

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Crossdressing bei Almodóvar

Zwei Fallanalysen: *Tacones Lejanos*, *Todo sobre mi madre*

Verfasserin

Christina Haas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik UniStG Spanisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann



Abbildung 1¹



Abbildung 2

¹ Abbildung 1 und Abbildung 2: cinemotions.com: Pedro Almodóvar, Tout sur ma mère. Hinter den Kulissen: La Agrados Vorbereitung auf ihren Monolog (*Todo sobre mi madre*, 1999) [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Vorwort

Todo sobre mi madre war der erste spanische Film, den ich als Schülerin gesehen habe. Ich habe nicht damit gerechnet, dass ich mir ausgerechnet jenen Film von Pedro Almodóvar ca. zehn Jahre später als Quelle meiner Arbeit aussuche. Seitdem ich diesen Film kenne, interessiere ich mich für den spanischen Regisseur und für seine Werke. Almodóvars verstrickte Thematiken, seine auffälligen und grenzüberschreitenden Figuren sowie sein Hang zur Übertreibung haben mich schon immer fasziniert. Mir war klar, dass ich über einen bzw. zwei seiner Filme schreiben möchte.

Die Idee zu dem Thema *Crossdressing bei Almodóvar* entwickelte sich auf Grund der intensiven Auseinandersetzung mit der Figur der La Agrado und den anregenden Diskussionen, die ich mit meinem Betreuer führte. Um die Arbeit interessanter und umfangreicher zu gestalten, wählte ich den Film *Tacones Lejanos* als zweite Quelle meiner Arbeit.

Ich möchte mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für die wirklich gute Betreuung, für seine Geduld und die anregenden sowie ideenreichen Diskussionen bedanken. Ein lieber Dank gebührt auch meinen Eltern, Helene und Heimo, die mir mein Studium ermöglicht haben und mich vor allem in den letzten Monaten unterstützten. Außerdem möchte ich mich bei zwei sehr guten Freundinnen, Nadja und Sandra, bedanken, die mich in den letzten Wochen motivierten und mir zur Seite standen. Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Freund, Christian, bedanken, der trotz eines schweren Unfalls seinen Willen und Lebensmut nicht verloren hat. *Du* hast mir gezeigt, dass man nicht aufgeben darf, sondern auch aus Tiefschlägen im Leben Kraft schöpfen kann.

Wien, Jänner 2013

Christina Haas

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	8
2. Kitsch und camp-ästhetische Stilrichtungen	10
2.1. Anmerkungen zu Susan Sontags <i>Notes on Camp</i>	10
2.2. Camp als ästhetisches Dekor	10
2.3. Camp als übertriebener Stil und Produkt des Menschen	11
2.4. Androgyne Sinnlichkeit und die Welt unter Anführungsstrichen	11
2.5. Naivität und Ernsthaftigkeit	12
2.6. Camp als wertfreies System in der Subkultur	13
2.7. Anmerkungen zum Kitsch	13
2.8. Sprachliche Verbreitung	14
2.9. Kitschige Verbreitung: Von der Bourgeoisie bis zum Kleinbürgertum	14
2.10. Kitsch als unangemessener Gegenstand und kitschiges Dekor	15
2.11. Kitsch als Mode	15
2.12. Verhältnis zwischen Kitsch und Camp	16
2.13. Camp meets Judith Butler	17
3. Almodóvars Leben und sein Faible für Camp und Kitsch	19
3.1. Das Leben des Jungen aus Calzada de Calatrava	20
3.2. Familie	20
3.3. Die Mutter-Sohn Beziehung und ihre Auswirkung auf Pedros Filme	21
3.4. Diktatur Francos und seine Folgen	23
3.5. Madrider Jugendbewegung	24
3.6. Patty Diphusa	27

4. Crossdressing	28
4.1. Zwei-Geschlechter-Ordnung	28
4.2. <i>Bodies That Matter: sex und gender</i>	29
4.3. Crossdressing: Kleidung als Zeichen der Geschlechter	30
4.4. Diskurs über Mode	31
4.5. Vorgeschichtliche Kleidungsverhaltensweisen bei Frau und Mann	31
4.6. Wendepunkt des geschlechtlichen Kleiderverhaltens	33
4.7. Veränderung des männlichen Modeverhaltens durch den Herrenanzug	34
4.8. Weibliches Crossdressing: Wenn Frauen Hosen tragen	35
4.9. <i>Demi-monde</i> und das männliche Crossdressing	37
4.10. Die <i>Haute Couture</i> der <i>Demi-monde</i>	39
4.11. Exkurs: Der Dandy und die Diva	40
4.12. Die Diva	40
4.13. Dandy vs. Diva	41
4.14. Die Anfänge des Crossdressings auf der Bühne	44
4.15. Weibliches/Männliches Crossdressing im Kino	46
4.16. Motive des Kleidertausches	47
4.17. Die Verwandlung	48
4.18. Namenswechsel	49
5. Film-Analyse	51
5.1. Allgemeines	51
5.2. Protokollierung eines Filmes	52
5.3. Begriffe der Filmgestaltung	52
5.4. Einstellung	53
5.5. Kamera	53
5.6. Lichtgestaltung	53

5.7. Schnitt und Montage	54
5.8. Ausstattung und Farbe	54
5.9. Ton und Sound	55
6. Camp, Kitsch und Crossdressing bei Almodóvar	56
6.1. <i>Tacones Lejanos</i> und <i>Todo sobre mi madre</i>	57
6.2. Inhaltsangabe: <i>Tacones Lejanos</i>	58
6.3. Inhaltsangabe: <i>Todo sobre mi madre</i>	59
6.4. Figurenprofil	60
6.5. Femme Letal	60
6.6. Rebeca	61
6.7. Becky del Páramo	62
6.8. La Agrado	62
6.9. Manuela	63
6.10. Huma Rojo	65
6.11. Almodóvars Crossdressing und seine Botschaften in <i>Tacones Lejanos: Femme Letal</i>	65
6.12. Schlüsselszene 1: <i>Die wahre Becky del Páramo</i>	67
6.13. Schlüsselszene 2: <i>Letals großer Auftritt</i>	68
6.14. Schlüsselszene 3: <i>Das entthronte Original</i>	72
6.15. Schlüsselszene 4: <i>Bedrohung des männlichen Geschlechts?</i>	73
6.16. Mutter-Tochter Beziehung	77
6.17. Rebecas scheiternde Imitation	77
6.18. Femme Letal als Mutterersatz oder als ‚tödliche Frau‘?	80
6.19. Femme Letal, Becky und der Camp Almodóvars	82
6.20. Almodóvars Crossdressing und seine Botschaften in <i>Todo sobre mi madre: La Agrado</i>	84
6.21. Schlüsselszene 1: <i>La Agrado: Die Geschichte meines Lebens</i>	86
6.22. La Agrado und ihr uneindeutiges Geschlecht	90

6.23. Schlüsselszene 2: <i>Marios Bitte</i>	90
6.24. Schlüsselszene 3: <i>Ninas Neugierde</i>	91
6.25. Agrados Profession	93
6.26. Mutter-Sohn Beziehung	93
6.27. Manuela und ihre Suche nach dem verlorenen Phallus	95
6.28. La Agrado, Huma Rojo und der Camp Almodóvars	97
7. Schlusswort	102
8. Resumen	105
9. Literaturliste	116
9.1. Primärquellen	117
9.2. Sekundärquellen	117
9.3. Zeitschriften und Onlineartikel	120
9.4. Links	121
10. Curriculum Vitae	122

1. Einleitung

Das Oszillieren zwischen Schein und Sein findet sich auf verschiedenste Weise in Pedro Almodóvars Filmen wieder (Maurer Queipo, 2003: 3-7), und ermöglicht dem spanischen Regisseur seine Figuren als ‚un-eindeutige‘ Geschlechtsidentitäten, das sich über das Tragen von Kleidung des anderen Geschlechts oder über Schönheitsoperationen äußert, darzustellen und stellt zugleich die herkömmliche Geschlechterdefinition in Frage (vgl. Hofstadler, 2007, 21-45). Das bedeutet, dass nicht nur das Tragen von geschlechtsspezifischer Kleidung bei Almodóvar un-eindeutig ist, sondern auch die Identität und der Körper seiner Figuren un-eindeutig sind.

Kleidung, die sich in unserer Kultur nach dem Geschlecht orientiert, dient als äußerliche Markierung der sexuellen Differenz (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Ein Kleidertausch, den Almodóvar in seinen Filmen provoziert, „bringt die relative Stabilität des Systems Mann/männlich – Frau/weiblich ins Wanken“ (Jutz, 1993: 35).

Diese Form des Kleidertausches drückt sich über die Methode des Crossdressings, die aus den Hollywood-Komödien stammt, aus. Pedro Almodóvar nimmt sich dieser Methode an, allerdings wendet er das Motiv des Kleidertausches auf seine eigene, komische und skurrile Art und Weise an. Er versucht über seine Figuren Grenzen zu überschreiten, die die strenge Geschlechterordnung Mann-Frau der spanischen Gesellschaft in Frage stellt. Dabei zieht er auf seine Weise die gesellschaftliche Normierung ins Lächerliche und versucht dabei das Geschlechter-Klischee aufzubrechen. Crossdressing-Motive in Almodóvars Filme stellen die sexuelle und soziale Identität in Frage und liefern damit den Nachweis, dass das Geschlecht keine biologische Festlegung, sondern eine kulturelle Konstruktion ist (vgl. Jutz, 1993: 35-50).

In *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre* begegnen wir Figuren, die Teil dieser Crossdressing Motive sind, allerdings über die Methode der Hollywood-Komödien hinausgehen.

Ziel der Diplomarbeit ist es einerseits an der These Judith Butlers anzuknüpfen, die „nicht nur die gesellschaftlich/kulturell bedingte Geschlechtsidentität (gender), sondern auch das biologische Geschlecht (sex) als Konstrukt, als performative Zuschreibung“ (Maurer Queipo, 2003, S. 11) auffasst. Denn Almodóvars Figuren spielen auf die diskutierte performative Konstruktion des sozial-kulturellen und

biologischen Geschlechts an, „Thesen, die Almodóvar in den achtziger Jahren in seinen Werken und seinem Madrider Lebensstil bereits vor ihrer Theoretisierung praktizierte“ (Maurer Queipo, 2003, S. 13). Das Thema des Crossdressing soll hier als Basis meiner Diskurs-Ausarbeitung dienen. Andererseits soll Almodóvars kitschiger und camp-ästhetischer Einfluss auf seine Figuren, der sich ebenfalls auf die Darstellung des Geschlechts bezieht, und weitere campy Aspekte wie Architektur, Innenausstattung oder Dekoration, Mode und Farben, herausgearbeitet und zugleich auf filmanalytischer Ebene dargestellt werden.

Die Filme Almodóvars, *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre*, verwende ich als Quelle meiner Arbeit, die auch der Ausgangspunkt meiner Themenfokussierung und Themenerarbeitung sind. Der hermeneutischen Diplomarbeit zugrunde liegende Informationen und Materialien stammen aus einschlägiger Literatur, die für das Thema der Arbeit als nützliche und hilfreiche Grundlage fungieren.

Die Diplomarbeit wird sich in drei Abschnitte gliedern, die aufeinander aufbauen.

In dem ersten Teil behandle ich die Stilrichtungen *Camp* und *Kitsch* und erläutere beide Begriffe. Nach der Begriffsdefinition gehe ich auf Pedro Almodóvars Leben ein. Hier werde ich unter anderem Punkte wie die Diktatur Francos, die Movida Madrileña und Pedros dichterische Erfindung Patty Diphusa, Faktoren, die Almodóvar in seiner Entwicklung beeinflussten, berücksichtigen.

Anschließend soll im nächsten Abschnitt auf die These Butlers, die ich mir über das Thema des Crossdressings erarbeite, eingegangen werden. In diesem Abschnitt lege ich besonderen Wert auf die Mode, die die Geschlechtertrennung anzeigt. Ebenso gehe ich im selben Kapitel kurz auf die Entwicklung des Crossdressings, seine Anfänge auf der Bühne bis hin zur Kinoleinwand, ein.

Der dritte und letzte Teil widmet sich der Filmanalyse, die sich unter anderem mit dem Kamerablick, den Einstellungsgrößen und der Inszenierung des Themenschwerpunktes, beschäftigt.

Im Film scheint alles möglich zu sein (vgl. Hofstadler, 2007, 28-45), denn Pedro Almodóvar nimmt sich dieser Crossdressing-Methode an und spielt in seinen Filmen mit *sex* und *gender*, präsentiert uns die verschiedensten geschlechtlichen Identitäten und hebt sie durch sein Faible für Kitsch und Camp-Ästhetik hervor.

2. Kitsch und Camp-ästhetische Stilrichtungen

In den folgenden Kapiteln werde ich auf die Stilrichtungen Kitsch und Camp-Ästhetik eingehen, die eine besondere Rolle in den Filmen Almodóvars einnehmen. Um Verwechslungen der Termini zu vermeiden, werde ich jeweils beide Begriffe einzeln erläutern. Im letzten Unterpunkt (Kapitel 2.12.) möchte auf das Verhältnis beider Kunstrichtungen eingehen.

2.1. Anmerkungen zu Susan Sontags *Notes on Camp*

„Das Kennzeichen des Camp ist der Geist der Extravaganz.

Camp ist eine Frau, die in einem Kleid aus drei

Millionen Federn herumläuft“

(Susan Sontag, 1968, 269-284)

„Vieles auf der Welt hat nie einen Namen erhalten und vieles, ist selbst wenn man einen Namen gegeben hat, nie beschrieben worden. Dazu gehört jene Erlebniswelt (sensitivity), die unter dem Kultnamen <Camp> bekannt ist“ (Sontag, 1986: 269).

In ihren Anmerkungen zum Begriff Camp schreibt die amerikanische Schriftstellerin und Publizistin Susan Sontag, die sie Mitte der 1960er Jahre publizierte, über die „Erlebnisweise - sensitivity“ (ebd., S. 269), die unter dem Namen *Camp* bekannt ist. Dazu schreibt sie, dass Camp „keine natürliche Weise des Erlebens (ist). Zum Wesen des Camps gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung. Und Camp ist esoterisch – eine Art Geheimkode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen“ (Sontag, 1968, 269). Hofstadler beschreibt unter anderem diese spezielle Lebensweise - sensitivity - als Geschmack (vgl. Hofstadler, 2007, 143-154), den Sontag als einen sich ungleichmäßig entwickelten definiert. Denn es ist eine Seltenheit, dass eine Person gleichzeitig einen guten visuellen Geschmack, Geschmack in der Beurteilung von Menschen und zusätzlich Geschmack im Denken aufweist (vgl. Sontag, 1968, 269-284).

2.2. Camp als ästhetisches Dekor

Susan Sontag schreibt in ihrem Aufsatz, dass „Camp eine bestimmte Art des Ästhetizismus ist“ (Sontag, 1968, 270), eine Weise die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Hier geht es nicht um Schönheit, sondern um „den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung“ (Sontag, 1968: 270).

Camp ist nicht nur eine Sichtweise, die Art Dinge zu betrachten, sondern der campy Stil findet sich auch in Eigenschaften, die sich in Sachen und Verhalten der Menschen entdecken lassen, wieder. Dazu zählen beispielsweise Filme, Kleider, Möbel, Romane, Architektur (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Besonders Kleider und Möbel, Details des visuellen Dekors gehören zum Kanon des Camps. Susan Sontag schreibt, dass „Camp-Kunst häufig dekorative Kunst (ist), die die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont“ (Sontag, 1968: 271). Nicht alle, aber viele Beispiele für Camp sind Dinge, die von einem <seriösen> Standpunkt aus betrachtet entweder minderwertige Kunst oder *Kitsch* sind (vgl. Sontag, 1968, 269-284).

2.3. Camp als übertriebener Stil und Produkt des Menschen

„Je mehr wir uns mit Kunst befassen, desto weniger kümmert uns die Natur“ (*The Decay of Lying* in Susan Sontag, 1968: 272). Die Camp Ästhetik stellt keinen direkten Bezug zur Natur her (Vgl. Zeul, 2010). Susan Sontag betont, dass in der Natur nichts campy sein kann, denn „ländliches Camp ist immer ein Produkt der Menschen, und die meisten Objekte, die als <campy> bezeichnet werden können, sind urban“ (Sontag, 1968: 272). Sie fügt hinzu, dass der Camp-Geschmack eine Liebe für die menschliche Natur darstellt (vgl. Zeul, 2012, 49-60), denn „Camp ist ein zärtliches Gefühl“ (Sontag, 1968, 284).

Camp ist also ein besonderer Stil. „Es ist die Liebe zum Übertriebenen, zum <Übergeschnappten>, zum <alles-ist-was-es-nicht-ist>“ (Sontag, 1968: 272). Sontag führt hier den Jugendstil als besonderen Stil an. Denn charakteristisch für den Jugendstil ist, dass er „das eine in das andere verwandelt (...): die Beleuchtungskörper haben die Form blühender Pflanzen, das Wohnzimmer ist in Wahrheit eine Grotte“ (ebd., S. 272).

2.4. Androgyne Sinnlichkeit und die Welt unter Anführungsstrichen

Der ausgeprägt schlanke und stark überzogene androgyne Stil ist ebenfalls campy (vgl. Sontag, 1968, 269-284), denn er ist „ohne Zweifel eines der großen Leitbilder der Camp-Sehweise“ (Sontag, 1968: 272). Die androgyne Sinnlichkeit spielt auf die sexuellen Reize an. „Das Schönste am männlichen Mann ist etwas Weibliches. Das Schönste an einer weiblichen Frau ist etwas Männliches ... Verknüpft mit der Vorliebe des Camp-Geschmacks für das Androgyne ist etwas, das nur auf den ersten Blick etwas völlig anderes zu sein scheint: eine Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale

und individueller Manierismen“ (ebd., S. 273). Die besten Beispiele für androgyne Sinnlichkeit sind Filmstars (vgl. Sontag, 1968, 269-284). „Auf der einen Seite die sentimentale, grelle Weiblichkeit einer (...) Gina Lollobrigida (...). Auf der anderen Seite die großen Meisterinnen des überzogenen, manierten Stils, wie Bette Davis (...) oder Edwige Feuillère (ebd., S. 273).

Camp sieht die Welt unter Anführungsstrichen (vgl. Hofstadler, 2007, 143-154). Eine Lampe ist eine <Lampe> und eine Frau ist eine <Frau> (Vgl. Sontag, 1968). „Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen“ (Sontag, 1968: 273). Das Aroma des Camps ist Travestie, Schauspiel und Theater. Fraglich ist, wann entfaltet sich dieses Aroma? (vgl. Sontag, 1968, 269-284).

2.5. Naivität und Ernsthaftigkeit

Camp beruht auf Naivität, die sich wiederum auf das Verhältnis Parodie und Selbstparodie stützt. Schauspieler/Innen verhalten sich campy, wie Bette Davis in *All About Eve*, indem sie sich selbst parodieren, ohne sich dessen bewusst zu sein (vgl. Sontag, 1968, 269-284).

