino nicht nur Veränderungen der Gesellschaft wieder, sondern das Medium Film wandelte sich mehr und mehr zum Vehikel für die Verbreitung neuer Tendenzen.“⁵⁴

Außerdem hatten die Regisseure die Möglichkeit, mittels des Genres der Komödie auf belustigende und ironische Weise Kritik an der sozialistischen Regierung zu üben. Einige Komödien, die in den 1990er Jahren entstanden, sind zum Beispiel *Belle Époque* (1992) von Fernando Trueba, *Aquí huele a muerto* (1990) von Álvaro Sáenz de Heredia, *¿Qué t'hi jugues Mari Pili?/¿Qué te juegas Mari Pili?* (1991) vom Katalanen Ventura Pons und *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993) von Manuel Gómez Pereira. Der erfolgreichste Regisseur auf dem Gebiet der Komödie in dieser Zeit war allerdings Pedro Almodóvar.

„Indudablemente, el eje central de la comedia española surgida en los ochenta no es otro que Pedro Almodóvar, sustituto de Luis Buñuel y Carlos Saura en la visión monogámica que se suele tener acerca del cine español desde el extranjero.“⁵⁵

⁵² Rimbau, Esteve, „El periodo «socialista» (1982-1995)“, S.422f.

⁵³ Vgl. Rabe 1997:43.

⁵⁴ Ebd. S.47.

⁵⁵ Rimbau, Esteve, „El periodo «socialista» (1982-1995)“, S.438.

In seinen Filmen *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987) oder *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) zeigt Almodóvar auf komödiantische Weise seine Sicht der spanischen Gesellschaft zu jener Zeit. Neben Almodóvar zählt aber auch der katalanische Regisseur Bigas Luna zu den wichtigsten Vertretern des spanischen Kinos der 1990er Jahre. Die beiden Filmemacher führten, unabhängig voneinander und auf jeweils individuelle Art, neue, typisch spanische Themen ein, wobei Erotik und Leidenschaft meist eine große Rolle in den Filmen spielen. Das berühmteste Werk von Bigas Luna stellen die *Retratos Ibéricos* dar, bestehend aus den drei Filmen *Jamón, Jamón* (1991), *Huevos de Oro* (1993) und *La teta y la luna* (1994).

Die spanische Kinoproduktion hatte aber in den 1990er Jahren nach wie vor stark mit der Vormachtstellung der Hollywoodindustrie auf dem Markt zu kämpfen. Nachdem 1996 ein Machtwechsel an der Spitze des Staates stattfand und die PP (*Partido Popular*) die Regierungsgeschäfte leitete, reformierte diese auch die Filmindustrie, um die spanischen Produktionen zu stärken.

„No obstante, en noviembre de 1996 fueron publicados en la prensa unos datos muy alarmantes: el 75% de las entradas de cine en Europa estaba monopolizado por la industria de Hollywood.“⁵⁶

Trotz der schwierigen Situation der spanischen Kinoproduktion debütierten einige junge Regisseure Mitte bzw. Ende der 1990er Jahre. Als kleine Auswahl dieser Filmemacher sind Álex de la Iglesia mit *El día de la bestia* (1995) und *La Comunidad* (2000), Julio Médem mit *Tierra* (1995), *Los amantes del círculo polar* (1998) und *Lucía y el sexo* (2001) und Montxo Armendáriz mit *Historias del Kronen* (1996) zu nennen. Letzterer war mit dem Film *Secretos del corazón* (1997) für den Oscar in der Kategorie bester ausländischer Film nominiert. Ein weiterer wichtiger Regisseur der aktuellen spanischen Kinolandschaft ist Alejandro Amenábar, der mit seinen Filmen *Tesis* (1995), *Abre los ojos* (1997) und

⁵⁶ Caparrós Lera, José María, *Historia del cine español*. Madrid: T&B Eds., 2007. S.182.

Los Otros (2001) große Anerkennung erhielt. Seinen größten – auch internationalen – Erfolg erzielte Amenábar mit seinem Oscar-prämierten Film *Mar adentro* aus dem Jahr 2004⁵⁷.

Das Aufkommen und die Arbeitsweise dieser zahlreichen, talentierten und erfolgreichen Regisseure in Spanien bezeichnet Caparrós Lera als *Joven Cine Español* (JCE).

„De ahí que el JCE de los noventa y este principio del siglo se caracterice por una eclosión de nuevos directores, de técnicos y un contingente en aumento de actrices y actores que, si bien no forman parte de ningún movimiento específico, mantienen excelentes relaciones, desprovistas de rivalidades políticas, artísticas o de planteamientos culturales excluyentes, lo cual ha permitido crear una red de colaboraciones internas que enriquecen la filmografía española, aunque más bajo el punto de vista cualitativo que cuantativo.“⁵⁸

Neben der Etablierung dieser jungen Autoren konnten sich auch einige spanische Schauspieler am internationalen Markt behaupten, wie zum Beispiel Antonio Banderas, Javier Bardem und Penélope Cruz. Auf die genauen Charakteristika des *Joven Cine Español* wird im folgenden Kapitel noch näher eingegangen werden.

⁵⁷ Vgl. Caparrós Lera 2007:182-190.

⁵⁸ Ebd. S.222.

7. Autorenkino in Spanien

Mitte/Ende der 1990er Jahre zeichnete sich die spanische Filmlandschaft durch das Aufkommen vieler neuer, junger Regisseure aus, die als Vertreter des Autorenkinos angesehen werden. Annette Scholz beschäftigte sich eingehend mit dem Phänomen dieser jungen, spanischen Regisseure und bezeichnet diese als *Joven Cine Español de Autores* (JCE).

„Eine relativ große Gruppe junger Regisseure hebt sich durch plötzlichen Erfolg vom gesamten Filmpanorama der iberischen Halbinsel ab. Im Jahr 2001 ziehen erstmals zwei Filme von zwei neuen Regisseuren, *Los Otros* von Alejandro Amenábar und *Torrente II, misión en Marbella* von Santiago Segura in kürzester Zeit mehr als 11 Millionen Zuschauer an und erreichen damit einen bisher unbekannten Erfolg der spanischen Filmbranche auf dem eigenen Markt.“⁵⁹

Als Vorreiter dieser Tendenz des spanischen Autorenfilms kann zum einen Pedro Almodóvar angesehen werden, der allerdings im Gegensatz zu diesen Jungregisseuren seine Karriere schon viel früher startete. Zudem erlebte Almodóvar die Franco-Diktatur noch hautnah mit, während die Generation der neuen Autorenfilmer am Ende oder sogar nach dem Regime geboren wurde. Zum anderen führte die neue Generation an Filmemachern die Tradition des *Nuevo Cine Español* der 1960er Jahre fort, wie Caparrós Lera in seinen Ausführungen aufzeigt: „[...] podríamos decir que el JCE es el gran heredero de otra corriente cinematográfica, llamada Nuevo Cine Español (NCE), nacida en los años sesenta del siglo que hemos dejado; [...]“⁶⁰ Im Gegensatz zum NCE kann das JCE jedoch nicht als eigene Bewegung oder Gruppe verstanden werden, wie der Kritiker Carlos F. Heredero feststellt:

„La coincidencia en el tiempo de tantos directores nuevos capaces de llamar la atención con sus trabajos facilita la tentación de buscar una etiqueta colectiva, pero ésta definitivamente no existe para el fenómeno que nos ocupa y, si pudiera existir, lo más seguro es que sería rechazada por los propios afectados. La mayoría de éstos ha repetido una y otra vez que no forman ningún grupo, [...]“⁶¹

⁵⁹ Scholz 2005:105.

⁶⁰ Caparrós Lera 2007:217.

⁶¹ Heredero, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Ed., 1999. S.15.

Als Pioniere des JCE werden die beiden baskischen Filmemacher Julio Medem mit seinen Filmen *Vacas* (1991) und *La ardilla roja* (1993) und Juanma Bajo Ulloa mit *Alas de mariposa* (1991) und *La madre muerta* (1993) angesehen⁶². Weitere Autoren, die ebenfalls dieser Generation zugerechnet werden, sind zum Beispiel Isabel Coixet, Rosa Vergés, Álex de la Iglesia, Mariano Barroso, Agustín Díaz Yanes und Santiago Segura⁶³.

Anlehnend an die Untersuchungen von Annette Scholz über das *Joven Cine Español de Autores* werde ich in der Folge drei spanische Autorenfilmer – Alejandro Amenábar, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollain – sowie deren bekannteste Werke als Vertreter dieser neuen Generation an Filmemachern kurz vorstellen.

7.1 Alejandro Amenábar

Neben Luis Buñuel und Pedro Almodóvar gilt Alejandro Amenábar als einer der international bekanntesten und erfolgreichsten Regisseure Spaniens. Der junge Filmemacher wurde am 31. März 1972 in Santiago de Chile geboren und kam ein Jahr später mit seiner Familie nach Spanien. Amenábar entwickelte schon früh eine Leidenschaft für das Kino und begann schließlich neben einem weniger erfolgreichen Studium an der Universität Kurzfilme zu drehen, wobei er als Autodidakt die Kunst des Filmemachens erlernte. Bereits der zweite seiner Kurzfilme, *Himenóptero* (1992), begeisterte den spanischen Regisseur José Luis Cuerda, sodass dieser Amenábar die Finanzierung seinen ersten Spielfilmes *Tesis* (1996) anbot. Cuerda gilt demnach als Entdecker und Förderer des jungen Autorenfilmers. Bereits dieser erste Spielfilm wurde in zahlreichen Kinos Europas gespielt und bescherte Amenábar internationalen Ruhm. Zudem wurde der Film mit sieben Goyas ausgezeichnet und auf der Berlinale vorgeführt. Auch der zweite Spielfilm des jungen Regisseurs *Abre los ojos* (1997) konnte an diesen Erfolg anschließen. Der Film gewann einige internationale Preise und wurde auf

⁶² Vgl. Caparrós Lera 2007:218.

⁶³ Vgl. Heredero 1999: 12-13.

zahlreichen Filmfestivals in der ganzen Welt gezeigt. Amenábar verkaufte schließlich die Rechte dieses Drehbuchs an die Produktionsfirma des Hollywood-Schauspielers Tom Cruise, der im Jahr 2001 ein Remake des Films mit dem Titel *Vanilly Sky* und ihm selbst in der Hauptrolle veröffentlichte.

Die neue Geschäftsbeziehung zur US-amerikanischen Produktionsfirma ebnete auch den Weg zu Amenábars nächstem Projekt *Los Otros* (2001) mit der Hollywood-Schauspielerin Nicole Kidman in der Hauptrolle. Der Film wurde – vermutlich auch dank der internationalen Besetzung – zu einem weltweiten Erfolg und unter anderem mit acht Goyas ausgezeichnet. Alle drei der bisher genannten Spielfilme Amenábars sind dem Genre des Thrillers zugeordnet und bestechen durch den individuellen Stil des Regisseurs. Den größten internationalen Erfolg mit dem Gewinn des Oscars für den besten ausländischen Film erzielte Amenábar allerdings mit dem auf wahren Begebenheiten beruhenden Film *Mar adentro* (2004) mit Javier Bardem in der Rolle eines an Armen und Beinen gelähmten Mannes, der für sein Recht, sterben zu dürfen, Jahre lang kämpfte. Zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Regisseur und Drehbuchautor komponierte Amenábar auch meist die Musik seiner und anderer Filme selbst.

7.2 Fernando León de Aranoa

„Fernando León de Aranoa definiert seine Art Filme zu machen als persönlichen Blick auf die Realität. Im Vordergrund seines Schaffens steht seine Version der Dinge, die ihn umgeben, seine Version der Gesellschaft, wobei das Alltägliche und nicht das Außergewöhnliche besondere Bedeutung erhält.“⁶⁴

Fernando León de Aranoa wurde am 26. Mai 1968 in Madrid geboren, wo er auch aufwuchs. Seine berufliche Laufbahn begann er als Zeichner bei einer US-amerikanischen Werbeagentur. Doch auch für das Kino interessierte sich León de Aranoa schon sehr früh und begeisterte sich

⁶⁴ Scholz 2005:157.

unter anderen für Filme von Martin Scorsese und Francis Ford Coppola. Später studierte der Regisseur *Ciencias de la Imagen* und drehte im Rahmen dieser Ausbildung einige Kurzfilme. Anschließend begann er, als Drehbuchschreiber für das spanische Fernsehen zu arbeiten.

Aufgrund des Angebotes des Produzenten Elías Querejeta, ihn finanziell zu unterstützen, drehte León de Aranoa 1996 seinen ersten Spielfilm *Familia*, dessen Geschichte ursprünglich als Theaterstück konzipiert war. Für seinen ersten Film wurde der junge Autorenfilmer bei der Goyaverleihung mit dem Preis für den besten neuen Regisseur ausgezeichnet. Zwei Jahre später erschien sein zweiter Spielfilm, das Drama mit dem Titel *Barrio* (1998), mit dem er an zahlreichen internationalen Filmfestivals teilnahm und für den er mit dem Goya für den besten Regisseur und das beste Drehbuch prämiert wurde. Bei seinem dritten Spielfilm *Los lunes al sol* (2002) erarbeitete León de Aranoa gemeinsam mit seinem Kollegen Ignacio del Moral das Drehbuch des Dramas. Der Film, der sich ganz allgemein gesagt mit dem Thema der Arbeitslosigkeit beschäftigt, wurde abermals bei der Goya-Verleihung mehrfach ausgezeichnet und unter anderem nach Italien, Frankreich, Deutschland und Lateinamerika exportiert. In seinem folgenden Film *Princesas* (2005) beschäftigte sich der Regisseur abermals mit der Welt der Marginalisierten, in diesem Fall der Prostituierten. Auch dieses Drama wurde dreifach mit dem Goya ausgezeichnet. Allgemein kann festgehalten werden, dass Fernando León de Aranoa mit seinen sozialkritischen Dramen versucht, gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und damit meist eine starke Verbindung des Zuschauers zu dem Geschehen auf der Leinwand hervorruft.

7.3 Icíar Bollaín

Als eine von rund dreißig Regisseurinnen, die in den 1990er Jahren auf dem Markt der spanischen Kinoproduktion sehr erfolgreich Fuß fassen konnten, zählt auch Icíar Bollaín zur Generation des *Joven Cine Español*

de Autores. Sie wurde am 12. Juni 1967 in Madrid geboren und mit bereits 15 Jahren von Víctor Erice entdeckt und für seinen Film *El sur* als Schauspielerin engagiert. Ab 1986 drehte Bollaín kontinuierlich Filme mit renommierten Regisseuren, doch ihre Leidenschaft galt nicht nur dem Schauspielen, sondern auch dem Schreiben. Die angehende Regisseurin schrieb viele Geschichten und war Co-Autorin bei Drehbüchern. Im Jahr 1991 gründete Bollaín gemeinsam mit Kollegen ihre eigene Produktionsfirma *La Iguana S.L.*, die es ihr unter anderem ermöglichte, sich selbst hinter der Kamera zu versuchen und zwei Kurzfilme zu drehen. Als Regieassistentin ihrer Kollegin Chus Gutiérrez sammelte Bollaín bei dem Dokumentarfilm *Sexo oral* (1994) weitere wertvolle Erfahrungen. Bereits ein Jahr später entstand der erste Spielfilm der jungen Regisseurin, *Hola, ¿estás sola?* (1995). Der Film wurde vom Publikum sehr positiv aufgenommen und war trotz der Tatsache, dass ein weiblicher Filmemacher dafür verantwortlich war, unerwartet erfolgreich.

„In Spanien ist die rothaarige Cineastin neben Pilar Miró und den Kolleginnen Daniela Fejerman, Inés París die einzige Frau, die in acht Jahren mit einem ihrer Filme – ihrem ersten – ihren männlichen Kollegen einen Platz unter den zehn Publikumsbeliebten streitig machen kann.“⁶⁵

Auch der zweite Spielfilm der Autorin *Flores de otro mundo* (1999) wurde begeistert vom Publikum aufgenommen und bei der Goya-Verleihung zweifach ausgezeichnet, unter anderem für das beste Drehbuch. Ihr 2003 erschienener Film *Te doy mis ojos* bescherte Icíar Bollaín ihren endgültigen internationalen Durchbruch. Mit diesem Werk griff die Autorin das Thema der häuslichen Gewalt und der Unterdrückung der Frauen auf. *Te doy mis ojos* wurde siebenfach Goya prämiert, unter anderem für den besten Film, die beste Regisseurin und das beste Drehbuch. Abschließend kann festgestellt werden, dass sich Icíar Bollaín in ihren Filmen hauptsächlich mit der aktuellen Gesellschaft beschäftigt und meist einen kritischen Blick auf verschiedene Phänomene der Realität wirft.

⁶⁵ Scholz 2005:206.

8. Pedro Almodóvar

„Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su personal narrativa, su estética pop, la elección de sus actores, así como la temática, han hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de la década.“⁶⁶



Abbildung 1: Porträt Almodóvar

Der spanische Autor Pedro Almodóvar zählt wohl heute zu den bekanntesten und erfolgreichsten Filmemachern Spaniens. Doch auch international konnte er sich einen Namen machen und zahlreiche Preise gewinnen. In seinem Werk stechen vor allem sein einzigartiger Stil und seine individuelle Arbeitsweise heraus, die ihn von anderen Regisseuren deutlich abheben.

Obwohl Almodóvar am Beginn seiner Karriere mit den unterschiedlichsten Problemen und schwierigen Situationen konfrontiert war, schaffte er es dennoch, seinen eigenen Weg zu gehen. Im Laufe der Jahre avancierte er schließlich zu einem international erfolgreichen Regisseur.

8.1 Kindheit

Pedro Almodóvar wurde am 25. September 1951⁶⁷ in einem kleinen Dorf, Calzada de Calatraba, in der Provinz Ciudad Real in La Mancha geboren. In dieser ländlichen Umgebung wuchs er mit seinem älteren Bruder, seiner jüngeren Schwester und seinem jüngeren Bruder in einer Familie der mittleren Unterschicht auf. Almodóvars Vater, mit dem er sich nie wirklich gut verstand, ernährte durch seinen Beruf als, vermutlich

⁶⁶ Holguín 2006:12.

⁶⁷ Manche Quellen nennen auch den 24. September 1949 als mögliches Geburtsdatum.

einer der letzten, Maultiertreiber die sechsköpfige Familie. Der Regisseur meint dazu selbst:

„Meine Kindheit war nicht traurig, aber fröhlich war sie auch nicht. Schon als Junge betrachtete man mich mit Missbilligung. Weshalb, wussten die Leute nicht, ich war ja noch ein Kind, aber an der Tatsache selbst bestand kein Zweifel.“⁶⁸

Bis zu seinem achten Lebensjahr verbrachte Almodóvar seine Kindheit inmitten der ländlichen Gesellschaft, in der er sich nicht sonderlich wohl fühlte, deren Lebensbedingungen und deren Arbeit. In diesem Sinn erfuhr er, was Armut und Entbehrung bedeuteten.

„El mundo rural vivido por Almodóvar le hizo ser observador e inteligente y más tarde le sirvió como válvula de escape y fuente de inspiración.“⁶⁹ Obwohl der Regisseur meist bestreitet, von seiner Kindheit in La Mancha stark geprägt worden zu sein und sie in seinen Filmen darzustellen, gibt es doch Beispiele, die dies widerlegen. So zeigt er zum Beispiel in den Filmen *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* oder *Tacones Lejanos* eine Welt der Tiere, die er vermutlich auch in seinem Heimatdorf tagtäglich erlebt hat. Für seinen letzten Film *Volver* kehrte Almodóvar überhaupt wieder in die Region seiner Kindheit, La Mancha, zurück, um dort zu drehen. Dabei zeigte er unter anderem das eintönige, langweilige und engstirnige Leben in einem Dorf am Land. Almodóvar ließ auch tatsächlich Frauen aus der Umgebung in einer Szene mitspielen. Die Erinnerungen und Erlebnisse der Zeit in La Mancha verarbeitet Almodóvar demnach durchaus mehr oder weniger offensichtlich in einigen seiner Filme. „Los recuerdos y la vivencias de su pueblo manchego están en su cine, como las charlas de «comadres» y vecinas, y todo un mundo rural femenino y kitsch, del cual era testigo.“⁷⁰

⁶⁸ Haas, Christoph, *Almodóvar: Kino der Leidenschaften*. Hamburg/Wien: Europa-Verlag, 2001, S.13.

⁶⁹ Holguín 2006:28.

⁷⁰ Ebd. S.28.

Aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Lage und der schlechten Infrastruktur im Dorf in La Mancha, die auf die Vorgehensweise des Franco-Regimes zurückzuführen sind, waren die Möglichkeiten und Chancen sehr gering. Unter anderem aus diesen Gründen zog Almodóvar im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Cáceres, in die Region Extremadura. Dort verbrachte Almodóvar den Rest seiner Kindheit, der ihn wiederum sehr stark prägte und dessen Einflüsse in zahlreichen Filmen sichtbar sind. Ende der sechziger Jahre ging der Regisseur schließlich nach Madrid, um dort seiner Leidenschaft, dem Filmen, nachkommen zu können.

Im Alter von zehn Jahren trat Almodóvar in ein katholisches Internat in Cáceres, das von Salesianern geführt wurde, ein, „[...] wo er die Pervertierung des spanischen Katholizismus und die Alltäglichkeit des sexuellen Missbrauchs kennen lernt [...]“⁷¹. Die Erfahrungen und Erlebnisse, die der Regisseur dort sammelte, beeinflussten nicht nur seine Persönlichkeit massiv, sondern prägten auch seine späteren Werke. Die Themen Religion in allen seinen möglichen Facetten sowie sexueller Missbrauch tauchen in zahlreichen Filmen Almodóvars immer wieder auf. Dazu findet man auf seiner offiziellen Homepage die Bemerkung: „Su mala educación sólo le enseñó a perder la fe en Dios.“⁷² Filme, in denen Almodóvar die Ereignisse im Salesianer-Internat miteinfließen ließ bzw. von diesen inspiriert wurde, sind zum Beispiel *Entre tinieblas*, *La ley del deseo* und *La mala educación*.

Seine Zeit in Cáceres war aber nicht nur von schlechten und traumatischen Erlebnissen geprägt, sondern nahm auch großen Einfluss auf seine spätere Entwicklung als Regisseur. Im Gegensatz zum Dorf in La Mancha, bot sich Almodóvar in Cáceres die Möglichkeit, ins Kino zu gehen und somit in die Welt des Films einzutauchen. Aufgrund der etwas gelockerten politischen Bedingungen in Spanien – die Phase der

⁷¹ Riepe, Manfred, *Intensivstation Sehnsucht: blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004. S.8.

⁷² Online unter <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm>

Apertura war angebrochen – konnte Almodóvar überhaupt die unterschiedlichsten Filme kennen lernen.

„En los años 60, el sistema legislativo sigue como hasta entonces y sin ninguna esperanza de cambio, pero desde el punto de vista artístico esta época supone un avance en toda la configuración del panorama cinematográfico español.“⁷³

Der junge Almodóvar interessierte sich vor allem für die amerikanischen Komödien der fünfziger und sechziger Jahre. Dabei kam er unter anderem mit den Werken von Billy Wilder, Frank Tashlin und Blake Edwards oder den Komödien mit Doris Day in Berührung. Des Weiteren lernte Almodóvar aber auch das europäische Autorenkino von Pasolini, Visconti oder Antonioni kennen.

In seinem Buch über den spanischen Regisseur setzt Manfred Riepe die Weise, in der der junge Almodóvar die großen Hollywood-Liebesfilme rezipierte mit seiner späteren Homosexualität in Verbindung. In diesem Sinn meint Riepe, „[...] dass Almodóvar die großen Produktionen der >Traumfabrik< aus der Sicht einer Frau betrachtet – gleichzeitig aber aus der analytischen Perspektive eines >Mannes< reflektiert.“⁷⁴ Darüber hinaus begeisterte sich Almodóvar schon als kleiner Junge für die großen Schauspielerinnen dieser Zeit wie zum Beispiel Katherine Hepburn, Shirley McLaine, Carole Lombard oder Marilyn Monroe viel mehr als für die männlichen Schauspieler. „El universo femenino le resultaba mucho más cercano que el de los hombres, por lo que eran las actrices inalcanzables las que más llamaban su atención.“⁷⁵ Diese Tendenz, vorrangig Frauen in den Mittelpunkt des Geschehens zu platzieren, setzte sich dann auch in seiner eigenen Tätigkeit als Regisseur fort. In vielen seiner Filme beschäftigt sich Almodóvar mit der Welt, den Gefühlen und Ansichten der Frauen, währenddessen die Männer oft nur Nebenrollen oder den eher unwichtigen Teil der Geschichte bestreiten. Nicht von ungefähr werden daher auch, vorrangig

⁷³ Holguín 2006:29.

⁷⁴ Riepe 2004:9.

⁷⁵ Polimeni 2004:32f.

von der Presse, einige seiner „Lieblingsschauspielerinnen“, mit denen er immer wieder zusammenarbeitet, als seine Musen bezeichnet. Dazu gehören mit Sicherheit Carmen Maura, die die erste Inspirationsquelle war, sowie Marisa Paredes, Cecilia Roth und in jüngster Zeit Penélope Cruz.

8.2 Die erste Zeit in Madrid

Nachdem er den Großteil seiner Kindheit und Jugend auf dem Land verbracht hatte, zog es Pedro Almodóvar im Jahr 1968 schließlich nach Madrid. Eigentlich wollte er sich in der Filmhochschule einschreiben, doch diese wurde von Franco kurz davor geschlossen. Somit verschloss sich ihm die Möglichkeit, eine akademische Ausbildung zu absolvieren, um seinem Traum, Filme drehen zu können, näher zu kommen. Deshalb begann Almodóvar, nach einigen schlecht bezahlten Gelegenheitsjobs, bei der staatlichen Telefongesellschaft zu arbeiten, um sich seinen Lebensunterhalt finanzieren zu können. Diese Tätigkeit übte er zehn Jahre lang, von 1970 bis 1980, aus und lernte dort hautnah die Sitten und Gebräuche des städtischen Kleinbürgertums kennen.

Da Almodóvar allerdings nur bis zum frühen Nachmittag arbeiten musste, blieb ihm der Rest des Tages für seine Freizeitaktivitäten und Interessen. Nach Arbeitsschluss besuchte er regelmäßig die *Filmoteca de Madrid* und entdeckte dort unter anderem das amerikanische Kino der dreißiger und vierziger Jahre, sowie die Werke der deutschen Expressionisten. Zu seinen weiteren Leidenschaften zählte das Lesen, wobei er sich vor allem für die lateinamerikanischen Autoren des fantastischen Realismus interessierte.

