



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Entwicklung Pedro Almodóvars“

Verfasserin

Sandra Tschulenk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

„I LOVE IT WHEN
YOU ASK ACTORS 'WHAT'RE YOU DOING
RIGHT NOW?' AND THEY SAY 'I'M BETWEEN
ROLES.' TO BE LIVING LIFE BETWEEN ROLES,
THAT'S MY FAVOURITE.“

- Andy Warhol

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
2. Geschichte, Gesellschaft und Politik	8
2.1. Umriss der Ära Franco.....	8
2.1.1. Das Medium Film im Franquismus.....	9
2.1.2. Kulturpolitik im Spätfranquismus.....	14
2.2. Die Ära der Transición – von der Diktatur zur Demokratie (1975-1982).....	15
2.2.1. Die Movida Madrileña (1977-1983) ³	18
2.2.2. Postfranquistische Kulturpolitik.....	19
2.2.3. Spanisches Kino zur Zeit der Transición.....	20
3. Todo sobre Almodóvar	24
3.1. Es begann in der Mancha.....	24
3.1.1. Patty Diphusa.....	26
3.1.2. Eine neue Ära.....	26
3.1.3. El Deseo – der Schritt in die Unabhängigkeit	28
4. Filmanalyse.....	33
4.1. Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón.....	33
4.1.1. Synopsis.....	33
4.1.2. Aussage des Films.....	34
4.1.3. Protagonisten.....	35
4.1.4. Geschichte und Politik.....	35
4.1.5. Produktionsbedingungen.....	36
4.2. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?	38
4.2.1. Synopsis.....	38
4.2.2. Aussage des Films.....	39
4.2.3. Protagonisten.....	39
4.2.4. Politik und Geschichte	41
4.2.5. Produktionsbedingungen.....	41
4.2.6. Genre.....	41
4.2.7. Themen.....	42
4.3. Tacones lejanos.....	43
4.3.1. Synopsis.....	43
4.3.2. Aussage des Films.....	44

4.3.3. Protagonisten.....	45
4.3.4. Produktionsbedingungen.....	47
4.3.5. Dreh.....	47
4.3.6. Genre.....	47
4.3.7. Ingmar Bergmans Herbstsonate.....	48
4.4. Kika.....	49
4.4.1. Synopsis.....	49
4.4.2. Aussage des Films.....	50
4.4.3. Protagonisten.....	50
4.4.4. Produktion.....	51
4.4.5. Themen.....	52
4.5. Todo sobre mi madre.....	53
4.5.1. Synopsis.....	53
4.5.2. Themen.....	54
4.5.3. Protagonisten.....	56
4.5.4. Preise.....	58
4.6. Volver.....	59
4.6.1. Synopsis.....	59
4.6.2. Aussage des Films.....	60
4.6.3. Titel.....	60
4.6.4. Protagonisten.....	62
4.6.5. Themen.....	63
4.6.6. Produktionsbedingungen.....	64
4.6.7. Auszeichnungen.....	65
5. Vom ausgefallenen Genie zum Erwachsenen.....	66
5.1. Schaffensphasen.....	66
6. Almodóvar von damals bis heute	68
6.1. Stil.....	68
6.1.1. Die Einflüsse der Movida.....	68
6.1.2. Kitsch español und amerikanische Pop-Art.....	68
6.2. Die Produktion - sich stetig verändernde Möglichkeiten.....	71
6.3. Die Wahl der Drehorte.....	74
6.4. El Deseo, S.A.....	76
6.5. Almodóvars SchauspielerInnen – Das Herz seiner Filme.....	77
6.5.1. Carmen Maura.....	77
6.5.2. Chus Lampreave	77

6.5.3. Marisa Paredes	78
6.5.4. Verónica Forqué	78
6.5.5. Victoria Abril.....	78
6.5.6. Cecilia Roth.....	78
6.5.7. Rossy de Palma.....	79
6.5.8. Penélope Cruz	79
6.5.9. Antonio Banderas.....	79
6.5.10. Nacho Martínez.....	80
6.6. Almodóvars Filme – eine Genderfrage?.....	80
6.6.1 Almodóvar und das universo femenino.....	80
6.6.2 Ein wahres Bild.....	83
6.6.3 Almodóvar, der Frauenversther	83
6.6.4 Die Darstellung der Männerwelt	86
6.6.5 Transsexuelle - eine Zwischenwelt der Geschlechter	90
6.7. Sexualität im Film Almodóvars.....	91
6.7.1. Prostitution – gewerbliche Sexualität	93
6.8. Zufluchtsort Familie?	94
6.8.1 Mütter.....	96
6.8.2 Väter	97
6.8.3 Kinder - ein Frauenwunsch bei Almodóvar?	98
6.9. Stadt versus Dorf – Die Bedeutung der Drehortes bei Pedro Almodóvar.....	99
6.9.1. Die Großstadt – ein Fundus reich an skurrilen Geschichten.....	99
6.9.2. Dörfer und Langeweile soweit das Auge reicht	101
6.9.3. Andere Schauplätze	101
6.10. Berufe.....	101
6.11. Werbung und TV.....	102
6.12. Genres.....	104
6.13. Die Dramaturgie im Schaffen Almodóvars.....	105
6.14. Almodóvars Figuren.....	106
6.15. Almodóvars Themenvielfalt.....	107
6.15.1 Liebe	107
6.15.2 Tod und paranormale Erscheinungen.....	108
6.15.3. Religiosität.....	110
6.15.4. Drogen.....	110
6.15.5. Politik.....	112
7. Exkurs: Almodóvar hat wieder zugeschlagen.....	113

7.1. Synopsis.....	113
7.2. Aussage.....	113
7.3. Titel.....	115
7.4. Protagonisten.....	115
7.5. Der Film im Film im Film.....	116
7.6. Die Verdoppelung.....	118
<i>Epilog</i>	<i>119</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>123</i>
<i>I. Anhang.....</i>	<i>127</i>
I.1. Resumen en castellano.....	127
I. 2. Abstract.....	135
I.3. CURRICULUM VITAE.....	136

1. Einleitung

Difícil presentar el fenómeno Almodóvar. Se trata de un torbellino de ideas, de una revolución en el montaje escénico, de un ritmo de acción que produce vértigo. Almodóvar es un director de personalidad única, para lo bueno y para lo malo. Autodidacta, despreciador de las reglas, intuitivo, rápido, nervioso, sorprendente. (Varela: 2002, 370)

Pedro Almodóvar versteht es wie kein anderer sein Publikum in, wie Riepe es nennt, Labyrinth der Leidenschaften zu ziehen. Seine Geschichten schreibt das Leben, unter anderem auch sein eigenes. Ohne wirklich autobiografisch zu arbeiten, steckt in all seinen Figuren und Geschichten ein wenig Almodóvar.

Er thematisiert Dinge stets in ungewohnten Kontexten und teils auf eine sehr unkonventionelle Art. Auf seine Weise präsentiert er die spanische Gesellschaft im Wandel der Zeit. Die Probleme und Konflikte, in denen sich die Protagonisten seiner Erzählungen befinden, scheinen anfangs typisch spanisch, sind jedoch im Grunde international, was es für sein Publikum so einfach macht sich in der einen oder anderen Figur oder Situation wiederzufinden.

In seinen Arbeiten steckt Herzblut, jedes Detail ist minutiös durchdacht, auch wenn seine Filme, vor allem die früheren Werke, größtenteils chaotisch wirken.

Viele Erzählstränge führen am Ende zusammen und ergeben ein großes Ganzes, wie in einem Puzzle, dessen einzelne Teile man Schritt für Schritt zusammensetzen muss, um am Ende das fertige Bild zu sehen.

Almodóvars Leidenschaft ist, und war schon immer, das Erzählen, seine Geschichten speisen sich einerseits aus einem Fundus reich an Erfahrungen und Eindrücken, die er im Laufe seines Lebens gesammelt hat, und andererseits aus seiner grenzenlosen Phantasie und der Freude am Vermischen von Realität und Fiktion. Almodóvars Arbeiten sind schrill, erregen Aufmerksamkeit und brechen Tabus. Zwischen Tradition, Pop Art, Kitsch und Moderne zeigt er uns ein Bild einer Welt, die in gleichem Maße grausam wie auch schön ist.

Sein Kino besitzt eine bizarre Ästhetik, es ist ein Gemisch aus Klassik, Avantgarde und sämtlichen Kinogenres. Ein barockes Kino, das alle großen künstlerischen Abenteuer des Jahrhunderts in sich vereint. (Almodóvar: 1998, 15)

Mit seiner ganz persönlichen Note schaffte er es aus der Amateurliga des Madrider Undergrounds zum gefeierten und international geschätzten Regisseur.

Um nun sein filmisches Werk und anhand dessen, seine Entwicklung zu skizzieren, erfordert es einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit seiner Person und der Geschichte seiner Heimat Spanien.

Das filmische, aber auch narrative Werk Almodóvars stellt eine Kombination aus artistischer ars combinatoria, historischer ars memoria und gegenwärtigen postmodernen Elementen dar. [...] Entgegen durchaus geläufigen Analysen an der Oberfläche, zeigt sich hier das vorhandene, häufig jedoch negierte sozialkritische Engagement des spanischen Regisseurs. Ohne umfassende Untersuchungen stagniert eine kritische, aber kreative Rezeption: Ohne den historischen Hintergrund der Movida, erscheint dann *Laberinto de pasiones* [...] schlicht als schrilles provokatives Werk, als Light-Kost ohne Reflexionsebene [...] (Maurer Queipo:2005, 204)

Um den Regisseur also ansatzweise verstehen zu können und um sich im Kuriosum seiner Geschichten nicht zu verlieren, muss man sich schichtweise vorarbeiten, um auf den Kern des Mysteriums Almodóvar zu stoßen. Die Ära Franco und der Prozess der Demokratisierung hatten unmittelbaren Einfluss auf den Filmemacher und sein Werk. Anhand eines geschichtlichen Einblicks werde ich versuchen, eben diese Zeit in wenigen Zügen zu porträtieren.

In die Analyse miteinbezogen, und vor allem genauer beschrieben, sind sechs seiner Werke, welche wären: *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* (1980), *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), *Tacones lejanos* (1990), *Kika* (1993), *Todo sobre mi madre* (1999) und *Volver* (2006).

Ich habe versucht, aus den seit kurzem, siebzehn Filmen, ausgehend von seinem ersten kommerziellen Werk „*Pepi, Luci, Bom..*“ aus dem Jahr 1980, sechs Filme zu wählen, zwischen deren Ausstrahlung, ungefähr derselbe Zeitabstand liegt. Dieser bewegt sich zwischen vier und sechs Jahren.

Als ich mit dem Konzept der Arbeit begann, ging ich von vier Jahren Zeitabstand aus, was dazu führte, dass ich oft auf Werke stieß, die bereits in anderen Werken diskutiert wurden, und wählte im Endeffekt aus diesen Gründen einige seiner Filme, aufgrund der geringen Präsenz in Referenzwerken. Deshalb wurden aus den geplanten vier Jahren, oft auch fünf oder sechs. Die einzige Ausnahme habe ich bei „*Kika*“ gemacht. Zwischen „*Tacones lejanos*“ und „*Kika*“ liegen nur drei Jahre, ich halte den Film jedoch für bemerkenswert, da er viele verschiedene Themen behandelt, trotzdem jedoch sehr schlechte Kritiken einheimste.

Alle sechs gewählten Filme sind, meines Erachtens nach, ganz besondere, sehr eigenwillige Werke, anhand derer sich seine Entwicklung gut aufzeigen lässt. Da ich das Glück habe, im Erscheinungsjahr seines neuesten Geniestreiches „*Abrazos rotos*“ diese Arbeit zu verfassen, werde ich diesen Film in Form eines Exkurses der ursprünglichen Arbeit anhängen und in kurzen Worten wiedergeben.

2. Geschichte, Gesellschaft und Politik

2.1. Umriss der Ära Franco

1939 gelang es **Francisco Franco** Spanien erneut die Fesseln einer Diktatur anzulegen. Francos Staat basierte auf drei Eckpfeilern. Zunächst übernahm die Falange die Funktion der neuen Staatspartei. Dies war eine nationalistisch ausgerichtete, vom Sohn *Primo de Riveras* gegründete Partei, auf deren Ideologie Franco seine Diktatur aufbaute.

Weiters stützte sich Franco auf die ihm vertraute Institution des Militärs, die nicht nur weitgehend die Sicherheitskräfte kontrollierte, sondern auch einen Teil der öffentlichen Verwaltung übernahm und wichtige Funktionen in öffentlichen Unternehmen ausübte. (Ehritz: 2008, 29)

Die dritte und letzte Stütze der Diktatur war die katholische Kirche, die unter General Franco eine beachtliche Rolle spielte. Der Begriff Nationalkatholizismus beschreibt sehr gut die Verbundenheit und enge Zusammenarbeit von Staat und Kirche in den ersten beiden Jahrzehnten der Diktatur. Es galt traditionelle, konservative Moralvorstellungen in der spanischen Gesellschaft zu verankern, nicht zuletzt durch das Bildungswesen, das während der Diktatur unter der Obhut der Kirche stand.

Die ersten zwanzig Jahre waren auch durch den Verzicht Spaniens auf internationalen Austausch von Dienstleistungen und Gütern geprägt, was Bernecker wie folgt beschreibt:

Zwischen 1939 und 1959 betrieb die Regierung eine Autarkiepolitik im Sinne einer radikalen Importsubstitution und der systematischen Verringerung der Weltmarktverflechtung in allen Bereichen. (Bernecker: 2003, 103)

Die Regierung griff weitgehend in das Wirtschaftsgeschehen ein, was eine wirtschaftliche Krise zur Folge hatte. Von der Außenwelt abgeschnitten, sah sich Spanien einer ständig ansteigenden Arbeitslosigkeit und wirtschaftlichen Stagnation gegenüber. Das Land aus der Not zu befreien, war ausschließlich durch eine politisch-wirtschaftliche Kursänderung möglich. Die Frage nach einem Wirtschaftsliberalismus wurde immer lauter. Ende der fünfziger Jahre fand eine Regierungsumbildung statt, die es ermöglichte, die Falange zurückzudrängen. Die neue Macht hieß **Opus Dei** (Gottes Werk). Die Vertreter dieser Organisation

standen für eine Modernisierung der veralteten Wirtschaftsstruktur Spaniens und eine Annäherung an Europa. Dieser neue Liberalismus wiederum stand für ein Spanien, das sich auf wirtschaftlicher Ebene öffnete, ohne auf politischer Ebene vom Konservatismus abzukommen. Folgen davon waren eine starke Industrialisierung auf Kosten sozialer Gerechtigkeit und dadurch bedingte Wanderbewegungen.

Nach und nach gewannen die Regimegegner an Stärke, was u.a. dazu führte, dass sowohl die Basken als auch die Katalanen auf eine Erweiterung ihrer Autonomie pochten. Die ETA versuchte durch Terroranschläge, wie beispielsweise dem an **Luis Carrero Blanco** 1973, der rechten Hand Francos, die Regierung einzuschüchtern und in die Ecke zu drängen. Auch die Einstellung der Kirche gegenüber der Regierung war nicht mehr dieselbe.

Hatte in den ersten 20 Jahren des franquistischen Regimes die Hauptfunktion der Kirche in der Legitimierung der etablierten Macht bestanden, so wurde die Kirche in der zweiten Phase des Regimes der bevorzugte Ort einer reformistisch gesinnten Opposition gegenüber dem Franquismus. (Bernecker: 2003, 111)

Die Kirche hatte in dieser Phase aufgehört Regierungsakte zu legitimieren, und übte immer mehr Kritik. Mit zunehmenden Protesten zeichnete sich langsam bereits das Ende dieser Diktatur ab. Das Regime hielt sich jedoch auch nach Francos Tod 1975 eine Weile, da viele wichtige Ämter mit Franquisten besetzt waren.

2.1.1. Das Medium Film im Franquismus

Die Autarkiepolitik des Franquismus hatte selbstverständlich auch auf die mediale Produktion einen enormen Einfluss. Sämtliche massenmediale Produktionen journalistischer, cinematografischer und literarischer Art unterstanden der in Spanien traditionsgeladenen Zensur.

Dado que el cinematógrafo ejerce una innegable y enorme influencia sobre la difusión del pensamiento y sobre la educación de las masas, es indispensable que el estado vigile siempre que haya algún riesgo que pueda apartarle de su misión. (Seguin: 2002, 31)¹

¹ Seguin zufolge wurden bis 1945 mehr als 10 solcher *órdenes* verfasst. Die oben zitierte Regel ist eine Anweisung vom 2. November 1938. Das Gesamt dieser Regeln formte also das zensorische Vorhaben der Diktatur, das es möglich machte, alle Etappen des cinematografischen Schaffens zu kontrollieren.

Bereits vor 1939 wurden vom falangistischen Regime *órdenes* („Gebote, Regeln“) erlassen, welche die bevorstehende Zensur der Medien gesetzlich absicherten.

Die Aufgabe der Zensur teilten sich die zwei Zensurbehörden **Comisión de la Censura Cinematográfica** und die **Junta Superior de la Censura Cinematográfica**, und unterstanden beide sowohl dem Heer als auch der Kirche.

Am schlimmsten betroffen von der Zensur waren das Theater und der Film. Drehbücher wurden bereits vor dem Dreh einer *censura previa*, einer Vorzensur unterzogen, um etwaige regimekritische oder vom Regime nicht zugelassene Inhalte zu eliminieren. Nach dem Dreh wurde der Film erneut einer Zensur unterzogen, und falls notwendig, willkürlich verstümmelt.

Inhalte wie Homosexualität, außerehelicher Verkehr, Kritik an der Kirche oder dem Regime waren strikt verboten. Homosexualität und Sexszenen wurden wenn überhaupt nur dann vorgeführt, um ihre moralische Verwerflichkeit zu demonstrieren. Auch ausländische Filme fielen, wenn überhaupt in Spanien ausgestrahlt, der Zensur zum Opfer. Das franquistische Regime versuchte ebenso kulturell wie wirtschaftlich keine äußeren Einflüsse zuzulassen, da die Regierung sich von der demokratischen Freizügigkeit der restlichen europäischen Länder bedroht fühlte. Vor allem sah das Regime in amerikanischen Filmen eine Gefahr für die nationale filmische Produktion. Die Zensur führte dazu, dass viele Filmemacher zu dieser Zeit regimekonforme Filme drehten, und begannen sich selbst zu zensurieren, um eine behördliche Beschneidung ihrer Kunst weitgehend zu umgehen.

Die beinahe 40 Jahre andauemde Knebelung verankerte sich in den Köpfen der Menschen und eben auch jenen der Filmemacher. Die damals gem. gesehenen, einen völlig falschen Eindruck vermittelnden Heimatfilme, **Españoladas** genannt, spiegelten in keinem Fall das Leben in der Diktatur wieder, waren jedoch ein von der Regierung bevorzugtes Genre, da diese Filme eine Hommage ans Vaterland, die patria, waren, ganz im Sinne des Nationalismus.

Españoladas nennt man noch heute diese populistischen und staatstragenden „Heimatfilme“, die ein absolut verzerrtes Spanienbild wiedergeben. (Rabe: 1997,14)

Mit der Gründung der **NO – DO** (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) 1942 erlangte Spanien eine Monopolstellung für die Herstellung von Dokumentarfilmen, was für ausländische Produktionen eine Ausstrahlung in Spanien unmöglich machte. (vgl. Seguin: 2002,31)

Ein generelles Problem der politischen Zensur bestand darin, dass diejenigen, die diese durchführten, größtenteils Personen waren, denen jeglicher Sinn für die Kunst des Filmemachens fehlte. Filmszenen wurden von den Zensurbehörden willkürlich verstümmelt und beschnitten. Sämtliches Filmmaterial unterlag einer Modifizierung, angefangen bei den moralisch verwerflichen Tänzen, bis hin zur Bekleidung der Schauspieler. Nach der Zensur waren viele Filme nicht einmal mehr im Ansatz das, was sie hätten sein sollen. Wie bereits erwähnt führte diese detailreiche Zensur dazu, dass Regisseure von Anfang an darauf bedacht waren, ihre Filme möglichst regimekonform zu gestalten, und sich somit selbst einer Zensur unterzogen.

Mitte der fünfziger Jahre lockerten sich die Maschen des strengen Kontrollsystems. Die Frustration über die durch staatliche Mißwirtschaft verursachte Armut, äußerte sich in einigen Filmen in einem bitteren Realismus.
(Rabe: 1997, 13)

Regisseure wie **Juan Bardem** begannen subtil Kritik an den vorherrschenden Verhältnissen zu üben, die für einen Großteil der spanischen Bevölkerung mehr als ungerecht waren.

Rabe nennt in diesem Zusammenhang die beiden Filme „*Muerte de un ciclista*“ von 1955 und „*Calle Mayor*“ aus dem darauf folgenden Jahr.

In den sechziger Jahren erlebte die spanische Wirtschaft einen Aufschwung. Die Isolation fand ein Ende und Spanien begann sich auf wirtschaftlicher Ebene zu öffnen. Unter der Devise „Wachstum und Stabilität“ begann eine wirtschaftliche Um- und Neuorientierung des Landes, das versuchte, mit der Wirtschaft der restlichen europäischen Industriestaaten mitzuhalten. (vgl. Bernecker: 2003, 106)

Die Symptome einer durch den wirtschaftlichen Aufschwung in Bewegung geratenen Gesellschaft wirkten sich auch auf die kulturelle Landschaft aus. (Rabe: 1997, 18)

Die neue Offenheit Spaniens den anderen Industriestaaten gegenüber, machte es zum neuen Urlaubsparadies. Der Tourismus stieg kontinuierlich an, womit sich auch die eingefahrenen gesellschaftlichen Strukturen langsam zu ändern begannen.

Auch für die spanische Filmlandschaft war die Ära der **Apertura**, der wirtschaftlichen Öffnung, von Bedeutung. **José María García Escudero** erlangte erneut den Posten

des obersten Generaldirektors des Theater- und Filmwesens, was eine Lockerung des Kontrollsystems zur Folge hatte. (vgl. Rabe: 1997, 21)

Zu dieser Zeit machten sich Regisseure wie beispielsweise **Víctor Erice** und **Carlos Saura** einen Namen. Die Ära des NCE, des **Nuevo Cine Español**, war angebrochen.

El nuevo cine español agrupa cineastas que empiezan su carrera a principios de los años sesenta bajo el impulso del poder. (Seguin: 2002, 53)

Zumeist junge Filmemacher hatten vor die spanische Filmlandschaft zu revolutionieren, ein neues spanisches Kino zu schaffen, losgelöst von den Vorgaben des Regimes. Angelehnt an Strömungen wie der **Nouvelle Vague** und des **Free cinema** versuchte man in der Phase des Nuevo Cine Español den angepassten, völlig realitätsfernen spanischen Film durch Produktionen mit mehr Tiefe und Persönlichkeit zu ersetzen.

José Escudero unterstützte anhand von verschiedenen Reformen, die der Lockerung der Zensurbestimmungen dienten, die Entstehung dieses neuen spanischen Kinos.

Während vor seiner Zeit alles von den Zensurbehörden abhängig war, konnte nun der Regisseur gewissermaßen selbst entscheiden, was eine Zensur verlangte und was nicht. Dies soll nicht bedeuten, dass die Zensur gänzlich abgeschafft wurde - vielmehr bedeutet es, dass kleine Hintertüren offen gelassen wurden, und das spanische Kino nach langer Zeit die Chance hatte, ein wenig aus sich heraus zu gehen. Unter Escuderos Amtszeit entstand aus dem IIEC, dem Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, auch die Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

Diese neue Öffnungspolitik der Filmlandschaft geschah jedoch nicht aus reiner Sympathie dem Kino gegenüber, sondern hatte vor allem auch wirtschaftliche Gründe. Mit dem steigenden Tourismus sah man plötzlich auch die Vorteile einer aufflammenden Kinokultur. Spanien zeigte sich von seiner besten Seite und versuchte nach außen hin zu demonstrieren, wie sehr das Land an der Förderung der landeseigenen Kunst und Kultur interessiert sei.

Das damals sehr gängige kommerzielle Kino, dessen Publikum die breite Masse war, respektierte die etablierte Ordnung und war mit den Idealen der Regierung mehr als kompatibel.

Sie hoben aber auch die Vorzüge des häuslichen Lebens hervor, vertreten durch die „höchsten Ideale der franquistisch-patriarchalischen Ideologie: Familie und Fortpflanzung“ (Rabe: 1997, 22)

Den Machismo bestärkend wurde die Frau stets unterlegen und der Mann als Machthaber dargestellt.

Der oben bereits genannte Tourismusboom verschaffte dem spanischen Film auch ein paar Gestaltungsfreiheiten, was sexuelle Andeutungen und Enthüllungen betraf. In so genannten **destapes** war es erlaubt, schemenhafte Andeutungen anatomischer Gegebenheiten zu zeigen, was bis dahin mehr als verpönt war.

Ende der sechziger Jahre fand auf politischer Ebene eine Umstrukturierung statt, die dem bisherigen Liberalisierungstrend ein abruptes Ende setzte.

Nachdem zahlreiche Opus-Dei-Mitglieder nach der Umstrukturierung an der Macht waren, und der um die achtzig Jahre alte Franco auf Grund gesundheitlicher Umstände nicht mehr allzu lange an der Staatsspitze bleiben sollte, tendierte man dazu, wie Rabe schreibt, den Franquismus nach Franco vorzubereiten.

Die siebziger Jahre wurden durch die Ernennung **Juan Carlos'** zum Prinzen von Spanien eingeleitet. Er galt als der offizielle Nachfolger Francisco Francos.

En Julio de 1970 se asigna al príncipe Juan Carlos un papel oficial como sucesor designado del „Caudillo“ [...] (Vilar: 1994, 161)

Die Veränderungen auf politischer Ebene blieben jedoch auch für die spanische Filmlandschaft nicht ohne Folgen: Der neue Spanische Film fand sein Ende und die einzige Filmhochschule, die Escuela de Cine, wurde geschlossen. (vgl. Rabe:1997, 24) Für junge, innovative Filmmacher gab es nun keine Möglichkeit ihre Interessen mit einer fundierten Ausbildung zu verbinden, was Autodidakten wie Pedro Almodóvar hervorbrachte.

Wie bereits erwähnt sah man schon Anfang der siebziger Jahre die Notwendigkeit einen Nachfolger für Franco zu bestimmen. Die Mauern des Regimes begannen abzublätern, die Diktatur verlor an Stabilität.

Die Gesellschaft begann sich weiter zu entwickeln, während das Regime an seinen Idealen festhielt.

Für die Jahre von 1970 bis 1975, dem Spätfranquismus, ist eine Landflucht, vor allem der jungen Bevölkerung, zu verzeichnen. In den ländlichen Gegenden lebte

man immer noch konservativ und im Vergleich zur städtischen Gesellschaft gewissermaßen rückständig.

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 machte die ungleichen Lebensverhältnisse in Spanien noch deutlicher. Das Volk begann allmählich an der Regierung zu zweifeln, und Kritik wurde immer lauter.

Als der Caudillo im darauf folgenden Jahr schwer erkrankte, begannen die Spekulationen über den tatsächlichen Nachfolger Francisco Francos. Auch in der Gesellschaft machte sich der Umbruch deutlich bemerkbar. Konservatismus und Liberalisierung waren schwer vereinbar, die sozialen Gegebenheiten mussten an die neue Situation angepasst werden. (vgl. Rabe: 1997, 27)

Das Volk strebte nach Modernisierung und Liberalisierung, während der Staat in seinem konservativen, autoritären System fest zu stecken schien, und immer wieder auf die Aufrechterhaltung des faschistischen Regimes pochte. Der einzige Lichtblick war der bereits äußerst bedenkliche Gesundheitszustand Francos. Eines war klar: die Bildung einer Demokratie war erst mit dem Ableben des Diktators spruchreif, doch lange sollte das Volk nicht mehr darauf warten müssen. Ende 1975 starb Francisco Franco nach langer Krankheit im Alter von 83 Jahren.

2.1.2. Kulturpolitik im Spätfranquismus

Die siebziger Jahre waren im Bereich der Kultur mehr als rückschrittlich. Wenn das Staatssystem schon nicht mehr funktionierte, versuchte man zumindest auf kultureller, ideologischer Basis die alten Werte des ewigen Spanien zu erhalten.

Abgesehen davon, fehlte es auch an staatlicher Subventionierung des spanischen Filmschaffens, da aufgrund der Wirtschaftskrise die Staatskassen kein Geld für die Kultur ihres Landes übrig hatten.

Das Kino in Spanien war wieder einmal ein wenig festgefahren, die Entwicklung stagnierte. Die in diesen Jahren gängigsten Genres waren Komödien, Western und Thriller, alle mitsamt nicht gesellschaftskritisch, sie dienten lediglich der Unterhaltung und untermauerten die vom Regime postulierten Weltanschauungen.

Einen Fortschritt hinsichtlich der Zensur gab es im Bereich der Erotik im Film. Genres wie das **drama erótico** oder die **comedia sexy** gestatteten nun offiziell mehr Einblicke als bisher, jedoch wurde vom Filmemacher verlangt, diese Szenen zu verurteilen oder sie so darzustellen, dass sie gerechtfertigt waren. (eds., 31)

1975 wurde das Zensurgesetz gelockert, was bedeutete, dass Nacktszenen ab sofort erlaubt waren, wenn die Dramaturgie des Films es verlangte, durften jedoch im Zuschauer keinerlei sexuelle Regung auslösen. Die Formulierung ließ genügend Raum für individuelle Auslegung und machte es den Filmemachern ein wenig einfacher.

Ein Genre, das im Spätfranquismus aufblühte, war das **cine metafórico**. Es war das Genre um Kritik zu üben ohne sie beim Namen zu nennen. Ein wichtiger Vertreter dieser Gattung war **Carlos Saura**, der mit seinem Film „*La prima Angélica*“ (1973) zu den Begründern dieser Strömung zählt.

La prima Angélica [...] se enfrenta a la censura y las fuerzas de la extrema derecha. [...] Saura consigue desarrollar un cine muy personal, sumamente metafórico [...] (Seguín: 2002, 63)

Danach entwickelte sich ein „Genre“ namens **La tercera vía**, worüber Seguín schreibt:

„Entre el cine muy comercial y el cine de autor, la tercera vía debía ser un espectáculo popular con implicaciones sociales“. (eds.,63)

2.2. Die Ära der Transición – von der Diktatur zur Demokratie (1975-1982)

Wie angekündigt, folgte auf den Tod Francos umgehend die Inthronisierung Juan Carlos' im November 1975. Unter seiner Führung wurde **Adolfo Suárez** Premierminister und löste somit **Arias Navarro** von seinem Amt ab. Die Transición ist der friedliche Übergang vom autoritären Franco-Regime in eine liberal-parlamentarische Demokratie. (vgl. Bernecker: 1990, 419)

Trotz Bemühungen seitens Juan Carlos erlebte Spanien bis 1976 kaum eine Veränderung. Der Demokratisierungsprozess ging langsam voran, und Forderungen nach einem Bruch mit dem Franquismus flackerten auf.

Die Unsicherheit bestand in der Frage, ob man einen langsamen Reformprozess als Mittel zur Demokratisierung oder eben diesen radikalen Bruch wählen sollte.

Arias Navarro, der bereits unter Franco den Posten des Premiers ausübte, fühlte sich dem alten System immer noch verpflichtet und behinderte auf gewisse Weise den von Juan Carlos angestrebten Demokratisierungsprozess. Nachdem dieser aber

1976 Navarros Amt mit Adolfo Suárez besetzte, stand der lang ersehnten Demokratisierung nun nichts mehr im Weg.

Die schließlich eingeschlagene Lösung verzichtete auf die abrupte Demontage des Franco-Systems, setzte statt dessen auf den langsamen Wandel, auf das kompromisshafte Aushandeln von Änderungen, auf den „paktierten“ Übergang. (Bernecker: 2003: 113)

König Juan Carlos und Adolfo Suárez gelten als die beiden Hauptakteure und Architekten des Demokratisierungsprozesses [...] (Rabe: 1997, 36)

Elf Monate nach seiner Amtsübernahme rief Adolfo Suárez nach 40 Jahren die ersten freien Wahlen aus und wurde so zu einer legendären Figur im Prozess der Transición. Seiner Partei, der UCD (Unión de Centro Democrático) und der PSOE, der Arbeiterpartei, gelang es als Sieger bei den Wahlen hervorzugehen. Sein Mitstreiter González und Suárez selbst wurden zum Aushängeschild eines modernen, jungen Spaniens. Gleich nach den Wahlen wurde im Parlament eine neue, demokratische Verfassung ausgearbeitet, die die Bevölkerung 1978 mit großer Mehrheit annahm.

Im Dezember 1978 fand die Verifizierung der demokratischen Verfassung statt - zu einem Zeitpunkt, an dem die baskische Untergrundorganisation ETA durch zahlreiche Bombenanschläge das Land in Angst und Schrecken versetzte.

In einer feierlichen Zeremonie unterzeichnete Juan Carlos am 27. Dezember 1978 die neue Verfassung und bekundete seinen entschiedenen Willen, die Verfassung zu achten und hob hervor, dass es sich um eine Verfassung „aller und für alle“ handle. (vgl. Bernecker: 1988, 228)

Por primera vez en la historia de España (quizás con la excepción de la Constitución de la Restauración, en 1876), la Constitución fue elaborada con un gran consenso [...] y también por vez primera, y de manera más clara que en los tiempos de la Restauración, la Constitución fue un verdadero marco jurídico para garantizar la democracia. (Varela: 2002, 356)

In diesen Jahren des Postfranquismus entwickelte sich in Spaniens Hauptstadt und auch in Barcelona eine Art Subkultur, die wenige Jahre später mit zum kulturellen Aushängeschild des Landes gemacht werden sollte.

Die ersten Jahre nach Francos Tod brachten einerseits enorme Erleichterung - ein Durchatmen nach einer jahrzehntelangen Knebelung; jedoch barg andererseits der Übergang zur Demokratie auch gewisse Probleme.

Gegen Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger, setzte eine Art Ernüchterung ein. Um den Prozess der Demokratisierung, der immer noch im Gange war, nicht zu gefährden, setzte man auf Sparmaßnahmen, was einen enormen Anstieg der Arbeitslosenrate zur Folge hatte. Diese Zeit der Ernüchterung und Enttäuschung wird **Descanto** genannt. (vgl. Rabe, 1997, 37)

Die Übergangsphase zur Demokratie fiel auch mit zweistelligen Inflationsraten, zahllosen Konkursverfahren, wilden Streiks und einem rapiden Anstieg der Arbeitslosigkeit zusammen. (Bernecker: 2003, 116)

Die ökonomische Entwicklung Spaniens und die damit in Verbindung stehenden sozialen Auswirkungen waren teils verheerend. Die spanische Jugend versank in einem Morast aus Arbeitslosigkeit und Drogen, während Gewalt, Diebstahl und Einbrüche zur Tagesordnung in der Hauptstadt wurden.

Das zweite große Problem der transición, neben der Bewältigung der Wirtschaftskrise, war die Autonomiefrage, die sich besonders dringlich im Baskenland mit der beängstigenden Zunahme an ETA-Attentaten und Ermordungen, und in Katalonien, bald aber auch in anderen Regionen des Landes stellte. (Bernecker: 2003, 116)

Nach dem Inkrafttreten der demokratischen Verfassung gewann die UCD erneut die im Jahr 1979 stattgefundenen Parlamentswahlen.

Anders als in der ersten Regierungsperiode verlor die UCD in der zweiten an Ansehen, unter anderem auch wegen der Handhabung der Autonomiefrage und einer immer noch hohen Arbeitslosigkeit. 1981 trat Adolfo Suárez von seinem Amt als Premierminister zurück, sein Nachfolger wurde der ehemalige Wirtschaftsminister Leopoldo Calvo Sotelo.

Erst 1982, als die PSOE unter der Führung Felipe González die Parlamentswahlen gewann, und dieser zum jüngsten Staatschef Europas wurde, konnte man von einer abgeschlossenen Demokratisierung in Spanien sprechen. (vgl. Bernecker: 1993)²

2.2.1. Die Movida Madrileña (1977-1983)³

Die movida madrileña betitelt ein sehr komplexes und nicht genau definierbares Gefüge von kulturellen Ereignissen, Veränderungen im Stadtleben und einer Aufbruchsstimmung in der Jugendkultur im Madrid des Postfranquismus. (Pimminger: 2001, 1)

Diese Subkultur entwickelte sich in den Jahren des *descanto* und stand für die Ablehnung sämtlicher Regeln, Gesetze, sozialer und kultureller Strukturen.

Wie bereits erwähnt, stieg die Arbeitslosenzahl in diesen Jahren stark an, was vor allem auch die Jugendlichen betraf.

Die Movida entwickelte sich aus den Ausläufen der 1968 nach Spanien gekommenen Hippie-Bewegung und übernahm auch Teile ihrer Ideologie.

Die Undergroundszene stand für Individualität, alles war erlaubt, alles durfte ausprobiert werden, vor allem was Sexualität und den Umgang mit Drogen betraf.

Bezeichnend war auch das kollektive Desinteresse an der Politik. Es bestand in jenen Kreisen kein Interesse die Jahre der Diktatur aufzuarbeiten, das Einzige, das die Menschen der Movida interessierte, war leben und leben lassen. Die Fesseln wurden abgeworfen, und es wurde gelebt, als gäbe es kein Morgen.

Kennzeichen der Bewegung waren schrille Outfits, experimentelle Musik und Kunst in all ihren Formen. Anpassung war gestern, Individualität war heute. Almodóvar zählte zu den Hauptfiguren dieser Jugendkultur und verarbeitete seine Eindrücke auch in seinen ersten beiden Filmen „*Pepi, Luci, Bom...*“ (1980) und „*Laberinto de pasiones*“ (1982).

Gespeist von der Ideologie der britischen und amerikanischen Punk-Bewegung repräsentierte die Movida das neue Spanien, ein Spanien nach Franco.

² Laut Bernecker wird das Ende der transición unterschiedlich angesetzt. Der Großteil sieht deren Ende mit der Verabschiedung der Verfassung 1978, andere geben 1981 an, als der Putschversuch Tejeros vereitelt werden konnte, wiederum manche sehen das Jahr 1982 als Ende des Prozesses, als die Sozialisten die Regierungsgewalt übernehmen.

³ Die Movida hatte sich zwischen 1977 und 1983 abgespielt, und richtig irrsinnig war es bis 1982. (Almodóvar über die Movida Madrileña in Polimeni: 2005, 46)

Für die Medien war die Bewegung ein gefundenes Fressen. Um Spanien nach außen hin als modern und liberal wirken zu lassen, wurde die Movida zum Aushängeschild und unterlag einer politischen Vermarktung.

Die sozialistische Partei liebte die Movida damals, denn wegen ihr wurde im Ausland über Spanien gesprochen, sie versuchte sogar den Eindruck zu erwecken, sie hätte sie initiiert, was einfach falsch war. [...] Im Moment als angefangen wurde von ihr zu sprechen, als Hunderte von Journalisten aus aller Welt nach Spanien kamen, um zu sehen, was dort passierte, war sie schon zu Ende. (Polimeni: 2005: 46)

Mit der Institutionalisierung dieser Bewegung, dieser ganz besonderen Kultur, verschwanden der Geist und die Authentizität der Movida, und sie löste sich langsam auf. Die Beteiligten der Bewegung wollten nicht zum Vermarktungsobjekt und Aushängeschild für die Politik werden.

Indem man die Movida beschrieb, analysierte, definierte und klassifizierte, nahm man ihr das, was sie getragen hatte: den Anarchismus, die Experimentierfreude und die Chaotik. Spontaneität lässt sich nun einmal nicht beliebig reproduzieren und marktgerecht aufarbeiten. (Rabe: 1997, 68)

Aber auch das Erwachsenwerden hatte viel mit dem Untergang der Movida zu tun. Die Menschen wurden reifer, sie hatten sich ausgelebt und schließlich und endlich konnte man nicht ewig ein Leben in Kellerräumen, Discos und Bars verbringen. Sie fanden Arbeit und wandten sich einem gesetzteren Leben zu. Dinge unterliegen einer steten Veränderung, nichts währt ewig. Inzwischen sind die zahlreichen Kinder der Movida etabliert, haben Berufe, denen sie nachgehen, und Familie, um die sich kümmern. Ab und zu trifft man sich auf Veranstaltungen alter Freunde wie Vernissagen oder Ausstellungen und schwärmt von alten Zeiten. In den Köpfen ihrer treibenden Kräfte stirbt die Movida nie, denn sie ist in ihren Herzen und Erinnerungen stets lebendig.