Zum reinen oder naiven Camp kommt auch noch Ernsthaftigkeit hinzu, die ihr Ziel verfehlt (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Diese Verfehlung trifft nicht immer zu. Eine gute Mischung aus Übertreibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Naivität kann als Camp gerettet werden (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Susan Sontag erläutert in ihren Anmerkungen zu Camp, dass der Stil ein „unverschämter Ästhetizismus“ (Sontag, 1968: 276) ist und zeichnet sich oft durch etwas Übergroßes aus. Diese Übergröße – frz. „démessuré“ - spiegelt sich nicht nur im Werk des Künstlers oder der Künstlerin, sondern auch in der „Art des Ehrgeizes selbst“ (vgl. Sontag, 1968, 269-284), in der Art der Person, die hinter ihrem Werk steht. Hier geht Sontag auf den katalanischen Architekt Antoni Gaudí ein, der für seinen Baustil, der durch und durch Camp ist (vgl. Sontag, 1968, 269-284), bekannt ist. „ (...) was vor allem bei der Kathedrale der Sagrada Familia deutlich wird - den Ehrgeiz eines Mannes dokumentieren, als einzelner zu leisten, was nur Generationen zu leisten vermögen: eine ganze Kultur zu erschaffen“ (Sontag, 1968: 277).

2.6. Camp als wertfreies System in der Subkultur

Camp-Geschmack wendet sich vom gut-schlecht Schema ab. Er bewertet die Dinge nicht. „Etwas ist gut, nicht weil es vollendet ist, sondern weil damit eine neue Wahrheit über die Situation des Menschen, eine neue Erfahrung dessen, was es heißt, ein Mensch zu sein (...) eine neue, gültige Erlebnisweise aufgezeigt wird“ (Sontag, 1968: 280).

Camp wird auch mit Homosexualität in Verbindung gebracht. Die Behauptung, dass der Camp-Geschmack und der Homosexuelle-Geschmack ident seien, wäre eine falsche Aussage, allerdings weisen beide Geschmäcker eigentümliche Verwandtschaft und Überschneidungen auf (vgl. Sontag, 1968, 269-284). „ (...) Homosexuelle bilden im großen und ganzen die Vorhut - und das am deutlichsten hervortretende Publikum - des Camps“ (Sontag, 1968: 282).

Die kitschig camp-ästhetische Stilrichtung hielt auch Einzug in Pedro Almodóvars Leben und Filme. Nach Hofstadler zählt Almodóvar mehr zum Figuralen als zum Diskursiven (Vgl. Hofstadler, 2007). „Pedro Almodóvar zeigt Liebe zum Dekor, zum Kitsch“ (Hofstadler, 2007: 147).

2.7. Anmerkungen zum Kitsch

„Kitsch als Geschmack,
der <gut> oder <schlecht> als Adjektive nicht kennt,
weil er schon längst zu einem Substantiv ohne Eigenschaften wurde“
(Carlos Polimeni, 2005)

Wenn man sich in der einen Sekunde die Frage stellt, was Kitsch eigentlich ist, assoziiert man in der nächsten damit das Wort Gartenzwerge oder Engelsfiguren (vgl. Gelfert, 2000, 5-16).

Wie wird aber Kitsch auf wissenschaftlicher Ebene definiert? Der Ausdruck Kitsch ist im allgemeinen Gebrauch unklar zu bestimmen (vgl. Elias, 2004, 1- 40). Carlos Polimeni zufolge, der sich in seinem Buch unter anderem mit der ungewöhnlichen Stilrichtung auseinander setzt, ist Kitsch ein zu definieren schwieriger Begriff, da seine Definitionen so unterschiedlich, wie die, die sie vornehmen, sein können (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). Das Wort *Kitsch* kam das erste Mal um 1890 in Münchner Kunstkreisen auf (vgl. Gelfert, 2000, 5-16) und wurde mit der Handwerkskunst in Verbindung

gebracht² aus alten Möbeln neue zu fabrizieren (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). 1909 fand zum ersten Mal das Wort Kitsch als kunstkritischer Terminus durch eine Ausstellung über „Geschmacksverwirrung im Kunstgewerbe“ in Stuttgart größere Verbreitung (vgl. Gelfert, 2000, 5-16).

2.8. Sprachliche Verbreitung

Der Begriff *Kitsch* kommt aus der deutschen Sprache, wobei bis heute noch Unsicherheit über die sprachliche Herkunft des Wortes besteht (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 94-97), und lässt sich schwer in andere Sprachen übersetzen. Gelfert schreibt, dass es bereits Versuche gab ‚Kitsch‘ zu übersetzen³, die allerdings der inhaltlichen Bestimmung der Übersetzung wenig hilfreich waren (vgl. Gelfert, 2000, 5-16). Avenarius nimmt sich 1922 eine etymologische Bestimmung vor und „führt das Wort zunächst auf den Sprachgebrauch der Künstler zurück, sieht seinen eigentlichen <Sinn und Beigeschmack> jedoch in der Bedeutungsverschiebung, die der Begriff erfährt: Kitsch ist, was sich an den Publikumsgeschmack anpasst und sich daher leicht verkaufen lässt“ (Dettmar/Küpper, 2007: 95).

Cursilería, die Geschmacklosigkeit, ist die spanische Bedeutung, die dem deutschen Wort Kitsch sehr nahe kommt (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). „Das Wort <verkitschen> bedeutet, jemanden <ein X für ein U vormachen>, <etwas andrehen>, das eigentlich nicht gebraucht wurde; also letzten Endes etwas <verfälschen>“ (Polimeni, 2005: 13).

2.9. Kitschige Verbreitung: Von der Bourgeoisie bis zum Kleinbürgertum

Die Popularisierung von Kitsch war das Ergebnis einer Entwicklung Mitte des 19. Jahrhunderts, als in Deutschland eine Phase der Kapitalanhäufung eine neue Klasse hervorbrachte und zwar die Klasse der Bourgeoisie (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). Diese neue Klasse hatte keine eigene Kultur, dafür viel Geld, die über finanzielle Mittel die aristokratische Kunst zu kopieren versuchte (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). „Die Salons des Bürgertums im 19. Jahrhundert füllten sich mit imitierten und kopierten Objekten:

² Norbert Elias schreibt in *Kitschstil und Kitschzeitalter*, dass der Terminus Kitsch womöglich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Spezialisten Milieu als Bezeichnung für bestimmte angefertigte „Skizzen“ hervorging, die zwar selbst den ungebildeten Geschmack der kapitalistischen Gesellschaft verachteten, allerdings aus wirtschaftlichen Gründen verkitschte Produkte herstellten und vertrieben (vgl. Elias, 2004, 9-19).

³ Ferdinand Avenarius führte *Kitsch* auf das englische *sketch* zurück und Eduard Koelwei leitete den Begriff von *kitschen* her, was *den Straßen Schlamm mit der Kotkrücke zusammenscharren* bedeutet (vgl. Gelfert, 2000, 5-16).

<erhabene Gemälde>, von zweitklassigen Malern nachempfunden, voller Sonnenuntergänge (...) Elfen des Waldes, armer Kinder mit Augen voll Tränen etc. Eine überladene und süßliche Welt, die Jahr um Jahr an Terrain gewann und sowohl das Kleinbürgertum als auch die unteren Klassen durchdrang“ (Polimeni, 2005: 14).

2.10. Kitsch als unangemessener Gegenstand und kitschiges Dekor

Nach Abraham Moles wird Kitsch in seinen Anfängen des 20. Jahrhunderts als Ausdruck von *Unangemessenheit, Überladung, Synästhesie und Mittelmäßigkeit* definiert, wie zum Beispiel ein auffällig unpraktischer Korkenzieher, der den Penis eines Engels darstellt oder ein Musikkästchen, das Parfümzerstäuber und Radio zugleich ist (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). Kitsch kann auch als Kunst definiert werden, der zu einem bedeutsamen Gebrauchsgegenstand wird, wie zum Beispiel das Dekor katholischer Kirchen, der westliche Gebrauch orientalischer Kunst, Wohnzimmerdekorationen in Fernsehserien (vgl. Polimeni 2005, 9-19) oder ein Plakat bzw. T-Shirt mit dem Aufdruck des Kopfes von Ernesto Che Guevara.

2.11. Kitsch als Mode

Auch im 21. Jahrhundert ist Kitsch mit „Mode des minderwertigen Geschmacks“ (Polimeni, 2005: 15) gleichzusetzen. Heute allerdings wird Kitsch verteidigt als Reaktion auf Bestehendes, Nicht-Anerkennen eines authentischen *guten Geschmacks*, „der wechselhaft scheint und allein dem Nutzen der Design- und Modeindustrie dient“ (Polimeni, 2005: 15). Kitsch findet sich auch in der Mode, der das Glatte und Reine durch Beliebigkeit durchbricht (vgl. Polimeni, 2005, 9-19), wieder. „Die Aufwertung von Kitsch durch die Welt der Haute Couture (...) prägte die achtziger und neunziger Jahre“ (Polimeni, 2005: 16). Kitsch geht neben der Beziehung zu Kunst und Mode auch eine Verbindung mit der homosexuellen Kultur ein, die einen kritisch parodistischen Beigeschmack in sich trägt (vgl. Polimeni, 2005, 9-19). „Kitsch ist (...) Pseudo-Kunst, Kunst in billiger, süßlicher, rührseliger Form, verfälschte, verlogene Darstellung der Wirklichkeit. Kitsch ist seinem Wesen nach Traumkitsch, ein Idealbild des Daseins“ (Polimeni, 2005: 18) und ein bunter Zufluchtsort, der Pedro Almodóvars kreativem Schaffen den Weg ebnete. „Die kitschigen Gegenstände und Dekorationen halfen mir, meinen Geschmack und meine Figuren zu definieren. Unbewusst dient das alles dazu, dich zu verstecken und (...) dich zu zeigen“ (ebd.).

Almodóvar drückte sich über Kitsch aus, wobei er heute subtilere Elemente in seinen Filmen verwendet (vgl. Polimeni, 2005, 9-19).

2.12. Verhältnis zwischen Kitsch und Camp

Thomas Küpper schreibt in seinem Artikel *Ist es wahre Liebe...? Kitsch und Camp aus evolutionstheoretischer Sicht*, dass Kitsch und Camp mit „Abfall und Abklatsch in Verbindung“ gebracht wird (Küpper, 2004: 141)⁴.

Der Text *Kitsch-Art, Camp, Kulturrecycling-Postmoderne Spielarten*⁵ weist darauf hin, dass in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts Kategorien der *hohen Kunst* wie Originalität, Authentizität und der künstlerische Fortschritt ästhetischer Neuerungen in Frage gestellt wurde und somit sich auch das Verhältnis zum Kitsch änderte (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 279-284). „Kunstwerke machen sich Kitsch zu eigen, sie zitieren ihn und greifen ihn auf. Auch in der Alltagskultur setzen sich Formen des Spiels mit Kitsch-Elementen durch“ (Dettmar/Küpper, 2007: 279). Doch wurde Kitsch nicht in den 1970er Jahren bekannt. Kitsch ging durch den *guten schlechten Geschmack*, durch die Tradition des Camps hervor (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 279-284). Susan Sontag schrieb in ihren Anmerkungen zum Camp, dass Camp dekorative Kunst sei und dekorative Kunst ist mit Kitsch gleichzusetzen (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Kurzum fasst man Kitsch, wie oben bereits erwähnt wurde, als etwas Abgegriffenes, als Abklatsch, auf, dass sich „dennoch für originär, echt, wahr, spontan ausgibt“ (Küpper, 2004: 141).

Hingegen stellt Camp eine Nicht-Ursprünglichkeit zur Schau und versteht sich als etwas Abgeleitetes (vgl. Küpper, 2004, 141-158). Camp verbreitete sich zuerst im Jargon des Theaters, in der höheren Gesellschaft, dann in der städtischen Subkultur, in der Modewelt und nicht zu vergessen im Showgeschäft (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 279-284).

Camp ist auch seit den 1920er Jahren als Stilrichtung in der Literatur vertreten, die „mit Ästhetizismus (...), Ironie, theatralischer Frivolität, sexueller Grenzüberschreitung und Feminität in Verbindung gebracht wird“ (Dettmar/Küpper, 2007: 279). Bekannter Vertreter des literarischen Stils ist Oscar Wild.

⁴ Kampmann, Sabine [Hrsg.]: Gender Studies und Systemtheorie: Studien zu einem Theorietransfer/Sabine Kampmann ; Alexandra Karentzos ; Thomas Küpper (Hg.), 2004: 141-158.

⁵ In Kitsch, Texte und Theorien hrsg. von Dettmar und Küpper, 2007.

Des Weiteren ist erwähnenswert, wie schon angedeutet wurde, dass Camp als Ableitung eines Originals zu verstehen ist und nicht als Kopie, das heißt, dass Camp das Original in Frage stellt. „Was kopiert wird, ist seinerseits schon Kopie. Indem Camp solche Verhältnisse offen legt, entkräftet es den Anspruch auf das <Wahre> und <Echte>“ (Küpper, 2004: 142).

Bereits bekannt, siedelte sich nicht nur Kitsch, sondern auch Camp in der homosexuellen Szenerie an und setzte sich auch als Thema in der Wissenschaft besonders durch Susan Sontags Anmerkungen zu Camp durch. Allerdings wurde ihr Beitrag in der Geschlechterforschung stark kritisiert, da „er Camp eine politische Dimension abspricht“ (Dettmar/Küpper, 2007: 280), wohingegen die Homosexuellenbewegung mit der Stilrichtung Camp eine politische Absicht verbindet (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 279-284).

Theatralität und Neigung, auch Begierde und Lust, zur Übertreibung stellen die herkömmliche Geschlechterordnung in Frage: „Mit ihnen wird demonstriert, dass die Geschlechtsidentität nicht natürlich, sondern performativ (...) ist, aus gesellschaftlichen Normierungsprozessen hervorgeht“ (Dettmar/Küpper, 2007: 280). Übertriebene und kitschige Gesten zeigen klischeehafte Denkmuster auf und machen diese Inszenierung des Männlichen als auch des Weiblichen bewusst (vgl. Dettmar/Küpper, 2007, 279-284). Somit stellt Camp die „Originalität“ (Dettmar/Küpper, 2007: 280) in Frage.

2.13. Camp meets Judith Butler

Küpper schreibt, um die behandelte Thematik verständlicher zu machen, schreibt Küpper, dass sich die Begriffshierarchie beider Stilrichtungen auf die unumstrittene Gender Debatte auswirkt, die hinsichtlich der Camp Theorie unter anderem von der Theoretikerin Judith Butler vertreten und erklärt wird. Ihr Begriff der „Geschlechter Parodie (*gender parody*)“ setzt nicht voraus, dass es ein Original, etwas Ursprüngliches, gibt, das parodistisch imitiert wird. Gegenstand der Parodie ist eher der Mythos der Ursprünglichkeit (...), die Vorstellung einer natürlichen geschlechtlich bestimmten Identität“ (Küpper, 2004: 142). Er hebt hervor, dass Judith Butler die Travestiekunst als Ausdrucksmodell der Geschlechtsidentität gleichsetzt, die sich durch die Kunstdarbietung über die *gender identities* lustig macht und zugleich versucht (vgl. Küpper, 2004, 141-158), „Kontinuität und Kohärenz zwischen dem anderem Geschlecht (sex), der Geschlechtsidentität (gender) und dem Begehren herzustellen und die

kulturellen Geschlechtsidentitäten auf eine <Wahrheit> des Sexus, auf ein natürliches <Wesen> des Männlichen und des Weiblichen zurückzuführen.“ (Küpper, 2004: 143-143). Demgegenüber lässt die Travestie die Geschlechtsidentität nicht als Ausdruck des biologisch ermittelten Geschlechts als ursprüngliche Einheit gelten, sondern macht den Zusammenfall zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) deutlich (vgl. Küpper, 2004, 141-158). Somit unterstreicht Butlers Theorie, dass Camp „dem <Natürlichen> seine <Natürlichkeit> nimmt“ (Küpper, 2004: 143).

Camp stellt, indem es Personen und Sachen wahrnimmt und die Existenz als Spielen einer Rolle begreift (vgl. Küpper, 2004, 141-158), durch den Akt der Theatralität die Performativität zur Schau: „Das <Äußerliche> der Person, ihr <Auftreten> (...), geht nicht auf einen <inneren Kern> zurück (...), sondern fabriziert in erst“ (Küpper, 2004: 143). Daher legt Butlers Theorie der Performativität das „Spielen einer Rolle“ (Küpper, 2004: 144) dar. Insofern verhindert Camp „Essenzialisierungen der Geschlechter“ (ebd.), dass Geschlechtermerkmale performativ und nicht ausdrucksstark sind (vgl. Küpper, 2004, 141-158).

3. Almodóvars Leben und sein Faible für Camp und Kitsch

„Ich bin in der Mancha geboren und habe da acht Jahre gelebt.

Diese ersten Jahre haben mir klar gemacht, daß ich die Gegend
nicht liebe und da nicht leben möchte und alles, was ich im Leben täte.

Das Gegenteil dessen sein würde, was ich in der Mancha gesehen habe –

Die Art der Leute dort, zu leben, zu denken, zu sein.“

(Pedro Almodóvar)⁶



Abbildung 3⁷

Heroin spritzende lesbische Nonnen, Hausfrauen, die ihren Partner in einer Kühltruhe aufbewahren, Ehefrauen, die in den Nachrichten öffentlich zugeben, dass sie für den Tod ihres Ehemannes verantwortlich sind und Frauen, die sich als Männer entpuppen, die Frauen nachahmen und kopieren (vgl. Riepe, 2004, 7-16).

Manfred Riepe schreibt in *Intensivstation Sehnsucht*, dass solche Geschichten nur der spanische Regisseur Pedro Almodóvar erzählt: „Seine subtil schrillen Gratwanderungen zwischen Travestie und Tragik, Komödie und Melodram, Kitsch und Kunst“ (Riepe, 2004: 7) und seine außergewöhnlichen Geschichten und Figuren ziehen die Zuschauer/Innen in den Bann.

⁶ Zitiert nach Christoph Haas, 2001: 11.

⁷

<http://www.bing.com/images/search?q=bing.com%20images+Pedro+Almod%c3%b3var+High+Heels&view=detail&id=F800F4E613690D7321F826B8C5AB5215362FE9D4> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

3.1. Das Leben des Jungen aus Calzada de Calatrava

Pedro Almodóvar, spanischer „Regisseur, Szenarist, Autor, (Theater-) Schauspieler und Sänger“ (Maurer Queipo, 2005: 51), wird am 24. September 1951⁸ in einem kleinen Dorf in der Heimat des Ritters Don Quijotes de la Mancha geboren. In seiner Jugend entdeckt er seine Leidenschaft für das Kino und merkt zugleich, dass er sich durch seine Interessen und Einstellung, die sich von der ländlichen Sichtweise abhebt, in seinem Dorf deplatziert fühlte (vgl. Riepe, 2004, 7-16). Er nahm wahr, dass er anders als die anderen Kinder war und auch dementsprechend - als Außenseiter - behandelt wurde. „Meine Kindheit war nicht traurig, aber fröhlich war sie auch nicht. Schon als Junge betrachtete man mich mit Mißbilligung. Weshalb, wussten die Leute nicht, ich war ja noch ein Kind, aber in der Tatsache selbst bestand kein Zweifel. (...) Glücklicherweise hat mich nichts dramatisiert, weil ich von Natur aus sehr positiv bin und weil ich mich eben in die Lektüre und ins Kino flüchtete, was mir ein enormes Vergnügen bereitete. Aber ich habe mich immer als Außenseiter gefühlt, von den Leuten verachtet“ (In Haas, 2001: 13). Pedro Almodóvar war ein schüchternes Kind und sein Leben wurde durch die Liebe zum Kino verändert (vgl. Polimeni, 2005, 21-27). Als kleines Kind erzählte er die Filme der 50er Jahre nach, die er Wochen zuvor mit seinen Schwestern und seiner Mutter gesehen hatte und dabei „erfand er sie neu und formulierte sie dank seiner lebhaften Vorstellungskraft um“ (Polimeni, 2005: 21).