Erst in Madrid blühte der Regisseur zum ersten Mal in seinem Leben richtig auf. „La llegada a Madrid de un muchacho de aldea castellana [...] significó el descubrimiento de un mundo nuevo, más libre y culto, que

provocó el desarrollo de su formación cultural y personal.”⁷⁶ Auch in seinen späteren Filmen wird die Bedeutung der spanischen Hauptstadt für Almodóvar sichtbar, denn Madrid ist in fast allen seinen Werken der Hauptschauplatz des Geschehens. Der Regisseur selbst meint dazu auf seiner offiziellen Homepage:

„Crecí, goce, sufrí, engordé y me desarrollé en Madrid. Y muchas de estas cosas, las realizo al mismo ritmo que la ciudad. Mi vida y mis películas están ligadas a Madrid, como dos caras de una moneda.”⁷⁷

Schon bald kam Almodóvar auch mit der damaligen Underground-Szene in Berührung und wurde dadurch Teil der *Movida Madrileña*. „Zum ersten Mal konnte er seine Homosexualität leben, er knüpfte Kontakte zu Menschen, die sich wie er für Kino, Literatur und Theater interessierten.“⁷⁸ Pedro Almodóvar selbst beschreibt die *Movida* als „Aufwachen“ und „Ankommen“ in seiner „eigenen“ Welt, wie Méjean aufzeigt:

„Y evidentemente, la movida madrileña, ese movimiento de liberación que le permitió por fin «venir al mundo», aunque también es cierto que participó de forma muy activa en su emergencia.”⁷⁹

Almodóvar, der mit vielen verschiedenen Künstlern der Subkultur zusammenarbeitete, avancierte zu einer der Schlüsselfiguren der *Movida*, unter anderem auch durch seine rege künstlerische Aktivität. So verfasste er in dieser Zeit Artikel für alternative Zeitschriften wie *Star*, *Vibraciones* und *El Víbora*, sowie Skripten zu Comics zu schreiben. Zudem schrieb er pornografische Texte für Fotoromane und erschuf für die Szenezeitschrift *La Luna* die Gestalt der Patty Diphusa, die vermutlich sein weibliches Alter Ego darstellen sollte. Die fiktive Figur der Patty Diphusa ist eine Pornodarstellerin, die dazu verurteilt war, nicht schlafen zu können. Deshalb finden die meisten ihrer (sexuellen)

⁷⁶ Holguín 2006:32.

⁷⁷ Online unter

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>

⁷⁸ Rabe 1997:33.

⁷⁹ Méjean, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*. Teià (Barcelona): Eds. Robinbook, 2007. S.16.

Abenteuer während der Nacht statt. In dieser arbeitsreichen Zeit publizierte Almodóvar auch eine Novelle mit dem Titel *Fuego en las entraña*, in der er ebenfalls das Thema der Sexualität aufgriff. Des Öfteren arbeitete Almodóvar aber auch als Statist für Theater, Film und Fernsehen und war zusätzlich Mitglied der Theatergruppe *Los Goliardos*, bei der er die Schauspielerin Carmen Maura kennen lernte. Außerdem reiste er viel, wie zum Beispiel nach Ibiza, Paris und London, das damals die modernste und toleranteste Metropole Europas war und einen bleibenden Eindruck bei Almodóvar hinterließ.

Doch vor allem das Madrider Nachtleben spielte eine große Rolle in der künstlerischen Entwicklung Almodóvars. „I led a kind of double life. From nine to five, I worked as an administrator and in the evenings I was something else entirely.“⁸⁰ In den diversen Madrider Nachtlokalen erlebte der Autor nicht nur hautnah einen ausgeprägten Drogenkonsum, den er später in vielen seiner Filme verarbeitete, sondern traf hauptsächlich auf Gleichgesinnte. Somit bot sich ihm unter anderem die Möglichkeit, Kontakte zu vielen Künstlern zu knüpfen.

„La vida en Madrid y Barcelona, hacia donde en breve comenzaría a viajar a menudo, lo puso en contacto con una fauna de dibujantes de cómics, gentes del teatro independiente, diseñadores *under*, realizadores de cortometrajes, *taxi boys*, artistas de cabaré, pseudoartistas, prostitutas, artistas plásticos poco académicos, camellos, rockeros, punkis, artistas de variedades y callajeros, [...]“⁸¹

Auch Almodóvar selbst stand schon bald als Sänger gemeinsam mit Fabio McNamara auf der Bühne des Madrider Szenelokals Rock-Ola und schrieb zusätzlich Songtexte. Die Beiden verstanden sich als parodistische Punkband mit Elementen des Glam-Rock. Das Duo feierte einen beachtlichen Erfolg und veröffentlichte zwei Maxisingle und eine LP. Für gewöhnlich trat Almodóvar – ganz im Zeichen des *Kitsch*

⁸⁰ Almodóvar, Pedro, *Almodóvar on Almodóvar*. Edited by Frederic Strauss. London: Faber and Faber, 2006. S.8.

⁸¹ Polimeni 2004:50.

Español und der *Movida Madrileña* – mit einem Kittel, Strümpfen bis zu den Knien und Pompons an den Schuhen auf.

Auch die amerikanische Kunstrichtung des Pop beeinflusste Almodóvar in seinem Denken und in seiner Arbeitsweise. Dabei lassen sich zwischen dem Hauptvertreter des Pop, Andy Warhol, und dem spanischen Autor gewisse Gemeinsamkeiten finden. Für Andy Warhol spielte die Stadt New York eine große Rolle, er war in der von ihm gegründeten Factory umgeben von gleich gesinnten Künstlern, von Schauspielern, Malern, Designern oder Autoren, und kam in Berührung mit Drogen und Homosexuellen. In diesen Punkten finden sich einige Parallelen zu Almodóvar, für den Madrid (bis heute) den Lebensmittelpunkt darstellt und der ebenfalls meist von einem engen Kreis an Künstlern umgeben ist.

„Con un retraso de veinte años Almodóvar se encuentra en medio de un ambiente que le brinda la oportunidad de crear una nueva Factoría, lo que él, de alguna manera, consigue. La mayoría de los actores de sus primeras creaciones, algunos de los cuales seguirán a su lado hasta más tarde, formaban parte de ese ambiente. El propio Almodóvar se ganó el apodo de “Warhol español”.“⁸²

Der spanische Filmemacher erschuf, ähnlich Warhols Factory, seine eigene „Fabrik“, zu der seine Produktionsfirma *El Deseo*, die er gemeinsam mit seinem Bruder Agustín führt, zählt, sowie seine Familie und sein Freundeskreis, der hauptsächlich aus Schauspielern besteht. Die spanische Presse nennt diese Schauspieler bzw. Schauspielerinnen, da die meisten von ihnen weiblich sind, *las chicas Almodóvar*⁸³. Der Großteil dieser Schauspielerinnen wie zum Beispiel Carmen Maura, Victoria Abril, Marisa Paredes oder Penélope Cruz tritt immer wieder in seinen Filmen auf. Trotz der auffällig vielen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Künstlern, gibt es allerdings auch einen wichtigen Unterschied, auf den der spanische Autor besteht.

⁸² Markuš 2001:28.

⁸³ Vgl. Allinson, Mark, *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio, 2003. S.12.

„There's a very important difference between me and Morrissey or Warhol. They simply stuck their camera in front of the ‚characters‘ and captured everything that happened. It's very powerful cinema, but I'm not patient enough to wait for something to happen in front of my camera. I love the artifice which is part of a director's work. And artifice is precisely what communicates a film-maker's intentions.“⁸⁴

Für Almodóvar gehören die Schauspieler und deren Handeln vor der Kamera zu einem der wichtigsten Komponenten eines Films, während Warhol eher einen dokumentarischen Stil bevorzugte und vorrangig als bildender Künstler tätig war. Almodóvar hingegen lebt für das Kino und seinen Traum vom Filmemachen. Daher kann als wichtigster Unterschied zwischen den beiden festgestellt werden: „Podría decirse que uno usó el cine y el otro fue elegido por el cine.“⁸⁵

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die erste Zeit in Madrid Almodóvar nicht nur in seiner Persönlichkeit, sondern auch in seiner künstlerischen Tätigkeit in großem Ausmaß beeinflusste und prägte.

„Desde el año 1969 y su llegada a Madrid, Almodóvar tomó contacto con lo más variopinto de la ciudad. Su escuela: la calle, su ambiente: la modernidad, como un personaje desarraigado que va asimilándolo todo como una esponja.“⁸⁶

8.3 Trotz Schwierigkeiten zum Erfolg

Obwohl Almodóvar am Beginn seiner Bemühungen, Filme drehen zu können, mit zahlreichen Hindernissen, wie zum Beispiel der Schließung der Filmhochschule oder seiner schwierigen finanziellen Lage zu kämpfen hatte, schaffte er es dennoch, seinen Traum in die Realität umzusetzen. Zusätzlich gelang es ihm, seinen Werken einen eigenen Stempel aufzudrücken und diesen individuellen Stil bis heute beizubehalten.

⁸⁴ Almodóvar 2006:14.

⁸⁵ Polimeni 2004:14.

⁸⁶ Holguín 2006:35f.

„Almodóvar puede ser visto como alguien que entró por la puerta de servicio, eso sí, sin pedir permiso, al mundo de la cultura tradicional española para impregnarla de estéticas, colores, asuntos, personajes y gustos que no estaban reflejados en ella.“⁸⁷

Aufgrund der Tatsache, dass er keine akademische Ausbildung genießen konnte, lernte Almodóvar das Handwerk des Regisseurs als Autodidakt. Nach einigen Kurzfilmen in den siebziger Jahren und dem ersten, bereits erfolgreichen, aber von den Kritikern ob der Technik bemängelten Spielfilm, folgte die erste Phase, in der er sich als Regisseur in Spanien etablieren konnte. Almodóvar blieb seinem Stil treu, konnte in der Folge einige Preise einheimsen und sich einen Namen am internationalen Parkett machen. Seinen größten Erfolg erzielte er vermutlich mit *Todo sobre mi madre* im Jahr 1999. Ab diesem Zeitpunkt zählte Almodóvar mit Sicherheit zu den bekanntesten und international erfolgreichsten Regisseuren Spaniens.

8.3.1 Aller Anfang ist schwer

In Madrid fühlte sich Almodóvar zum ersten Mal in seinem Leben richtig wohl, denn es bot ihm die passende Umgebung, um seine Persönlichkeit voll zu entfalten und seine Interessen und Vorlieben ausleben zu können. „Allí descubre el cine, la literatura, el amor, la amistad, el sexo, todo lo que es sinónimo de libertad y cultura.“⁸⁸

Trotz seiner oft schwierigen finanziellen Situation schaffte es Almodóvar schließlich, nachdem er bereits drei Jahre für die Telefongesellschaft gearbeitet hatte, sich eine Super-8-Kamera zu kaufen. Mit dieser drehte er in der Zeit von 1974 bis 1978 gemeinsam mit seinem immer größer werdenden Freundeskreis insgesamt dreizehn Kurzfilme. Die meisten dieser Werke dauerten ungefähr zehn Minuten und waren allesamt geprägt vom damaligen Zeitgeist, der *Movida*, dem *Kitsch Español* und Pop.

⁸⁷ Polimeni 2004:35.

⁸⁸ Holguín 2006:32.

Aufgrund der eingeschränkten technischen Ressourcen verfügten die Kurzfilme zumeist über keinen Ton. Während der Vorführungen sprach Almodóvar die Dialoge deshalb selbst und kommentierte des Weiteren das Geschehen. Somit verwandelten sich diese Filmvorstellungen für gewöhnlich in so genannte Happenings, bei denen der junge Filmemacher sein multidisziplinäres Talent unter Beweis stellte. Damals wie auch in den meisten seiner späteren Spielfilme zeigte sich Almodóvar nicht nur für die Regie, sondern auch das Drehbuch verantwortlich. Ein weiteres Charakteristikum, das sich bereits in den Kurzfilmen zeigte und in den folgenden Spielfilmen fortgesetzt wurde, ist das Erzählen einer Geschichte. „Otro elemento destacado en el trabajo de super 8 de Almodóvar que le marcaría en estos primeros pasos es la primacía de lo narrativo.“⁸⁹

Schon in den Super-8-Kurzfilmen lässt sich Almodóvars Hang zu Thematiken wie Sex, Homosexualität, Sadomasochismus oder Travestie erkennen. Einige Filme dieser Zeit tragen provozierende oder humoristische Titel wie zum Beispiel *Dos putas o una historia de amor que termina en boda*, *Las tres ventajas de Ponte, Blancor* oder *Sexo va, sexo viene*⁹⁰. Darauf folgte 1978 Almodóvars erster Spielfilm *Folle... folle... fólleme, Tim*, noch im Super-8-Format. Im selben Jahr drehte der junge Regisseur auch seinen ersten Kurzfilm im 16mm Format mit dem Titel *Salomé*. Bei diesem Projekt arbeitete er mit den Schauspielern Carmen Maura und Félix Rotaeta zusammen und knüpfte so seine ersten Kontakte zur professionellen Welt des Kinos.

Carmen Maura, Almodóvars spätere Muse, war es schließlich auch, die ihn im Jahr 1978 gemeinsam mit Félix Rotaeta dazu ermutigte, für sein Drehbuch *Erecciones generales* eine Finanzierung zu suchen, um es tatsächlich verfilmen zu können. In der Folge konnte der junge Regisseur aufgrund der finanziellen

⁸⁹ Allinson 2003:19.

⁹⁰ Vgl. Polimeni 2004:51.

Hilfe einiger seiner Freunde eine halbe Million Peseten auftreiben, mit denen er mit dem Dreh des Films begann, der über ein Jahr dauerte⁹¹. Die beiden Schauspieler Maura und Rotaeta übernahmen Hauptrollen und die Sängerin Alaska, eines der Hauptaushängeschilder der *Movida* spielte die Figur der Bom. Doch die Aufnahme des Films gestaltete sich alles andere als einfach. Almodóvar arbeitete während der gesamten Zeit noch bei der Telefongesellschaft, weshalb die Drehtage dünn gesät waren. Außerdem musste immer wieder zusätzliches Geld für Filmmaterial beschafft werden. Nichtsdestotrotz konnte der Film fertig gestellt werden und kam schließlich 1980 mit dem geänderten Titel *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* in die Kinos. Das Werk steht ganz im Zeichen der *Movida* und des Underground-Kinos. Schon bald erreichte der Film Kultstatus und stand vor allem am Programm der Independent Kinos in Madrid, wie zum Beispiel dem Alphaville Theater.

8.3.2 Internationaler Ruhm folgt

„Almodóvar estaba presente en el lugar adecuado en el momento adecuado, captando con sus películas toda la excitación de una nación liberada.“⁹²

Nach seinem ersten kommerziellen Spielfilm war der Name Pedro Almodóvar nahezu jedem Spanier quasi über Nacht ein Begriff geworden. Die *Movida* neigte sich zwar schon fast ihrem Ende zu, aber die Ideen und Konzepte des Pop und *Kitsch* beeinflussten den Autor nach wie vor. Die *Transición* war mit dem Wahlsieg der PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) beinahe abgeschlossen und Almodóvar war bereit für seinen zweiten Spielfilm⁹³.

⁹¹ Vgl. Almodóvar 2006:11-13.

⁹² Allinson 2003:11.

⁹³ Vgl. Polimeni 2004:65.

Obwohl der Autor nach wie vor für die Telefongesellschaft arbeitete, begann er 1982 mit dem Dreh zum Film *Laberinto de pasiones*. Dieses Mal musste Almodóvar nicht mehr selbst für die Finanzierung aufkommen, denn der Film wurde vom dem Madrider Kino Alphaville produziert. Almodóvars zweiter Spielfilm ist bereits um einiges professioneller als sein erster. Das Werk steht noch im Zeichen der *Movida* und in diesem Sinn zeigt der Autor Madrid als eine kosmopolitische Zeit dieser Zeit⁹⁴. Wie in vielen seiner späteren Filme spielt das Thema Sexualität eine der Hauptrollen. Nachdem auch *Laberinto de pasiones* ein voller Erfolg wurde, gab Almodóvar seine Arbeit bei der Telefongesellschaft auf und widmete sich ab diesem Zeitpunkt ganz dem Filmemachen.

„Almodóvar en estos años no consigue subvenciones para sus películas, pero sí alguna ayuda, sobre todo por el éxito internacional que tiene su obra. Dejó atrás su trabajo en la Telefónica, pidió excedencia y se dedicó por entero a escribir, rodar y promocionarse.“⁹⁵

Der dritte Spielfilm Almodóvars *Entre tinieblas* aus dem Jahr 1983 wurde von der Produktionsfirma *Tesauro* des spanischen Multimillionärs Herve Hachuel finanziert. In diesem Film distanziert sich der Autor bereits von der *Movida*, die zu diesem Zeitpunkt ihre Wirkung bereits verloren hatte. Zum ersten Mal und bei weitem nicht zum letzten Mal beschäftigte sich Almodóvar in diesem Werk mit dem Thema Religion. Des Weiteren arbeitete er zum ersten Mal mit der Schauspielerin Chus Lampreave zusammen, die auch in vielen späteren Filmen Almodóvars mitwirkte. In der Folge entstand im Jahr 1984 die schwarze Komödie *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, die international großen Anklang fand. Ein Jahr später erschien der Film *Matador*, bei dem Almodóvar zum ersten Mal das Drehbuch nicht allein

⁹⁴ Vgl. Polimeni 2004:63f.

⁹⁵ Holguín 2006:43.

verfasste, sondern mit dem Drehbuchautor Jesús Ferrero zusammenarbeitete.

Vor dem Dreh zu seinem nächsten Film gründete Almodóvar gemeinsam mit seinem Bruder Agustín die Produktionsfirma *El Deseo*, die sie bis heute sehr erfolgreich betreiben. Ab diesem Zeitpunkt wurden alle Werke Almodóvars von seiner eigenen Firma finanziert, wodurch der Autor erheblich weniger in seinem künstlerischen Schaffen eingeschränkt wurde. „Para Almodóvar, El Deseo significa libertad para escribir y filmar lo que quiera.“⁹⁶ Im Jahr 1986 entstand somit der Film *La ley del deseo*, in dem sich der Autor mit einem für ihn persönlich relevanten Thema beschäftigt, nämlich der Homosexualität.

Den größten Erfolg seiner Karriere bis zu diesem Zeitpunkt, sowohl in Hinsicht auf die positiven Kritiken als auch auf die Anerkennung des Publikums, stellt sein 1987 veröffentlichter Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* dar. Almodóvar wurde international bekannt und mit Preisen für sein Werk überhäuft. Der Autor wurde für diesen Film mit fünfzig nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet und erhielt zusätzlich eine Nominierung für den Oscar. Des Weiteren spielte Almodóvar mit diesem Werk mehr als fünf Mal soviel Geld ein als bei seinen vorherigen Filmen und brach zudem alle Kartenverkaufsrekorde in Spanien. Daraufhin bekam der Autor Angebote, Filme in Hollywood zu drehen. Er lehnte jedoch ab und drehte seinen nächsten Film, der 1989 erschien, in Madrid mit dem Titel *Átame*. Dieser wurde jedoch zunächst von der amerikanischen Zensur mit einem „X“ versehen. Nachdem sich Almodóvar weigerte, Szenen herauszuschneiden, erreichte er zumindest die Freigabe des Films ab einem Alter von 17 Jahren. Bei seinem nächsten erfolgreichen Film *Tacones lejanos* (1990) arbeitete der Autor wieder mit zwei seiner „Lieblingsschauspielerinnen“ zusammen – Marisa Paredes

⁹⁶ Allinson 2003:23.

und Victoria Abril – und wurde mit dem französischen Filmpreis César ausgezeichnet. Im selben Jahr veröffentlichte Almodóvar auch eine CD mit der Filmmusik seiner bisherigen Filme und ein Buch mit dem Titel *Patty Diphusa y otros textos*, das eine Sammlung seiner publizierten Artikel in diversen Medien darstellt. Darauf folgte im Jahr 1993 der Film *Kika*, der abermals in den USA zensuriert wurde und sich jeglicher Klassifizierung in ein Genre entzieht⁹⁷.

Ab der Mitte der 1990er Jahre begann sich Almodóvars Arbeitsweise und somit auch sein Kino zu ändern. Aufgrund des stetig wachsenden internationalen Ruhmes zog sich der Autor immer mehr zurück und umgab sich hauptsächlich mit seiner Familie und seinen Schauspieler- und Künstlerfreunden. Doch auch seine Filme veränderten sich dadurch.

„Sus personajes, ahora y en las actuales circunstancias de nuestra sociedad, viven solos, ya no son esos alegres y alocados de la década de los 80 que compartían piso, tristezas, parejas y estupefactos. Sus personajes, como su cine, como él mismo, han madurado.“⁹⁸



Abbildung 2: Oscar-Verleihung

In dieser Zeit entstanden das Melodram *La flor de mi secreto* (1995) und der Thriller *Carne trémula* zwei Jahre später. Einen unglaublichen Erfolg, sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene, erreichte Almodóvar schließlich mit seinem dreizehnten Spielfilm aus dem Jahr 1999: *Todo sobre mi madre*. Der Film wurde in der ganzen Welt vom

⁹⁷ Vgl. Holguín 2006:44-48.

⁹⁸ Ebd. S.49.

Publikum und den Kritikern mit Begeisterung und Anerkennung aufgenommen. Zusätzlich wurde der Autor für diesen Film mit unzähligen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet, unter anderem mit dem Oscar für den besten ausländischen Film⁹⁹.

„Almodóvar es ya, sin ningún género de dudas, el director más importante y emblemático del cine patrio, motor de su evolución y desarrollo y punto de mira de la cinematografía nacional e internacional.“¹⁰⁰

Der Autor bleibt auch in der Folge seinem individuellen und unabhängigen Stil treu: „[...] continúa la exposición de su personal discurso cinematográfico que abarca tres ámbitos fundamentales: la narrativa, la estética y la transposición al celuloide de nuestra sociedad.“¹⁰¹ Im Jahr 2002 erzielt Almodóvar mit seinem nächsten Film *Hable con ella* einen fast noch größeren Erfolg als mit *Todo sobre mi madre*. Speziell von den Kritikern wird das Werk in den höchsten Tönen gelobt und der Autor abermals mit nationalen und internationalen Preisen regelrecht überhäuft. Vom Preisregen sticht mit Sicherheit die Nominierung für den Oscar in der Kategorie bester Regisseur, sowie der Gewinn des Oscars in der Kategorie bestes Originaldrehbuch, verfasst von Almodóvar¹⁰².

„Gut zwanzig Jahre, nachdem sein erster Film in die Kinos gekommen ist, hat Pedro Almodóvar eine Position erreicht, von der die meisten seiner europäischen Kollegen nur träumen können. Kommerzieller Erfolg und künstlerischer Anspruch haben bei ihm zu einer selten erreichten Synthese gefunden. Seine Filme finden weltweit ein breites Publikum, taugen aber auch zur Diskussion in den elitären Zirkeln der Cinéphilien und Filmwissenschaftler. Tatsächlich gibt es viele Gründe, das Kino Pedro Almodóvars zu lieben. Der vielleicht wichtigste Grund aber ist die unverwüstliche Liebe, die der Regisseur selbst zu dem Medium, mit dem er arbeitet, empfindet.“¹⁰³

⁹⁹ Holguín 2006:55-57.

¹⁰⁰ Ebd. S.55.

¹⁰¹ Ebd. S.57.

¹⁰² Vgl. Ebd. S.64-66.

¹⁰³ Haas 2001:161f.

Bei seinen beiden anschließenden Filmen, *La mala educación* (2004) und *Volver* (2006), kehrt der Autor zu seinen Wurzeln zurück. Zum einen taucht er in *La mala educación* in seine Kindheit ein und die damit verbundenen Erinnerungen an seine Schulzeit im Salesianer-Kloster ein. Zum anderen greift er in *Volver* auf seine Erfahrungen mit dem Landleben in La Mancha zurück, wobei der Film gleichzeitig auch als Hommage an seine, zu diesem Zeitpunkt schon verstorbene Mutter und alle anderen ihn inspirierenden Frauen zu verstehen ist.

Seinen bisher letzten Film mit dem Titel *Los abrazos rotos*, der im März 2009 in die spanischen Kinos kam, drehte Almodóvar unter anderem auf Lanzarote und in Madrid. Das Drama spielt – wieder einmal – innerhalb der Filmbranche und auch innerhalb der Schauspielerriege wird man abermals auf „alte“ Bekannte stoßen, wie zum Beispiel Penélope Cruz, Blanca Portillo, Lola Dueñas, Chus Lampreave und Rossy de Palma.

8.4 Almodóvar als Autorenfilmer

Aufgrund seiner Arbeitsweise wird Pedro Almodóvar zu den Autorenfilmern gezählt. Seine Filme sind nicht nur durch die Wiederkehr individueller stilistischer Merkmale charakterisiert, sondern auch durch die Einflechtung autobiographischer Bezüge.

„Más que muchos otros directores él puede reclamar el estatus de „autor“ porque no sólo dirige, sino que también controla la producción y las preventas de su trabajo. La relación de Almodóvar con la gente que trabaja con él – tanto actores como su equipo en *El Deseo*, la compañía productora que lleva junto a su hermano Agustín –, es básica para su estatus de „autor“.“¹⁰⁴

Seine Produktionsfirma *El Deseo*, die er gemeinsam mit seinem Bruder Agustín führt, ermöglicht es ihm auch, jegliche Projekte, die er realisieren

¹⁰⁴ Allinson 2003:12.

möchte, tatsächlich in die Tat umsetzen zu können. Somit kann er als Autor seiner künstlerischen Kreativität freien Lauf lassen.

„Almodóvar escribe sus guiones, dirige, elige el vestuario y sus diseñadores, e incluso diseña él mismo, pinta, compone las letras de sus canciones y controla todo absolutamente, hasta el estreno de sus películas [...].“¹⁰⁵

Das Erzählen bzw. Erfinden von Geschichten sowie der Gegensatz zwischen Realität und Fiktion spielten bereits in der Kindheit Almodóvars eine große Rolle und beeinflussten ihn entscheidend. Bereits als kleiner Junge begeisterte er sich für das Kino und erntete bei seiner Familie und seinen Nachbarn großen Beifall, wenn er auf vielfachen Wunsch die Geschichten der Filme nacherzählte und des Öfteren auch veränderte.

„A menudo, en aquella infancia de los años cincuenta sus dos hermanas mayores y su madre asistían extasiadas al espectáculo de ver como Pedro contaba las películas que juntos habían visto el día anterior o durante esa semana. El niño se excitaba con el recuerdo, y mientras narraba otra vez la historia de las películas que lo impresionaban, iba reinventándolas, adaptándolas a su propia imaginación, en un ejercicio tan audaz como natural.“¹⁰⁶

Seine Begeisterung für das Erzählen von Geschichten, die der Autor bis heute verspürt, nahm demnach seinen Anfang bereits in seiner Kindheit. Darüber hinaus stellte auch seine Mutter eine Inspirationsquelle in Bezug auf das Verändern und Adaptieren von Geschichten dar. Diese las nämlich ihren Nachbarinnen, die zum Teil Analphabetinnen waren, Briefe ihrer Verwandten vor und schreckte dabei nicht davor zurück, gewisse Teile des Erzählten zu verändern und zum Beispiel schlechte Nachrichten zurückzuhalten. In diesem Sinne lernte Almodóvar als Junge sehr schnell, dass die Fiktion oft helfen kann, die Schwierigkeiten des realen Lebens zu ertragen und in eine andere Welt flüchten zu können.

„La ficción plantearía en el apogeo de su carrera, suele actuar «como unificadora» de la realidad de los seres humanos, rellenoando sus mediocridades, sus depresiones, sus espacios

¹⁰⁵ Holguín 2006:167.

¹⁰⁶ Polimeni 2004:27.

vacíos de contenidos. Realidad y ficción son para su sensibilidad el yin y el yang, se necesitan una a otra para existir. La ficción, para Almodóvar, es refugio, reparadora, esperanza, y puede convertirse en sanadora.”¹⁰⁷

Folglich kann festgestellt werden, dass Almodóvars künstlerische Entwicklung unter anderem auch von diesem Verhalten seiner Mutter, Briefe zu verändern und neue Geschichten zu erfinden, beeinflusst wurde. Im Laufe der Zeit entwickelte er seinen ganz persönlichen Stil, der charakteristisch für seine Filme und typisch für seinen Status als Autor ist.