2.2.2. Postfranquistische Kulturpolitik

Wie sich erahnen lässt, machte Spanien in einem sehr kurzen Zeitraum sehr viele und tiefgründige Veränderungen durch, die nicht nur von politischer, sondern auch kultureller und sozialer Natur waren. Mit dem Demokratisierungsprozess und den damit verbundenen Erneuerungen auf politischer Ebene war es unausweichlich, dass das soziale und kulturelle System mitzogen.

Die transición hin zur Demokratie war ja nicht nur ein leeres Wortgeflecht, sondern brachte auch konkrete Veränderungen in der alltäglichen Lebenswelt und in der Bewusstseinsbildung der Leute mit sich. (Ehritz: 2008, 32)

2.2.3. Spanisches Kino zur Zeit der Transición

Wie wir bereits wissen, vollzog sich der Übergang zur Demokratie nur Schritt für Schritt. Für die Filmindustrie bedeutete dies, dass es vorläufig keine großartigen Veränderungen gab. Während den ersten Jahren der Transición verblieb man in den alten Strukturen, lediglich geringfügige Lockerungen wurden genehmigt.

Ende 1977 erschien eine neue, fundamentale, das Kino betreffende Gesetzgebung, in der die Zensur abgeschafft und ein neues Klassifizierungsschema für Filme erstellt wurde. (Ehritz: 2008, 38)

Diversos decretos regulan las medidas necesarias para liberar o sostener el cine, entre ellos el Real Decreto de 11 de noviembre de 1977 que suprime la censura. (Seguín: 2002, 66)⁴

Mit Klassifizierungsschema ist gemeint, dass Filme von nun an Klassen wie „jugendfrei“, „nicht jugendfrei“ und der Kategorie „S“ zugeteilt wurden. Letztere stand für Gewalt- und Erotikfilme. Die Abschaffung der Zensur, die durch oben genanntes Dekret erfolgte, war der wichtigste Schritt für das nationale Kino. Spanien wandelte sich in wenigen Jahrzehnten zu einer modernen, pluralistischen Gesellschaft.

Die Filmlandschaft Spaniens sah sich einer Freiheit gegenüber, mit der sie anfangs nicht umzugehen wusste. Da das franquistische Regime den Import ausländischer Filmproduktionen kaum zuließ und ausschließlich traditionelle Kultur gefördert wurde, war das nationale Schöpfungspotential zur Zeit der Transición ausgeschöpft. Das spanische Kino wurde jahrzehntelang vom Einfluss anderer Strömungen

⁴ Präambel des Königlichen Erlasses Nr. 3.071 vom 11.11.1977. La cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que está inmersa nuestra sociedad. Es requisito indispensable para esta actualización, adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la sociedad española. (zitiert nach Rabe: 1997, 38)

abgeschirmt, was dazu führte, dass es festgefahren war, es fehlte an Innovation und Alternativen.

Das Gesetz zur Abschaffung der Zensur brachte also eine lang ersehnte Wende für das Filmwesen. Importbeschränkungen für ausländische Kulturgüter wurden revidiert, und durch eine Quotenregelung für die Programmanteile nationaler und ausländischer Produktionen ersetzt.

Es liegt auf der Hand, dass die Regierung versuchte das eigene Filmwesen zu unterstützen. Problematisch jedoch war, dass die staatliche Subventionierung die anfallenden Kosten leider nicht decken konnte, was die Filmindustrie in eine Finanznot stürzte, aus der sie so schnell nicht mehr heraus kommen sollte.

Die akute Geldnot führte zu einer enormen Abnahme inländischer Produktionen, was die Filmemacher durch Import ausländischer Güter zu kompensieren versuchten. Um der gesetzlichen Quotenregelung gerecht zu werden, wurden kurzerhand alte spanische Filme angespielt. Dies führte dazu, dass das Publikum sich an ausländische Produktionen gewöhnte, das Interesse vor allem an amerikanischen Filmen immer größer wurde. Die technischen Mittel, mit denen amerikanische Filme produziert wurden, waren in Spanien nicht vorhanden, wodurch der sich während der Diktatur entwickelte Minderwertigkeitskomplex der spanischen Filmindustrie immer größer wurde.

Nennenswert an dieser Stelle sind auch sicherlich die mehr als mangelhafte Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und Kino und die Ignoranz, mit der man dem spanischen Publikum begegnete, dessen Interessen vollkommen unbeachtet blieben.

1979 schaffte man die Quotenregelung vorübergehend ab, sie wurde als gesetzeswidrig angesehen. Da dies das Aus für spanische Produktionen hätte bedeuten können, einigte man sich im Jänner 1980, nach vielen Diskussionen und Verhandlungen [...] auf eine neue Koordinierung des Filmwesens. (Rabe: 1997,42)

Rabe zufolge wurde die Quotenregelung auf 1:3 festgelegt. Um die Lizenzen für die drei ausländischen Filme zu erhalten, wurde die Aufführungserlaubnis eben dieser von der Besucherzahl der inländischen Produktion abhängig gemacht. Damit konnte man auch unterbinden, dass alte Filme gezeigt wurden, und unterstützte gleichzeitig das landeseigene Schaffen.

Für kurze Zeit trugen die neuen Bestimmungen Früchte, und der spanische Film erholte sich ein wenig. Diese Zeit brachte einige konkurrenzfähige Filme hervor, im Großen und Ganzen jedoch konnte das spanische Kino über das Mittelmaß nicht hinausschießen.

Als die Regisseurin **Pilar Miró** 1982 Direktorin des Filmwesens wurde, brachen für das spanische Filmwesen bessere Zeiten an. Das nach ihr benannte **Ley Miró** verbesserte die Konditionen für Filmemacher enorm, vor allem was Subventionen und die Finanzierung von Projekten betraf. (vgl. Rabe:1997, 43)

Sehr bezeichnend für das postfranquistische Filmschaffen ist die Ausklammerung der unmittelbaren Vergangenheit, während jedoch über den spanischen Bürgerkrieg, die Ära der Republik und die Anfänge der Diktatur gesprochen wurde. Die Wunden waren noch zu frisch, um sich damit auseinanderzusetzen.

Ein Genre, das durch die erlangte Schaffensfreiheit auch immer mehr an Bedeutung gewann, war der Erotikfilm. Die Fortsetzung und Erweiterung der weiter oben genannten **destapes** führte bis zu Hardcore-Produktionen.

Die sexuelle Freizügigkeit in Filmen war ein Indikator für den Schritt, den Spanien gemacht hatte. Dinge wie Homo- und Transsexualität und Fetischismus, die in der Ära Franco Hohn, Spott und schärfster Verurteilung ausgesetzt waren, wurden letztendlich nicht mehr verleugnet, sondern als soziale Realitäten angesehen, die aus dem filmischen Schaffen nicht mehr auszuschließen waren.

Das neue, moderne spanische Kino begann mit der Modernisierung Spaniens, die mit dem Prozess der Demokratisierung einherging.

Die äußeren Umstände der Filmschaffenden änderten sich, wodurch auch sie sich ändern konnten. Einige, vor allem jene, deren Filme der Zensur zum Opfer fielen, hatten Schwierigkeiten sich zu öffnen, die Gestaltungsfreiheit als real zu erkennen und danach zu handeln. Es war ein Prozess der Anpassung, den viele dieser Regisseure durchmachten, bis sie den Dämon der Zensur gänzlich aus ihren Köpfen verbannen konnten.

Neben diesen „Film-Veteranen“ gab es jedoch kaum brauchbaren Nachwuchs, der das moderne und junge Spanien verkörpern konnte.

Das Land arbeitete daran, sich eine neue Identität zu basteln, eine Identität, die mit der Francos nichts mehr zu tun hatte. Spanien war klar, dass es definitiv an der Zeit war, das alte, rückständige Bild Spaniens abzuschütteln und in neuem Glanz zu erstrahlen.

Keinen besseren Moment hätte Almodóvar für sein Spielfilmdebüt mit "*Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*" wählen können. Er war das Nachwuchstalent, auf das man so lange hatte warten müssen, ein Regisseur, der von Aufarbeitung der Vergangenheit nichts wissen wollte, sondern vielmehr am hier und jetzt, den achtziger Jahren nach Franco, interessiert war.

3. Todo sobre Almodóvar

3.1. Es begann in der Mancha

Pedro Almodóvar wurde 1951⁵ in Calzada de Calatrava, einer Provinz von Ciudad Real, in der Mancha geboren. Seine Kindheit war von Armut geprägt, die sich im ganzen Land, jedoch vor allem in den ländlichen Gebieten wie la Mancha, bemerkbar machte. Er wuchs in einer Arbeiterfamilie der Unterschicht auf, was ihn auch dazu zwang, mit acht Jahren nach Cáceres in Extremadura zu ziehen, da sein Vater dort Arbeit fand. Finanziell änderte sich für die sechsköpfige Familie nicht viel, Almodóvars Leben jedoch veränderte sich tiefschürfend.

Neben seiner prägenden Schulbildung im Kloster der Salesianer und Franziskaner, entdeckte er in Cáceres seine Liebe zum Film, die ihn regelmäßig in das Dorfkino führte, das anfangs jedoch mehr eine Art Zufluchtsort als die Brutstätte zukünftiger Geniestreiche war. Die karge und trostlose Umgebung des Dorfes und das Unverständnis der anderen Kinder, denen die Großen Hollywoods der 50er und 60er Jahre nichts sagten, führten dazu, dass Almodóvar sich in eine Welt zurückzog, die er mit kaum jemandem seines Alters teilen konnte. Er selbst sagt, dass diese Einsamkeit ihn stärker machte. Im Kreise seiner Vertrauten und der Nachbarn jedoch ging er aus sich heraus und ließ seiner Leidenschaft freien Lauf.

Seine Liebe zum Film und zu Geschichten machte ihn oftmals schon damals zum Alleinunterhalter. Er erzählte ausschweifend all die Filme, die er alleine im Kino gesehen hatte, nach und manchmal veränderte er sie einfach ohne viel darüber nachzudenken.

Dinge, die ihm nicht gefielen, ließ er weg und ersetzte sie durch andere, wie er es von seiner Mutter gewohnt war, die dasselbe tat, wenn sie den analphabetischen Nachbarinnen deren Briefe vorlas und dabei schlechte Nachrichten einfach übergang, dafür aber lustige Geschichten erfand, um ihre Freundinnen zum Lachen zu bringen. Seine Begeisterung zog seine Zuhörer in einen Bann, und Pedro fühlte sich wohl in seiner Rolle. Doch so sehr er diese Stunden auch genoss, so fehl am Platz und unverstanden fühlte er sich im Grunde seines Herzens.

⁵ (Holguín:2006, 25) andere Quellen geben das Jahr 1949 als Geburtsjahr an.

Mit sechzehn ging Almodóvar nach Madrid, um auf der Filmhochschule zu studieren, ein Traum, der mit der Schließung der Schule durch Franco ein abruptes Ende fand.

[...] ich hatte vor, zur Universität zu gehen und auch Film zu studieren, aber ich hatte nicht genug Geld, mich einzuschreiben, und die Filmschule hatte Franco gerade geschlossen. Ich habe mir gesagt, es sei wichtiger zu leben, und das würde meine Ausbildung sein, in allen Bereichen. Ich ging in die Kinemathek, ich las, ich habe mir eine Super-8-Kamera gekauft, und ich lebte ausgiebig. [...] (Almodóvar: 1998, 23 f.)

Almodóvar ließ sich also durch die Schließung nicht von seinem Vorhaben abbringen und erlernte sein Handwerk vollkommen autodidaktisch.

Während dieser Zeit arbeitete er bei der spanischen Telefongesellschaft Telefónica, um seinen Unterhalt zu verdienen.

Su trabajo en la Telefónica le hizo conocer a la clase media baja que más tarde representaría en su cine [...] (Allinson:2003, 18)

An den Abenden, Wochenenden und Feiertagen widmete er sich seiner Berufung. Mit seiner ersten eigenen Kamera, einer Super-8, drehte er die ersten Kurzfilme. Da die Tonqualität bei dieser Kamera mehr als schlecht war, sprach Almodóvar seine Dialoge selbst und spielte Musik via Tonbandgerät ein.

[...] No conseguía sonorizarlo porque era muy complicado. La banda magnética era ínfima, estrechísima [...] Recuerdo que – por eso me hice muy famoso en aquel momento en Madrid – proyectaba las películas y como no tenían sonido, me llevaba una casete y ponía la música mientras personalmente hacía la voz de todos los personajes y cantaba y decía todos los diálogos. (Cobos y Marías: 1995, 76-78; zitiert nach Allinson: 2003, 19)

Er nahm an Amateurfilmfestivals in Barcelona und Madrid teil, wo er seine Kurzfilme vorstellte. Schon damals war klar, dass er in diese Szene des konzeptuellen Kinos nicht hineinpasste, da das Narrative in seinem Filmen immer schon überwog. Für einen Kurzfilm gab es bei Almodóvar schlichtweg zu viel Handlung.

Inhaltlich ähnelten sie den heutigen Werken jedoch schon sehr. Sie waren provokativ, schrill und witzig und handelten von Leidenschaft in all ihren Formen. Besonders provokativ für die damalige Zeit waren bereits die Titel der Kurzfilme, wie zum Beispiel *„Zwei Huren oder eine Liebesgeschichte, die mit einer Heirat endet“*, *„Fick.. Fick.. Fick mich, Tim“*, oder *„Sex geht, Sex kommt“*.

Im Zuge dieser Filmpremieren, die jedes Mal ein Spektakel waren, kam Almodóvar in Kontakt mit der Presse. Dies nutzte er und demonstrierte anhand von Artikeln sowohl in *El País*, *Diario 16* als auch der Zeitschrift *La Luna*, sein vielseitiges Talent. (vgl. Polimeni: 2005, S. 36)

Neben der reinen Schriftstellerei widmete sich das Multitalent auch Comic-Geschichten, die er in Zeitschriften wie *El Víbora* und *Vibraciones* veröffentlichte.

3.1.1. Patty Diphusa

Im Zuge seiner schriftstellerischen Arbeit bei der Zeitschrift *La Luna* entwickelte Almodóvar die Figur *Patty Diphusa*, eine sexbesessene, international gefeierte Pornodarstellerin. Sie ist eine wahre Sexgöttin, die allen Männern, egal ob verheiratet, ledig, hetero- oder homosexuell, vollkommen den Kopf verdreht. Sie ist gesegnet mit einem erfrischendem Lebenshunger und einem unerschütterlichen Optimismus. Auf der Flucht vor sich selbst und der Einsamkeit schlägt sie sich im Spanien der Movida Madrileña die Nächte um die Ohren und erlebt die wildesten Abenteuer. Über Patty sagt Almodóvar selbst, dass sie von all den weiblichen Charakteren, die er in seinem Leben kreiert hat, ihm Patty eine der liebsten ist.

3.1.2. Eine neue Ära

Gegen Ende der 70er Jahre schloss Almodóvar sich der Madrider Undergroundbewegung, der Movida Madrileña an. Gemeinsam mit Fanny McNamara machte er singend Madrid unsicher. Almodóvar entwickelte sich zu einem der hervorstechendsten und bekanntesten Persönlichkeiten dieser Jugendkultur, die sich jeglichen Regeln entzog und das Leben bei jeder Gelegenheit feierte.

In der Theatergruppe *Los Goliardos* lernte er die damals noch namenlose Carmen Maura kennen, die es gemeinsam mit Almodóvar noch an die Spitze der spanischen Schauspielerei schaffen sollte.

Von seiner neuen Muse inspiriert, schrieb Almodóvar das Drehbuch zu „*Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*“, indem er schlichtweg das Thema des Romans *Erecciones Generales*, den er für die Kultzeitschrift *La Víbora* schrieb, erweiterte und ausschmückte.

Sein zweiter Film „*Laberinto de pasiones*“ erscheint 1982, zwei Jahre nach dem Spielfilmdebüt mit „*Pepi, Luci, Bom..*“ .

Die ersten beiden Filme, in der Blütezeit der Movida entstanden, gelten als bedeutende Zeitdokumente eben dieser, und vor allem „*Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*“ wird zum absoluten Kultfilm. Negative Kritiken gab es, abgesehen vom schockierenden Inhalt, auch aufgrund der vielen Regie- und Kunstfehler natürlich en masse, was jedoch der Beliebtheit und dem Status des Films keinen Abbruch tat. Eben diese Fehler waren so bezeichnend für die Kunst der Undergroundszene und machten Almodóvars anfänglichen Stil aus.

Sein dritter Film „*Entre tinieblas*“ verlässt die Schauplätze der Movida und handelt vom Leben im Kloster, in dem nur sehr wenige geistliche Dinge vor sich gehen. Die dort hausenden Nonnen sind drogenabhängig und frönen der Lust. Almodóvar behandelt hier auf eine witzige Weise das Thema des Katholizismus in Spanien und führt uns mit diesem Film die Scheinheiligkeit der Kirche vor Augen.

Seine nächste Produktion „*Qué he hecho yo para merecer esto*“ aus dem Jahr 1984 handelt nun gar nicht mehr von der ihm so vertrauten Madrider Subkultur. Sein vierter Film scheint uns einen reiferen Almodóvar zu präsentieren, der in diesem Werk ein sehr wahrheitsgetreues Bild Spaniens veranschaulicht. „*Qué he hecho yo..*“ handelt von einer Arbeiterfamilie, die an der Armutsgrenze lebt. Almodóvar erzählt die Geschichte einer Frau, die sich für ihre Familie aufopfert ohne je eine Geste des Dankes dafür zu erhalten. Im Affekt bringt sie ihren Mann um und die Familie zerfällt. Als sie sich das Leben nehmen will, kehrt ihr jüngster Sohn nach Hause zurück und gibt ihrem Leben wieder einen Sinn.

„*Matador*“, sein nächster Film, erschienen im Jahr 1986, ist ein für Almodóvar sehr untypisches Werk. Es ist das abstrakteste Melodram seines Schaffens. Ein Film, der von sexueller Lust und Tod handelt. Ein Film, der Mördern trotz ihrer Taten etwas Heldenhaftes zukommen lässt. *Matador* ist ein mit Lust und Aggressivität aufgeladener Film, eine Geschichte der Versuchung, die eine der wichtigsten kulturellen Traditionen Spaniens, den Stierkampf, aufgreift, um den Zusammenhang zwischen Leidenschaft und Tod durch den Torero zu veranschaulichen.

Bereits die erste Szene wirft eine Menge Fragen über Voyeurismus und Fetischismus auf. Bei der Ausstrahlung in Spanien und Großbritannien galt der Film aufgrund seiner Inhalte als besorgniserregend:

Matador was labelled „pornographic“ by some critics on its release in Spain; and distribution in Britain was held up by concern over its graphic combination of sex and violence. (Smith: 2000, S. 66)

„*La ley del deseo*“, Almodóvars sechster Geniestreich, ist für ihn selbst der Schlüsselfilm seiner Karriere und zählt auch zu den wichtigsten Filmen, die die Thematik der Homosexualität behandeln.

Es ist auch das Debüt seiner eigenen Produktionsfirma „**El Deseo**“, die er mit seinem Bruder Agustín gründete.

Somit hing von *La ley del deseo* die gesamte Zukunft Almodóvars ab, denn schließlich hätte ein Misserfolg die beiden Brüder finanziell ruiniert. (Goebel: 2007, S. 18 f.)

Glücklicherweise ist *Das Gesetz der Begierde* sehr gut gegangen, und seither stehe ich jeden Morgen mit dem Gedanken auf, dass ich das damals richtig gemacht habe. Das ist ein Film, der mir heute nicht besser gelingen könnte und auf den ich sehr stolz bin. (Almodóvar: 1998, S. 87)

3.1.3. El Deseo – der Schritt in die Unabhängigkeit

Es war ein risikoreicher Schritt den Almodóvar tat, als er 1986 gemeinsam mit seinem Bruder Agustín eine eigene Produktionsfirma gründete. Dies tat er aber nicht aus einer Laune heraus, sondern vielmehr aufgrund häufiger werdender Probleme mit Produzenten und nicht zuletzt wegen der Brisanz der Thematik des Films, die viele Produzenten abschreckte. Da niemand den Film produzieren wollte, sprang Almodóvar kurzerhand ins kalte Wasser und gründete die Produktionsfirma. Die finanziellen und administrativen Aufgaben delegierte er an seinen Bruder Agustín und konzentrierte sich fortan nur noch aufs Filmen. Mit seinem nächsten Film „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“, der 1987 erschien, avancierte Almodóvar zum Frauenversther. Nachdem die beiden vorhergehenden Filme mit einer gewissen Gleichgültigkeit rezipiert wurden, verhalf ihm dieser Film zum internationalen Durchbruch und gilt als *der* Film Almodóvars schlechthin.

Alles wurde anders mit seinem siebten Film, als ob endlich die Sterne günstig ständen und seine bisherige Arbeit Früchte tragen würde: Almodóvar wurde zum Star, zu einem Markenzeichen, international geadelt, und als Person, gegen seinen Willen, in der Öffentlichkeit wichtiger genommen als seine Filme. (Polimeni: 2005, 58)

Es ist eine leichte Komödie, in der Almodóvar sich nicht der grotesken Welt sexueller Perversionen bedient. Carmen Maura in der Hauptrolle verkörpert die verlassene

Frau, die letztendlich ihr Leben in die Hand nimmt, nachdem sie erkannt hat, dass es sich nicht lohnt um diese Liebe zu kämpfen.

Seine nächsten Produktionen „*Átame*“ (1990), „*Tacones lejanos – High Heels*“ (1991) und „*Kika*“ (1993) verzeichneten unterschiedliche Erfolge. Nach dem Kassenschlager „*Mujeres al borde..*“ erwartete sich die Welt einen Film der gleiche Begeisterungsströme hervorrufen konnte, und „*Átame*“ enttäuschte diese Erwartungen.

Fessle mich! Ist fast ein romantisches Märchen, aber viele waren gegen den Film, weil sie meine Geschichte für sadomasochistisch hielten, was sie gerade nicht ist. (Almodóvar, zitiert nach Riepe: 2004, S. 120)

Der Humor des Films kam vor allem im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum nicht zur Geltung. Der Film wurde als gewaltverherrlichend, und Almodóvar selbst als Macho betitelt. Anders verlief es bei „*High Heels*“, der wieder relativ gute Kritik erntete. „*Tacones lejanos*“ ist eine Geschichte, die sich durch Worte entwickelt. Das heißt, dass die Kommunikation, beziehungsweise die fehlende Kommunikation, die Grundpfeiler der Geschichte sind. High Heels ist ein Melodram, dass das Leben schreiben könnte: Eine Tochter fühlt sich ihr Leben lang von der Mutter nicht wirklich angenommen, verehrt diese aber so sehr, dass sie sie imitiert um sich ihr näher zu fühlen. Es ist die Geschichte einer Mutter-Tochterbeziehung, die sich zwischen Liebe und Hass bewegt und sogar Menschenleben fordert.

„*Kika*“, ein laut Almodóvar völlig heterodoxer Film, strukturiert wie eine Collage aus verschiedenen Charakteren und verschiedenen Genres, löste bei den Kritikern reihenweise Verwirrung aus. Vor der Premiere in Madrid war Almodóvar unsicher, ob das Publikum den Film annehmen würde, einen Zugang finden könnte. Bis zu diesem Zeitpunkt war Kika seine teuerste Produktion, was ihn natürlich in seiner Unsicherheit bestärkte. In Spanien erntete Almodóvar für Kika die schlechtesten Kritiken seiner bisherigen Karriere.

El problema de este Film no es el argumento en sí, complicado pero muy original y bien articulado, sino el hecho de que Almodóvar prescinda de todo soporte realista y construya sus personajes un poco en el aire, como castillos de naipes. (Varela: 2002, 372)

1995 erschien Almodóvars elfter Film „*La flor de mi secreto*“, der die Geschichte einer Schriftstellerin erzählt, die in einer tiefen Krise steckt. Enttäuscht von der Liebe gelingt ihr gar nichts mehr. Der Film handelt von Verlust und Schmerz, thematisiert aber auch die heilende Wirkung, die Erinnerungen und die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln haben können. (vgl. Polimeni: 2005, 84)

Der Schmerz, den Almodóvar anhand des Films gekonnt transportiert, erreicht jeden, die Kritiken waren demnach nicht übel. Die lineare Erzählstruktur erleichtert einem auch die Rezeption, ohne jedoch den almodóvar'schen Touch zu verlieren.

Sein nächster Film „*Carne trémula*“ (Live Flesh), den der Regisseur zwei Jahre später realisierte, verweist als einziger seines Schaffens direkt auf den Franquismus. Jedoch nicht als politisches Statement, sondern mehr als Fragment einer persönlichen Erinnerung. Auf dem gleichnamigen Stück von Ruth Rendell, einer US-amerikanischen Autorin basierend, dreht sich der Film um Begegnungen und Begehren. Almodóvar erste Arbeit, die nicht auf eigenen Vorlagen, sondern auf fremden beruht, verlangte auch eine andere Herangehensweise.

Für das stark veränderte Drehbuch arbeitete Almodóvar mit dem Schriftsteller Ray Loriga und dem Drehbuchautor Jorge Guerricaecheverría zusammen. (eds.:2005, 85)

Almodóvar veränderte die ursprüngliche Geschichte Rendells und hielt auch nur einige wenige Grundpfeiler des narrativen Gerüsts aufrecht, das die Autorin vorlegte. Es gelang ihm aus dem Thriller ein Melodram erster Klasse zu machen, das ihm auch vorwiegend gute Kritik bescherte.

Mit „*Todo sobre mi madre*“ (**1999**), seinem dreizehnten Film, gewann Almodóvar, neben vielen anderen Preisen, seinen ersten Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Es scheint, als hätte Almodóvar die Liebe, Verehrung und Achtung seiner Mutter gegenüber mit diesem Film öffentlich bekunden wollen.

Polimeni spricht in diesem Zusammenhang von einer Trilogie über den Wert von Gefühlen, die mit diesem Film abgeschlossen wurde. Zu dieser Trilogie zählen „*La flor de mi secreto*“, „*Carne trémula*“ und „*Todo sobre mi madre*“. Der Film wurde zum Kassenschlager und ließ niemanden unberührt.

Das Ergebnis war überwältigend: Sein komplexester Film brach alle Zuschauerrekorde – alleine in Spanien sahen ihn 1999 zwei Millionen Menschen -, und er erhielt eine Menge eindrucksvoller Auszeichnungen, von der Goldenen Palme

beim Festival von Cannes bis hin zum Oscar für den besten fremdsprachigen Film, außerdem sieben Auszeichnungen beim Premio Goya, sowie für die argentinische Hauptdarstellerin Cecilia Roth den europäischen Filmpreis als beste Schauspielerin. (Polimeni: 2005, 87)

Sein erster Film nach dem Jahrtausendwechsel war „*Hable con ella*“, der 2002 erschien. Technisch gesehen ist Almodóvars vierzehnter Film bis dahin der gelungenste. Inhaltlich schließt er an „*Todo sobre mi madre*“ an und überrascht somit seine Anhängerschaft, die nach der Tragödie in „*Todo sobre mi madre*“, nicht noch eine schwerverdauliche Geschichte erwartet hätten. „*Hable con ella*“ erzählt vom Leben zweier vollkommen unterschiedlicher Männertypen, die sich jedoch in derselben Situation befinden: verliebt in zwei im Koma liegenden Frauen. Ein Film, der von unvorstellbarem Schmerz und der heilenden Flucht in die Imagination erzählt. Mit diesem sehr rührenden Film erhielt Almodóvar seinen zweiten Oscar für das beste Originaldrehbuch und war sogar in der Kategorie „Bester Regisseur“ nominiert. (vgl. Goebel: 2007, 20)

Mit „*La mala educación*“, den Almodóvar Mitte 2003 zu drehen begann, entschied er sich einen Film über das Filmemachen zu schreiben, einen Film im Film zu drehen. Es gibt wieder einmal mehrere kleine Geschichten, die anfangs verworren scheinen, sich jedoch letztendlich zu einem klaren Bild fügen. Almodóvar selbst dazu:

“En realidad, la película narra tres historias, de tres triángulos concéntricos, que al final resultan ser una sola historia...”⁶

Inhaltlich handelt der Film von der Erziehung in Klosterschulen zu einer Zeit, in der ganz Spanien in Fesseln lag. Gestützt von eigenen Erfahrungen erzählt Almodóvar die Geschichte von Ignacio und Enrique, deren Leben sich ungewollt auseinander entwickelt hat, ihr Schicksal sie jedoch Jahre später wieder zusammenführt.

Sein bis vor kurzem noch letzter Film, die Tragikkomödie „*Vol ver*“ aus dem Jahr 2006, bescherte ihm erneut viele Preise, darunter auch den für das beste Drehbuch in Cannes. Sein jüngster Geniestreich „*Abrazos Rotos*“ hatte seine österreichische Premiere im August 2009. Almodóvar sagt in einem Interview, dass *Zerrissene* Umarmungen eine Auseinandersetzung des Kinos mit sich selbst ist.⁷

⁶ <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista6.htm>; Pedro Almodóvar im autoentrevista Stand: 16.06.09

⁷ Almodóvar im Interview mit Katja Nicodemus
<http://www.zeit.de/2009/33/Interview-Almodovar?page=2>, Stand: 10.08.09

„*Abrazos Rotos*“ erzählt uns wieder einmal mindestens zwei Geschichten und ist inhaltlich sehr gut durchdacht, wie man es von Almodóvar gewohnt ist. Erneut das Genre des Film Noir aufgreifend, ist der Film voller Symbolik und Zitate.

4. Filmanalyse

4.1. Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón

Originaltitel: Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón

Deutscher Titel: Pepi, Luci, Bom und andere Mädchen aus der Bande

Regie & Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 1980

Spiellänge: 78 Min.

Besetzung: Carmen Maura (Pepi), Eva Siva (Luci), „Alaska“ Olvido Gara (Bom), Félix Rotaeta (Polizist), Concha Gregori (Charito)

„*Pepi, Luci, Bom...*“ ist Almodóvars erster Kinofilm, der vor allem das bunte Leben der Movida Madrileña zum Inhalt hat, und damals zum Kultfilm der Bewegung wurde.

4.1.1. Synopsis

Madrid in den achtziger Jahren. Pepi, eine junge, modeme Frau züchtet Marihuana-Pflanzen in ihrer Wohnung. Gegenüber wohnt ein Polizist, der, als er aus dem Fenster sieht, direkt auf Pepis kleine „Fensterbrett-Plantage“ blickt. Als er sich auf den Weg macht, um sie zur Rede zu stellen, kommt es zu einer brutalen Vergewaltigung.

Völlig aufgebracht vor Wut, informiert Pepi ihre Freundin Bom und deren Band und schwört Rache. Aufgrund einer Verwechslung erwischt es den Zwillingsbruder des Polizisten, während er ungeschoren davon kommt. Um sich an ihm zu rächen, versucht Pepi seine Frau Luci kennenzulernen. Diese hat unerwarteter Weise eine ausgeprägte masochistische Ader, was sie sehr anziehend für die sexuell sadistische Bom macht. Die beiden beginnen eine Liaison, und Pepi erfreut sich ihres aufgehenden Plans. Der Polizist kann mit dem neuen Lebenswandel seiner Frau nicht umgehen, und verbietet ihr, was er nur kann. Doch Luci lässt sich nichts mehr sagen und trifft sich weiterhin mit ihren neuen Freundinnen.

Da Pepi von ihrem Vater finanziell unterstützt wird, hat sie es nicht notwendig zu arbeiten und beginnt deshalb die Beziehung zwischen ihrer Freundin Bom und der Frau des Polizisten zu Papier zu bringen. Als ihr Vater ihr den Geldhahn zudreht, versucht sie sich als Werbeproduzentin für die Unterhosenmarke „*Ponte bragas*“.

Luci verlässt ihren Mann und geht mit Boms Band auf Tournee durch die Provinz, während Pepi sich ihren Lebensunterhalt verdient. Der Polizist ist schrecklich wütend

darüber, dass seine Frau ihn einfach verlassen hat, und schwört Rache an Pepi. Erneut versucht er sie des Drogenbesitzes festzunageln, was ihm jedoch wieder nicht gelingt, da Pepi, in Erwartung dessen, seit langem keine echten Marihuana-Pflanzen mehr am Fensterbrett züchtet.

In der Zwischenzeit leben Luci und Bom bereits glücklich vereint in einer Wohngemeinschaft, und Pepi widmet sich, neben der Arbeit in der Agentur, dem Drehbuch zum Film über Luci und Bom. Eines Abends kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Luci und Ihrem Mann, die für sie im Krankenhaus endet. Nach ihrem Spitalaufenthalt kehrt Luci zu ihrem Mann zurück, wogegen Bom nichts tun kann. Luci hat die Entscheidung bereits getroffen, da es ihr gefällt, dass ihr Mann nun endlich den sadistischen Part in der Beziehung übernimmt, und dies auch aufgrund seines Hasses ihr gegenüber in Zukunft so bleiben wird. Völlig desillusioniert zieht Bom letzten Endes mit Pepi zusammen.

4.1.2. Aussage des Films

Almodóvars erster Kinofilm ist eine Komödie, die, wie schon erwähnt, das Leben in der Movida Madrileña, der Madrider Undergroundszene, zum Inhalt hat.

Definitiv war es zur damaligen Zeit ein Schocker für den Großteil der Spanier, da er mit jedem erdenklichen Tabu brach.

Obwohl es auch sehr sentimentale Momente im Film gibt, die kurzfristig nachdenklich stimmen, ist das Eigenschaftswort, das ihn im Großen und Ganzen am treffendsten beschreibt, wohl „provokant“. Mit seinen teils sehr obszönen Szenen, wie zum Beispiel der, in der Bom auf Luci uriniert, die sich wild und erregt, räkelnd vor Lust, unter ihr windet, provoziert Almodóvar das damals noch sehr traditionslastige und konservative Spanien, dass sich noch nicht ganz von den franquistischen Fesseln gelöst hatte.

Mit Pepi, Luci, Bom... zeigt uns Almodóvar ein Spanien, das alte Werte durch neue ersetzt. Er zeigt uns sein Spanien, das Spanien der Movida Madrileña. Junge Künstler, die versuchen sich zu verwirklichen und im Hier und Jetzt leben. Er präsentiert uns drei starke Frauen und einen, in Wirklichkeit lächerlichen, Mann, der an alten Traditionen festhält.

Womöglich gibt es auch eine Verbindung zwischen seines lächerlichen Daseins und der Polizeimarke. Die Polizei verkörperte zur Zeit der Movida das Traditionelle, das Konservative - den Feind. Ihn in diesem Film als lächerliche Figur darzustellen, der

von emanzierten Frauen verlassen und hinter Licht geführt wird, ist eine öffentliche Bloßstellung dieses veralteten Herrschaftsinstruments.

4.1.3. Protagonisten

Protagonisten des Films sind definitiv die drei bereits im Titel genannten Frauen Pepi, Luci und Bom.

Pepi ist eine junge, emanzierte und modeme Frau der 80er, die sich ihren Tag mit Comic-Stickern und Marihuana-Pflanzen vertreibt. Da sie vom Geld ihrer Eltern lebt, hat sie genug Zeit sich dem zu widmen, was ihr Spaß macht. Pepi treibt sich in der Madrider Underground-Szene herum, zu der auch ihre Freundin Bom gehört.

Bom ist Sängerin in einer Rockband und verkörpert den Geist der Movida voll und ganz. Wie ihre Freundin Pepi ist auch sie eine selbstbewusste moderne Frau.

In Bezug auf Bom von „Werten“ zu sprechen, ist wahrscheinlich nicht sehr angebracht, steht sie doch für die rebellische, orientierungslose Jugend, die sich zunächst einmal über die Ablehnung jeglicher „Werte“ identifiziert. (Ehritz: 2008,72)

Luci ist aus völlig anderem Holz geschnitzt. Sie verkörpert anfangs die traditionelle Frau, die an der Seite des Ehemanns ein unterwürfiges Leben führt, in dem sie sämtliche unkonventionelle Gefühle, wie ihre masochistische Ader, vollkommen unterdrücken muss, da dieser damit nicht umzugehen vermag. Sie lebt in einer traditionellen Ehe als Hausfrau und geht nicht arbeiten, da ihrem Mann das gar nicht zusagt. Als sie jedoch die Bekanntschaft von Pepi und Bom macht, beginnt sie ihren Begierden freien Lauf zu lassen. Sie blüht auf und beginnt zu leben, völlig unkonventionell. Sie gewinnt an Selbstbewusstsein und schafft es, sich aus ihrer unmündigen Lage zu befreien, kehrt am Ende aber wieder zu ihrem Mann zurück.

Ihr Mann, **der Polizist**, ist ein jähzorniger Macho, und steht für alle konservativen und rückschrittlichen Werte. (vgl. eds.: 2008,72) Ihn interessieren die modernen, emanzierten Frauen nicht, in dieser neuen Zeit kann, und will er sich nicht zurechtfinden.

4.1.4. Geschichte und Politik

Der Film beschreibt in einer sehr deutlichen Art und Weise die Ära, die Spanien nach Franco durchlebte. Auf der einen Seite steht die Madrider Jugend, die sich im

Rahmen der Movida Madrileña frei entfaltete. Eine Jugend, die sich schneller als der Großteil Spaniens von der jahrzehntelangen Unterdrückung löste, die Fesseln abwarf, um zu leben.

Auf der anderen Seite stand eine ältere Generation von Spaniern, der die Jahre der Diktatur in Fleisch und Blut übergingen. Für diesen Anteil der spanischen Bevölkerung, der immer noch an den alten Werten festhielt, war die Freizügig- und offenkundige Sorglosigkeit der Jugendlichen reine Blasphemie.

Im Film treffen eben diese beiden Welten immer wieder aufeinander. Zum einen gibt es Pepi und Bom, zwei emanzipierte, junge Frauen, die ihr Leben ohne Vorschriften selbst gestalten. Sie tun, was ihnen beliebt, und leben den Augenblick. Zum anderen werden wir in die Welt des Polizisten versetzt, der als Diener des Staates ein konservatives Leben pflegt. Er lebt nach traditionellen Werten, welche seine Frau Luci in die gemeinsame Wohnung verbannen, und es ihr schier unmöglich machen, ihren Interessen und Gelüsten nachzugehen.

Die Zeit nach Francos Tod war eine schwierige für Spanien, da es galt, die Reputation des Landes nach außen wiederherzustellen. Spanien galt im restlichen Europa als „zurückgeblieben“ und übersät mit veralteten, längst nicht mehr tauglichen Strukturen. Währenddessen blühte die Madrider Bewegung auf und zog die Aufmerksamkeit auf sich. Spanien machte sich dies zunutze, um der Außenwelt zu zeigen, dass das Land im Umbruch stünde und die Modernität bereits Einzug gehalten habe. Sobald jedoch die Movida zum politischen Aushängeschild wurde, verlor sie ihren Geist und starb langsam aus.

4.1.5. Produktionsbedingungen

Als Almodóvar begann, „*Pepi, Luci, Bom...*“ zu drehen, fehlte es ihm sowohl an technischen, als auch an finanziellen Mitteln. Den Anstoß den Film zu drehen bekam er von Carmen Maura, die er im Zuge der Zusammenarbeit mit der Theatergruppe „Los Goliardos“ kennenlernte. Als er dieser von „*Erecciones generales*“, den Fotoroman, den er für die Zeitschrift „La Víbora“ realisierte, erzählte, schlug sie ihm vor daraus einen Film zu machen.