Zudem erzählt Pedro, dass er sich mit Monica Vitti, die die Figur der Anna in dem Film *Die mit der Liebe spielen (L'Avventura)* von Antonioni verkörperte, identifizierte. „Ich fühlte mich exakt wie Monica Vitti (...), ich konnte wie sie sagen: <Ich weiß nicht, was ich tun soll (...), gehen wir in den Nachtclub>“ (Zitiert in Polimeni, 2005: 29). Heute betrachtet er seine Reaktion, dass der Film mit seinem Leben zu tun habe, als eine kitschige, allerdings wäre sie eine ehrliche gewesen (vgl. Polimeni, 2005, 29-33).

3.2. Familie

Pedro hat zwei Schwestern und einen Bruder, der heute noch sein engster Vertrauter und Mitbegründer der Produktionsfirma *El Deseo*, wo Almodóvar seine Filme

⁸ Seine Geburtsdaten weisen unterschiedliche Angaben auf. So heißt es zum Beispiel bei Manfred Riepe, dass Pedro Almodóvar am 24. September 1949 in einem Dorf in der Mancha geboren wurde. Der Widerspruch, das Groteske und das Undurchsichtige seiner Figuren und Filme im Allgemeinen ist anscheinend auf Almodóvars Biographie zurückzuführen (vgl. Riepe, 2004, 7-16). Auch Maurer Queipo gibt an, dass der spanische Regisseur im Jahr 1949 geboren sei (vgl. Maurer Queipo, 2005, 51-53).

produziert, ist⁹. Die Beziehung zu seinem Vater war eine zwiespältige, da Pedro bereits als Kind anders als die gleichaltrigen Kinder aus seinem Dorf war. Er betrachtete seinen Sohn Pedro einerseits mit Befremden, andererseits mit Liebe. Pedro gehörte nicht zu seiner Welt (vgl. Riepe, 2004, 7-16).

Die Familie Pedro Almodóvars lebte in ärmlichen Verhältnissen und lebte primär von der Tätigkeit des Vaters, der von der Mancha, nach Andalusien und in die Extremadura Öl, Wein und Lebensmittel auslieferte und deshalb oft abwesend war (vgl. Zeul, 2010, 27-33).

Hingegen hatte Pedro eine gute Beziehung zu seiner Mutter. Sie war eine bedeutende Figur in Almodóvars Leben. Mutter und Sohn verband ihre Kreativität, die Affinität und Liebe zur Musik, beides Vorlieben, die der Regisseur in seine Filme miteinfließen lässt. „Pedro Almodóvar schildert seine Mutter als extrem kreativ“ (In Zeus, 2012: 30). Durch den kreativen Einsatz besserte seine Mutter das Haushaltsgeld auf, indem sie ihren Nachbarinnen das Lesen und das Schreiben beibrachte, Briefe vorlas oder auch Antwortbriefe schrieb (vgl. Zeus, 2010, 27-33). Pedro Almodóvar erzählt, dass seine Mutter die Briefe nach ihrem Geschmack umschrieb, „positive Inhalte in die Briefe <hineinschmuggelte>“ (In Zeus, 2010: 29), um bei den Nachbarinnen positive Stimmung und Freude zu verbreiten. Almodóvar sagt, dass er viel von seiner Mutter mitbekommen und dabei etwas Wichtiges für seine Arbeit gelernt habe und zwar Fiktion von Realität zu unterscheiden, da „die Realität durch die Fiktion komplettiert wird, um das Leben leichter zu machen“ (ebd.).

3.3. Die Mutter-Sohn Beziehung und ihre Auswirkung auf Pedros Filme

Mathilde Zeus, die sich in ihrem Buch *Pedro Almodóvar Seine Filme, Sein Leben* unter anderem mit Almodóvars Beziehung zu seiner Mutter auf einer psychoanalytischen Ebene auseinandersetzt, schreibt, dass nicht nur der Einfluss seiner Mutter, sondern auch die häufige Abwesenheit des Vaters sich auf Pedros Entwicklung auswirkte, „die unter anderem auch zur Herausbildung einer homosexuellen Orientierung im Regisseur geführt haben mag und zu einer engen, aber zugleich ambivalenten Mutterbeziehung“ (ebd.).

⁹ *El Deseo* heißt das Filmunternehmen, das Almodóvar mit seinem Bruder Agustín Mitte der achtziger Jahre gründete. Der Firmennamen *Begierde* bzw. *Begehren* findet in seinen Filmen und auch bei seinen Figuren große Beachtung und Anklang, da der Begriff im internationalen Diskurs eine Zeit lang vernachlässigt schien (vgl. Polimeni, 2005, 9-19).

Die Beziehung zu seiner Mutter war ein sehr gutes und inniges Mutter-Kind Verhältnis. Aus psychoanalytischer Sicht schreibt Mathilde Zeus, dass, nachdem sich Pedro mit 17 Jahren gegen den Willen seiner Eltern entschieden hat nach Madrid zu gehen, der „Schatten des Objekts“ (Zeus, 2012: 32), ausgelöst durch das Verlassen des Elternhauses und durch die Abnabelung von seiner Mutter, auf sein Ich fiel (vgl. Zeus, 2010, 27-33). Almodóvar nahm seine Mutter „über den Prozess der Identifizierung mit (...) mit der er symbolisch weiterhin wie mit der Nabelschnur verbunden war“ (Zeus, 2010: 32). Zeus führt einen weiteren psychologischen Strang an und zwar trug Almodóvar seine Mutter nicht nur als Objekt in sich, sondern sie stellte auch das Ichideal ihres Sohnes dar, das sein Ich vereinnahmte (vgl. Zeus, 2010, 27-33).

Als Komplize seiner Mutter, wenn sie gemeinsam Briefe verfassten oder abänderten, und durch die häufige Abwesenheit seines Vaters musste sich Pedro Almodóvar auch nie um den Besitz der Mutter mit seinem Vater streiten¹⁰. Durch die Mutter-Sohn-Beziehung erfuhr und nahm Almodóvar die Identifizierung der Mutter-Anteile als seine eigenen wahr, die dem Regisseur ermöglichten, „Frauen nicht als Objekte der Begierde des männlichen Blicks, sondern als eigenständige Subjekte zu gestalten, die Begierde erheischen, aber auch Lust versprechen, indem sie Männer und Frauen in ihren verführerischen Bann schlagen“ (Zeus, 2010: 33).

Pedro Almodóvar wird auch nicht umsonst in der Literatur und Medienkritik auf Grund seiner intensiven Auseinandersetzung mit den weiblichen Figuren in seinen Filmen und seiner pro-feministischen Position als ‚Frauenregisseur‘ bezeichnet (vgl. Huven, 2002, 2-6).

Hinter seinem Ruf als ‚Frauenregisseur‘ steckt also mehr: Nicht nur seine ambivalente Beziehung zu seiner Mutter und seine Leidenschaft zu grotesken und skurrilen Filmen, sondern auch das Spiel mit traditionellen Werten des patriarchalischen spanischen Systems, das eine klischeehafte und konservative Rollenverteilung der Geschlechterbilder vertritt, und das Spiel mit dem sexuellen Begehren (vgl. Huven, 2002, 2-6) verleihen Almodóvars Filmen eine besondere Würze.

¹⁰ „Der junge Almodóvar musste also nicht mit dem Vater um den Besitz der Mutter kämpfen. Er konnte durchaus phantasieren, sie zu besitzen, ohne dass er Anstrengungen machen musste. Er nahm die Mutter in Besitz, nicht etwa als verbotenes ödipales Objekt, das er dem Vater abjagen musste“ (Zeus, 2010: 33)

Deshalb greift Almodóvar auch gerne auf das Hollywood Genre der 50er Jahre zurück, das einerseits ein theatralisches Melodrama widerspiegelt, andererseits avanciert „das Hollywoodmelodrama (...) zur dominanten Form der Unterhaltungsmedien, in dem nun die Frau in den Vordergrund“ (Maurer Queipo, 2005: 52) gerückt wird.

Zusätzlich ist seine Sympathie für schrill-schreiende bunte Farben, die für den Regisseur sprechen, nicht nur eine Reaktion auf seine kulturelle Freiheit in Madrid, sondern mit seiner leidenschaftlichen Hingabe für Farben und dem kitschigen Dekor drückt er auch seine tiefe Abneigung der damaligen diktatorischen Moralvorstellung und der Rollenverteilung in der Gesellschaft aus (vgl. Maurer Queipo, 2005: 54-57).

Zeus schreibt, dass Almodóvar auf Grund seiner Vergangenheit Geschichte und ein „<neues Kino>“ (Zeus, 2010: 33) schuf und sich von dem Mainstream-Kino abhob. Hinzu kommt, dass bei seinen kreativen Inszenierungen kulturelle Elemente hinzukamen, die den Stempel der Franco Repression und der anschließenden Movida Madrileña trugen (vgl. Zeus, 2010, 27-33).

3.4. Diktatur Francos und seine Folgen

Almodóvars Filme spielen sich in Spanien ab, meistens spielen die Filme in Madrid und Umgebung (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Pedro Almodóvar ist während der Diktatur Francos aufgewachsen, seine Drehbücher und Filme hat er nach der Zeit der Diktatur veröffentlicht, somit unterlagen sie nicht der Zensur wie die manch anderer Filmemacher und Kollegen (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Mathilde Zeus behauptet, dass alle Filme von der ästhetischen Perspektive aus gesehen durch die Diktatur, der Übergangszeit zwischen Ende der Repression Francos und der Movida Madrileña beeinflusst sind (vgl. Zeus, 2010, 19-25). „Almodóvars Leben und Werk ist von der sozialen, kulturellen und politischen Verfasstheit der spanischen Gesellschaft der letzten Jahre der Diktatur und der *transición* (...) nicht zu trennen“ (Zeus, 2010: 20).

Während der Franco Diktatur unterlag nicht nur die spanische Sprache der Zensur Francos, sondern auch das spanische Kino unterlag der franquistisch staatlich verordneten Zensur. Daher brach nach dem Tod Francos auch ein Sex Boom im spanischen Kino aus. Holguín schreibt, dass das spanische Kino von einer Welle der Nacktheit überrollt wurde und das spanische Publikum gierig nach Sexdarbietungen im Kino gewesen sei, nicht umsonst nannte man die spanische Demokratie die <Demokratie der Titten>: „El cine español se vio invadido por una ola de destape,

donde la taquilla guardaba estrecha relación con el desnudo a medidas (...) puesto que, no sin razón, se llamó la democracia española <democracia de tetas>“ (Holguín, 2006: 37).

Zur Zeit des franquistischen Regimes wurden jegliche Karikaturen, die öffentliche Persönlichkeiten beispielsweise aus dem Bereich der Politik ironisierend und lächerlich darstellten, verboten. Dies hatte den Nutzen den Diktator Spaniens als Vorbild des Landes in einer weißen Weste zu idealisieren, damit das spanische Volk nach [s]einer „Wunschfassade, einer ikonisierten Maske“ (Maurer Queipo, 2005: 34) lebte. Der spanische General drückte seinem Volk seine Ideale, Werte und Ideologie auf und verbarg sein wahres ‚Ich‘ hinter einem Schleier, der ihn bis zu seinem Tod verhüllte¹¹. Nach Maurer Queipo „produzierte (er) im Anschluss an barocke Traditionen eine idealisierte Wunsch- und *Scheinwelt*, die er (...) dem spanischen Volk zum *Vorbild* machen wollte“ (Maurer Queipo, 2005: 36).

Diese Scheinwelt, die der Diktator von „Demaskierung und Maskierung“ (ebd.) vertrat, die Zensur und Karikatur dieser einschneidenden und prägenden Periode Spaniens finden sich zuerst einmal in seiner poetischen Erfindung *Patty Diphusa* und später in seinen filmischen Produktionen wieder (vgl. Maurer Queipo, 2005, 34-40).

Des Weiteren schreibt Maurer Queipo, dass Pedro Almodóvars Filme „kritisch auf diese aktuelle travestierte Weiterführung scheinbar überwundener Charakteristika wie Intoleranz, Ignoranz, Marginalisierung und Diskriminierung hin(weisen), auf die im Frankismus propagierten ewig spanischen Mythen des Machismus, Chauvinismus, der Familie“ (Maurer Queipo, 2005: 35). Hinter all diesen Werten und Anschauungen stand die katholische Kirche.

3.5. Madrider Jugendbewegung

Nach Francos Tod entsteht zu jener Zeit die antipolitische (<contra-cultural>) Madrider Jugendbewegung, auch bekannt als *movida madrileña* (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Die Movida drückte sich über eine „Propagierung von sexueller Freizügigkeit auf die 40-jährige Repression“ (Zeus, 2010: 22) des Franco Regimes aus. Die Anhänger dieser Bewegung, die sich im Alter zwischen 15 und 30 Jahren befanden, weigerten sich

¹¹ Nach Francos Tod wurde eine Vielzahl an Karikaturen über den spanischen Diktator veröffentlicht, die während seiner Herrschaft verboten waren, da er jede groteske und negative graphische Abbildung nicht duldete (vgl. Maurer Queipo, 2005, 34-40).

weiterhin der Normen und Verhaltensweisen der alteingesessenen Franco Gesellschaft anzugehören und so, wie gehabt, weiter zu leben. Zwar war diese Bewegung keine politische, allerdings war für die Anhänger der Madrider Jugendbewegung Ideologie ein Fremdwort und es bestand auch keinerlei Interesse Gesellschaft und Staat zu verändern oder gar zu verbessern (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Vorrangig war die Lust am Leben. „Jeder probierte alles aus. Die Tabubrüche, vor allem (...) Sexualität und Drogen“ (Du Kulturmedien, 2002: 30) sowie der Alkoholismus und die nächtlichen Streifzüge durch die Bars (vgl. Zeus, 2010, 19-25) gehörten zum Leben der Movida Madrileña. „Individualität war das Motto“ (Du Kulturmedien, 2002: 30).

Innerhalb dieser Szene entstand eine weitere Bewegung, die Bewegung der Filmkünstler, Rocksänger und Sängerinnen, Schriftsteller, Poeten und nicht zu vergessen eine Travestiekultur, die ihre Kreativität auf den Bühnen der Nachtlokale zum Ausdruck brachte (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Als Mitglied konnte Pedro Almodóvar seine phantasiehafte Kreativität, sein Anderssein, das er als Kind und Jugendlicher feststellte, aktiv ausleben. Seine ungewöhnliche und ausgefallene Art des Filmemachens ist durch die Stilrichtung der Camp-Ästhetik, die Teil der Queer-Theorie ist, beeinflusst und stellt, nach Zeus, eine sexuelle Befreiung innerhalb Spaniens dar (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Mit dem Film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, setzte Almodóvar mit seiner sexuellen, campy und queeren Szenen ein Zeichen und lag in Spanien damit voll im Trend (vgl. Zeus, 2010, 19-25). Er „repräsentierte das neue Spanien – modern, liberal, tolerant, anarchistisch, visionär und schrill. In diesem Film [*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*] kam zum Ausdruck, was Spanien vor allem Madrid, in den Jahren nach der Diktatur ausmachte: Es muss alles nachgeholt, alles ausprobiert werden, jetzt war erlaubt, was zuvor verboten war“ (Du Kulturmedien, 2002: 30).

Pedro Almodóvar behauptet, dass die frankistische Vergangenheit für ihn und für seine Filme nicht von Bedeutung war, allerdings brachte er die frankistischen Werte und Ideale auf parodistische und skurrile Art und Weise zum Ausdruck und setzte sich indirekt mit dem Frankismus auseinander (vgl. Zeus, 2010, 19-25).

Während sich seine Filmkollegen wie Berlanga, Saura und Guitierrez Aragón mit den Themen aus der bürgerlichen Schicht beschäftigten, widmete sich Pedro Almodóvar der Unterschicht. Er stellte die Randgesellschaft, darunter „Transvestiten, Transsexuelle, Homosexuelle, kleine und große Gauner, neurotische und psychotische Individuen“ (Zeus, 2010: 23) dar, um nicht die schlechten Seiten oder das Leben der

marginalen Charaktere als psychische Krankheit zu veranschaulichen (vgl. Zeus, 2010, 19-25), sondern um mit seiner übertriebenen Darstellung und Sichtweise der Dinge die Gesellschaft aufzurütteln und zugleich um Tabuisierungen aufzubrechen.

Als Pedro mit 17 Jahren nach Madrid ging, verdiente er sich tagsüber seinen Unterhalt mit der administrativen Tätigkeit bei einer spanischen Telefongesellschaft, la Compañía Telefónica Nacional de España. Abends widmete er sich seinem Hobby der Musik und dem Filmen. Er gründete eine parodistische Punk Rock Band *Almodóvar y McNamara* und drehte Filme auf einer Super 8 Kamera, wirkte zusätzlich in einer Theatergruppe namens *Los Gollardos* mit und schrieb für diverse Untergrundzeitschriften Kurzgeschichten (vgl. Maurer Queipo, 2005, 54-57). „Madrid galt als Verkörperung von Kultur und Freiheit“ (Maurer Queipo, 2005: 55) und sein Ziel bestand darin sein Hobby ‚Filme drehen‘ zum Beruf zu machen.

Als Jugendlicher hatte die Hauptstadt Spaniens auch deshalb eine besondere Stellung in Pedros Phantasien, da seine Mutter oft von ihrem Aufenthalt in Madrid berichtete. Er verglich das Leben in Madrid mit einem *Sissi, die Kaiserin* Film. „Pensaba que vivir en Madrid debía ser como vivir dentro de *Sissi Emperatriz*, el film” (Almodóvar, 2011: 133). Hierbei „kommt die Almodóvarische Nähe zur Camp Ästhetik zum Ausdruck, wenn er die Welt als Theater, als ästhetisches Gebilde erlebt“ (Zeus, 2010: 24). Der spanische Regisseur ging davon aus, dass das Leben in Madrid nicht nur anonym, sondern besser und aufregender war, als das Leben im Dorf, da man in der Madrider Stadt so leben kann, wie es einem passt (Vgl. Zeus, 2010).

Allerdings war seine Ankunft anders, als erwartet. „Die Umgebung war geprägt von Disharmonie und Schäbigkeit“ (Zeus, 2010: 24). Ungeachtet der ersten unschönen und miserablen Eindrücke der Stadt, blieb Pedro in Madrid. Er betrachtete sie von einer anderen Seite, die nicht nur verrückt war, sondern sich gleichzeitig neu orientierte. „(...) Madrid no sólo era esa miseria, también descubrí una ciudad enloquecida que se divertía clandestinamente bajo la dictadura y se preparaba para cambiar a ritmo de vértigo en el momento en que esa pesadilla desapareciera” (Almodóvar, 2011: 136).