„Así, obra y vida aparecen entremezcladas; una es consecuencia de la otra, y en su filmografía las películas corren paralelas a su circunstancia personal, de manera que no la podemos concebir separadamente.”¹⁰⁸

Des Weiteren kann festgestellt werden, dass sich Almodóvar meist sehr stark auf das narrative Element in seinen Filmen konzentriert. Dabei erzählt er sehr oft Geschichten von Personen, die – wie der Autor selbst – in irgendeiner Weise mit dem Bereich Film oder Medien ganz allgemein zu tun haben oder beschäftigt sich mit Themen wie zum Beispiel Religion, Homosexualität oder Drogenkonsum, die man ohne Weiteres mit seinem eigenen Leben in Verbindung bringen kann.

„Almodóvar ha estado narrando desde el principio aspectos de su vida, el cosmos de su familia, sus relaciones de amistad y sus idas y vueltas en temas del corazón, sólo que tomando la precaución de borrar algunas huellas para no ofender demasiado a nadie. Sus ficciones tienen un anclaje muy concreto con la realidad; tanto como su psique está representada, en diferentes aspectos, por distintos personajes.”¹⁰⁹

Genau aus diesem Grund werden die Filme Almodóvars sehr oft als autobiographisch angesehen. Dabei ist festzuhalten, dass sich Almodóvars Arbeitsweise als Autorenfilmer sowohl in stilistischen Merkmalen, also textinternen Faktoren, manifestiert, sowie in

¹⁰⁷ Polimeni 2004:28.

¹⁰⁸ Holguín 2006:18.

¹⁰⁹ Polimeni 2004:29.

textexternen Daten, die als autobiographische Referenzen mit Bezugnahme auf *Todo sobre mi madre* und *La mala educación* untersucht werden.

Um einen ersten Eindruck zu bekommen, inwieweit und wie Almodóvar selbst seine Einschreibung als Autor in seinen eigenen Filmen sieht, soll dieses folgende Zitat Almodóvars zunächst reichen.

„But the more time passes, the more I think of my work in those terms, as an exploration of what is strongest and most real within me. For me, cinema is more and more a way of opening myself up, of showing myself as I am, while in life I can hide, cut myself off and, because I have the time, present an image of myself composed of different pieces. But with cinema I have to be what I am.“¹¹⁰

8.5 Stilistische Merkmale seiner Filme

„Su forma de producción de bricolaje [...] le dio a sus películas una cualidad ecléctica: la cultura pop, la publicidad, lo narrativo, la intertextualidad, la música y el decorado *kitsch* fueron mezclados con una distancia sustancialmente irónica y autorreflexiva.“¹¹¹

Die meisten Filme Almodóvars zeichnen sich durch verschiedene stilistische Merkmale aus, die immer wieder kehren und somit den individuellen Stil des Autorenfilmers prägen. Die Filmästhetik Almodóvars weist viele, vor allem dekorative und visuelle Elemente der Popkultur und des *Kitsch Español* auf, deren Grundzüge bereits in Kapitel 5.2 näher erläutert wurden. Darüber hinaus charakterisiert das Werk Almodóvars die Bedeutung des Genres sowie der narrativen Struktur. Weiters auffällig sind die große Anzahl an inter- und intramedialen Verweisen, die in beinahe jedem Film des spanischen Autors zu finden sind, sowie die Einsetzung verschiedener Musikrichtungen, die das narrative Element unterstützen.

¹¹⁰ Almodóvar 2006:165.

¹¹¹ Allinson 2003:278.

Diese stilistischen sowie thematischen Merkmale werden von Almodóvar zumeist auf parodistische, karikierende und ironische Weise dargestellt und in diesem Sinne vom Autor rekontextualisiert.

„La identidad nacional, las relaciones de poder y de géneros, la sexualidad, la historia, la política, las tradiciones culturales, las elecciones visuales y musicales están todas mediadas por una distancia que las cuestiona y las parodia.“¹¹²

Eine der häufigsten Parodien, die Almodóvar in vielen seiner Filme vornimmt, betreffen die Medien, insbesondere das Kino und das Fernsehen.

8.5.1 *El género*

Auch bei der Wahl des Genres seiner Filme greift Almodóvar auf eher ungewöhnliche Mittel zurück. Denn hierbei versteht es der Autor ebenfalls verschiedene Stilrichtungen miteinander zu verknüpfen und sich so über Konventionen hinwegzusetzen.

“Sus películas están en una constante dialéctica con los *géneros* – comedia, melodrama, suspense – y a menudo combina elementos de diferentes *géneros* haciendo referencia explícita a otros textos de *géneros* cinematográficos.“¹¹³

Gegebenenfalls kann diese Verflechtung unterschiedlicher Genres, wie zum Beispiel der Komödie, des Melodrams und des Thrillers, bei Almodóvar abermals zu parodistischen und ironischen Passagen führen. In der Tradition der Postmoderne stehend, verzichtet der Autor auf die Einhaltung gewisser Genrenormen und drückt so seinen Filmen einen eigenen Stempel auf. Almodóvar selbst meint dazu:

„A film-maker who wants to make personal films cannot respect all the rules of a genre. [...] Genres force you to

¹¹² Allinson 2003:281f.

¹¹³ Ebd. S.167.

view characters in an elementary manner. I don't think that's possible any more. It corresponds to the mentality of another age.”¹¹⁴

Dennoch kann festgestellt werden, dass die meisten Filme Almodóvars, trotz der oft nicht immer eindeutigen Zuweisung zu einem Genre, der Komödie oder dem Melodram zuzuordnen sind bzw. Elemente dieser beiden Gattungen aufweisen.

„Er gilt als Eklektizist und als postmoderner Regisseur, weil in seinen Filmen offenbar >alles möglich< ist. Seine Komödien sind immer auch Melodramen, und seine Melodramen rufen stets Lachen hervor.“¹¹⁵

Am eindeutigsten dem Genre der Komödie zuzuordnen sind die ersten beiden Spielfilme Almodóvars *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, der aber auch einige satirische, groteske und parodistische Elemente enthält, und *Laberinto de pasiones*. Ab *Entre tinieblas* verbindet der Autor zum ersten Mal die beiden Genre Komödie und Melodram, während *Tacones lejanos* und *Hable con ella* eindeutig als Melodramen zu sehen sind. Des Weiteren ist auffällig, dass einigen Filmen, wie zum Beispiel *La ley del deseo*, *¡Átame!*, *Carne trémula* und *Matador*, als Basis das Genre des Krimis und Thrillers dient, natürlich wieder kombiniert mit Elementen anderer Gattungen¹¹⁶. In einigen neueren Filmen, die zum Großteil dem Melodram oder dem Thriller zugeschrieben werden können, spielen komödiantische Elemente oft nur am Rande eine Rolle.

„En las películas más recientes (melodramas y *thrillers*) la comedia se presenta por medio de personajes exclusivamente cómicos que, aunque no son esenciales al argumento, están perfectamente integrados en él.“¹¹⁷

¹¹⁴ Almodóvar 2006:120f.

¹¹⁵ Riepe 2004:12.

¹¹⁶ Vgl. Allinson 2003:201-209.

¹¹⁷ Ebd. S.179.

Ein Beispiel für die komödiantische Darstellung einer Figur inmitten einer dramatischen Geschichte ist die der Transsexuellen Agrado in *Todo sobre mi madre*. Ohne Übertreibung kann gesagt werden, dass Agrado der einzige Lichtblick ist, der den Zuschauer zumindest ab und zu während der sonst eher düsteren und tragischen Handlung zum Lachen bringt¹¹⁸.

8.5.2 La narrativa

Eng verknüpft mit der Wahl des Genres ist die narrative Struktur des Films. Für Almodóvar stand von Beginn an seiner Karriere bis heute das Erzählen einer Geschichte immer im Vordergrund, wie Allinson aufzeigt:

„La narrativa, el contar historias, es lo que primero atrajo a Almodóvar hacia el cine. Mientras trabajaba en sus cortometrajes en super 8 (todos ellos narrativos, a diferencia de mucha de la obra marginal), también escribía cuentos para revistas. [...] Y la importancia de las historias también está relacionada con su inconfundible uso de los géneros.”¹¹⁹

Im Großteil der Filme beherrscht das Thema der Liebe, in all seinen verschiedensten Ausprägungen, von masochistischer und sadistischer, über erotischer oder homosexueller bis hin zu zerstörerischer oder leidenschaftlicher Liebe, die Haupthandlung.

„Las películas de Almodóvar, al ser corales, están formadas por varios ejes en torno a uno principal. Esta tendencia a desviar el tema central por una serie de conexiones hace que el argumento se multiplique, originando una explosión temática que enriquece la cinta por la capacidad innata que tiene el director para recrear e inventar historias.”¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. Allinson 2003:179.

¹¹⁹ Ebd. S.13.

¹²⁰ Holguín 2006:83.

Weiters kann festgestellt werden, dass in den Filmen des spanischen Autors meist ein zentrales Thema vorherrscht, um das herum sich viele zusätzliche Handlungsstränge bilden, die die Geschichte zumeist auf den ersten Blick etwas verworren und durcheinander erscheinen lassen. So wird zum Beispiel in *La mala educación* das Geschehen auf mehreren verschiedenen Ebenen erzählt, wobei erst relativ am Ende des Films die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Handlungssträngen klar erkennbar werden. Diese Verwobenheit der Themen ist vor allem Ausdruck der Fähigkeit Almodóvars, spannende Geschichten zu erzählen. Dabei spielt bei der Aufteilung der narrativen Struktur auf verschiedene Ebenen sehr oft die Einbindung von inter- und intramedialen Verweisen eine große Rolle, auf die im nächsten Kapitel genau eingegangen wird.

„Eine zentrale Erweiterung ihres Wirkungskreises erfährt die fremde Rede durch die Vervielfältigung narrativer Ebenen. [...] Bei Almodóvar sind die Geschichten zweiten Grades, durchzogen von eingelagerten Filmen, Boleros, Werbespots und literarischen Werken.“¹²¹

8.5.3 Intermedialität, Intramedialität und Intertextualität

Ein weiteres Merkmal, das sich durch viele Filme Almodóvars zieht, ist der Einsatz von Intermedialität, Intramedialität und Intertextualität. Das Konzept der Intermedialität wird im *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft* dabei wie folgt definiert:

„Intermedialität (lat. *inter*: zwischen; lat. *medius*: Mittler, vermittelnd) bezeichnet eine gegenwärtige Forschungsrichtung, die im engeren Sinn die Beziehungen zwischen Medien behandelt, wie sie aufgrund eines

¹²¹ Daničić, Tamara, *Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar*. Tübingen: Stauffenburg, 2003. S.19.

Zusammenspiels mindestens zweier distinkter Medien bestehen.“¹²²

Intermediale Bezüge sind eines der auffälligsten Charakteristika, die im gesamten Werk des spanischen Autors zu finden sind. Dabei verwendet Almodóvar die unterschiedlichsten intermedialen Bezüge, die von Verweisen auf Literatur und Theater bis hin zum Fernsehen und zur Werbung reichen.

„Gerade aufgrund der intermedialen Vermischung polyvalenter Versatzstücke aus Theater, Literatur, Musik und Malerei, der Integration sowohl traditioneller, als auch (post)moderner Elemente und letztlich aufgrund der eigenen interfilmischen Verflechtung, verkörpert Almodóvar schließlich einen *artista universal*, der es versteht, die genannten Komponenten in einer ihm eigenen Ästhetik miteinander zu kombinieren und rhizomatisch zu einem spannenden Gesamtwerk zu verknüpfen.“¹²³

Zahlreiche Beispiele für die Verwendung intermedialer Bezüge auf das Theater und die Literatur finden sich in *Todo sobre mi madre*. Die Darstellung des Theaters und der Literatur in diesem Film wird noch in Kapitel 9.3 zu analysieren sein, doch auch die Protagonistin in *La flor de mi secreto* ist zum Beispiel Schriftstellerin sowie Sor Rata in *Entre tinieblas*. Des Weiteren bedient sich Almodóvar in vielen seiner Filme intermedialer Verweise auf das Fernsehen, das dabei des Öfteren heftig kritisiert wird.

„La televisión es una de las constantes en el cine almodovariano, tanto transformada en crítica a la sociedad capitalista y de consumo, como en su transgresión de programas televisivos tradicionales (telediarios, *reality shows*, publicidad...) especialmente retratada en *Kika*.“¹²⁴

¹²² Schanze, Helmut [Hrsg.], Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 2002. S.152.

¹²³ Maurer Queipo, Isabel, *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005. S.207.

¹²⁴ Colmenero Salgado, Silvia, *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. Estudio crítico*. Barcelona: Eds. Paidós, 2001. S.25.

Auf teilweise groteske, aber dennoch sehr ernsthafte Art und Weise kritisiert Almodóvar vor allem in *Kika* die Welt der Reality-Show – im Film trägt sie den Titel *Lo peor del día* – die hauptsächlich auf Sensationslust und Ausbeutung „einfacher“ Leute ausgerichtet sind. Außerdem übt der Autor auch Kritik an den Nachrichtensendungen im Fernsehen, die sich in *Tacones lejanos* in eine Art Dokumentationsdrama verwandeln, in dem die Nachrichtensprecherin live den Mord an ihrem Ehemann gesteht.

Im Gegensatz zum Konzept der Intermedialität definiert die Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky die Intramedialität folgendermaßen:

„Ausgehend von dieser Definition des Intermedialen ergibt sich die logische Konsequenz, das Intermediale vom Bereich des >Intramedialen< abzugrenzen, wobei >Intramedialität< als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend, *innerhalb* eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht.“¹²⁵

Auffällige intramediale Verweise im Werk Almodóvars, die ebenfalls in einigen Filmen auftreten, sind zum Beispiel die Einflechtung von Filmen anderer Regisseure. Meist erfolgen diese Einbindungen in der Form von Sequenzen dieses anderen Films, die sich der Zuseher „gemeinsam“ mit den Figuren entweder im Kino oder im Fernsehen ansieht. In der Literatur werden diese intramedialen Verweise häufig als „*cine dentro del cine*“ bezeichnet.

„En definitiva, el cine dentro de su propio cine en muy diferentes facetas, ya que la mayor fuente de inspiración de Almodóvar es tanto su vida como la de sus allegados, la cotidianidad que le rodea, y esa cotidianidad está estrechamente ligada al mundo del cine.“¹²⁶

¹²⁵ Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. S.12.

¹²⁶ Colmenero Salgado 2001:24.

In diesem Sinne verwendet Almodóvar intramediale Bezüge auf das Kino in Form von einzelnen Ausschnitten aus anderen Filmen. So findet man zum Beispiel in *Matador* Szenen aus dem Film *Duel in the sun* (1946) von King Vidor oder in *Todo sobre mi madre* aus *All about Eve* von Joseph L. Mankiewicz (1950).

Des Weiteren ist festzustellen, dass in den Filmen Almodóvars nicht nur viele Figuren auftreten, deren Beruf im Bereich der Medien anzusiedeln ist, wie zum Beispiel Schauspielerinnen, Synchronsprecherinnen, Schriftsteller oder Filmregisseure, sondern der Autor integriert auch oft fiktive Werbespots, Ausschnitte aus Theaterstücken, Ballettszenen oder Fernsehauftritte der Personen in die Handlung. So sind Pablo in *La ley del deseo* und Enrique in *La mala educación* Regisseure, Rebeca in *Tacones lejanos* ist Nachrichtensprecherin, Huma Rojo in *Todo sobre mi madre* ist Schauspielerin und Agustina in *Volver* tritt in einer Talkshow im Fernsehen auf, um nur einige Beispiele von zahlreichen zu nennen.

Neben intermedialen und intramedialen Verweisen finden sich in einigen Filmen Almodóvars auch intertextuelle Bezüge. In Abgrenzung zu den bereits genannten Konzepten der Inter- und Intramedialität, wird die Intertextualität bei Rajewsky wie folgt definiert:

„Die sog. >Intertextualität< ist jedoch nur eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen: Unter >Intramedialität< fallen ebenso Bezugnahmen eines Films auf einen Film oder aber auf den Film bzw. ein filmisches Genre *qua* System, einer Oper auf eine Oper, eines Gemäldes auf ein Gemälde usw.“¹²⁷

Almodóvar verwendet zumeist vor allem Intertextuelle Verweise auf andere Filme, die von Regisseuren stammen, die der Autor selbst für ihr Schaffen bewundert. Einige Wissenschaftler, die sich

¹²⁷ Rajewsky 2002:12.

mit den Werken Almodóvars intensiv auseinandergesetzt haben, interpretieren diese intertextuellen Bezüge als Hommage an die jeweiligen Regisseure¹²⁸. Der Autor selbst ist diesem Begriff allerdings wenig zufrieden, da er es bevorzugt, die Präsenz anderer Filme in seinen Werken als offensichtlichen Diebstahl zu bezeichnen:

„Cinema is always present in my films, but I'm not the kind of cinephile director who quotes other directors. Certain films play an active part in my scripts. When I insert an extract from a film, it isn't a homage but outright theft. It's part of the story I'm telling, and becomes an active presence rather than a homage, which is always something passive. I absorb the films I've seen into my own experience, which immediately becomes the experience of my characters.”¹²⁹

Beispiele für derartige „Diebstähle“ Almodóvars sind die intertextuellen Verweise auf Alfred Hitchcocks *Rear window* (1954) und Billy Wilders *The Apartment* (1960) in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, auf *Carrie* (1976) von Brian de Palma in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* oder auf *The Prowler* (1951) von Joseph Lossey in *Kika*¹³⁰.

8.5.4 Visueller Stil

Neben all den bisher genannten Merkmalen zeichnen sich die Filme Almodóvars auch durch einen eigenen visuellen Stil aus, der sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk zieht.

„En Almodóvar, un golpe de color en la ropa de un personaje o un objeto del decorado es el dominante más frecuente y uno de los motivos visuales más comunes en sus películas. Aparte de la versatilidad de sus múltiples

¹²⁸ Vgl. Allinson 2003:210; Colmenero Salgado 2001:23f.; Holguín 2006:118f.

¹²⁹ Almodóvar 2006:45.

¹³⁰ Vgl. Allinson 2003:209-212.

asociaciones (sangre, pasión, furia), está claro que el rojo es el color dominante de todas sus películas [...].”¹³¹

Dabei ist die exzessive Verwendung der Farbe Rot besonders auffällig in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, wo sowohl Rot als auch Orange den gesamten Film dominieren. Auch in *La ley del deseo* stechen dem Zuseher rote Vorhänge, das rote Bett Pablos, das rote Telefon und die roten Haare Tinas sowie die roten Kleider sofort ins Auge. Schließlich tragen Raimunda und ihre Tochter in *Volver* sehr oft rote Kleidung. In der Szene, in der die Protagonistin das Blut ihres Mannes von der Tatwaffe wischt, dominiert eindeutig die Farbe Rot und auch das Filmplakat ist hauptsächlich in Rot gehalten. Auf die Tatsache hin angesprochen, warum in seinen Filmen gerade diese Farbe so dominant ist und ob er eigentlich eine Lieblingsfarbe habe, antwortet Almodóvar:

„It depends on the period. During *High Heels* I was obsessed with a combination of colours: red and blue. There's always a lot of red in my films. I don't know why. But we can find an explanation for it if you want. The strangest is that red in Chinese culture is the colour of those condemned to death. This makes it a particularly human colour because all human beings are, after all, condemned to death. But in Spanish culture red is the colour of passion, blood and fire.”¹³²

Des Weiteren erklärt der Autor, dass er vermutlich unter anderem auf die Kargheit und Einfachheit seiner Kindheit in La Mancha mit der ausgeprägten Verwendung kräftiger und teilweise schriller Farben in seinen Filmen reagieren möchte. Selbst seine Mutter habe ihr ganzes Leben fast ausschließlich schwarze Kleidung getragen.¹³³

Die Verwendung der meist grellen Farben in vielen seiner Filme, vor allem aber in den früheren, sowie der Stil der Möbel und

¹³¹ Allinson 2003:244.

¹³² Almodóvar 2006:86f.

¹³³ Vgl. Ebd. S.86.

dekorativen Gegenstände stehen in der Tradition des *Kitsch Español*. Obwohl der Autor vorrangig in vielen seiner Werke ein Porträt des städtischen Proletariats zeichnet, bereichert er diese Darstellung mit den aufkommenden Kunstströmungen – Pop und *Kitsch* – die eigentlich dem neuen Bürgertum zugeschrieben werden. Dennoch kann Almodóvar nicht nur alleinig als Vertreter des *Kitsch Español* angesehen werden, da er vielmehr versuchte, die zum damaligen Zeitpunkt weit verbreitete Kunstströmung als Abbild der spanischen Gesellschaft in seinen Filmen darzustellen.

„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.“¹³⁴

8.5.5 Musik

Im Laufe seines Lebens als vielseitiger Künstler beschäftigte sich Almodóvar in jungen Jahren auch sehr eingehend mit der Musik. Zunächst stand er gemeinsam mit Fabio McNamara zu Zeit der *Movida* auf der Bühne und legte später während der Vorführungen seiner ersten Kurzfilme selbst zusätzlich Musik auf. Somit ist es wenig verwunderlich, dass das musikalische Element auch in seinen Spielfilmen stets von zentraler Bedeutung ist.

„La música de Almodóvar bebe de muy diversas fuentes y cobra gran fuerza en todas sus películas, hasta el punto de hacerse determinante en la narración. [...] La banda se introduce en la producción misma del relato, en el argumento y en los personajes, realzando los cambios de registro y los clímax existentes en el transcurso de la película y formando un todo con ella.“¹³⁵

Der Soundtrack in den Filmen Almodóvars kann grob in drei verschiedene Richtungen eingeteilt werden, nämlich in

¹³⁴ Polimeni 2004:10f.

¹³⁵ Colmenero Salgado 2001:29f.

volkstümliche, avantgardistische und klassische Musik. Die volkstümlichen Elemente, die von purer Sentimentalität bis hin zu reinem Kitsch reichen, durchziehen das Werk des Autors von Anfang an. In *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* beschließt die Punk-Rock Sängerin Bom am Ende des Films zur Gattung des Bolero zu wechseln, während im Hintergrund auch tatsächlich ein Bolero zu hören ist. Auch in *Entre tinieblas*, *Tacones lejanos* und *Mujeres al borde de un ataque de nervios* wird der volkstümliche spanische Tanz Bolero als musikalisches Grundthema verwendet¹³⁶. Ein anderer typisch spanischer Musik- und Tanzstil, nämlich der Flamenco, findet in *La flor de mi secreto* Verwendung und nimmt zusätzlich in der Person des Tänzers Joaquín Cortés Gestalt an. Darüber hinaus sind die avantgardistischen Elemente der Filmmusik eindeutig auf Almodóvars Vergangenheit während der *Movida* zurückzuführen und zum Teil auch auf seine eigene Tätigkeit als Sänger.

„La música vanguardista hunde sus raíces en el rock, el punk y el heavy de los que Almodóvar es heredero directo, tanto generacionalmente como por su adscripción a la movida y a la propia música de su grupo.“¹³⁷

Das beste Beispiel für die avantgardistische Musik ist der Auftritt von Bibi Andersen in *Tacones lejanos* mit ihrer Art des *Rock de la cárcel*. Bis einschließlich *Mujeres al borde de un ataque de nervios* komponierte Bernardo Bonezzi den Soundtrack zu Almodóvars Filmen. Der Komponist zeichnete sich auch schon verantwortlich für die Musik der LP und der beiden Maxi Singles, die das Duo Almodóvar/McNamara veröffentlichte.

„La música compuesta por Bonezzi, mediante sintetizadores y electrónica, recogía toda la tradición del rock, en la que una composición plana, la melodía, intercalaba un estribillo que se repetía sin cesar.“¹³⁸

¹³⁶ Vgl. Holguín 2006:208-212.

¹³⁷ Colmenero Salgado 2001:30.

¹³⁸ Holguín 2006:213.

Die dritte Musikrichtung, die in Almodóvars Filmen vorgefunden werden kann, ist die Klassik. Beispiele für deren Verwendung sind Strawinskys *Tango* in *La ley del deseo* oder *Scheherazade* von Rimski-Korsakow in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*¹³⁹. Nachdem der Autor nicht mehr mit Bonezzi zusammenarbeitete, komponierte der Italiener Ennio Morricone die Filmmusik zu *¡Átame!* und der Japaner Riuchy Sakamoto zu *Tacones lejanos*. Ab Almodóvars elftem Spielfilm *La flor de mi secreto* bis zu seinem bisher letzten *Los abrazos rotos* komponierte der spanische Musiker Alberto Iglesias die dazugehörige Filmmusik.

8.6 Wiederkehrende Themen in seinen Filmen

„Su estilo, consecuencia de dos mundos, lo genuinamente español y el pop americano, ramificados a su vez en otras formas, ha ido generando una serie de constantes repetidas en toda su filmografía, característica, por otro lado, común a la obra de un autor, por las que distinguimos su obra como original a todas las demás.“¹⁴⁰

Wie dieses Zitat von Antonio Holguín belegt, zeichnet sich das Werk Almodóvars unter anderem auch durch eine Vielzahl von Themen aus, die immer wieder in seinen Filmen Verwendung finden. Ein auffallendes Charakteristikum ist die Auswahl der dargestellten Figuren. Vermutlich auch aufgrund der Einflüsse der *Movida Madrileña* zeigt der Autor vorrangig Personen, die am Rand der Gesellschaft leben, von dieser ausgegrenzt sind und wegen ihrer Probleme, Leidenschaften und Wünsche schlecht bis gar nicht integriert werden.

„Son, en su mayor parte, seres condenados a la marginación por la sociedad: homosexuales, putas, yonquis, lesbianas, masoquistas, ninfómanas, monjas enganchadas a la droga, médicos fracasados, asesinos en potencia, psiquiatras locos, policías machistas, eyaculadores precoces, amas de casa,

¹³⁹ Vgl. Holguín 2006:215.

¹⁴⁰ Ebd. S.78.

asistentas, niños espabilados, homosexuales precoces, rockeros marginales, criadas «sudacas», «camellos», enfermos mentales, etc.»¹⁴¹

Trotzdem spiegeln die Protagonisten der Filme Almodóvars das aktuelle Gesellschaftsbild auf authentische Weise wider und werden vom Autor als natürliche Teile der Gesellschaft dargestellt: „[...] presenta personajes y situaciones marginales de una forma natural.“¹⁴²

Neben den eben erwähnten marginalisierten Personen spielt auch des Öfteren die Darstellung der Familie eine Rolle, die aber nicht immer – oder besser gesagt kaum – den traditionellen Vorstellungen entspricht.

„Untypisch und keinem Raster gehorchend ist auch die Thematisierung der traditionellen Familie, die immer dann in Auflösung begriffen ist, wenn der Vater als Macho ein Repräsentant des alten Spanien ist (Womit hab’ ich das verdient?). Lesben, Nymphomaninnen, Schwule, Heteros und Transen gruppieren sich trotz einer schier unüberschaubaren Variation geschlechtlicher Identitäten immer wieder zu neuen (Ersatz-)Familien jenseits der Blutsbande.“¹⁴³

Ein weiteres Charakteristikum der Filme Almodóvars ist die Darstellung bzw. die Konzentration auf weibliche Figuren. Dabei rückt der Autor die Frauen meist in den Mittelpunkt des Geschehens und stellt sie als starke, freie und selbstbewusste Charaktere dar. Im Gegensatz dazu, treten die Männerfiguren oftmals in den Hintergrund und tragen nur am Rande etwas zur Entwicklung der Geschichte bei.

„Von *Pepi, Luci, Bom* über *Entre Tinieblas*, *Womit hab’ ich das verdient?* bis hin zu *Alles über meine Mutter* stehen immer wieder Frauen im Zentrum. Almodóvars Perspektive auf weibliche Figuren ist im europäischen Autorenkino einzigartig. [...] Almodóvars Besonderheit besteht darin, eine >weibliche< Welt zu schaffen, die es beispielsweise im Hollywood-Kino nicht gibt [...]“¹⁴⁴

¹⁴¹ Holguín 2006:84.