Begeistert von der Idee machte Almodóvar sich an die Arbeit, während Carmen Maura, und Félix Rotaeta sich um die Geldbeschaffung kümmerten. Völlig unverhofft gelang es ihnen von Verwandten und Bekannten insgesamt eine halbe Million Peseten zu bekommen. Der Film hatte alles, was er zum Dreh brauchte: eine Hand

voll Freiwillige und ein Budget, das erstmal zum Dreh reichte. Da Almodóvar zu dieser Zeit noch bei der Telefongesellschaft arbeitete, konnte nur an den Wochenenden und ab und zu auch am Abend gedreht werden.

Die Dreharbeiten waren sehr chaotisch und dauerten anderthalb Jahre, 1979 und 1980, weil wir immer nur am Wochenende arbeiten konnten und wenn Geld da war. (Almodóvar: 1998, 27)

Demnach liefen die Dreharbeiten weniger als planmäßig und waren immer abhängig von den materiellen Gegebenheiten. In manchen Momenten stand eine Fertigstellung des Films in Frage, da die Umstände von Woche zu Woche unterschiedlich waren. In einem dieser Momente spielte Almodóvar sogar mit dem Gedanken selbst vor das Publikum zu treten, und mit eigenen Worten das Ende zu erzählen, was Gott sei Dank nicht nötig war, da es ihnen gelang, doch noch das Geld für das Ende des Films aufzutreiben.

Technisch und auch dramaturgisch ist "*Pepi, Luci, Bom..*" sein unvollkommenster Film, wie Almodóvar auch selbst zugibt. Die Drehbedingungen waren mehr als schlecht, was Almodóvar jedoch auch eine gewisse gestalterische Freiheit ließ. Ohne sich an Codes filmtechnischer Erzählungsformen halten zu müssen oder zu können, erzählte er seine Geschichte wie es ihm beliebte.

Almodóvars Debüt verzeichnete einen umstrittenen Erfolg. Dem Film fehlte es an Dramaturgie und die Technik war mehr als mangelhaft. Der Regisseur verteidigte seine Produktion mit den Worten: „Wenn ein Film ein, zwei Fehler hat, ist das nur ein unvollkommener Film. Wenn dagegen diese Fehler derart überhand nehmen, wird es zum Stil.“ (vgl. Polimeni: 2005, S. 43)

In seinen Reihen kam der Film enorm gut an, während er beim Rest der Bevölkerung blankes Empören auslöste. Almodóvars freizügige Art, das Leben zu dokumentieren, Sexualität zum Thema zu machen und Tabus zu brechen, passte nun ganz und gar nicht in das krisengebeutelte postdiktatorische Spanien.

4.2. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Originaltitel: Qué he hecho yo para merecer esto?

Deutscher Titel: Womit habe ich das verdient?

Regie & Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 1984

Spiellänge: 101 Minuten

Besetzung: Carmen Maura (Gloria), Chus Lampreave (Schwiegermutter), Àngel de Andrés López (Antonio), Juan Martínez (Toni), Miguel Ángel Herranz (Miguel), Verónica Forqué (Cristal), Kiti Manver (Juani), Sonia Anabela Holimann (Vanesa)

Almodóvars vierter Film ist eine Tragikkomödie, die auf eine teilweise witzige Art das triste Leben einer Madrider Vorstadtfamilie erzählt.

4.2.1. Synopsis

Gloria lebt mit ihrem Mann Antonio, ihren beiden Söhnen Toni und Miguel, und ihrer Schwiegermutter auf engstem Raum in einem Wohnblock am Rande Madrids. Das Leben im Stadtteil „La Concepción“ ist trist und fern jeglichem Luxus. Aufgrund des ständigen Geldmangels arbeitet sie als Putzfrau, während Antonio als Taxifahrer sein Geld verdient. Toni, der ältere ihrer beiden Söhne, ist Drogendealer und verdient sich so sein „Taschengeld“, während der jüngere, Miguel, im zarten Alter von 12 Jahren seine Homosexualität bereits in vollen Zügen auskostet und auf den Strich geht. Antonio ist die meiste Zeit unterwegs, wenn er jedoch nach Hause kommt, herrscht ein strenger Ton. Er ist das Abbild eines Machos, der sich seine Frau untertan macht und sich ihrer bedient, wann immer es ihm gefällt. Die Familie ist total zerrüttet, jeder lebt vor sich hin und kümmert sich nicht um den anderen. Die einzige, die Gloria unterstützt, ist ihre Nachbarin Cristal, eine Prostituierte.

Nachdem Gloria eines Tages ihren jüngeren Sohn Miguel an einen Zahnarzt verkauft, um somit die Rechnung zu begleichen, gerät ihr Leben langsam in ungeahnte Bahnen. Als eine Apothekerin es ablehnt, Gloria Aufputschmittel ohne Rezept zu geben, bricht für sie eine Welt zusammen. Völlig desillusioniert kehrt sie nach Hause zurück und schlägt ihren Mann mit einer Schinkenkeule zu Boden. Tragischer Weise fällt Antonio so ungeschickt, dass er sich an der Spüle das Genick bricht und leblos liegen bleibt.

Da Gloria, sehr geistesgegenwärtig, die Schinkenkeule in den vor sich hinbrodelnden Eintopf verkocht hat, ist es den Kriminalbeamten unmöglich eine Mordwaffe in der Wohnung zu finden, und sie legen den Fall ad acta.

Als die Schwiegermutter und Toni beschließen gemeinsam zurück in ihr Dorf zu gehen, und Gloria bewusst wird, dass sie nun ganz alleine ist, fühlt sie sich so leer, dass sie, getrieben von einem Gefühl der Traurigkeit und Einsamkeit, versucht ihrem Leben ein Ende zu setzen, als plötzlich Miguel, ihr jüngerer Sohn, in der Wohnung steht und dies verhindern kann.

4.2.2. Aussage des Films

Almodóvar präsentiert uns mit diesem Film ein Spanien, das, unabhängig von der Gesellschaftsstellung, jedem Spanier ein Begriff ist. Almodóvar beschäftigt er sich hier mit dem Leben abseits der Schauplätze der Movida. Am Stadtrand, in den noch aus der Francozeit stammenden, emporragenden Betonblöcken, gleich neben der M-30, einer vielspurigen Autobahn, ist von der Existenz und Intensität einer Movida nicht viel zu spüren. Die Realität im Stadtteil „La Concepción“ ist eine andere.

Für die hier lebende, marginalisierte Gesellschaftsschicht, der auch Gloria angehört, ist der Alltag ein steter Kampf. Viele der dort lebenden Menschen sind, wie Gloria, Antonio und die Schwiegermutter, Analphabeten mit geringem Einkommen. Die Hoffnung liegt in den Kindern, welche diese Bürde kaum tragen können, da sie oft nur schwer ihrem Alltag entkommen, und das Leben ihnen, ausgehend von ihrem Viertel, nicht viel zu bieten hat.

Im Großen und Ganzen handelt „*Qué he hecho yo para merecer esto*“ von den sozialen Ungerechtigkeiten, welchen die unteren Gesellschaftsschichten ausgesetzt sind, und im Detail von den Ängsten und Sorgen einer Frau, die ihre Wurzeln in eben einer dieser Schichten hat.

4.2.3. Protagonisten

Die handlungsleitenden Personen des Films sind Gloria, die Schwiegermutter, Antonio und Cristal. Vor allem Glorias jüngster Sohn Miguel tritt in der Handlung ein wenig in den Hintergrund.

Gloria ist Mutter, Hausfrau und Raumpflegerin. Sie ist eine Frau, die unter der Bürde ihres Alltags langsam zusammenbricht, ohne dass es jemand zu merken scheint. Almodóvar zeigt uns das Bild einer typisch spanischen Hausfrau dieser Zeit, die sich für ihre Familie voll und ganz aufopfert. Sie ist die Mutter und die Frau - diejenige, die

ohne sich zu beklagen, dafür sorgt, dass alles reibungslos funktioniert. Doch niemand scheint sich für sie zu interessieren. Sie ist unsichtbar.

Sie ist so isoliert, so von allem abgeschnitten, dass die Haushaltgeräte tagsüber ihre einzigen Gefährten sind. (Almodóvar: 1998, 68)

Um die ständig anfallenden Hausarbeiten und die Erniedrigungen ihres Mannes zu überstehen, nimmt sie Aufputzmittel, die verhindern, dass sie den Boden unter den Füßen verliert.

Die **Schwiegermutter** ist eine Frau vom Lande, die mit der Stadt im Allgemeinen nichts zu tun haben möchte. Sie sehnt sich nach ihrem Dorf und hat sich fest vorgenommen, dahin zurückzukehren, ohne Rücksicht auf Verluste. Sie ist egoistisch **Antonio**, Glorias Ehemann ist ein Macho, wie er im Buche steht. Er verdient sein Geld als Taxifahrer und versucht mit seinem spärlichen Verdienst, die Familie zu ernähren. Da Antonio sehr unzufrieden mit seinem Leben ist, sehnt er sich nach jener Zeit, die er in Deutschland verbrachte. Dort war er in kriminelle Machenschaften verwickelt, da er Hitler-Briefe fälschte. Doch die Liebe zu Ingrid Müller, die er dort kennenlernte, macht die Erinnerung zu etwas ganz Besonderem. Der neuauftretende Traum Hitlers Memoiren zu schreiben und zum Schriftenfälschen zurückzukehren, platzt, als Ingrid Müller stirbt.

Toni, der ältere der beiden Söhne Glorias, ist 14 Jahre alt, dealt mit Drogen. Er ist ein Kind, das in sehr armen Verhältnissen aufwächst und ein wenig rebelliert. Er geht nicht zur Schule, sondern treibt sich mit anderen zwielichtigen Typen seines Alters herum. Im Grunde ist er jedoch ein gutherziger Junge, was sich sehr gut an der Beziehung zur Großmutter erkennen lässt.

Miguel, der Jüngste der Familie, ist sehr selten zu sehen. Auch er hat ein ungewöhnliches Leben für einen Zwölfjährigen. In seinem zarten Alter geht er bereits auf den Strich und ist sehr von sich überzeugt. Als seine Mutter ihn an den pädophilen Zahnarzt verkauft, stört ihn das nicht sonderlich, vielmehr scheint er sich zu freuen, in einem reicheren Haushalt zu leben.

Nach einiger Zeit hat er jedoch die Nase voll und kommt zurück nach Hause, wo er die Mutter davor bewahrt, sich das Leben zu nehmen.

4.2.4. Politik und Geschichte

Almodóvar thematisiert die Phase des Übergangs zur Demokratie. Die erste Euphorie über die Befreiung aus Francos Fesseln war vorbei, übrig blieb der triste Alltag.

Qué he hecho yo para merecer esto? [...] zeigt die Kehrseite der Medaille, die sozialen Realitäten einer marginalisierten Gesellschaftsschicht, die Enttäuschung, das Aufwachen nach der ersten Euphorie über die Verheißungen der Demokratie. (Rabe: 1997, 60)

Viele Menschen dachten, die Demokratie würde auch das Leben des kleinen Mannes von Grund auf verändern, alles würde besser werden als zuvor. Nachdem der Großteil aus dem ersten Freudentaumel zurück in den Alltag fand, war schnell klar, dass sich von heute auf morgen nichts so schnell ändert, auch Spanien nicht.

Die Arbeitslosigkeit stieg, was vor allem auch die Jugendlichen betraf. Kriminaldelikte wurden zum Alltagsgeschehen, die spanische Gesellschaft, vor allem jedoch die ärmere Mittelschicht, versank im Morast, ohne dass die Regierung schnell eine Lösung dafür finden konnte.

4.2.5. Produktionsbedingungen

Wie Almodóvars zweiter Film wurde auch *„Qué he hecho yo...“* in Zusammenarbeit mit Alphaville produziert.

Für die Ausstattung der Figuren greift Almodóvar teilweise auf Kleidung seiner Schwestern zurück, und auch bei der Sprache greift Almodóvar in seinen persönlichen Erinnerungspool. Die Figur der Chus Lampreave beispielsweise ähnelt sehr seiner eigenen Mutter, deshalb ließ er sie auch sprachlich, in Form oft gebrauchter Redewendungen Francisca Caballeros, seiner Mutter näher kommen.

4.2.6. Genre

„Qué he hecho yo...“ ist eine Mischung aus verschiedenen Genres, steht aber vor allem in enger Verbindung mit dem Neorealismus.

Für mich ist der Neorealismus ein Subgenre des Melodrams, dessen Besonderheit darin besteht, dass es dem sozialen Bewusstsein große Bedeutung beimißt, und nicht nur den Gefühlen. Es ist ein Genre, das dem Melodram alle Künstlichkeit entzieht, dabei aber seine wesentlichen Elemente beibehält. (Almodóvar: 1998, 65)

Almodóvar hat in diesem Film die Codes des Melodramas durch einen sehr spanischen, schwarzen Humor ersetzt.

4.2.7. Themen

Almodóvar beschäftigt sich in diesem Film sehr stark mit dem Familienleben. Holguín bezeichnet dieses Thema als Keim in Almodóvars Schaffen.

[...] las personajes que representan a la familia: padres, madres, hermanos, hijos y abuelos. Los personajes el entorno familiar son el germen de la mayor parte del cine de Almodóvar, como también ocurre con Berlanga, Bergman o Woody Allen. (Holguín: 2006, 94)

Auch wenn Almodóvar die Familie manchmal als Bedrohung der persönlichen Entfaltungsmöglichkeiten präsentiert, so ist er doch ein sehr familiärer Mensch.

Agustín, sein Bruder, ist der Produzent seiner Filme, und übernimmt auch die eine oder andere Nebenrolle, seine beiden Schwestern unterstützen Almodóvar oft am Set, und seine Mutter diente nicht nur oft als Vorlage für seine Figuren, sondern wirkte auch in einigen Filmen mit.

Die Familie in „*Qué he hecho yo..*“ ist nicht so verbunden. Jeder lebt sein eigenes Leben, ohne auf den anderen Rücksicht zu nehmen. Die Zustände sind so schlimm, dass Gloria sich oft wünscht, sie wäre ledig und hätte keine Kinder.

Auch Drogen werden in Almodóvars vierten Film erneut zum Thema, jedoch in einen völlig anderen Kontext, als in seinen ersten Produktionen. Toni dealt mit Drogen um Geld zu verdienen, und seine Mutter Gloria würde ohne die Aufputschmittel völlig in sich zusammenbrechen und ihren Alltag nicht überstehen.

Auch der in Spanien so verbreitete Machismo, im Film repräsentiert von Antonio, taucht in den Filmen des Kultregisseurs immer wieder auf. Jahrelang fügt sich Gloria dem Willen ihres Mannes, bis es eines Tages zu einer Auseinandersetzung kommt, die für Antonio tödliche Folgen hat. Erst mit seinem Ableben hören die ständigen Demütigungen auf, und Gloria macht ihre ersten Schritte Richtung Selbstständigkeit

4.3. Tacones lejanos

Originaltitel: Tacones lejanos

Deutscher Titel: High Heels – Die Waffen einer Frau

Regie & Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land / Jahr: Spanien, 19

Spiellänge: 114 Min.

Besetzung: Marisa Paredes (Becky del Páramo), V́ctoria Abril (Rebeca), Miguel Bosé (Femme Letal / Richter Domínguez / Polizeispitzel Hugo), Feodor Atkine (Manuel, Rebecas Mann), Pedro Díez del Corral (Alberto)

"*Tacones lejanos*" ist ein realistisches Melodrama, das die Geschichte einer Familie erzählt, die aufgrund der Karriere der Mutter auseinanderbrach. Trotz vieler Unstimmigkeiten und kontinuierlicher Differenzen zwischen Mutter und Tochter, ist die Liebe, die sie verbindet, bis zum Ende des Films deutlich zu spüren.

4.3.1. Synopsis

Nach fünfzehn Jahren Abwesenheit kehrt Becky del Paramo zurück nach Spanien. In der Ankunftshalle des Flughafens wartend erinnert sich Rebeca, ihre Tochter, an ihre Kindheit zurück. Zu ihrem Stiefvater Alberto pflegte sie stets ein schlechtes Verhältnis, während sie ihre Mutter förmlich anhimmelte.

Sie erinnert sich auch an die zahlreichen Streitigkeiten, die Alberto und ihre Mutter auszufechten pflegten. Um ihre Mutter zu verteidigen und Alberto ruhig zu stellen, vertauschte Rebeca eines Tages die Tabletten ihres Stiefvaters und verschuldete so seinen Tod.

Von der Ankunft ihrer Mutter aus den Erinnerungen gerissen, fahren die Damen in ihr neues, gemeinsames Leben. Die Ereignisse im Leben Rebecas beginnen sich zu überschlagen. Nach einem One-Night-Stand mit dem Travestiekünstler Letal wird sie von ihm schwanger, während ihre Mutter sich auf eine Affäre mit ihrem Mann einlässt, der vor Jahren einer ihrer zahlreichen Liebhaber war.

Als Manuel, Rebecas Mann, kurz darauf tot in seinem Landhaus aufgefunden wird, nimmt die Tragödie ihren Lauf. Rebeca wird nach einem öffentlichen Geständnis in einer Nachrichtensendung eingesperrt, während ihre Mutter wie eine „Homecoming-Queen“ Konzerte gibt. Eine vom ermittelnden Richter eingefädelt Aussprache zwischen den beiden endet in einem Mutter-Tochter-Streit, während selbigem Rebeca ihren Gefühlen zum ersten Mal Ausdruck verleiht. Sie gesteht Becky, dass sie seit ihrer Kindheit versucht sie zu imitieren, nur um Beachtung von ihr zu

bekommen, jedoch fühle sie sich dadurch nur noch mehr erniedrigt, da es Becky immer wieder gelingt, ihr ein Gefühl der Unzulänglichkeit zu vermitteln. Die Gelegenheit am Schopfe packend gesteht sie ihrer Mutter auch den Mord an ihrem Stiefvater Alberto, wofür sie Becky indirekt die Schuld gibt. Als sie aufgrund mangelnder Beweise, ihrer Schwangerschaft und der Hilfe des Richters aus dem Gefängnis entlassen wird, erfährt sie, dass ihre Mutter im Sterben liegt. Rebeca gesteht ihr den Mord an Manuel, den Becky auf ihre Kappe nimmt, um ihre Tochter zu schützen. Sie gesteht vor dem Richter, der mittlerweile Rebecas Freund und der Vater ihres Kindes ist, und legt bei einem Pfarrer die Beichte ab. An ihrem Todestag bringt Rebeca die Tatwaffe mit in Beckys Wohnung, um ihre Fingerabdrücke darauf zu hinterlassen und somit den Mord beweisen zu können. Minuten später stirbt Becky in der Wohnung, in der sie aufgewachsen ist, und ihre Tochter beginnt ein neues Leben.

4.3.2. Aussage des Films

„*Tacones lejanos*“ ist die Geschichte einer Hassliebe zwischen Mutter und Tochter, und es ist eine Geschichte des Verlassenwerdens, was sehr subtil schon im Titel des Films zu erkennen ist.

Der Film erzählt von einer Mutter, die ihre Tochter verlässt, um ihrer Karriere als Sängerin und Schauspielerin nachzugehen, und gleichzeitig ist es die Geschichte einer erfolgreichen Frau, die versucht ihr Leben nach ihren Vorstellung zu gestalten in einer Zeit, in der viele Männer ihre Frau lieber zu Hause sahen, als auf Leinwänden und Konzertankündigungen. Auf eine sehr ergreifende Weise versetzt uns Almodóvar in die Welt eines verlassenen Kindes, das ohne Mutter und Vater zu einer erwachsenen Frau wird, die sich ihr ganzes Leben lang ungeliebt fühlt.

Mit der Wiederkehr der Mutter überkommen sie Gefühle der Freude und Rührung gepaart mit Hass und Abscheu. Ihr ganzes Leben hat sie versucht perfekt zu sein, ihrer Mutter zu ähneln, nur um ein wenig Aufmerksamkeit und Beachtung von ihr zu erhaschen. Doch je mehr sie sich bemüht wie ihre Mutter zu sein, umso deutlicher wird, dass es ihr nicht gelingt. Trotz all ihrer Bemühungen kann sie ihr Ziel nicht erreichen, dabei möchte sie nur einmal einen Sieg über ihre Mutter erringen.

Almodóvar gelang mit „*Tacones lejanos*“ ein sehr realistisches Melodram, in dem Tränen der Freude, der Wut und der Traurigkeit fließen. Der Zuschauer wird in die

Realität der beiden hineingezogen und verspürt sowohl Mitleid als auch Verständnis für beide Figuren, jener der Rebeca und der ihrer Mutter.

Almodóvar selbst sagt über die Wahl des Genres folgendes:

Von den verschiedenen Möglichkeiten, ein Melodram zu machen, habe ich die aufwendigste gewählt. Ich konnte ein karges und aufs Wesentliche konzentriertes Melodram machen, wie Cassavetes⁸, oder eins, bei dem Aufwand und Künstlichkeit so ausdrucksvoll wären wie die Personen [...] Dieser Hollywoodästhetik habe ich den Vorzug gegeben. So sehe ich die Geschichte, und ich habe das Gefühl, dass sie das dem Zuschauer näher bringt. [...] (Almodóvar: 1998,142)

Abgesehen von ihren Problemen miteinander, steht auch noch ein Mann zwischen ihnen, den sie beide verehren, während dieser nur eine von ihnen liebt.

Es ist ein Kampf zwischen zwei Frauen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, der womöglich nie ein Ende nehmen wird, obwohl Becky unerwarteter Weise am Ende des Films stirbt.

Aber die Erinnerung an diese großartige Frau, die trotz ihrer Makel stets, wie Manuel es sagt, ein wunderbares Wesen blieb, wird in Rebeca weiterleben und ihr das Gefühl geben, niemals aus dem Schatten ihrer Mutter hervortreten zu können.

4.3.3. Protagonisten

Becky del Páramo ist eine Frau, die sich als junge Pop-Sängerin das Ziel gesetzt hat ein großer Star zu werden, und verließ für ihren Traum ihre Familie, ihr eigenes Kind. Die Abwesenheit hat die Beziehung zu ihrer Tochter klarerweise ernüchtert lassen, was ihr auch bewusst ist. Beckys großes Problem ist die Angst. Die Angst davor sich ihrer Tochter zu stellen, das zu hören, wovor sie sich am meisten fürchtet, nämlich, dass Rebeca sie dafür hasst. Bei einer Aussprache, trifft es sie hart, was ihre Tochter zu sagen hat, weil ihr zum ersten Mal bewusst wird, dass Rebeca ein todunglücklicher Mensch ist, woran sie Mitschuld hat. Es fällt ihr sehr schwer mit ihren Fehlern konfrontiert zu werden, da sie diese nicht zu ändern vermag. Die Affäre mit dem Mann ihrer Tochter rechtfertigt sie mit ihrer Schwäche Männern gegenüber.

⁸ John Cassavetes (1929-1989) war ein US-amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Schauspieler; er gilt als der Begründer der Independent-Filmszene in den Vereinigten Staaten.

„Manuel me sedujo y yo me dejé seducir. No es algo de lo que estoy orgullosa pero siempre fui débil con los hombres. Con algunos, quiero decir. „

Vor ihrem Tod gesteht sie den Mord an Rebecas Mann, um ihre Tochter zu schützen, aber auch um alle ihre Fehler wieder gut zu machen. Im Großen und Ganzen ist Becky eine nach außen hin stark und selbstbewusst wirkende Frau, die jedoch im Inneren von Selbstkritik und Unsicherheit zerfressen ist.

Rebeca ist eine 27-jährige Frau, verheiratet, und arbeitet als Nachrichtensprecherin beim Sender ihres Mannes Manuel. Ihr ganzes Leben lang versucht sie ihre Mutter zu kopieren, nur um sich selbst zu spüren, sich selbst annehmen zu können.

Rebecca seems unable to accede to her own identity, remaining narcissistically fixed on both identifying and desiring her mother. (Talens: 1998, 284)

Die Liebe zu ihrer Mutter zerstört sie, der Hass ihr gegenüber hält sie aufrecht.

Rebeca verbringt die Hälfte ihres Lebens damit, um Anerkennung zu kämpfen. Sei es nun die ihrer Mutter oder die Manuels. Rebecas Leben ist seit ihrer Kindheit ein Wirrwarr aus Gefühlen, derer sie nicht Herr wird. Es ist ein innerer Kampf, den sie jeden Tag aufs Neue ausfechten muss, um sich in den Spiegel zu sehen. Auch die Heirat mit Manuel sieht Lesley Heins Walker als Imitation ihrer Mutter:

[...] Rebeccas marriage to Manuel is clearly an „imitation“ of her mother. [...] because Rebecca seeks an erotic identification with her mother. It should be recalled that Rebecca has already killed one of Becky's husbands in order „to be with“ her mother. The difficulty of this erotic identification is that in occupying the identical position of her mother, she effectively supersedes her, and thereby affaces her. (ebd.: 1998, 284)

Der Mord an Manuel kittet die brüchige Mutter-Tochter-Beziehung gen Ende des Films, da Becky ihn vor ihrem Tod gesteht, um Rebeca zu schützen.

Richter Domínguez hat mehrere Identitäten. Als Femme Letal verliebt er sich in Villa Rosa, der Travestiebar, in Rebeca, wo er sie auch eines Abends verführt. Der Richter selbst spielt also seine eigenen Spitzel. Als er dann an Manuels Mord arbeitet, schützt auch er sie aus Liebe, obwohl ihm ihre Schuld bewusst ist.

4.3.4. Produktionsbedingungen

„*Tacones lejanos*“ ist der Beginn der Zusammenarbeit mit Ciby 2000, einer französischen Produktionsfirma. Da Almodóvars künstlerische Freiheit in keinsten Weise beeinträchtigt wurde, und er mit der Zusammenarbeit äußerst zufrieden war, produzieren El Deseo und Ciby 2000 auch den nächsten Film *Kika* gemeinsam.

4.3.5. Dreh

Aufgrund der Absage von Antonio Banderas musste Almodóvar in letzter Minute seine Hauptrollen umbesetzen. An Stelle von Esperanza Roy und Antonio Banderas spielten Marisa, Victoria Abril und Miguel Bosé die Protagonisten. Dieser Darstellerwechsel gab der Geschichte eine neue Wende.

Weiters ist „*Tacones lejanos*“ Almodóvars erster Film, der komplett außerhalb Madrides gedreht wurde.

„Entre las novedades que tiene es que sucede fuera de Madrid toda una película. Estaremos fuera dos o tres meses. Me apetece hacer una película en exteriores, plásticamente, por la luz y porque quiero salir de Madrid.“ (Holguín:2006, 258)

4.3.6. Genre

„*Tacones lejanos*“ ist ein Melodram, das nach Almodóvar-Manier, mit anderen Genres veredelt wurde.

El melodrama como género, la fuente de esta película no queda sólo en la simple representación de éste, sino que, como ocurre con el director y su mundo transgresor, introduce un „melo“ moderno con una fuerte toque de comedia musical y gotas de comicidad. (Holguín: 2006, 267)

Almodóvar behandelt in „*Tacones lejanos*“ die Facetten einer Mutter-Tochter-Beziehung. Diese von Beckys langer Abwesenheit geprägt, hinter der gezeigten Zuneigung verbergen sich Enttäuschung und Verachtung. Die trotz immer wieder aufflackernder Differenzen äußerst liebevolle und innige Beziehung zwischen Mutter und Tochter ist sehr bezeichnend für Almodóvars filmisches Schaffen.

4.3.7. Ingmar Bergmans Herbstsonate

Almodóvar bezieht sich in "*High Heels*" auf Ingmar Bergmans Film Herbstsonate aus dem Jahr 1978. Das Drama behandelt eine sehr ähnliche Thematik wie Almodóvars "*Tacones lejanos*". Herbstsonate handelt ebenfalls von einer gestörten Mutter-Tochter-Beziehung. Nach sieben Jahren der Abwesenheit, besucht die Konzertpianistin Charlotte ihre Tochter Eva, die, ganz anders als ihre Mutter, nicht in Ruhm und Glanz sondern bescheiden mit ihrem Ehemann am Land wohnt. Als sie Charlotte von Chopin vorspielt, um ihrer Mutter zu imponieren, erkennt sie die Geringschätzung in Charlottes abwertendem Blick. Diese lässt es sich nicht nehmen und spielt das Stück, wie es sich ihrer Meinung nach gehört, und weist ihre Tochter indirekt auf ihre Unzulänglichkeit hin. Nach einem nächtlichen Gespräch, in dem Eva ihrer Mutter die Schuld an ihren psychischen Problemen gibt, erreicht sie ihre Mutter zum ersten Mal. Wie Becky del Paramo kann auch Charlotte ihren Gefühlen nur durch ihre Kunst Ausdruck verleihen. Die Auseinandersetzung mit ihren Töchtern schmerzt sie, da sie sich zum ersten Mal mit ihrer eigenen Unzulänglichkeit auseinandersetzen müssen. Sowohl für Rebeca, als auch für Eva bedeutet diese Aussprache jedoch einen Schritt nach vorne gemacht zu haben. Indem sie ihren Müttern ohne Umschweife all das, was die beiden über so lange Zeit hinweg daran gehindert hat richtig zu leben, wurde gesagt, und somit ein Neuanfang initiiert.

4.4. Kika

Originaltitel: Kika

Deutscher Titel: Kika

Regie & Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 1993

Spiellänge: 112 Min.

Besetzung: Verónica Forqué (Kika), Peter Coyote (Nicolas Pierce), V́ctoria Abril (Andrea Caracortada), Alex Casanovas (Ramón), Rossy de Palma (Juana), Santiago Lajusticia (Pablo / Paul Bazzo), Anabel Alonso (Amparo)

Kika beschreibt auf eine teils witzige Art und Weise die Schnelllebigkeit der Zeit, die Wichtigkeit und Vergänglichkeit des Augenblicks, und die Ignoranz und Oberflächlichkeit, mit der wir anderen Menschen begegnen.

Kika ist von allen meinen Filmen sicher am schwersten zu klassifizieren. [...] Der Film ist wie eine Collage strukturiert, wie ein radikales Puzzle [...]. Die Bestandteile sind durch die Türen, die Fenster, die Stockwerke der Wohnblocks miteinander verbunden. In dieser Welt gibt es weder Vergangenheit noch Zukunft, nur den Augenblick [...] (Almodóvar: 1998, 152)

4.4.1. Synopsis

Die fröhliche, vor Energie sprühende Visagistin Kika lebt mit ihrem herzkranken Freund Ramón in Madrid. Zusammengefunden haben die beiden, als der amerikanische Schriftsteller Nicolas, der Stiefvater Ramóns, die Visagistin beauftragte, seinen totgeglaubten Sohn für sein Begräbnis zu schminken. Durch Kikas Anwesenheit erwachte dieser aus einer Starre, die, ausgelöst durch ein psychisches Trauma, den ganzen Körper in einen komatösen Zustand versetzt hatte. In der Gegenwart gibt es jedoch keine Wunder. Kika betrügt Ramón mit Nicolas, der wiederum auch mit Kikas bester Freundin Amparo schläft, während Andrea Caracortada, eine ehemalige Psychologin, und nun TV-Moderatorin der Show „Lo peor del día“, immer wieder versucht sich in das Leben ihres Ex-Freundes Ramón zu drängen.

Die zwischenmenschlichen Gräueltaten erreichen ihren Höhepunkt, als Kika von Paul Bazo, dem Bruder ihrer Haushaltshilfe Juana, brutal vergewaltigt wird. Während sie versucht den sexbesessenen Paul durch unaufhörliches Gerede dazu zu bringen von ihr abzulassen, beobachtet Ramón das Geschehen von einer gegenüberliegenden Wohnung aus. Statt seiner Freundin zur Hilfe zu eilen, ruft er

zwar die Polizei, bleibt aber in der Wohnung, um seinem Voyeurismus zu frönen. Die sensationsgeile Andrea Caracortada ist gleichzeitig mit der Polizei vor Ort, um voll ausgerüstet das Geschehen live mitzuschneiden.

Nachdem der Triebtäter endlich von Kika ablässt, gelingt ihm die Flucht, und die Polizei beliebt ratlos zurück. Vom Schock erholt, sieht Kika die Bilder ihrer Vergewaltigung in „Lo peor del día“ und rastet aus. Hilflos und von Ramón enttäuscht, verlässt sie beschämt den Raum, während Nicolas, ebenfalls anwesend, völlig schockiert ob der Ereignisse, mit Ramón zu streiten beginnt. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn belauschend, erfährt sie von der Zusammenarbeit zwischen Nicolas und Andrea, und von Ramóns Spannerdasein. Still und leise packt sie ihre Sachen und geht. Tage später findet die Familientragödie auf dem Landgut Youcali ein blutiges Ende. Nicolas und Andrea töten sich gegenseitig, und Kika erweckt Ramón erneut aus einer seiner Starren, bevor sie ihn endgültig verlässt und mit einem Fremden in die Zukunft fährt.

4.4.2. Aussage des Films

In der Welt Kikas, leben im Grunde alle aneinander vorbei, niemand macht sich wirklich Gedanken über den anderen, was war, oder was sein wird. Almodóvar macht auf die wachsende Isolierung aufmerksam, in der wir uns befinden. Jeder ist so mit sich selbst und den eigenen Problemen beschäftigt, dass auf andere keine Rücksicht genommen werden kann.

Vater und Stiefsohn schlafen mit derselben Frau, Freundinnen teilen sich ihren Lover, und Kika ist immer mittendrin.

Weiters macht der Regisseur auf die wachsende Skrupellosigkeit der Medien aufmerksam. Der Trend geht in Richtung „Reality Show“, Medien und Gesellschaft werden immer sensationslüsterner, interessant ist nur noch, was richtig schockiert.

4.4.3. Protagonisten

Kika ist ein Ausbund an Energie und Fröhlichkeit. Sie hat die Gabe in fast allem etwas Gutes zu sehen, auch wenn alle anderen bereits schwarz malen. Sie hat einen unübersehbar starken Charakter, der ihr hilft, ihre Schicksalsschläge hinter sich zu lassen.

[...] es beschreibt ihren Optimismus, und es offenbart die Kraft, die Frauen in schwierigen und selbst in sehr kritischen Situationen aufbringen. (Almodóvar: 1998, 160)

Ramón ist von Beruf Fotograf, der in seiner Freizeit gerne andere Menschen beobachtet. Den Tod seiner Mutter hat er immer noch nicht verwunden. Ihre Tagebücher und ihren Abschiedsbrief hebt er in einem verschlossenen Kästchen neben seinem Bett auf. Im Gegensatz zu seiner Freundin Kika ist er ein ernster Typ, der ständig etwas zu verbergen scheint. Er leidet an einer gewissen Art von Herzproblemen, die, wenn sie auftreten, eine tiefe Ohnmacht mit sich ziehen, was ihn schon einmal beinahe ins Grab gebracht hätte, wäre Kika ihm nicht zur Rettung geeilt.

Nicolas ist ein pathologischer Mörder, der seine Verbrechen in seinen Romanen festhält. Die Einzige, die einige seiner Morde aufdeckt, ist Andrea, die er am Ende auch erschießt. Er wirkt stets unbeteiligt und immer an seinem Nutzen orientiert. Nicolas hat weder Skrupel noch ein Gewissen, er tut was er möchte, ohne Rücksicht auf Verluste.

Andrea, die TV Moderatorin und Ex-Freundin Ramóns, ist eine sensationssuchende Reporterin, die ständig versucht, die Tragödien anderer Menschen an die Öffentlichkeit zu bringen. Ausgerüstet mit Kamera und Helm läuft sie durch die Straßen und taucht immer dann auf, wenn irgendwo etwas passiert. Da sie die Trennung von Ramón noch nicht verarbeitet hat, versucht sie voller Hass jede Möglichkeit zur Rache am Schopfe zu packen: so auch bei Kikas Vergewaltigung. Nicolas und sie machen Geschäfte miteinander, was letztendlich darin endet, dass sie einander gegenseitig umbringen.

4.4.4. Produktion

Almodóvar musste das Drehbuch immer wieder überarbeiten, da seine Charaktere und die Situationen, in welchen sie sich befinden, nach allen Seiten offen sind. Es gab viele Möglichkeiten, viele Geschichten, doch Almodóvar entschied sich für jene, die wir heute als „Kika“ kennen. Laut Almodóvar ist es die, die ihn am meisten begeisterte und auch die gewagteste aller Varianten.

4.4.5. Themen

In Kika präsentiert Almodóvar vor allem zwei Themen, die sehr oft in seinen Werken vorkommen. Zum einen den Großstadtdschungel, der die Menschen in eine Art Isolation treibt, und zum anderen die enorme Macht der Massenmedien auf die konsumorientierte, moderne Gesellschaft.

1993 sollte Almodóvar mit Kika seine Kritik und Ironie in Bezug auf das Medium Fernsehen, das in fast allen seinen Filmen auftaucht, noch einmal verschärfen. Kika ist eine Geschichte über das Unbehagen in den Großstädten, deren Bewohner das Leben anderer als Reality-Show betrachten [...] (Polimeni: 2005, 72;81)

Andere Menschen zu beobachten, ihre Ups & Downs im Fernsehen zu sehen, nimmt einem das Gefühl der Einsamkeit. Anders als in Kleinstädten, oder Dörfern, leben die Menschen in Großstädten in ständigem Aufruhr, kaum jemand nimmt sich Zeit für das Leben, jeder ist gestresst, hat Termine, und eigentlich überhaupt keine Zeit für andere. Die Pflege zwischenmenschlicher Kontakte verliert sich zwischen Arbeit und Freizeitstress. Das Fernsehen, auf die Gesellschaft reagierend, zeigt vermehrt Reality-Shows und Sendungen, in denen Menschen in aller Öffentlichkeit ihr Innerstes nach außen stülpen, nur um gesehen zu werden.

Die Medien, und vor allem der Journalismus, werden immer skrupelloser. Die Perversion an der Sache ist, dass die Zuseher es als spannend empfinden, und sensationslüstern das Programm verfolgen, während die Menschen vor der Kamera oft schamlos vorgeführt werden.

4.5. Todo sobre mi madre

Originalitel: Tod sobre mi madre

Deutscher Titel: Alles über meine Mutter

Regie&Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 1999

Filmlänge: 105 Min.

Besetzung: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma Rojo), Antonia San Juan (Agrado), Penélope Cruz (Rosa), Candela Peña (Nina), Eloy Azorín (Esteban), Toni Cantó (Lola)

[...] eine Hommage an die bedingungslose Liebe der Mütter zu ihren Kindern, die über den Tod hinausgeht. (Polimeni: 2005, 87)

4.5.1. Synopsis

Manuela, alleinerziehende Mutter eines siebzehnjährigen Sohnes, arbeitet in einem Madrider Krankenhaus in der Abteilung für Organtransplantationen. Zum Vater ihres Kindes hat Manuela seit ihrer Flucht aus Barcelona vor siebzehn Jahren keinen Kontakt. Der künstlerisch begabte Esteban, Manuelas Sohn, möchte Schriftsteller werden und arbeitet an einem Buch, das er „Todo sobre mi madre“ nennt. Als Manuela und er an seinem Geburtstag das Theaterstück „Intensivstation Sehnsucht“ besuchen, kommt es zu einem folgeschweren Unfall, bei dem Esteban ums Leben kommt. Aufgrund der Tragödie beschließt Manuela nach Barcelona zu fahren um Estebans Vater, die Transsexuelle Lola, zu suchen. Gleich in der ersten Nacht trifft sie auf ihre alte Freundin Agrado, durch die sie die Nonne Rosa kennenlernt.

Bald stellt sich heraus, dass Rosa ein Kind von Lola erwartet und HIV-positiv ist. Da ihre Eltern dies nie akzeptieren würden, sucht sie in Manuela einen Mutterersatz. In einer Vorstellung von Endstation Sehnsucht trifft sie auf die Schauspielerin Huma Rojo, deren Desinteresse einst indirekt Estebans Tod verschuldet hatte. Diese Begegnung bleibt nicht ohne Folgen. Manuela wird zu Humas persönlicher Assistentin, spielt als Ersatzfrau die Rolle der Stella in Endstation Sehnsucht und durchlebt mit der gefeierten Schauspielerin Himmel und Hölle.