3.6. Patty Diphusa

Pedro Almodóvar stieg zu einer der wichtigsten „Repräsentanten eines postfrankistischen und postmodernen Spaniens“ (Maurer Queipo, 2005: 59) auf. Er galt für die einen als „*enfant terrible*“ (ebd.), für die anderen war er der Star schlechthin. Er zog die Aufmerksamkeit und Neugierde nicht nur von dem spanischen Volk auf sich, sondern er zog auch internationale Beachtung und Anerkennung auf sich. Neben seinen filmischen Erfolgen, die er feiern durfte, „beweist Almodóvar sein Talent auch für das literarische Genre“ (ebd.) durch sein Alter Ego *Patty Diphusa*. Mit weiblicher Stimme kritisiert Almodóvar auf ironische und provokante Weise die Vergangenheit Spaniens und hält den Spaniern über Patty einen Spiegel vor (vgl. Maurer Queipo, 2005, 57-61).

Über sein literarisches Alter Ego Patty offenbart er sich dem Leser und der Leserin als Mann oder Frau bzw. Mann/Frau und tritt mit ihnen auf zwittrige Weise in Kommunikation (vgl. Maurer Queipo, 2005, 57-61). Maurer Queipo schreibt in ihrem Buch *Die Ästhetik des Zitters*, dass schon der Name Diphusa das Vergnügen an „Diphusion“, Konfusion, dem oszillierenden Verwirrspiel mit Geschlecht und Bedeutung und die Freude an barocker Codierung“ (Maurer Queipo, 2005: 61) insinuiert. Das Spiel mit seiner zwittrigen Doppelrolle Patty/Pedro ermöglicht ihm „Spielfreiheit und (...) unendliche Gender-Switches“ (ebd.). „Nicht zuletzt nimmt Almodóvar mit (...) seinem literarischen *alter ego* Patty Diphusa paradigmatisch bereits hier die postmodernen Theoreme der Performativität des Geschlechts und der Geschlechter vorweg“ (ebd.).

4. Crossdressing

Im nächsten Kapitel befaße ich mich mit dem Thema des Crossdressings. Neben der Begriffserläuterung, seiner Herkunft und Entwicklung, werde ich unter anderem zum Thema Mode Stellung nehmen, die in den letzten Jahrhunderten einen starken Einfluss auf die Geschlechterdifferenzierung hatte bzw. heute noch besitzt.

„Garbo schlüpfte stets in Männerkleidung,
wann immer sei eine schwüle Traumrolle übernahm,
wann immer sie in den Armen eines Mannes zerschmolz (...)

Wie strahlend erscheint die Schauspielkunst!

Sie ist ganz und gar *Imitation*, gleichgültig ob das Geschlecht darunter echt ist oder nicht.

(Parker Tyler, *The Garbo Image*)¹²

4.1. Zwei-Geschlechter Ordnung

Siegfried Kaltefleiter beginnt in seinem Text *Ich bin die, der ich bin* mit einer Geschichte, die von zwei kleine Kinder handelt, die vor einem Gemälde von Adam und Eva stehen. Eines der Kinder fragt sich, welche von den zwei Personen der Mann und welche die Frau ist, worauf das andere Kind ahnungslos erwidert, dass es keine Ahnung hat, da sie keine Kleider tragen (vgl. Kaltefleiter, 1996, 69-175).

Mit dieser ‚witzigen‘ Anekdote kristallisiert sich einerseits die kindliche Naivität heraus, das Geschlecht von Adam und von Eva zu verkennen, andererseits „läßt sie sich jedoch auch als treffendes Sinnbild für eine theoretische Reflexion begreifen, die in den letzten Jahren gerade jene Begriffe einer radikalen Problematisierung unterzogen hat, die bislang als Fixpunkt sexueller Identifikation galten: den Begriff der biologischen Natur etwa, den Begriff des Körpers, den Begriff der Identität und vor allem den Begriff eines Geschlechts, das gleichsam die organische Basis unserer soziokulturellen Verfassung bilden soll“ (Kaltefleiter, 1996: 69).

Kaltefleiter erklärt das kindliche Übersehen als eine „Blindheit (...), die die sexuelle Identifikation als herrschendes Konstrukt“ (ebd.: 70) offenlegt. Diese Form des kindlichen nicht zuordnen Könnens lässt auf „jene komplexen Machtmechanismen, über die dem Körper ein Geschlecht auf den Leib geschrieben und als biologisch begründete, eindeutige und unveränderbare Seins-Kategorie festgelegt wird“ (ebd.)

¹² Zitiert nach Judith Butler, 1991: 190.

schließen. Nach dieser unveränderbaren Sein-Kategorie hat das Subjekt ein Mann oder eine Frau zu sein, Mischformen oder Verwandlungen gibt es nicht (vgl. Kaltenecker, 1996, 69-175).

Es wird davon ausgegangen, dass es eine zwei Geschlechter-Ordnung gibt, die sich aus zwei gegensätzlichen Polen zusammensetzt, einem weiblichen und einem männlichen Geschlechterpol, „deren <natürliche Differenz> in ihrer soziokulturellen Erscheinung offensichtlich wird“ (Kaltenecker, 1996: 70). Kaltenecker fügt hinzu, dass die Natur des Geschlechts tatsächlich nicht da ist, da sie keiner biologischen Wahrheit, sondern „einer soziokulturellen Normierung“ (ebd.) entspringt. Zu den spezifischen Normierungen des Geschlechts zählen Insignien, die die sexuellen Unterschiede zwischen Mann und Frau aufzeigen: Dazu gehören „Kinetik, Mimik, Gestik, Stimmlage, Sprechweise und Kleidung“ (ebd.: 71). Genau diese Merkmale machen uns zu Mann und Frau.

Die Nacktheit von Adam und Eva - das Fehlen der Kleidung - erschwert es den Kindern zwischen dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht zu unterscheiden. Das Geschlecht „wird (...) nicht *natürlich* (...) aus dem Körper *heraus* gelesen, sondern *kulturell* (...) in ihn *hinein*. Dementsprechend bilden auch Penis und Vagina keine anatomischen Ausweise sexueller Identität; sie sind kulturelle Genitalien, die letztlich vollkommen willkürlich zu Objekten der Körperunterscheidung erhoben werden“ (ebd. 70.).

4.2. *Bodies That Matter: sex und gender*

Kaltenecker schreibt, dass es keinen unmittelbaren Zugang zur Natur des Körpers gibt. Er weist auf Judith Butlers theoretische Geschlechterstudien hin, die darlegen, dass die sexuelle Identifikation des Körpers „auch jene diskursiven kulturellen Mittel, durch die eine <geschlechtliche Natur> oder ein <natürliches Geschlecht> als <vordiskursiv>, d.h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird“ einschließt (Kaltenecker, 1996: 71). Kaltenecker fügt hinzu, dass „alles, was über das scheinbar offensichtliche Geschlecht des Körpers (*sex*) ausgesagt wird, ist also immer schon eine Aussage über das dargestellte Geschlecht (*gender*). Mit anderen Worten: die Natur von Weiblichkeit und Männlichkeit ist keine biologische *Offenbarung*, sondern eine kulturelle *Unterstellung*“ (Kaltenecker, 1996: 71-72). Weiblichkeit und Männlichkeit, also die

Geschlechtsidentität, die man verkörpert bzw. die frau/man(n) nach außen hin tut, sind Produkte der Gesellschaft (vgl. Kaltenecker, 1996, 69-175).

Unsere Geschlechtlichkeit stellen wir über Kleidung, Sprechweise, Bewegung usw. dar und bestätigen sie uns, indem wir die von uns dargestellten und die uns präsentierten Identitäten als Wirklichkeit anerkennen (vgl. Kaltenecker, 1996, 69-175), die „nicht nur ins individuelle Fleisch, sondern auch in die kollektiven Institutionen von Ehe und Familie, Gesetzgebung, Wissenschaft, Medienindustrie oder Ökonomie eingeschrieben werden“ (Kaltenecker, 1996: 72). Die Heterosexualität, die die Pole männlich und weiblich und das sexuelle Verhältnis beider Pole definiert, gewährleistet die „imaginäre Einheit von biologischem Geschlecht und kultureller Erscheinung“ (ebd.).

Bereits vor der Geburt des Kindes nimmt man das Geschlecht des Ungeborenen vorweg *Es ist ein Junge!* bzw. *Es ist ein Mädchen!* (vgl. Kaltenecker, 1996, 69-175), indem das Geschlecht des Kindes „im Rahmen eines naturalisierten Begehrens“ (Kaltenecker, 1996: 73) vorbestimmt und somit kulturell eingeschrieben wird. Das Verkörpern bzw. das Tun des Geschlechts ist von einem Begehren abhängig, dass das zwei Geschlechter System belegt, was so viel bedeutet, „indem ich begehre, was sich mir als das andere Geschlecht (als Mann oder als Frau) darstellt, bestätige und festige ich meine eigene Identität (als Frau oder als Mann)“ (ebd.).

4.3. Crossdressing: Kleidung als Zeichen der Geschlechter

Wie die Anekdote über die kindliche Naivität zeigt, hat nicht nur Mimik, Gestik oder Kinetik, sondern auch die richtige Bekleidung einen enormen Einfluss auf die Ordnung der Geschlechter. Sie sagt aus, zu welchem Geschlecht ich mich zuordne und zuordnen lasse. Nach Beate Hofstadler steht die Beschreibung der Geschlechter im Spannungsfeld sowohl von Leiblichkeit und geschlechtsspezifischer Zuschreibung als auch im Spannungsfeld des Verhüllens und Schmückens der Körper (vgl. Hofstadler, 2007, 21-45).

In den nächsten Kapiteln wird das Spannungsfeld der ‚modebewussten‘ Geschlechter näher erläutert. Dass Frauen in Hosen heute als Normalität anerkannt und akzeptiert werden, war nicht immer so. Ebenso ist es in der heutigen Gesellschaft kaum vorstellbar, dass sich Männer prachtvoll, auffällig und feminin, wie das vor zweihundert Jahren der Fall war, kleiden. Denn Männer mit Röcken werden zur Avantgarde gezählt, aber im Alltag nicht akzeptiert (vgl. Hofstadler, 2007, 21-45).

4.4. Diskurs über Mode

Die Mode gilt „als ein Phänomen, das die Ordnung der Dinge bestätigt“ (Vinken, 1993: 12), die von essentiellen Dingen ablenkt. Zudem führt die Mode eine Entfremdung des Individuums herbei, das sich in der Warenwelt des Konsums verliert (vgl. Vinken, 1993, 11-34). Barbara Vinken verdeutlicht, dass es dazu drei Punkte gibt, die den Diskurs über Mode bestimmen: die Entgegensetzung von Sein und Schein, die Trennung der Geschlechter und die Trennung der Klassen (vgl. Vinken, 1993, 11-34), wobei ich hier meinen Fokus besonders auf Punkt eins und zwei lege, Aspekte, die sich in den Filmen *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre* wiederfinden.

Vinken macht die Geschlechtergrenzen als nicht natürlich, sondern als artifizielle Grenzen transparent. Sie sagt, dass die Mode Natürliches radikal de-naturalisiert (vgl. Vinken, 1993, 11-34). Die Vorstellung des Scheins wird mit dem femininen Äußerlichen verknüpft, zugleich auch mit der Maskerade und der Täuschung in Verbindung gebracht, die Vorstellung des Seins stellt die reale männliche Existenz dar (vgl. Benedek/Binder, 1996, 19-43).

4.5. Vorgeschichtliche Kleidungsverhaltensweisen bei Frau und Mann

Anne Hollander schließt sich Barbara Vinken an und schreibt in ihrem Buch *Anzug und Eros: Eine Geschichte der modernen Kleidung*, dass „jedermann weiß, daß Kleidung ein soziales Phänomen ist; Veränderungen in der Kleidung sind soziale Veränderungen“¹³ (Hollander, 1995:12).

Mode ist nicht einfach nur zweckmäßige Bekleidung, die in vielen Bekleidungskaufhäusern zu kaufen ist. Nein. Laut Hollander tauchte ‚Mode‘ bereits im späten Mittelalter auf und war das ‚verhüllende Markenzeichen‘ der westlichen

¹³ Im Vordergrund der Arbeit von Anne Hollander steht die Herrenmode, die laut ihr „eindeutig fortschrittlicher war als die weibliche, da sie die Tendenz hatte, Vorbild zu sein, den Standard zu setzen, ästhetische Vorschläge zu machen, auf die die weibliche Mode reagierte“ (Hollander, 1995: 15-16). Herrenmode, im speziellen die Anzüge der Männer, behielt ihren sexuellen Reiz bei (vgl. Hollander, 1995). „Die klassische Herrenbekleidung, die uns heute so universell vertraut ist, entstammt dem Klassizismus. Sie wurde zwischen 1780 und 1820 erfunden und perfektioniert“ (Hollander, 1995: 14-15). Gertrud Lehnert reagiert in ihrer Arbeit *Wenn Frauen Männerkleidung tragen* auf Anne Hollanders Aussagen kritisch. Sie ist der Meinung, dass Hollanders Äußerungen keine objektiven Beschreibungen, sondern rein Wertungen seien (vgl. Lehnert, 1997, 26-35). Außerdem kritisiert Lehnert die Thesen Hollanders, dass die weibliche Mode nur in Ableitung der männlichen zu verstehen und „daß das Männliche stets der Maßstab für das Menschliche sei, von dem sich alles andere als Imitation oder Variation (...) ableiten lasse“ (Lehnert, 1997: 33). Sie kontert, dass „gerade die ausgeprägte Konstruiertheit der Damenmode weit mehr ein Anzeichen für Modernität sei, als die vermeintliche Einfachheit des Männerkostüms“ (Lehnert, 1997: 34).

Eleganz¹⁴ (vgl. Hollander, 1995, 26-35). „Die westliche Mode hat seither ihre einzigartige Methode beibehalten, sich mit dem menschlichen Körper zu befassen“ (Hollander, 1995: 31).

Die Mode ist ein Phänomen, das man nicht mit herkömmlicher und praktischer Bekleidung gleichsetzen kann. Mode selbst „macht sich über vernünftige Erfindungen in der Kleidung lustig, unterzieht sie einer unfunktionellen Verwendung (...) so daß sie authentisch begehrenswert erscheinen und nie als bloß praktisch“ (ebd.: 32).

Zu Beginn der Romantik, Ende des 18. Jahrhunderts bis weit hinein in das 19. Jahrhundert, kristallisierte sich die Spannung zwischen beiden Geschlechtern heraus, die durch die unterschiedliche Kleidermode hervorgehoben wurde. Während Männer begannen sich in einfache und dunkle Formen zu hüllen, kleidete sich die Frau in farbige und geschmückte Kostüme, die reizvoll die Weiblichkeit der Frau inszenierten. Zu dieser Zeit wurden „Kleine Andeutungen von Transvestismus (...) auffälliger und aufregender“ (Hollander, 1995: 59).

Diese Spannung zwischen Mann und Frau, die sich durch das Tragen unterschiedlicher Kleidung abzeichnete, äußerte sich bereits im 14. Jahrhundert. Das Interesse und die emotionale Spannung in der Kleidung erzeugte mehr und mehr die Geschlechtertrennung als die Jahrhunderte zuvor, wo Mann und Frau Gewänder mit ähnlichem Entwurf trugen (vgl. Hollander, 1995, 54-69). Zur Zeit der Römer und Griechen trugen beide Geschlechter eine Art Hemdgewand, die sogenannte *Tunika* oder der *Chiton*, das Mann und Frau nur in der Gurtform und der Länge der Kleidung, als auch in Farbe und Muster unterschied (vgl. Mahrhauser, 2002, 25-26). „Ein wesentlicher (...) Unterschied bestand darin, dass die Männer unter der Tunika separate Beinkleider (*hosen*), die sie mit einem Band in der Taille befestigten, und locker sitzende Unterhosen (*bruch*) trugen¹⁵ (Mahrhauser, 2002: 26). Im Gegensatz dazu trugen Frauen keine Hosen, sondern knielange Beinkleider, die am Knie befestigt waren.

Auch im frühen Mittelalter, etwa um 1100 herum, waren die Gewänder beider Geschlechter formlos und einheitlich. Das Gewand ähnelte grundsätzlich der Kleidung

¹⁴ Hingegen kritisiert und bezweifelt Gertrud Lehner bezweifelt, dass man im Mittelalter bereits von Mode sprechen kann.

¹⁵ Unter *hosen* verstand man früher Beinlinge, die am Bruchbunde bzw. Wams befestigt wurden. Der Begriff *hosen* leitete sich vom germanischen Begriff *huson* für Beinbinden ab. Die *bruch*, die in der Taille befestigte germanische und keltische Unterhose, bildete jenen Teil des Gewandes, den wir heute als *Hose* bezeichnen (Vgl. Mahrhauser, 2002, 25-26).

der Griechen und Römer. Zu dieser Zeit wurde die Bekleidung von Frau und Mann gleichförmig stilisiert, man glich sie beider Geschlechter eher an, anstatt sie zu trennen.

Bis in das späte 12. Jahrhundert unterschieden sich Mann und Frau in ihrer Verkleidung kaum voneinander. Europäische Frauen und Männer richteten sich seit der Spätantike an die Kleidungsordnung, die „in ähnliche sackartige Kleidungsstücke gesteckt [wurden], die keine gebogenen Nähte kannten, sei es, um Ärmel einzusetzen oder um wenigstens eine Andeutung vom Sitz am Körper zu erzeugen“ (Hollander, 1995: 71).

4.6. Wendepunkt des geschlechtlichen Kleiderverhaltens

Mit der Entwicklung des Brustpanzers im späten 12. Jahrhundert veränderte sich die europäische Mode und führte langsam eine Abgrenzung beider Geschlechter herbei, die die Männer- und Frauenmode in den darauffolgenden Jahrhunderten auf unterschiedliche Art und Weise beeinflusste (vgl. Hollander, 1995, 69-82). „Die neue Entwicklung des Panzers war ganz anders als der Stil des klassischen Panzers, der die Linien des idealen nackten Torsos und Teile von Armen und Beinen nachgezogen hatte, indem der Muskeln mit metallenen Teilen, die sie nachzuahmen schienen, bedeckte und andere Teile nackt ließ. Im Gegensatz dazu wies der dynamische formale Erfindungsreichtum des mittelalterlichen Panzers darauf hin, daß er entworfen wurde, um die gegliederte Schönheit vollständiger männlicher Körper sehr kreativ und auf moderne Weise zu steigern (...)“ (Hollander, 1995: 73). Die dynamische und optisch schöne Erneuerung der Kriegstracht nennt man Plattenharnisch (vgl. Wolter, 1991, 26-44). Die neu überdachte Erfindung diente dazu den männlichen Körper zu formen, seine Oberfläche neu zu dekorieren und zu überladen (vgl. Hollander, 1995, 69-82).