¹⁴² Ebd. S.15.

¹⁴³ Riepe 2004:10.

¹⁴⁴ Ebd. S.12.

Darüber hinaus werden die männlichen Figuren meist als Prototypen des iberischen Machos und somit als Repräsentanten des „alten“ Spaniens dargestellt. Dies erklärt auch, dass die Frauen großteils aufgrund des Verhaltens ihrer Männer leiden und zu drastischen Mitteln greifen, als zum Beispiel in *Tacones lejanos* die Nachrichtensprecherin Rebeca (Victoria Abril) live den Mord an ihrem Mann gesteht. Dennoch können die Frauen aber auch nicht ohne Männer leben.

„La mujer no puede pues vivir sin los hombres. Y lo que el hombre cree saber sobre ella no es producto de su fantasía. Así, el hombre y la mujer conforman dos partes casi irreconciliables que sin embargo no pueden vivir el uno sin el otro.“¹⁴⁵

Der Autor Almodóvar selbst meint zu seiner Vorliebe für die Darstellung weiblicher Figuren, dass er deshalb Frauen in den Mittelpunkt des Geschehens rücke, weil diese besser weinten als Männer¹⁴⁶. Zudem haben Almodóvars Frauen einen Hang zu Theatralik und zu großen Emotionen, dennoch werden sie vom Regisseur nie aus einer männlichen Perspektive betrachtet. Innerhalb der Gruppe der Frauen spielt auch sehr oft die Rolle der Mutter bzw. das Verhältnis der Mutter zu ihren Kindern eine entscheidende Rolle. Obwohl in manchen Filmen Almodóvars hauptsächlich männliche Darsteller auftreten, wie zum Beispiel in *Matador* und *La mala educación*, meint der Regisseur selbst: „Sin embargo, en las mujeres hay mucha más capacidad de sorpresa, mucha más variación, admiten muchos más matices.“¹⁴⁷

Neben der meist vorherrschenden Konzentration Almodóvars auf weibliche Figuren ist die Darstellung von Polizisten auffällig, die sich durch vieler seiner Filme zieht. Dabei werden diese vom Autor oft auf satirische Weise als inkompetent und unfähig charakterisiert.

„De todas las instituciones sociales mostradas en las películas de Almodóvar, la Policía es la más constantemente retratada con un

¹⁴⁵ Méjean 2007:125.

¹⁴⁶ Vgl. Holguín 2006:97.

¹⁴⁷ Juan Payán, Miguel, *Cine español actual. Conversaciones con Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Vicente Aranda, Bigas Luna, Eduardo Campoy, Jaime Chávarri, Alex de la Iglesia, Ricardo Franco, Carlos Saura, Fernando Trueba, Imanol Uribe*. Madrid: Eds. JC, 2001. S.25.

tono crítico o irrisorio. Usa una sátira amable para estos oficiales menores y, a menudo, incompetentes.”¹⁴⁸

Diese Herabsetzung des Berufsstandes des Polizisten bei Almodóvar mag unter anderem mit dem Status der Polizei unter Franco zu tun haben, wo diese die rechte Hand des Diktators war und von der Gesellschaft sehr gefürchtet. Bei Almodóvar werden die Polizisten zum Beispiel als Vergewaltiger dargestellt wie in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, als sarkastisch und korrupt in *La ley del deseo*, als inkompetent und völlig fehl in diesem Beruf in *Kika* oder als Alkoholiker, der seine Frau misshandelt in *Carne trémula*.

Ein weiteres Thema, das Almodóvar in seinen verschiedensten Facetten und Ausprägungen immer wieder aufgreift, ist das der Sexualität. Als aufstrebender Regisseur der neu eingeführten Demokratie in Spanien profitierte Almodóvar von der Liberalisierung der Gesellschaft und der neuen, künstlerischen Offenheit und hatte demnach die Möglichkeit, das Thema der Sexualität in all seinen möglichen Formen auf der Leinwand darzustellen. So zögerte der Autor zu Beginn seiner Karriere auch nicht, sexuelle Persionen in seinen Filmen aufzugreifen, wie zum Beispiel Sadismus und Masochismus in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* oder Nymphomanie in *Laberinto de pasiones*. Der Autor versuchte aber von Anfang an, seinen Zusehern Sexualität als Synonym für Spaß, Genuss und Leidenschaft zu übermitteln, was für die damalige Bevölkerung aufgrund der konservativen Vermittlungen des Franco-Regimes nicht selbstverständlich war.

„Desde sus primeras obras, Almodóvar reclama el derecho al disfrute sin miedo del propio cuerpo. Esto, que escrito así suena normal, no era, por contra, la norma en la década de los 60, 70 o comienzos de los 80.”¹⁴⁹

Weiters ist festzuhalten, dass Almodóvar selten explizite Sexszenen zeigt, sondern zumeist die dargestellten Personen über ihre Vorlieben und Erfahrungen erzählen lässt. Darüber hinaus nehmen sich die

¹⁴⁸ Allinson 2003:76.

¹⁴⁹ Holguín 2006:103.

Figuren selten ein Blatt vor den Mund, sodass ihre Ausdrucksweise sehr oft etwas ordinär und vulgär wirkt, gleichzeitig jedoch nie deplaziert, sondern logisch aus der Situation hervorgehend. Auffallend ist weiters, dass in den Filmen Almodóvars sehr oft Homosexuelle und Transsexuelle auftreten, die immer als alltäglicher Teil der Gesellschaft präsentiert und weder bewertend noch gesondert dargestellt werden.

„Auch Homosexualität wird in *Pepi, Luci, Bom, Labyrinth der Leidenschaften, Das Gesetz der Begierde* und zuletzt in *Schlechte Erziehung* weder im Stil des >Problemfilms< noch als ästhetisches oder ideologisches Statement eines neuen schwulen Selbstverständnisses präsentiert.“¹⁵⁰

Ähnlich der Darstellung der Homosexualität erlebt der Zuschauer auch das Thema des Transvestismus als alltägliches Phänomen unserer heutigen Gesellschaft, ohne Wertungen zu transportieren.

„Se ha especulado mucho sobre la transexualidad en las películas de Pedro Almodóvar. Se trata en realidad de dar cuerpo a un fantasma masculino, convertirse en mujer en apariencia, pese a seguir siendo fundamentalmente un hombre.“¹⁵¹

Ein weiteres Thema, das in den Filmen Almodóvars immer wieder vorkommt, ist der Drogenkonsum. Dabei kommen neben Dealern und Junkies viele andere Vertreter unterschiedlicher Gesellschaftsschichten ebenfalls mit Drogen in Berührung, ohne jedoch vom Autor in ihrer Darstellung weder verurteilt noch bedauert zu werden.

„Seit dem ersten abendfüllenden Spielfilm *Pepi, Lcui, Bom* (1980) ist das Thema Drogenkonsum im Kino Almodóvars so allgegenwärtig wie Homosexualität, Transvestismus und korrupte Macho-Polizisten. Doch diese Themen werden mit einer eigentümlichen Beiläufigkeit abgehandelt, ohne dass Almodóvar dabei die Suchtproblematik verharmlosen würde.“¹⁵²

Angefangen von heroinabhängigen Nonnen in *Entre tinieblas* und Amphetamin süchtigen Hausfrauen in *¿Qué he hecho yo para merecer*

¹⁵⁰ Riepe 2004:10.

¹⁵¹ Méjean 2007:125.

¹⁵² Riepe 2004:10.

esto? über Diplomatentöchter mit Junkie-Vergangenheit in *Carne trémula* bis hin zu drogenabhängigen Theaterschauspielerinnen in *Todo sobre mi madre*, ist die Palette an Personen, die in Almodóvars Filmen mit Drogen in Berührung kommen, sehr groß.

Mit wenigen Ausnahmen ist es weiters charakteristisch für die Filme des spanischen Autors, dass ihre Handlung größtenteils in der Hauptstadt Madrid stattfinden.

„El hecho de que los personajes, las situaciones y la acción de todos los filmes de Almodóvar (menos uno) transcurran casi por completo en Madrid no puede pasar inadvertido para el espectador.“¹⁵³

Madrid hat für Almodóvar nicht nur in seinen Filmen eine wesentliche Bedeutung als Drehort und soziokultureller Schauplatz eingenommen, sondern spielte diese Rolle auch in seinem eigenen Leben, als er als junger Mann in die Hauptstadt ging, um die Kunst des Filmedrehens zu erlernen. Neben dem Großteil der Handlung, der sich zumeist in der spanischen Hauptstadt abspielt, stammen jedoch viele Figuren in Almodóvars Filmen aus kleinen Dörfern und besinnen sich oft im Laufe der Geschichte auf ihre Vergangenheit am Land. So kehrt zum Beispiel Ricky (Antonio Banderas) in *¡Átame!* in sein zerstörtes Heimatdorf zurück, die Schriftstellerin Leo (Marisa Paredes) sucht in *La flor de mi secreto* nach ihrem Selbstmordversuch Halt in ihrer Dorfgemeinschaft und in *Volver* ist Raimunda (Penélope Cruz) – obwohl sie in der Stadt lebt – noch immer stark mit ihren Verwandten und Freunden auf dem Land verbunden. Dennoch ist die Tatsache, dass die Stadt Madrid eine Sonderstellung für den Autor sowohl in seinem Leben als auch in seinen Filmen einnimmt, offensichtlich.

„Pero la presencia limitada de los escenarios rurales en Almodóvar a menudo señala una alternativa a la vida urbana. Más aún, su uso de Madrid es celebratorio, incluso a veces subrayado más que surgiendo naturalmente. En muchas de sus películas, Madrid es, simplemente, todo el mundo.“¹⁵⁴

¹⁵³ Allinson 2003:149.

¹⁵⁴ Ebd. S.152.

Klöster, Nonnen und Pater, ganz allgemein gesagt das Thema der Religion, ist des Weiteren charakteristisch für Almodóvars Filme und zieht sich – manchmal auffälliger, manchmal eher subtil – durch die Handlungen. Der Autor stellt dabei zumeist jegliche Bezüge zum Thema der Religion überzeichnet, karikiert oder ironisch dar. So nehmen die Nonnen in *Entre tinieblas* Drogen, sind lesbisch und verfassen Pornos, die Mutter in *Matador* ist Mitglied des Opus Dei und Hermana Rosa in *Todo sobre mi madre* lebt ganz und gar nicht zölibatär und infiziert sich mit HIV. Darüber hinaus beschäftigt sich Almodóvar in zwei seiner Filme mit dem Thema sexueller Missbrauch in Zusammenhang mit der Kirche. In *La ley del deseo* wurde Tina (Carmen Maura) als Kind von ihrem Chorleiter Padre Constantino sexuell missbraucht und in *La mala educación* wurde Igancio von seinem Lehrer Padre Manolo sexuell missbraucht.

„Even where references to religion are not directly an indictment of immoral practices, Almodóvar depicts religion as a ritual whose value lies only in the solace it can provide for the weak, and in the pleasure it can be derived from its iconography.“¹⁵⁵

In diesem Sinne werden die Personen bei Almodóvar selten als praktizierende Katholiken dargestellt, sondern ihnen dient die Religion oft lediglich als emotionale Stütze. Außerdem verwendet der Autor religiöse Elemente sehr oft als ikonographische Darstellungsmittel.

„El elemento religioso y teológico es para el director pura iconografía, ya que en su cine el problema metafísico no tiene ningún planteamiento. La Iglesia Católica y su papel durante la dictadura de Franco no le causaron ningún tipo de trauma, ya que es un liberado frente a la represión eclesial, tomando de ella solamente el aparato decorativo [...]“. ¹⁵⁶

Beispiele für die ikonographische Verwendung religiöser Elemente sind die Gipsfigur des Jesuskindes in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, die barocken Marienfiguren in *Kika* oder das Christusbild in *¡Átame!*.

¹⁵⁵ Allinson, Mark, A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar. London: Tauris, 2008. S.34.

¹⁵⁶ Holguín 2006:110.

9. *Todo Sobre Mi Madre*

„*Todo sobre mi madre* wurde 2000 mit dem Oscar für den »besten ausländischen Film« prämiert – jene Auszeichnung, die Almodóvar gut zehn Jahre zuvor mit *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* knapp verpasst hatte. Mit dem renommiertesten Filmpreis der Welt hat der europäische Autorenfilmer den Spagat zwischen exotischem Arthouse-Kino und kommerzieller Anerkennung seitens der Filmbranche geschafft. [...] *Alles über meine Mutter* ist ein Beispiel für kreatives Autorenkino, das auch im Rahmen ästhetischer und inhaltlicher Hollywood-Normen seinen Platz findet.“¹⁵⁷



Abbildung 3: *Todo sobre mi madre*

Mit seinem dreizehnten Spielfilm *Todo sobre mi madre* erreichte Almodóvar sowohl die Anerkennung des internationalen Publikums als auch die der Kritiker. Der Autor wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, von denen die Verleihung des Oscars besonders hervorsticht. Wie schon der Titel andeutet, beschäftigt sich der Autor in diesem Film eingehend mit der Mutterrolle, wobei überhaupt hauptsächlich Frauenfiguren das Geschehen bestimmen.

Nach einem kurzen Überblick über die technischen Daten und den Inhalt des Films folgt eine Untersuchung der inter- und intramedialen Bezüge, die Almodóvar verwendet. Anschließend werden die autobiographischen Referenzen analysiert, die Aufschluss über die Einschreibung des Autors in seinen Film geben. Dabei spielt vor allem die ausgeprägte Präsentation von Frauenfiguren, die auf unterschiedliche Weise dargestellt werden, eine große Rolle.

¹⁵⁷ Riepe 2004:190.

9.1 Technische Daten¹⁵⁸

Regie: Pedro Almodóvar

Drehbuch: Pedro Almodóvar

Produktion: El Deseo S.A., Renn Productions, France 2, Canal+

Genre : Melodram

Kamera : Alfonso Beato

Ton : Miguel Rejas

Schnitt : José Salcedo

Musik : Alberto Iglesias

Erscheinungsdatum : 16.April 1999 (Spanien)

Länge : 100 min.

Schauspieler : Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma), Antonia San Juan (Agrado), Penélope Cruz (Rosa), Candela Peña (Nina), Rosa María Sardà (Rosas Mutter), Eloy Azorín (Esteban), Toni Cantó (Lola), Fernando Fernán Gómez (Rosas Vater)

Preise: Oscar für den besten ausländischen Film, Golden Globe für den besten ausländischen Film, Preis für die beste Regie bei den Filmfestspielen in Cannes, BAFTA für die beste Regie und den besten nicht englischsprachigen Film, David di Donatello für den besten ausländischen Film, César für den besten ausländischen Film, Goya für den besten Film, die beste Regie, beste Musik, bester Schnitt, bester Ton und beste Hauptdarstellerin (Cecilia Roth) etc.

9.2 Inhalt

Die Protagonistin des Films, Manuela, ist eine Krankenschwester, die eigentlich aus Argentinien stammt, aber jetzt in Madrid lebt. Am Abend des 17.Geburtstages ihres Sohnes Esteban besuchen die beiden eine Aufführung des Stückes *Un tranvía llamado deseo* von Tennessee Williams. Da Esteban gerne ein Autogramm einer der Schauspielerinnen dieses Stückes, Huma Rojo, haben möchte, warten Mutter und Sohn vor

¹⁵⁸ Vgl. Méjean 2007:197f. und

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm>

dem Theater. Als die Schauspielerin allerdings das Gebäude verlässt, steigt sie mit ihrer Geliebten – der drogenabhängigen Schauspielerin Nina – sofort in ein Taxi. Daraufhin läuft Esteban dem Taxi nach, wird von einem Auto überfahren und stirbt in der Folge. Manuela beschließt dann, ihre Vergangenheit in Barcelona zu suchen, genauer gesagt Esteban, den Vater ihres Sohnes, der nichts von dessen Existenz wusste. Zunächst trifft sie jedoch auf drei außergewöhnliche, aber sehr unterschiedliche Frauenfiguren, die ihr Leben grundlegend verändern. Auf dem Straßenstrich stößt Manuela auf den Transsexuellen Agrado, der ein alter Bekannter aus der Zeit in Barcelona ist. Durch Agrado wiederum lernt sie die Nonne Hermana Rosa kennen, die - wie man im Laufe des Films herausfindet – vom Vater Estebans, der ebenfalls transsexuell ist und sich Lola nennt, schwanger ist und von ihm zusätzlich mit HIV infiziert wurde. Durch einen Zufall wird Manuela zur persönlichen Assistentin der Theaterschauspielerin Huma Rojo, gibt diesen Job jedoch bald wieder auf, weil sie die schwangere Rosa pflegt. Statt Manuela übernimmt dann Agrado den Posten der Assistentin der Schauspielerin. Als Rosa bei der Geburt des dritten Estebans stirbt, übernimmt Manuela die Rolle der (Ersatz-)Mutter des Kindes. Beim Begräbnis der Nonne trifft die Protagonistin schließlich auf Lola und erzählt ihr vom gemeinsamen Sohn und der Vaterschaft des dritten Estebans. Allerdings geht es Lola zu diesem Zeitpunkt schon sehr schlecht und er/sie stirbt wenig später. Manuela wiederum flüchtet mit dem neuen Ziehsohn abermals aus Barcelona und kehrt erst zwei Jahre später zurück, als man bei dem kleinen Esteban das Virus nicht mehr nachweisen kann. Als Abschluss des Films besucht die Protagonistin noch Huma Rojo und Agrado in deren Theatergarderobe.

9.3 Intermedialität, Intramedialität und Metanarrativität

Wie in vielen seiner Filme, verwendet Almodóvar auch in *Todo sobre mi madre* inter- und intramediale Bezüge sowie metanarrative Elemente.

Der Autor beschäftigt sich im Film sehr eingehend mit der Welt des Theaters und der Schauspielerei und stellt dabei die Frauen in den Mittelpunkt des Geschehens.

„El guión original del cineasta es un retrato del mundo femenino, un homenaje al teatro y a través de todo ello un homenaje a tres grandes actrices que a su vez hicieron de actrices: Bette Davis, Gena Rowlands y Romy Schneider, y un gran homenaje a su propia madre.“¹⁵⁹

In diesem Sinn erscheint vor dem Abspann des Films eine Widmung Almodóvars, die an alle großartigen Schauspielerinnen gerichtet ist, die der Autor bewundert und die alle schon einmal in Filmen die Rolle einer Schauspielerin übernommen haben. Des Weiteren widmet der Autor seinen dreizehnten Spielfilm seiner Mutter, die vor der Premiere des Films verstorben war. Zuvor allerdings setzte Almodóvar des Öfteren seine Mutter als Schauspielerin ein in seinen Filmen und betraute sie mit kleineren Rollen.



Abbildung 4: Almodóvars Mutter in Kika

Die Widmung des Autors am Ende des Films lautet wie folgt:

„Für Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider . . .
Für alle Schauspielerinnen, die Schauspielerinnen gespielt haben,
für alle Frauen, die (schau) spielen,
für alle Männer, die (schau) spielen und zu Frauen werden,
für alle Menschen, die Mutter sein wollen.
Für meine Mutter.“¹⁶⁰

Ein Beispiel für metanarrative Elemente ist die Leidenschaft beinahe aller Figuren für das Theater oder die Schauspielerei. Die einen interessieren sich dafür auf professioneller Basis und die anderen mehr oder weniger zum Vergnügen. Bei den weiteren Personen wie zum Beispiel Rosa oder

¹⁵⁹ Holguín 2006:290.

¹⁶⁰ *Todo sobre mi madre*. Regie: Pedro Almodóvar, Spanien/Frankreich 2000. 1:32:12.

Agrado spielt das Schauspielen nicht in direktem Sinne eine Rolle, sondern sie simulieren oder geben sich als Frauen, das heißt sie schlüpfen in gewissem Maße auch in eine andere Rolle.

„Sus personajes guardan todos alguna relación con el teatro, una de las aficiones del realizador; actrices, actores, directores [...], actrices que lo fueron, pretendidas actrices o fingidoras (la hermana Rosa, la abuela) o aspirantes de historias [...], y por último, hombres que fingen ser mujeres.“¹⁶¹

Der Autor zeigt demnach sowohl Schauspielerinnen, die auch im Film demselben Beruf nachgehen, wie Marisa Paredes als Huma Rojo und Candela Peña als Nina, sowie die Laiendarstellerin Manuela, die schon in ihrer Jugend in Argentinien mit einer Amateur-Schauspielgruppe auftrat und später während ihrer Tätigkeit als Krankenschwester für Simulationen ihr Talent einsetzte. Zudem übernimmt sie aushilfsweise die Rolle der Nina in demselben Theaterstück, mit dem sie schon in Argentinien aufgetreten war.

Weiters finden sich *Todo sobre mi madre* viele intermediale Bezüge, die unter anderem auf die Affinität Almodóvars zur Schauspielerei ganz allgemein, sowie zu anderen Regisseuren, Schauspielerinnen und dem Theater zurückzuführen sind.

„Él absorbe dichas influencias, las moldea, las utiliza y las hace renacer. No hay textos sino relaciones entre textos que dependen de un acto crítico de lectura que hace el autor de lo que otro autor ha compuesto anteriormente, por lo que todo texto sería un ejercicio de intertextualidad. En Almodóvar esto es obvio, pero con dos variantes interesantes y novedosas: que su uso de materiales preexistentes supone una total reelaboración de los mismos y la creación de un universo intransferible a su vez [...].“¹⁶²

Charakteristisch für den Film ist der immer wiederkehrende intermediale Verweis auf das Theaterstück *Un tranvía llamado deseo* von Tennessee Williams. Die Szenen aus diesem Werk durchziehen nicht nur stilistisch

¹⁶¹ Holguín 2006:294.

¹⁶² Colmenero Salgado 2001:127f.

gesehen den gesamten Film, sondern spielen auch eine große Rolle im Leben der einzelnen Figuren. Die Protagonistin Manuela wird durch das Theaterstück von ihrer Vergangenheit eingeholt, Esteban stirbt nach der Aufführung bei einem Autounfall und für Huma stellt die Figur der Blanche eine Art Lebensrolle dar. Weitere intermediale Verweise auf das Theater sind die Szene, in der Huma eine Rolle in Federico García Lorcas *Bodas de sangre* spielt, sowie ihre Anspielung, sie rauche, weil auch Bette Davis der Nikotinsucht verfallen gewesen sei. Zusätzlich ist zu bemerken, dass beide Theaterstücke, auf die in *Todo sobre mi madre* verwiesen wird, in gewisser Weise mit der Handlung des Films in Beziehung stehen.

„Das ist einmal die Blanche aus dem Tennessee-Williams-Stück *A Streetcar Named Desire* (*Endstation Sehnsucht*, 1947) und zum anderen die Mutter in García Lorcas *Bodas de sangre* (*Bluthochzeit*, 1933), die den Tod ihres Sohnes beklagt: einmal eine Frau, die niemals Mutter war, und einmal eine, die nicht mehr Mutter ist.“¹⁶³

Der vermutlich auffälligste intramediale Verweis befindet sich schon im Titel des Films, mit dem der Autor alle großartigen Schauspielerinnen, die auch in der Widmung noch einmal ihren Platz gefunden haben, ehren wollte. Gleichzeitig ist der Titel *Todo sobre mi madre* eine Huldigung an den Film *Eva al desnudo* (Englischer Originaltitel: *All About Eve*) von Joseph L. Mankiewicz aus dem Jahr 1950 und eine direkte Übersetzung des englischen Originaltitels¹⁶⁴. Gleich zu Beginn schauen sich Manuela und Esteban im Fernsehen den Filmklassiker an, wobei der junge Mann bemerkt, dass der Titel des Films schlecht übersetzt wurde und eigentlich im Spanischen *Todo sobre Eva* lauten müsste. Mit dieser Aussage spielt Almodóvar direkt auf seinen gewählten Titel des Films an.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Almodóvar auch in *Todo sobre mi madre* – wie in vielen seiner anderen Filme – viele inter-

¹⁶³ Kappelhoff, Hermann, „Der Auszug aus Bernada Albas Haus. Bergungsversuche am sentimental Bewusstsein.“, in: Kappelhoff, Hermann/Illger Daniel (Hrsg.), *Pedro Almodóvar*. München, Ed. Text + Kritik, 2008. S.22.

¹⁶⁴ Vgl. Allinson 2003:280.

und intramediale Verweise in die Handlung einflechtet. Diese Bezüge stellen alle eine Verbindung zu anderen Filmen oder Theaterstücken dar, die zu einem großen Teil die Entwicklung des Autors sowie in der Folge seine Arbeitsweise geprägt haben.

9.4 Autobiographische Referenzen

In diesem Kapitel wird es nun darum gehen, in welcher Weise sich Almodóvar als Autor in den Film *Todo sobre mi madre* einschreibt und welche textexternen Daten sich als autobiographische Referenzen niederschlagen. Der Autor beschäftigt sich in seinen Drehbüchern mit Ereignissen und Gegebenheiten, die er kennt, sowie mit Charakterzügen, Vorlieben, Leidenschaften von ihm selbst oder von Personen, die ihm nahe stehen. Almodóvar selbst meint zu dem Thema autobiographischer Bezüge in seinem Film folgendes:

„ [...] my own sensibility is entirely in that film. In that sense, the film is as autobiographical as any about a director from La Mancha who has just won an Oscar. *All About My Mother* even talks about the way I became a spectator, and about how I became a filmmaker. I like to think that my education as a spectator was formed by films adapted from works by Tennessee Williams, notably *A Streetcar Named Desire*. Desire - ‚El Deseo‘, in Spanish – is the name of our production company; it’s the key word in the title of one of my films, and desire itself is present in all the others. [...] My desires, my vision of the world – it’s all there, not as anecdotes, but as a sensibility.“¹⁶⁵

Dabei übernimmt Almodóvar diese Bezüge zu seiner Biographie nicht eins zu eins, sondern ändert sie ab, das heißt er lässt autobiographische Referenzen in die Handlung miteinfließen. Aus diesem Grund verwehrt sich der Autor zumeist auch dagegen, seine Filme als autobiographische Werke zu betrachten. Dennoch bestätigte er zum Beispiel, dass die Personen in *Todo sobre mi madre* und anderen Filmen sehr wohl viele Eigenschaften des privaten Almodóvar in sich vereinigen. Ganz konkret

¹⁶⁵ Almodóvar 2006:204f.

bestätigt der Autor, dass vor allem die Figur des Esteban viele Charakterzüge seiner eigenen Person in sich vereinigt.

„Whenever I’m asked which of the characters in the film is most like me, I say that it’s Esteban. I can see myself by his side, seeing what he sees, reading what he reads, keeping his mother company. When Esteban sees the scene *All About Eve* where the women are talking in the dressing room, that for me is the root of all storytelling. Although I didn’t add a line of dialogue to make it explicit, what goes through Esteban’s mind at that moment is that a group of women talking is where fiction starts, the origin of all stories. That’s my feeling too. I grew up and started writing while listening to women talking out in the courtyard of my house in the village.”¹⁶⁶

Bei der Analyse der autobiographischen Referenzen Almodóvars in *Todo sobre mi madre* werde ich mich nun in erster Linie auf seine Hommage an die Frauen konzentrieren. Außerdem werden die Zitate anderer Filme und des Theaterstückes *Un tranvía llamado deseo*, sowie die Verbundenheit Almodóvars mit seinen Schauspielerinnen genauer untersucht werden. Ebenfalls von Bedeutung ist die Darstellung der Rolle der Frau, die entweder - so wie es scheint - als Nonne, Mutter oder Prostituierte auftreten kann. Zusätzlich wird analysiert werden, wie die dargestellte Drogenabhängigkeit und das Aufgreifen der Transsexualität mit der Biographie des Autors in Verbindung gebracht werden kann.