Nach einem Streit mit der eigentlichen Darstellerin der Stella, Nina, kündigt Manuela den Assistentenjob und übergibt ihn Agrado, während sie sich um die todkranke Rosa kümmert. Den Vater ihres verstorbenen Sohnes Esteban konnte sie bis zu diesem Zeitpunkt nicht ausfindig machen. Kurz bevor Esteban III. im Krankenhaus das Licht der Welt erblickt, bittet Rosa Manuela sich nach ihrem Ableben um ihn zu

kümmern. Als Rosa kurz darauf dem Aidsvirus erliegt, treffen Manuela und Lola sich nach über siebzehn Jahren auf dem Begräbnis wieder. Bei einem Gespräch erfährt Manuela, dass auch Lola sterbenskrank ist, und versöhnt sich mit ihr. Als sie ihr vom Tod Estebans erzählt, bricht sie in Tränen aus, da sie von seiner Existenz nichts wusste. Von ihrem schlechten Gewissen geplagt möchte Lola mehr über Esteban erfahren und auch ihren zweiten Sohn, Esteban III., kennenlernen, was Manuela ihr nicht abschlägt. Als sie sich kurz darauf in einem Café treffen, schenkt sie Lola ein Bild ihres verstorbenen Sohnes und lässt sie ihr neugeborenes Kind halten. Bald darauf verlässt Manuela Barcelona Richtung Madrid ohne sich wirklich zu verabschieden, und kehrt erst zwei Jahre später mit Esteban III. wieder zurück. Lola ist in der Zwischenzeit gestorben, und hinterließ Manuela das Foto Estebans, das Manuela von Huma und Agrado bekommt, als sie die beiden in der Theatergarderobe überrascht. Am Ende des Films scheinen alle sich mit ihrem Leben ausgesöhnt zu haben und Manuela muss nicht mehr davor flüchten.

4.5.2. Themen

4.5.2.1. Die Liebe zur Schauspielerei

Almodóvar widmet diesen Film allen SchauspielerInnen. Wie er selbst sagt, haben ihn immer schon die Filme interessiert, die die verschiedenen Facetten der Welt des Kinos zum Inhalt haben.

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.⁹

Siempre me han interesado las películas que reflejan el mundo del cine. No me refiero a las que hablan del lenguaje, sino a las que cuentan historias de actores, directores, escritores, productores, estilistas, maquilladores, figurantes, imitadores de estrellas, etc. Películas cuyo argumento es el propio cine, y las personas que lo hacen, su magnificencia y su sordidez. [...] me atrae especialmente el protagonizado por actrices. (Almodóvar: 2000, 173)

⁹ Widmung im Abspann des Filmes

4.5.2.2. Mutterliebe, Frauenfreundschaft und innere Stärke

Todo sobre mi madre handelt auch von Müttern und ihren Kindern. Die Verbindung zwischen Mutter und Kind ist eine untrennbare, den Tod überwindende. Es ist eine Liebe, die ohne Bedingungen existiert und mit nichts anderem, mit keiner anderen Liebe, zu vergleichen ist. Es ist ein Film, über die Stärke von Frauen, ihren Zusammenhalt in schwierigen Situationen und ihre Gabe durch Verheimlichung und Lügen die Dinge am Laufen zu halten. Almodóvar ist ein Bewunderer des weiblichen Geschlechts. Es interessiert ihn zu sehen, wie Frauen schauspielern, die keine Schauspielerinnen sind.

De niño yo recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia. Hace cuarenta años, cuando yo vivía allí, la Mancha era una zona árida y machista, en cuyas familias el hombre reinaba desde su sillón orejero [...]. Mientras las mujeres solucionaban realmente los problemas, en silencio, teniendo muchas veces que mentir para ello. [...]

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.¹⁰

Almodóvar ehrt mit diesem Film seine Mutter, es ist eine öffentliche Liebeserklärung. Sie wird nicht direkt angesprochen, jedoch handelt der Film von lauter Frauen, die ihre Schwächen zu ihren Stärken machen, die schauspielern, damit die Welt sich weiterdreht. Almodóvar bewundert die Kraft, die Frauen in schwierigen Situationen aufbringen können, wo Männer längst das Handtuch werfen. Manuela, die nach einem schrecklichen Unfall ihren Sohn an seinem siebzehnten Geburtstag verliert, fährt zurück in die Stadt, in der alles begann – Barcelona. Dort möchte sie den Mann suchen, der sie mehr enttäuschte als irgendjemand sonst auf dieser Welt, um ihm von Esteban zu erzählen. Um sich zu versöhnen. Was sie in Barcelona erwartet, ist jedoch ein Haufen von Frauen, die allesamt mit ihren Problemen unterzugehen drohen, bis Manuela sie aus dem Dunkel führt. Sie hilft Agrado aus der Prostitution, der aidskranken Rosa in ihrer Schwangerschaft, Huma Rojo, der Schauspielerin, aus der Dunkelheit, die sie umgibt, und „befreit“ mit ihrer Anwesenheit und Ehrlichkeit

¹⁰ zitiert nach Almodóvar auf der offiziellen Homepage des Films Todo sobre mi madre. http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm

letzten Endes sogar Lola, den Vater ihres Sohnes von den Fesseln der Ungewissheit und Gleichgültigkeit.

4.5.2.3. Randgruppen

Almodóvars Interesse an Randgruppen ist nicht zu übersehen. Seine Filme drehen sich meist um von der Gesellschaft ausgestoßene Menschen, wie Fetischisten, Transvestiten, Homo- und Transsexuelle, Drogensüchtige und psychisch Kranke.

Das Besondere an Almodóvars Umgang mit Randgruppen ist, dass er sie nie verurteilt, ihre Andersartigkeit als völlig normal darstellt. Almodóvar selbst versteht als Homosexueller etwas von Andersartigkeit. Schon als Kind wusste er, dass er anders war als seine Kameraden, konnte es aber nicht zuordnen. Als Erwachsener hat er aus seiner Homosexualität jedoch nie einen Hehl gemacht, er zeigt sich, wie er ist, ohne sich dafür zu schämen. Authentizität ist das Schlüsselwort zur Beschreibung seiner Geschichten und seiner Figuren und seines Lebens.

In „*Todo sobre mi madre*“ spricht Agrado über den Zusammenhang zwischen Träumen und Authentizität, was sich an dieser Stelle als perfektes Schlusswort anbietet: Wir alle sind umso authentischer, umso ähnlicher wir dem Traum werden, den wir von uns selbst haben.

4.5.3. Protagonisten

Manuela ist allein erziehende Mutter, deren Welt zusammenbricht, als ihr erst siebzehn-jähriger Sohn bei einem Autounfall ums Leben kommt. Um aus dem tristen Alltag auszubrechen, flüchtet sie aus Madrid nach Barcelona, wie sie es vor achtzehn Jahren schon einmal tat, damals jedoch, vor dem Kindsvater Lola, von Barcelona nach Madrid. Ihr Leben gerät in ungeahnte Bahnen, und beschert ihr im Endeffekt ein neues Kind, dessen Mutter kurz nach der Geburt starb. Nachdem sie Lola gefunden, und ihre Angelegenheiten geklärt hat, flüchtet sie, mit Rosas Sohn Esteban III., erneut nach Madrid.

Manuela huye. Huye siempre en tren, atravesando túneles interminables. Primero huye de Barcelona a Madrid. Dieciocho años después, huye de Madrid a Barcelona. Y pocos meses más tarde, de nuevo hace el trayecto Barcelona-Madrid, huyendo. (Almodóvar: 2000, 179)

Als sie das nächste Mal nach Barcelona fährt, wieder mit dem Zug, ist sie zum ersten Mal nicht auf der Flucht. Sie scheint sich mit dem Leben ausgesöhnt zu haben. Dank ihres vertrauenswürdigen Wesens, sieht sie sich in ihrem Leben pausenlos mit den Problemen anderer konfrontiert. Im Laufe des Films bekommt man jedoch den Eindruck, dass das Lösen anderer Probleme und das Helfen im Allgemeinen auch sie selbst rettet.

Esteban, ihr Sohn, interessiert sich sehr für Literatur und Theater und ist ein ernster, zurückgezogener Junge, der sich ganz dem Schreiben widmet. Er lebt alleine mit seiner Mutter, die er sehr liebt und bewundert, seinen Vater kennt er jedoch nicht.

Auszüge aus seinem Tagebuch, im Film als „voz-en-off“:

„Mañana cumpla 17 años pero parezco mayor. A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara especial, más serio de lo normal como intelectual o escritor. En mi caso es normal porque además yo soy escritor.“ (Todo sobre mi madre: 12:57)

„Anoche mamá me enseñó una foto. Le faltaba la mitad. No quise decírselo pero a mi vida le falta ese mismo trozo. [...] Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quien sea, ni como sea, ni como soportó con ella. No puede quitarme ese derecho.“ (1:25:58)

Da Esteban sehr früh stirbt, bleiben nur wenige Fragmente seines Wesens in Form seiner eigenen Notizen für uns zurück.

Agrado, die Freundin Manuelas, neigt ein wenig zur Drama-Queen. Sie ist durch und durch ein liebenswerter, guter Mensch, der es, wie sie selbst von sich behauptet, jedem Recht machen möchte, woher auch ihr Name „La Agrado“ rührt. Sie ist sehr aufgeschlossen und schlagfertig und verbreitet trotz ihrer teilweise herben Art und Ausdrucksweise eine gute Stimmung. Sie versteht es andere Leute zu unterhalten, was sie in der Theaterszene sehr gut unter Beweis stellt. Ihre beinaharte Ehrlichkeit, die Art, Dinge beim Namen zu nennen, auch wenn sie damit Tabus bricht, erheitert den ganzen Zuschauersaal, was den Ärger über die nicht stattfindende Vorstellung von Endstation Sehnsucht, vergessen macht.

Rosa, ist ein ruhiger, hilfsbereiter Mensch, die ihr Leben in den Dienst Gottes gestellt hat. Die Gottesfurcht konnte jedoch nicht dem Charme Lolas überwiegen, und so geschieht es, dass Rosa von ihm schwanger und mit HIV infiziert wird. In Manuela eine Ersatzmutter sehend, bittet Rosa sie, sich nach ihrem Tod um Esteban III. zu kümmern.

Huma ist eine gefeierte Schauspielerin, die jedoch zutiefst unglücklich ist. Sie weiß, dass ihr Ruhm und Glanz auf Dauer nicht Liebe und Geborgenheit ersetzen kann. Sie selbst sagt, dass außer Rauch nicht viel in ihrem Leben war, und der Erfolg, der weder Geschmack noch Geruch hat, gar nicht existiert, wenn man ihn gewöhnt ist.

Sie klammert sich an die Liebe ihrer jüngeren Freundin Nina, einer drogensüchtigen Schauspielerkollegin, und treibt sich damit selbst noch tiefer ins Unglück.

Von **Lola** weiß man nicht viel, außer, dass sie ein exzessives Leben geführt hat und erst am Ende, vor ihrem Tod, beginnt, sich für die Menschen in ihrer näheren Umgebung zu interessieren. Sie ist im Grunde kein schlechter Mensch, hat nur immer ihre Wünsche vor die der anderen gestellt, was ihr letztendlich viel Kummer bereitet.

4.5.4. Preise

Todo sobre mi madre wurde zu einem der größten Erfolge Almodóvars, und erhielt unzählige Auszeichnungen. Darunter den Preis für die beste Regie auf dem Filmfestival von Cannes 1999, den europäischen Filmpreis ebenfalls 1999, und den Oscar für den besten fremdsprachigen Film im Jahr 2000.

4.6. Volver

Originaltitel: Volver

Deutscher Titel: Volver - Zurückkehren

Regie&Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 2006

Spiellänge: 121 Min.

Besetzung: Penélope Cruz (Raimunda), Lola Dueñas (Sole), Yohana Cobo (Paula), Blanca Portillo (Augustina), Carmen Maura (Abuela Irene), Chus Lampreave (Tia Paula), Antonio de la Torre (Paco)

Volver handelt von großen und kleinen Familienkrisen, südländischen Festen und einem Missbrauchs-drama. Nichts ist so, wie es auf den ersten Blick scheint. In Form dieser Tragikkomödie präsentiert uns Almodóvar einmal wieder einen Film, der die Frauen in den Mittelpunkt stellt.

4.6.1. Synopsis

Raimunda lebt mit ihrem arbeitslosen Mann Paco und ihrer Tochter Paula in Madrid. Als Paco, wieder einmal betrunken, Paula sexuell belästigt, ersticht diese ihn aus Notwehr und lässt ihn in der Küche liegen. Als Raimunda nach Hause kommt, beseitigen die beiden die Leiche und verstecken sie in dem vorübergehend leerstehenden Restaurant um die Ecke, auf das Raimunda während der Abwesenheit des Besitzers ein Auge haben soll. Als wäre dies nicht schon Aufregung genug, ruft Raimundas Schwester Sole an, um sie über den Tod ihrer Tante Paula zu informieren. Dies trifft sie hart, da Tante Paula sie praktisch groß gezogen hat, während Sole bei der Mutter aufwuchs. Da Raimunda jedoch erstmal mit der Leiche ihres Mannes fertig werden muss, lässt sie Sole alleine auf das Begräbnis in deren Heimatdorf fahren. Während diese dort die eigenartigsten Dinge erlebt und unwissend die Vergangenheit mit in die Gegenwart bringt, versucht Raimunda sich als Köchin für ein Filmteam und nutzt das zum Verkauf ausgeschriebene Lokal ihres Bekannten. Was die beiden Schwestern zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen, ist, dass ihre tot geglaubte Mutter Irene sehr wohl noch am Leben ist, und sich gemeinsam mit der Nachbarin Agustina die ganze Zeit um ihre Schwester Paula gekümmert hat. Als Sole das Begräbnis verlässt, versteckt sie sich im Kofferraum und fährt nach Madrid. Sie möchte mit ihren Töchtern zusammen sein, was jedoch ein schwieriges Unterfangen ist. Nicht nur, dass beide davon ausgehen, dass ihre Mutter vor langer Zeit gemeinsam mit ihrem Mann in einem

Feuer ums Leben kam, hat sie mit Raimunda noch mehr zu klären. Nach einem verrückten Versteckspiel, in das nur Sole und Paula eingeweiht sind, setzt Raimunda dem Spuk ein Ende, indem sie Irene unter Soles Bett entdeckt. Von einem Tag auf den anderen versteht sie ihr Leben nicht mehr. Nicht nur, dass ihre Tochter ihren Mann ermordet hat, und sie ihn mit Hilfe einer Freundin in einem See versenken muss, um sie zu schützen, taucht auch plötzlich ihre Mutter auf und konfrontiert sie mit ihrer Vergangenheit. Den Missbrauch ihres Vaters konnte Raimunda nie wirklich verarbeiten, hat sie das Ereignis doch täglich vor ihren Augen. Obwohl Paula die Frucht dieser sexuellen Übergriffe ist, liebt Raimunda ihre Tochter über alles, und beschließt das Geheimnis um ihren Vater zu wahren, um Paula vor der Wahrheit zu schützen.

4.6.2. Aussage des Films

Volver ist eine Geschichte, in der zwei Welten aufeinander treffen. Auf der einen Seite haben wir die Welt Agustinas und Tante Paulas, die in einem Dorf in La Mancha ihr ganzes Leben verbracht haben, und auf der anderen Seite stehen Raimunda und Sole, die diese Welt vor langer Zeit mehr oder weniger hinter sich gelassen, und sich in Madrid ein neues Leben aufgebaut haben.

Die eigentliche Geschichte des Films, die erst gegen Ende ihre Auflösung findet, ist das Missbrauchs-drama, das sich um Raimunda und Paula dreht. Das Schicksal einer Frau, dass sich bei ihrer Tochter zu wiederholen droht, was nur verhindert wird, indem diese ihren Vater ermordet.

Raimunda lebt ihr ganzes Leben in dem Wissen, dass ihre Tochter auch gleichzeitig ihre Halbschwester ist, ohne ihr die Wahrheit sagen zu können.

Volver erzählt ebenso vom Leben in spanischen Dörfern, wo unerklärbare Dinge und die Geistesschwäche der Menschen noch dem Wind zugeschrieben werden und Geistererscheinungen nichts Ungewöhnliches sind. Auf den Regisseur selbst bezogen ist der Film eine Aufarbeitung seines Lebens und seiner Ängste, die ihn zurück zu seinen Wurzeln führt.

4.6.3. Titel

Der Titel Volver umfasst mehrere Wendungen in Almodóvars Leben. Zum einen ist er nach „*La mala educación*“ wieder zur Komödie zurückgekehrt und zum Universum

der Frauen, zum anderen führt der Film ihn zurück in seine Vergangenheit, in seine Kindheit, die er in der Mancha verbrachte.

Sin duda es mi película más estrictamente manchega, el lenguaje, las costumbres, los patios, la sobriedad de las fachadas, las calles empedradas... (Almodóvar: 2006, 191)

Auch das Thema des Mutterseins greift Almodóvar in *Volver* wieder auf, die Mutterschaft als Quelle des Lebens und der Fiktion.

Y naturalmente, he vuelto a mi madre. Volver a la Mancha es siempre volver al seno materno. (eds.:2006, 191)

Für Almodóvar bedeutet die Rückkehr nach Mancha ein wenig mehr als nur in den Schoß seiner Mutter zurückzukehren. Eigenen Aussagen zufolge fühlte er sich in den letzten Jahren unruhig und auf eine gewisse Art unzufrieden. Diese innere Ungeduld wurde immer unerträglicher. Die Rückkehr in seine Heimat brachte ihm seine Geduld zurück und erfüllte ihn mit einer merkwürdigen Ruhe und Gelassenheit. Almodóvar, der kein abergläubischer Mensch ist, fühlte sich in diesen Momenten in der Mancha seiner Mutter so nahe wie noch nie. Der Dreh dieses Films füllte die Leere in ihm, die er so lange verspürte. Jahrzehnte nachdem er sich dieser Welt entzogen hatte, kam er zurück um sich zu verabschieden.

Tengo la impresión de que através de esta película, he pasado un duelo que necesitaba, un duelo indoloro [...]. He llenado un vacío, me he despedido de algo [...] que aún no había despedido y necesitaba hacerlo, no sé. No hay nada paranormal en todo esto. No se me ha aparecido mi madre, aunque como he dicho he sentido su presencia más cerca que nunca. (eds.: 2006, 192)

Almodóvar kehrt nach siebzehn Jahren auch zur Arbeit mit Carmen Maura zurück, dreht erneut mit Penélope Cruz, Lola Dueñas und Chus Lampreave.

Im Film gibt es ebenfalls eine besondere Rückkehr: die Rückkehr der Mutter Raimundas und Soles, die sich anfangs in Form eines Geistes, einer paranormalen Erscheinung vollzieht, und am Ende dazu führt, dass sich alles auflöst und die Familiengeheimnisse gelüftet werden.

4.6.4. Protagonisten

Raimunda, bei ihrer Tante Paula aufgewachsen, ist eine Frau, die Stärke und Verletzlichkeit in einer für Almodóvar typischen Art und Weise, in sich vereint. Im Gegensatz zu ihrer Schwester Sole, ist sie nicht empfänglich für Aberglauben und Geistergeschichten, für sie zählt die Realität, ihr Alltag mit ihrer Tochter Paula. Nach dem Tod ihres Mannes und Tante Paulas verändert sich schlagartig ihr ganzes Leben, doch sie hält Schritt. Als plötzlich ihre tot geglaubte Mutter auftaucht, wird sie mit ihrer Vergangenheit konfrontiert.

Als junges Mädchen wurde sie von ihrem Vater missbraucht und gebar eine Tochter. All das passierte unter den Augen ihrer Mutter, ohne, dass diese es mitbekam, was Raimunda ihr nie verzeihen konnte. Sie entfernte sich von ihrer Mutter und verachtete sie für ihre Untätigkeit, die es ihrem Vater ermöglichte sich an ihr zu vergehen. Erst als diese zurückkehrt in Raimundas Leben, klärt sich alles auf. Irene entschuldigt sich für ihre Blindheit und Untätigkeit und gesteht ihrer Tochter den Mord an ihrem Vater. Am Ende beginnt für Raimunda ein neues Leben, das ihre Mutter wieder aktiv miteinschließt.

Ihre Schwester **Sole** ist, wie schon erwähnt, das absolute Gegenteil von Raimunda. Sie wirkt ein bisschen naiv und ist sehr anfällig für die Geschichten, die sich die Frauen in ihrem Heimatdorf erzählen. Sie ist geschieden und lebt alleine in einer geräumigen Wohnung, wo sie ein illegales, d.h. ein nicht angemeldetes Geschäft ausübt: sie ist Friseurin und lebt von ihren Stammkunden. Als ihre Mutter wieder auftaucht, ändert sich alles. Sole hat ein gutes Herz, deshalb kann sie auch mit Raimundas starkem Charakter so gut umgehen. In dieser Schwesternbeziehung ist sie der Ruhepol.

Irene, erfährt erst Jahre nachdem sich ihre Tochter von ihr abwandte, dass diese von ihrem Vater, missbraucht wurde, und Paula, Raimundas Tochter, auch deren Halbschwester ist. Nachdem sie ihren Mann getötet hat, taucht sie bei ihrer geisteskranken Schwester Paula unter, die ihre Anwesenheit nicht recht zu deuten weiß. Als diese stirbt, söhnt sie sich mit ihren Töchtern aus, und kümmert sie liebevoll um die krebserkrankte Augustina.

Die krebserkrankte **Augustina**, ist die gute Seele in Raimundas und Soles Heimatdorf, und kümmert sich in deren Abwesenheit, um Tante Paula. Sie ist die geborene Helferin und sorgt sich um alle. Ihr einziger Wunsch ist es vor ihrem Tod, ihre Mutter

zu finden, die vor einigen Jahren verschwunden ist. Als es mit ihr zu Ende geht, kümmert sich Irene, als paranormale Erscheinung ihrer selbst, um die Kranke, da sie eine fürchterliche Schuld mit sich trägt.

Paula ist ein junges Mädchen, dass ihren Vater ermordet hat, und erst danach erzählt bekommt, dass dieser gar nicht ihr Vater war. Dies macht die Sache jedoch nicht unbedingt leichter für sie, immerhin hat sie einen Menschen getötet. Aber wie ihre Mutter auch, ist sie eine Kämpfematur, die versucht weiterzumachen.

Tante Paula hat Raimunda erzogen und war ihr eine Ersatzmutter. Vor ihrem Tod wirkte sie schon ein wenig verrückt, was sie jedoch nicht war, in Anbetracht der Tatsache, dass die Anwesenheit Irenes keine Einbildung sondern Wirklichkeit war.

4.6.5. Themen

4.6.5.1. Familie

Volver ist ein Film über die Familie. Almodóvar bezieht bewusst auch seine eigene Familie sehr stark in die Produktion ein. Seine beiden Schwestern beispielsweise kümmerten sich um die Ausstattung der Wohnungen in Madrid (vor allem was Speisen, Putzartikel und Soles Heim-Friseurstudio betrifft) und berieten ihren Bruder auch bezüglich der Bräuche und Vorkommnisse in der Mancha, einer Welt, von der er sich vor Jahren entfernt hatte.

Aunque con mayor fortuna, mi familia, como la de Sole y Raimunda, es una familia trashumante que vino del pueblo a la gran ciudad en busca de prosperidad. Afortunadamente mis hermanas han seguido cultivando la cultura de nuestra infancia, y conservan intacta la herencia recibida por mi madre. Yo me independicé muy pronto y me convertí en urbanita impenitente. Cuando vuelvo a los usos y costumbres manchegos ellas son mis guías. (Almodóvar: 2006, 195)

Die Familie in „Volver“ ist eine reine Frauenfamilie, bestehend aus Raimunda und ihrer Tochter Paula, Sole, Tante Paula und Irene. Nachdem Raimundas Vater bei einem Feuer ums Leben kam und Paula ihren Vater in der Küche ersticht, gibt es eigentlich keine männliche Person im Film, die eine wichtige Rolle in deren Leben verkörpert.

Raimundas Freundinnen kann man als Ersatzfamilie ansehen, da sie ihr zur Seite stehen und ihr in jeder Situation helfen ohne viele Fragen zu stellen. Auch Agustina kann zur Familie gezählt werden, da sie sich wie ein Mitglied dieser aufopfernd über

Tante Paula gekümmert hat, wenn Raimunda und Sole nicht ins Dorf kommen konnten.

4.6.5.2. Nachbarschaft

Agustina steht auch für die enge Nachbarschaft in spanischen Dörfern. In diesem sehr kleinen femininen Universum, das Almodóvar noch aus seiner Kindheit kennt, wird alles möglich gemacht, ohne darüber zu sprechen. Die Frauen geben sich gegenseitig Halt und teilen ihre Probleme miteinander.

De hecho, Volver rinde homenaje a la vecina solidaria, esa mujer soltera o viuda, que vive sola y hace de la vida de la anciana de al lado su propia vida.
(eds.: 2006, 196)

4.6.5.3. Tod

Der Tod ist ein zentrales Thema im Film. Almodóvar zeigt uns, wie unterschiedlich Menschen damit umgehen. In der dörflichen Umgebung der Mancha beispielsweise setzen sich die Nachbarinnen zur Totenwache zusammen und beten gemeinsam ein Ave María, während Raimunda und Paula den toten Paco einfach in einen Teppich gewickelt in eine Kühltruhe werfen und sein Ableben kaum ihren Alltag durcheinanderbringen lassen.

Als es darum geht, dass Irene, Raimundas und Soles Mutter, als Geist zurückgekehrt sein soll um sich um ihre Schwester Paula zu kümmern, reagiert Raimunda völlig desinteressiert und ungläubig. Sole hingegen lässt sich einwenig vom Aberglauben leiten, während Agustina und die Nachbarinnen im Dorf sich der Existenz von Geistern sicher sind. In den Dörfern der Mancha sterben Tote nie. Almodóvar wunderte sich immer schon über die Natürlichkeit, mit der in diesen Dörfern mit dem Tod umgegangen wird. Er selbst konnte den Tod nie wirklich akzeptieren, er ist nichts Fassbares, nichts das man verstehen könnte. Doch mit diesem Film änderte sich etwas in Almodóvar. Das erste Mal erfüllte der Tod ihn nicht mit Angst. Was blieb, ist das Unverständnis und die Weigerung ihn zu akzeptieren.

4.6.6. Produktionsbedingungen

Lo más difícil de Volver ha sido escribir su sinopsis. (Almodóvar: 2006, 190)

Almodóvar schreibt über diese Produktion, dass es von Film zu Film jedes Mal schwieriger wird, die jeweiligen Geschichten zu erzählen oder in wenigen Zeilen zusammenzufassen. Dies betraf aber bei *Volver* weder die Arbeit der Akteure, noch den Rest des Teams. Der Dreh lief wie von selbst, was Almodóvar sehr genoss, da es bei seinem vorherigen Film „*La mala educación*“ etwas holpriger zugging.

Supongo que lo he disfrutado más porque el último (*La mala educación*) fue un absoluto infierno. Me había olvidado de que lo que era rodar sin tener la sensación de estar continuamente al borde del abismo. Esto no significa que *Volver* sea mejor que mi anterior película, (de hecho estoy muy orgulloso de haber rodado *La mala educación*) sólo que esta vez he sufrido menos. De hecho, no he sufrido nada. (eds. 2006, 190)

4.6.7. Auszeichnungen

Zahlreiche Auszeichnungen regnete es für das sechzehnte Werk Pedro Almodóvars. Nachdem er schon bei der Verleihung des Europäischen Filmpreises abräumte, gewann der Filmemacher bei der Goya-Verleihung 2007 den Regiepreis, Penelope Cruz und Carmen Maura wurden als beste Haupt- und Nebendarstellerin ausgezeichnet und zusätzlich gab es noch einen Preis für die beste Filmmusik.

5. Vom ausgefallenen Genie zum Erwachsenen

5.1. Schaffensphasen

Almodóvar ist ein Regisseur der Superlative. Über Jahrzehnte hinweg begeistert er bereits die Massen mit Filmen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Seine ersten kommerziellen Gehversuche trugen, trotz großer Mängel, zu seinem unverwechselbaren Stil bei.

Sieht man sich sein gesammeltes Werk an, so lässt sich anhand der Filme ein gewisser Reifungsprozess des Regisseurs erkennen. Abgesehen von den äußeren Einflüssen, die auf Almodóvars Schaffen wirkten, wie die Filmszene Spaniens vor und nach seinem Durchbruch, durchlebte auch der Regisseur selbst verschiedenste Etappen. Vom Landei mit einer außergewöhnlichen Berufung wurde er zum Undergroundfilmer der Movida Madrileña, welche sein Sprungbrett zum großen Erfolg war.

Saša Markuš teilt in ihrem Buch *La poética de Pedro Almodóvar* Almodóvars Schaffen in vier Phasen ein, die ästhetische Unterschiede aufweisen. Die erste Phase, die „*Pepi, Luci, Bom...*“ und „*Laberinto de pasiones*“ einschließt, endet fast zeitgleich mit dem Verschwinden der Movida Madrileña. Während die beiden Erstlingswerke ganz im Stil des Pop und Kitsch gedreht wurden, stehen die Filme der zweiten Phase (*Entre tinieblas*, „*Qué he hecho yo..*“, „*Matador*“ und „*La ley del deseo*“) im Zeichen des Melodramas. In diesem Genre lassen sich ernstere Probleme behandeln, die Welt der Jugendlichen wurde verlassen, um in die Sphären der Erwachsenen einzutreten. Während sich die ersten beiden Filme vorwiegend mit der Jugendkultur beschäftigten, konnte Almodóvar sich mit dem Genrewechsel nun den Problemen der ganzen spanischen Gesellschaft widmen.

Por eso, la transformación de la sensibilidad básica de las películas de Almodóvar en su segunda etapa puede ser definida como un cambio del género; el giro de la comedia hacia el melodrama que, aunque a veces esté imbuido de elementos cómicos, tiene como meta final la elaboración de la dimensión metafísica de la pasión, o sea, de la fuerza de su influencia en la vida de los héroes. (Markuš: 2001, 52)

Der Filmemacher löst sich jedoch nicht ganz von seiner vorherigen Schaffensphase. Themen wie Homo- und Transsexualität, Travestie und destruktive Sexualpraktiken

finden immer noch Einzug in sein Werk und werden auch oft zum Mittelpunkt seiner Erzählung.

Mit „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“ beginnt, laut Markuš, Almodóvars dritte Phase, zu der auch die nächsten drei Werke „*Átame*“, „*Tacones lejanos*“ und „*Kika*“ zählen.

Con la obra „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“ empieza el siguiente período de la creación de Almodóvar: ésta y sus tres películas siguientes, aunque en el fondo determinadas por los mismos principios estéticos que las anteriores, están concebidas de una manera diferente. (Markuš: 2001, 66)

Ende der achtziger Jahre spiegelten die Filme ein Weltbild wider, das eine sich verändernde Gesellschaft zeigte. Eine Gesellschaft, die sich in einen urbanen Dschungel zu verwandeln schien. Es gab keine Helden mehr, die Menschen fingen an für sich selbst zu kämpfen, kollektive Ignoranz führte dazu, dass jeder seine Probleme selbst zu lösen hatte und für andere Dinge blind wurde. Dies zog sich weit in die Neunziger hinein.

Die vierte Phase leitet „*La flor de mi secreto*“ ein. Die Filme der dritten Phase waren mehr Teil einer globalen Tendenz zu Beginn der Neunziger, was auf „*La flor de mi secreto*“ nicht zutrifft.

Mientras que „*Átame*“ y „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“, „*Tacones lejanos*“ y „*Kika*“ eran una parte de la tendencia global del principio de los noventa, „*La flor de mi secreto*“ no puede ser vista dentro de una corriente estética mas amplia. (eds.: 2001, 81)

Nach über zwanzig Jahren im Geschäft hatte Almodóvar es nicht nötig sich an neue Strömungen anzupassen um sein Publikum zu behalten. Mit „*La flor de mi secreto*“ machte der Regisseur einen Schritt nach vorne, aber diesmal basierend auf seinem selbst kreierten Stil. Der Film steht ganz im Zeichen des Melodramas - was neu ist, ist die Vermischung mit dem Camp. Einer Stilrichtung, derer Almodóvar sich schon zu Beginn seiner Karriere bediente. Auch „*Carne Trémula*“ und „*Todo sobre mi madre*“ zählt Markuš zu dieser Schaffensphase. Gekonnt variieren in diesen Filmen die Genres und ergeben letztendlich ein einheitliches Ganzes im Almodóvar'schen Stil. Da Markuš' Buch 2001 erschien, fehlen in ihren Aufzeichnungen die letzten drei Filme „*Hable con ella*“, „*La mala educación*“ und „*Volver*“. Ich selbst würde „*Hable*

con ella“ dem Melodram zuordnen, und *Volver* einer Tragikkomödie. Über „*La mala educación*“ sagt Almodóvar selbst:

La película no es una comedia, aunque haya humor (todo el personaje de Javier Cámara), ni un musical infantil, aunque haya niños que canten. Es un film noir, o al menos así me gusta considerarlo.¹¹

6. Almodóvar von damals bis heute

6.1. Stil

Almodóvars Stil, die Ästhetik seines Schaffens, ist geprägt von der avantgardistischen Kunst der Movida Madrileña und auch von der aus den USA stammenden Pop-Art gepaart mit einer guten Portion spanischem Kitsch.

6.1.1. Die Einflüsse der Movida

Die Zeit, die er mit den Künstlern der Undergroundszene verbrachte, prägte ihn gleichermaßen als Mensch und als Filmemacher. Gerade für seine ersten Werke engagierte er einige seiner Künstlerfreunde, vor allem Sänger, Maler und Fotografen, um ihm zur Hand zu gehen. Die Szenesängerin Alaska hatte ihr Schauspieldebüt in „*Pepi, Luci, Bom...*“, die Fotografin Ouka Lele entwarf Hüte für „*Laberinto de pasiones*“, der Maler Pérez Villarta sorgte für den Entwurf der Wandbemalung in Sexilias Zimmer und Fanny McNamarra, der wie Almodóvar eine Schlüsselfigur der Madrider Undergroundszene war, spielt die Patty Diphusa in der Eingangsszene des Films. So tragen seine ersten beiden Produktionen „*Pepi, Luci, Bom...*“ und „*Laberinto de pasiones*“ eindeutig die Handschrift dieser so einzigartigen Subkultur, die so viel dazu beitrug, dass aus Almodóvar Almodóvar wurde.

6.1.2. Kitsch español und amerikanische Pop-Art

Dem spanischen Kitsch etwas Künstlerisches zu verleihen und ihn mit der Kunst Warhols, der Pop-Art, zu paaren, wurde zum Markenzeichen der nach Individualität schreienden Künstler der Movida.

¹¹ Almodóvar über *La mala educación* auf

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios.htm>;
26. Juni 2009.

Auch Almodóvar sah in dieser Stilrichtung die Möglichkeit sich auszudrücken, und zu verwirklichen. Ein Stil, der das Individuelle, keinen Regeln folgende, groß schrieb, war wie geschaffen für ihn, den Jungen, der sich in seinem Heimatdorf wie ein verirrt Schaf fühlte, und den Dinge interessierten, die kaum jemand nachvollziehen konnte. Das Individuelle kannte er gut, da er nie so war wie die anderen Kinder. Beeinflusst von schillernden Figuren des amerikanischen Undergrounds wie Paul Morrissey¹² und dem Allroundtalent Andy Warhol¹³, begann er die ersten Schritte im Filmbiz zu machen. Zwischen Almodóvar und den beiden Amerikanern gibt es einige Parallelen, die nicht nur auf künstlerischer Ebene auffallend sind. Wie Almodóvar auch stammte Morrissey aus einer streng katholischen Familie und genoss eine religiös angehauchte Ausbildung. Warhol wurde in Pennsylvania geboren und ging nach New York, einer Stadt in der das Leben blühte, wie Almodóvar, der sein Nest verließ um nach Madrid zu gehen. Warhol machte sich schnell einen Namen im Big Apple.

Troughout the 1950s, Warhol enjoyed a successful career as a commercial artist, winning several commendations from the Art directors Club and the American Institute of Graphic Arts.¹⁴

In den sechziger Jahren drehte Warhol, neben seiner Malerei, einige 16 mm Filme („Chelsea Girls“, „Empire“ und „Blow Job“), die absolute Klassiker in der Undergroundszene wurden. Als zentrale Figur der Pop-Art avancierte er schnell zur Ikone dieser Stilrichtung. Gekonnt bediente er sich aller Medien und schreckte vor keiner Trivialität zurück. (vgl. Sammt: 2001, 33)

Die Quellen dieser trivialen Kunst sind Konsumgüter, die Massenmedien und vor allem die Alltagskultur. Den Einfluss Warhols sieht man unter anderem auch an dem sozialen Umfeld, das Almodóvar für seine Geschichten wählt. Wie Warhol interessiert er sich vor allem für Randgruppen wie Transvestiten, Musiker, Drogenabhängige und Homosexuelle - Menschen, die von der Gesellschaft ausgeschlossen werden.

¹² Paul Morrissey ist ein US-amerikanischer Filmregisseur, der v.a. durch seine Zusammenarbeit mit Andy Warhol bekannt wurde. Bekannteste Werke: Flesh (1968), Trash (1970) u. Heat (1972).

¹³ Der Künstler, Filmemacher und Grafiker Andy Warhol gilt als Mitbegründer und Ikone der amerikanischen Pop-Art.

¹⁴ <http://www.warholfoundation.org/legacy/biography.html> Stand: 29.07.09

Die Welt der amerikanischen Pop-Art veränderte das Konzept der Kunst des 20. Jahrhunderts völlig. Als alle künstlerisch – kreativen Möglichkeiten ausgeschöpft schienen, wurde eine neue Interpretationsweise der Kunst, eine völlig andere Art der Wiedergabe erschaffen, deren Basis eine Ikonographie des Alltäglichen darstellte. (Sammt: 2001, 33)

Almodóvars anfänglicher Stil, der daraus bestand, die Technik hinter die Aussage zu stellen, erreichte kein großes Publikum. Leute, die jedoch mit dem amerikanischen Underground vertraut waren, und die Filme Paul Morrisseys (Flesh, Trash und Heat) oder John Waters'¹⁵ (Pink Flamingos) kannten, hatten einen anderen Zugang.

Morrissey's films invariably feature powerful, shrill, unassimilable personalities starving for self-expression disillusioned drag queens, churlish fag hags, washed-up B-movie actresses, frustrated queen vampires. [...] The loose, often episodic dramas these characters find themselves in, often have obvious roots in the actors' own lives [...]¹⁶

Die Parallelen zwischen den beiden Pop-Art Künstlern und Almodóvar lassen sich unschwer erkennen, der Unterschied zwischen ihnen liegt vor allem in der Kameraführung. Während sowohl bei Morrissey, als auch bei Warhol die Kamera als einfacher Zeuge eines Ereignisses fungiert und völlig neutral das Geschehen einfängt, ist bei Almodóvar das Filmen ein essentieller Teil des Ganzen, die Kamera ist nie neutral.

Bei Almodóvar unterliegt alles einer gewissen Dynamik, die oft verwirrende Züge annimmt und einen den Faden verlieren lässt. Wie ein Comic-Strip aus der Feder Roy Lichtensteins sind die Werke Almodóvars so konzipiert, dass sie nie den Kontakt zur realen Erfahrungswelt verlieren. (vgl. Sammt: 2001, 34)

Das Kitschige an seinen Arbeiten ist, dass alles ein Kunstwerk sein kann, es gibt nichts, das diesen Stempel nicht aufgedrückt bekommen könnte. Ganz nach der Moral der Movida Madrileña: „todo vale“. Bei Almodóvar werden die Randgruppen, für die sich kaum jemand interessiert, zum Mittelpunkt des Geschehens - das hässliche Entlein schlägt den schönen Schwan. Ganz nach dem Motto: das Besondere ist immer anders.

¹⁵ John Waters ist ein US-amerikanischer Regisseur, „*Pink Flamingos*“ gehört neben „*Female Trouble*“ und „*Desperate Living*“ zu Waters Trash Trilogy.