Die Veränderung des Kriegerpanzers führte dazu, dass Ende des 14. Jahrhunderts und Anfang des 15. Jahrhunderts sich auch das Erscheinungsbild des Mannes veränderte. „Die Kleidung des Mannes wurde immer enger und die Röcke immer kürzer, bis *bruch* und *hosen* sich zu einem Kleidungsstück zusammenfügten¹⁶ (vgl. Mahrhauser, 2002, 25-26).

Im frühen 16. Jahrhundert entwickelte sich im neu kreierten weiblichen Stil wie Mieder, Hut, Kragen, Schuh und Ärmel - Ideen, die von männlichen Accessoires übernommen

¹⁶ Anne Hollander vermutet, dass die Männermode des 14. Jahrhunderts bis 17. Jahrhunderts den Brustpanzer des Mittelalters kopierte, indem er steife Formen um den Körper bildete, während die weibliche Mode der konservativen Form der Klassik treu blieb (vgl. Hollander, 1995, 69-82).

wurden - die weibliche Mode, um den Kleidern der Frauen eine Nuance sexueller Freiheit zu ermöglichen, ohne auf Hosen, die zu jener Zeit verboten und bei Frauen verpönt waren, zurückzugreifen.

4.7. Veränderung des männlichen Modeverhaltens durch den Herrenanzug

Der Brustpanzer war die erste revolutionäre Entwicklung in der Modegeschichte, die zu einer Abgrenzung im Kleiderverhalten der Geschlechter führte.

Die zweite und endgültige Auseinanderentwicklung der Kleidung beider Geschlechter fand in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts statt: Es war der Herrenanzug, der eine Veränderung in dem Modeverhalten des Mannes einleitete, der eine fundamentale Geschlechtertrennung zu verantworten hatte (vgl. Mahrhauser, 2002, 29-34). Dieser Zeitpunkt des Wandels stellt einen der wichtigsten und bedeutendsten Entwicklungen in der Welt der Männermode dar (vgl. Hollander, 1995, 105-118). Der Wandel läutet den Übergang von der aristokratischen zur bürgerlichen Gesellschaft, demnach auch den Übergang von prächtigen, farbenfrohen und mit Schmuck überladenen Gewändern des hohen Adels zu der schlichten und simplen Bekleidung des Bürgers ein (vgl. Mahrhauser, 2002, 29-34).

Anne Hollander datiert den Zeitpunkt der frühen Entwicklung des Männeranzuges im späten 17. Jahrhundert. Der lässige und trendige Kleidungsstil des Mannes hob die Kleidung des Mannes als ehrlich, bequem und zweckmäßig hervor (vgl. Hollander, 1995, 105-118). „(...) die Modernität des Anzugs (...) war (...) die abstrakte dreiteilige Hülle einer einheitlichen, locker sitzenden Form, zusammen mit Hemd und Krawatte“ (Hollander, 1995: 105). Das zentrale Motiv der neuen bürgerlichen Modeerscheinung war nun einmal die Teilung der männlichen und weiblichen Mode (vgl. Mahrhauser, 2002, 29-34).

Mit der modischen Kleidung veränderte sich auch das soziale Verhalten. Der Bürger grenzte sich vom Adel ab, genauso wie es seine Kleidung tat. Im Gegensatz zu den farbenfrohen Jahrhunderten zuvor waren die vorherrschenden Farben der Männerkleidung des 19. Jahrhunderts schwarz, weiß, grau (vgl. Mahrhauser, 2002, 29-

34). Die männliche Kleidung galt nun mehr als schlicht, unauffällig, eintönig und vor allem praktisch zu sein¹⁷.

Auf Grund des Wandels in der Herrenmode, die schlicht und funktional¹⁸ war, grenzte sich wiederum in der männlich bürgerlichen Gesellschaft Ende des 18. Jahrhunderts eine Figur ab, die sich durch Eleganz und guten Geschmack aus der monotonen Bürgerschaft hervorhob: der Dandy¹⁹.

4.8. Weibliches Crossdressing: Wenn Frauen Hosen tragen

Die Hose stellte schon im Mittelalter und im Renaissance Zeitalter ein populäres Motiv dar, um symbolische Aussagen über die Geschlechterdifferenz zu machen (vgl. Wolter, 1991, 7-9). Die Hose war für sehr lange Zeit nur als männliches exklusives Modestück für Männer anerkannt, da sie die Virilität symbolisierte, die ein sichtbares Zeichen männlicher Macht war (vgl. Krafka, 1997, 35-54)²⁰. Erst seit den 20er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts etablierte sich die Hose als weibliches Bekleidungsstück (vgl. Lehnert, 1997, 23-38).

Bei der Einführung der Damenhose, die sich auch auf die Unterwäsche der Frau bezog, gab es heftige Auseinandersetzung, da sich das männliche Geschlecht durch die Frau in der Hose gefährdet sah²¹ (vgl. Wolter, 1991, 7-9). „Das Sujet des Hosenkampfes ist das Sinnbild des Geschlechterkampfes um Gleichberechtigung“ (Wolter, 1991: 7), die die Frau in der Gesellschaft anstrebte.

Frauen kämpften zur Zeit der französischen Revolution um ihre sozialen und politischen Rechte, was unter anderem auch ein Grund der Übernahme männlicher Kleidungselemente in der weiblichen Mode war (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44). Um 1890 verbreitete sich die Frauenhose innerhalb der Sportbewegung und 1910 wurde der Hosenrock für Turnerinnen eingeführt (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44).

¹⁷ Da der männliche Bürger andere Wertvorstellung hatte und sich auch über seinen Beruf definierte, zog er den Anzug als Berufstracht heran, die auf die Funktionalität und nicht auf das Geschlecht verwies (vgl. Mahrhauser, 2002, 29-34).

¹⁸ und zugleich berufsorientiert war

¹⁹ Das Dandytum behandle ich ausführlicher in den Kapiteln 4.13.

²⁰ In Stoll, Andrea, Sakkoraus und Rollentausch: Die Hosenrolle am Theater – Kostümierung oder Grenzüberschreitung?, 35-54, von Elke Krafka, 1997.

²¹ Ärzte des 18. Jahrhundert erklären, dass das weibliche Geschlecht aus hygienischen Gründen keine Unterwäsche tragen dürften, damit sie „nicht bey Lebzeiten vermodern, oder sogar stinkend werden (...)“ (Zitiert nach Lehnert, 1997: 30). Erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Tragen von Unterwäsche in der Frauenmode als Normalität anerkannte (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44).

Anfang des 20. Jahrhunderts stellte der Freizeitbereich das Feld für Modeexperimente dar, das einige Modeschöpfer zum Anlass nahmen und nach der Vorlage des Hosenrocks und des Hosenanzugs neue Sportmode für die Frau zu kreieren versuchten (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44).

Nach dem zweiten Weltkrieg bis Anfang der 60er Jahre wurde auf die Betonung weiblicher Ausdrucksformen in der internationalen Frauenmode Wert gelegt, aber es war ihr auch ein Anliegen, das weibliche Geschlecht in alltagstaugliche Kleider zu hüllen, die den Alltagsforderungen gerecht wurden. „(...) Fraulich-elegante Nachmittags- und Abendkleider und pflegeleichte Kostüme, Jackenkleider und Hosenanzüge zeigten die verschiedenen Facetten weiblicher Lebensrealität“ (Wolter, 1994: 262).

Die Blue Jeans wurden Ende der 60er Jahre zu dem Bekleidungsstück für Männer und Frauen schlechthin und heute wird das Kleidungsstück ‚Hose‘, die ‚frau‘ egal zu welchen Anlässen trägt, bei dem weiblichen Geschlecht akzeptiert (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44).

Die Hose war schon lange Zeit, bevor sie als Berufs-, Alltags- und Freizeitkleidung in der Modewelt der Frau getragen und akzeptiert wurde, als Arbeits- bzw. Alltagskleidung unter den Frauen, die aus der unteren Schicht kamen, verbreitet (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44). „Landfrauen und Schwesterarbeiterinnen trugen sie als zweckmäßige Kleidung, mit der sie sich vor der Kälte, Wind und Verletzungen schützten“ (Wolter, 1994: 288).

Frauen hatten diverse Beweggründe, warum sie sich in männliche Kleidung hüllten, sei es einerseits ihrer Arbeit nachzugehen oder andererseits auch das Gefühl der Macht und Freiheit zu genießen, dass ihnen die männliche äußere Verkleidung gewährte. Dann gab es wiederum Frauen, die in Männerkleidung einfach gutaussehend waren, oder Frauen, die einfach keine Lust hatten, sich in enge Kleider zu zwängen und deshalb eine Alternative zu der weiblichen Mode wählten (vgl. Mahrhauser, 2002, 39-44).

Jene Frauen, die die Kleidung des Mannes wählten, gingen selten davon aus, „sie könnten ihre Identität (und damit die Wahrheit) willentlich konstruieren (das ist eine sehr moderne Einstellung), sondern [ihnen war bewusst], daß es eine natürliche gegebene biologische und soziale Wahrheit gäbe, also eine Identität, die sie vorsätzlich zu verstecken und durch eine andere Wahrheit zu ersetzen suchen. Das heißt, sie gehen

von der Zweierheit der Geschlechter aus, sie unterscheiden genau zwischen Sein und Schein und wissen oder meinen zu wissen, daß sie auf der Seite des Scheins anzusiedeln sind“ (Lehnert, 1997: 39).

4.9. *Demi-monde* und das männliche Crossdressing

In *Mode nach der Mode* von Barbara Vinken wird beschrieben, dass bereits von Veblen, über Simmel bis zu Bourdieu „die Mode als ein Phänomen“ (Vinken, 1993: 14) erklärt wird, die „die Klassen und Geschlechter trennt und damit [als] (...) Stabilität der Gesellschaft dient“ (ebd.). Doch die Trennung der Gesellschaft über die Mode birgt Widersprüche in sich²². Dieser Widerspruch findet sich im Milieu der *Demi-monde* wieder, das eine mondän auftretende Gesellschaftsschicht mit auffälliger Bekleidung ist (vgl. Vinken, 1993, 11-35). Die anrühige und eitle Gesellschaftsschicht geht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zur Zeit des Kaiserreichs Napoleon III, hervor. Die Helden des Milieus der kitschigen Mode sind der Dandy und die Kokette²³.

„In einer solchen (...) vom Schein bestimmten Gesellschaft muß es prompt zur Katastrophe kommen, indem die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sich verwischen“ (Vinken, 1993: 17). Der Wunsch bzw. der Drang dem anderen Geschlecht besonders gut zu gefallen, hat zur Folge, dass beide Geschlechter „ihre essentiellen, distinktiven Eigenheiten verlieren“ (Vinken, 1993: 17). „Lächerlich ist es, wenn Frauen zu Männern werden; aber schrecklich ist es, wenn Männer zu Frauen werden“ (ebd.).

Die Intention des weiblichen Geschlechts sich in Männerkleidung zu hüllen, besteht bzw. bestand darin, sich ihre „Gleichberechtigung und Subjektwerdung und (...) den Einlaß in die männlichen Institutionen“ zu sichern (vgl. Benedek/Binder, 1996, 19-43),

²² Die Theorie Veblens besagt, dass, nachdem sich der bürgerliche Mann für den schlichten grau schwarzen Anzug entschied, die Frau der Besitz des Mannes ist, die den Reichtum des Gutsherrn darstellt. Sie fungiert als Beweis seiner wohlhabenden, ökonomischen Lage und ist Prestigeobjekt des Mannes. Da sie sein Eigentum, abhängig und die höchste Dienerin des Hauses ist, kleidet sich die Frau auch dementsprechend vornehm und kurbelt, nicht nur auf Grund der mäßigen und einschränkenden Beweglichkeit in der Kleidung, sondern auch auf Grund des wechselnden Kleiderstils, die Wirtschaft an. Der Widerspruch besteht darin, dass es auch Männer gab, die sich ‚aufputzen‘ und jedermann sich über diese Art von Mann bewusst war, dass der schimmernden Aufzug dieser „freien Männer“ von der Norm abwich. *Dandy* wird diese freie Art der kleidenden Männer bezeichnet und stellt den bürgerlichen heterosexuellen Mann in Frage (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

²³ Der männliche Dandy und die weibliche Kokette versuchen dem jeweils anderen Geschlecht zu gefallen, indem sich das weibliche Geschlecht, die die übertrieben Mode von der männlichen Mode abgeschaut hatte, mit glänzendem Schmuck, tiefen und entblößten Dekolleté, üppige goldene Haare mit schimmernder Kopfbedeckung schmückt und das männliche Geschlecht sich gewissenhaft bemüht die Schönheit des Beines in fleischfarbene hautenge Stiefel oder bestickten Seidenstrümpfen zu kleiden (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

da die Frau stets auf ihr Äußeres reduziert und als Objekt behandelt wurde. Aus diesem Grund, um ihr Ziel zu erreichen, „muß sich die Frau normieren, sich ihres Körpers entledigen, da sie ihr Geschlecht negieren muß“ (Benedek/Binder, 1996: 34). Somit skizziert und standardisiert die Frau in „ihrer Aktivität die männliche Ordnung“ (ebd.), während der Dandy aus ihrer Aktivität versucht auszubrechen und die Frau dadurch destabilisierte (vgl. Benedek/Binder, 1996, 19-43).

Die Absicht des Dandytums bestand darin, sich nicht nur von der Aktivität des Frauentums zu lösen, sondern auch vom politischen Männerkollektiv abzuheben, indem der Dandy „an der männlichen Instanz rüttelte und sie damit gefährdete“ (Benedek/Binder 1996: 33), um die Endnaturlaisierung des Geschlechts anzustreben (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

Nach Barbara Vinken ist das Dandytum die erste Form gewesen, die sich gegen das männliche Kollektiv, den bürgerlichen Mann²⁴, auflehnte und protestierte (vgl. Vinken, 1993, 11-34). Nämlich der „Dandy verweigert die *condition masculine*, die darauf beruht, den Prozeß der Ähnlichkeit aller männlichen Wesen zu inkarnieren. Indem er sich als Mann modisch anzieht, erotisiert er nicht nur seinen Körper; er stellt sich in das Zeichen des Scheins (...) anstelle des geforderten Seins. Die damit verbundene Erotisierung steht (...) im Zeichen des Weiblichen“ (Vinken, 1993: 28-29), was die Aussage Benedeks, die Vorstellung des Scheins mit dem femininen Äußerlichen verknüpft und die Vorstellung des Seins die reale männliche Existenz darstellt, untermauert.

Das „<verhüllende Nivellement>“ (Vinken, 1993: 23) der Männer kann auch als Maske dienen, die man als Schutz der eigenen Persönlichkeit vor der Öffentlichkeit trägt. „Unter dem Mantel der Sitte schützt die Mode herausragende Individuen, indem sie sie (...) verkleidet, während sie (...) individuelle Distinktion denjenigen verleiht, deren Labilität sie sonst der Masse ausliefern würde“ (Vinken, 1993: 23-24).

²⁴ Nach Barbara Vinken ist dem ‚wirklichen Mann‘ ein Kleiderverbot auferlegt worden. Das bedeutet, dass der bürgerliche Mann sich nach einer Kleiderordnung zu richten hat, die „abwechselnd die verschiedensten militärischen oder sportlichen Ausprägungen erfährt“ (Vinken, 1993: 18), da sich die Mode langsam aber sicher zu einem Synonym der Weiblichkeit konstituierte (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

4.10. Die *Haute Couture* der *Demi-monde*

Die Gesellschaftsschicht der *Demi-monde*, auch die „Halbwelt“ genannt (Vinken, 1993: 24), wird von Vinken als „Agent der Travestie“ (ebd.) bezeichnet, in der die Geschlechtertrennung auf unnatürliche Weise über die Mode dargestellt wird (vgl. Vinken, 1993, 11-34). Im 17. und 18. Jahrhundert war Mode zu einem Synonym für Weiblichkeit geworden, die durch das Schmücken des Mannes in ein anderes Licht rückte und die strenge Trennung der Geschlechter zur Schau stellte (vgl. Vinken, 1993, 11-34). An dem *Dandy* nimmt die *Haute Couture* Maß und setzt die Normalität außer Kraft. Sie ist ein Diskurs „in Kleidern über Kleider und über die Verrückung der in Kleidern etablierten Geschlechtsgrenzen. Sie ist gleichbedeutend mit der Transgression der Geschlechter“ (Vinken, 1993: 25).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich neben dem neuen Typus Mann (vgl. Vinken, 1993, 11-34), ein weiteres Phänomen in der Modewelt: „eine neue Form der Schöpfung: der Modeschöpfer wird autonom“ (Vinken, 1993: 25). Unter den Modeschöpfern wie Gautier und d'Aurevilly wird der Dandy nicht als weiblicher Abklatsch angesehen, sondern „zum ästhetischen Rebellen und intellektuellen Heroen“ (ebd.: 26). Das Modebewusstsein des ästhetischen Rebellen ist der neue Geschmack der bürgerlichen Gesellschaft, die durch die neu gewonnene Kreativität, die sich in Form des billigen Kitsches und Trashes, der Modeschöpfer und deren Muse, dem Dandy, vor den Kopf gestoßen wird (vgl. Vinken, 1993, 11-34). Die *Haute Couture* wird auch als Vorlage der Dandy Mode für die modische Frau verwendet²⁵ (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

Eine vergleichbare modische Macht, wie die *demi-monde* sie besitzt, ist nach Vinken die „<Mode nach der Mode>“ (Vinken, 1993: 34). Die Mode nach der Mode ist ein stilistischer Ausdruck, der die *Haute Couture* in den 1980er Jahren durch den Stil des Kitschigen und des schlechten Geschmacks, das direkt von der Straße übernommen wurde, für das Kreieren neuer - hässlicher - Modebekleidung ablöste. „Während die Haute Couture die Frau in ihrer imaginierten Weiblichkeit fixierte, ist die niedere Schneiderkunst dabei, diese Imagination zu dekonstruieren, indem sie die Künstlichkeit nicht länger als Natürlichkeit verkauft, sondern bewußt und provokativ vorführt. (...)“

²⁵ Vgl. Kapitel zuvor; Eine Modeschöpferin, die sich nach der Dandy Mode orientierte, Frauenmode entwarf, die ihr letztendlich zum Erfolg verhalf, war Coco Chanel (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

Alles ist möglich und stellt die Existenz von Identität und Ordnung in Frage“ (Benedek/Binder 1996: 34). Bereits Oscar Wild verlautebarte, dass es die erste Pflicht im Leben ist, so künstlich wie nur möglich zu sein²⁶.

Die *Mode nach der Mode* hatte, neben der modischen Dekonstruktion der Frau, sich dem Verbrauchten und Gebrauchten, der Ästhetik der Armut und der Hässlichkeit, des Sentimentalen und Unzeitgemäßen, dem Kitschigen und dem schlechten Geschmack, mit dem die Gesellschaft konkurrierte, verschrieben (vgl. Vinken, 1993, 11-34).

Trotz der Neuerung in der Mode, die die Grenzen der Geschlechter überschreitet, ist aber „der einsame Star der Mode (...) der Transvestit“ (Vinken, 1993: 34). Der Transvestit schreitet unerkannt als weibliches Model voran und ist die beste Kundin der Modekaufhäuser (vgl. Benedek/Binder, 1996, 19-43). Er „ist das beste Beispiel dafür, wie die Mode als Illusionsträger entlarvt werden kann, wenn er den Eindruck von Authentizität, den die Kleidung eigentlich erzeugen soll, als simple Kostümierung bloßstellt“ (Benedek/Binder, 1996: 41).