9.4.1 Hommage an die Frauen

Wie der Titel des Films bereits ankündigt, ist die Protagonistin in *Todo sobre mi madre* eine Frau. Darüber hinaus stehen auch sonst hauptsächlich Frauen bzw. Männer, die sich aber dem weiblichen Geschlecht psychisch zugehörig fühlen, wie zum Beispiel Agrado, im Mittelpunkt des Geschehens. Dabei stellt sich die Frage, warum der Autor gerade auf Frauenrollen ein so großes Augenmerk legt.

¹⁶⁶ Almodóvar 2006:189.

„Este interés inusual por la representación del mundo de la mujer es una consecuencia de su entorno familiar y social, donde el matriarcado y el machismo imperante marcó su existencia y su obra. Devorador de revistas y cómics eminentemente femeninos, se ha convertido en un fustigador del machismo en todas sus manifestaciones. Es, por tanto, un profundo conocedor del alma femenina.“¹⁶⁷

Anfangen von seinem ersten Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* stellt Almodóvar im Großteil seiner Filme weibliche Figuren ins Zentrum der Handlung. Diese Vorliebe für Frauen fand vermutlich seinen Höhepunkt in *Volver*, in dem ausschließlich Frauen das Geschehen bestimmen. Aber auch in *Todo sobre mi madre* ist die Vorherrschaft weiblicher Figuren bzw. solcher, die sich dem weiblichen Geschlecht in irgendeiner Form zugehörig fühlen, sehr auffallend. Nicht nur die Protagonistin Manuela ist eine Frau, sondern sie trifft nach ihrer Ankunft in Barcelona auf weitere weibliche Figuren. Zum einen stößt sie zufällig auf Agrado, die zwar transsexuell ist, sich aber dennoch als Frau bezeichnet. Des Weiteren macht Manuela die Bekanntschaft mit der Ordensschwester Rosa, sowie den Schauspielerinnen Huma und Nina, also allesamt weibliche Figuren. Zudem ist auch Lola, der Vater der beiden Estebans – genauso wie Agrado – transsexuell und demnach ebenfalls nach dessen eigenen Empfindungen dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen. Im Gegensatz zur Vorherrschaft der Frauen in *Todo sobre mi madre* stirbt die einzige männliche Person, die von zentraler Bedeutung auch nach dessen Ableben ist, nämlich Manuelas Sohn Esteban, schon relativ früh zu Beginn des Films. Eine weitere männliche Figur, die aber nur am Rande eine Rolle spielt, ist Rosas Vater, der allerdings unter Amnesie leidet und seine Tochter nicht wiedererkennt.

„Man hat es oft gesagt: Die Filme Almodóvars zeigen eine Welt der Frauen, in der die männlichen Figuren sich nur so weit behaupten können, wie sie imitierend die Positionen

¹⁶⁷ Holguín 2006:75f.

der Frauen einzunehmen wissen und in den schwesterlichen Bund integrierbar sind. [...] Es ist eine Welt, in der die Väter entweder ganz fehlen, oder sie dämmern, umfängen von Amnesie, ihrem Tod entgegen wie der Vater von Rosa (Penélope Cruz) in *Todo sobre mi madre* [...].“¹⁶⁸

Gründe für die Vorliebe Almodóvars für die Darstellung weiblicher Figuren und deren Empfindungen, Wünsche und Leidenschaften sind in der Kindheit des Autors zu finden. Während seiner Kindheit in La Mancha verbrachte er sehr viel Zeit mit seiner Mutter, seiner Schwester sowie den Nachbarinnen, die sich alle auf ihre Weise gegen den vorherrschenden Machismo, dem *machismo manchego*, wie ihn Almodóvar meist nennt, behaupteten.

„El niño tuvo sus primeras impresiones fuertes como observador de la vida durante las conversaciones de su madre con sus vecinas, mujeres rústicas, casi todas sometidas a sus maridos de por vida. En esas rondas cotidianas asistió al mundo sorprendente de la cocina de los engaños a los hombres, que, creían manejar cosas que muchas veces se resolvían a sus espaldas.“¹⁶⁹

Wie Almodóvar selbst auf seiner offiziellen Homepage bestätigt, wollte er einen Film drehen, der genau dieses Verhalten der Frauen in La Mancha, das der Autor in seiner Kindheit kennen und bewundern lernte, aufgreifen. In diesem Sinne bemühte er sich, die Fähigkeiten des Vortäuschens, Lügens, Improvisierens und Geheimhaltens auf seine weiblichen Figuren in *Todo sobre mi madre* zu übertragen. Der Autor beschreibt die Situation in La Mancha sowie deren Auswirkung auf seinen dreizehnten Spielfilm wie folgt:

„Contra ese machismo manchego que yo recuerdo (tal vez agigantado) de mi niñez, las mujeres fingían, mentían, ocultaban y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara, sin que los hombres se enteraran ni la obstruyeran. (Además de vital era espectacular. El primer espectáculo que vi fue el de varias mujeres hablando, en

¹⁶⁸ Kappelhoff, Hermann, „Der Auszug aus Bernada Albas Haus. Bergungsversuche am sentimentalischen Bewusstsein.“, S.6.

¹⁶⁹ Polimeni 2004:30.

los patios). No lo sabía pero este iba a ser uno de los temas de mi película número 13, la capacidad de la mujer para fingir.”¹⁷⁰

So greifen die Frauen in *Todo sobre mi madre* ständig zu Lügen – seien es kleine Notlügen oder Lebenslügen. Außerdem schrecken sie nicht vor Geheimhaltungen und Vortäuschungen zurück. Des Weiteren spielten Täuschung und Simulierung für manche Figuren auch auf beruflicher Ebene eine Rolle in ihrem Leben. Zusammenfassend stellt deshalb Colmenero Salgado in ihrer Analyse folgendes fest:

„Efectivamente, en el filme las mujeres mienten y disimulan sin que los hombres sean capaces de acceder a sus mentiras. Todas se convierten en actrices para preservar sus vidas de peligros, mienten en legítima defensa, ocultan la verdad para, al igual que en la espiral foucaultiana, crear una nueva realidad, configurar nuevos objetos y sujetos que otorguen algún sentido a la coacción de la verdad en sus vidas. Mienten porque deben hacerlo para sobrevivir y acaban fingiendo porque es lo que han aprendido toda su vida.”¹⁷¹

Dabei ist das Leben der Protagonistin Manuela das beste Beispiel für die Vorherrschaft von Lüge und Täuschung. Zum einen enthält sie ihrem Sohn Esteban die Wahrheit über seinen Vater vor, nach dem dieser sich so verzweifelt sehnt. Dennoch zieht es Manuela vor, ihre Lebenslüge – die Verleugnung des Vaters ihres Sohnes – aufrechtzuerhalten, die die Basis für ihr neues Leben in Madrid darstellt. Des Weiteren verheimlicht sie zu Beginn ihrer Zusammenarbeit mit Huma Rojo diesen den wahren Grund, warum sie an jenem Tag in ihre Garderobe kam. Erst an dem Tag, an dem Nina nicht auftreten kann, setzt sich Manuela zum ersten Mal mit ihrem Schmerz und ihren bisherigen Lügen auseinander und beginnt von diesem Zeitpunkt an – mit Ausnahme der Notlüge, sie sei Rosas Schwester – dem Lügen und Vortäuschen in ihrem

¹⁷⁰ Online unter

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm

¹⁷¹ Colmenero Salgado 2001:102.

realen Leben ein Ende zu bereiten. Stattdessen übernimmt sie für eine Vorstellung die Rolle der Stella in *Un tranvía llamado deseo*, die sie bereits in Argentinien mit einer Amateurschauspielgruppe spielte, bei der sie den Vater ihres Sohnes kennen lernte. Als Manuela Huma vorschlägt, sie könne doch statt Nina auftreten, fragt sie diese, ob sie denn überhaupt schauspielern könne. Daraufhin antwortet Manuela: „Sé mentir muy bien y estoy acostumbrada a improvisar.“

Auch Rosa belügt ihre Mutter über die wahre Identität des Vaters ihres Kindes sowie die Ordensschwwestern über ihre Schwangerschaft. Rosas Mutter wiederum erzählt ihrem Mann, Manuela sei ihre neue Köchin und der dritte Esteban deren Sohn. Des Weiteren will sie verheimlichen, dass ihr Enkelsohn das HI-Virus in sich trägt. Am Rande sei erwähnt, dass Rosas Mutter von der Fälschung von Chagall-Bildern lebt.

Die Frauen in *Todo sobre mi madre* lügen und simulieren aber nicht nur im realen Leben, sondern auch in ihrem Beruf, wie die beiden Schauspielerinnen Huma und Nina, die davon leben vorzutäuschen, eine andere Person zu sein. Darüber hinaus arbeitete auch Manuela, als sie noch als Krankenschwester in Madrid lebte, als Schauspielerin für Simulationen im Bereich der Organspenden.

„En esencia, la capacidad de mentir de las mujeres es algo que no puede separarse de sus vidas en el filme. Manuela, Huma, Rosa, Nina... todas mienten por necesidad y esa misma necesidad convierte sus mentiras en realidades. Ellas mismas son conscientes de que, cuando la realidad y la ficción se confunden de tal forma y consiguen darles, al igual que a Nina la evasión de las drogas, «un poco de paz», quizá sea mejor no intentar separarlas.“¹⁷²

Ein weiteres Element, das in *Todo sobre mi madre* eine Rolle spielt und in Zusammenhang mit der Biographie Almodóvars

¹⁷² Colmenero Salgado 2001:109.

gebracht werden kann, ist die Solidarität unter Frauen. „Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos“ sagt Huma Rojo in ihrer Rolle als Blanche Dubois in *Un tranvía llamado deseo*. Diese Güte und Freundlichkeit, vor allem unter Frauen, findet man aber nicht nur im Theaterstück und im Film, sondern auch der Autor selbst lernte diese Freundschaft und Hilfsbereitschaft wiederum während seiner Kindheit in La Mancha kennen. Die Frauen aus seinem Heimatdorf pflegten ebenfalls einen sehr freundschaftlichen und solidarischen Kontakt untereinander, während diese Eigenschaft bei den Männern weniger ausgeprägt war. Dazu bemerkt der Autor folgendes:

„It's also a film about the solidarity that exists between women, but one that arises spontaneously in the course of life's trials – it's the glorification of a key line in *Streetcar*: 'I have always depended on the kindness of strangers.' In this film, the strangers are all female, and it is their natural kindness which saves them.“¹⁷³

Auch hierbei ist wiederum die Protagonistin Manuela das Paradebeispiel für Solidarität und Freundlichkeit unter Frauen. So rettet sie zum Beispiel gleich zu Beginn ihrer Ankunft in Barcelona Agrado vor einem aufdringlichen und gewalttätigen Freier und verarztet sie anschließend. Des Weiteren arbeitet sie später als persönliche Assistentin von Huma und steht dabei nicht nur der Schauspielerin mit Rat und Tat zur Seite, sondern kümmert sich



vor allem auch um deren drogenabhängige Geliebte Nina. Außerdem pflegt Manuela aufopferungsvoll die schwangere Rosa und wird nach deren Tod zur Ersatzmutter des dritten Esteban.

Abbildung 5: Manuela als Assistentin von Huma Rojo

¹⁷³ Almodóvar 2006:193.

Abschließend kann demnach festgestellt werden, dass die Hommage an weibliche Figuren, die Almodóvar vor allem auch in *Todo sobre mi madre* vornimmt, mit seiner Kindheit in La Mancha und den dort erworbenen Erfahrungen mit Frauen in Verbindung gebracht werden kann. Schließlich waren es diese Erlebnisse, die ihn dazu bewogen, Personen wie Manuela oder Huma zu kreieren und auf die Leinwand zu bringen.

9.4.2 Nonne, Mutter oder Prostituierte

Wie bereits erwähnt stehen Frauen in *Todo sobre mi madre* im Mittelpunkt des Geschehens. Allerdings verleiht Almodóvar seinen weiblichen Figuren unterschiedliche Rollen, die von der Aufgabe einer Mutter in den verschiedensten Ausprägungen über die Berufung der Frau als Nonne bis hin zur Tätigkeit im ältesten Gewerbe, der Prostitution, reichen. Dabei werden die eben angesprochenen Rollen der Frau besonders deutlich dargestellt in der Szene

„[...] in der alle vier Hauptfiguren gemeinsam in Manuelas Wohnung sitzen, um ausgelassen Sekt zu trinken. Mit einer Nonne, einer Mutter, einer Prostituierten und einer Diva haben wir hier vier ausgesprochen klischeehafte Frauenrollen vor uns. Doch diese Rollen sind alle >verschoben<: Die Prostituierte ist ein Mann, die Mutter hat ihren Sohn verloren, die Diva ist lesbisch und die Nonne schwanger.“¹⁷⁴

Typisch für die Arbeitsweise des Autors haben wir es demnach in *Todo sobre mi madre* mit Frauenfiguren zu tun, die allesamt oberflächlich betrachtet typische Aufgaben des weiblichen Geschlechts erfüllen. Dennoch werden dem Zuschauer diese typischen Rollen auf verschobene und in gewisser Weise unübliche Art präsentiert. In diesem Sinne verliert Manuela, die

¹⁷⁴ Riepe 2004:200.

Parademutter, gleich zu Beginn des Films ihren einzigen Sohn und kann somit ihre Rolle – nämlich die der Mutter – nicht mehr ausüben. Darüber hinaus ist die Nonne Rosa von einem Transsexuellen schwanger, was ebenfalls nicht zum Berufsbild einer Nonne passt. Auch die große Schauspielerin Huma Rojo passt aufgrund ihrer sexuellen Neigung nicht so recht in das klischeehafte Bild einer Diva. Zusätzlich ist auch die physische Erscheinung der Prostituierten keine, an die man sofort denken würde – immerhin ist Agrado transsexuell.

In Verbindung mit den unterschiedlichen Rollen der Frau ist das Thema der Mutterschaft eines der zentralen in *Todo sobre mi madre*. Doch auch dieses wird in unterschiedlichen Ausprägungen von Almodóvar dargestellt. Dazu meint der Autor folgendes:

„*All About My Mother* is about motherhood, about the pain of motherhood, not just Manuela's but Rosa's too. There's also the relationship between the two lesbian characters, played by Marisa and Candela, which is practically a mother-daughter relationship. But more than anything, the film talks about what it means to bring a new life into the world, about a motherhood which becomes a fatherhood and vice versa.”¹⁷⁵

Neben der beinahe gänzlichen Abwesenheit der Vaterfiguren, die sich durch den gesamten Film zieht, spielt die Frau als Mutter eine zentrale Rolle. Dabei handelt es sich allerdings um sehr unterschiedliche Typen von Mutterschaft. Zum einen hat Manuela eine sehr innige Beziehung zu ihrem Sohn Esteban, verschweigt ihm aber dennoch die (wahre) Identität seines Vaters. Als Esteban stirbt, versucht sie in gewisser Weise ihren Fehler gut zu machen und begibt sich auf die Suche nach Lola. Bevor sie diese jedoch findet, übernimmt sie einige Ersatzmutterrollen. So rettet sie Agrado vor einer möglichen Vergewaltigung und verarztet sie anschließend. Des Weiteren stellt sie als Assistentin von Huma Rojo eine Art Mädchen für alles dar. Schließlich kümmert sie sich

¹⁷⁵ Almodóvar 2006:185.

wie eine Mutter um Rosa und wird schließlich tatsächlich die Ersatzmutter des dritten Esteban, womit sich der Kreis schließt und Manuela wieder gänzlich ihre Mutterrolle angenommen hat.

„She begins by taking care of Agrado, who has been beaten up by one of her tricks; she will take in Rosa and care for her during her pregnancy; her job with Huma consists mainly in watching over the drug-addicted Nina; and she will become the new Esteban’s mother after Rosa’s death. Manuela more or less becomes everyone’s mother [...]. Furthermore, the original family model is kept intact – we might even say protected – at the same time that Manuela is continuously stepping outside that model.“¹⁷⁶

Schließlich handelt der Film nicht nur von den verschiedenen Ausprägungen der Mutterschaft, sondern ist auch – wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt – seiner eigenen Mutter gewidmet. Dabei weist die Beziehung Manuelas zu ihrem Sohn Esteban durchaus Paralleltäten zu jener Almodóvars zu seiner Mutter auf, wie der Autor selbst erklärt:

„What was clear to me, on the other hand – and this is slightly autobiographical – was that the mother had to read something to her son about the act of creation, when he is in bed. Whether it was Truman Capote or something else didn’t matter. It was a personal whim, but it touches me to think of a mother revealing a concept as fundamental and as clear as what creating entails to a boy who, one day, will be a creator.“¹⁷⁷

Die Figur des Esteban einige Gemeinsamkeiten mit dem privaten Almodóvar auf, angefangen von seiner Leidenschaft für das Schreiben bis eben hin zur innigen Beziehung zu seiner Mutter. Des Weiteren verrät der Autor in diesem Zitat, dass der Wunsch Estebans, seine Mutter möge ihm doch aus dem neuen Buch von Capote vorlesen, auch eine Vorliebe von ihm selbst war. Eine weitere Parallele ist das Interesse Estebans und Almodóvars für die Schauspielerinnen. Esteban möchte Schriftsteller werden und

¹⁷⁶ Bersani, Leo, *Forms of being: cinema, aesthetics, subjectivity*. London: BFI, British Film Institute, 2004. S.101f.

¹⁷⁷ Almodóvar 2006:184.

– wie er sagt – Rollen für seine Mutter schreiben. Auch der Autor schrieb kleine Rollen für seine Mutter, die auch nur eine Laiendarstellerin war.

Darüber hinaus zeigt der Autor in *Todo sobre mi madre* ein Familienmodell, das nicht unbedingt den vorherrschenden Normen entspricht, das heißt nicht aus einem Vater, einer Mutter und deren Kindern besteht. Stattdessen bilden bei Almodóvar Personen, die auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein könnten, wie die Nonne Rosa, die transsexuelle Prostituierte Agrado und die Krankenschwester Manuela eine Art Ersatzfamilie, die zum Teil auch die exzentrische Schauspielerin Huma Rojo miteinschließt. In diesem Punkt kann auch eine Parallele zu Almodóvars privatem und beruflichem Leben gezogen werden. Nach seiner Ankunft in Madrid baute er sich einen Freundeskreis auf, der hauptsächlich aus Schauspielern, Musikern, sonstigen Künstlern, aber auch Transvestiten, Transsexuellen und Drogensüchtigen bestand¹⁷⁸.

Vor allem während der Zeit der *Movida Madrileña* stellte dieser Freundeskreis für Almodóvar auch eine Art Ersatzfamilie dar, die sich wie im Film aus den unterschiedlichsten Persönlichkeiten verschiedener Geschlechter zusammensetzte.



Abbildung 6: Las chicas Almodóvar

In der Folge gelang es Almodóvar ebenfalls, im Rahmen seiner Tätigkeit als Autor, mit vielen großartigen Schauspielerinnen zusammenzuarbeiten. Diese rekrutierte er nicht nur immer wieder für seine Filme, sondern er unterhielt mit ihnen auch einen recht

¹⁷⁸ Vgl. Polimeni 2004:50.

innigen persönlichen Kontakt. Unter anderem deshalb sprach man schon bald in der Presse von seinen Musen und Lieblingsschauspielerinnen als *Las chicas Almodóvar*.

Angelehnt an die Themen der Mutterschaft und der Ersatzfamilie wird in *Todo sobre mi madre* auch auf die Transsexualität in Bezug auf die Vater- bzw. Mutterrolle ein zentrales Augenmerk gelegt. Obwohl Esteban/Lola transsexuell ist, wird er/sie allerdings zweimal Vater. Manuela spricht Lola am Ende des Films auch mit der weiblichen Anrede an, dennoch ist sie biologisch gesehen der Vater und nicht die Mutter des dritten Esteban. Auch diese moderne Auffassung der Vater- bzw. Mutterschaft spielte schon früh in Almodóvars Leben eine Rolle. Denn während der *Movida Madrileña* gehörte zum Beispiel das Lied mit dem Titel *¡Voy a ser mamá!* zum ständigen Repertoire des Duos Almodóvar/McNamara und bezog sich demnach auch auf die angestrebte „Mutterschaft“ der beiden Männer. Zusätzlich spielt dieses Lied auf einen weiteren Aspekt der Frauenrolle an, nämlich den der Prostitution, die in *Todo sobre mi madre* ebenfalls thematisiert wird. So heißt es im Text:

„Sí, voy a ser mamá
voy a tener un bebé
para jugar con él
para explotarlo bien
voy a ser mamá
voy a tener un bebé
lo vestiré de mujer
lo incrustaré en la pared
le llamaré lucifer
le enseñaré a criticar
le enseñaré a vivir de
la prostitución [...]”¹⁷⁹

Zusätzlich zur bereits ausführlich erläuterten Rolle der Frau als Mutter treten im Film noch Rosa als Nonne auf, die allerdings auch bald Mutter werden wird, sowie Agrado als atypische

¹⁷⁹ Online unter <http://www.mp3lyrics.org/m/macnamara/voy-a-ser-mama/>

Prostituierte. Dabei hilft Rosa im Rahmen ihrer Tätigkeit als Ordensschwester (transsexuellen) Prostituierten auf dem Straßenstrich. Als Agrado gemeinsam mit Manuela Rosa um Hilfe bei der Jobsuche bittet, geht die Nonne zunächst davon aus, Manuela sei ebenfalls eine Prostituierte. Auf dem Weg zum Orden meint Agrado – mit einem Seitenhieb Almodóvars auf religiöse Institutionen – die Nonnen würden ohnehin nur Transvestiten und Prostituierten helfen. Als Nonne ist die Darstellung Rosas ebenfalls eine, die nicht dem Idealbild einer solchen folgt. Die junge Frau wird von einem Transsexuellen schwanger und wird dabei auch noch mit dem HI-Virus infiziert. In der Folge sucht sie Liebe und Geborgenheit bei ihrer neuen Freundin Manuela, die sie bis zur Geburt pflegt. Deshalb entlockt sie der Protagonistin auch das Versprechen, im Falle ihres Todes für das kleine Kind zu sorgen und meint dabei, dass Manuela vielleicht der dritte Esteban endgültig gehören werde. „Una vez más, ha sido necesario que una madre muera para que un niño nazca y, en esta ocasión, para que otra mujer vuelva, a su vez, a ser madre.“¹⁸⁰



Abbildung 7: Hermana Rosa

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Darstellung der Mutterschaft und insbesondere die innige Beziehung Manuelas zu ihrem Sohn Esteban autobiographische Bezüge aufweisen. Des Weiteren können auch die ausgeprägte Bildung von so genannten Ersatzfamilien und die Solidarität unter den Mitgliedern durchaus mit dem Leben Almodóvars in Verbindung gebracht werden.

¹⁸⁰ Méjean 2007:70.

9.4.3 Begegnung mit Transsexualität

Zwei zentrale Charaktere des Films sind die beiden Transsexuellen Agrado und Lola, die aber dennoch unterschiedliche Rollen in der Personenkonstellation übernehmen. Während Agrado von Anfang an als sympathische und lustige Person dargestellt wird, erscheint Lola sehr lange im Film überhaupt nicht als Figur. Dennoch scheint er/sie allgegenwärtig in den Köpfen der Frauen zu sein. Vor allem Rosa und Manuela beschäftigt das Verschwinden bzw. die Unauffindbarkeit Lolas besonders stark. Manuela möchte endlich mit Lola abschließen und ihm/ihr vom Tod des gemeinsamen Sohnes berichten, während Rosa ihm/ihr von der bevorstehenden Vaterschaft erzählen möchte.

Eher als Lola, die immerhin zweimal in ihrem Leben Vater wird, kann Agrado dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden. Sie



Abbildung 8: Die Transsexuelle Agrado

betont auch selbst immer wieder, dass sie eine Frau sei. Allerdings wird durch den ganzen Film hindurch immer wieder – sowohl von Agrado selbst als auch von anderen Personen – betont, dass sie zwar dem Anschein nach eine Frau ist, trotzdem aber einen Penis besitzt.

„Agrado no sólo es mujer porque lo desee, sino porque sobre ella se orienta un tipo de mirada que la sitúa lejos de la función que tradicionalmente se ha atribuido a la mujer, se la presenta como persona totalmente diferenciada. Ella ejerce su sexualidad por dinero y por placer [...], pero nunca entra en los juegos de seducción, no emplea su propia sexualidad para alcanzar algo. A pesar de saber la atracción que despierta [...], jamás la usa para conseguir algo fuera de su trabajo como prostituta.“¹⁸¹

¹⁸¹ Colmenero Salgado 2001:123.

In diesem Sinne spricht Agrado den ganzen Film hindurch sehr offen über ihre Profession und ihre Sexualität. Dabei betont sie immer wieder, wie wichtig es sei, authentisch zu bleiben, was in ihrem Monolog, den sie im Theater anstelle der Vorstellung hält, gipfelt. Am Rande sei erwähnt, dass die Figur der Agrado von einer Schauspielerin und nicht von einem Mann auf die Leinwand gebracht wurde. Im Gegensatz zur sympathischen Darstellung der Transsexuellen Agrado wird Lola von Almodóvar nicht unbedingt in ein gutes Licht gerückt. So bemerkt Manuela zum Beispiel einmal, dass Lola alles Schlechte eines Mannes und alles Schlechte einer Frau verkörpern würde. Des Weiteren erzählt sie, dass Esteban/Lola sich vor vielen Jahren ohne ihr Wissen – im Übrigen gemeinsam mit Agrado – in Paris Brüste machen hätte lassen, dennoch aber nichts von seinem Machismo eingebüßt hätte. Im folgenden Zitat erläutert der Autor Almodóvar, dass er tatsächlich viele Männer kannte, die sich in Paris Brüste operieren ließen und somit zu Transsexuellen wurden.

„[...] I've met a lot of people that used to live in Paris, had their breasts done in Paris, and then, like Lola, came to work in Barcelona. The character Lola is inspired directly by a transvestite who had a bar by the beach in La Barceloneta. He lived with his wife and would never allow her to wear a miniskirt, although he himself went around in a bikini. When I heard this story, it struck me as a perfect illustration of utterly irrational nature of machismo.”¹⁸²

Almodóvars ablehnende Haltung gegenüber dem iberischen Machismo wurde bereits ausführlich erläutert. In *Todo sobre mi madre* scheint am ehesten Lola neben den anderen weiblichen Personen, Agrado mit eingeschlossen, die männliche Seite trotz der Transsexualität zu repräsentieren. Wie das eben genannte Zitat Almodóvars belegt, machte der Autor selbst des Öfteren Bekanntschaft mit Transsexuellen, wodurch das Aufgreifen dieses Themas auf alle Fälle in Bezug zu seiner Biographie gebracht werden kann.

¹⁸² Almodóvar 2006:183.