¹⁶ http://brightlightsfilm.com/17/03_morrissey.html Stand: 29.07.09

Der Skandal liegt bei dem, der betrachtet, nicht bei dem, der angeschaut wird.
(Polimeni: 2005, 11)

In der Zeit seiner ersten Arbeiten präsentierte Almodóvar den Kitsch bewusst. Kitsch wurde zum Kunstwerk, wie ein Gemälde, das ein Spanien abbildete, wie es zu diesem Zeitpunkt war, und in dem sich ein ganzes Land wiederfinden konnte.

Almodóvar war kein Regisseur des Kitsches [...], sondern ein Künstler, der den Kitsch innerhalb der spanischen Populärkultur zur Illustration seiner Geschichten nutzte. (eds., 10)

Die Leichtigkeit des Seins, und die unbändige Lebenslust, die Almodóvar den Charakteren seiner ersten Filme zuschreibt, geht jedoch mit der Zeit verloren. Die Jahre der Movida liegen lange zurück, das Leben hat sich verändert, und so auch der Regisseur. Die Stilmittel der Pop-Art und des Kitsch lässt er nie ganz fallen, jedoch reduziert er sie im Laufe seiner Karriere. Almodóvar wollte nie einen Stempel aufgedrückt bekommen, niemals untrennbar mit etwas verbunden werden, und somit distanzierte er sich mit den Worten: „Der Stil der Achtziger soll in den Achtzigern bleiben“ auch von diesen Stilelementen.

Er entwickelte sich weiter, die Probleme der Gesellschaft wurden andere, weil auch er mit dem Ende der Movida begann, sich in anderen Kreisen zu bewegen.

6.2. Die Produktion - sich stetig verändernde Möglichkeiten

Bevor Almodóvar seine ersten kommerziellen Filme drehte, produzierte er zwischen 1974 und 1978 einige Kurzfilme im Super-8 Format, darunter „*Dos putas o historia de amor que termina en boda*“ (1974), „*La caída de Sodoma*“ (1975), „*Sexo va, sexo viene*“ (1977) und der Programmfilm „*Folle, folle, fólleme...Tim*“ (1978). Diese Filme wurden aber nur auf Kurzfilm-Festivals, die in Madrid und vor allem in Barcelona stattfanden, oder in Bars im kleinen Kreise vorgeführt. In der Kurzfilmszene war der Regisseur jedoch völlig falsch, da seine Filme damals schon über eine enorme Handlung verfügten, für die das Kurzfilmformat einfach zu klein war. Die Amateurschauspielerin Carmen Maura, die er damals über die Zusammenarbeit mit der Theatergruppe „Los Goliardos“ kennenlernte, war begeistert von seinem Fotoroman „*Erecciones generales*“ und schlug ihm vor, ein Drehbuch daraus zu

machen. Den Roman umbenannt in „*Pepi, Luci, Bom...*“, begann Almodóvar seinen ersten Film im 16mm Format zu drehen.

Carmen Maura und Félix Rotaeta sorgten für die Finanzierung des Films in dem sie Verwandte und Bekannte um Geld baten. In relativ kurzer Zeit gelang es ihnen auf diese Weise fünfhunderttausend Peseten aufzutreiben, ein Startbudget, das jedoch unmöglich für den ganzen Film ausreichte. Diese stete finanzielle Not des Filmteams, das aus Freiwilligen und Amateuren bestand, sorgte für eine kontinuierliche Unruhe am Set und machte die Dreharbeiten zu einem Abenteuer.

Pepi, Luci, Bom..., in 16 mm gedreht, wurde in jeder Hinsicht ein Film außerhalb der gängigen Normen. Er steckt voller technischer Probleme, unglaublich wirrer Situationen und schematischer Handlungen. Verständlich war er 1980 nur für diejenigen, die die Comicvorlage kannten. (Polimeni: 2005, 41)

Die Dreharbeiten dauerten anderthalb Jahre, da nur an Wochenenden gedreht werden konnte und wenn ausreichend Geld zur Verfügung stand. Pepi, Luci, Bom... wurde als Kooperative gedreht, bei der niemand eine Gage erhielt. (vgl. Almodóvar:1998, 39)

Almodóvars kommerzielles Erstlingswerk ist somit ein Konglomerat aus Mängeln, umgarnt von einer netten Geschichte.

Almodóvar weiß jedoch mit der Kritik umzugehen und erklärt seine unzähligen Fehler offiziell zum Stil.

Die Produktionsbedingungen seines zweiten Films „*Laberinto de pasiones*“ waren schon um einiges besser. Da der Besitzer des Alphaville-Kinos zusagte, den Film zu produzieren, konnte man mit einem Startbudget, das vier Mal so hoch war wie das des ersten Films (zwanzig Millionen Peseten), wirtschaften, was eine enorme Erleichterung für Almodóvar bedeutete, auch wenn es immer noch relativ wenig Geld für einen Film war, der auf mehr als vierzig Schauplätzen realisiert wurde.

Almodóvar versuchte die Kosten niedrig zu halten indem er viele Dinge selbst in die Hand nahm, wie beispielsweise die Bemalung von Sexilias Zimmerwand und die unterschiedlicher Requisiten.

„ Fue una película baratísima. Por ejemplo, los vestidos. Los compraba yo y una amiga mía, Blanca Sánchez [...]. Cecilia se los ponía y después Blanco se los quedaba. Los decorados los pintaba yo si hacía falta. La habitación de Sexilia estaba diseñada por Pérez Villarta, él me dijo los colores y yo me pasé una noche pintando las paredes. (Vidal S. 45, zitiert nach Sammt: 2001, 36)

„*Entre tinieblas*“, sein dritter Film, hob sich deutlich von den ersten beiden Produktionen ab. Selbiger wurde von der Produktionsfirma Tesauro produziert, deren Begründer, um seine Beziehung zu retten, seiner Freundin Cristina Sánchez Pascual eine Rolle in einem Film ihrer Wahl versprach. Neben Berlanga und Zulueta stand auch Almodóvar zur Auswahl, und so kam es, dass Cristina Sánchez Pascual in *Entre tinieblas* die Hauptrolle spielte. Almodóvar musste jedoch das Drehbuch umschreiben, da Cristina die von Almodóvar erträumte Rolle nicht umsetzen konnte. Die Tatsache, dass der Millionärsfreund Cristinas den Film produzierte, gestattete Almodóvar während den Dreharbeiten einige Inszenierungsmöglichkeiten auszutesten, ein wenig zu experimentieren (vor allem in Sprache und Stil), ohne dabei die Fertigstellung des Films zu gefährden.

Ebenso wie der dritte Film wurde auch Almodóvars viertes Werk, „*Qué he hecho yo...*“ (1984), von der Produktionsfirma Tesauro produziert.

Neues Terrain betrat der Regisseur mit „*Matador*“ (1986), seinem fünften Film. Als erstes seiner Werke erhielt der Film staatliche Subventionen. Es lief also ganz gut für den Emporkömmling Almodóvar, was ihn aber belastete, war die Abhängigkeit von anderen Leuten, den Produzenten, die sich mit der Bereitstellung der finanziellen Mittel oft das Recht herausnahmen, sich in Almodóvars Dreharbeiten einzumischen. Da er langsam aber sicher die Geduld mit diesen Produzenten verlor und sich weigerte, seine Filme auf den Willen und den Geschmack anderer Leute zuzuschneiden, gründete er mit seinem Bruder Agustín die Produktionsfirma „*El Deseo S.A.*“. Mit „*La ley del deseo*“ hatten sie gleich ihren ersten Auftrag. Ab diesem Moment brach eine neue Zeit für die Filme Almodóvars an. Agustín fungierte von nun an als Produzent aller seiner zukünftigen Werke, und Almodóvar konnte sich voll und ganz auf das Filmen konzentrieren.

Mit der Umstrukturierung des Filmförderungssystems, die 1994 mit der Amtsübernahme *Carmen Alborchs* als Kulturministerin begann, wurde die von Pilar Miró eingeführte Möglichkeit der Vorfinanzierung zugunsten einer Subventionierung, basierend auf den Einspielerfolgen, fallen gelassen. (vgl. Sammt: 2001, 38)

Die Filmproduktion musste sich ab diesem Zeitpunkt mehr am Publikumsgeschmack orientieren, und zusätzlich setzte man auf erhöhte internationale Zusammenarbeit.

Ab dem Jahr 1995 setzte ein enormer Anstieg an Kinobesuchern ein, was unter anderem auch der Verbesserung der Infrastruktur zugrunde liegt.

Ab 1996 gab es erneut etliche Veränderungen im Filmförderungssystem. Neben der Beibehaltung der Subventionierungshöhe gemessen am Einspielerfolg der Filme gab es Veränderungen in der Quotenregelung ausländischer und nationaler Produktionen. Auf lange Sicht gesehen hatte die Regierung jedoch vor, die staatliche Subventionierung gänzlich einzustellen. Diese kulturpolitischen Umstrukturierungen untermauerten die Entscheidung der Brüder Almodóvar, eine eigene Produktionsfirma zu gründen, enorm. El Deseo wird zur Almodóvar-Factory, in der die gesamte Crew wie eine Familie zusammenarbeitet.

1991 entschieden sich die Brüder Almodóvar erstmals zur Kollaboration mit der französischen Produktionsfirma Ciby 2000, was sie nicht bereuen sollten. Während der Dreharbeiten zu „*Tacones lejanos*“ hatte der Regisseur volle künstlerische Freiheit und musste sich nicht, wie früher, nach jemand anderem richten. Dies führt auch Julian Smith in seinem Buch „*Desire unlimited*“ in den Worten Almodóvars an:

My relation with Ciby is absolutely free. It's not just that they don't bother me when I'm shooting; they don't even see the film until it's subtitled in French.

It's the ideal model because it means that the co-production doesn't become hybrid and deracinated. With us the money doesn't affect the idiosyncrasy of the project and the decisions are artistic, not financial. The film is still Spanish, although the funding is French. Moreover, my films are cheap and Ciby knows they sell all over the world. So it's good business for them. That's why I have so much freedom. (Smith: 2000, 177)

Auch „*Kika*“ und „*La flor de mi secreto*“ wurden in Zusammenarbeit mit Ciby 2000 produziert.

6.3. Die Wahl der Drehorte

Die sich kontinuierlich verbessernden Produktionsbedingungen, ließen Almodóvar in der Wahl seiner Drehorte zunehmend eine größere Freiheit. Während seine erste kommerzielle Produktion „*Pepi, Luci, Bom..*“ unter sehr schlechten Bedingungen gedreht wurde, und er den Film großteils in Innenräumen inszenierte, drehte er bei seinem zweiten Film, die Außenaufnahmen bereits an verschiedenen Orten in Madrid. Technisch und dramaturgisch waren hier jedoch nicht allzu große Hürden zu nehmen, was den Dreh nicht erschwerte. (vgl. Sammt, 2001, 44)

„*Entre tinieblas*“, wurde wie „*Qué he hecho yo..*“, von Tesauro S.A. produziert und ermöglichte es Almodóvar zum ersten Mal in seiner Karriere Locationscouts

einzusetzen. Für seinen nächsten Film „*Qué he hecho yo..*“ war dies nicht notwendig, da der Großteil des Films im Studio realisiert wurde. Die beengte Wohnsituation, versuchte Almodóvar mit einer fixen Kamera einzufangen um den Lebensraum Glorias, das Beklemmende, das sich durch ihr Leben zieht, sichtbar zu machen. Der in Zusammenarbeit mit dem spanischen Fernsehen gedrehte Film „*Matador*“, ist der Beginn einer neuen produktionstechnischen Ära. Almodóvars Filme wandeln sich ab diesem Zeitpunkt von weniger aufwendigen Filmen, zu enorm entwickelten Werken, sowohl auf dramaturgischer, als auch auf der Ebene der Produktion. Almodóvar kann seine zahlreichen Schauplätze gezielt einsetzen. Seine nächste Produktion „*La ley del deseo*“ ist nicht nur Almodóvars Debüt seiner eigenen Produktionsfirma El Deseo S.A., sondern es wurde auch zum ersten Mal nicht in Madrid, sondern in Andalusien gedreht.

Ein zweiter Einschnitt ist mit *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987) zu bemerken. In seiner Gesamtheit nahm der Streifen 3 Monate Arbeit in den Estudios Barajas in Anspruch. (Sammt: 2001: 44)

Persönlichen Aussagen Almodóvars zufolge, ist es äußerst schwierig in Madrid zu drehen, da man für alles eine Genehmigung benötigt, die man nur sehr schwer oder gar nicht bekommt.

Wenige Städte machen es den Filmern so schwer wie Madrid, angefangen bei der Stadtverwaltung, von der man keine Drehgenehmigung mehr bekommt. Im Studio dagegen kann man die Kamera stellen, wie man will, kann man Mauern aufbauen und abreißen, man ist frei. (Almodóvar:1998:151)

Aufgrund dieser Hindernisse und der gestalterischen Freiheit, drehte Almodóvar sowohl „*Átame*“, als auch „*Kika*“ gänzlich in einem Studio.

Diese dort vorherrschende Künstlichkeit gefällt Almodóvar sehr gut, denn er ist der Meinung, dass es nichts Authentischeres auf der Welt gibt, als nackte Künstlichkeit. (vgl. Holguín: 2006, 113)

Reale Dinge müssen laut Almodóvar erst dargestellt werden um sichtbar zu sein. Die Künstlichkeit des Studios unterstützt dieses Vorhaben und gibt Almodóvar die Möglichkeit, sich mit Hilfe seiner minutiös ausgesuchten Requisiten, ein Abbild der Realität zu schaffen, das zwar sehr hübsch und nett ist, jedoch vor Künstlichkeit nur so sprüht. „*Carne trémula*“ und „*La flor de mi secreto*“ dreht Almodóvar jedoch wieder

auf den Straßen Madrids. Die Arbeit im Studio wurde ihm überdrüssig und so suchte er passende Drehorte, die allerdings teilweise eineameratechnische Herausforderung bedeuteten.

„*Todo sobre mi madre*“ wurde in Barcelona, Madrid, und Coruña gedreht, und erforderte somit auch einen etwas größeren Aufwand als Studioarbeiten.

„*Volver*“, dreht Almodóvar unter anderem, in einem Nachbardorf in der Mancha, und lässt sich von den bekannten Gebäuden seiner Kindheit inspirieren.

Die Drehortwahl, ist wie anfangs schon bemerkt, immer eine Frage der Bedingungen und des Budgets. Die Arbeit im Studio, unterstreicht jedoch auch Almodóvars Stil, der ja immer noch oft von sehr künstlichen und kitschigen Elementen gespeist ist. Der Dreh außerhalb des Studios bedeutet eine ganz andere Herangehensweise, und ist für einen Filmemacher immer wieder in Abenteuer und eine Herausforderung. Aus diesem Grund, wechselt Almodóvar auch zwischen Studio und realem Drehort, wenn genügend Budget vorhanden ist, und die Dramaturgie des Films es verlangt.

6.4. El Deseo, S.A.

Die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma war eine der besten Entscheidungen, die Almodóvar in seinem Leben getroffen hat.

Viele seiner Mitarbeiter sind schon seit Beginn seiner Karriere an seiner Seite, El Deseo ist wie eine Art Ersatzfamilie.

Im Interview mit Frédéric Strauss verwendet Almodóvar selbst das Wort Familie wenn er über seine langjährige Zusammenarbeit mit *Pepe Salcedo* (Cutter), *Esther García* (Produktionsleiterin) und *Juan Gatti* (Designer) spricht.

Dass die Führungsspitze aus zwei Brüdern besteht, unterstreicht diesen intimen Charakter der Produktionsfirma. Den Vergleich mit der Warhol-Factory weist Almodóvar von sich:

„[...] wir sind keine Factory in dem Sinne, dass wir Künstler bei uns aufnehmen und lancieren; den Begriff gebrauchen eher die spanischen Medien, weil sie alles, was ich mache, ein wenig mythologisieren. So spricht man von der Almodóvar-Factory, wie man von den Almodóvar-Girls gesprochen hat. (Almodóvar: 1998, 89)

Die Warhol-Factory war eigentlich eines von Warhols Studios in New York, in dem er und seine Crew verschiedenster Künstler arbeiteten, Superstars wie Jim Morrison und Mick Jagger ein und aus gingen und die legendärsten und spektakulärsten

Parties gefeiert wurden. Insofern kann man El Deseo S.A und die Warhol-Factory nicht auf eine Stufe stellen. Beide haben zwar sehr familiäre Strukturen und gelten als Kultort, jedoch handelt es sich bei Almodóvars Produktionsfirma mehr um einen Arbeitsplatz als um eine Chillounge.

6.5. Almodóvars SchauspielerInnen – Das Herz seiner Filme

Wer schon einige seiner Werke gesehen hat, dem wird aufgefallen sein, dass nur sehr selten neue Gesichter auf der Leinwand zu sehen sind. Almodóvar besetzt seine Filmrollen stets mit vertrauten Gesichtern, Menschen, mit denen er schon oft gearbeitet hat, deren Stärken und Schwächen er kennt und in die er Vertrauen hat. Antonio Holguín vergleicht Almodóvar diesbezüglich mit Salvador Dalí, der ohne den Surrealismus gar nichts gewesen wäre. Genauso verhält es sich mit den Akteuren und Aktrizen der Filme Almodóvars. Sie tragen erheblich zu seiner ganz persönlichen Ästhetik bei. Unter anderem verleihen auch sie seinen Filmen das Prädikat „Un Film de Almodóvar“, weil man in diesem Fall die Schauspieler vom Regisseur nicht trennen kann.

6.5.1. Carmen Maura

Bewusst als erste genannt, ist Maura Almodóvars Muse erster Stunde.

Die mittlerweile gefeierte spanische Schauspielerin war seit Almodóvars ersten Film „*Pepi, Luci, Bom..*“, ein fixer Bestandteil seiner Crew. Ob als Pepi in Almodóvars Erstlingswerk, als Sor perdida in „*Entre tinieblas*“, als Gloria in „*Qué he hecho yo...*“, als Julia in „*Matador*“ oder als Tina in „*La ley del deseo*“, Carmen Maura brillierte in all ihren Rollen und demonstrierte stets ihre unglaubliche Wandlungsfähigkeit.

Nach „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“, in der sie die Hauptrolle spielt, nahm die enge Zusammenarbeit zwischen Almodóvar und seiner Muse ein Ende. Erst in seiner vorletzten Produktion „*Volver*“ (2006) kehrt sie zurück auf Almodóvars Leinwand und überzeugt erneut als tot geglaubte Mutter Penélope Cruz’.

6.5.2. Chus Lampreave

In den Achtzigern begann die Kollaboration zwischen Almodóvar und Lampreave und zog sich über Jahre. In sieben seiner Filme ist die mittlerweile mehrfach ausgezeichnete spanische Schauspielerin vertreten: Ihren ersten Auftritt hatte sie

1983 in „*Entre tinieblas*“ als Sor rata de Callejón, danach sieht man sie in „*Qué he hecho yo..*“ als zuckerkrankte Schwiegermutter, 1986 in „*Matador*“ als Evas Mutter Pilar, 1988 in „*Mujeres al borde..*“ in der Nebenrolle der Hausmeisterin, die sie auch 2002 in „*Hable con ella*“ spielt, als Leos Mutter in „*La flor de mi secreto*“, und zu guter Letzt als Tante Paula in „*Volver*“, erneut an der Seite Carmen Mauras.

6.5.3. Marisa Paredes

Zum ersten Mal für Almodóvar arbeitend sah man Paredes in „*Entre tinieblas*“ 1983 als Sor Estiércol. Erst Jahre später, 1991 sieht man das sympathische, ausdrucksstarke Gesicht in „*Tacones lejanos*“ als Becky del Paramo, und dann kurz darauf als Leo in „*La flor de mi secreto*“, wofür sie als beste Hauptdarstellerin für den Goya nominiert wurde.

In „*Todo sobre mi madre*“ (1999) spielt sie die Rolle der Huma Rojo, einer Theaterschauspielerin, die erst wieder sich selbst finden muss, um glücklich zu sein.

6.5.4. Verónica Forqué

Mit Verónica drehte Almodóvar erst drei Filme: Ihr Debüt bei Almodóvar hat sie im Film „*Qué he hecho yo...*“, in dem sie die Prostituierte Cristal spielt, in „*Matador*“ spielt sie eine Journalistin, und in „*Kika*“, ihrer bislang letzten Rolle bei Almodóvar, spielt Forqué die Hauptrolle und gewinnt für ihre Darstellung den Goya.

6.5.5. Victoria Abril

Die spanische Schauspielerin drehte vier Filme mit Almodóvar: nachdem sie eine Nebenrolle in „*La ley del deseo*“ hatte, spielte sie die Rolle der Marina in „*Átame*“, die der Rebeca in „*Tacones lejanos*“ und die Rolle der TV-Moderatorin Andrea Caracortada in „*Kika*“.

6.5.6. Cecilia Roth

Wie Carmen Maura begleitet auch die Argentinierin Cecilia Roth Almodóvar seit seinen Anfängen.

In „*Pepi, Luci, Bom..*“ hatte sie nur eine Nebenrolle, danach spielte sie in „*Laberinto de pasiones*“ die Hauptrolle (Sexilia), in „*Entre tinieblas*“ die Rolle der Merché, auch

eine eher unbedeutende Rolle in „*Qué he hecho yo..*“ und die Hauptrolle in „*Todo sobre mi madre*“ (Manuela). Oft unterstützte sie Almodóvar auch hinter den Kulissen.

6.5.7. Rosy de Palma

Die auffallende Spanierin gehörte in fünf Filmen zur Crew des Regisseurs. Während sie in „*La ley..*“ und „*Átame*“ eher kleine Rollen besetzte, konnte sie ihr schauspielerisches Talent in „*Mujeres al borde..*“ als Marisa, als Juana in „*Kika*“ und Rosa in „*La flor de mi secreto*“ unter Beweis stellen.

6.5.8. Penélope Cruz

Die rassige spanische Schönheit drehte erst vier Filme mit dem Regisseur ihres Herzens. Nach ihrem Debüt in „*Carne trémula*“ als Isabel Plata, spielt sie die Rolle der HIV-positiven Nonne Rosa in „*Todo sobre mi madre*“. Ein einschlagender Erfolg gelang ihr mit der Rolle der Raimunda in „*Volver*“, wofür sie sowohl den Goya, als auch den Europäischen Filmpreis für die Beste Hauptdarstellerin bekam und für einen Oscar nominiert war. Ihr letzter Film mit Almodóvar erschien im August dieses Jahres mit dem Titel: „*Abrazos rotos*“, in dem sie ebenfalls die Hauptrolle spielt.

An dieser Stelle ebenfalls zu nennen sind **Julieta Serrano**, und **Kiti Mánver**, die auch schon sehr lange zum Stab Almodóvars zählen. Auch seine Mutter **Francisca Caballero** ist in vielen seiner Filme vertreten.

Immer wiederkehrende männliche Darsteller gibt es relativ wenige. Neben **Agustín Almodóvar**, der beinahe in jedem Film mitwirkt, wenn auch meist nur in Nebenrollen, stechen einem vor allem Antonio Banderas und Nacho Martínez ins Auge.

6.5.9. Antonio Banderas

Der blutjunge Banderas bekam eine seiner ersten Filmrollen 1982 in „*Laberinto de pasiones*“, wo er den homosexuellen Tiraner Sadeq verkörperte. In Almodóvars dritten Film „*La ley..*“ spielt Banderas erneut die Rolle eines Homosexuellen (Antonio), der völlig verrückt vor Liebe auf die dümmsten Ideen kommt. „*Matador*“ bedeutet einen Rollenwechsel für den jungen Künstler. Er spielt die Rolle des schüchternen Ángel, der Stierkämpfer werden möchte, obwohl er den Anblick von Blut nicht erträgt. Seine letzte Zusammenarbeit mit Almodóvar war die zu „*Mujeres al*

borde...“, wo er den liebestollen Carlos spielt, der seine Finger nicht von seiner Freundin Marisa (Rossy de Palma) lassen kann. Sein letzter Film unter der Regie Almodóvars war „*Átame*“, in dem er den von einer Frau besessenen Ricky spielte. Banderas ging bald darauf nach Hollywood und dreht nun vorrangig amerikanische Filme.

6.5.10. Nacho Martínez

Martínez' erste Rolle bei Almodóvar war die des Doktor Martín in „*La ley del deseo*“. In *Matador* spielte er den pathologischen Mörder Diego, der gemeinsam mit seiner Freundin eine abnorme Lust am Töten hatte. Seine letzte Rolle war die des Juan in „*Tacones lejanos*“. Er verkörperte einen Vater, der von seiner eigenen Tochter umgebracht wird.

Neben diesen beiden langjährigen Begleitern Almodóvars, sind auch noch Javier Bardem, Lluís Homar und Fele Martínez zu nennen, die ebenfalls auf eine gute Zusammenarbeit mit dem Kultregisseur zurückblicken können.

Wie man weiß, liegt Almodóvars Interesse in der Welt der Frauen, was sehr gut an der Liste seiner SchauspielerInnen zu sehen ist.

6.6. Almodóvars Filme – eine Genderfrage?

6.6.1 Almodóvar und das universo femenino

Ja, es stimmt, dass die Frauen in meinen Filmen sehr stark sind, mit einer enormen Menge moralischer Unabhängigkeit und voller Energie. Und so ist es auch: Obwohl wir alle in einer Macho-Gesellschaft aufgewachsen sind, haben die Frauen es geschafft, im Stillen ihre Macht auszuüben. Das ist meine Erfahrung mit meiner Mutter, meinen Schwestern, meiner Großmutter. (Polimeni: 2005, 59)

Seine enge Beziehung zu seiner Mutter, Francisca Caballero, und die Tatsache, dass er noch zwei Schwestern hat, zu denen er einen engen Kontakt pflegt, eröffnen Almodóvar gewisse Türen zur Welt der Frauen, die vielen Männern verschlossen bleiben.

Im Spanien Francos aufgewachsen konnte er von klein auf beobachten, wie die Männer die Welt, beziehungsweise die Familie, regierten, ohne zu merken, dass die Frauen in Wirklichkeit die Fäden in der Hand hatten.

Hinter jedem großen Mann stand immer eine liebende Frau, und es ist viel Wahrheit in dem Ausspruch, dass ein Mann nicht größer sein kann, als die Frau, die er liebt, ihn sein lässt.

(Pablo Picasso)

Das Ende des Franquismus und die Umwälzungen, die das Land im Zuge der Demokratisierung erfuhr, brachten vor allem für die spanische Frauenwelt tiefeschürfende Veränderungen. Während Frauen im Franquismus beinahe keine Rechte hatten, und traditionell hinter den Herd verbannt wurden, eröffnete ihnen die gesetzlich verankerte Gleichstellung in der Demokratie, ungeahnte Möglichkeiten. (vgl. Rabe: 1997,89)

Die Frauen gewannen langsam an Selbstbewusstsein und Selbstständigkeit. Diese Entwicklung vollzog sich jedoch nur Schritt für Schritt, da das weibliche Geschlecht viel länger als in anderen europäischen Ländern von Unterdrückung geprägt war.

Erst ab 1975, nach Francos Tod, hatten sie die Chance einen Beruf auszuüben, was vorher in Form eines gesetzlich bestimmten Berufsverbots unmöglich war.

Almodóvar reagierte bereits in seinen ersten Produktionen sehr sensibel auf sein soziales Umfeld. Im Großteil seiner Filme stehen die Frauen im Mittelpunkt des Geschehens. Als er seine ersten Filme drehte, gab es kaum einen anderen Regisseur, der die Welt der Frauen so markant fokussierte. Alle seine weiblichen Figuren sind wahre Heldinnen, die es selbstbewusst und starken Charakters mit der Welt aufnehmen. Der Großteil der Frauen in Almodóvars Filmen genießt eine vollkommene Unabhängigkeit vom männlichen Geschlecht, was in den Siebziger noch undenkbar schien. Weibliche Figuren, wie Pepi oder Sexilia beispielsweise, gehen selbstsicher durchs Leben, tun was ihnen beliebt, und lassen sich keine Sekunde von Männern dominieren.

Bei Gloria, in „*Qué he hecho yo*“ sieht die Sache etwas anders aus. Sie ist sowohl emotional, als auch finanziell abhängig von ihrem Mann. Während Pepi und Sexilia versuchen, sich durch ihre Tätigkeiten selbst zu verwirklichen, arbeitet Gloria, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Sie hat keine Chance sich selbst zu verwirklichen, ihr Leben wird von anderen dominiert. Glorias erster Schritt Richtung Emanzipation ist die Ermordung ihres Mannes, Antonio. Mehr und mehr kommt sie aus sich heraus und beginnt ihr Leben so zu gestalten, wie sie es möchte.

Der Figur der unterdrückten Hausfrau stellt Almodóvar bewusst die der Prostituierten Cristal gegenüber, die vollkommen emanzipiert und sich ihrer Reize bewusst, die Schwächen der Männer ausnutzt, um sich ihr Leben zu finanzieren.

El tratamiento histórico de las mujeres en España las ha dejado con una cruda alternativa entre los roles de madre y de prostituta, una paradoja que las películas de Almodóvar reconocen [...] y también refutan [...]. (Allinson: 2003, 94)

Almodóvar greift diese historische Tatsache auf und verarbeitet sie sowohl in „*Qué he hecho yo..*“ (Gloria vs. Cristal), als auch in „*Todo sobre mi madre*“ (Manuela und Agrado).

Er verfolgt den Weg der Frauen aus der Passivität in die Selbstständigkeit, und stellt ihn filmerisch dar. Hingegen vieler seiner männlichen Figuren zweifelt er kein bisschen daran, dass Frauen die Welt regieren könnten.

Vor allem in „*Todo sobre mi madre*“ zeigt Almodóvar eine Welt, in der Frauen alles alleine regeln, und die Männer nur Hindernisse in deren Leben darstellen. Manuela ist allein erziehend, muss den Tod ihres Sohnes alleine bewältigen und es gelingt ihr auch aus eigener Kraft, ihr Leben wieder in den Griff zu bekommen. Auch Rosas Mutter ist eine starke Frau, deren Alltag von der Krankheit ihres Mannes bestimmt wird. Die Freundschaften, welche die Darstellerinnen zu anderen Frauen pflegen, helfen ihnen über jede Krise hinweg, ohne dass ein Mann dafür von Nöten wäre.

„*Volver*“ zeigt uns ein ähnliches Bild. Raimunda und ihre Tochter Paula finden sich plötzlich in einer Familientragödie wieder und leben nach dem Tod Pacos besser als zuvor. Raimundas Mutter, Irene, brachte ihren eigenen Mann um und tauchte danach jahrelang unter, bis der Tod ihrer Schwester Paula sie dazu brachte, ihr Geheimnis zu lüften. Auch Sole ist eine Einzelkämpferin, die zwar anfangs unter der Trennung von ihrem Mann litt, jedoch gegen Ende des Films ihren Weg findet. Sie baut sich ihr eigenes Friseurgeschäft in ihrer Wohnung auf und sorgt somit alleine für ihren Unterhalt, ebenso wie Raimunda, die ihre Leidenschaft entdeckt, und in einem leerstehenden Lokal, das Catering für eine Filmcrew unternimmt. Dafür benötigt sie nicht die Hilfe von einem Mann, vielmehr sind es ihre Freundinnen, also wieder Frauen, die ihr helfen und sich gegenseitig unterstützen.

„*Tacones lejanos*“ präsentiert uns ebenfalls ein neues Frauenbild. Becky del Paramo, eine berühmte Sängerin, entscheidet sich gegen ein traditionelles Leben als Hausfrau, Ehefrau und Mutter, und geht nach Mexiko, um Karriere zu machen.

Sie ist selbstständig und unabhängig und verwirklicht sich selbst, wenn auch auf Kosten ihrer Tochter. Diese ist ihr nicht sehr ähnlich, da sie mit einem Mann zusammenbleibt, der sie nicht liebt. Nur um bei ihm zu sein, lässt sie die Demütigungen über sich ergehen und sieht sogar weg, wenn er sie betrügt. Sie rühmt sich mit seiner Präsenz, anstatt sich selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Doch nachdem sie ihn umgebracht hat, ändert sich auch ihr Leben und sie wird egoistischer und selbstständiger.

6.6.2 Ein wahres Bild

Das Besondere an Almodóvars Frauen ist, dass sie keine Hollywood-Schönheiten sind, die egal zu welcher Tages- und Nachtzeit und egal unter welchen Umständen immer makellos sind. Die „chicas almodovarianas“ sind unterschiedlichste Frauentypen, die jedoch ganz normal erscheinen. Frauen, mit denen sich jede Frau identifizieren kann. Sie sind ungeschminkt, wenn sie morgens aufwachen, machen sich zurecht, wenn sie das Haus verlassen, und es ist ihnen vollkommen egal, ob ihre Schminke verläuft, wenn sie in Tränen aufgelöst ihre zahlreichen Krisen bewältigen.

Almodóvars Frauen stehen für eine entwaffnende Authentizität.

[...] einmalig in Aussehen (man vergleiche Rossy de Palma, u.a. in *Kika*, fast zynisch als kubistische Schönheit bezeichnet, und Antonia San Juan in *Todo sobre mi madre*, die die Zuschauer durch ihre harten Gesichtszüge verunsichert, welchem Geschlecht sie nun wirklich angehört), schamlos selbstsicher und von schräger Emotionalität. (Sammt: 2001, 58)

6.6.3 Almodóvar, der Frauenversther

Es ist offensichtlich, dass Frauen eine besondere Aufmerksamkeit in Almodóvars Schaffen zukommt, was ihm oft den Titel des Frauenversther einbrachte.

Konstant ziehen sich die Geschichten des vermeintlich schwächeren Geschlechts durch sein Schaffen.

Bereits „*Pepi, Luci, Bom..*“, sein erster kommerzieller Film, erzählt vom Leben drei ungleicher Frauentypen. Auch sein zweites Werk „*Laberinto de pasiones*“ stellt die Frau in den Mittelpunkt des Geschehens, und lässt uns teil haben am Leben der Nymphomanin Sexilia auf ihrem Weg zur Monogamie.

„*Entre tinieblas*“, Almodóvars dritter Film, handelt von den scheinheiligen Machenschaften in einem Frauenkloster, und sein viertes Werk, „*Qué he hecho yo..*“, von einer überforderten Hausfrau, die ihren Alltag nur durch die Einnahme von Aufputzmitteln ertragen kann.

1988 erschien „*Mujeres al Borde de un ataque de nervios*“, der Frauenfilm schlechthin. Alles dreht sich um Liebe und die kleinen und großen Krisen, in die Frauen von Männern gestürzt werden. Gefolgt von „*Tacones lejanos*“, „*Kika*“, „*La flor de mi secreto*“, „*Todo sobre mi madre*“ und „*Volver*“, die alle mindestens ein Frauenschicksal zum Thema haben.

Immer noch, nach beinahe dreißig Jahren und insgesamt siebzehn Filmen, hat Almodóvar das Interesse an dieser Welt nicht verloren.

Sein letzter Film, „*Abrazos rotos*“, erzählt ebenfalls die Geschichte einer jungen Frau, die aus ihrem Schicksal, und der Liebe, die meiste Kraft schöpft. Ihre Intelligenz, und das weibliche Talent, aus verfahrenen Situationen etwas Positives zu machen, retten sie über viele Durststrecken.

„*Átame*“ und „*Hable con ella*“ habe ich bewusst nicht miteinbezogen, da vor allem ersterer sowohl vom Schicksal der jungen Marina, gleichermaßen jedoch auch von ihrem Verehrer Ricky handelt, das Verhältnis also eher ausgeglichen ist.

„*Hable con ella*“ ist der zweite Ausnahmefall, da der Film zwar von zwei im Koma liegenden Frauen handelt, es jedoch im Endeffekt mehr um die Freundschaft dieser vollkommen ungleichen Männer, Benigno und Marco geht, deren gemeinsames Schicksal - die im Koma liegenden Frauen - sie zusammenführt.

Nur drei Filme, „*La ley del deseo*“, „*Matador*“ und „*Carne trémula*“ sind aus der Sicht eines Mannes erzählt. „*La ley..*“, dessen Geschichte die einer homosexuellen Liebe ist, „*Matador*“, eine Liebesgeschichte im Rahmen des Stierkampfes, und „*Carne trémula*“, der von dem Machtkampf zwischen Männern handelt, wenn es um eine Frau geht.

Das enorme Interesse am universo feminino entwickelte der Regisseur schon sehr früh. Bereits in seiner Kindheit faszinierten ihn die großen Schauspielerinnen wie Liz Taylor, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Carole Lombard oder Shirley MacLaine. Er konnte sich in die von ihnen gespielten Figuren hineinversetzen und verglich eigene Emotionen, mit jenen der Schauspielerinnen.

Wer glaubt, „Das Gesetz der Begierde“ sei ein autobiografischer Film, irrt sich. Der Film, der viel mehr über mich erzählt, war schon lange fertig, als der andere gedreht wurde. Er heißt Vom Winde verweht. Die Figur, die mich darstellt, ist nicht Mammy, wie manche böswillig anmerken mögen, sondern Scarlett, ein Charakter, der in der Lage ist, sich in schwierigen Situationen zu behaupten. [...](Polimeni: 2005, 30)

Wie Scarlett sind auch Almodóvars Frauen stets stark und stehen mit beiden Beinen im Leben. Ihre Probleme sind echt, und meist von Männern gemacht.

Die Nähe zu Frauen entwickelte sich auch aus der Tatsache, dass Almodóvar oft dabei war, wenn seine Mutter und die Nachbarinnen zusammen saßen und einander ihr Leben erzählten. Alles wurde geteilt, es wurde mit vereinten Kräften gegen die Männer gekämpft, wenn auch nur hinter deren Rücken.

Gegen diesen Machismo meiner Kindheit in La Mancha, an den ich mich erinnere (manchmal in übertriebener Form), logen, verschwiegen und verstellten sich die Frauen, und so machten sie es möglich, dass das Leben floss und sich entwickelte, ohne dass die Männer etwas mitbekamen und es verhindern konnten. [...] (Polimeni: 2005, 23)

Dieser Freundschaft unter Frauen gesteht Almodóvar etwas ganz Besonderes zu.

Sie ist, Almodóvar zufolge, anderer Natur, als die unter Männern. Eine Frauenfreundschaft ist viel intimer und solidarischer und verfügt über eine, ihn immer wieder faszinierende Komplexität.

En Almodóvar, la solidaridad es principalmente una virtud femenina. (Allison: 2003,111)

Die Erinnerungen, die Almodóvar über La Mancha hat, führen ihn immer wieder zurück in die Welt der Frauen, die für ihn eine heiterere und lebenslustigere ist, als die der Männer. In einem Interview sagte er einst, dass er damals als Kind, sich auch zu den Männern (seinem Vater und den Nachbarn) hätte gesellen können, er sich jedoch immer lieber im Kreise von Frauen (Mutter, Schwestern und Nachbarinnen)

bewegt habe. Ob er sich selbst dieser Männerwelt bewusst entzogen hat, oder diese Welt ihn ausschloss, weiß er bis heute nicht. Worin er sich jedoch sicher ist, ist das Interesse am universo feminino, das ihn schon als kleinen Jungen in einen magischen Bann zu ziehen schien.

6.6.4 Die Darstellung der Männerwelt

In Almodóvars Filmen genießen Männer bei weitem nicht die Aufmerksamkeit, die er Frauen zukommen lässt. Wie bereits des Öfteren erwähnt, entwickelte sich dieses Desinteresse an der Männerwelt schon in seinen Kindertagen, als er sich in der Welt der Frauen wohler und besser aufgehoben fühlte, als in der seines eigenen Geschlechts. Der südländische Machismo, der unter Franco seine Blütezeit hatte, prägte das Genderverständnis des sensiblen Almodóvar bereits sehr früh. Da er sich lieber unter Frauen aufhielt, wurde er Zeuge der Unterdrückung des weiblichen Geschlechts, und war so der Gefühlswelt der Frauen auch viel näher.