4.11. Exkurs: Der Dandy und die Diva

Im 19. Jahrhundert büßte die Monarchie weitgehend ihren politischen und sozialen Status ein und wurde durch den Dandy und die Diva, die ihre Nachfolge antraten, ersetzt²⁷ (vgl. Bronfen/Straumann, 2002, 69-87).

4.12. Die Diva²⁸

Elisabeth Bronfen schreibt in *Die Diva, Eine Geschichte der Bewunderung*, dass „Roland Barthes (...) die Massenkultur einmal treffend mit der Maschine verglichen [hat], die unser kollektives Begehren sichtbar macht. Sie diktiert was uns interessieren soll, als wären wir ohne diese äußere Hilfe unfähig, herauszufinden, was wir begehren. Wie sehr die Objekte, die wir mit unseren Phantasien besetzen, von der Kulturindustrie bereitgestellt werden, wird jedoch nirgends so deutlich wie bei dem Phänomen des Stars“ (Bronfen, 2002: 46). Diven werden zu den Stars gezählt, weil sie einen „<gelebten Mythos>“ (ebd.) darstellen und sie werden deshalb auch zu den Stars

²⁶ Oscar Wild zit. nach Benedek/Binder, Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern, in: *Mode als semantische und historische Konzeption*, Benedek/Binder, 1996: 33.

²⁷ In Bronfen, Elisabeth, *Die Diva*, 2002.

²⁸ Ich widme mich dem Thema der Diva, weil in den Filmen *Todo sobre mi madre* und *Tacones Lejanos* zwei divenhafte Figuren vorkommen.

gezählt, da sie auf „der Grenze stehen und an die Grenze gehen“ (ebd.). Diven stammen von den Rändern der Gesellschaft, lassen ihren Starkörper feiern, als hätten sie keinen Boden unter den Füßen (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). Und wenn die Diva dann an der Spitze ihres Ruhmes angekommen ist, erfährt sie den Rückschlag, den jeder Star erleidet, oft härter als angenommen (Marilyn Monroe, Romy Schneider, Marlene Dietrich) (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). Ob sie ein Comeback schaffen, bleibt offen, aber „dafür werden sie (...) von ihrem Publikum bewundert“ (Bronfen, 2002: 47).

Die Diva ist nicht nur eine bloße Darstellerin oder Selbstdarstellerin, sie wechselt ihre Rolle zwischen realer Person (Privatperson) und fiktionaler Figur (öffentliche Person) (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). Sie besteht also aus zwei Körpern, einerseits ihrem *Image* aus ihren Filmen oder Bühnenrollen und inszeniert zusätzlich öffentliche Auftritte. Andererseits besteht sie aus der Person, die hinter der Fassade steckt, ihrem *Leib* (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). Die Diva ist eine schillernde und in Widersprüchlichkeiten verstrickte Persönlichkeit und dient zugleich als Identifikationsfigur, in der wir unsere Träume und Vorstellungen präsentiert sehen.

Ihren Fans ist bewusst, dass die Diva bei ihren öffentlichen Auftritten ihr eigenes Interesse verfolgt, allerdings gibt sie ihrem Publikum das Gefühl nur für den Zuschauer da zu sein (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). Sie muss dem Publikum auch ähnlich sein, damit es sich in ihr widerspiegeln kann und sich an ihrer Stelle in der dargestellten leidenschaftlichen oder katastrophalen Szene wiederfinden kann (vgl. Bronfen, 2002, 43-68). „Die Diva fordert uns auf, sie zu lieben, sie zu vergöttern, weil sie einzigartig ist, und sie gleichzeitig zu lieben, weil ihre Einmaligkeit nichts anderes als eine intensivere Version unserer eigenen Subjektivität darstellt“ (Bronfen, 2002: 47).

4.13. Dandy vs. Diva

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschien der Dandy, der durch seine exzentrische Selbst-Inszenierung die geistige Aristokratie verkörperte, die sich schon im 17. und 18. Jahrhundert langsam auflöste (vgl. Straumann, 2002, 69-87). Der Dandy ist eine Figur, die als Person auftritt, die „die individuell herausgebildete Exklusivität eines subtilen Stils eines exquisiten Geschmacks“ (Straumann, 2002: 79) repräsentierte.

Der Dandy, genauso wie die Diva es tut, entwirft sich zuerst, bevor er sich in Szene setzt (vgl. Straumann, 2002, 69-87). „Seine Karriere der Berühmtheit hängt von seiner Fähigkeit ab, mit wenig, aber entscheidenden Zeichen, Details und Posen (...) ein

unverwechselbares, öffentliches Image zu entwerfen“ (Straumann, 2002: 79), das von der Masse nicht eins zu eins übernommen werden kann.

Der Dandy ist zwar, wie die Diva, von der Presse und von der Photographie abhängig, aber er will mit seiner Zurschaustellung nur sich selbst gefallen (vgl. Straumann 2002, 69-87). Im Gegensatz zur Diva, sie will dem Publikum gefallen. „Diese Absetzung kann er sich leisten, weil er, gesellschaftlich gesehen, nie so randständig ist wie die Diva, die in der Regel ohne Titel und Privilegien tatsächlich aus dem Nichts kommt und die - wie ihre Angewiesenheit auf ein Publikum bezeugt – mit ihrem Selbstinszenierungen einen wenn auch prekären gesellschaftlichen Halt einzulösen sucht“ (Straumann, 2002: 80).

Auch der Dandy ist vor einem Absturz nicht gefeit. Manche Dandys, wie zum Beispiel Georg Bryan Brummell, einer der einflussreichsten Dandys in der Regency-Zeit, wirtschafteten sich in den finanziellen Ruin auf Grund seines Dranges der äußeren verkleideten Selbstinszenierung (vgl. Straumann, 2002, 69-87). „Dennoch: Die Selbstinszenierung des Dandy schlägt nie fehl. Wenn er auch nicht gegen den sozialen Abstieg gefeit ist, so tritt dieser nicht aufgrund eines inneren Scheiterns seines Selbstentwurfs ein, sondern infolge finanzieller Schwierigkeiten wie im Fall Brummells oder weil er wie Oscar Wilde wegen seiner Homosexualität mit dem Gesetz in Konflikt gerät“ (Straumann, 2002: 81).

Der Dandy kann aber als Dandy nicht scheitern, weil er sich zum Zeichen stilisiert (vgl. Straumann, 2002, 69-87). Denn er lässt sich nicht auf die Dualität zwischen schillerndem *Image* und *Leib* ein, vielmehr „zelebriert [er] im Gegenteil das Bild der Oberflächlichkeit“ (Straumann, 2002: 81). Wenn er diese Oberflächlichkeit seiner Selbstdarstellung äußert, dann wählt er eine Oberflächlichkeit mit Künstlichkeit der theatralischen Selbstinszenierung, die aus der Langeweile heraus entsteht (vgl. Straumann, 2002, 69-87).

Die Diva inszeniert sich aus wirtschaftlichen Gründen, während der Dandy eine Lust an seiner selbstentworfenen Vorführung findet (vgl. Straumann, 2002, 69-87). „Der Dandy feiert die Selbstinszenierung, das Annehmen einer Pose als Kunstform, die sich als *l'art pour l'art* ausschließlich auf sich selbst bezieht“ (Straumann, 2002: 81).



4



5



6



7

Abbildung 4, 5, 6 und 7²⁹

²⁹ Abbildung 4: Barbra Streisand in *Yentl* (1983), Bild von der Seite www.imdb.de [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Abbildung 5: Dustin Hoffman in *Tootsie* (1982), Bild von der Seite www.imdb.de [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Abbildung 6: Toni Curtis und Jack Lemmon in *Some Like It Hot* (1959), Bild von der Seite www.imdb.de [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Abbildung 7: Julie Andrews in *Victor/Victoria* (1982), Bild von der Seite www.imdb.de [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

4.14. Die Anfänge des Crossdressings auf der Bühne³⁰

Verkleidete Geschlechter auf der Bühne waren und sind noch immer ein häufig eingesetztes theatralisches Mittel und verzeichnen ihre Anfänge im griechischen Theater der Antike (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Mahrhauser schreibt, dass die Maskierung aus einer Notwendigkeit heraus erfolgte, da die europäische Bühne Schauspielerinnen aus der *Welt des Scheins* verbannte. Da man in Theateraufführungen nicht ohne Frauenfiguren auskam, wurden sie von Männern bzw. Knaben oder auch von Klerikern dargestellt (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Frauen beteiligten sich zwar an den kulturellen Anfängen des Theaters, beispielsweise beim Demeter Kult, bei den Eleusischen Mysterien oder bei ländlichen Erntefesten³¹, aber seit der Entstehung des klassischen griechischen Theaters verschwand die Frau als Darstellerin von der Bühnen-Bildfläche. „Zweitausend Jahre unserer zweieinhalbtausendjährigen abendländischen Theatergeschichte wurde ohne Frauen geschrieben³².“ (Mahrhauser, 2002: 45).

Im griechischen Theater der Antike war es nur männlichen Darstellern erlaubt auf der Bühne aufzutreten, da die Darstellung auf der Bühne auch mit einer hohen physischen Anstrengung verbunden war. Da die Verkleidung der Bühnenschauspieler sehr schwer war und sie in ihrer Mobilität einschränkte, war die physische Anstrengung unter anderem ein Grund Frauen vom Bühnengeschehen auszuschließen (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52). Außerdem war der öffentliche Bereich nur für das männliche Geschlecht zugänglich, der private für das weibliche Geschlecht (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Genauso blieb das römische Theater, das von Griechenland Tragödie und Komödie übernahm, frauenlos bis Mimus und Pantomimus zur römischen Unterhaltungsform zählte. In diesen Unterhaltungsformen durften auch Darstellerinnen mitwirken, die laut Kurt Zerzawy aus dem prostituierten Milieu kamen (Vgl. Zerzawy, 1950, 2-14).

³⁰ In diesem Kapitel möchte ich einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Anfänge des Crossdressings, der auf der Theaterbühne stattfand, geben.

³¹ Als Beweis gibt es Darstellungen von tanzenden Chormädchen oder Mänaden auf antiken Schalen und Vasen (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

³² Michaela Mahrhauser schreibt, dass die Frau nicht ganz von der Bühne verbannt werden konnte, auch wenn sie für lange Zeit als Ausnahmeerscheinung auf der Bühne galt (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Der Höhepunkt mimischer Darstellungen, der zugleich auch die Geburtsstunde der Hosenrolle³³ war, bildete die komplette Entblößung des Körpers der weiblichen Darstellerin, die den sexuellen Reiz der Frau steigerte (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Nachdem das Christentum sich über die antike Welt hinwegsetzte und erobern konnte, nahm auch das anrühige Schauspiel der Frau auf der Bühne ein Ende.

Im Mittelalter nutzte die Kirche die Schauspielkunst für ihre Zwecke, indem sie die theatralische Kunst des Schauspiels in Form von Passionsspielen oder Mysterienspielen in die Kirche holte (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52). Bezüglich des Ausschlusses der Schauspielerin vom Bühnengeschehen blieb die Kirche hartnäckig, was bedeutet, dass Frauenrollen von männlichen Geistlichen dargestellt wurden. Sie verkleideten sich nicht, sondern deuteten den weiblichen Charakterzug nur an (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Bis ins 15. Jahrhundert blieben die Bühnenrollen in Händen der Männer, wobei es immer wieder vorkam, dass Nebenrollen von Frauen besetzt wurden. Zum Beispiel hieß es, dass 1333 ein junges Mädchen die Rolle der Maria in einem Weihnachtsspiel in Toulon spielte oder bei einer Passion in Bozen sollen angeblich, aufgrund eines Mangels an Männerschauspielern, Teile der Rollen mit Frauen besetzt worden sein, wobei die Rolle der Mutter Gottes und die der weiblichen verdammten Seelen von männlichen Schauspielern dargestellt wurden (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

Die ersten Berufsschauspielerinnen waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf den italienischen Bühnen der *Commedia dell'arte* aufzufinden. Die katholische Kirche war sicherlich ein Hindernis der weiblichen Schauspielkunst, wobei sich bereits im Renaissance- Zeitalter eine Phase der Emanzipation vollzog, die der Schauspielerin einen neuen (beruflichen) Weg ebnete³⁴ (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52). Zu dieser Zeit änderte sich der künstlerische Schauspielanspruch. Die männlichen Mädchen-Darsteller erfüllten nicht mehr die Darstellung der sozialen Realität und wurden nach und nach von den weiblichen Schauspielerinnen abgelöst (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

³³ und des späteren Stripteas war

³⁴ Laut Mahrhauser ist es falsch anzunehmen, dass die Theaterbühne die weibliche Emanzipation beeinflusst hätte. Das Theater ermöglichte der Frau in ein neues Berufsfeld einzusteigen und vielleicht aufgrund des schlechten gesellschaftlichen Ansehens, dass das Theater zu jener Zeit genoss, war die Bühne möglicherweise Schauplatz und ein erster kleiner Bühnen-Schritt für die weibliche Emanzipation (vgl. Mahrhauser, 2002, 45-52).

4.15. Weibliches/Männliches Crossdressing im Kino

Nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Kino ist das Verkleiden der Geschlechter ein beliebtes und oftmals verwendetes theatralisches Mittel. Das Verkleiden der Geschlechter in den Filmen nennt man *Crossdressing*.

Beispiele, die auf historischen Hintergründen basieren, machen eine gewisse Ungleichmäßigkeit zwischen männlichem und weiblichem Crossdressing sichtbar (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Der weibliche Travestismus wird allgemein akzeptiert³⁵, da er nicht nur soziale Aufwertung für die Frau, um männliche Vorteile genießen zu können, bedeutet, sondern eine „Frau in Hose nicht nur gesellschaftliches Akzeptanz sondern auch Begehren auf ihrer Seite weiß“ (Jutz, 1993: 35).

Hingegen bringt der männliche Travestismus nicht nur sein Publikum zum Lachen, sondern führt auch zu einer sozialen und psychischen Abwertung und wird meistens nur in speziellen Genres, wie im Film, respektiert (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Denn wenn sich ein Mann in Frauenkleider wirft, dann verletzt und überschreitet seine Verwandlung soziale Tabus. „Sein/Ihr Anblick löst im männlichen Zuschauer Unbehagen aus, impliziert er doch die Erkenntnis, daß nicht nur die weibliche, sondern auch die männliche Genus-Identität prekär ist. Vergnügen an der Rollenumkehr darf der heterosexuelle männliche Zuschauer nur dann zeigen, wenn in den dargebotenen transvestitischen Images der Kontrast zwischen Kostüm und „eigentlichem Selbst“ deutlich zum Ausdruck kommt, wenn durch die Maske hindurch Züge der „wahren“ Identität erkennbar bleiben. Jede allzu perfekte Maskerade verwirrt das „sichere Geschlecht“, wohingegen Unzulänglichkeiten in der Darstellung der Frauenrolle geeignet erscheinen, das männliche Zuschauersubjekt zu bestätigen“ (Jutz, 1993: 37-38). Solch eine Darstellung des Mannes in einer filmischen Frauenrolle bietet die Crossdressing Komödie.

Crossdressing-Komödien nutzen gerne den männlichen Travestismus als komisch und lustige, gegebenenfalls auch spekulative Effekte, was der weibliche Travestismus nur bedingt komödiantisch verwerten kann (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

³⁵ Gabriele Jutz schreibt, dass das weibliche Crossdressing in Filmen in der dozentrischen Gesellschaft verständlich zu sein scheint, wenn sich die Frau in die Kleidung des Mannes hüllt, um erfolgreicher zu sein (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Zudem veranschaulichen Crossdressing-Filme, dass Frauen schneller in eine männliche Rolle schlüpfen können und sich leichter in ihre neue Rolle einfühlen können, als der Mann in seine Rolle als Frau (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

4.16. Motiv des Kleidertausches

Es gibt unterschiedliche Gründe bzw. Motive im Film, warum sich eine Frau oder ein Mann verkleidet und die Rolle des anderen Geschlechts verkörpert.

In den Crossdressing-Komödien verkleiden sich häufig Männer als Frauen, deshalb darf bei der Maskerade nicht der Eindruck entstehen, dass der männliche Protagonist an der wechselnden Identität Gefallen findet (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Die Motivation für die männliche Handlung findet sich in gesellschaftlichen Interessen wie beruflichem Aufstieg oder sozialen Kontakten wieder. Oftmals sind die Crossdressing Protagonisten auf der Flucht und finden übergangsweise ihren Schutz in der weiblichen Maskerade (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Oftmals ist das Performance-Milieu³⁶ der Hintergrund zahlreicher Crossdressing-Filme, das den Unterschied zwischen Sein und Schein als beständigen Gegenstand hervorhebt (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Die oben erwähnten Motive sind zum Beispiel in den Filmen wie *Tootsie* oder *Some Like It Hot* zu sehen. In *Tootsie* lässt sich Dustin Hoffmann als arbeitsloser Schauspieler auf den Kleiderwechsel ein und in *Some Like It Hot* befinden sich Toni Curtis und Jack Lemmon nicht nur in einer finanziellen Notlage, sondern werden auch von Gangstern verfolgt. Ihre letzte Rettung ist der Rollentausch. Die Männer finden als verkleidete Frauen Schutz in der Damenkapelle *Sweet Sue* (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Auch der weibliche Kleidertausch geht oftmals weniger aus Lust, sondern aus bestimmten Motiven über die Bühne. In dem Film *Victor/Victoria* von Blake Edward geht es um eine arbeitslose Koloratursopranistin namens Victoria, die von Julie Andrew verkörpert wird, die sich um Engagements bemüht, jedoch ohne Erfolg. Verkleidet als Graf Victor schlüpft sie in die Rolle eines Transvestiten und feiert mit ihrer doppelten Verwandlung ihre Erfolge.

Im Film *Yentl* von Isaac Bashevis Singer stellt das junge Mädchen Yentl nach dem Tod ihres Vaters, gespielt von Barbara Streisand, einen Studenten dar, um sich einen Zugang zur Universität zu verschaffen³⁷.

³⁶ In den Crossdressing-Filmen sind die Protagonisten selber im Showgeschäft tätig. Im Fall von *Tacones Lejanos* tritt Femme Letal als Travestiekünstlerin auf und in *Todo sobre mi madre* erzählt La Agrado ‚die Geschichte ihres Lebens‘ dem Theaterpublikum.

In *Yentl* wird der Kleiderwechsel auch durch den Tod des Vaters motiviert, „ein diegetisches Detail, das möglicherweise die Akzeptanz weiblichen *crossdressings* erhöht, weil dadurch die Frage phallischer Konkurrenz umgangen wird“ (Jutz, 1993: 40). Im Film symbolisiert der Vater der jungen Frau, welcher ein Schriftgelehrter war, Macht und durch seinen Tod hinterlässt er einen leeren Raum, den seine Tochter Yentl füllt, „indem sie sich phallische Attribute wie Wissen und Macht (...) [aneignet] und überdies mittels männlicher Kleidung ihren Anspruch auf die Vaterposition nach außen (...) [bekräftigt] (ebd.).