10. *La Mala Educación*

„Una denuncia sobre la represión de la Iglesia Católica en la época franquista, un hecho conocido por el director y narrado a través de un guión férreo y perfectamente ensamblado, que culmina por rematar unas piezas de un puzzle que encajan en una inesperada sorpresa final. El juego del equívoco con la identidad de los personajes, el chantaje, las drogas y el crimen introducen al realizador en un género típicamente literario y cinematográfico francés (film-noir), plagado de notas personales e indivisibles del director manchego, que como en obras anteriores convierte el film en una mezcla de géneros que lo hace indiscutiblemente personal.“¹⁸³

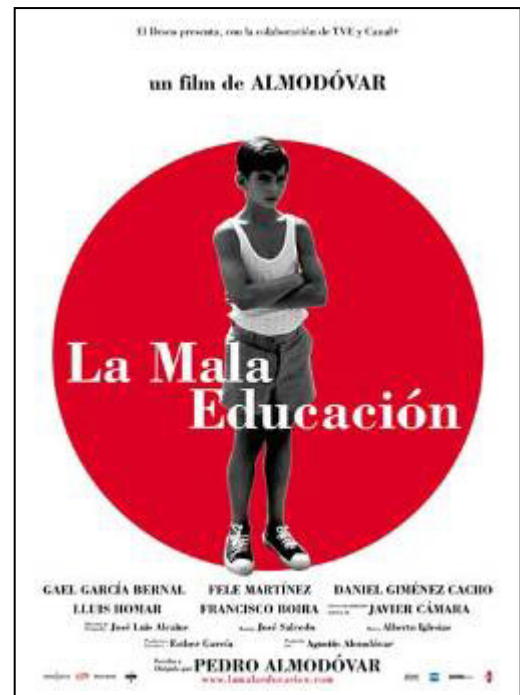


Abbildung 9: La mala educación

Im Jahr 2004 gelang es Almodóvar, ein Drehbuch auf die Leinwand zu bringen, an dem er bereits viele Jahre gearbeitet hatte. Die Geschichte des Films beruht auf einem Manuskript mit dem Titel *La Visita*, das er nach eigenen Angaben bereits zwischen 1973 und 1975 schrieb und in der Nationalbibliothek hinterlegte. Obwohl *La mala educación* keineswegs als reine Autobiographie verstanden werden kann, sind einige Parallelen zu Almodóvars persönlichem Leben sehr augenscheinlich, wie zum Beispiel die Erziehung im Kloster, die Zeit der *Movida* oder die Profession und sexuelle Neigung des Protagonisten.

Nach einer kurzen Angabe der technischen Daten und einer Zusammenfassung des Inhalts werde ich im Folgenden auf den Film im Film – *La Visita* – näher eingehen. Daraufhin werde ich die autobiographischen Referenzen, die im Film zu finden sind, analysieren. Dabei werde ich mich auf die religiöse Erziehung, die Travestieshows zur Zeit der *Movida*, sowie die im Film allgegenwärtige Homosexualität konzentrieren.

¹⁸³ Holguín 2006:303.

10.1 Technische Daten¹⁸⁴

Regie: Pedro Almodóvar

Drehbuch: Pedro Almodóvar

Produktion: El Deseo

Genre : Drama

Kamera : José Luis Alcaine

Ton : Miguel Rejas

Schnitt : José Salcedo

Musik : Alberto Iglesias

Erscheinungsdatum : 19.März 2004 (Spanien)

Länge : 105 min.

Schauspieler : Gael García Bernal (Ángel/Juan/Zahara), Fele Martínez (Enrique), Daniel Giménez Cacho (Pater Manolo), Javier Cámara (Paquito), Lluís Homar (Señor Berenguer), Francisco Boira (Ignacio), Francisco Maestre (Pater José), Juan Fernández (Martín), Ignacio Pérez (Ignacio als Kind), Raúl Forneiro (Enrique als Kind), Petra Martínez (Ignacios Mutter)

Preise: Nominierungen bei den BAFTA-Awards für den besten nicht englischsprachigen Film, Nominierungen für die Preise César und Goya

10.2 Inhalt

Wie viele Filme des spanischen Autors besitzt auch *La mala educación* eine sehr komplizierte und verworrene Handlung, die sich auf verschiedenen Erzählebenen abspielt. Almodóvar selbst meint dazu:

„*La mala educación*“ es la historia de un triángulo triplicado (los dos alumnos y el director del colegio), historias múltiples que como muñecas rusas se esconden unas dentro de otras y que en realidad son una sola.“¹⁸⁵

¹⁸⁴ Vgl. Méjean 2007:198f. und <http://www.imdb.com/>

¹⁸⁵ Online unter

http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios_refugio.htm

Die Hauptperson von *La mala educación* ist Enrique Goded, ein Regisseur, der sich aber zu Beginn des Films in einer Schaffenskrise befindet. Daher kommt ihm der Besuch von Ignacio/Ángel nicht so unrecht, der ihm die Geschichte *La Visita* als Drehvorlage anbietet und selbst gleich auch noch die Hauptrolle des Transvestiten Zahara übernehmen möchte. Zusätzlich gibt sich Ángel als Jugendfreund des Regisseurs, Ignacio, aus, gibt ihm aber zu verstehen, dass er nur mehr mit seinem Künstlernamen Ángel angesprochen werden möchte. Obwohl Enrique von Anfang an daran zweifelt, ob der Schauspieler tatsächlich seine Jungendliebe Ignacio ist, liest er das Manuskript, das von der Internatszeit der beiden Jungen im Kloster handelt und unter anderem den sexuellen Missbrauch von Pater Manolo an Ignacio thematisiert. Inmitten dieser Haupthandlung, die sich Anfang der 1980er Jahre abspielt, sind immer wieder fiktive Szenen des Films *La Visita* von Enrique eingeflochten, die der Zuseher allerdings erst am Ende des Films als solche erkennt.

Bevor Enrique mit dem Dreh beginnt, stellt er Nachforschungen über die wahre Identität seines angeblichen Jugendfreundes an, weshalb er in sein Heimatdorf nach Galizien fährt. Dort erfährt er von Ignacios Mutter, dass dieser schon vor einigen Jahren verstorben war und sich seitdem dessen jüngerer Bruder Juan des Öfteren als Ignacio ausgibt. Dennoch verfilmt Enrique die Geschichte *La Visita* mit Juan/Ángel in der Hauptrolle als Zahara, nachdem dieser sich auf eine sexuelle Beziehung mit dem Regisseur eingelassen hat und „Nachhilfeunterricht“ bei einem Travestiedarsteller genommen hat.

Am letzten Drehtag erhält dann das Filmteam einen brisanten Besuch: Padre Manolo, der Ignacio als Kind sexuell missbrauchte, sucht Enrique auf, um ihm zu erzählen, wie sich die Geschichte in der Realität tatsächlich zutrug. Inzwischen lebt der Pater nicht mehr im Kloster, sondern führt als Señor Berenguer ein bürgerliches Leben. Während seiner Tätigkeit in einem Verlag bekam Sr. Berenguer eines Tages einen Anruf von seinem ehemaligen Schüler Ignacio, der von ihm mit der

Geschichte *La Visita* rund um den begangenen Missbrauch eine Million erpressen wollte. Daraufhin suchte Sr. Berenguer Ignacio in seiner Wohnung auf und musste dabei mit Schrecken feststellen, dass ihn dieser heroinsüchtige Transsexuelle in keiner Weise an seinen Lieblingsschüler von damals erinnerte. Stattdessen verliebte sich der frühere Pater sofort in dessen jüngeren Bruder Juan, mit dem er heimlich eine sexuelle Beziehung von nun an führte. Sr. Berenguer vertröstete Ignacio immer wieder mit kleinen Teilbeträgen, um mit Juan zusammen sein zu können. Als Ignacio allerdings immer mehr Geld für seine Drogen und Schönheitsoperationen benötigte und den ehemaligen Pater bedrängte, ihm endlich die restliche Summe zu geben, beschlossen dieser und Juan den drogensüchtigen Ignacio für immer zu beseitigen. In der Folge besorgten sie reines Heroin, das Ignacio ohne Wissen nahm, und an dieser Überdosis starb. Daraufhin beendete Juan die Beziehung zu Sr. Berenguer und traf ihn erst an jenem letzten Drehtag am Set zu *La Visita* wieder.

Nachdem Enrique das Vorgefallene von Sr. Berenguer erfahren hatte, warf er Juan aus seinem Haus und beendete die Beziehung zu ihm. Im Nachspann erfährt der Zuseher schließlich noch, dass Juans Karriere nach einem fulminanten Aufstieg in den 1990er Jahren einen Dämpfer erfuhr. Außerdem soll er am Steuer jenes Autos gesessen sein, mit dem Sr. Berenguer überfahren wurde. Im Gegensatz dazu drehe Enrique nach wie vor Filme mit derselben Leidenschaft wie zuvor.

10.3 *La Visita* – Der Film im Film

Charakteristisch für den gesamten Film *La mala educación* ist die intramediale Einflechtung des so genannten Film im Film – *La Visita* – den die Hauptperson Enrique Goded dreht. Schon zu Beginn des Films baut Almodóvar in die Haupthandlung viele Szenen ein, die eigentlich fiktive Teile des Films des Protagonisten darstellen. Allerdings folgt die Auflösung erst zu Ende von *La mala educación*, wenn der Zuseher bei

der letzten Szene, die Goded dreht, bemerkt, dass es sich auch bei den vorangegangenen Sequenzen mit dem Transvestiten Zahara immer um den Film im Film handelte, und nicht um die Haupthandlung. Bei der Geschichte *La Visita* handelt es sich um die letzte Erzählung, die Ignacio vor seinem Tod schrieb. Diese autobiographische Niederschrift behandelt seine Internatszeit im Kloster, die einerseits von der aufkeimenden Liebe zu Enrique geprägt war, andererseits allerdings auch vom sexuellen Missbrauch, den sein Lehrer Padre Manolo an ihm begangen hatte, gekennzeichnet war. Auffällig ist weiters, dass das Motiv des Besuches während des gesamten Films eine entscheidende Rolle spielt. Angefangen vom Besuch Zaharas bei Padre Manolo, um ihn zu erpressen, der im Film im Film stattfindet, über die Besuche von Juan/Ángel bei Enrique, um ihm das Manuskript als Drehvorlage anzubieten, bis hin zum Besuch von Señor Berenguer am Filmset, um das wirklich Zugetragene erzählen zu können. Der Film im Film bzw. dessen Titel *La Visita* durchzieht demnach die gesamte Haupthandlung von *La mala educación* und bestimmt diese dadurch entscheidend mit.

Des Weiteren ist festzustellen, dass die Hauptfigur Enrique Goded mit Pedro Almodóvar nicht nur die Profession des Filmemachers, sondern auch die sexuelle Neigung – beide sind homosexuell – teilt. Zusätzlich bemerkt der Autor selbst, dass sich auch die dargestellte Arbeitsweise Godeds seiner eigenen sehr ähnelt.

„I’m like Enrique, who takes cuttings of articles out of the newspapers: anything I read, anything I’m told, any aspect of the world around me can be of interest and help give meaning to the fictional material I have already.“¹⁸⁶

Wie in vielen anderen Filmen, unter anderem in *Todo sobre madre*, bewegen sich auch die Protagonisten in *La mala educación* in der Welt des Filmemachens: Enrique ist Regisseur, Juan Schauspieler. Neben der Parallelität der Profession Enriques und Almodóvars ist der Zeitrahmen,

¹⁸⁶ Almodóvar 2006:221.

in dem die beiden ihre ersten Filme drehten, ebenfalls annähernd derselbe.

„In Madrid 1980 schildert der Film die Ereignisse zunächst aus der Perspektive von Ignacios Jugendliebe Enrique (Fele Martínez), der mit seinen ersten Undergroundfilmen Erfolg hatte und bis zu einem gewissen Grad Almodóvars Alter Ego verkörpert, der ebenfalls 1980 mit *Pepi, Luci, Bom* debütiert hatte.“¹⁸⁷

Trotz der auffälligen Ähnlichkeiten der Figur Enrique Goded und der Person Pedro Almodóvar ist festzuhalten, dass es sich weder beim Film *La mala educación*, noch beim dargestellten Regisseur um eine Autobiographie handelt. Dennoch sind gewisse Charakterzüge und Eigenschaften des fiktiven Filmemachers durchaus auch auf das persönliche Leben Almodóvars zurückzuführen und können – zumindest zum Teil – mit seiner eigenen Biographie in Verbindung gebracht werden.

Wie bereits bei der Analyse von *Todo sobre mi madre* ausführlich erläutert wurde, verwendet Pedro Almodóvar in vielen seiner Filme intramediale Verweise. Auch in *La mala educación* baut der Autor ein intramediales Zitat aus dem Film *Esa mujer* (1969) vom spanischen Regisseur Mario Camus in die Handlung des Films im Film ein, den sich die beiden Jungen Ignacio und Enrique im Kino ansehen. Die Hauptrolle des gezeigten Films *Esa mujer* spielt die spanische Schauspielerin und Sängerin Sara Montiel, die zu dieser Zeit eine Art Schwulenikone in Spanien war. Im Film stellt sie eine ehemalige Novizin dar, die ins Kloster zurückkehrt¹⁸⁸.



Abbildung 10: Ignacio und Enrique flüchten ins Kino

¹⁸⁷ Riepe 2004:225f.

¹⁸⁸ Vgl. Almodóvar 2006:228.

Wie Almodóvar selbst im folgenden Zitat erläutert, erfolgte die Auswahl des Films sowie der Szene durchaus sehr bewusst, weil diese in gewisser Weise den beiden Jungen vor Augen führt, wie sich ihr Leben in Zukunft entwickeln wird.

„I watched a lot of Sara Montiel films before picking out this one. [...] Though I'm one of her admirers, in Spain and America there are people who profess an absolute devotion to her. And yes, she does have a cult gay following. So, once again, for the two boys in *Bad Education* it's as though they were seeing their future on screen. One will become a transvestite singer and dancer, the other a film director, also homosexual.”¹⁸⁹

Die beiden Jungen Ignacio und Enrique gehen an jenem Nachmittag während ihrer Schulzeit im Kloster gemeinsam ins Kino, um einerseits dem eintönigen und strengen Leben im Kloster zu entfliehen und um andererseits miteinander ungestört Zeit verbringen zu können. Nach eigenen Angaben und wie bereits in Kapitel 8.1 näher erläutert wurde, bedeutete das Kino auch für Almodóvar während seiner Schulzeit bei den Salesianern sowohl eine Art Flucht in eine andere Welt als auch eine Ablenkung vom grauen Alltag.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Autor in *La mala educación* vor allem intramediale Elemente in Form des Films im Film verwendet und damit auf seine Affinität zum Filmmachen und der Schauspielerei zurückgreift. Ein weiteres intramediales Zitat bezieht sich auf einen Film von Mario Camus und sagt – wie in vielen seiner anderen Filme – bereits die Handlung in gewisser Weise voraus. Eine offensichtliche Parallelität, die in diesem Zusammenhang mit Almodóvars Biographie in Verbindung gebracht werden kann, ist die Flucht der beiden Jungen vor dem Alltag im Kloster ins Kino und damit in die Welt des Filmmachens. Genau dieselbe Flucht in die Filmwelt kennzeichnete auch die Internatszeit des spanischen Autors, mit der seine Leidenschaft für die Schauspielerei und das Filmedrehen geweckt wurde.

¹⁸⁹ Almodóvar 2006:228.

10.4 Autobiographische Referenzen

Wie bereits bei der Analyse von *Todo sobre mi madre* wird nun auch das Ziel dieses Kapitels sein, auf die Einschreibung des Autors in seinen Film genau einzugehen. Oberflächlich betrachtet weist *La mala educación* sehr viele Parallelen zu Almodóvars privatem Leben auf, dennoch kann der Film keineswegs als Autobiographie verstanden werden. Trotz dieser Tatsache stellen diese Parallelen zwischen dem Film und der Biographie des Autors eindeutig autobiographische Referenzen dar, die in irgendeiner Weise als Verbindungen zum privaten Almodóvar gesehen werden können bzw. müssen.

„Con clara intencionalidad autobiográfica – cuenta la crisis creadora de un director de cine, homosexual –, rompe una lanza a favor del mundo gay, al tiempo que condena a los profesores pederastas [...], dentro de un insólito relato – mitad película, mitad ficción – enclavado en la España del tardofranquismo.“¹⁹⁰

In diesem Sinne spielen viele Themen und Gegebenheiten, mit denen sich der Film auseinandersetzt, auch in Almodóvars Leben zu verschiedenen Zeitpunkten eine entscheidende Rolle. Der Autor selbst beschreibt die Parallelen zu seinem Leben folgendermaßen:

„'La mala educación' es una película muy íntima, pero no exactamente autobiográfica, quiero decir que no cuento mi vida en el colegio ni mi aprendizaje durante los primeros años de la 'movida', aunque éstas sean las dos épocas en que se desarrolla la trama (el 64 y el 80, con un intervalo en el 77). Por supuesto, mis recuerdos han sido importantes a la hora de escribir el guión, al fin y al cabo he vivido en los escenarios y en las épocas en que transcurre la misma.“¹⁹¹

Demnach werde ich mich bei der Analyse der autobiographischen Referenzen in *La mala educación* auf die religiöse Erziehung im Klosterinternat konzentrieren, die auch für Almodóvar eine sehr prägende Zeit in seinem Leben war. Des Weiteren wird auf die Darstellung des Transvestiten Zahara und dessen Auftreten, das in

¹⁹⁰ Caparrós Lera 2007:201.

¹⁹¹ Online unter

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios.htm>

Zusammenhang mit der *Movida* steht, dessen Hauptaushängeschild unter anderem der spanische Autor war, näher eingegangen werden. Schließlich spielt die Homosexualität unter verschiedenen Gesichtspunkten ebenfalls nicht nur eine Rolle im Film, sondern auch in Almodóvars privatem Leben.

10.4.1 Erinnerungen an die religiöse Erziehung

Zunächst kann festgestellt werden, dass das Thema der Religion schon in den unterschiedlichsten Facetten in einigen Filmen Almodóvars behandelt wird, von *Entre tinieblas* über *Matador* und *Todo sobre mi madre* bis hin eben auch zu *La mala educación*. Allerdings stellt der Autor selten gläubige Katholiken dar, sondern verfremdet und/oder karikiert den Glauben ganz allgemein, oder kritisiert – wie in *La mala educación* – das Benehmen und die Erziehungsmaßnahmen der Pater im Klosterinternat. Die religiöse Erziehung, die Almodóvar in seiner Kindheit und Jugendzeit genoss, prägte sein Leben, sein Denken und später auch seine Arbeitsweise als Autor und Regisseur erheblich.

„Pese a que éste intente rebatirlo, es sin duda innegable que la educación religiosa ha marcado profundamente a Pedro Almodóvar. De hecho, su impronta ha sido tal que trata por todos los medios de burlarse de ella como para intentar en vano desprenderse de ella, colocando aquí y allá, a lo largo de sus películas, signos externos de la religión católica e incluso, la mayoría de las veces, imágenes de santos.“¹⁹²

Das Thema der religiösen Erziehung, die in *La mala educación* unter anderem mit dem negativen Aspekt des sexuellen Missbrauchs von Seiten eines der Pater verbunden ist, charakterisiert den gesamten Film. Im Vordergrund steht dabei die Rache Ignacios an seinen ehemaligen Peiniger, der ihn allerdings,

¹⁹² Méjean 2007:92.

wie der Zuseher am Ende des Films erfährt, zusammen mit seinem jüngeren Bruder Juan umbringt. Bevor Ignacio allerdings stirbt, beginnt er, auf der Schreibmaschine einen Brief an seine Jugendliebe Enrique zu schreiben. Nach den Worten „Querido Enrique, creo que lo conseguí“ fällt sein Kopf aber auf die Tastatur der Schreibmaschine – und Ignacio ist tot. Auch diese Szene kann in einem religiösen Kontext interpretiert werden:

„Es ist eine Christusfigur, die Almodóvar in dem von einem Priester missbrauchten und ermordeten transsexuellen Autor inszeniert, und dessen letzten Worte sind ein schreckliches Echo des biblischen »Es ist vollbracht«.“¹⁹³

Neben der auffälligen Parallelität der religiösen Erziehung in einem Klosterinternat, die der Autor mit seinen Darstellern teilt, erlebte Almodóvar diverse Eigenheiten dieser Schulbildung, wie zum Beispiel das Vorsingen der Jungen oder die privaten Messen mit einigen Patern tatsächlich auch selbst während seiner Zeit bei den Salesianern. So kommt es bei einer Szene des Films im Film zu einer sehr merkwürdigen Situation, in der Ignacio als kleiner Junge seinem Lehrer Padre Manolo das Lied *Moon River* vorsingt, während dieser ihn dazu auf der Gitarre begleitet. Während alle anderen Jungen im Fluss heruntoben, muss Ignacio als



Lieblingsschüler des Paters ihm seine Zeit beim Ausflug widmen. Als Zuschauer spürt man dabei die Skurrilität der Situation, denn während Ignacio immer zögerlicher und widerwilliger singt, merkt man dem Pater seine

Abbildung 11: Padre Manolo mit Ignacio

¹⁹³ Streiter, Anja, „Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars.“ in: Kappelhoff, Hermann/Illger Daniel (Hrsg.), *Pedro Almodóvar*. München, Ed. Text + Kritik, 2008. S.93.

Entzückung und sexuelle Spannung förmlich an. Schließlich gipfelt die Situation in der folgenden Szene, in der Ignacio den Gesang abrupt beendet und „no“ ruft. Daraufhin sieht man ihn aus einem Gebüsch stürzen und Padre Manolo hinterherlaufen, der erst dabei ist, seine Hose wieder zuzuknöpfen. Nach dem Sturz läuft Blut in der Mitte des Gesichtes des Jungen vom Haaransatz über die Stirn. Dazu hört man aus dem Off die Stimme des jungen Ignacio, der folgende Zeilen aus dem Manuskript *La Visita*, das er im Erwachsenenalter darüber geschrieben hat, vorliest: „Siempre estaría dividido y no podría hacer nada para evitarlo.“¹⁹⁴ Während dieses Satzes teilt sich Ignacios Gesicht in zwei Hälften, und dahinter taucht Padre Manolo auf, der diese Zeilen gerade im Manuskript liest. Mittels dieser filmtechnischen Umsetzung stellt Almodóvar die psychische Spaltung des Missbrauchsopfers Ignacio nicht nur auf der Erzählebene sondern auch auf der Bildebene dar.

Die Thematisierung des Vorsingens der Lieblingsschüler für die Pater greift Almodóvar noch ein weiteres Mal im Laufe des Films auf. Als Padre Manolo zum Schulleiter bestellt wird, muss Ignacio vor einigen Patern, die gerade beim Mittagessen sitzen, ein Lied für seinen Lehrer singen. Dabei starrt Padre Manolo den Jungen entzückt und begierend während der gesamten Szene an. Diese Praktik des Vorsingens erlebte Almodóvar während seiner Schulbildung bei den Salesianern nach eigenen Angaben ebenfalls. Auch er selbst musste des Öfteren als Mitglied des Schulchores für die Pater Lieder vorsingen, weshalb diese Szenen stark autobiographisch geprägt sind.

„Cantaba en todos los actos religiosos y en las fiestas. Y supongo que no lo hacía mal. Los curas me grabaron algunas canciones y las ponían en la puerta de la iglesia

¹⁹⁴ *La mala educación*. Regie: Pedro Almodóvar, Spanien 2004. 27:08.

para atraer a los fieles. [...] Lo que más disfruté en mi época de colegial fueron las ceremonias religiosas.”¹⁹⁵

Im Laufe des Films im Film kommt es schließlich zu einer weiteren Missbrauchsszene, diesmal in der Sakristei. Zuvor treffen sich Ignacio und Enrique in der Nacht im Gemeinschaftsbad, weil sie beide nicht schlafen können. Plötzlich betritt jedoch Padre Manolo den Schlafsaal, und obwohl sich die beiden Jungen in einer Toilette verstecken, entdeckt sie der Pater. Er ist stinksauer und in gewisser Weise eifersüchtig auf Enrique, den er wieder ins Bett schickt. Ignacio hingegen nimmt er mit in die Sakristei, um mit ihm bzw. für ihn eine Messe zu halten. Um seinen Freund Enrique vor einem Rausschmiss aus dem Internat zu bewahren, meint Ignacio nach der Messe, er würde alles machen, was Padre Manolo von ihm verlange.

„Per Off-Stimme erklärt Ignacio, dass er an diesem Tag in der Sakristei nicht nur seinen Glauben an Gott verlor, sondern sich auch zum ersten Mal an Padre Manolo – seinen symbolischen >Vater< – »verkaufte«, in der Hoffnung, dadurch seinem Freund Enrique helfen zu können.“¹⁹⁶

Dennoch wird Enrique am nächsten Tag auf Anweisung von Padre Manolo der Schule verwiesen. In Bezug auf die Parallelen des sexuellen Missbrauchs im Film zur Realität, die Almodóvar im Klosterinternat der Salesianer erlebte, muss auf das Selbstinterview des Autors auf seiner Homepage verwiesen werde. Darin sagt Almodóvar, dass er von sexuellen Missbräuchen der Pater von zwei seiner Mitschüler erfuhr, selbst jedoch nichts davon mitbekam¹⁹⁷. Des Weiteren ist festzustellen, dass Almodóvar den sexuellen Missbrauch nie explizit auf der Leinwand darstellt. Dennoch kann sich der Zuseher vorstellen, was gerade passiert ist. Dabei griff Almodóvar das Thema des

¹⁹⁵ Online unter

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/index.html>

¹⁹⁶ Riepe 2004:223f.

¹⁹⁷ Vgl. online unter

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/index.html>

sexuellen Missbrauchs auch in anderen Filmen auf, wie zum Beispiel in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *La ley del deseo* oder *Volver*.

„Sexueller Missbrauch bedeutet auch in Almodóvars Filmen die Sexualisierung von Verhältnissen sozialer, psychischer und physischer Abhängigkeit (in der Familie, in der Schule, in kirchlichen Zusammenhängen, am Arbeitsplatz, im Krankenhaus), die nicht hätten sexualisiert werden dürfen. Aus dieser Sexualisierung resultiert eine Traumatisierung, die das weitere Leben der missbrauchten Personen vor allem im Hinblick auf ihr Selbstwertgefühl und ihre emotionale Bindungsfähigkeit schwer beeinträchtigt.“¹⁹⁸

In diesem Sinne prägte der sexuelle Missbrauch auch Ignacios Leben in erheblicher Weise, wie er unter anderem in seinem Manuskript selbst niederschrieb. Der Zuseher kann sich von seinem desolaten Zustand erst zu Ende des Films ein Bild machen, als Ignacio als heroinsüchtiger Junkie und Transsexueller die Leinwand betritt. Die Erpressung Padre Manolos ist zwar hauptsächlich von Rache aufgrund des Missbrauchs geprägt, allerdings braucht Ignacio auch Geld, mit dem er weitere Schönheitsoperationen und seine Drogen finanzieren will. Dabei geht er sogar so weit, dass er bei einem Besuch bei seiner Familie das Geld der Großmutter stiehlt, und zusätzlich das Geld, das für Juans Studiengebühren bestimmt war, ebenfalls für Drogen ausgibt. Somit kann ohne Zweifel festgehalten werden, dass von dem sympathischen kleinen Jungen mit der Engelsstimme nicht mehr viel übrig geblieben ist, was vermutlich in erster Linie auf die Traumatisierung durch den sexuellen Missbrauch zurückzuführen ist.

Mit *La mala educación* setzte sich Almodóvar eingehend mit seiner Schulbildung im Klosterinternat der Salesianer auseinander. Aus diesem Grunde finden sich im Film viele autobiographische Referenzen, die sich auf die Schulzeit des

¹⁹⁸ Streiter, Anja, „Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars.“ S.85.

Autors beziehen. So erlebte Almodóvar die Praktiken des Vorsingens der Schüler für die Pater selbst auch bei den Salesianern. Des Weiteren erfuhr er von Schulkollegen von ähnlichen sexuellen Missbräuchen, wie er sie im Film zeigt.