Der kleine Almodóvar bemerkte sehr bald, dass die patriarchalen Strukturen beziehungsweise die Autorität des Mannes mit der Unterdrückung und Geringschätzung der Frauen einherging, eine Erkenntnis, die sich heutzutage in seinem Schaffen widerspiegelt. Ganz entschieden geht er künstlerisch gegen dieses Patriarchat. Almodóvars männliche Figuren spiegeln meist diesen Machismo des diktatorischen Regimes wider und werden somit zu von Frauen verachteten Kreaturen, die sie an der Verwirklichung ihrer Träume und Ziele hindern.

Die Darstellung des Mannes in Almodóvars Werken wirkt oft, als basiere sie auf der Sichtweise einer verbitterten Frau, deren schlechte Erfahrungen mit Männern sie jeglicher romantischer Illusion beraubt haben.

Tatsache ist jedoch, dass Almodóvar sich, nach eigenen Aussagen, nicht auf eine der beiden Seiten schlägt. Im Grunde geht es ihm darum Filme zu machen, er erzählt Geschichten über Menschen. Dass Frauen in seinen Filmen häufiger im Mittelpunkt stehen, liegt vor allem daran, dass sie ihn nun einmal mehr interessieren, als Männer.

In sehr wenigen Filmen wie „*Matador*“, „*Átame*“, „*La ley del deseo*“, „*Hable con ella*“ und „*La mala educación*“ ist die Rolle des Mannes nicht nur darauf beschränkt, den Frauen das Leben zur Hölle zu machen und sie an ihrer Selbstverwirklichung zu hindern.

Matador ist tatsächlich der erste Film, in dem ich männliche Charaktere behandelt, und in den Mittelpunkt der Geschichte gestellt habe. (Almodóvar: 1998,83)

Obwohl die oben genannten Filme auch Frauenfiguren enthalten, stehen die Gefühle und Erlebnisse der Männer im Fokus der Geschichten, wobei man an dieser Stelle anmerken muss, dass die Frauen in der Entwicklung der Handlung und im Leben der Männer eine entscheidende Rolle spielen.

Vor allem in „*Hable con ella*“ ist dies der Fall, da die beiden Männer (Benigno und Marco) sich nur aufgrund des Komas der beiden weiblichen Figuren näher kennen lernen.

Auch „*Átame*“ verlangt dieses weibliche Pendant zur männlichen Hauptrolle. Ricky verliebt sich in die Schauspielerin Marina, die er nicht nur metaphorisch versucht an sich zu binden. Er überfällt und fesselt sie in ihrer Wohnung und lässt sie nicht mehr gehen, bis er im Endeffekt sein Ziel erreicht, indem er ihr Herz gewinnt.

In den Filmen, die vom weiblichen Geschlecht dominiert sind, stellt Almodóvar die Männer als Versager dar, die nur auf das eine aus und kaum dazu im Stande sind, wahre Gefühle zu entwickeln. Entweder sind sie skrupellose Monster oder zur Gänze asozial.

Los personajes masculinos de Almodóvar frecuentemente están expuestos física y simbólicamente. (Allinson: 2003, 105)

Antonio, der Mann Glorias in „*Qué he hecho yo...*“ ist nicht nur ein Versager, dem es nicht gelingt, seine Familie zu ernähren, sondern auch ein Macho, wie er im Buche steht. Ebenso wie Lucis Mann, der Polizist in „*Pepi, Luci, Bom...*“, sieht auch er seine Frau nicht als weibliches Wesen mit eigenem Willen, sondern als ihm untertan.

In „*Kika*“ wird die gleichnamige Protagonistin von ihrem eigenen Freund ausspioniert. Eiskalt beobachtet Ramón Kikas Vergewaltigung von einer anderen Wohnung aus, ohne einzugreifen. Doch neben dieser skrupellosen Ader hat er auch etwas von einem Versager. Der Tod seiner Mutter löste in ihm ein Trauma aus, dass in psychischen Stressmomenten zu Anfällen führt, die ihn in einen todesähnlichen Zustand versetzen. Das macht ihn schwach und verweichlicht - statt wie ein richtiger Mann seine Freundin vor dem Vergewaltiger zu schützen und in Stressmomenten

den Fels in der Brandung zu mimen, gibt er sich dem Voyeurismus hin und verfällt ins Koma.

Auch in „*Volver*“ und „*Todo sobre mi madre*“ stellt Almodóvar das männliche Geschlecht in kein gutes Licht.

In „*Todo sobre mi madre*“ verändert die Begegnung mit Esteban Manuelas Leben. Nichts ahnend und verliebt bis über beide Ohren, konfrontiert er sie eiskalt mit der Realität. Er lässt sich umoperieren und nennt sich von nun an Lola. Nichts war vorher und Manuela flüchtet, schwanger mit dem Esteban II., nach Madrid. Nach dessen Tod kehrt sie zurück nach Barcelona, um Lola zu suchen, und erfährt, dass er Rosa, eine Schwester im sozialen Dienst, geschwängert und mit HIV angesteckt hat. Wieder nimmt Manuelas Leben eine wundersame Wende, und alles immer wieder aufgrund dieses Mannes. Schwester Rosas Vater leidet an pathologischer Vergesslichkeit, die den Tagesplan seiner Frau streng kontrolliert. Er wird durch seine Krankheit zum Pflegefall und hindert somit auch seine Frau daran, ihr Leben zu leben. In „*Volver*“ stellt Almodóvar sogar zwei Männer an den Pranger. Raimundas Mann Paco versucht nach einem seiner Alkoholexzesse seine Stieftochter Paula zu missbrauchen, was sie sofort an ihre eigenen Kindheitserlebnisse erinnert. Auch Raimunda wurde von ihrem Vater zum Sex gezwungen, womit die junge Frau nun leben muss, da ihre Tochter Paula aus einer dieser Vergewaltigungen hervorging.

Eine kleine Ausnahme stellt Richter Dominguez in „*High Heels*“ dar, der versucht Rebeca, in die er schon lange verliebt ist, vor dem Gefängnis zu schützen, obwohl er sich ihrer Schuld bewusst ist. Als sie ihm von der Schwangerschaft berichtet, möchte er sie heiraten und freut sich auch über das Kind. Er steht ihr treu zur Seite, auch wenn er sie in einem Belangen belügt: neben seinem Dasein als Richter ist er auch Letal, der Travestiekünstler, mit dem Rebeca einen One-Night-Stand in der Theatergarderobe hatte. Im selben Film präsentiert Almodóvar auch den Machotypus, den Mann Becky del Paramos, der versucht, sie an ihrer Karriere zu hindern, und sie überreden möchte, statt nach Mexiko zu gehen, lieber ihren Pflichten als Ehefrau und Mutter nachzugehen.

Auch Rebecas Mann Manuel fügt sich perfekt in die Reihe der Machos ein. Seiner Frau gegenüber legt er ein enormes Desinteresse an den Tag, während er sie mit anderen Frauen betrügt, und sich letzten Endes sogar einer Affäre mit Rebecas Mutter hingibt.

Die Männer in „*Came trémula*“ sind ebenfalls ein Konglomerat aus Versagem und skrupellosen Machos. Während Víctor auch in sechs Jahren Gefängnis keinen Reifungsprozess durchlebt hat und sich alles in seinem Leben nur um Sex und Rache dreht, verprügelt der cholerische Trinker Sancho regelmäßig seine Frau Clara, die sich letztendlich in Victors Arme flüchtet. David, wie Sancho auch Polizist, wurde einst bei einem Einsatz von einer Kugel getroffen und ist seither gelähmt. Sich mit seinem Schicksal abfindend, spielt er Basketball bei den Paralympics und ist mit Elena, der Angebeteten Victors, verheiratet. Victor und Sancho sind sowohl Monster als auch Versager, während Almodóvar Davids Unzulänglichkeit in Form einer Behinderung darstellt.

Die Darstellung von Männern in Almodóvars ersten Werken ist geprägt von den in der spanischen Kultur so tief verwurzelten patriarchalischen Strukturen, und präsentiert uns Männer, die Frauen niemals als gleichberechtigte Wesen akzeptieren werden.

Doch der Wandel der Zeit bedingte auch eine Veränderung in den sozialen Strukturen der spanischen Gesellschaft. Frauen durften Berufe ausüben und erlangten die gesetzliche Gleichberechtigung.

In „*Mujeres al borde..*“ taucht zum allerersten Mal eine neue Generation Mann auf. Carlos ist der erste Mann in Almodóvars Filmen, der vollkommen unter der Fuchtel seiner Freundin Marisa steht. Ab diesem Zeitpunkt streut Almodóvar regelmäßig Männertypen dieser neuen Generation in seine folgenden Filme. (vgl. Sammt, 2001: 64)

Das beste Beispiel dafür ist Ángel in „*La flor de mi secreto*“. In Leos dunkelsten Momenten steht er ihr zur Seite und wird zu ihrem Retter in der Not. Durch ihn kommt sie über die Trennung von Paco schneller hinweg. Er weiß, dass Leo nichts für ihn empfindet und noch an ihrem Ex-Mann hängt, und versucht lange seine Gefühle vor ihr geheim zu halten.

Der Gute in „*Volver*“ ist Raimundas Freund, der ihr sein Lokal anvertraut und sich auch nach ihrem Wohlbefinden erkundigt, als sie blutverschmiert zwischen Tür und Angel steht. Selbst als er Raimundas heimliche Machenschaften aufdeckt, ist er nur kurz wütend, lässt aber trotz des Vertrauensmissbrauchs mit sich verhandeln.

In Almodóvars letzten Film „*Abrazos rotos*“ gibt es sogar zwei männliche Figuren, denen man im Bezug auf ihr Verhalten Frauen gegenüber nichts vorwerfen kann. Zum einen gibt es Mateo, der aus Liebe zu Lena eine heimliche Beziehung hat und

sie nicht öffentlich zeigen kann, obwohl er sie mehr liebt, als sonst irgendjemanden. Er kümmert sich um sie und schützt sie auch vor ihrem besessenen Ehemann Ernesto Martel, der sie sowohl psychisch als auch physisch misshandelt.

Der zweite gute Mann, beziehungsweise werdende Mann, ist Diego, Judits Sohn. Er lebt alleine mit seiner Mutter, achtet und respektiert sie, und obwohl ein junger Mann anderes im Kopf hat, als mit einem Blinden durch die Gegend zu laufen, verbringt er sehr viel Zeit mit Mateo, und beweist in mehreren Situationen sein gutes Herz.

Sobald Männer im Spiel sind, geht es bei Almodóvar stets um Schmerz, Verlust und gebrochene Herzen, bedingt durch eben diese. Im Großen und Ganzen sind Almodóvars männliche Figuren kaum in Komödien eingebettet, und werden mehr zu Vertretern des Melodramas.

Es ist kein Zufall, dass meine Filme über Männer immer sehr hart, unangenehm, dramatisch und dunkel sind, während Filme über Frauen sehr viel spaßiger, heller und lebenslustiger daherkommen. Ich könnte nie einen Komödie über Männer machen. [...] Wenn ich einen Film über Männer mache, muss ich über mich nachdenken. Ich habe es einfach noch nicht gelernt, über mich selbst in einer humorvollen Art zu reden. Das weibliche Universum war für mich immer sehr barock, geheimnisvoller, lustiger und weniger vorurteilsbeladen als die Welt der Männer.¹⁷

6.6.5 Transsexuelle - eine Zwischenwelt der Geschlechter

Transsexuellen und Transvestiten kommt in Almodóvars Werk eine wichtige Bedeutung zu. Zum einen genießt diese - von der Gesellschaft immer noch missbilligte - Randgruppe bei Almodóvar besondere Aufmerksamkeit. Ohne sie zu verurteilen, bettet er sie in das Filmgeschehen ein, und verleiht ihnen somit das Prädikat „normal“. Zum anderen kann er die Geschlechterfrage damit ein wenig umgehen, beziehungsweise laut Allinson, parodieren.

De lejos, la forma más común en la que Almodóvar parodia a los géneros es a través de los personajes travestidos y transexuales, ellos mismos una parodia del género. Las drag queens que pueblan los primeros filmes no son sólo una reflexión de la licenciosa y carnavalesca movida sino también un elemento teatral de comedia. (Allinson:2003, 123)

¹⁷ Almodóvar im Interview mit Martin Schwickert für „Ultimo-Auf Draht“ (<http://www.ultimo-bielefeld.de/kr-film/i-almod.htm>)

Sowohl in „*Pepi, Luci, Bom..*“, als auch in „*Laberinto de pasiones*“ - beide Filme eingebettet in das Leben der Movida - lässt Almodóvar Transvestiten auftreten.

Dies wiederholt sich im Laufe seiner Karriere immer wieder, wie beispielsweise in der Figur der *Femme Letal* in „*Tacones lejanos*“, oder in „*La mala educación*“, wo der vermeintliche Ignacio in einem Film die weibliche Rolle übernimmt.

En efecto, Pedro Almodóvar multiplica en su obra los ejemplos [...] que intentan demostrar que la barrera entre hombres y mujeres es tenue, pese a que la mayoría de las veces nos muestra a hombres que quieren convertirse en mujeres y no al revés. (Méjean: 2007, 120)

Die Grenzlinie, die zwischen Männern und Frauen existiert, verschwimmt bei Almodóvar regelmäßig. Interessant ist jedoch, dass, wie Méjean beschreibt, wesentlich mehr Männer zu Frauen werden möchten, als umgekehrt.

Die Travestie und Transsexualität, sind beides Dinge, die für konservative Menschen immer noch pathologische Ursprünge haben. Das Verständnis Leuten gegenüber, die in einem falschen Körper geboren wurden und versuchen, dies anhand von Kostümen oder kostspieligen Operationen zu korrigieren, hat sich mit den Jahren gebessert, blickt man zurück in die Zeit Francos, in der Dinge dieser Art mit Gefangenschaft bestraft wurden.

Almodóvar problematisiert in seinen Filmen eben diese Geschlechterfrage, stellt sie in den Raum und macht sie öffentlich.

Transsexualität kommt bei Almodóvar nur in zwei Filmen vor: in „*Todo sobre mi madre*“ und dem früheren Werk „*La ley del deseo*“. Während die Transsexualität in „*Todo sobre mi madre*“, eines der wenigen komischen Elemente im Film darstellt, ist sie zum *vehículo para el melodrama* in „*La ley...*“ geworden. (vgl. Allinson:2003, 124)

6.7. Sexualität im Film Almodóvars

Almodóvars erste Filmproduktionen, die er noch im Rahmen der Kurzfilm-Amateurliga zwischen 1974 und 1978 drehte, haben alle eine gewisse sexuelle Freizügigkeit gemein. Diese zieht sich weiter in Almodóvars erste kommerziellen Werke „*Pepi, Luci, Bom..*“ und „*Laberinto de pasiones*“.

Zum einen rührte diese neu aufkommende sexuelle Freizügigkeit in den spanischen Filmen von der Lockerung der Zensurbestimmungen im Spätfranquismus und dem

Tod Francos wenige Jahre darauf. Zum anderen gewann Spanien an internationalem Ansehen aufgrund der neuen, sexuell liberalen Filmkultur.

Almodóvar, der seine Jugend im Rahmen der Movida erlebte, war an schrille Persönlichkeiten gewohnt, die ihren Begierden und Lüsten freien Lauf ließen.

Ob hetero-, homo- oder transsexuell, Sexualität wurde in all ihren Formen ausgelebt. Demnach waren die Inhalte seiner ersten beiden kommerziellen Werke außerhalb seiner Kreise für den Großteil der spanischen Gesellschaft immer noch schockierend.

Gran parte de los contenidos sexuales explícitos de Almodóvar están diseñados con la intención de chocar. (eds.: 2003, 127)

Es galt, die traditionellen und konservativen Ansichten öffentlich zu attackieren und sie als veraltet und einschränkend darzustellen. Nachdem Homo- und Transsexualität unter dem Francoregime jahrzehntelang als soziale Gefahr und Sünde dargestellt wurden, sah Almodóvar die Notwendigkeit, eben diese Missstände in seinen Werken zu verarbeiten.

Die Figuren in Almodóvars Filmen leben nicht nur ihre Sexualität mit größter Verständlichkeit, wie Bom ihre Homosexualität und Luci ihren Masochismus, sie genießen auch die Anerkennung durch das Gesetz. [...] (Rabe: 1997, 103)

Der Regisseur war sich dem Skandal bewusst, den er mit seinen Filmen provozierte, er selbst sah jedoch keinen in der Sache selbst. Wie der Regisseur einmal gesagt hat, liegt der Skandal immer beim Betrachter und nicht bei dem, der betrachtet wird.

Da Almodóvar selbst homosexuell ist, sieht er darin nichts Schockierendes, nichts Provokantes, und verarbeitet sämtliche Arten von sexueller Zuneigung ganz natürlich in seinen Filmen.

Sexualität steht bei Almodóvar anfänglich getrennt von jedem Gefühl da. Sex bedeutet Spaß, Leichtsinn, man bedient sich dessen wie im Supermarkt.[...] Mit diesem leichtsinnigen Zugang hat sich Almodóvar nicht nur Freunde gemacht, sondern auch Kritiker auf den Plan gerufen. (Sammt: 2001, 68)

In den USA wurde Almodóvars Umgang mit Geschlechtlichkeit hart kritisiert, vor allem der fehlende Einsatz von Verhütungsmitteln in einer Szene von „*La ley del deseo*“ erweckte Proteste.

Doch mit der Zeit veränderte sich Almodóvars Weltblick, ebenso wie die spanische Gesellschaft. Die Zeit der Rebellion gegen Konservatismus und veraltete Traditionen ging langsam aber sicher vorbei.

Ebenso wie sexuelle Persionen, die ebenfalls stets Themen seiner ersten Werke waren, wurden auch Homo- und Transsexualität immer weniger in seinen Filmen behandelt. In der heutigen Zeit, wo in manchen Ländern homosexuelle Paare bereits heiraten und Kinder adoptieren dürfen, gibt es keinen Grund mehr für Rebellion.

Sexualität ist heute etwas sehr Präzentes, sei es im Alltag, im Fernsehen oder der Literatur. Längst ist dieses Thema kein Tabu mehr, sondern wird öffentlich ausgelebt und genossen. Die Leichtigkeit des Seins ging jedoch mit dem steigendem Verantwortungsbewusstsein anderen gegenüber und der Kenntnis tödlicher sexuell übertragbarer Krankheiten verloren. Auch Almodóvar wird sich dessen bewusst und geht in seinen Filmen darauf ein. Sexualität bekommt einen neuen Aspekt in seinem Schaffen. Sie ist immer noch ein wichtiges Element, dient jedoch mehr zur dramaturgischen Entwicklung der Geschichten als der zur Schaustellung fleischlicher Lust. In „*Carne trémula*“ ist Sex der Auslöser für sämtliche Handlungsstränge, in „*La flor..*“ verliert Sexualität ihren Leichtsinn, sie wird mit Zuneigung und Liebe gleichgesetzt. In „*Todo sobre mi madre*“, geht Almodóvar auf sexuell übertragbare Krankheiten wie HIV ein, und zeigt somit die dunklen Seiten der Sexualität.

6.7.1. Prostitution – gewerbliche Sexualität

Die Prostitution ist ein Thema, das Almodóvar schon in seinen ersten Filmen aufgreift. In „*Pepi, Luci, Bom..*“ spielt Pepi mit dem Gedanken ihre Jungfräulichkeit um viel Geld verkaufen, in „*Qué he hecho yo...*“, stellt er der Hausfrau und Mutter Gloria die Prostituierte Cristal gegenüber, die alles zu haben scheint, was Gloria sich wünscht. Keine Kinder, keinen Ehemann und guten Sex. Abgesehen davon ist Cristal Herrin ihrer selbst und von niemandem abhängig.

Obwohl die Prostitution sowohl damals als auch heute ein verrufenes Gewerbe ist, das Frauen ausbeutet und in Gefahr bringt, stellt Almodóvar es oft in ein besseres Licht. Prostitution bedeutet in seinen Filmen oft eine gewissen Unabhängigkeit der Frau, und das Bewusstsein, die eigenen Reize dafür einzusetzen, um das zu bekommen, was man möchte. Cristal beispielsweise beutet Männer aus um sich eines Tages ihren Traum „Las Vegas“ erfüllen zu können.

In „*Todo sobre mi madre*“ lässt Almodóvar sogar Männer auf den Strich gehen. Agrado, die sich nur die Brüste hat operieren lassen, sonst anatomisch aber noch ein echter Mann ist, muss sich in ihrem Job, genauso wie andere Frauen, mit den Machos der alten Schule zurechtfinden. Es ist immer wieder interessant zu sehen, wie Almodóvar die verschiedenen Generationen an Männern und Frauen einander gegenüberstellt. Während Agrado eher zur neuen Männergeneration gehört, die Frauen zu schätzen weiß, sind die Männer die Prostituierte und Stricher für Sex bezahlen, in den meisten Fällen gewalttätige, perverse und chauvinistische Machotypen aus der alten Generation.

Das Bild der sexuell toleranten Gesellschaft, das Almodóvar vor allem in seinen Erstlingswerken entwirft, entsprach zu seiner Zeit noch eher dem Wunsch respektive der Toleranz innerhalb der jugendlichen Subkultur, denn einem breiten gesellschaftlichen Phänomen. In Almodóvars Filmen wird die Utopie Realität. Mit Leichtigkeit erkennen sich Homosexuelle im Straßenbild, oder leben Prostituierte in guter Nachbarschaft mit „Normalbürgern“ (vgl. Rabe:1997, 103 f.)

6.8. Zufluchtsort Familie?

En las películas de Almodóvar las familias son omnipresentes, bien sea la familia nuclear convencional (a menudo incluyendo a ancianos abuelos), familias altamente no convencionales o grupos de amigos que funcionan como familias. (Allinson: 2003, 82)

Die Familie, in egal welcher Form, ist eines der wichtigsten Elemente in Almodóvars Geschichten. Die konventionelle Familie kann in seinen Filmen meist jedoch nicht mit anderen Familienformen mithalten.

Für Almodóvar war die konventionelle Familie lange Zeit mit der Einschränkung der persönlichen Entfaltung gleichgesetzt. Der Freundeskreis, der einer Familie oft sehr nahe kommt, ist ihm immer schon die liebste Form der sozialen Bindung gewesen.

Sin duda, la forma de relación social que Almodóvar favorece en sus películas (por encima tanto del amor familiar como del romántico) es la amistad. (Allinson:2003, 88)

Almodóvar erkennt in der Freundschaft eine Art Auffangnetz, das dann einschreitet, wenn die Familie versagt. Das Problem an der konventionellen Familie ist vor allem der Generationsunterschied. Viele Elternteile sind unter wesentlich anderen

Bedingungen aufgewachsen als ihre Kinder, worunter das Verständnis für diese oft enorm leidet.

Bei Freunden ist man unter seinesgleichen, man hat ungefähr dieselben Interessen und Einstellungen und wird weniger schnell verurteilt als in der Familie.

Almodóvars Betrachtungsweise der Familie rührt auch aus der Zeit, in der viele junge Menschen aus ländlichen Gebieten in die Stadt gingen, um ihrem Leben eine Wende zu geben. So tat es auch der junge Filmemacher. Allein in der Stadt, werden Freunde zu einer neuen Familie, die einen versteht und unterstützt. Für Almodóvar bedeutete die neue Familie in Madrid einen besonderen Wandel. Während ihn seine Mutter noch als Kuh ohne Glocke bezeichnete, und sein Vater kaum was mit ihm anzufangen wusste, fand er unter seinen neuen Freunden in Madrid Anklang und Unterstützung. Seine neue Familie bestand aus den unterschiedlichsten Menschen jedes Alters, was ihnen jedoch gemein war, war die Liebe zur Kunst und zum Leben. Sowohl in „*Pepi, Luci, Bom..*“ als auch in „*Que he hecho yo*“ und „*Tacones lejanos*“, haben wir es im Grunde mit schlimmen Familienverhältnissen zu tun. Auch in „*Laberinto de pasiones*“ kann die Familie ihre eigentliche Funktion nicht erfüllen. In „*Todo sobre mi madre*“ verliert Manuela ihren einzigen Sohn bei einem Autounfall und hat somit niemanden mehr, da der Vater des Kindes irgendwo in Barcelona ein ausschweifendes Leben führt. In ihren Freundinnen Agrado, Rosa und Huma findet sie die Familie, die sie in diesen Momenten der Trauer so sehr braucht.

Die Ablehnung, mit der Almodóvar zu Beginn seiner Karriere der Familie gegenüberstand, hat sich im Laufe des Älterwerdens in eine Akzeptanz eben dieser verwandelt. In einem seiner letzten Filme, „*Volver*“, erkennt man sehr gut, dass er mittlerweile den Wert der Familie erkannt hat.

Früher sah ich die Familie einzig und allein als das wichtigste Instrument einer Gesellschaft, das Individuum zu unterdrücken - was auch ja stimmt, aber nur ein Teil der Wahrheit ist. Heute weiß ich natürlich, wie wichtig die Familie für das Überleben des Einzelnen ist. Ich habe also mit ihr, wenn Sie so wollen, meinen Frieden geschlossen.¹⁸

¹⁸ Almodóvar im Gespräch mit Lars-Olav Beier für „Der Spiegel-online“ vom 8.8.09 (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,640983,00.html>) Stand: 20.08.09

Die Darstellung der Eltern ist sehr unterschiedlich in den Filmen des Kultregisseurs. Der Vater ist entweder abwesend oder symbolisiert das Negative, und die Mutter ist entweder Feindin oder Freundin.

6.8.1 Mütter

Die enge Beziehung, die Almodóvar zu seiner Mutter pflegte, ist uns bereits bekannt. Sie ist auch die Grundlage für dieses besondere Frauenbild, das er uns in seinen Filmen präsentiert.

In Almodóvars Werken gibt es aber auch sehr oft Mütter, die ihr Kind nicht allzu gut behandeln, wie die Mutter in *„Laberinto de pasiones“*, die zugibt, lieber nie Kinder gehabt zu haben, die Mutter Adas in *„La ley..“*, die viel Zeit im Ausland verbrachte und ihre Tochter bei ihrer Ex-Freundin Tina lässt, Juani in *„Qué he hecho yo..“*, die Mutter Rosas in *„Todo sobre mi madre“* oder Becky del Páramo in *„Tacones lejanos“*.

Die Figur kommt in meinen Filmen tatsächlich mehrfach vor, sie geht zurück auf etwas, was ich bei spanischen Müttern beobachtet habe, die oft frustrierte Frauen sind, verbittert, weil ihr Mann weggegangen ist oder weil er nicht ihren Erwartungen entspricht, und die das ihr Kind bezahlen lassen. Oft sieht man auf der Straße ein Kind hinfallen, und die Mutter gibt ihm, statt ihm auf die Beine zu helfen, eine Ohrfeige, weil es hingefallen ist. Das ist ein sehr goyaeskes, sehr spanisches Bild, ein negatives Bild der Mutterschaft, das beiläufig eingegangen ist in die Welt meiner Filme, aber dem Wesen dieser Welt entspricht. (Almodóvar: 1998, 46)

Juani (*Que he hecho yo..*) geht mit ihrer Tochter Vanesa sehr grob um. Die Kleine, die übersinnliche Fähigkeiten hat, wird von ihrer Mutter pausenlos schikaniert und ausgeschimpft für Dinge, an denen sie keine Schuld trägt. In Gloria findet sie eine mütterliche Freundin, die ihr ein wenig Zuneigung schenkt, und sich auch ihrer Fähigkeiten bedient, und der Kleinen somit das Gefühl gibt, gebraucht und angenommen zu werden, wie sie ist.

Becky del Páramo, in *„Tacones lejanos“* hat nie wirkliche Muttergefühle entwickelt, ihre Tochter war als kleines Mädchen mehr eine Anziehpuppe für sie als ihr Kind. Um ihre Karriere in Schwung zu bringen, geht sie ohne Rücksicht auf Verluste nach Mexiko, und kehrt erst Jahre später zurück. Ihre mittlerweile erwachsene Tochter Rebeca ist innerlich völlig zerrissen aufgrund der ungeheuerlichen Liebe, und dem enormen Hass, den sie für ihre Mutter empfindet. Während Becky den ganzen Film über diese egoistische und selbstverliebte Frau ist, findet sie in ihrem Sterbebett

ihren Frieden, indem sie einen Mord gesteht, den Rebeca begangen hat. Ob sie dies auch getan hätte, stünde sie nicht bereits kurz vor ihrem Tod, geht aus dem Film nicht hervor, und lässt Platz für Interpretationen. Es liegt jedoch auf der Hand, dass Becky klar geworden ist, dass das Verhalten ihrer Tochter auf ihre eigenen Fehler zurückzuführen ist.

In „Matador“ haben wir zwei Arten von Müttern, die laut Almodóvar ein Vorher und Nachher Spaniens symbolisieren.

Der Film handelt auch in einer sehr abstrakten Weise, von den beiden Spanien, die die beiden Mütter in der Geschichte repräsentieren. Einerseits ein modernes und liberales Spanien, das Chus Lampreave als die Mutter des Mannequins verkörpert, eine spontane und vorurteilslose Frau [...] Die andere Mutter, die von Antonio Banderas, gespielt von Julieta Serrano, repräsentiert für mich die schlimmste Seite Spaniens – eine kastrative Mutter, die Ursache für die Psychose ihres Sohnes, in dem sie einen fürchterlichen Schuldkomplex genährt hat, eine Mutter, die unentwegt urteilt und verurteilt, die Verkörperlichung alles Fürchterlichen in der religiösen Erziehung Spaniens. (Almodóvar: 1998, 77)

Die Mehrzahl der Mutter-Kind-Beziehungen ist bei Almodóvar eine äußerst schwierige und ambivalente. Es gibt jedoch auch vorbildliche Mütter, wie Manuela in „*Todo sobre mi madre*“, oder die Mutter Víctors in „*Carne trémula*“, die ihrem Kind Anstand und Mut, über sich selbst hinauszuwachsen, einimpfte.

6.8.2 Väter

Väter haben in Almodóvars Werken nicht viel zu melden. Im Gegensatz zu Müttern wirken Väter für ihn völlig uninteressant. Oft sterben sie sehr früh, haben vor langer Zeit schon die Familie verlassen, sind in irgendeiner Weise körperlich oder geistig angeschlagen, vergreifen sich an ihren Kindern oder werden letzten Endes von irgendeiner Frau ermordet.

In „*Laberinto de pasiones*“ treiben sowohl der Vater Quetis als auch der Vater Sexis Unzucht mit ihren Töchtern, Ángels Vater in „*Matador*“ ist genau wie Rosas Vater in „*Todo sobre mi madre*“ geistig weggetreten, und in „*Volver*“ missbraucht Raimundas Vater sie auch als Kind und schwängert seine eigene Tochter.

Almodóvars Vater spielt hier natürlich eine wichtige Rolle im Weltbild seines Sohnes. Der relativ früh an Krebs verstorbene Önologe konnte nie viel Verständnis für das Leben seines Sohnes aufbringen und war für ihn somit die meiste Zeit inexistent. Die

Momente, in denen er zugegen war, verbindet Almodóvar mit patriachalen Strukturen der Ära Franco.

[...] Insgesamt betrachtet sind Väter bei Almodóvar Randfiguren, ihre Funktion im Familienverband bleibt vage, denn im Zentrum steht immer die Mutter. (Riepe: 2004, 221)

6.8.3 Kinder - ein Frauenwunsch bei Almodóvar?

Das Thema Kinder ist bei den Frauen Almodóvars sehr umstritten. Während es in „*Pepi, Luci Bom*“ gar keine Kinder gibt, teilt sich in seinen späteren Filmen die Meinung der Protagonistinnen stets darüber.

Das traditionelle Frauenbild der quasi allein erziehenden Mutter und Hausfrau wandelte sich mit dem Demokratisierungsprozess. Die Frauen, welchen es so lange versagt blieb einen Beruf auszuüben, streben nun nach Karriere und der Verwirklichung ihrer Träume und ihrer selbst. Das lässt wenig Platz für Kinder, wie wir es aus der heutigen Zeit kennen.

Eine Frau wird heutzutage nicht mehr allein an ihrer Fruchtbarkeit gemessen, und die Erziehung eines Kindes ist nicht das, was jede Frau unter dem großen Glück versteht.

In „*Qué he hecho yo..*“ beispielsweise geht Gloria unter der Last ihres Alltags zugrunde. Ihr eigenes Leben verliert sich zwischen der Erziehung ihrer Kinder und den Hausarbeiten. Auch Becky del Páramo in „*Tacones lejanos*“ fühlt sich nicht dafür bestimmt, hinter dem Herd zu stehen und ihrem Kind drei warme Mahlzeiten am Tag zu kochen. Sie bricht aus und verlässt die Familie.

Auch Adas Mutter in „*La ley..*“ sieht sich nicht als traditionelle Mutter und stellt ihr Leben vor das ihres Kindes.

Raimunda (*Volver*) und Manuela (*Todo sobre mi madre*) bilden hier die Ausnahme. Sie lieben ihre Kinder egal unter welchen Umständen sie diese auch bekommen mussten. Ihr Leben richtet sich mehr oder weniger nach ihren Schützlingen, ohne dass man nur einmal das Gefühl hätte, sie würden lieber ohne ihre Kinder leben.

Almodóvar selbst hat keine Kinder, was ihn bis vor ein paar Jahren auch nicht sonderlich zu stören schien. Jedoch denkt er ab und zu darüber nach, dass es schon

ganz schön wäre ein Kind zu haben, wie er im Interview mit Lars-Olav Beier für den „Spiegel-Online“ zugibt:

SPIEGEL ONLINE: *In "Zerrissene Umarmungen" kämpft der Regisseur so heftig um seinen Film, der vom Produzenten verstümmelt wurde, wie um sein eigenes Fleisch und Blut. Sehen Sie Ihre eigenen Filme als Ihre Kinder an?*

Almodóvar: Ja, ohne jeden Zweifel. Ich ziehe sie auf, ich pflege sie, ich begleite sie aus dem Haus bis ins Kino. Ich habe keine leiblichen Kinder. Bis zu meinem vierzigsten Lebensjahr war mir der Gedanke der Vaterschaft fremd, doch seither beschäftigt er mich sehr. Aber bei meinem Beruf und in meinem Alter... Natürlich, heute ist es für einen schwulen Mann wie mich möglich, Kinder zu adoptieren. Doch mein Beruf und mein Privatleben waren mir dafür immer zu wichtig. Vielleicht war ich immer zu egoistisch, um Kinder zu haben.

SPIEGEL ONLINE: *Empfinden Sie darüber Wehmut?*

Almodóvar: Wäre ich noch mal 20, würde mein Leben anders verlaufen. Jetzt packt mich tatsächlich manchmal eine gewisse Wehmut. Die kompensiere ich, indem ich für meine Filme kämpfe wie ein Vater für seine Kinder. [...] ¹⁹

6.9. Stadt versus Dorf – Die Bedeutung der Drehortes bei Pedro Almodóvar

Da Almodóvar als Jugendlicher vom Land in die Großstadt zog, sind ihm beide Welten ein Begriff, was er auch in seinen Filmen stets zu präsentieren weiß.

Trotz der großen Liebe zu Spaniens Hauptstadt Madrid, die Schauplatz eines Großteils seiner Werke ist, kehrt er immer wieder zu seinen Wurzeln zurück, und präsentiert uns das ländliche Umfeld als Ort der Ruhe und der Geborgenheit.

6.9.1. Die Großstadt – ein Fundus reich an skurrilen Geschichten

Almodóvars Leben ist ein fixer Bestandteil seiner Filme. Er bedient sich eigener Erfahrungen, um Geschichten anderer zu erzählen. Somit sind auch die Schauplätze seiner Filme meist auf irgendeine Art mit seinem Leben verbunden.

Nachdem er alleine nach Madrid ging, wurde er bald zur Schlüsselfigur der Movida Madrileña. Die von der Subkultur frequentierten Plätze setzt Almodóvar auch in seinen beiden ersten Spielfilmen „*Pepi, Luci, Bom.*“ und „*Laberinto de pasiones*“ in

¹⁹ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,640983,00.html>; Interview vom 8.8.09
Stand: 10.08.09

Szene. Der triste Stadtteil „*La Concepción*“ am Rande Madrids lag auf seinem damaligen täglichen Arbeitsweg, und so ließ er sich von der heruntergekommenen Gegend für seinen dritten Film „*Que he hecho yo..*“ inspirieren. Madrid, als Großstadt, bietet viele Plätze unterschiedlichster Qualitäten. Neben gehobeneren Vierteln präsentiert und die Stadt auch ihre dunklen Seiten, und Almodóvar weiß sie alle einzufangen.

Der Grund für Almodóvars Faszination der Stadt gegenüber speist sich zum einen aus der Vielfalt an Motiven, welche die Großstadt für Almodóvars Geschichten zu bieten hat, und zum anderen aus der Abneigung, die er für kleine Dörfer verspürt.

In seiner Kindheit hatte er nicht viel, weder an Geld noch an Aufmerksamkeit. Er war ein besonderes Kind, dessen Wissensdurst in der kargen Umgebung der Mancha und der Extremadura nicht gestillt werden konnte. Erst in Madrid fand er seinesgleichen und war überwältigt von der Vielfalt an Literatur, Kunst und Musik, die die Stadt zu bieten hatte.

Alles ging etwas schneller, man war immer auf dem neuesten Stand, und es passierten die kuriosesten Dinge, die allesamt Stoff für Almodóvars Komödien bieten sollten.

Das blühende Leben, die vielen unterschiedlichen Menschen und die Anonymität, die er so nicht kannte, eroberten sein Herz im Sturm. In seiner Vergangenheit wussten die Dorfbewohner alles, was um sie herum passierte. Es wurde getratscht und gelästert, und ein Kind, das sich für ganz andere Dinge interessiert, als seine Altersgenossen, fiel auf wie ein bunter Hund. Diese Einsamkeit hatte in Madrid ein Ende. Die Menschen dort waren noch viel schriller als Almodóvar es sich erträumt hatte, und zum ersten Mal in seinem Leben war er nicht eigenartig und wie eine Kuh ohne Glocke. Er wusste genau, wo er hin gehörte.

Diese Anonymität, die er anfangs so schätzt, nimmt mit der wachsenden Bevölkerungszahl vor allem in den Ballungszentren enorm zu, und wird somit zu einem sozialen Problem, das Almodóvar sowohl in „*Mujeres al borde..*“ als auch in „*Kika*“ thematisiert.

6.9.2. Dörfer und Langeweile soweit das Auge reicht

Almodóvars Kindheit war geprägt von Armut und Einsamkeit. Sein einziges Vergnügen war es in das Dorfkino zu gehen, und das Gesehene in abgewandelter Form wiederzuerzählen. Dieses Hobby machte ihn jedoch zum Außenseiter, da weder seine Familie, noch seine Schulkameraden etwas damit anfangen konnten.

Er verließ nach Abschluss seiner Schulbildung die karge Umgebung des ländlichen Spanien und verwirklichte seine Träume in Madrid.

Trotz der teilweise unschönen Erinnerungen an seine Wurzeln ist das Dorf, in dem einem alles vertraut und bekannt ist, immer wieder ein Thema in seinen Filmen.

Das ländliche Flair dient den Figuren seiner Filme als Zufluchts- und Rückzugsort, und bietet genug Raum, um sich von den Vorkommnissen und dem Stress in der Großstadt zu erholen. Sowohl in „*Átame*“, als auch in „*La flor de mi secreto*“ und „*Qué he hecho yo..*“, dient das Dorf als Rückzugsort. Auch Pepa holt sich in „*Mujeres al borde..*“ ein Stückchen Land, in Form eines Hühnerstalls, auf ihre Terrasse in der Großstadt. Diese Besinnung auf den Ursprung verschwindet dann jedoch vorerst in Almodóvars Filmen und kehrt erst wieder mit seinem sechzehnten Werk „*Volver*“ zurück.

Was jedoch in seinen Filmen eine stete Komponente bleibt, ist die Möglichkeit, die er seinen Figuren einräumt, immer wieder umzukehren, und zurück auf „Los“ zu gehen.

6.9.3. Andere Schauplätze

Almodóvar wählt für seine Drehorte auch oft Schauplätze, die ihm sehr vertraut sind, wie das Theater in „*Todo sobre mi madre*“, oder das alte Kino in „*La mala educación*“, das auch ein Provinzkino aus Almodóvars Vergangenheit sein könnte.