4.17. Die Verwandlung

Der Transformationsprozess in Travestiefilmen scheint auch ein interessanter filmischer Aspekt zu sein. In männlichen Crossdressing-Filmen wird meistens auf das Zeigen des Kostümierungsvorganges verzichtet. In *Some Like It Hot* oder *Tootsie* „erfolgt der Übergang abrupt, nur ein Schnitt trennt die alte von der neuen Identität“³⁸ (Jutz, 1993: 40).

Der Prozess der Verwandlung in weiblichen Crossdressing-Filmen wird dem Zuschauer häufiger gezeigt. „Alte und neue Identität folgen nicht übergangslos aufeinander, sondern sind durch mindestens eine Einstellung getrennt“ (Jutz, 1993: 41). Als sich die jüdische junge Frau für einen Identitätswechsel entscheidet, sieht der Zuschauer, wie sich Yentl vor einem zersprungenen Spiegel stellt, der ihr Gesicht in zwei Hälften teilt, und ihr Haar abzuschneiden beginnt. Die Idee, als sich Victoria dazu entschließt „eine Frau (...) zu werden (...), die vorgibt ein Mann zu sein, der sagt, er wäre eine Frau“ (ebd.) verdankt sie einem schwulen Entertainer Toddy, der sie zu dem doppeldeutigen Vorhaben überredet (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Auch hier wird durch das Haarschneiden die äußere Verwandlung von Frau zu Mann angekündigt (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Nicht nur Kleidung und Haare gehören zur Darstellung des anderen Geschlechts, sondern auch „äußere Geschlechtsmerkmale müssen (...) simuliert oder dissimuliert werden“ (Jutz, 1993: 41), die die habituellen Unterschiede zwischen Mann und Frau in Kinetik, Gestik und Mimik unterscheiden.

³⁷ In beiden Filmen, *Yentl* und *Victor/Victoria*, verschafft der Kleiderwechsel der Frauen einen Zugang zu den öffentlichen Bereichen, wie zum Beispiel Universität oder Bühne (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

³⁸ Zu den Ausnahmen zählen zum Beispiel *Mrs. Doubtfire* oder *I Was a Male War Bride*.

Gabriele Jutz zeigt in den Filmen *Victor/Victoria* und *Some Like It Hot* anhand des Paartanzes auf, in welcher Dimension Verhaltensweisen sexuell kodiert sind (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Victoria tanzt als Victor mit King Marchand in einem Homosexuellen Club. Hier konfrontiert uns der Film mit einem heterosexuellen Paar, das vorgibt, ein homosexuelles zu sein, um als Paar Gefühle füreinander zeigen zu können, ohne Victorias wahre Identität zu enthüllen (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Jutz verdeutlicht, dass in dieser Szene der lustig komische Effekt fehlt, da der Zuschauer und die Darsteller Herr der Lage sind und ihnen der Umstand bewusst ist. „Besondere Umstände zwingen beide Partner zur Verstellung, doch die Assimilation einer homosexuellen Identität gelingt lediglich der Frau, die sich von ihrer Rolle regelrecht verführen lässt und dadurch den Gegensatz von Eigentlichem und Maske subvertiert“ (Jutz, 1993: 43). Hingegen fühlt sich Victorias Begleiter in seiner sexuellen Identität unwohl und drängt zum Aufbruch (vgl. Jutz, 1993, 35-50).

Eine andere, aber komische Situation ergibt sich bei dem gleichgeschlechtlichen Paartanz Daphne und Osgood in *Some Like It Hot*. Hier ist dem Zuschauer bewusst, dass Daphne ein Mann ist und deshalb nimmt die Figur eine unterhaltsame Position ein (vgl. Jutz, 1993, 35-50). Der komische Effekt wird auch durch die nichts ahnende Aussage Osgoods hervorgehoben: „Du führst schon wieder, Daphne!“ (In Jutz, 1993: 43). „Im Unterschied zu Victor(ia) wird Gerry von seiner Rolle als Daphne nicht völlig absorbiert, und diese Kopräsenz von männlichen und weiblichen Zügen hält die für das männliche Subjekt so wesentliche Opposition zwischen wahrer und falscher Identität aufrecht“ (Jutz, 1993: 43).

4.18. Namenswechsel

Neben der optischen und habituellen Verwandlung ist der Namenswechsel ebenfalls ein wichtiger Bestandteil in den Crossdressing-Filmen. Während *Jo* (*Some Like It Hot*), gespielt von Toni Curtis, seine männliche Identität als Josephine aufrecht behält und sich zusätzlich noch in die Frau Sugar Kane, verkörpert von Marilyn Monroe, verliebt, entscheidet sich Gerry, dargestellt von Jack Lemmon, für den verführerischen Namen *Daphne*. Gerry setzt sich nicht nur mit der auferlegten Weiblichkeit Daphnes gleich, gleichzeitig genießt er seine maskierte weibliche Identität (vgl. Hofstadler, 2007, 30-32). „Daphne findet sich als begehrte Frau wieder. Sie phantasiert - als begehrte Frau - die Vorzüge einer Ehe“ (Hofstadler, 2007: 31). Es ist sogar Daphne, die Sugars Traumvorstellung, einen Millionär zu heiraten, in die Tat umsetzt. Denn es ist Osgood

Fielding III, ein gut betuchter Mann, der sich in Daphne verliebt und als sich noch dazu herausstellt, dass Daphne ein ‚er‘ ist, liebt der Millionär sie nach wie vor, denn ‚niemand ist perfekt‘ (vgl. Hofstadler, 2007, 30-32).

Soweit kann die Verwechslung gehen, dass „aus dem heterosexuellen Verehrer ein schwuler Liebhaber“ (Hofstadler, 2007: 31) wird. Beate Hofstadler schreibt, dass ein Mann in Frauenkleidern in den früheren männlichen Crossdressing-Filmen grundsätzlich etwas Lächerliches darstellen musste (vgl. Hofstadler, 2007, 30-32). Denn „Effemination ist lächerlich. Männer mit weiblichen Merkmalen sind zum Lachen“ (Hofstadler, 2007: 32).

Allgemein gesehen provozieren Crossdressing-Filme das Zwei-Geschlechter-System, „seien sie nun affirmativ oder ein Spiel mit der Künstlichkeit“ (Mahrhauser, 2002: 81). Crossdressing-Filme, wenn sie letzten Endes die Ordnung der Geschlechter bekräftigen, machen auch deutlich, dass das Geschlecht eine arbiträre Größe ist (vgl. Mahrhauser, 2002, 80-82).

5. Film-Analyse

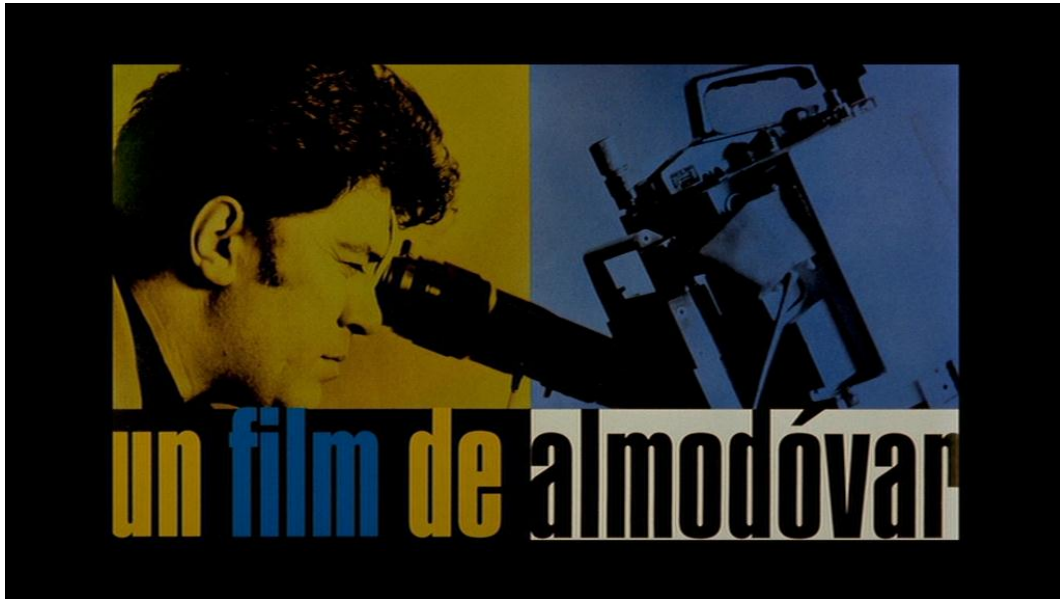


Abbildung 8³⁹

„Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert:

Was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung präsentieren soll.

Die Mise en Scène ist wichtig für die ersten zwei Bereiche, die Montage für den letzten. (...)

Die Codes der Mise en Scène sind die Mittel,

mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellung verändert und modifiziert“

(Monaco, 2002: 185-187)

5.1. Allgemeines⁴⁰

Für meine Filmanalyse verwende ich folgende Filme: *Todo sobre mi madre* und *Tacones Lejanos*. (Beide Filme, die ich analysiere, stehen mir jeweils als DVD zur Verfügung.) Bei einer Filmanalyse stellt sich nun die Frage der Protokollierung, denn ohne Protokollierung kann man keine Analyse vornehmen (vgl. Austerer, 2006, 3-7). „Eine Verschriftlichung des Datenmaterials macht es möglich, den Film zu zitieren und zu analysieren“ (Austerer, 2006: 3).

³⁹ Die Abbildung stammt aus dem Film *High Heels*.

⁴⁰ Die Idee der Gliederung habe ich von Mariella Austerer übernommen (vgl. Austerer, 2006, 3-9).

5.2. Protokollierung eines Filmes

Es gibt drei Möglichkeiten einen Film zu protokollieren: das Film-, Einstellungs- und Sequenzprotokoll (vgl. Hickethier, 2007, 33-36).

Das Filmprotokoll soll eine möglichst detailgetreue Version des Films in Form des Textes sein. Ein Filmprotokoll wird in sechs Spalten unterteilt: Einstellung, Handlungsbeschreibung, eine Spalte für den Dialog, dann eine Spalte für die Musik und Geräusche, für das Kameraverhalten und die Zeitdauer (vgl. Austerer, 2006, 3-7). Allerdings ist nicht für jede Filmanalyse eine akribische und minutiöse Transkription eines gesamten Filmes Voraussetzung, außerdem würde ein vollständiges Filmprotokoll den Rahmen dieser Arbeit sprengen, da ich zwei filmische Quellen behandeln werde.

Die Sequenzliste, auch Sequenzprotokoll genannt, erfasst den ganzen Film in seiner Zusammensetzung aus einzelnen Sequenzen und „dient der Orientierung über den Gesamtaufbau des Films, sie will einen Überblick schaffen und damit die weitere Auseinandersetzung des Analysierenden mit dem Film erleichtern“ (Hickethier, 2007: 35). Das Sequenzprotokoll ist gröber und überschaubarer gegliedert.

Hingegen ist das Einstellungsprotokoll umfangreicher und fein untergliedert (vgl. Austerer, 2006, 3-7). „Es dient der genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb der Sequenzen“ (Hickethier, 2007: 35). Unter einer Sequenz versteht man eine Handlungseinheit, die diverse Einstellungen enthält und sich durch ihr Kontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheidet (vgl. Hickethier, 2007, 33-36). Hier werden unter anderem einzelne Einstellungen, Merkmale der Orte, Inszenierung der Figuren und ihre Ausstattung und Bewegungen festgehalten und analysiert. Zusätzlich werden Formen des Wechsels wie Schnitt oder Montage, Überblendung, auch Geräusche, Musik und Dialoge und vieles mehr festgehalten (vgl. Hickethier, 2007, 33-36).

In meinem Fall bedeutet das, dass ich Szenen heranziehe, die nicht nur mit meinem theoretischen Part der Arbeit zu tun haben, sondern ich gehe auch auf die filmtechnische Ebene (wie Ausstattung, Beleuchtung, Inszenierung der Figuren etc.) ein.

5.3. Begriffe der Filmgestaltung

Bevor ich mit der Analyse meiner ausgesuchten Sequenzen beginne, ist es notwendig, Begrifflichkeiten zu klären, die ich in meine Analyse miteinfließen lasse.

5.4. Die Einstellung

„Die Einstellung bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit. Sie besteht in der Regel aus mehreren Phasenbildern und beginnt bzw. endet jeweils mit einem Schnitt. Mehrere Einstellungen bilden als kleineres dramaturgisches Element eine Subsequenz, mehrere Subsequenzen eine Sequenz, mehrere Sequenzen ergeben den Film“ (Zitiert nach Austerer, 2006: 5, in Borstnar, 2002).

5.5. Kamera

Die Kamera ist für den weiblichen und männlichen Zuschauer das dritte Auge, sie „sehen durch den Blick der Kamera“ (Austerer, 2006: 5). Die Kamera konstruiert über diverse Einstellungen die Bilder, die sie dem Publikum vermittelt (vgl. Austerer, 2006, 3-8). Die Kamera nimmt die Position vor dem Bild, das es aufnehmen will, ein. Durch den technischen Fortschritt der Filmgeschichte ist die Kamera beweglicher geworden, daher kann die Kamera durch ihr Pendant an verschiedenen Einstellungsgrößen (Beispielsweise Nah, Weit, Totale etc.) und ihrer Beweglichkeit (Schwenk, Statik usw.) den Bildern mehr Bedeutung und Interpretationsfreiraum bieten (vgl. Austerer, 2006, 3-8).

5.6. Lichtgestaltung

Die Beleuchtung nimmt einen wesentlichen Faktor für die Bedeutung von Film- und Fernsehszenen ein (vgl. Austerer, 2006, 3-8). „Es kann Objekte und Akteure hervorheben, es kann sie aber auch im Dunkeln verschwinden lassen“ (Zitiert nach Austerer, 2006: 6, in Mikos, 2003). Es gibt drei Arten, wie man ein Bild bzw. einen Raum durch die richtige Ausleuchtung oder Beleuchtung in Szene setzt: Normalstil, Low Key und High Key (vgl. Hickethier, 2007, 75-79). Der Normalstil leuchtet die Szene aus, „dass alle Details deutlich zu erkennen sind und der Eindruck einer <gleichmäßigen Ausleuchtung> entsteht“ (Hickethier, 2007: 76). Der Normalstil, der den täglichen Erfahrungen mit der Beleuchtung nahe kommt, ist hell und dunkel ausgewogen (vgl. Austerer, 2006, 3-8) und wird häufig dort eingesetzt, „wo Handlung und Stimmung keine Abweichung vom Normalempfinden verlangen“ (Hickethier, 2007: 76). Als Abweichungen unterscheidet man den Low-Key Stil und den High Key Stil. Während der High Key Stil, ohne Schatten und sehr hell, extrem ausgeleuchtet ist, dominieren beim Low Key Stil Schatten und die dunklen Bilder (vgl. Austerer, 2006, 3-8).

5.7. Schnitt und Montage

„Schnitt und Montage gehören seit den 1920er Jahren zu den filmspezifischen Mitteln“ (Hickethier, 2007: 139). Der Schnitt findet seine Anwendung bereits vor dem ersten Weltkrieg, wobei er um 1920 in den Filmen von Eisenstein, Pudovkin und Vertov mehr und mehr an Bedeutung gewinnt (vgl. Hickethier, 2007, 139-143). Zu dieser Zeit ist von Montage in der filmästhetischen Debatte noch wenig die Rede, doch wird sie durch den Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925/26) von Sergei Eisenstein und dem Buch *Der Geist des Filmes* (1930) von Béla Belázs zum zentralen Moment der filmischen Narration (vgl. Hickethier, 2007, 139-143).

„Montage“ wird häufig mit dem Begriff „Schnitt“ als Synonym gleichgesetzt, wobei sich eine Differenzierung beider Termini empfiehlt (vgl. Kühnel, 2008, 209-217).

Der Schnitt „(,cut‘/ ,cutting‘, ,découpage‘) bezieht sich auf den verfahrenstechnischen Aspekt dieses Vorgangs. Der Schnitt ist primär ein Akt der Selektion; das gedrehte Material wird aussortiert, unerwünschtes Material entfernt“ (Kühnel, 2008: 209). „Die einzelnen Szenen werden mittels Schneiden oder Schnitt zu einem Ganzen zusammengesetzt“ (Austerer, 2006: 6).

Hingegen bezieht sich die Montage (,editing‘, ,montage‘) auf den ästhetischen Aspekt, sie selektiert nicht, sondern sie konstruiert, um aus den einzelnen Einstellungen ein Ganzes, einen Film, entstehen zu lassen (vgl. Kühnel, 2008, 209-217).

5.8. Ausstattung und Farbe

Die Ausstattung eines Filmes nimmt ebenfalls eine wichtige Funktion ein. „Der Handlungsort und die Darsteller werden durch die Ausstattung charakterisiert“ (Austerer, 2006: 7). Die Ausstattung ist bei Almodóvar eine wichtige Besonderheit, die durch camp-ästhetische Elemente hervorgehoben wird.

„Oft wird der Farbe in Filmen keine spezielle Bedeutung beigemessen, doch wenn offensichtlich eingesetzte Farben ermittelt werden, dann lohnt sich eine Analyse. Allerdings sollte man darauf achten, nicht „wild“ zu interpretieren, sondern man sollte versuchen, Muster und Strukturen zu entdecken“ (Zitiert nach Austerer, 2006: 8).

Pedro Almodóvar gehört zu den Filmemachern, der besonders auf Farbtechniken und -kombinationen setzt und dadurch einen Rahmen an Interpretationsmöglichkeiten schafft, aber nicht Fokus meiner Arbeit ist.

5.9. Ton und Sound

Hier muss man zwischen drei Ebenen unterscheiden: Geräusch, Musik und (gesprochener) Sprache (vgl. Hickethier, 2007, 89-102). Geräusche können Handlungen hervorheben, aber auch als Hintergrundgeräusche nebensächlich sein, aber trotzdem Lebendigkeit signalisieren, denn „ein tonloses Geschehen auf der Leinwand wirkt unvollständig, unwirklich, wie tot“ (Hickethier, 2007: 91).

Musik tritt als „selbstständige Mitteilungsebene“ (ebd.: 94) auf, um die gezeigten Einstellungen mit „emotionalen Qualitäten“ (ebd.) zu unterstreichen und in „spezifischer Weise zu interpretieren“ (ebd.). Die Sprache kann in verschiedenen Dimensionen auftreten: Von der Schrift im Bild, zwischen den Bildern als Zwischentitel bis zur gesprochenen Sprache im Tonfilm (vgl. Hickethier, 2007, 89-102). Die gesprochene Sprache fungiert hauptsächlich zur Kommunikation und Übermittlung von Informationen (vgl. Austerer, 2006, 3-8).