10.4.2 Zurück zur *Movida* und den Travestieshows

Die Zeit der *Movida Madrileña* stellt Almodóvar in *La mala educación* im Film im Film dar. Vor allem die Figur der Zahara – aber auch ihre „Freundin“ Paca – spiegeln den Zeitgeist der *Movida*, in diesem Falle in Ausprägung des Transvestismus, der Drogen und der Homosexualität sehr gut wider.

Im Manuskript *La Visita* stellt sich Ignacio selbst als Transvestit Zahara dar, die – im Gegensatz zu ihm, wie sich später im Laufe des Films herausstellt – hübsch, ansehnlich und selbstbewusst ist. Während des Auftritts, der an dem Ort stattfindet, an dem Ignacio/Zahara einst zur Schule ging, betört sie die Männer im Publikum mit ihrem Lied „Quizás, quizás, quizás“. Nach der Travestieshow findet Zahara heraus, dass der junge Mann, den sie abgeschleppt hat, ihre Jugendliebe Enrique Serrano ist. Demnach verwirft sie den Plan, ihn zubestehlen und hinterlässt ihm einen Zettel, mit der Bitte um ein weiteres Treffen. Dies sollte allerdings nicht mehr zustande kommen, da ein Pater ihrer ehemaligen Schule sie beim Versuch der Erpressung Padre Manolos umbringt.



Abbildung 12: Juan als Zahara

Das Thema der Travestie bzw. auch der Transsexualität griff Almodóvar schon in einigen anderen Filmen auf, wie zum Beispiel in *La ley del deseo*, *Tacones lejanos* oder *Todo sobre mi madre*. Dabei augenscheinlich ist ein großes Interesse Almodóvars für die Verbindung der Geschlechter, das heißt die Darstellung einer Figur, die beide Geschlechter in gewisser Weise in sich vereint. In *La mala educación* übernimmt diese Rolle der mexikanische Schauspieler Gael García Bernal, der gleich drei Personen darstellt: zum einen den jungen Schauspieler Juan, zum anderen Juan, der sich als sein älterer Bruder Ignacio ausgibt und schließlich den Transvestiten Zahara im Film im Film.

„Ya observamos que la obsesión de Pedro Almodóvar consiste en poder conciliar en un mismo personaje su parte femenina y su parte masculina. Podemos afirmar que en *La mala educación* lo consigue totalmente gracias a este personaje, interpretado magníficamente por Gael García Bernal, tan atractivo como mujer que como hombre.“¹⁹⁹



Abbildung 13: Das Duo Almodóvar/McNamara

Das Thema des Transvestismus und der dazugehörigen Travestieshows spielte auch zu einem Zeitpunkt in Almodóvars Leben einmal eine ganz zentrale Rolle. Während der Zeit der *Movida* führte der Autor ein reges künstlerisches Leben, in dessen Folge seine Auftritte mit Fanny McNamara einen gewissen Kultstatus in der Madrider Underground-Szene erlangten.

Während dieser Gesangsdarbietungen kam es durchaus des Öfteren vor, dass sowohl McNamara als auch Almodóvar als Travestiekünstler die Bühne betraten. Die Vorstellung der

¹⁹⁹ Méjean 2001:161.

Verbindung des weiblichen und männlichen Geschlechts ist für Almodóvar demnach nicht nur für seine Filmfiguren interessant und spannend, sondern stellte auch in seinem Leben – zumindest zu einem gewissen Zeitpunkt – eine reizvolle Möglichkeit dar, sich als Homosexueller dem weiblichen Geschlecht annähern zu können. Somit kann die Darstellung Ignacios im fiktiven Film *La Visita* als Transvestit Zahara durchaus als autobiographische Referenz gedeutet werden.

Zusätzlich stellt Almodóvar in *La mala educación* nicht nur den Transvestiten Zahara dar, sondern zeigt den „echten“ Ignacio als drogenabhängigen Transsexuellen. Wie bereits in *Todo sobre mi madre* mittels der Figuren von Agrado und Lola greift der Autor auch in diesem Film auf das Thema der Transsexualität zurück. Im Unterschied zu Agrado strebt Ignacio allerdings eine komplette Geschlechtsumwandlung zur Frau an und erpresst daher Padre Manolo, um das nötige Geld für die Operation zu bekommen. Ähnlich wie Agrado ist auch Ignacio stolz auf seine operierten Brüste und kommt – zumindest optisch gesehen – dem Bild einer Frau sehr ähnlich. Immerhin trägt Ignacio lange Haare und weibliche Kleidung, mit der er seine Silikonbrüste unterstreicht.

„Zum ersten Mal sieht man nun in *La mala educación* den »wahren« Ignacio, einen ausgemergelten, transsexuellen Junkie, der einen Totentanz der Weiblichkeit zu veranstalten scheint, mit angespannten, exaltierten Gesten und gekleidet wie eine Vogelscheuche. Die Härte seiner Gesichtszüge und seine Magerkeit stehen in einem grotesken Gegensatz zu der makellosen Rundung seiner Silikonbrüste. Ignacio hofft, mithilfe von Schönheitsoperationen und dem erpressten Geld ein neues Leben beginnen zu können, als komplette, schöne Frau und clean.“²⁰⁰

Im Unterschied zu Agrado, ist Ignacio allerdings drogenabhängig, was wiederum mit der Zeit, in der sich die Handlung abspielt,

²⁰⁰ Streiter, Anja, „Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars.“ S.92.

zusammenhängt. Während der *Movida* war es durchaus gang und gäbe, dass vor allem die Künstler Drogen nahmen. Nach eigenen Angaben kam Almodóvar im Zuge seiner künstlerischen Aktivitäten zu jener Zeit natürlich auch mit Drogen und Drogenabhängigen in Berührung.

„Im künstlerischen Schmelztiegel der *movida madrileña*, jener Anti-Establishment-Bewegung, die nach dem Tod Francos zwischen 1977 und 1982 ihre Blütezeit hat, kommt Almodóvar auch mit Drogen in Berührung: »Der Heroinkonsum galt damals als romantisch. Unsere musikalischen Helden nahmen es, ich lebte unter Leuten, die es nahmen, hätte es auch nehmen können, wusste aber, dass ich mich dem nicht nähern durfte. Zudem hatte ich mit meinen Projekten immer etwas, was auf mich wartete«.“²⁰¹

Im Gegensatz zu seiner persönlichen Entscheidung, nicht der Drogensucht verfallen zu wollen, lässt Almodóvar seiner Figur diese Einsicht nicht zuteil werden. Da Ignacio immer mehr Geld für seine Drogen braucht und dafür sogar das Geld seines Bruders und seiner Großmutter verwendet, beschließt sein jüngerer Bruder, dem ein Ende setzen zu müssen. Als Ignacio von Señor Berenguer reines Heroin bekommt, setzt er sich – allerdings ohne sein Wissen – den goldenen Schuss. Man kann demnach sagen, dass Ignacio seine Drogensucht selbst zum Verhängnis wurde. Die Tatsache, dass Almodóvar selbst vor allem während der *Movida* mit Drogen in Berührung kam und viele drogenabhängige Freunde und Künstlerkollegen hatte, spielt sicherlich bei der Thematisierung von Drogenkonsum in vielen seiner Filme eine große Rolle. Demnach kann die Darstellung von Ignacio als drogenabhängigem Transsexuellen auch als autobiographischer Bezug zu Almodóvars Leben verstanden werden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Zeit der *Movida* eine sehr prägende und einflussreiche in Almodóvars persönlicher und

²⁰¹ Riepe 2004:10.

beruflicher Entwicklung war. Zum einen begann seine Karriere in jener Zeit, in der er seine ersten Kurzfilme und später seinen ersten Spielfilm veröffentlichte. Zum anderen begegnete er während der *Movida* auch vielen Phänomen der neuen, liberalen Gesellschaft, die sich in Spanien langsam herauskristallisierte, wie zum Beispiel der Homosexualität, der Transsexualität, des Transvestismus oder dem Drogenkonsum. Alle diese eben genannten Phänomene thematisiert Almodóvar - auch heute noch wie *La mala educación* beweist – in vielen seiner Filme. Somit können die gesamte Einbettung des Films in die Zeit der *Movida*, sowie das Aufgreifen des Transvestismus, der Transsexualität und des Drogenkonsums als autobiographische Referenzen interpretiert werden.

10.4.3 Allgegenwärtige Homosexualität

„Los personajes de esta historia son en su mayoría homosexuales; incluso los distintos papeles que hace Gael García Bernal lo son, incluido el de Zahara, [...]“²⁰²

Typisch für einen Film von Pedro Almodóvar sind die meisten Figuren in seinem Film *La mala educación* homosexuell: angefangen von Enrique und Ignacio, über Padre Manolo bis hin zu Zahara. Selbst Juan verwehrt sich – zwar aus anderen Gründen – homosexueller Kontakte nicht.



Abbildung 14: Enrique und Juan/Ángel

²⁰² Holguín 2006:305.

Innerhalb der dargestellten Gruppe an homosexuellen Männern in *La mala educación* gibt es aber dennoch Unterschiede zwischen ihnen. Der homosexuelle Regisseur Enrique Goded pflegt ausschließlich gleichgeschlechtliche sexuelle Kontakte und steht auch zu seiner Homosexualität, die sich schon während seiner Zeit im Klosterinternat entwickelte. Als Enrique und Ignacio als Kinder gemeinsam einen Nachmittag im Kino verbringen, erleben sie dort auch ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Während Ignacio später in der Nacht zu Enrique meint, Gott könne sie für das, was sie im Kino getan hätten, bestrafen, sieht Enrique die Sache etwas entspannter. Indem er sagt: „Yo no creo en Dios.“²⁰³, wehrt sich der Junge einerseits gegen den ihm auferlegten Glauben und steht andererseits bereits damals schon – im Gegensatz zu Ignacio – zu seiner aufkeimenden Homosexualität. Ebenfalls im Gegensatz zu Ignacio gelingt es Enrique später in seinem Beruf erfolgreich zu sein. Dabei teilt er mit Almodóvar nicht nur die Homosexualität und die Profession des Regisseurs und Autors, sondern auch die Tatsache, eine eigene Produktionsfirma zu besitzen, wobei Enrique dem Anschein nach mit seinem Produktionsleiter Martín eine sexuelle Beziehung unterhält.

Im Gegensatz zu Enrique bleibt es während des gesamten Films unklar, ob Juan tatsächlich homosexuell ist oder ob er sich lediglich auf den gleichgeschlechtlichen Kontakt sowohl mit Señor Berenguer als auch mit Enrique einlässt, weil er sich von dieser Verbindung etwas Spezielles erwartet.

„Juan, el personaje-base que interpreta Gael, es un tipo al que no le detiene ningún escrúpulo con tal de conseguir lo que ambiciona. Puede matar, si llega el caso, seducir y acostarse con hombres y mujeres según su conveniencia.“²⁰⁴

²⁰³ *La mala educación*. Regie: Pedro Almodóvar, Spanien 2004. 37:26.

²⁰⁴ Online unter

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/index.html>

Als Juan bemerkt, dass er auf den ehemaligen Pater sexuell anziehend wirkt, beginnt er eine Affäre mit ihm, in dessen Folge er von Berenguer Geld und Geschenke erhält. Als die Beiden jedoch Ignacio umgebracht haben, beendet er die Beziehung zu Berenguer mit einer fadenscheinigen Ausrede sofort. Auch als dieser später am Filmset auftaucht, ist er alles andere als begeistert von dessen Anwesenheit, und droht ihm sogar damit, ihn umzubringen, wenn er ihn nicht in Ruhe lassen würde. Wie man im Abspann des Films dann erfährt, schreckte Juan nicht davor zurück, seine Drohung tatsächlich in die Wirklichkeit umzusetzen. Des Weiteren beginnt Juan vermutlich auch nur deshalb eine sexuelle Beziehung mit Enrique, um die heiß ersehnte Rolle der Zahara in *La Visita* übernehmen zu dürfen.

„Juan will über Enrique zu Erfolg kommen, und Enrique rächt sich, indem er testet, wie weit Juan bereit ist, sich für seine Karriere zu prostituieren. Er will das Geheimnis, das Juan umgibt, durchdringen. Er spricht in diesem Zusammenhang von »penetrar« - was sowohl »erkennen« als auch »penetrieren« im sexuellen Sinne heißt – und davon, dass es ihm während der ganzen Dreharbeiten nur physisch, nicht psychisch gelang, in Juan einzudringen.“²⁰⁵

Obwohl Enrique bereits zu Beginn der Dreharbeiten die wahre Identität Juans kannte, engagierte er ihn als Zahara, um herausfinden zu können – wie er sagt – wie weit der Schauspieler bereit sei zu gehen. Als er allerdings am Ende des Films von Berenguer erfährt, dass Juan seine Jugendliebe Ignacio auf dem Gewissen hat und ihm dieser bei ihrem letzten Gespräch auch noch bestätigt, dass er bereits wusste, dass Enrique seinen Schwindel herausfand, reicht es dem Regisseur, und er beendet die Beziehung zu Juan.

Eine wiederum komplett andere Facette der Homosexualität repräsentiert Padre Manolo/Señor Berenguer. Im Gegensatz zu

²⁰⁵ Streiter, Anja, „Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars.“ S.92.

Enrique oder Juan wird der Pater als Päderast dargestellt, das heißt als Homosexueller, der seine Sexualität mit Jungen auslebt. Als Lehrer im Klosterinternat verging er sich des Öfteren an Ignacio, wobei es scheint, als würde er das Ausmaß seiner Taten nicht erkennen. So meint Padre Manolo etwa zu Zahara im Film im Film, er hätte Ignacio geliebt, woraufhin diese entgegnet, einen Jungen könne man nicht lieben, sondern nur missbrauchen. Später im Film, als der einstige Pater als Señor Berenguer das Geschehen betritt, erfährt man, dass er nun verheiratet sei und Kinder habe. Dennoch waren seine homosexuellen Neigungen stärker, begann er doch eine sexuelle Affäre mit dem jungen Schauspieler Juan, dem Bruder seines früheren Missbrauchsopfers.

„So gerät er in die typische Rolle des alternden Homosexuellen, dem es in gewisser Weise egal ist, dass sein Schicksal von einem manipulativen Stricher abhängt. Seine Leidenschaft ist stärker als seine Vernunft. [...] Durch diese neue Facette der Geschichte wird der frühere Missbrauch zwar nicht gerechtfertigt, doch indem Almodóvar den Zuschauer spüren lässt, wie Berenguer für seine Leidenschaft bezahlt hat, vermeidet er die allzu plakative Denunziation eines *homosexuellen* Priesters.“²⁰⁶

In diesem Sinne wirkt Padre Manolo als bürgerlicher Señor Berenguer am Ende des Films wie ein gebrochener und kranker Mann, der für seine Leidenschaft bezahlen musste. Dennoch erweckt die Darstellung des ehemaligen Paters am Ende des Films keineswegs Mitleid beim Zuseher, da die angedeuteten Missbrauchsszenen und die uneinsichtigen Aussagen Berenguers zu schwerwiegend sind.

Das Thema der Homosexualität taucht in vielen Filmen Almodóvars auf, ist also keineswegs einzigartig in *La mala educación*. Auch die Homosexualität von Personen kirchlicher Institutionen ist nicht neu, denn bereits in *Entre tinieblas* werden

²⁰⁶ Riepe 2004:235.

lesbische Nonnen gezeigt. Selbst sexuelle Missbräuche thematisierte der Autor in verschiedenen Filmen. Dennoch ist bei *La mala educación* auffällig, dass einzig der Regisseur Enrique nur homosexuelle Kontakte pflegt, zu diesen auch steht und kein Päderast ist. Somit ist die Parallele zwischen Enrique und Almodóvar offensichtlich, der ebenfalls kein Geheimnis aus seiner Homosexualität macht. In diesem Sinne kann das – häufige – Aufgreifen der Homosexualität in seinen Filmen und vor allem die Verbindung zum Filmemachen wie in *La mala educación* durchaus mit der Biographie des Autors in Verbindung gebracht werden und somit als autobiographischer Bezug interpretiert werden.

11. Schlussfolgerung

In der vorliegenden Arbeit ging es darum, autobiographische Referenzen in zwei Filmen des spanischen Autors Pedro Almodóvar zu untersuchen. Zum einen wurde dafür sein Oscar prämiierter Spielfilm *Todo sobre mi madre* herangezogen, und zum anderen sein auf den ersten Blick am persönlichsten erscheinender Film *La mala educación*. Dabei musste zunächst festgestellt werden, dass Almodóvar nicht nur als Regisseur, sondern als Autor seiner Filme fungiert. Als Autorenfilmer kann er als Gesamtautor angesehen werden, der sich in seine filmischen Werke einschreibt. Dies geschieht im Normalfall auf zwei Ebenen: zum einen in visueller Hinsicht als Erzähler und zum anderen in der Auswahl der Themen und Anordnung der Personen als Autor. Dabei bestimmt der Erzähler auf textinterner Ebene das „was“ und „wie“ des Films, während auf textexterner Ebene die Rolle des Autors zum Tragen kommt.

In der Analyse der beiden Filme wurde in erster Linie die Einschreibung Almodóvars auf textexterner Ebene untersucht, die in der vorliegenden Arbeit als autobiographische Referenzen bezeichnet wurde. Grundsätzlich konnte festgestellt werden, dass die Handlungsstränge der Filme zu einem großen Teil fiktiv sind. Allerdings erzählt Almodóvar von Erlebnissen, die ihm selbst in seinem Leben widerfahren sind und von Erfahrungen, die er selbst einmal gemacht hat. In diesem Sinne spielen viele seiner Filme, darunter auch *La mala educación* und *Todo sobre mi madre* im Schauspielermilieu. Darüber hinaus besitzen einige Personen in seinen Filmen Charaktereigenschaften von ihm selbst bzw. von Menschen, die ihm nahe stehen. All diese beschriebenen Parallelen zu Almodóvars Leben übernimmt dieser in seinen Filmen jedoch nicht eins zu eins, sondern ändert sie in irgendeiner Form ab und integriert sie in die fiktive Handlung. Somit können seine Filme auch nicht als Autobiographien bezeichnet werden, denn die Verbindungen zum Leben des Autors werden „lediglich“ als autobiographische Referenzen inszeniert.

Zuerst wurden autobiographische Bezüge Almodóvars in *Todo sobre mi madre* untersucht. Die auffallend starke Konzentration des Autors auf die Darstellung weiblicher Figuren konnte auf Erlebnisse und Eindrücke während seiner Kindheit in La Mancha zurückgeführt werden. Darüber hinaus konnten

Parallelitäten zur Privatperson Almodóvar vor allem in der Figur des Esteban gefunden werden, der später Autor werden möchte. Doch auch die Bildung von Ersatzfamilien konnte als autobiographische Referenz identifiziert werden, da Almodóvars Lieblingsschauspielerinnen längst zu seiner Familie zählen, wie er selbst angibt. Schließlich wurde auch die Thematisierung der Transsexualität mit dem Leben Almodóvars in Bezug gesetzt. Nach eigenen Angaben kannte Almodóvar selbst einige Männer, die sich genauso wie Lola und Agrado im Film in Paris Brüste operieren ließen und somit als Transsexuelle wieder nach Spanien zurückkehrten.

Bei der Analyse von *La mala educación* konnten vor allem die religiöse Erziehung im Klosterinternat und die damit verbundenen Schwierigkeiten und Erlebnisse wie zum Beispiel der sexuelle Missbrauch mit dem Leben Almodóvars in Verbindung gebracht werden, der selbst seine Schulbildung in einem Salesianer-Internat absolvierte. Die Verlagerung eines Teils der Handlung in die 1980er Jahre und somit in die Zeit der *Movida* wurde ebenfalls als autobiographischer Bezug erkannt. Auch die Travestieshows und der Drogenkonsum, die in diesem Zusammenhang thematisiert werden, fallen in diese Zeit und konnten mit Almodóvars Anfängen als Filmemacher in Bezug gesetzt werden. Als auffälligstes Merkmal kann schließlich die Parallelität zwischen Almodóvar und dem Protagonisten Enrique genannt werden, da beide homosexuell sind und ihre Leidenschaft dem Filmemachen gilt.

Abschließend kann festgestellt werden, dass in beiden untersuchten Filmen viele autobiographische Referenzen identifiziert werden konnten, die für die Einschreibung Almodóvars in seine Werke stehen. Diese autobiographischen Bezüge werden vom Autor abgeändert und können somit nur nach eingehender Auseinandersetzung mit seiner Biographie als solche erkannt werden. Dennoch prägen sie den individuellen Stil Almodóvars von Beginn an seiner Karriere bis heute.

12. Resumen en español

Hacer películas que tratan temas menos convencionales como por ejemplo la homosexualidad, el consumo de drogas, la transexualidad o el abuso sexual es el objetivo de Pedro Almodóvar. Generalmente se puede decir que hacer películas es su gran pasión. Es por ello, por su extravagancia y por sus extraordinarias películas, que es reconocido el autor español internacionalmente tanto por la crítica como por el público. Dado que Almodóvar es un representante del cine de autores hay muchos elementos – por un lado las características visuales, por otro lado la elección del argumento y la caracterización de los personajes – que marcan su estilo propio. Por consiguiente el objetivo de este análisis ha sido el de investigar las referencias autobiográficas en dos de sus películas: primero, en *Todo sobre mi madre* por la cual fue premiado con un Oscar, y segundo en *La mala educación* que parece ser el film más íntimo del autor.

Antes de empezar con el análisis fue necesario exponer el marco teórico del trabajo de Almodóvar como autor de sus películas. El cine de autores se desarrolló entre los años 1950 y 1960 en Francia y fue denominado *Nouvelle Vague*. De las características más importantes de este nuevo movimiento destacan la responsabilidad del autor de todos los diferentes elementos de la producción, es decir la misma persona es guionista y director y controla también la cámara y el montaje. Por eso se puede constatar que en este sentido es el autor total de toda la película. Adicionalmente los filmes de autores son caracterizados por el estilo individual del autor, que se desprende al ejercer el director un control sobre todos los pasos de la producción de una película. Normalmente se reconoce el aporte personal del autor a dos niveles: en primer lugar, en los aspectos visuales y estilísticos y en segundo lugar, en la elección del argumento y la caracterización de los personajes. En este análisis me concentré principalmente en el segundo nivel del aporte del autor, es decir en las referencias autobiográficas.

El contexto histórico en España influyó notablemente en Pedro Almodóvar no sólo en cuanto a su biografía privada sino también en su trabajo profesional. Por eso resultó imprescindible dedicar un capítulo a la historia española, mejor

dicho a la dictadura de Franco que duró casi 40 años, desde el final de la guerra civil en 1939 hasta su muerte en 1975. Este régimen marcó toda la situación política, económica, social y cultural en el país de una manera muy profunda. Las características más importantes de la dictadura de Franco fueron por ejemplo la política autárquica y el aislamiento político y económico del país, el gran número de desempleados, la inflación, la persecución y la expulsión. Además, la influencia sobre el ámbito cultural fue también muy fuerte. Bajo el dictador Franco todas las películas españolas y extranjeras fueron sometidas a una censura que prohibía todo lo que no era conveniente para las normas conservadoras del franquismo. Es decir la censura severa controló toda la producción de películas en España lo que llevó a una verdadera crisis del cine.

Tanto como la historia influyó a Pedro Almodóvar los diferentes movimientos culturales también marcaron su estilo y todavía lo marcan hasta hoy. Sobre todo el movimiento underground *La Movida Madrileña* que dejó sus huellas en el pensamiento y el trabajo del autor. *La Movida* se caracterizó por el ideal de una liberación y un espíritu abierto en el ámbito cultural. Dado que Almodóvar participó activamente en este movimiento, éste se convirtió en uno de sus principales símbolos. En el marco de este movimiento underground se encontraron muchos otros artistas de diferentes corrientes estilísticas que trabajaron juntos y se influyeron mutuamente. Almodóvar también realizó muchas otras obras artísticas y culturales, como por ejemplo escribir cómics y textos pornográficos para fotonovelas y además actuando junto a Fanny McNamara en los bares y clubs de la capital. A veces los dos aparecieron travestidos en el escenario. Aparte de esto, el autor escribió algunas letras de las canciones que cantó con su compañero McNamara. Otros elementos que están asociados con *La Movida Madrileña* son la mezcla de los estilos artísticos y el consumo de drogas. Además, por primera vez se hicieron públicos temas como por ejemplo la homosexualidad, las drogas, la prostitución o la transexualidad. Poco a poco Almodóvar empezó a rodar cortometrajes hasta que consiguió publicar su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en el año 1980. Utilizando toda su creatividad Almodóvar actuó como autor total de sus obras desde el comienzo de su carrera cinematográfica. Es decir que Almodóvar escribió los guiones, dirigió los

actores, controló la cámara y el montaje y supervisó también la producción, la distribución y la venta. Aparte de la influencia de *La Movida Madrileña* se puede notar también ciertos rasgos del pop americano de Andy Warhol en el trabajo del autor. Por eso Almodóvar se ganó el apodo de “Warhol español”. De hecho, hay algunas características comunes entre los dos artistas: para Warhol Nueva York fue el centro de su trabajo y para Almodóvar el centro es Madrid. Además, Warhol fue famoso por su *Factory* que constó de artistas, actores y diseñadores con los que colaboró. Finalmente Almodóvar tiene también su propio *Factory*: la empresa productora *El Deseo*. Otro concepto que está muy visible e importante en la obra del autor es el del *Kitsch Español*. Sobre todo las decoraciones, los muebles, el vestuario y los colores chillones de muchas de sus películas muestran estas características del *Kitsch*.

Después del análisis del contexto histórico y cultural siguió una exposición del cine español en general. Durante la dictadura de Franco la industria cinematográfica se encontró en una situación muy difícil, sobre todo en cuanto a las medidas económicas y la censura. Sólo años después del final del regimen la industria cinematográfica recuperó su estatus y su reconocimiento. De forma gradual los directores españoles se liberaron de las consecuencias de la censura y la autocensura, y se ganaron a un público cada vez más amplio y entraron consiguientemente en el mercado internacional. Los directores españoles más conocidos de esta época son por ejemplo Carlos Saura, Luis Buñuel, Luis García Berlanga, Fernando Trueba y Juan Antonio Bardem. El tiempo del posfranquismo fue también caracterizado por la subida de las subvenciones ya que muchas empresas productoras se encontraron en una situación económica muy difícil. Sobre todo la *Ley Miró* del año 1983 mejoró las condiciones de la producción de cine y enseguida algunos directores como por ejemplo Mario Camus o José Luis Garci se lanzaron al mercado internacional. De los representantes más importantes del cine durante la década siguiente, es decir de los años 90, destacan Pedro Almodóvar y el catalán Bigas Luna que rodaron sobre todo comedias que trataron a menudo temas como la sexualidad o la pasión. Un nuevo movimiento dentro de la producción cinematográfica en España surgió a finales de los 90 y fue nombrado *Joven Cine Español de Autores*. Como ya indica la denominación todos sus representantes pertenecen

al cine de autores. La mayoría de ellos tratan temas actuales, critican la sociedad, denuncian injusticias sociales y representan colectivos marginales. Uno de los autores más importantes e internacionalmente reconocido del *Joven Cine Español de Autores* es Alejandro Amenábar que ganó el Oscar a la mejor película de habla no inglesa para su película *Mar adentro* (2004).