Jedoch nicht nur so öffentliche Räume liegen im Zentrum seines Interesses. Sehr viel Wert legt der Regisseur auch auf die Inszenierung sehr intimer Momente, die Normalität und Natürlichkeit in sein Schaffen bringen.

6.10. Berufe

Viele von Almodóvars Figuren sind in einem seinem Beruf verwandten Tätigkeitsfeld beschäftigt. Seit seinen Anfängen, die er zu Zeiten der Movida Madrileña hatte, lässt Almodóvar seine Protagonistinnen als Sängerinnen, Schauspielerinnen und

Schriftstellerinnen arbeiten. Nur Gloria in „*Qué he hecho yo..*“ übt keinen künstlerischen Beruf aus: sie ist Hausfrau und putzt bei anderen Leuten, um die Haushaltskasse aufzubessern. Der Mann ist nicht mehr Alleinverdiener, sondern sieht sich einer oft besser verdienenden Frau gegenüber.

Vom jahrzehntelangen Berufsverbot für Frauen ist bei Almodóvar keine Spur mehr. Die weiblichen Figuren seiner Filme verdienen ihr eigenes Geld und verwirklichen sich selbst.

Bei „*Matador*“ greift der Regisseur auf eine uralte spanische Tradition, den Stierkampf, als Berufsfeld zurück. In „*Hable con ella*“, wird der traditionell von Männern ausgeübte Beruf zum weiblichen Terrain.

Ab „*La ley..*“ steht der Beruf bei Film- und Fernsehen im Fokus Almodóvars. In „*La ley..*“ ist die Figur des Ricky, wie Almodóvar selbst, Regisseur, Pepa (*Mujeres...*) ist Synchronsprecherin, Rebeca in „*Tacones lejanos*“ verdient sich ihr Geld als Nachrichtensprecherin, Manuel, ihr Ehemann ist der Besitzer dieses Senders, Marina aus „*Átame*“ ist Ex-Pornodarstellerin und dreht einen Thriller, in „*Kika*“ hat Andrea Caracortada ihre eigene Fernsehshow namens „*Lo peor del día*“, in „*La mala educación*“ sind sowohl Enrique, als auch Juan, alias Ignacio, beim Film tätig, und in seinem neuesten Film „*Abrazos rotos*“ ist Lena Schauspielerin, Mateo Regisseur und Drehbuchautor, Judit Produktionschefin, Ernesto Martel Junior dreht ein Making of, und sein Vater produziert den Film. (vgl. Sammt: 2001, 65)

Aber auch in „*Volver*“ kommt die Protagonistin Raimunda mit dieser Welt in Berührung. Sie selbst übt zwar keinen künstlerischen Beruf aus, übernimmt jedoch die Verpflegung für ein Filmteam, das in der Gegend dreht.

Wie man sieht, verändern sich auch die Berufe der Filmfiguren im Laufe Almodóvars Karriere. Anfangs noch, beeinflusst von der Movida Madrileña, bringt Almodóvar schräge Künstler hervor, begibt sich jedoch dann auf das breit gefächerte Terrain des Film und Fernsehens.

6.11. Werbung und TV

Das Fernsehen avancierte in Spanien zum Volkssport Nummer eins. Auf sein soziales Umfeld reagierend, thematisiert Almodóvar dies in beinahe all seinen Filmen. Im Zentrum seines Interesses steht vor allem die Werbung, die viele verschiedene Gefühle in ihm auslöst:

Meine Einstellung der Werbung gegenüber ist sehr gespalten, sie unterhält und schreckt mich zugleich: Dass man Tag für Tag Werbung sieht – weil kein Tag im Leben vergeht, ohne dass man Werbung gesehen hätte, im Fernsehen oder in der Zeitung, das ist wie Gott und Teufel, es ist ständig da -, erscheint mir entsetzlich. (Almodóvar: 1998, 67)

Das beängstigende an der Werbung ist, dass man sich ihr in der heutigen Zeit einfach kaum noch entziehen kann. Ständig umgeben von Plakaten, TV-Spots und Radiowerbung, dringt sie in unser Unterbewusstsein ein, ohne dass wir uns davor schützen könnten. Almodóvar interessiert das Werbegenie nur im Bezug auf seine Filme, beziehungsweise als Filmgenre selbst. Almodóvar sieht in der Werbung lauter kleine Geschichten, und nicht die Verkaufsabsicht dahinter. Er sieht Werbungen durch die Augen eines Kindes, das von den Farben und den lustigen Geschichten fasziniert ist. Die Werbung hat viele Freiheiten, ist voller schrägem Humor und Surrealismus. Deshalb baut Almodóvar sie auch in seine Filme ein. (vgl. Almodóvar: 1998, 67)

In „*Pepi, Luci, Bom..*“ , seinem ersten Spielfilm, spielt die Werbung schon eine Rolle bei Almodóvar: Pepi gründet ihre eigene Werbeagentur und ebnet so den Weg für eine Menge weiterer Werbungen in Almodóvars Schaffen. („*Qué he hecho yo..; und Mujeres al borde..*“)

Was das Fernsehen betrifft, so finden auch TV-Shows und ihre Moderatoren ständig Einzug in Almodóvars Werk. Bei Kika beispielsweise nimmt die völlig überzogene und lächerliche Show „*Hay que leer más*“ Bezug auf das zurückgehende Interesse an Literatur in Spanien.

In „*Mujeres al borde..*“ miment Almodóvars Mutter eine Nachrichtensprecherin mit offensichtlichen Sprachproblemen, und der Höhepunkt findet sich in „*Matador*“ wieder, wo eine Moderatorin sich nicht nur auf die Verbrechen Ángels bezieht, sondern auch ihre eigene Meinung in den Beitrag einfließen lässt.

In „*Qué he hecho yo..*“ wird Carmen Maura (Gloria) aus ihren Geräten gefilmt, so wie es in Werbungen üblich ist. Almodóvar bezieht sich auf eine der Zielgruppen der Werbung, nämlich die Hausfrau. Werbungen für Spülmittel, Putzutensilien, Waschmittel und Küchenmaschinen zielen darauf ab, Hausfrauen zum Kauf teurer Putzmittel zu animieren, um ihnen das Leben leichter zu machen.

Zweifelloso, ist in *Womit hab ich das verdient?* Von größerer Bedeutung als in irgendeinem meiner anderen Filme. Die Heldin von *Womit hab ich das verdient?* Ist

so ein Ziel der Werbung. Sie ist isoliert, so von allem abgeschnitten, dass die Haushaltsgeräte tagsüber ihre einzigen Gefährten sind. Sie sind die einzigen Zeugen ihrer Traurigkeit, ihrer Einsamkeit, ihrer Ängste und auch die einzigen Zeugen des Mordes, den sie begeht. Auch deshalb habe ich sie aus dem Inneren der Apparate heraus gefilmt, wie das normalerweise in der Werbung geschieht. Ich wollte betonen, dass nur diese Apparate sie sehen, sie anschauen. (Almodóvar: 1998, 68)

Almodóvar bedient sich also auch der Technik der Werbung, um den Blickwinkel in manchen Szenen zu verändern.

Dass er selbst Werbung nutzt, um seine Filme zu verkaufen, ist ihm bewusst, gleichzeitig aber irgendwie zuwider. Deshalb versucht er sie auf seine eigene Art zu realisieren.

Wenn ich Werbung für einen Film plane, bemühe ich mich, dass sie zu einem Teil des Films wird, teilhat an der künstlerischen Produktion. Sonst hätte ich keine Lust mich damit zu beschäftigen. (eds.: 1998, 69)

6.12. Genres

In seinen Werken bedient sich Almodóvar aller möglichen Genres, vermischt sie, und macht so einen Film von Almodóvar daraus.

Seine skurrilen Erstlingswerke, die vor allem die Lebenslust der Movida zum Inhalt haben, sind Komödien. Niemand scheint sich um etwas zu kümmern oder um etwas zu sorgen, im Zentrum steht die Leichtigkeit des Seins.

Mit „*Qué he hecho yo..*“ bricht Almodóvar mit der Unbekümmertheit und präsentiert im Stil des Neorealismus sein erstes Sozialdrama. Die Komik hält trotzdem Einzug in das Werk, ganz in der spanischen Manier des schwarzen Humors. Trotz einiger absurder Passagen ist Almodóvars dritter Film der Realität der spanischen Gesellschaft zu dieser Zeit ein Stück näher.

Skurrilität bildet ein Attribut für Almodóvars filmisches Schaffen, selbst bei Liebesfilmen, wie sie *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1986) und *Átame* (1989) sicherlich in einem nicht üblichen Sinne darstellen. (Sammt: 2001, 52)

Almodóvars Inhalte ändern sich mit seinem Umfeld. Er wird langsam erwachsen, und umgibt sich mit andern Menschen. Auch die Probleme sind andere, als die der rebellierenden Jugendlichen der Subkultur.

Mit „*Mujeres als borde..*“ versucht Almodóvar sich in einem neuen Genre: dem Melodrama. Im Mittelpunkt der Geschichten stehen allerhand Konflikte, die ein breites Spektrum an Ursachen haben, jedoch stets die Gefühlswelt der Protagonisten durcheinander bringen.

In „*La mala educación*“ und „*Abrazos rotos*“ bedient sich Almodóvar des Film Noir, der nach eigenen Aussagen eines seiner Lieblingsgenres ist.

Mich interessiert das Genre des Film Noir, weil es am besten die böse Seite der Macht widerspiegelt, die Gesellschaft kritisiert oder vom Einzelnen in einer feindlichen Umgebung erzählt. Gleichzeitig hat der Film Noir eine wunderbare Dramatik, in der sich die extremsten Gefühle entfalten und ausdrücken können [...]²⁰

Im Großen und Ganzen kann man über Almodóvar nicht sagen, dass er je einem Genre treu geblieben wäre. Seinem Stil und Bauchgefühl folgend schafft er seine ganz persönliche Mixtur aus verschiedenen Stilen und kann so seinen Filmen einen Touch von allem verleihen.

6.13. Die Dramaturgie im Schaffen Almodóvars

Bereits in seinen Anfangszeiten, als Almodóvar sich als Kurzfilmer versuchte, war klar, dass er dafür nicht geschaffen war. Seine Filme besaßen damals schon so viel Handlung, dass das Kurzfilmformat dafür mehr als inadäquat war.

Wie in einer Art Collage, ähnlich einem Puzzle, fügen sich mehrere Handlungsstränge gegen Ende zu einem Ganzen.

Seit „*Pepi, Luci, Bom..*“ hat sich einiges an der Dramaturgie seiner Filme verändert. Während die Handlung seiner ersten Produktionen unter technischen und finanziellen Hindernissen oft leiden musste, sind seine gegenwärtigen Arbeiten vollends ausgereift.

In seiner Kindheit beschäftigte er sich damit, gesehene Filme, auf seine ganz persönliche Art nachzuerzählen, und wandelte sie leicht ab. Durch die Beobachtung seiner Mutter lernte er sehr früh, dass die Abwandlung der Realität oft ihr Gutes hat. Somit vermischt er in seinen Geschichten Realität und Fiktion.

²⁰ Almodóvar im Interview mit Marcus Rothe für das online Portal der Süddeutschen Zeitung am 05.08.2009 (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/696/483145/text/>) Stand: 10.08.09

Das besondere an seinen Werken ist, dass sie alle das Leben schreibt, teils auch sein eigenes zur Grundlage der Filme wird.

Er reagiert auf die politischen und sozialen Veränderungen der Gesellschaft, und findet seine Motive auf der Straße, bei Freunden und Bekannten, oder in der Familie. Dass Almodóvar nie auf einer Filmhochschule war, also keine fundierte Ausbildung hat, verleiht ihm die Freiheit sich an keine erzähltechnischen Codes und Regeln zu halten. Er filmt aus dem Bauch heraus, schreibt seine Drehbücher gänzlich intuitiv und schafft damit Einmaliges. Die Charakteristika eines Werkes mit dem Prädikat „Un Film de Almodóvar“ (umgangssprachliche Dialoge, rasender Rhythmus, Anschlüsse, Kameraeinstellung, sowie Bildkomposition und Kamerafahrten) sind in ihrer Gesamtheit und ihrem Zusammenspiel einzigartig. (vgl. Sammt: 2001, 49)

Was Almodóvar von all seinen Filmen erwartet, ist, dass das Publikum selbst Interpretationen findet, und der Film quasi eine Eigendynamik entwickelt.

Er möchte nicht, dass der Film eine gewisse kollektive Bedeutung vermittelt, vielmehr soll jeder selbst einen Sinn darin erkennen.

Almodóvars Figuren stehen meistens in einer Dreiecksbeziehung zueinander, was schon in seinem ersten Film deutlich wird. Im Laufe seiner Arbeit gelang es ihm jedoch, diese Dreiecksbeziehungen etwas natürlicher in Szene zu setzen und ihnen eine gewisse Natürlichkeit zu verleihen. (vgl. Sammt: 2001, 50)

6.14. Almodóvars Figuren

Ante de la temática multiplicadora que respiran sus películas, los personajes no se quedan detrás. 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, asistentas, niños, espabilados, [...] rockeros marginales [...] (Holguín : 2006, 84)

Almodóvars Herkunft hat ihn geprägt. Viele seiner Figuren entstammen der ärmeren Mittelschicht Spaniens, deren Probleme und Leben werden zu Almodóvars FilmInhalt. Das Besondere an Almodóvars Umgang mit Randgruppen und sozial benachteiligten Menschen ist, dass er sie nie verurteilt, nie als bemitleidenswert darstellt. Seine Figuren sind stets Kämpfernaturen, die, teils vom Schicksal gebeutelt, immer wieder ihren Weg finden.

Almodóvar se acerca a ellos de forma humana, los conoce, comprende y les da su sitio en la sociedad actual. (eds.: 2006, 84)

Männer und Beamte der Exekutive zählen jedoch nicht zu seinem favorisierten Gruppen. Männer sind der Ursprung allen Übels im Leben jeder Frau (er macht hier nur ganz wenige Ausnahmen), und Polizisten werden meist als konservative Machos dargestellt, die obendrein noch ihre Macht gerne missbrauchen, und sich des Öfteren der Korruption schuldig machen. Das Schöne an Almodóvars Figuren ist die Natürlichkeit und die Authentizität, die er ihnen verleiht. Sie sind keine perfekten Hollywoodfiguren, sondern vielmehr Menschen wie jeder andere auch.

Die Personen in den Filmen Almodóvars bewegen sich absolut selbstbestimmend und autonom innerhalb der almodovarianischen Gesellschaft. Sie leben mit ihren sexuellen Neigungen gleich welcher Art, in einem konfliktfreien Kontext. Niemand, weder Eltern, noch Arbeitgeber, Nachbarn oder sonstige soziale Institutionen, stößt sich an ihnen oder diskriminiert sie. Die unterschiedlichsten Lebensformen leben friedlich nebeneinander und miteinander. (Rabe: 1997, 115)

6.15. Almodóvars Themenvielfalt

Die Themen in Almodóvars Filmen sind sehr breit gefächert. Von Drogen über Religion und Randgruppen bis zum Tod lässt sich alles in seinen Werken finden. Meist dreht sich jedoch alles um das Thema Liebe. Der oberflächliche Blick weicht einem hinterfragendem, die Wahrheit suchendem. Hinter den Fassaden sieht die Welt nämlich zumeist anders aus.

6.15.1 Liebe

El tema central de todos sus filmes gira en torno al amor en todas sus Formas: masoquista, lésbico, erótico, homosexual, sádico o machista, y sobre ellos predomina el amor-pasión, que puede llegar a ser destructivo o no correspondido [...] por el contrario y en contadas ocasiones, puede tener *happy end* [...] (Holguín: 2006, 83)

Die destruktive Form der Liebe präsentiert Almodóvar in den Filmen „*Entre tinieblas*“ und „*La ley del deseo*“, wo sie sogar zum Tode führt.

Almodóvars Art und Weise mit Liebe umzugehen veränderte sich im Laufe der Zeit. Während seine ersten Produktionen die Liebeleien Heranwachsender thematisieren, wird die Liebe in seinen neueren Werken zu etwas Tiefgründigerem. Es handelt sich

um bereits bestehende Beziehungen, die versuchen zu überleben, oder auseinandergehen. Almodóvar hat aufgehört belanglose Geschichten zu erzählen, und widmet sich in den letzten Werken realen Problemen.

Das Problem unserer heutigen Gesellschaft ist, dass Liebe zu etwas sehr Oberflächlichem und Schnelllebigem geworden ist, nicht zuletzt aufgrund mangelnder Kommunikation und Geduld. Viele Menschen tun sich schwer sich aufeinander einzulassen, jeder lebt für sich alleine. Auf eine sehr unkonventionelle Art, jedoch sehr bezeichnend für Almodóvar, erzählt der Regisseur Liebesgeschichten die nichts mit Disneyillusionen zu tun haben. In „Matador“ zum Beispiel geht es um die Liebe zwischen zwei Mördern, die sich selbst im anderen wiedererkennen. Beide erreichen nur dann sexuelle Befriedigung, wenn sie ihr gegenüber während des Liebesaktes ermorden. (vgl. Sammt: 2001, 53)

Auch in „Átame“ oder „La ley del deseo“ geht die Liebe ihre eigenen Wege und folgt weder Klischees noch Regeln.

In „Tacones lejanos“ beschreibt Almodóvar eine vollkommen gestörte Mutter-Tochter Beziehung, die jedoch irrsinnig viel Liebe in sich trägt. Auf melodramatische Weise erfahren die Protagonisten, was Einsamkeit, Hass, Angst und wahre Liebe bedeutet. In seinem vorläufig letzten Werk kann die Liebe zweier Menschen alle Hindernisse überwinden, nur der Tod kann sie entzweien.

6.15.2 Tod und paranormale Erscheinungen

Der Tod ist bei Almodóvar eine Konstante wie die Liebe und Leidenschaft in seinem Werk. Er selbst, konnte noch nie gut damit umgehen, er machte ihm stets Angst. Den Tod als etwas Natürliches zu akzeptieren fällt uns sehr schwer, da wir ihn nicht verstehen können.

Vor allem in „Matador“ ist der Tod etwas Zentrales, Almodóvar verbindet ihn in diesem Film mit Lust und Leidenschaft wie in einem Stierkampf.

Als ich Matador zu schreiben begann, wollte ich einen Film über den Tod machen, etwas, das ich weder verstehen, noch hinnehmen kann. Beim Schreiben wollte ich meine Einstellung einer Realität wie dem Tod gegenüber entdecken. Ich bin zu keiner tieferen Einsicht gelangt, und habe den Tod nicht besser verstehen gelernt, das wäre mir nur möglich gewesen, wenn er wirklich Teil meines Lebens wäre. Der Tod müsste dafür ein Element sexueller Erregung werden. [...] (Polimeni: 2005, 54)

In seinem sechzehnten Film „*Volver*“ setzt Almodóvar sich erneut mit dem Tod auseinander und findet endlich den Mut, ihm nicht mehr auszuweichen.

Volver es un homenaje a los ritos sociales que viven las gentes de mi pueblo en relación con la muerte y con los muertos. Los muertos no mueren nunca. Siempre he admirado y envidiado la naturalidad con que mis paisanos hablan de los muertos, cultivan su memoria y asisten sus tumbas perennemente. [...] (Almodóvar: 2006, 192)

In Verbindung mit dem Tod gibt es in La Mancha viele, ihm bis zu diesem Film fremde Riten. Er bewunderte zwar die anderen Dorfbewohner für ihren Umgang mit dem Tod, wusste selbst jedoch nicht viel damit anzufangen. Seine Angst und sein Unglaube an Übersinnliches blockierten ihm den Zugang zu diesen Riten. „*Volver*“ beschreibt sehr dezidiert den Umgang mit dem Tod in ländlichen Gebieten und half ihm, seine Angst hinter sich zu lassen.

Nunca acepté la muerte, nunca la he entendido. Por primera vez, creo que puedo mirarla sin miedo, aunque siga sin entenderla ni aceptarla. Empiezo a hacerme a la idea de que existe. (eds.: 2006, 192)

In einem Interview mit Martin Schwickert erzählt Almodóvar über die Gepflogenheiten in seinem Dorf, die Rituale und den Umgang mit dem Tod:

[...] Die Verstorbenen leben allein in unseren Gedanken weiter. Aber ich bin in einem kleinen Dorf in La Mancha aufgewachsen, und ich erinnere mich, dass dort solche Geschichten auf eine ganz selbstverständliche Art erzählt wurden. Die Leute haben die feste Überzeugung, dass Tote ins Leben zurückkehren können, um ihre Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. [...]

Die Leute leben dort mit der Idee des Todes. Sie ist ein besonderer Schatz in ihrem Leben. Die Menschen in La Mancha kaufen ihr Grab schon zu Lebzeiten mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der man ein Stück Land kauft. Sie gehen regelmäßig auf den Friedhof und verweilen oft stundenlang vor ihrem eigenen Grab. Ich konnte den Tod nie auf diese Weise akzeptieren wie die Leute in meiner Heimat. Beerdigungen sind dort wie Hochzeiten und Taufen ein großes soziales Ereignis. Am Anfang werden die Dorfneuigkeiten ausgetauscht, und nach einer kurzen Pause fangen alle an, über ihr Verhältnis zu dem Verstorbenen zu sprechen. Das steigert sich immer mehr. Und am Ende erzählen sie sich oft Dinge, die sie noch nie zuvor gesagt haben. Eine Beerdigung auf dem Dorf ist ein sehr emotionales Ereignis, bei dem die Menschen eng miteinander verbunden sind [...].²¹

²¹ <http://www.zitty.de/kultur-kino/298/> Stand: 10.07.09

6.15.3. Religiosität

Die Religion blickt in der spanischen Gesellschaft auf eine tief verankerte Tradition zurück. Unter dem Franco-Regime wurde sie zu einem wichtigen Eckpfeiler der Regierung und übte enorme Macht aus.

Almodóvars Schulbildung ist von den Franziskanern und Salesianern geprägt und hinterließ einen bitteren Geschmack beim Regisseur.

In seinen Filmen ist die Religion meist negativ konnotiert, sowohl in „*Entre tinieblas*“, als auch in „*La mala educación*“. Ersterer zeigt uns die scheinheilige Welt hinter Klosterwänden und parodiert gleichzeitig die angenommene Strenge von Nonnen. Almodóvar stellt auch sie als normale Menschen dar, die mit ihren Lasten leben und Begierden und Leidenschaften haben.

„*La mala educación*“ erzählt das Leben zweier Buben, die in einem Internat aufwachsen, geführt von einer Schar Priestern. Dort widerfahren ihnen schreckliche Dinge, Erlebnisse, die Almodóvar mit seinen Figuren teilt.

Almodóvar selbst ist kein praktizierender Katholik, betont jedoch, dass er die Religion nicht bekämpft, er sich jedoch dessen bedient, was Interesse in ihm weckt, und gliedert es in seine Arbeit ein.

Was mich an der Religion interessiert, fasziniert, mich bewegt, ist nicht Gott, sondern wie durch eine religiöse Zeremonie eine Kommunikation zwischen zwei Liebenden hergestellt wird. Am meisten interessiert mich das theatrale an der Religion. (Polimeni: 2005, 50)

Der verwurzelte spanische Katholizismus bringt viele Fanatiker hervor, wie beispielsweise die Mutter Ángels in „*Matador*“.

Almodóvar präsentiert hier die Religion gekoppelt an einen sehr unsympathischen Charakter. Eine Mutter, die an ihrem Kind kein gutes Haar lässt und ihm Zeit seines Lebens Minderwertigkeitskomplexe einimpft.

Der einzige Film, in dem Religiosität positive Gefühle hervorruft, ist „*Volver*“. Die Nachbarinnen trauern gemeinsam um die eben verstorbene Paula. Sie sitzen zusammen und beten, und versuchen ihr die letzte Ehre zu erweisen.

6.15.4. Drogen

Seit Beginn seiner Karriere sind Drogen ein fixer Bestandteil in Almodóvars Werken.

Sowohl in „*Pepi, Luci, Bom..*“ als auch in „*Laberinto de pasiones*“ und „*Entre tinieblas*“ sind Drogen gleichbedeutend mit Spaß und Sorglosigkeit. Die Menschen nehmen sie nicht, weil sie abhängig sind, sondern vielmehr, um die Partynächte durchzustehen und für eine kurze Weile die Welt zu vergessen. In den achtziger Jahren waren Drogen, vor allem im Rahmen der Subkultur, etwas vollkommen Normales und Alltägliches.

Anders verhält es sich in „*Qué he hecho yo..*“, wo Gloria ohne ihre Aufputzmittel ihren Alltag nicht übersteht, und ihr Sohn Toni sie verkauft, um Geld zu verdienen. Langsam aber mit Bestimmtheit ändert sich der Drogenkonsum der Figuren Almodóvars. In „*Todo sobre mi madre*“ sind Drogen ein sehr präsent Thema und dienen nicht nur zur Ingangsetzung der Handlung wie in „*Carne trémula*“. Distanziert von seiner früheren Auffassung zeigt Almodóvar hier auch die Kehrseite der Medaille. Neben all dem Spaß können Drogen zu tödlichen Krankheiten führen, die nicht nur einen selbst betreffen, sondern auch andere umbringen können. Die Sucht in „*Todo sobre mi madre*“ zerstört Existenzen und bringt das Leben anderer in Gefahr. Abhängige sind irgendwann nicht mehr Herr ihrer selbst, wie man sehr gut an Lola und Nina sieht. Lola verliert durch ihre Sucht ihren Freundeskreis, und Nina nicht nur ihre Lebensgefährtin Huma, sondern auch ihren Job als Schauspielerin. Lola infiziert auch Schwester Rosa mit dem HIV-Virus, was nicht nur ihr Leben zerstört, sondern auch ihr ungeborenes Kind betrifft, das schon als Süchtiger auf die Welt kommt.

Die anfängliche Glorifizierung von Drogen als reine Genussmittel will der Regisseur in seinen letzten Arbeiten nicht mehr vertreten. Hier stolpert die Illusion der Eigenverantwortlichkeit und Selbstkontrolle im Umgang über das realitätsnähere Resultat der Abhängigkeit. (Sammt: 2001, 78)

In „*La flor de mi secreto*“ ist das Genussmittel ein anderes, und nebenbei noch ein legales. Die Protagonistin, Leo, versucht ihren Kummer und Schmerz nach der Trennung von ihrem Mann in Alkohol zu ertränken. Es gelingt ihr jedoch mit der Hilfe ihres treuen Freundes Ángel rechtzeitig davon loszukommen.

Almodóvar ist der Meinung, dass jeder Mensch das Recht hat, sein Leben nach eigenen Vorstellungen zu leben, jeder geht seinen eigenen Weg. Es gibt bei ihm weder eine richtige, noch eine falsche Art sein Leben zu gestalten.

Im Zuge des Erwachsenwerdens jedoch ändern sich auch seine Einstellungen ein wenig. Immer noch steht er hinter der Meinung „Leben, und leben lassen“, wird sich mit zunehmendem Alter jedoch der Verantwortlichkeit anderer gegenüber bewusst, was sich in seinen Filmen niederschlägt.

6.15.5. Politik

Politik kommt in Almodóvars Filmen so gut wie gar nicht vor. Er reagiert zwar auf sozialpolitische Veränderungen der Gesellschaft, ist aber kein politischer Autor.

Die Vergangenheitsbewältigung überließ er immer schon anderen Regisseuren, er rechnete auf seine Art mit der Diktatur Francisco Francos ab. Er wählte die Ignoranz. In nur einem seiner Filme, „*Carne trémula*“, nimmt er bewusst und direkt Bezug auf den Franquismus.

Als ich ausrechnete, zu welcher Zeit, der vom Pech verfolgte Victor auf die Welt gekommen sein könnte, verfiel ich darauf, ihn in der Nacht zur Welt kommen zu lassen, in der in Spanien der Ausnahmezustand verhängt wurde. Eine Nacht, an die jeder Spanier sich erinnert. So fand dieses drastische politische Ereignis mehr aus narrativen, als aus persönlichen Gründen seinen Platz in der Geschichte. [...]

Ich war schockiert, dass der Mann, der diese monströse Sache verkündet hat, nicht nur noch am Leben ist, sondern auch immer noch im politischen Leben Spaniens eine Rolle spielt. Es ist seine Stimme, seine fürchterliche Stimme [...] die man in dem Film hört, und die Spanier werden auch schockiert sein, alle werden seine Stimme wiedererkennen. [...] Ich wollte mich daran erinnern, und auch das spanische Publikum daran erinnern, dass es einen Tag gab, an dem wir die Angst vergessen haben. [...] (Almodóvar: 1998, 217)

Almodóvar hat jahrelang den Franquismus mit keinem Wort in seinen Filmen erwähnt, hat ihn ignoriert, sein Leben einfach nicht zur Kenntnis genommen, und Filme gedreht, als hätte es die Diktatur schlichtweg nie gegeben.

Heute denkt er anders darüber. Er ist sich bewusst darüber, dass die Erinnerung an solche Zeiten etwas Gutes hat.

Heute denke ich, dass es gut ist, diese Zeit nicht zu vergessen und sich zu erinnern, dass das nicht so lange her ist. (eds; 217)

7. Exkurs: Almodóvar hat wieder zugeschlagen

- Abrazos Rotos -

Originaltitel: Abrazos rotos

Deutscher Titel: Zerrissene Umarmungen

Regie & Drehbuch: Pedro Almodóvar

Land/Jahr: Spanien, 2009

Spiellänge: 127 Min.

Besetzung: Penélope Cruz (Lena Rivero), Lluís Homar (Mateo Blanco/ Harry Caine), Blanca Portillo (Judit García), José Luis Gómez (Ernesto Martel), Tamar Novas (Diego), Ángela Molina (madre de Lena) Rubén Ochandiano (Ray X)

7.1. Synopsis

Der ambitionierte Regisseur Mateo Blanco und die junge, liebreizende Schauspielerin Lena Rivero verlieben sich bei ihrem ersten Treffen Hals über Kopf. Als sie die Hauptrolle in seinem Film „*Chica y Maletas*“ bekommt, schlägt ihr eifersüchtiger Ehemann Ernesto Martel vor, den Film zu produzieren, und lässt seinen Sohn Ernesto Junior ein „Making of“ drehen, um sie im Auge zu behalten. Nachdem er die Liaison der beiden aufdeckt, tyrannisiert Martel Lena so lange, bis sie mit Mateo nach Lanzarote flieht. Dort haben sie einen schrecklichen Autounfall, der Lena das Leben, und Mateo das Augenlicht kostet. Zurück in Madrid beginnt er eine Karriere als Drehbuchautor unterstützt von seiner rechten Hand Judit und deren Sohn Diego. Als eines Tages Ernesto Junior auftaucht um mit Mateo einen Film zu drehen, holt die Vergangenheit ihn ein und zwingt ihn, das Verdrängte aufzuarbeiten. Nach etlichen Geständnissen von Seiten Judits, und der Hilfe Ernesto Juniors, gelingt es Mateo mit der Vergangenheit abzuschließen und nun wirklich ein neues Leben zu beginnen.

7.2. Aussage

Wieder einmal stellt Almodóvar gekonnt konfliktbeladene Beziehungen in den Mittelpunkt seiner Geschichte. Interessant ist, dass keine der Beziehungen eine Chance hat. Der Film handelt von Liebe in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen, sei es familiäre Zuneigung, Verliebt- oder Besessenheit.

La historia de Mateo, Lena, Judit y Ernesto Martel es una historia de „amour fou“, dominada por la fatalidad, los celos, el abuso de poder, la traición y el complejo de culpa. Una historia emocionante y terrible [...] ²²

Abrazos rotos kann jedoch auch als eine Hommage Almodóvars an den Film bzw. das Kino gesehen werden. Neben unzähligen Zitaten und subtilen Anspielungen auf andere Filme, ist da noch Roberto Rosselinis Werk „*Die Reise nach Italien*“, eine Liebesgeschichte, die jener Lenas und Mateos sehr ähnelt. Im Zuge des „Making of“ und des Films im Film werden uns Einblicke in die Welt hinter der Kamera gewährt - eine Welt, zu der wir nur sehr selten Zugang haben. Einen weiteren Einblick verschafft uns die Rolle des Mateo Blanco. Dieser Einblick geht jedoch tiefer, Almodóvar lässt uns ein wenig in seine Seele sehen. Die Tatsache, dass Mateo Blanco erblindet, was schlagartig sein ganzes Leben verändert, lässt jeden Filmemacher erschauern, so auch Almodóvar:

Ich kann mir nichts Schlimmeres vorstellen, als den Verlust des Augenlichts. Als Regisseur ist das Leben in diesem Moment praktisch zu Ende. Bilder und Licht sind das Material meiner Arbeit. ²³

Ebenso verhält es sich mit der Wahl des Drehortes Lanzarote. Fern seines gewohnten Schauplatzes „Großstadt“ wählte Almodóvar für diesen Film unter anderem eine Insel, deren Naturschauspiel, wenn man es einmal gesehen hat, viele Emotionen in einem wachrufen kann. Die karge Landschaft der Vulkaninsel, die zu einem Großteil aus Lavagestein besteht, beeindruckt auf ihre ganz persönliche Art und Weise. „La isla me había hechizado. Nunca había visto colores tan dramáticos en la naturaleza. Para mi no era un paisaje, sino un estado de ánimo, un personaje. Desde este momento deseé rodar allí“²⁴, schreibt Almodóvar im Presseheft von „*Abrazos rotos*“, über seinen ersten Besuch auf der Insel. Die Reise nach Lanzarote tat er zu einem Zeitpunkt, an dem sein Leben durch den Tod seiner Mutter auf den Kopf gestellt schien. Er selbst sagt, dass die Schwärze dieser Insel, sowohl seine Gefühle widerspiegelte als auch Trost spendete. Die Landschaft hatte eine ungeheure Wirkung auf ihn, beruhigte ihn, und es wurde ihm bewusst, dass er mit

²² Almodóvar über *Abrazos rotos* auf <http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php>, Seite 15 Stand: 24.08.09

²³ Almodóvar im Interview mit Katja Nicodemus für „Die Zeit“, 33/2009 vom 06.08.2009 Stand 10.08.09 auf <http://www.zeit.de/2009/33/Interview-Almodovar>

²⁴ <http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php> Stand: 24.08.09

dem Tod seiner Mutter erwachsen geworden war.

Abrazos rotos ist ein Film, dessen Protagonisten für ihre Träume Himmel und Hölle durchleben, ein Film voller Emotionen, der einem die Zerbrechlichkeit des Glücks vor Augen hält. Dies wird vor allem durch die im Film vorkommenden Fotos, die, letztendlich in viele Teile zerrissen, das Ende einer Liebe und das eines Lebens symbolisieren, veranschaulicht.

7.3. Titel

Der Titel „Abrazos Rotos“ nährt sich aus zwei Quellen. Einerseits, aus dem Film „Reise nach Italien“ von Rossellini, in dem Ingrid Bergman vor einer in Pompeji stehenden Statue eines versteinerten, sich umarmenden Paares in Tränen der Rührung ausbricht, und zum anderen beschreibt es den vergänglichen Moment, in dem Lena und Mateo sich, den Film sehend, umarmen. Eine Umarmung, die so zerbrechlich ist wie das Leben, das für Lena wenige Wochen später ein Ende nimmt.

7.4. Protagonisten

Lena hat eine sehr facettenreiche Persönlichkeit, sie ist eine Frau mit zahlreichen Gesichtern, die es versteht in andere Rollen zu schlüpfen. Als sie Ernesto Martel ins Netz geht, hat sie etwas einer Femme Fatal: Sie ist eine rassige Schönheit, ehrgeizig und bescheiden, die sich mit ihrem scharfen Verstand aus ihrer misslichen Lage zu retten weiß. Lena neigt zur Aufopferung, um ihre, und auch die Träume ihrer Liebsten, wahrwerden zu lassen. Dafür geht sie durch die Hölle, wird geschlagen und seelisch misshandelt, bis sie Hals über Kopf mit Mateo nach Lanzarote flieht. Dort kann sie sich endlich wieder sicher fühlen, in den Armen des Mannes den sie liebt.

Mateo Blanco alias Harry Caine, ist ein bekannter Regisseur, der sich bei einem Casting in Lena, eine der Bewerberinnen verliebt. Doch diese Liebe steht unter keinem guten Stern. Auf der Insel Lanzarote verliert er alles. Das Schicksal ist erbarmungslos und nimmt ihm bei einem Unfall nicht nur sein Augenlicht, sondern auch die Liebe seines Lebens.

Zurück in Madrid, beginnt er sein neues Leben als blinder Drehbuchautor, Harry Caine, der seine Vergangenheit in eine Lade geschlossen hat. Erst gegen Ende des Films, als Ray X, Ernesto Martels Sohn, ihn mit seiner Vergangenheit konfrontiert,

und Judit ihm von den Machenschaften Ernesto Martels erzählt, findet er sich selbst wieder, und schließt somit wirklich mit seiner Vergangenheit ab.

Judit ist Mateos rechte Hand, und Produktionschefin seiner Filme. Sie hat alles im Griff, bis auf ihre Gefühle für den Regisseur. Vor Jahren hatten sie eine Liaison, aus der Diego hervorging, was Mateo doch nicht weiß. Als Lena die Spielfläche betritt, muss Judit sich mit der Tatsache auseinandersetzen, den Kampf um Mateo verloren zu haben. Als das frisch verliebte Paar nach Lanzarote flieht, treibt die Eifersucht Judit in die Fänge Martels, der aus Rache, den Film „*Chicas y maletas*“ zerstören möchte. Vierzehn Jahre trägt sie diese Schuld mit sich, bis sie endlich loslässt, und Mateo die Wahrheit erzählt. Judit ist ein guter Mensch, sehr stark aber auch zerbrechlich. Nachdem Mateo erblindet, steht sie ihm treu zur Seite und lässt ihn nicht im Stich.

Diego ist der Sohn Mateos und Judits, was er jedoch erst gegen Ende des Films erfährt. Mateo und Diego verbindet ein enges Band. Sie schreiben gemeinsam Drehbücher, gehen spazieren und führen endlose Unterhaltungen. Diego ist es auch, der Mateo dazu bringt, sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Ernesto Martel ist es als gefeierter, millionenschwerer Unternehmer gewohnt, zu bekommen was er möchte. Die Beziehung zu Lena zeigt sein wahres Gesicht. Er ist ein Mann, der um zu bekommen was er will, über Leichen geht. Aus Besessenheit spioniert er Lena nach und kommt hinter ihre Affäre mit dem Regisseur. Er misshandelt sie sowohl körperlich, als auch seelisch, bis die junge Frau ihn verlässt. Dies erträgt er nicht und zerstört in der Abwesenheit Mateos und Lenas den Film „*Chicas y Maletas*“, um die Karrieren beider zu zerstören.

Ray X alias Ernesto Junior ist ein homosexueller Junge, dessen Vater ihn nicht so akzeptieren kann wie er ist. Er verfolgt in dessen Auftrag den Regisseur Blanco und Lena, die Freundin seines Vaters im Zuge eines Making of. Heimlich ist er in den Regisseur verliebt, der jedoch diese Gefühle nicht erwidert. Ebenso besessen wie sein Vater, verfolgt er Lena und Mateo bis nach Lanzarote, und wird so Zeuge des folgenschweren Unfalls. Alles dokumentiert, erscheint er vierzehn Jahre später bei Harry Caine und versetzt diesen zurück in seine Vergangenheit.

7.5. Der Film im Film im Film

Die Protagonisten in „*Abrazos Rotos*“ drehen den Film „*Chicas y Maletas*“. Lena Rivero spielt die Hauptrolle, Mateo Blanco ist der Regisseur, Ernesto Martel der

Produzent, Judit García ist die Produktionschefin und Ernesto Junior übernimmt das Filmen des Making of. Während Mateo und Lena sich ihrem Liebesglück hingeben, leiden drei andere Personen darunter. Zu einem Ernesto Martel, der in seinem Stolz gekränkt aus Besessenheit Lena überwachen lässt; dann wiederum Judit, die vor Jahren eine Beziehung mit Mateo hatte, bis dato nicht darüber hinweggekommen ist, und nun still schweigend als seine rechte Hand fungiert; und zu guter Letzt, Ernesto Junior, der Gefühle für Mateo entwickelt.

Almodóvar hat sich auf metafilmischer Ebene diesmal selbst übertroffen. Drei Filme stellen das Gerüst von „*Abrazos Rotos*“ dar und bilden somit Spiegel, die die Realität immer auf eine andere Weise wiedergeben. „*Chicas y maletas*“, Mateos letzter Film, ist eine veränderte Version von „*Mujeres al borde...*“, Almodóvars Sprungbrett zum internationalen Erfolg. Die Tatsache, dass er quasi eines seiner erfolgreichsten Werke als Film im Film partiell wiedergibt, brachte ihm schon einige weniger gute Kritiken ein. Almodóvar selbst sieht es nicht als Hommage an sich selbst, macht aber auch keinen Hehl daraus, das „*Chicas y maletas*“ von „*Mujeres al borde...*“ inspiriert ist.

No voy a negar que „*Chicas y maletas*“ está libremente inspirada en „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*“. Pero no se trata de un autohomenaje, espero que nadie lo interprete así.²⁵

Da „*Abrazos rotos*“ eine Mischung aus Melodrama und Film Noir ist, entschied Almodóvar während dem Dreh, dass „*Chicas y maletas*“ eine Komödie werden sollte. Nicht nur, weil es genau das gegensätzliche Genre zu den beiden eher tristen Gattungen ist, sondern auch, weil dadurch die Probleme, mit denen die Protagonisten in „*Abrazos rotos*“ zu kämpfen haben, viel besser zur Geltung kommen können. „*Chicas y maletas*“ spielt genauso wie „*Mujeres al borde...*“ in einem Penthouse, was Almodóvar sehr an seine Arbeit vor 20 Jahren erinnerte.

Im Laufe des Drehs hatte er immer mehr Spaß daran sich auf sich selbst zu beziehen, Teile seiner eigenen Schöpfung zu übernehmen.

²⁵ Almodóvar über *Abrazos rotos* auf <http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php>, Seite 13, Stand: 24.08.09

7.6. Die Verdoppelung

El „doble“ es una de las señas de identidad de „Los abrazos rotos“. El „doble“ no entendido como término moral, („ambigüedad“, „duplicidad“), sino como „duplicación, repetición o ampliación.“²⁶

Ernesto Junior beispielsweise lebt eine Wiederholung des Lebens seines Vaters. Obwohl er ihn verabscheut, gestaltet er sein Leben ganz nach dem Vorbild dieses ihm so verhassten Mannes. Er heiratet zwei Mal, obwohl er schwul ist, und bekommt auch zwei Kinder, genau wie sein Vater. Der Auftrag eines „Making of“, macht Ernesto Junior zum Komplizen der Besessenheit seines Vaters Lena gegenüber und stellt ihn mit ihm auf eine Stufe. Auch *Mateo Blanco* unterliegt dieser magischen Zahl Zwei. Er hat zwei Namen - Mateo Blanco und sein Pseudonym Harry Caine, das er sich zu Nutze macht, um vor seinen Erinnerungen und vor sich selbst zu flüchten. Er lebt auch zwei Leben. Eines vor dem Unfalltod seiner Freundin Lena, als zielstrebigem Regisseur, und eines danach, als blinder Drehbuchautor.

Penélope Cruz spielt die Hauptdarstellerin in „*Abrazos rotos*“ und zur gleichen Zeit die Protagonistin in „*Chicas y maletas*“. Beide Figuren ähneln sich gar nicht, sie sind sogar das komplette Gegenteil von einander. Als Lena Rivero hat sie jedoch zwei Rollen. Einerseits die der Hauptdarstellerin in Mateos Film und andererseits ist sie sie selbst im Making of, gefilmt von Ernesto Junior, und wird damit wieder zum Objekt der Kamera.

„Dos“ son los personajes que Penélope Cruz incorpora en „Los abrazos rotos“. Magdalena, una mujer demasiado guapa y demasiado pobre para resistir la generosidad envenenada del magnate Ernesto Martel. Y Pina, su contrafigura, la protagonista de „Chicas y Maletas“.²⁷

²⁶ eds. Seite 11, Stand: 24.08.09

²⁷ eds. Seite 12, Stand 24.08.09

Epilog

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, anhand ausgewählter Filme, die Entwicklung Pedro Almodóvars zu skizzieren.

Haben sich seine Themen, sein dramaturgisches Konzept, seine Genres, seine Art Figuren zu kreieren oder gar die Wahl der Schauspieler verändert?

All diese Fragen sind im Großen und Ganzen mit einem klaren „Ja“ zu beantworten.

Was die Dramaturgie betrifft, sind die ersten Veränderungen bereits nach seinen ersten beiden Filmen zu verzeichnen. Diese waren vor allem von technischen Mängeln gezeichnet, wodurch die auch Handlung in Mitleidenschaft gezogen wurde. Seine nächsten Filme waren bereits ausgereifter, Almodóvar arbeitete mit neuen Produktionsfirmen zusammen und konnte sich somit mehr der Dramaturgie widmen, als seine Zeit dem Drumherum zu opfern. Vor allem die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma El Deseo S.A. 1986, bedeutete einen großen Schritt nach vorne. Ohne sich vom Willen fremder Geldgeber beeinflussen zu lassen, konnte Almodóvar ab diesem Zeitpunkt ganz nach seiner Vorstellung und ohne Bedenken einfach nur filmen, wie er es immer schon vorhatte. Auch die Zusammenarbeit mit der französischen Produktionsfirma Ciby 2000, verhalf Almodóvars Filmen zu einer höheren Qualität.

Die Neunziger läuteten eine neue Ära für den Regisseur ein. Zunehmend wandte er sich ernsteren Themen zu. Er betrat die Welt der Erwachsenen, widmete sich ihren Sorgen und Ängsten, ihren Konflikten und Beziehungen.

Almodóvars Umfeld war stets die Quelle seiner Geschichten, wie anfangs die Szenerie der Movida Madrileña, war es nun, mit zunehmendem Alter, eine neue, andere Welt, mit neuen und anderen Problemen. Immer noch handeln seine Filme von Liebe und Schmerz, von Freud und Leid, jedoch auf eine weniger oberflächliche Art, als seine ersten Produktionen. Die Thematik seiner Werke, ist also in ihrem Ursprung zwar gleich geblieben, jedoch wurde sie mehrmals modifiziert und ausgebaut. Beschäftigt er sich in seinen ersten Filmen mit den Liebeleien unter Jugendlichen, stehen Beziehungen Erwachsener im Fokus seiner späteren Arbeiten. Diese sind oft leidgeprüft und werden immer wieder auf die Probe gestellt - manche bestehen, manche zerbrechen. Diese Konflikte präsentiert Almodóvar oft auf völlig unkonventionelle Art, schrill und absurd, jedoch in ihrem Ursprung vollkommen nachvollziehbar für jedermann. Große Gefühle wurden zum Markenzeichen seines

Schaffens. Die Leichtigkeit des Seins, die Sorglosigkeit der Jugend und das wilde Leben der Subkultur der Movida Madrileña, waren Vergangenheit. Almodóvars Figuren übernahmen zunehmend mehr Verantwortung in seinen Filmen, ihr Leben war keine endlose Party mehr, sondern vielmehr ein täglicher Kampf, den wir alle Tag für Tag austragen, um zu überleben, unsere Liebsten zu behalten und unsere Träume wahr werden zu lassen.

Seine Figuren befinden sich ab den Neunzigern mehr und mehr in misslichen Lagen, aus denen sie sich jedoch immer wieder befreien können, manchmal alleine, öfter jedoch mit der Hilfe und der Unterstützung von Freunden, die seit Beginn seines Schaffens zu einer Ersatzfamilie avancierten, wie in *„La flor de mi secreto*, wo Leo mit der Hilfe Ángels über die Trennung von Paco hinwegkommt, oder in *„Todo sobre mi madre“*, wo Manuela den Tod ihres siebzehnjährigen Sohnes verarbeitet, indem sie ihren Freundinnen Huma, Agrado und Rosa aus ihren verfahrenen Situationen hilft, und somit sich selbst rettet.

Auch Drogen sind ein sehr präsent Thema in Almodóvars Filmen. Waren sie jedoch einst ein reines Genussmittel einer sorg- und verantwortungslosen Subkultur, so sind sie in seinen späteren Filmen oft Grund für auseinandergehende Beziehungen, wie im Falle von Huma und Nina (*„Todo sobre mi madre“*), werden zum Suchtmittel wie in *„Qué he hecho yo.“*, oder führen im Zusammenhang mit anderen Dingen sogar zum Tod (ebenfalls in *„Todo sobre mi madre“*). Menschen mit Suchtproblemen stehen auch oft im Konflikt mit sich selbst und der Umwelt, sind einsam und ausgestoßen, ihre Sucht ist nur ein Ventil.

Häufig gehören die Menschen, um die sich seine Geschichten drehen, Randgruppen an, Menschen, die von der Gesellschaft verurteilt, und von Almodóvar zum Subjekt seiner Filme gemacht werden. Er verleiht ihrem Dasein eine Natürlichkeit, die ihnen von der Gesellschaft genommen wird, und weist subtil darauf hin, dass losgelöst von unseren Vorlieben, Einstellungen und Erlebnissen, wir alle Menschen sind. Und genau das ist es, was er tut: er erzählt keine Geschichten über Frauen oder Männer, Homosexuelle oder Transvestiten. Er erzählt Geschichten über Menschen.

In einem seiner frühen Werke, *„Entre tinieblas“*, thematisiert er gelebten Katholizismus, der hinter den Fassaden, ebenso fehlerhaft ist, wie das Leben der Menschen außerhalb der Klostermauern. In *„Tacones lejanos“* behandelt er eine gestörte Mutter-Tochter-Beziehung, die erst gegen Ende des Films zu einem „happy end“ findet. Das Besondere an seinen Arbeiten ist, dass seine Figuren, so viele

Fehler sie auch haben mögen, gleichzeitig auch immer etwas sehr Menschliches an sich haben, so dass man sich trotz unmöglichen Verhaltens, auch immer in ihre Situation hineinversetzen kann, ohne sie wirklich zu verurteilen.

Almodóvar lässt den Zuschauer grundsätzlich an sehr intimen Momenten seiner Figuren teilhaben, er macht sowohl äußerliche, als auch innere Konflikte für sein Publikum sichtbar.

Die Acteure und Actricen des Regisseurs spielen an dieser Stelle eine bedeutende Rolle. Mit viel Liebe zum Detail, weiß er ganz instinktiv, wer seine Figuren am besten verkörpern kann. Schon seit Jahrzehnten dreht er mit derselben Besetzung macht jedoch manchmal Ausnahmen, wie in „*Habe con ella*“ beispielsweise. Sonst sieht man immer wieder vertraute Gesichter, wie das Carmen Maura's, Penelope Cruz', Chus Lampreaves, Victoria Abril's oder Cecilia Roth's auf der Kinoleinwand.

Nach jahrzehntelanger Zusammenarbeit, kennt er seine SchauspielerInnen sehr gut, und kann ihnen somit Rollen zuteilen, in denen sie zu brillieren vermögen.

Was die Wahl der Genres angeht, bedient der Regisseur sich jeglicher Stilrichtung, und wechselt diese oftmals, je nach gewünschtem Ausdruck. Seine ersten Filme waren eher leichte Komödien, die Probleme der Gesellschaft verlangten jedoch mit der Zeit ein etwas ernsteres Genre. Almodóvar versuchte sich im Melodrama und dem Film Noir, zwei Genres, in denen er im Laufe seiner Karriere zum Meister werden sollte. Trotz der oft dramatischen Handlungsabläufe, lässt Almodóvar gerne ein wenig schwarzen Humor einfließen, der, wie er selbst sagt, eine typisch spanische Reaktion auf Tatsachen ist, die Angst in einem auslösen.

Dies verleiht seinen Filmen immer noch einen sehr skurrilen Touch, der ihn jedoch seit Beginn seiner Karriere auszeichnet. Kitsch- und Pop-Elemente wurden mit der Zeit immer rarer in seinen Arbeiten, diese passten mehr zu seinen Anfängen, die sehr von der Movida gekennzeichnet waren. Almodóvar ist sich dessen bewusst, und meint selbst, dass der Stil der Achtziger, auch in den Achtzigern bleiben soll.

Im Großen und Ganzen, kann man also sagen, dass Almodóvar selbst, und somit auch seine Filme reifer geworden sind. Pop und Kitsch wichen dem Melodrama und dem Film Noir, seine Figuren verließen die Welt der Jugend und der Movida und sehen sich jetzt der harten Realität Erwachsener gegenüber. Almodóvar ließ im Laufe der Jahre die Rebellion hinter sich, und wurde zu einem ernstzunehmenden

Regisseur, der es aufgrund seiner Beharrlichkeit und persönlichen Note zu weltweiter Bekanntheit schaffte. Seine einzigartige Weise, Realität und Fiktion so zu vermengen, dass das Ergebnis zu einem mehr als glaubwürdigen Abbild der Wirklichkeit wird und die unvergleichbare Inszenierung von Emotionen jeglicher Art, machen seine Filme zu einem besonderen Kinoerlebnis.

Spaniens Aushängeschild besticht mit Geschichten, die aus dem Leben gegriffen, immer wieder als eine Art Zeitdokument zu sehen sind, da Almodóvar auf sehr subtile Weise, soziale Realitäten in seinen Filmen stets zum Thema macht.

Mit seinem Heimatland Spanien, veränderte sich auch der Regisseur selbst, wurde reifer und gesetzter, ohne jedoch einen Funken seiner anfänglichen Originalität zu verlieren.

Bibliographie

Über Pedro Almodóvar:

- Allinson, Mark: *Un laberinto español : las películas de Pedro Almodóvar*. [Trad.: Juan Carlos Frugone]. - Ed. rev. y ampliada en castellano.- Madrid : Asoc. de Amigos del Cine Experimental de Madrid , 2003.
- Almodóvar, Pedro: *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs: Gespräche mit Frédéric Strauss/Pedro Almodóvar*.- aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, 1. Auflage. – Frankfurt: Verlag der Autoren, 1998.
- Almodóvar, Pedro: *Volver : guión cinematográfico* / de Pedro Almodóvar.- 1. ed. –Madrid: 8 1/2, Ocho y Medio, Libros de Cine [u.a.] , 2006.
- Almodóvar, Pedro: *Todo sobre mi madre : edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor...* .- 2. ed. .- Madrid: El Deseo Eds. , 2000.
- Holguín, Antonio: *Pedro Almodóvar*. – 3. ed. Aumentada. – Madrid: Eds. Cátedra, 2006.
- Markuš, Saša: *La poética de Pedro Almodóvar*. - Trad. de: Maja Andrijević. – 1. ed. Barcelona: Littera Books, 2001.
- Maurer Queipo, Isabel: *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 2005.
- Méjean, Jean - Max: *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Eds. Robinbook, 2007.
- Polimeni, Carlos: *Pedro Almodóvar und der Kitsch español*. - Aus dem Span. von Andreas Löhner. – Berlin: Parthas Verlag, 2005.
- Rabe, Cordula: *Pedro Almodóvar: Nachfranquistisches Spanien und Film*. Alfeld/Leine: Coppi - Verlag, 1997.
- Riepe, Manfred: *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: Transcript - Verlag, 2004.
- Smith, Paul Julian: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. – second ed. – London, New York: Verso Publishing, 2000.

- Yarza, Alejandro: *Un caníbal en Madrid. El recidaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. - Madrid: Eds. Libertarias, 1999.

Über die Geschichte Spaniens:

- Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst: *Geschichte Spaniens: von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. - 3., verb. u. aktualisierte Aufl. - Stuttgart: Kohlhammer, 2000.
- Bernecker, Walther L.: *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. – 3. Auflage. München: C.H. Beck Verlag, 2003.
- Bernecker, Walther L.: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. – 2., neubearb. u. erw. Aufl. – München: Beck Verl., 1988.
- Varela Iglesias, M. Fernando: *Civilización Española*. Wien : Facultas-Verl. , 2002.
- Vilar, Pierre: *Historia de España*. Trad. de Manuel Tuñón de Lara / Jesús Suso Soria -. ed. – Barcelona: Ed. Crítica, 1994.

Über das spanische Kino:

- Bernecker, Walther L.; Dirscherl, Klaus [Hrsg.] : *Spanien heute : Politik, Wirtschaft, Kultur*. - 4., vollst. neu bearb. Aufl.- Frankfurt am Main : Vervuert , 2004.
- Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973 - 1992) : un cine bajo la paradoja*. - 1. ed. . - Barcelona [u.a.] : Ed. Paidós , 1993.
- Seguin, Jean-Claude : *Historia del cine español*. Trad. de José Manuel Revuelta.- 6. ed. . - Madrid : Acento Ed. , 2003.

Lexika:

- Bernecker, Walther L. : *Spanien-Lexikon* : *Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*. –München : Beck Verl. , 1990.

Diplomarbeiten:

- Austerer, Mariella: *Familienkonstellationen in Pedro Almodóvars Film High Heels*.Wien, 2006.
- Ehritz, Thomas: *Der Film als Dispositiv der gesellschaftlichen Umorientierung – am Beispiel der spanischen Transición*. Wien, 2008.

- Goebel, Tina: *Aufarbeitung einer schlechten Erziehung: Analyse und Beschreibung der Arbeitsweisen Pedro Almodóvars am Beispiel von "La mala educación"*. Wien, 2007.
- Pimminger, Petra: *Historisch – kulturelle Aspekte der Movida Madrileña (1978-85)*. Wien. 2001.
- Sammt, Barbara: *Pop, Kitsch und Humanismus: wie authentisch blieb Pedro Almodóvar?* Wien, 2001.

Internet:

- <http://www.zeit.de/2009/33/Interview-Almodovar?page=2>, (Almodóvar im Interview mit Katja Nicodemus). Stand: 10.08.09.
- <http://www.zeit.de/2009/33/Interview-Almodovar> (Almodóvar im Interview mit Katja Nicodemus für „Die Zeit“, 33/2009 vom 06.08.2009); Stand 24.08.09.
- <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm> (offizielle Homepage des Regisseurs); Stand: 26.06.09.
- <http://www.losabrazosrotos.com> (Homepage des Films „Abrazos rotos“, Pressbook); Stand: 24.08.09.
- <http://www.warholfoundation.org/legacy/biography.html> (Andy Warhol Foundation HP) Stand: 29.07.09.
- <http://www.ultimo-bielefeld.de/kr-film/i-almod.htm> (Almodóvar im Interview mit Martin Schwickert für „Ultimo-Auf Draht“); Stand: 22.08.09.
- <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,640983,00.html> (Interview vom 8.8.09); Stand: 10.08.09.
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/696/483145/text/> (Almodóvar im Interview mit Marcus Rothe für das Online-Portal der Süddeutschen Zeitung am 05.08.2009); Stand: 10.08.09.
- <http://www.zitty.de/kultur-kino/298/> (Stand: 10.07.09)
- http://www.brightlightsfilm.com/17/03_morrissey.html (Brightlights Film Journal) Stand: 29.07.09.

Magazine:

- Talens, Jenaro [Hrsg.] : *Modes of representation in Spanish cinema*. - Minneapolis, Minn. [u.a.] : Univ. of Minnesota Pr. , 1998.

- Jahn, Pamela: *Frauen und Koffer*. In: „Ray Filmmagazin“, Ausgabe: 07/09.-
Wien: Substance Media Verlag, 2009.- S. 92-96

I. Anhang

I.1. Resumen en castellano

Pedro Almodóvar Caballero nació en los años cincuenta en Calzada de Calatrava, un pueblo manchego, provincia de Ciudad Real. Como su padre encontró trabajo en Cáceres, la familia se trasladó a la Extremadura cuando el pequeño Almodóvar tenía ocho años. Allí estudió el Bachillerato elemental y superior en un colegio de franciscanos y salesianos y pasaba su tiempo libre en el cine del pueblo. Su pasatiempo preferido era recontar las películas vistas y como pasaba la mayoría del tiempo con su madre, sus hermanas y las vecinas, ellas eran su primer público.

Teniendo preferencia por el mundo del cine como nadie de su edad, a Almodóvar le resultó muy difícil encontrar amigos. Desde niño sabía que significa vivir en soledad. Como dijo su madre, era como una vaca sin cencerro.

A los finales de los sesenta, después de hacer el Bachillerato, Almodóvar se fue a Madrid para matricularse en la Escuela Oficial de Cine. Lamentablemente, esta ya estaba cerrada por el gobierno de Franco para controlar la actividad cultural, por lo que Almodóvar tuvo que aprender su oficio de forma completamente autodidacta. (Varela: 2002)

Su escuela: la calle, su ambiente: la modernidad, como un personaje desarraigado que va asimilándolo todo como una esponja. (Holguín: 2006, 35/36)

Una vez instalado en la gran ciudad Almodóvar empezó a trabajar en la Compañía Telefónica Nacional de España y durante su tiempo libre, se dedicó a vivir. Con el dinero ganado el director se compró su primera cámara de súper ocho, con la que realizó sus primeros cortometrajes como *„Folle..folle..fólleme, Tim“*, *„Sexo va, sexo viene“*, *„La caída de Sodoma“* o *„Dos putas, o historia de amor que termina en boda“*. Aunque estas películas casi no tienen nada que ver con lo que Almodóvar hace hoy en día, según Varela (ibid, 2002) ya se traslucieron unas pocas características de su obra:

- La tendencia a narrar historias
- Situaciones y ambientes underground y
- Una cierta dosis de humor negro.

Esas primeras obras del director fueron presentadas en festivales de aficionados que solían tener lugar en Barcelona y Madrid. A pesar del éxito que tenían sus películas en el marco de esa escena, pronto quedó claro, que el mundo de los cortometrajes, no era el de Almodóvar.

Con la ayuda de Carmen Maura y Félix Rotaeta, quienes el director conoció a través de la colaboración con el grupo teatro „Los Goliardos“, Almodóvar rodó su primer largometraje „*Pepi, Luci, Bom...*“ que se estrenó en 1980. Esa película carecía de casi todo. Faltaban tanto el dinero como recursos técnicos por no hablar de la experiencia insuficiente del director mismo y sus actores.

El paso del Súper ocho al auténtico film fue un parto difícil: Almodóvar pudo contar solamente con medio millón de pesetas, cantidad ridícula incluso en aquel tiempo, y que obligó a trabajar gratis a los actores ; Almodóvar podía rodar solamente en los fines de semana, y ni siquiera en todos, sino cuando quedaba dinero; [...] (ibid: 2002, 370)

„*Pepi, Luci, Bom...*“ trata de la amistad entre tres mujeres diferentes. Pepi y Bom representan el mundo de la movida madrileña mientras Luci, casada con un policía autoritario, pertenece al mundo conservativo. A lo largo de la historia Luci descubre su lado masoquista, abandona a su marido y se emancipa. Como el policía finalmente comprende que debe maltratar a su mujer para recuperarla, ella voluntariamente deja el mundo moderno de Pepi y Bom para volver al seno conservativo.

Su segundo largo „*Laberinto de pasiones*“ de 1982, también narra una historia que ocurre en el marco de la escena underground de la movida. Aunque las condiciones de producción esta vez eran mejor (el presupuesto ascendía a 20 millones de pesetas) la película todavía sufrió por la experiencia insuficiente del autor y las condiciones materiales todavía difíciles.

Narra la historia de varias personas que, como ya dice el título, se encuentran en un verdadero laberinto de pasiones. Con la ayuda de una psiquiatra, Sexilia intenta curarse la ninfomanía, pero la psicoanalista sólo se interesa por el padre de su paciente, un ginecólogo especializado en la inseminación artificial cuyo paciente Toraya, es la mujer divorciada del emperador de Tiran. Esta se entera de que el hijo del imperador, Riza, está en Madrid y empieza a buscarlo, mientras el, enamorado de Sadeq, otro tirano, intenta disfrazar su identidad.

Con Sexilia, el amor de su vida, Riza intenta huir pero sin efecto, porque tanto Toraya como Sadeq ya saben donde está. Al final logran huir los dos amantes mientras los otros se quedan en un caos total.

„*Entre tinieblas*“ su tercera peli, recibió críticas agudas por haber ofendido a la iglesia católica. El film trata el tema de la hipocresía de la iglesia presentada por un montón de sores viviendo en pecado.

„*Qué he hecho yo..*“, su cuarta película, ya muestra la madurez del director. De manera neorealista narra la historia de una familia de la clase media baja, viviendo al margen de la sociedad madrileña. Gloria, ama de casa, está frustrada y no soporta la vida cotidiana sin estimulantes. Después de asesinar a su marido, intenta empezar una vida nueva, pero sin éxito. Cuando Gloria está completamente sola, lo que siempre deseaba, nota, que no tiene nada que hacer, que su vida carece de sentido. Cuando decide quitarse la vida, vuelve su hijo menor y le salva a su madre.

La quinta película „*Matador*“ del año 1986, trata el tema de la muerte interrelacionado artísticamente a una tradición española más antigua: la corrida de toros. Almodóvar relaciona la muerte con pasión, amor, y sexualidad. Como „*Entre tinieblas*“ también „*Matador*“ recibió críticas malas, esta vez por glorificar a la violencia.

„*La ley del deseo*“ es el estreno de la compañía de producción El Deseo S.A., fundada de los hermanos Almodóvar, Pedro y Agustín, en 1986. Con la fundación de su misma compañía, hicieron un gran paso adelante. Para Almodóvar esto significó más libertad artística y independencia financiera.

Para Almodóvar, El Deseo significa libertad para escribir y filmar lo que quiera. Al ser una de las cinco grandes productoras de España, sus recursos significan poder hacer más tomas antes de montar y rodar lo más fielmente posible a la secuencia del guión. [...] mbién le permite hacer modificaciones al guión durante el rodaje, montar mientras filma, lo que además se traduce en hacer tomas extra, si lo requiere el montaje, e incluso filmar versiones completamente diferentes. (Cobos y Marías:1995, citado por Allinson: 2003, 23)

El éxito de „*Mujeres al borde..*“ de 1987, le ayuda a Almodóvar ganar un público internacional.

Mujeres al borde de un ataque de nervios representa su gran salto adelante, haciendo cinco veces más dinero que su película anterior y, críticamente, más que duplicando la taquilla doméstica en recaudaciones internacionales. (Allinson:2003, 22)

Como comedia ligera, poniendo el mundo femenino en el foco, „*Mujeres al borde..*“ nos presenta un mundo lejos de los escenarios underground y perversiones sexuales.

Después de rodar „*Átame*“, una película que trata el tema de la obsesión, Almodóvar se dedica al mundo de la familia rodando „*Tacones lejanos*“ (1990). Narra la historia de la relación entre madre e hija que, a causa de la larga ausencia de la madre, está casi rota. Almodóvar nos presenta dos mujeres completamente distintas que luchan por aceptación, cada una de su manera.

La cinta seguida „*Kika*“ del año 1993, narra la historia de Kika, una mujer que es víctima de la isolación creciente en las grandes ciudades. Cada uno de los protagonistas se ocupa de si mismo sin pensar en otra gente. Además trata el tema de la falta de escrúpulos de los medios de comunicación como la televisión y el periodismo por ejemplo. „*Kika*“ es una crítica sutil del director al mundo de los medios de masas.

En 1995 se estrenó „*La flor de mi secreto*“ (1995) , una película que se dedica al mundo de las relaciones entre seres humanos y también al mundo de las artistas.

Con „*Carne trémula*“ (1997) su próximo proyecto cinematográfico, Almodóvar nos presenta un mundo visto por los ojos de un hombre. „*Carne trémula*“ trata el tema del amor y presenta el peligro que parte de los celos. Los hombres están, como siempre, insuficientes, machistas o fracasados.

Al principio, la policía en *Carne trémula* parece seguir en la línea de los dúos cómicos de Almodóvar. Sancho bebe Whisky en su coche policial y se muestra tontamente decidido a apresar al supuesto violador, mientras su compañero David tiene miedo. [...] Finalmente se descubrirá que Sancho, que es alcohólico y maltrata a su mujer, es el culpable de la lesión de David. (Allinson: 2003, 79)

Otro gran éxito del director era su décimo tercera película „*Todo sobre mi madre*“ de 1999. Almodóvar ha creado algo muy distinto comparado a sus obras precedentes.

„*Todo sobre mi madre*“ narra con mucha emoción la vida de Manuela, una enfermera y madre soltera, que pierde a su hijo después de un accidente de tráfico. Después de su muerte, Manuela decide buscar al padre de su hijo en Barcelona, donde ella vivía hace casi veinte años. Allí no le encuentra pero conoce a unas mujeres

también desesperadas, cada una de su manera. Con la ayuda de Manuela, llegan a dominar su vida y Manuela finalmente encuentra a Lola, el padre de su hijo muerto lo que le da la posibilidad de dispensarle su ausencia y dedicarse al futuro.

Después de dos años Almodóvar no presentó su décimo cuarto largometraje „*Hable con ella*“ que otra vez le condecora en el mundo cinematográfico.

De nuevo un film que pone el foco en el mundo masculino. Benigno y Marco comparten el mismo destino: sus mujeres adoradas están en coma. Los dos hombres se ayudan mutuamente y se hacen amigos.

Su próximo film „*La mala educación*“ nos presenta un drama, que lamentablemente no es ficción. Narra la historia de dos hombres, cuya educación los caracterizó. El tema de esta película es la educación religiosa que en la España de Franco jugaba un papel importante. La iglesia católica era muy poderosa y controlaba todo el sistema educativo durante los años de la dictadura.

De una manera muy sutil, Almodóvar con esta película volvió a su infancia tanto como a través su cinta siguiente „*Volver*“ (2006). Como ya dice el título, este film trata el tema del regreso. Almodóvar mismo volvió a sus raíces: al pueblo en la Mancha, en el marco de eso al seno maternal y al trabajar con Carmen Maura, Penélope Cruz y Chus Lampreave.

El director ganó varios premios como por ejemplo el Goya en las categorías mejor película, mejor director, mejor actriz, mejor actriz de reparto y la mejor música original. También ganó premios en el Festival de Cannes y en el Festival del cine europeo.

Su última película, „*Abrazos rotos*“, de este año, narra la historia de una mujer que se enamora del director de la película „*Chicas y maletas*“ en la que juega el papel de Pina. Su marido Ernesto, furioso por los celos la maltrata física- y psíquicamente hasta huye con su amante Mateo. Después de un trágico accidente Lena pierde su vida y Mateo la vista. „*Abrazos rotos*“ es una tragedia que nos hace ver la fugacidad de suerte, amor y éxito. Además es un homenaje al mundo cinematográfico que no sólo forma parte de la vida de Almodóvar sino más bien llegó a ser el objeto de esta.

Desde casi treinta años Almodóvar roda películas. Durante estos años tanto sus películas como el mismo han cambiado mucho.

Mientras sus primeras películas tematizan la vida en el marco de la movida madrileña y sobre todo la vida y los conflictos de jóvenes, sus siguientes proyectos se dedican cada vez más al mundo de los adultos. Eso va acompañado por el desarrollo del director mismo. Sus historias siempre tienen algo que ver con su propia vida, tematiza lo que pasa en su alrededor, el ambiente inmediato es la fuente de sus ideas. Por eso queda claro que su maduración repercute en sus películas.

Podemos observar que el afán de rebelarse se pierde con los años como también las ganas de romper cada tabú existente. La actitud de la movida madrileña y su lema „todo vale“ en par con los elementos Kitsch y Pop que están presentes en las primeras obras del director se esfumaron al paso de los años. Almodóvar ha madurado y en el transcurso de este proceso también han cambiado sus actitudes y su ambiente.

A lo que se refiere a los géneros elegidos por el director, se puede decir que desde sus inicios Almodóvar mezcla varios géneros para crear su único estilo. Después de una etapa Pop, se dedicó al melodrama y al film noir, mezclandolos con elementos cómicos, a veces sarcásticos, rendiendo tributo al humor negro típicamente español. Su dramaturgia equipara sus películas con una forma de collage o un puzzle que tiene muchos fragmentos que finalmente forman un conjunto homogéneo.

En sus películas siempre hay varias historias independientes pero finalmente todas forman parte de la misma historia, del argumento general. Durante los años Almodóvar mejoró las estructuras dramáticas y juega con los varios hilos argumentales como un titiritero con su marioneta.

Los temas no han cambiado tanto, pero lo que cambió fue la manera de tratarlos. Mientras antes las drogas por ejemplo, en sus películas sólo eran estimulantes para trasnochar, en sus siguientes obras les atribuye otra significación. Sus personajes asumen cada vez más responsabilidad también en el trato con las drogas. Eso se puede ver en „*Todo sobre mi madre*“ por ejemplo, donde las drogas y la adicción resultan en enfermedades graves y a veces también en la muerte.

En cuanto al tema del amor, se puede decir que las relaciones en sus últimas películas ya no se caracterizan por perversiones sexuales como antes, cuando su cine tuvo sola una obsesión, a saber el sexo en todas sus formas anormales.

Es cierto que los primeros largometrajes de Almodóvar reflejan esta licenciosidad, aunque también contribuyeron a ella. *Pepi, Luci, Bom* es prácticamente un catálogo de los tabúes, un reto carnavalescamente sexual y escatológico para el gusto del público. (Allinson: 2003, 129)

Hoy en día las relaciones son más profundas, sus personajes buscan el amor verdadero. En *„La flor de mi secreto“* por ejemplo, Leo parece incapaz de vivir sin Paco. Después de separarse no ve ningún sentido en su vida y se pierde en el dolor. El único que puede salvarla es Ángel, que la ayuda con su amistad y su paciencia a recuperarse. Como muchas veces en las películas de Almodóvar, también aquí la familia no es un apoyo verdadero.

La amistad y el amor entre amigos para el director siempre era algo muy profundo y tenía más valor que la familia. Amigos tienen las mismas aficiones, se entienden y no se condenan.

Con los años Almodóvar cambió su punto de vista y hoy en día sabe preciar a la familia. Trabaja junto a su hermano Agustín y tiene una relación buena con sus hermanas. Como siempre tenía una relación muy íntima con su madre, su muerte cambió el concepto del mundo del director.

Hasta rodó la película *„Volver“* nunca podía aceptar la existencia de la muerte, se le dio miedo. Pero el rodaje de la cinta Almodóvar confrontó con su angustia y cambió su punto de vista y le quitó el miedo.

Nunca acepté la muerte, nunca la he entendido. Por primera vez, creo que puedo mirarla sin miedo, aunque siga sin entenderla ni aceptarla. Empiezo a hacerme a la idea de que existe. (ibid.: 2006, 192)

En los pueblos españoles, donde la religión todavía es más presente que en las ciudades, la gente no tiene miedo de la muerte. Su existencia es algo elemental en la vida de cada uno. En las regiones rurales, los muertos no mueren nunca. Almodóvar siempre admiraba la manera de la que la gente en los pueblos trata a la muerte. Tanto la fe inquebrantable en dios como la superstición ayudan a la gente tratarle con una, para Almodóvar, indispensable naturalidad.

Como el director niega la existencia de fantasmas y cosas paranormales nunca podía entender que sus paisanos hablaron con los muertos como si estuvieran a su lado. En los pueblos fantasmas son algo cotidiano, Almodóvar se ha criado oyendo historias de aparecidos, como escribe en el comentario de *Volver*. (ibid: 2006)

La muerte es un tema que se repite continuamente en la obra de Almodóvar. Tanto en „*Qué he hecho yo..*“ „como en „*Matador*“, „*Hable con ella*“, „*Todo sobre mi madre*“ o „*La mala educación*“ por ejemplo, la muerte juega un papel importante. Pero lo interesante es que Almodóvar en estas películas no se dedicó con la misma intensidad a la existencia de la muerte como lo hace a través del rodaje de „*Volver*“. Puede ser que eso se debe a la vuelta a su patria, el pueblo de la Mancha, donde tiene sus raíces.

Aunque Almodóvar en general elige la ciudad como escenario de sus películas, siempre concede una importancia particular al pueblo. El ambiente rural suele representar un refugio y está relacionado con descanso y seguridad.

Resumiendo se puede decir, que el desarrollo, o sea el proceso de maduración del director mismo, influyó en su obra. Cambiaron su manera de rodar, sus escenarios, el trato de algunos de sus temas, sus personajes y con ellos también los conflictos que tienen que resolver. Lo que nunca cambió es su interés particular por el universo femenino. Casi cada de sus películas las pone en foco del argumento, mientras los hombres se quedan al fondo de sus historias. Confrontado con el machismo español de los años de la dictadura, Almodóvar ya se apartó desde niño del mundo masculino. Como siempre pasaba mucho más tiempo con las mujeres nunca accedió verdaderamente al mundo de los hombres. La mujer es una constante en sus películas, tanto como el amor, el dolor, la perdida, la ciudad y su interés por los grupos marginados.

I. 2. Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung Pedro Almodóvars, seinem persönlichen Reifungsprozess und dessen Einfluss auf sein filmisches Schaffen.

Die Quelle seiner Ideen und Geschichten, ist zum einen, sein eigenes Leben, und zum anderen, das Alltagsleben, das sich bei Personen in seinem Umfeld beobachten lässt.

Somit liegt auf der Hand, dass das Erwachsenwerden des Regisseurs für seine Filme nicht unbedeutend ist. War es anfangs noch das wilde Leben der Movida in dem sich die Figuren seiner ersten Produktionen bewegten, so finden sie sich nun in der Welt der Erwachsenen wieder, haben andere Interessen und sehen sich auch völlig anderen Konflikten gegenüber. Genauso wie seine Figuren, wurde auch Almodóvar vom „Enfant terrible“ langsam zum gefeierten Kultregisseur, der nicht nur in seinem Heimatland, sondern auch international gerühmt wird. Mit dem Ende der Movida, fanden die Zeiten der Rebellion und Tabubrüche ein Ende, Pop und Kitsch wurden immer seltener und schließlich von ernsteren Genres wie dem Melodrama und dem Film Noir verdrängt. Gekonnt mischt Almodóvar diese jedoch mit ein wenig Witz, verleiht ihnen komödiantische Züge und macht seine Filme somit zu einem einzigartigem Schauspiel.

Zwischen den Achtzigern und Neunzigern ernteten seine Werke oft vernichtende Kritiken, sei es aufgrund des Vorwurfes der Gewaltverherrlichung (*Matador*) oder der Einstufung eines seiner Werke in die Kategorie „Sexfilm“ (*La ley del deseo*). Heutzutage erwecken seine Filme kaum noch Anstoß, vielmehr wurden sie zum Kino der großen Gefühle und Leidenschaften.

Trotz einiger verlockender Angebote aus dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, hat Almodóvar sich bis dato gegen den amerikanischen Traum entschieden, und dreht seine Filme weiterhin im Rahmen seiner eigenen Produktionsfirma *El Deseo S.A.* in der Hauptstadt Spaniens. Da jedoch ein gewisser Reiz besteht, einen englischsprachigen Film zu drehen, und sich somit auf ein völlig neues Level zu begeben, lässt er sich die Option einer Zusammenarbeit mit der Traumfabrik Hollywood noch offen.

I.3. CURRICULUM VITAE

❖ Persönliche Daten

Vor- und Zuname:	Sandra Tschulenk
Email:	tschumon@gmx.at
Geburtsdatum:	14.05.1984
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Familienstand:	ledig

❖ Ausbildung

Volksschule:	1990-1994 Salvatorschule, Wien-1220
Gymnasium:	ab 1994 Neulandschule Wien-1100, Matura am 17. Juni 2002.
Universität:	Oktober 2002 Studium der IBW an der Wirtschafts-Universität Wien (3 Semester) Ab Sommersemester 2004 Diplomstudium Spanisch auf der Wiener Romanistik; seit 2006 Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Im Rahmen der freien Wahlfächer, Studium am Institut für Rechtswissenschaften im Be- reich Grund- und Menschenrechte.

❖ Fremdsprachen

Englisch in Wort und Schrift
Spanisch in Wort und Schrift
Italienisch (Maturaniveau)
Grundkenntnisse Französisch und
Portugiesisch