Debido a que se está tratando de analizar las referencias autobiográficas fue también necesario tematizar los puntos más importantes de la biografía de Almodóvar. El autor nació en el año 1951 en un pueblo en La Mancha y creció en un ambiente rural donde no se sintió muy feliz. A los ocho años su familia se mudó a Cáceres que se encuentra en la comunidad autónoma de Extremadura. Dos años más tarde ingresó en un internado católico de los salesianos donde fue educado según las conveniencias religiosas. Este período en el internado le influyó mucho por lo que una cantidad de sus películas tratan sobre temas relacionadas con la religión. Pero durante estos años Almodóvar también descubrió su pasión por el mundo del cine porque siempre se iba a ver una película para huir de la realidad en el internado. Finalmente a los 17 años el autor se trasladó a Madrid donde primeramente trabajó en la compañía telefónica. Pero se puede constatar que por primera vez en su vida Almodóvar se sintió bien, aceptado y entendido porque encontró a mucha gente que tenía los mismos intereses, inquietudes y pasiones que él. Como ya se ha mencionado anteriormente, se reunió con otros artistas en el marco de *La Movida Madrileña* y pronto conoció a actores como por ejemplo Félix Rotaeta o Carmen Maura que se convirtió en su primera musa y protagonista de su primer largometraje. Después de lanzarse al mercado cinematográfico Almodóvar realizó el segundo paso más importante de su carrera: fundó junto con su hermano Agustín su propia empresa productora *El Deseo* que significó para él la libertad artística total. El primer éxito internacional lo consiguió en el año 1987 con la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* por la cual fue nominado por el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Finalmente realizó su película más exitosa tanto a nivel nacional como internacional en el año 1999: *Todo sobre mi madre*. Almodóvar recibió muchos galardones y premios, entre ellos el Oscar. En su siguiente film *Hable con ella* casi superó el éxito del anterior y volvió a ganar el Oscar, esta vez al mejor guión original. En

resumen, se puede decir que Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles más famosos y reconocidos internacionalmente.

A continuación se analizaron primeramente los elementos estilísticos que tienen muchas películas de Almodóvar en común y marcan el estilo individual del autor. Una característica apreciable es la selección del género de sus películas que resulta muchas veces en una mezcla de diferentes estilos de manera que Almodóvar no sigue las convenciones de los diferentes géneros por separado. Sin embargo, se percibe que la mayoría de las películas son comedias parcialmente combinadas con humor negro. Otro elemento que juega normalmente un papel muy importante en sus filmes es la narrativa. Esto tiene que ver con la pasión de Almodóvar por contar historias que es siempre lo más importante para él. Otro aspecto destacable de la obra del autor español es la integración de muchas referencias intermediales e intramediales. Ejemplos para referencias intermediales son alusiones al teatro, a la literatura o a la publicidad. Además es muy frecuente que los personajes de Almodóvar trabajen como actores, directores o dobladores, es decir, que tengan alguna relación con los medios de comunicación. Adicionalmente, Almodóvar muestra muchas veces ficticios anuncios publicitarios o secuencias de una obra de teatro. Aparte de esto, el autor integra frecuentemente referencias intramediales que son a menudo alusiones a películas que influyeron al autor en su pensamiento y en su trabajo. La selección de los colores en la que domina obviamente rojo y su elección de la música que juega siempre un papel importante son también muy esenciales para el estilo individual de Almodóvar.

Después del análisis de los elementos estilísticos siguió la investigación de los elementos característicos en cuanto a los temas elegidos y el significado que tienen muchas películas del autor español en común. Primeramente destaca la selección de los personajes representados que son muchas veces personas que viven al margen de la sociedad porque tienen por ejemplo una orientación sexual diferente. Sin embargo, Almodóvar muestra esos personajes como parte integral y natural de toda la sociedad que no se diferencian de los demás en absoluto. Un rasgo característico de los temas que el autor elige que llama

también la atención es la representación de la familia o mejor dicho la substitución de la familia tradicional por personas muy diferentes que se unen para formar un grupo parecido a una familia. Pero lo que más destaca de todas las películas de Almodóvar es que el autor se concentra mucho en la representación de las mujeres mientras que los hombres normalmente se mantienen a la sombra de los personajes femeninos que se encuentran en el centro de atención. Además, las mujeres son a menudo muy fuertes y seguras de sí mismas. Otro elemento que casi nunca falta en los filmes de Almodóvar es el tema de la sexualidad en todas sus diferentes formas. En este sentido el autor representa personas homosexuales, transexuales, ninfómanas o sadomasoquistas. Lo que Almodóvar también tematiza a menudo es el consumo de drogas. Aparte de esto es evidente que la acción de la mayoría de las películas transcurre en la capital de España, Madrid, que es a la vez el lugar preferido de Almodóvar. El tema de la religión y de las instituciones religiosas es también tematizado con frecuencia en los filmes. Lo ostensible de esta representación religiosa es que resulta normalmente de una manera irónica y exagerada o sirve sólo para el uso iconográfico.

A continuación se analizaron primeramente las referencias autobiográficas en la película *Todo sobre mi madre*. Después de una breve introducción al contenido me concentré en el empleo de los elementos estilísticos más importantes del film. De estos las referencias intermediales e intramediales juegan el papel más decisivo. Como ya indica el título de la película las mujeres se encuentran en el centro de la atención. Además, Almodóvar homenajea al final de la película a todas las actrices que han interpretado papeles de actrices. Adicionalmente el autor dedica el film a su propia madre que murió poco antes del estreno y con la quien siempre había mantenido una estrecha relación. Lo que también destaca es que casi todos los personajes de la película guardan alguna relación con el teatro y el trabajo de actor. Por ejemplo Nina y Huma son actrices profesionales, la protagonista Manuela se interesa por este trabajo a un nivel aficionado y Agrado actúa espontáneamente. En el título de la película *Todo sobre mi madre* hay una referencia intertextual que es una alusión al film *Eva al desnudo* (en inglés: *All About Eve*) de Joseph L. Mankiewicz. Un elemento que caracteriza el argumento es la integración de

escenas de la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams que desempeña un papel fundamental en la vida de todos los personajes. En resumen, se averiguó que la integración de referencias intramediales e intermediales es típica para el estilo de Almodóvar y representa su afinidad con el teatro y el mundo de la interpretación.

En el análisis concreto de las referencias autobiográficas me concentré sobre todo en el homenaje a las mujeres, las diferentes representaciones del rol de la mujer y el tema de la transexualidad. Primeramente fue necesario destacar que esas referencias sólo son alusiones a la vida privada y personal de Almodóvar porque a menudo cuenta historias, vivencias y hechos que él mismo conoce. Por eso no se pueden entender esas referencias como una verdadera autobiografía porque el autor naturalmente modifica esas alusiones y las adapta al contexto ficticio de sus películas. La mencionada abundancia de la representación de mujeres tiene que ver con impresiones y experiencias que Almodóvar ganó durante la infancia en La Mancha. Cuando era niño pasó mucho tiempo con las mujeres de su entorno familiar, es decir su madre, su hermana y las vecinas con las que se sintió muy cómodo. Le gustó mucho ver como las mujeres se enfrentaron a su manera al machismo manchego sin que los hombres se diesen cuenta jamás. Esta capacidad de las mujeres de improvisar, fingir, mentir y disimular le impresionó mucho a Almodóvar aparentemente de manera que decidió rodar una película que tratase sobre dicho talento femenino. Por eso los personajes femeninos de *Todo sobre mi madre* son todos capaces de disimular, fingir y mentir. Por poner un ejemplo Manuela oculta la verdad sobre su padre a su hijo y la razón por la cual aparece en el vestuario a Huma y Rosa calla la identidad del padre de su hijo a su madre. Como ya indica el título de la película un tema muy central es la maternidad que es representada en diferentes formas. La madre por antonomasia Manuela pierde su hijo al comienzo del film pero se convierte en una madre substitutiva de Agrado, Huma y Rosa. Adicionalmente, la monja no puede disfrutar de su maternidad tampoco porque muere durante el parto. Otra vez es la protagonista Manuela que está presente y que se ocupa del bebé. La maternidad fue importante también en la vida de Almodóvar ya que se entendió siempre muy bien con su madre. Además, se podría vislumbrar que existe una

relación entre el personaje de Esteban y la persona privada del autor. Esteban quiere ser autor y guionista para poder escribir papeles para su madre como lo hizo Almodóvar. La formación de grupos familiares que es tematizada en *Todo sobre mi madre* la experimentó el autor también. Hace mucho tiempo que Almodóvar considera a sus musas y actrices favoritas y el equipo de *El Deseo* una parte integral de su familia. Los medios de comunicación llaman a las actrices *Las chicas Almodóvar*. Para terminar, se analizó la representación del tema de la transexualidad que se ofrece en la película en las personas de Agrado y Lola. Como Almodóvar mencionó en una entrevista él mismo conoció a hombres que se operaron en París los pechos y volvieron a España como transexuales. En el hospital Manuela cuenta a Rosa que Lola y Agrado hicieron lo mismo. En resumen, se puede constatar que el aporte del autor a *Todo sobre mi madre* es notable tanto en los elementos estilísticos como en los temas característicos que se pueden considerar como referencias autobiográficas.

Siguió el segundo análisis de *La mala educación* donde volví a concentrarme primeramente en los elementos estilísticos después de realizar una breve introducción al contenido de la película. Generalmente se puede decir que la trama del film transcurre a varios niveles, razón por la cual es difícil entender a primera vista y de recontar. De los elementos estilísticos destaca la película dentro de la película con el título *La Visita* que rueda el director ficticio Enrique Goded. Las diferentes escenas de este film son integradas en el argumento principal y son desde el principio muy importantes para la película. Sin embargo esas escenas dificultan el entendimiento del público porque el espectador se da cuenta de que las escenas son ficticias solamente al final del film. Pero lo que es típico para Almodóvar es que el mundo del cine vuelve a desempeñar un papel fundamental. Otra vez hay referencias intramediales en *La mala educación*. Una vez los chicos van al cine y ven la película *Esa mujer* de Mario Camus de la cual Almodóvar integra algunas escenas en el argumento. Sobre todo los chicos, Ignacio y Enrique, comparten con el autor la pasión por el cine y los actores. Además, otro elemento tienen en común es la fuga de los chicos al cine para escapar de la vida estricta del internado.

A primera vista *La mala educación* de verdad parece ser una autobiografía real. Almodóvar ha tenido que responder muchas veces a preguntas con respecto a la discusión sobre si su película es o no autobiográfica. El hecho es que el autor siempre ha subrayado que no lo es, sin embargo, en cierto momento Almodóvar llegó a declarar que a la gente le gusta creer que es una autobiografía. Lo cierto es que hay muchos elementos de la película que tenían o tienen también una cierta relación con la vida de Almodóvar, por ejemplo la educación religiosa en el internado, el director homosexual o el tema del travestí. Sin embargo, esos elementos comunes se pueden interpretar solamente como referencias autobiográficas porque fueron adaptados al contexto ficticio de la película.

Al principio me concentré en el análisis de la representación de la educación religiosa con los padres salesianos. Como Almodóvar confirmó en una entrevista hay algunas escenas con respecto a este tema que él mismo realmente experimentó durante su educación. Ejemplos son el hecho de que los chicos tienen que cantar a los padres, las misas privadas y el abuso sexual por parte de uno de los padres que el autor no experimentó sino que le sucedió a un compañero. En resumen, se podía averiguar que hay una abundancia de referencias autobiográficas en cuanto al tema de la educación religiosa. Otro aspecto de la película que fue analizado es el de la representación del espectáculo del travestí Zahara. Este tema lleva a Almodóvar otra vez a *La Movida Madrileña* que le influyó tanto. Una parte integral del argumento transcurre justamente durante el movimiento que el autor vive en primera persona de manera tan intensa. Su interés por la unión de los sexos en forma de transexuales o travestis lo muestra en algunas de sus películas pero ya tenía su origen en *La Movida Madrileña*. Muchas veces él mismo entró como travestí al escenario junto con Fanny McNamara. Otro elemento que es conectado con el movimiento underground es el consumo de drogas o mejor dicho la drogadicción. Según Almodóvar él mismo conoció a muchos artistas, músicos y actores que se drogaron durante *La Movida*, algunos de ellos tomaron incluso heroína. Pero el autor sigue afirmando que él nunca fue drogadicto ya que había siempre un montón de proyectos para emprender y también completar. Sin embargo, la representación del drogadicto Igancio

como transexual y la del travestí Zahara tiene que ver seguramente con las impresiones y experiencias que Almodóvar adquirió durante *La Movida Madrileña*. Por consiguiente se puede decir que los temas de la transexualidad, el consumo de drogas y los travestis pueden ser interpretados como referencias autobiográficas porque todos pueden ser relacionados con una etapa especial en la vida del autor. Como último elemento característico de la temática de la película, fue el analizar la presencia de la homosexualidad que está muy presente en *La mala educación*. Lo que destaca de manera muy notoria es que casi todos los personajes del film son homosexuales o al menos tienen contactos homosexuales: Enrique e Ignacio ambos descubrieron a muy temprana edad su homosexualidad, el Padre Manolo/Señor Berenguer y también el actor Juan. A pesar de estos elementos comunes hay algunas diferencias entre ellos. El Padre Manolo es un pederasta, Ignacio es transexual y quiere convertirse totalmente en mujer y Juan sólo se acuesta con hombres porque piensa en su propio provecho. Por eso se puede decir que Enrique es el único personaje que reconoce su homosexualidad. Entonces es obvio que Enrique y Almodóvar tienen algunos elementos en común: primero ambos son homosexuales y segundo los dos tienen la misma profesión. Por consiguiente, la representación de la homosexualidad es también una referencia autobiográfica.

En resumen, el análisis mostró que Almodóvar como representante del cine de autores aporta a su estilo individual no sólo en cuanto a los elementos estilísticos sino también en cuanto a ciertos temas y la selección de los personajes. Por consiguiente se analizó la existencia de referencias autobiográficas en dos de sus películas: *Todo sobre mi madre* y *La mala educación*. Finalmente se podía averiguar que en ambos filmes hay muchas referencias autobiográficas de Almodóvar.

13. Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: PORTRÄT ALMODÓVAR.....	- 39 -
ABBILDUNG 2: OSCAR-VERLEIHUNG	- 53 -
ABBILDUNG 3: TODO SOBRE MI MADRE.....	- 77 -
ABBILDUNG 4: ALMODÓVAR'S MUTTER IN KIKA	- 80 -
ABBILDUNG 5: MANUELA ALS ASSISTENTIN VON HUMA ROJO	- 89 -
ABBILDUNG 6: LAS CHICAS ALMODÓVAR	- 93 -
ABBILDUNG 7: HERMANA ROSA	- 95 -
ABBILDUNG 8: DIE TRANSSEXUELLE AGRADO.....	- 96 -
ABBILDUNG 9: LA MALA EDUCACIÓN	- 98 -
ABBILDUNG 10: IGNACIO UND ENRIQUE FLÜCHTEN INS KINO	- 103 -
ABBILDUNG 11: PADRE MANOLO MIT IGNACIO.....	- 107 -
ABBILDUNG 12: JUAN ALS ZAHARA	- 111 -
ABBILDUNG 13: DAS DUO ALMODÓVAR/McNAMARA	- 112 -
ABBILDUNG 14: ENRIQUE UND JUAN/ÁNGEL	- 115 -

14. Bibliografie

Filmverzeichnis

- Ⓢ *Todo sobre mi madre*. Regie: Pedro Almodóvar, Spanien/Frankreich 2000.
- Ⓢ *La mala educación*. Regie: Pedro Almodóvar, Spanien 2004.

Sekundärliteratur

- Ⓢ Allinson, Mark, *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- Ⓢ Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*. London: Tauris, 2008.
- Ⓢ Almodóvar, Pedro, *Almodóvar on Almodóvar. Edited by Frederic Strauss*. London: Faber and Faber, 2006.
- Ⓢ Austerer, Mariella, „Familienkonstellationen in Pedro Almodóvars Film *High Heels*“, Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch - Kulturwissenschaftliche Fakultät 2006.
- Ⓢ Berg, Jan [Hrsg.], *Am Ende der Rolle: Diskussion über den Autorenfilm. Dokumentation eines Symposiums der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft, 16.3.1991*. Marburg: Schüren, 1993.
- Ⓢ Bernecker, Walther L., *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: Beck, 1997.
- Ⓢ Bersani, Leo, *Forms of being: cinema, aesthetics, subjectivity*. London: BFI, British Film Institute, 2004.
- Ⓢ Bonfen, Elisabeth/Müller, Nicole/Harguindey, Ángel, *du - Die Zeitschrift der Kultur* 729, September 2002.
- Ⓢ Caparrós Lera, José María, *Historia del cine español*. Madrid: T&B Eds., 2007.
- Ⓢ Colmenero Salgado, Silvia, *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. Estudio crítico*. Barcelona: Eds. Paidós, 2001.
- Ⓢ Daničić, Tamara, *Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar*. Tübingen: Stauffenburg, 2003.
- Ⓢ Fusi Aizpúrua, Juan Pablo, *Franco: Spanien unter der Diktatur 1936 – 1975*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992.

- ② Goebel, Tina, „Aufarbeitung einer schlechten Erziehung. Analyse und Beschreibung der Arbeitsweise Pedro Almodóvars am Beispiel von ‚La mala educación‘“, Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch - Kulturwissenschaftliche Fakultät 2007.
- ② Grob, Norbert, „Autorenfilm“, in: Koebner, Thomas [Hrsg.], *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- ② Gubern, Román/ Monterde, José Enrique/ Pérez Perucha, Julio/ Riambau, Esteve/ Torreiro Casimiro, *Historia del cine español*. Madrid: Eds. Cátedra, 2005.
- ② Haas, Christoph, *Almodóvar: Kino der Leidenschaften*. Hamburg/Wien: Europa-Verlag, 2001.
- ② Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge, 2000.
- ② Heredero, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Ed., 1999.
- ② Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- ② Hofstadler, Beate, „Eindeutig – mehrdeutig: Rezeptionsweisen von Geschlecht anhand Pedro Almodóvars Film *Todo sobre mi madre/Alles über meine Mutter* (E/F 1999)“, Dissertation, Universität Wien, Philologisch - Kulturwissenschaftliche Fakultät 2005.
- ② Holguín, Antonio, *Pedro Almodóvar*. Madrid: Eds. Cátedra, 2006.
- ② Huven, Kerstin, *Gendering images: Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang, 2002.
- ② Juan Payán, Miguel, *Cine español actual. Conversaciones con Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Vicente Aranda, Bigas Luna, Eduardo Campoy, Jaime Chávarri, Alex de la Iglesia, Ricardo Franco, Carlos Saura, Fernando Trueba, Imanol Uribe*. Madrid: Eds. JC, 2001.
- ② Kappelhoff, Hermann, „Der Auszug aus Bernada Albas Haus. Bergungsversuche am sentimentalen Bewusstsein.“, in: Kappelhoff, Hermann/Illger Daniel (Hrsg.), *Pedro Almodóvar*. München, Ed. Text + Kritik, 2008.
- ② Markuš, Saša, *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Littera Books, 2001.
- ② Maurer Queipo, Isabel, *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.

- ② Méjean, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*. Teià (Barcelona): Eds. Robinbook, 2007.
- ② Nünning, Ansgar [Hrsg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- ② Pimminger, Petra, „Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña (1978 – 85)“, Diplomarbeit, Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät 2001.
- ② Polimeni, Carlos, *Pedro Almodóvar y el „kitsch“ español*. Madrid: Campo de Ideas, 2004.
- ② Rabe, Cordula, *Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag, 1997.
- ② Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- ② Riepe, Manfred, *Intensivstation Sehnsucht: blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.
- ② Saghari, Peymane, „Zur Konstruktion von Genderidentitäten in den Filmen Pedro Almodóvars“, Diplomarbeit, Universität Wien, Sozialwissenschaftliche Fakultät 2006.
- ② Sammt, Barbara, „Pop, Kitsch und Humanismus. Wie authentisch blieb Pedro Almodóvar?“, Diplomarbeit, Universität Wien, Fakultät für Human- und Geisteswissenschaften 2001.
- ② Schanze, Helmut [Hrsg.], *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- ② Scholz, Annette, *Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2005.
- ② Sestakova, Veronika, „Die Sprache des Films im Schaffen von Pedro Almodóvar“, Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch - Kulturwissenschaftliche Fakultät 2006.
- ② Stiglegger, Marcus [Hrsg.], *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender, 2000.
- ② Streiter, Anja, „Passion Revisited. Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars.“ in: Kappelhoff, Hermann/Illger Daniel (Hrsg.), *Pedro Almodóvar*. München, Ed. Text + Kritik, 2008.

- Ⓒ Tischler, Petra, „Die Zensur in Literatur und Film in Spanien unter Francisco Franco (1936-1956) mit besonderer Berücksichtigung der politischen Randbedingungen.“, Diplomarbeit, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1997.

Internet

- Ⓒ <http://www.imdb.com/> (Stand: 19.4.2009)
- Ⓒ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm> (Stand: 19.4.2009)
- Ⓒ <http://www.pedroalmodovar.es/> (Stand: 17.2.2009)
- Ⓒ <http://www.mp3lyrics.org/m/macnamara/voy-a-ser-mama/> (Stand: 5.4.2009)

Bilderverzeichnis

- Ⓒ Bild am Titelblatt:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/engcronologia7.htm> (Stand: 14.12.2008)
- Ⓒ Collage:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm> (Stand: 18.12.2008)
<http://www.losabrazosrotos.com/> (Stand: 12.3.2009)
- Ⓒ Abbildung 1:
http://www.elpais.com/recorte/20071212elpepicul_3/LCO340/les/Pedro_Almodovar.jpg (Stand: 12.1.2009)
- Ⓒ Abbildung 2:
<http://jaycbird.blogspot.com/2006/08/all-almodovar-all-month.html> (Stand: 18.2.2009)
- Ⓒ Abbildung 3:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/madre/carteles/grandes/cgr1.gif> (Stand: 5.2.2009)
- Ⓒ Abbildung 4:
<http://www.almodovarlandia.com/almodovarlandia/actors/caballero.htm> (Stand: 24.2.2009)
- Ⓒ Abbildung 5:
http://www.sensacine.com/film/galerie/vignette_gen_cfilm=7868&cmediafichier=18936825.html (Stand: 3.4.2009)

© Abbildung 6:
<http://www.spanport.ucsb.edu/projects/llcf/films/TodoSobreMiMadre/sobrelosactores.htm> (Stand: 24.2.2009)

© Abbildung 7:
<http://www.unique-screenwriting.com/images/www.unique-screenwriting.com-penelope-cruz-all-about-my-mother.jpg.jpg> (Stand: 3.4.2009)

© Abbildung 8:
<http://www.almodovarlandia.com/almodovarlandia/actors/photos/antoniasanjuan/antoniasanjuantodosobremimadre250x216.jpg> (Stand: 6.4.2009)

© Abbildung 9:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/index.html#> (Stand: 5.2.2009)

© Abbildung 10:
<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/fotosb.htm#> (Stand: 9.4.2009)

© Abbildung 11:
<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/fotosb.htm> (Stand: 9.4.2009)

© Abbildung 12:
<http://www.movieplayer.it/gallery/12247/gael-garcia-bernal-nei-panni-di-zahara-in-una-scena-de-la-mala-educacion/> (Stand: 9.4.2009)

© Abbildung 13:
<http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> (Stand: 24.2.2009)

© Abbildung 14:
<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/fotos.htm> (Stand: 9.4.2009)

15. Anhang

15.1 Filmografie Pedro Almodóvar²⁰⁷

- Ⓢ 1980: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
- Ⓢ 1982: *Laberinto de pasiones* (deutsch: *Labyrinth der Leidenschaften*)
- Ⓢ 1983: *Entre tinieblas* (dt.: *Das Kloster zum heiligen Wahnsinn*)
- Ⓢ 1984: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (dt.: *Womit hab' ich das verdient?*)
- Ⓢ 1985: *Matador*
- Ⓢ 1986: *La ley del deseo* (dt.: *Das Gesetz der Begierde*)
- Ⓢ 1987: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (dt.: *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*)
- Ⓢ 1989: *¡Átame!* (dt.: *Fessle mich!*)
- Ⓢ 1991: *Tacones lejanos* (dt.: *High Heels – Die Waffen einer Frau*)
- Ⓢ 1993: *Kika*
- Ⓢ 1995: *La flor de mi secreto* (dt.: *Mein blühendes Geheimnis*)
- Ⓢ 1997: *Carne trémula* (dt.: *Live flesh – Mit Haut und Haar*)
- Ⓢ 1999: *Todo sobre mi madre* (dt.: *Alles über meine Mutter*)
- Ⓢ 2002: *Hable con ella* (dt.: *Sprich mit ihr*)
- Ⓢ 2004: *La mala educación* (dt.: *Schlechte Erziehung*)
- Ⓢ 2006: *Volver*
- Ⓢ 2009: *Los abrazos rotos* (dt.: *Zerrissene Umarmungen*)

²⁰⁷ Vgl. Méjean 2007:191-199.

15.2 Abstract

Der Spanier Pedro Almodóvar zählt spätestens seit dem Gewinn des Oscars zu den wichtigsten internationalen Filmemachern. Dabei ist Almodóvar als Autor für den Film als Gesamtwerk verantwortlich und zählt somit zu den Vertretern des Autorenkinos. Die Einbringung des Autors in seine Filme erfolgt dabei einerseits in visueller Hinsicht und andererseits in der Auswahl und Anordnung der Handlungsstränge und Figuren. Die Einschreibungen auf der zweiten Ebene wurden als autobiographische Referenzen bezeichnet, die in den beiden Filmen *Todo sobre mi madre* (1999) und *La mala educación* (2004) analysiert wurden.

Bei der Untersuchung des Spielfilms *Todo sobre mi madre* wurde zunächst auf die Wichtigkeit der inter- und intramedialen Verweise hingewiesen. In der Folge wurden die starke Konzentration auf die Darstellung weiblicher Figuren, die auch schon im Titel angekündigt wird, sowie die Thematisierung der Transsexualität als autobiographische Referenzen identifiziert. Bei der Analyse des auf den ersten Blick am persönlichsten erscheinenden Films Almodóvars *La mala educación* wurde zuerst auf das stilistische Merkmal des Films im Film mit dem Titel *La Visita* eingegangen, der unter anderem auf die Affinität des Autors zum Filmemachen verweist. Als autobiographische Verweise wurden die religiöse Erziehung im Klosterinternat und die damit verbundenen Erlebnisse interpretiert. Darüber hinaus spielen Teile der Handlung des Films während der Zeit der *Movida Madrileña*, in der Almodóvar künstlerisch sehr aktiv war. Eine weitere auffällige Parallele zum Leben des Autors ließ sich auch in der Hauptfigur Enrique entdecken, da dieser ebenfalls homosexuell ist und als Filmemacher sein Geld verdient.

Die Analyse der autobiographischen Referenzen in *Todo sobre mi madre* und *La mala educación* ergab, dass Almodóvar in beiden Filmen gewisse Ereignisse, Charaktereigenschaften und Vorlieben in die fiktive Handlung miteinbindet, die einen eindeutigen Bezug zu seinem eigenen Leben erkennen lassen.

15.3 Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname:	Claudia
Nachname:	Böcklinger
Geburtsdatum:	01.01.1985
Geburtsort:	Ried/Innkreis (Oberösterreich)
Familienstand:	ledig
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Schulbildung

1991 – 1995	Volksschule in Riedau (Oberösterreich)
1995 – 2003	BG/BRG in Schärding (Oberösterreich)

Studium

10/2003 - 11/2007	Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien
seit 10/2003	Diplomstudium Romanistik/Spanisch an der Universität Wien
seit 10/2007	Studium Transkulturelle Kommunikation für Spanisch und Englisch am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien

Praktika

07/2007	Praktikum bei <i>Oberösterreichische Rundschau</i> in der Lokalredaktion in Ried/Innkreis
09/2008	Praktikum bei <i>Oberösterreichische Nachrichten</i> in der Regionalredaktion in Linz
10/2008	Praktikum bei <i>miss</i> in der Redaktion in Wien