6. Camp, Kitsch und Crossdressing bei Almodóvar



Abbildung 9⁴¹

Pedro Almodóvars Filme haben auf Grund seiner verstrickten und grenzüberschreitenden Themenvielfalt und auf Grund seines filmtechnischen Könnens internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen (vgl. Knauß 2007, 109-129). „Ihre Mischung aus Genre und Stilen, die Verwischung der Grenzen zwischen hoher und populärer Kultur, ihre parodistischen Elemente, selbstreflexiven Verfahren[-weisen] und nicht zuletzt ihre unkonventionelle Behandlung von Geschlechtsidentitäten und sexuellem Begehren haben immer wieder für Aufsehen gesorgt und die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Almodóvars Filmen angeregt“ (Knauß, 2007: 109). Zudem trugen bzw. tragen Almodóvars Werke zu der Entwicklung der spanischen Gesellschaft bei – „von der Franco-Diktatur zu einer demokratischen Nation“ (ebd.) – und weisen zudem auf die Unschärfe der Grenzen zwischen Fiktion und Realität (vgl. Knauß, 2007, 109-129) und auf die Grenzen zwischen Sein und Schein hin. In *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre* werden diese Themen vor allem im Kontext des Crossdressings behandelt.

Bevor ich mit den Fallanalysen beginne, gehe ich in den nächsten Kapiteln kurz auf den Inhalt beider Filme ein, um anschließend die Figuren *Femme Letal* und *La Agrado* sowie ihre Bezugspersonen, auf die ich mich ebenso beziehe, vorzustellen.

⁴¹ Die Abbildung stammt aus dem Film *High Heels*.

6.1. *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre*

Eduardo der im Film *Tacones Lejanos* (*High Heels*) die Travestiekünstlerin⁴² Femme Letal, den Richter Domínguez und den Junkie Hugo repräsentiert, sowie die transsexuelle⁴³ Protagonistin La Agrado, die in dem Film *Todo sobre mi madre* (*Alles über meine Mutter*) ihre künstliche Weiblichkeit zur Schau stellt, zählen zum Model der Travestie und zur Crossdressing Methode (vgl. Artikel Pelayo García, 2011: 160-176 und Artikel Maurer Queipo, 2011: 28-53).

Das Thema der Verkleidung verpackt Pedro Almodóvar in seinen Filmen auf seine eigene und besondere Art und Weise. Denn die Kunst der Verkleidung – Mode als kulturelles Zeichen –, die bei dem spanischen Regisseur einen wichtigen Faktor ausmacht, unterstreicht nicht nur das Spiel zwischen Echtheit und Künstlichkeit (vgl. Artikel Maurer Queipo, 2011: 28-53), sondern dient auch zur äußeren Markierung der sexuellen Differenz (vgl. Jutz, 1993, 35-50). „Kleidung, sofern sie wie in unserer Kultur, geschlechterspezifisch ist, dient als äußerliche Markierung der sexuellen Differenz. Das Tragen von Kleidern des anderen Geschlechts (Transvestismus bzw. Crossdressing) (...) [stellt die] sexuelle und soziale Identität in Frage und (...) [liefert] dadurch den Nachweis, daß das Geschlecht eine kulturelle Konstruktion und nicht etwa eine biologische Determination darstellt“ (Jutz, 1993: 35).

Meine Hauptfiguren Femme Letal und La Agrado (als auch meine Nebenfiguren) decken den Bereich der Geschlechterparodie bzw. Geschlechterperformanz ab (vgl. Artikel Pelayo García, 2011: 160-176). Sie imitieren ihre Vorbilder und performen oder

⁴² Tra(ns)vesti(ti)smus: „Beim Transvestitismus wird gegengeschlechtliche Kleidung getragen, um zeitweilig die Erfahrung der Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht zu erleben (...). Als Transvestiten werden nur noch solche Menschen bezeichnet, welche gelegentlich gegengeschlechtliche Kleidung tragen (...), ohne daß sie eine völlige Übernahme der gegengeschlechtlichen Rolle anstreben. Transsexuelle hingegen haben nicht den Wunsch, hin und wieder mit Hilfe von Kleidung in die Rolle des anderen Geschlechts zu schlüpfen, sondern vielmehr das Bedürfnis dauerhaft in dieser Rolle zu leben“ (Epstein, 1995: 6). Hingegen ist die Travestie (Travestismus) als eine Kunstform zu betrachten und wird als Damen-Imitation verstanden (vgl. Epstein, 1995, 12-13). „Travestie-Künstler sind Männer, die auf der Bühne Frauen darstellen. Sie unterscheiden sich von Transsexuellen und Transvestiten dadurch, daß keine Unstimmigkeit zwischen biologischen und ihrem psychologischen Geschlecht besteht“ (Epstein, 1995: 12 und vgl. Wünsch, 1999, 66-81).

⁴³ „Transsexuelle entsprechen chromosomal, anatomisch und hormonal ihren phänotypischen Geschlechtsmerkmalen, empfinden sich aber in ihrer Geschlechtsidentität eindeutig dem anderen Geschlecht zugehörig und wünschen deshalb, ihrem psychologischen Geschlecht durch hormonelle und operative Behandlungen angepasst zu werden. Diese Menschen streben mit allen Mitteln eine Umwandlung ihrer Geschlechtsmerkmale und eine Korrektur des Personenstandes an (Epstein, 1995: 3).

wechseln ihre Geschlechtlichkeit aus bestimmten Motiven, die ich anhand von ausgewählten Szenen analysieren werde.

6.2. Inhaltsangabe: *Tacones Lejanos*

Der Film *Tacones lejanos* (die deutsche Version lautet *High Heels – Die Waffen einer Frau*, 1991) thematisiert eine dramatische Mutter-Tochter Beziehung, die auf traurige Weise eine positive Kehrtwendung in der Beziehung von Mutter und Tochter nimmt.

Becky del Páramo ist eine bekannte Sängerin und Schauspielerin, die ihre kleine Tochter Rebeca verlässt, um sich ihrer Karriere außerhalb Spaniens zu widmen. Nach 15 Jahren kehrt Becky nach Madrid zurück, um an ihrer Karriere in Spanien anzuknüpfen und an der Beziehung zu ihrer Tochter zu arbeiten. Doch es stellt sich heraus, dass die Begegnung mit ihrer Tochter komplizierter ist, als erwartet.

Rebeca liebt ihre Mutter abgöttisch, was sich in der Imitation Beckys widerspiegelt: Sie imitiert ihre Mutter in Form vom Tragen vornehmer Kleidung, oder eifert der beruflichen Karriere der bekannten Mutter nach, indem Rebeca als mittelmäßige Nachrichtensprecherin in einem privaten Sender arbeitet.

Zum einen hinterlässt die lange Abwesenheit der Mutter bei der Tochter Rebeca ihre Spuren, zum anderen erschwert die Anwesenheit eines Mannes, Manuel, die Beziehung beider Frauen. Manuel war der Geliebte von der Künstlerin Becky, den Rebeca während der Abwesenheit ihrer Mutter heiratet. Als sich Becky und Manuel nach langer Zeit wiedersehen, entflammt ihre alte Liebe zum zweiten Mal. Nach der Ermordung Manuels geraten seine Geliebte Isabel, Becky und Rebeca unter Verdacht. Rebeca bekennt sich während einer Nachrichtensendung als schuldig und kommt ins Gefängnis, während ihre Mutter ein Comeback als divenhafte Sängerin erlebt (vgl. Haas, 2001, 126-136).

Eine weitere Figur, die für Rebeca eine wichtige Person darstellt, ist Femme Letal. Femme Letal wird von einem Mann dargestellt, der in seiner Travestie Show Becky del Páramo kopiert. Deshalb besuchte Rebeca häufig seine bzw. ihre Shows, weil sie so ihrer Mutter Becky, während ihrer Abwesenheit, näher sein konnte. Außerdem, was erst kurz vor dem Ende des Films deutlich wird, wird Femme Letal von Richter Domínguez dargestellt, der für den Fall des ermordeten Ehemannes Manuel zuständig ist, Rebeca

aus dem Gefängnis entlässt und eine Zusammenführung zwischen Mutter und Tochter organisiert.

Nachdem Rebeca aus dem Gefängnis entlassen wird, erfährt sie, dass sie schwanger ist. Femme Letal gibt sich, nach ihrem letzten Auftritt als Domínguez zu erkennen. Einige Monate vor dem Mord Manuels hatte Rebeca eine leidenschaftliche sexuelle Begegnung mit Femme Letal, was bedeutet, dass er der Vater des zukünftigen Kindes ist (vgl. Haas, 2010, 126-136). *Tacones lejanos* ist nach Polimeni ein „Film des Kitsches, eine Parodie auf die Kunstwelt, mit einer gehörigen Portion Selbstironie“ (Polimeni, 2005: 69).

6.3. Inhaltsangabe: *Todo sobre mi madre*

Der Film *Todo sobre mi madre* (zu Deutsch *Alles über meine Mutter*, 1999) erzählt die Geschichte einer alleinerziehenden Mutter namens Manuela, die Krankenschwester ist. Sie arbeitet auf einer Intensivstation in einer Madrider Klinik und unterstützt zusätzlich den nationalen Transplantationsservice der Ärzte, die für den psychologischen Umgang Angehöriger verantwortlich sind (vgl. Haas, 2001, 147-157). Am Geburtstag Estebans besuchen Mutter und Sohn die Abendvorstellung *Endstation Sehnsucht - A Streetcar Named Desire* von Tennessee William -, in der die berühmte Schauspielerin Huma Rojo die Rolle der Blanche Dubois spielt.

Nach der Theateraufführung will der junge Mann, der sich selber als Schriftsteller bezeichnet und an einer Kurzgeschichte mit dem Titel *Alles über meine Mutter* schreibt, ein Autogramm von Huma haben. Im strömenden Regen läuft Esteban dem Taxi Humas nach, wird von einem anderen Auto erfasst und dabei getötet.

Nach dem dramatischen Ereignis kehrt Manuela an jenen Ort zurück, den sie vor ca. 18 Jahren fluchtartig verlassen hatte, um einerseits den Vater ihres verstorbenen Sohnes zu suchen und ihn über den Tod ihres gemeinsamen Kindes in Kenntnis zu setzen. Und andererseits um ihre Vergangenheit aufzuarbeiten und damit abzuschließen. Manuela zieht von Madrid nach Barcelona und geht nun in umgekehrter Richtung den Weg, den sie mit ihrem Sohn, zu dem sie schwanger war, zurückgelegt hatte (vgl. Polimeni, 2005, 87-89).

In Barcelona angekommen trifft sie nicht nur auf eine alte und gute Freundin, La Agrado, sondern begegnet weiteren Frauen, die eine wichtige Stellung in ihrem Leben bekommen und Teil ihrer Vergangenheitsbewältigung sind. Dazu zählen die

Schauspielerin und Diva Huma Rojo, die in dem Theaterstück *Endstation Sehnsucht* die Rolle der Blanche Dubois verkörpert sowie die junge mit HIV infizierte, schwangere Nonne Rosa, die ein Kind von der transsexuellen Lola, dem Ex-Mann von Manuela, erwartet.

Manuela nimmt den Jungen, den Rosa zur Welt bringt, nachdem die Nonne bei der Geburt verstorben ist, an. Durch die Adoption des Kindes hat es Manuela geschafft, den alten Schmerz zu besiegen (vgl. Polimeni, 2005, 87-89).

Zu Manuelas wichtigen Bezugspersonen gehört, wie bereits erwähnt wurde, La Agrado, da nicht nur ihre Transsexualität sie zu etwas Besonderem macht, sondern auch ihr heiteres und sonniges Wesen für gute Stimmung sorgt. *Todo sobre mi madre* greift ein für den Regisseur typisches Thema auf: „die nichttraditionelle Familie, die aus Individuen besteht, die sich jenseits aller gesellschaftlichen Konventionen lieben und sich umeinander sorgen“ (Polimeni, 2005: 87-89).

6.4. Figurenprofil

In den folgenden Kapiteln werde ich meine zwei Hauptfiguren *Femme Letal* und *La Agrado*, die zur Crossdressing Methode zählen und in das Schema des campy kitschigen Stils passen, vorstellen. Des Weiteren werde ich auf jene Charaktere eingehen, die mit den zwei gewählten Hauptfiguren zu tun haben und ebenfalls zur kitschigen Camp-Ästhetik zählen.

6.5. Femme Letal

Femme Letal ist ein Travestiekünstler, sie ist ein Mann in Frauenkleidung und imitiert die berühmte spanische Popsängerin namens Becky del Páramo. Während einer Travestieshow lernt Letal Rebeca, die Tochter der spanischen Sängerin, kennen und verliebt sich in sie. Letal kopiert ihre Mutter Becky so überzeugend, dass Rebeca öfters ihre bzw. seine Shows besucht, um ihrer Mutter auf diese Weise näher zu sein, da die Sängerin die Tochter für ihre Karriere in Mexico verlassen hat.

Was Rebeca und der Zuschauer nicht wissen, ist, dass Femme Letal von Domínguez verkörpert wird. Domínguez, eigentlich Eduardo, schlüpft in zwei weitere Rollen: Er ist von Beruf Richter, tarnt seine Rolle als Richter mit einem klassischen Anzug, einem Bart und einer Sonnenbrille und betreut den Fall des ermordeten Ehemannes Rebecas. Gleichmaßen schlüpft Domínguez aus beruflichen Gründen in die Rolle des jungen

Junkies Hugo, den die Zuschauer/Innen über ein Foto zu Gesicht bekommen und dem Filmpublikum über Gespräche bekannt ist.

Domínguez verkörpert eigentlich vier Rollen und zwar die drei bereits dem Zuschauer bekannten Identitäten und seine ‚wahre‘ Identität, - Eduardo. Seine wahre Identität stellt er insofern dar, indem er den Richter-Bart und den Richteranzug ablegt und sich Rebeca als Eduardo, so wie er wirklich ist, offenbart und ihr in seiner wahren Erscheinung seine Liebe gesteht.

Die Person, die im Zentrum meiner Analyse steht, ist Femme Letal. Femme Letals Motiv ist das Kopieren der bekannten Sängerin und Mutter Rebecas, Becky del Páramo. Sie ahmt die Sängerin in Mimik und Gestik so überzeugend nach, dass Letals Bewegungen wiederum von ihren eigenen Fans übernommen werden und Letal sozusagen ihre ‚Originalität‘ performt.

6.6. Rebeca

Rebeca ist die Tochter der bekannten Sängerin Becky del Páramo. Sie ist eine sonderbare Figur Almodóvars, weil Rebeca schon als Kind den Mann ihrer Mutter, ihren Stiefvater, umbringt. Er kommt bei einem Autounfall ums Leben. Der tragische Unfall ereignet sich auf Grund der unabsichtlichen Einnahme von Schlaftabletten, die Rebeca bewusst vertauscht hat, um ihrer Mutter die ersehnte Karriere in Mexiko zu ermöglichen. Was die kleine Rebeca damals nicht weiß, ist, dass ihre Mutter Becky alleine nach Mexico geht, um sich vollkommen ihrem Traum zu widmen.

Fünfzehn Jahre später sieht man die bereits zur Frau herangewachsene Rebeca am Madrider Flughafen auf ihre Mutter warten. Was dem Zuschauer bei dem Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter auffällt, ist, dass Rebeca ihre berühmte Mutter imitiert. Sie kopiert Becky, indem sie zum Beispiel teure Kostüme trägt oder sich elegant bewegt, um der Sängerin einerseits näher zu sein, also an das Original heranzukommen, und andererseits, um besser als Becky zu sein. Rebeca hat sogar den Geliebten ihrer Mutter geheiratet, Manuel. Während Beckys Auslandsaufenthalt, heiratet Rebeca den Geliebten ihrer Mutter. Allerdings liebt Manuel seine Frau Rebeca nicht, sondern Becky. Aus diesem Grund hat er vor seine Frau zu verlassen. Doch dazu kommt es nicht, denn Rebeca tötet auch ihren Ehemann. Sie bringt ihn um, um ihn ihrer Mutter wegzunehmen, denn wie sich im Verlauf des Filmes erweist, frischen Becky und Manuel ihre Liebesbeziehung erneut auf.

In einem Treffen, das Richter Domínguez zwischen Mutter und Tochter, die mittlerweile im Gefängnis ihre Strafe absitzen muss, veranlasst, gesteht Rebeca den Mord an ihrem ersten Mann. Zudem verriet sie unter Tränen, dass sie unter dem Konkurrenzkampf zwischen Mutter und Tochter leidet und ständig versucht hat Beckys Vorstellungen gerecht zu werden. Deshalb imitiert Rebeca ihre Mutter, um ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

6.7. Becky del Páramo

Becky del Páramo ist eine spanische Sängerin und die Mutter von Rebeca. In ihrem Leben schenkte sie ihre Aufmerksamkeit schon immer mehr ihrer Profession dem Singen, als ihrer Tochter. Sogar bei ihrer Ankunft am Madrider Flughafen erwartet sie sich einen Ansturm von Journalisten und Fans, die allerdings ausbleiben, weil Rebeca die Rückkehr ihrer bekannten Mutter geheim hielt. Becky hat sogar eine persönliche Assistentin, die all ihre Taten und Handlungen auf Schritt und Tritt schriftlich festhält, um eine Bibliografie über ihre Person für ihre Nachwelt zu hinterlassen.

Die divenhafte Erscheinung Beckys beeindruckt ihre Tochter, deswegen versucht Rebeca so gut sie nur kann, ihre Mutter nachzuahmen. Sie kopiert ihre Bewegungen, ihr Aussehen über exklusive Mode, Makeup und Schmuck, sogar in der Liebe wird Becky von ihrer Tochter nachgeahmt. Denn es ist Rebeca, die ihren Geliebten Manuel heiratet.

Rebeca parodiert ihre Mutter, um die Aufmerksamkeit und die Liebe Beckys zu bekommen, die sie ihrer Tochter nie wirklich geben konnte, wie es sich Rebeca wünschte und herbeisehnte.

Kurz bevor Becky verstirbt, nimmt die Künstlerin die Schuld ihrer Tochter auf sich, um ihre Abwesenheit zu entschuldigen und um ihrer Tochter zu zeigen, dass sie ihr Kind liebt.

6.8. La Agrado

La Agrado ist eine gute und alte Freundin Manuelas. Nach langer Zeit, ca. 18 Jahre, sehen sich beide wieder. Manuela rettet La Agrado vor einer Vergewaltigung am Stadtrand Barcelonas, dort wo Prostituierte ihrer Arbeit nachgehen. Gleich zu Beginn, als die Zuschauerin und der Zuschauer mit La Agrado konfrontiert werden, fällt es einem schwer die Figur Agrado nicht ins Herz zu schließen. Ihre lebenswerte, sonnige und fürsorgliche Art lässt sie von Anfang an sympathisch erscheinen. Doch was auf den

ersten Blick irritierend - un-eindeutig - ist und für Unsicherheit sorgt, ist auf den zweiten Blick eindeutig (vgl. Hofstadler, 2005, 152-158): La Agrado ist transsexuell, weicht somit von dem traditionellen Bild des Geschlechtersystems Mann/männlich und Frau/weiblich ab, genauso wie ihr transsexueller Gegenpol Lola⁴⁴ (vgl. Hofstadler, 2007, 152-159).

La Agrado ist sowohl männlich als auch weiblich, aber kleidet, lebt und bewegt sich wie eine Frau, sie sieht auch wie eine Frau aus. Sie hat sich mehreren Operationen unterzogen, um dem weiblichen Körper näher zu kommen. Allerdings hat sich La Agrado aus wirtschaftlichen Gründen nicht komplett zur Frau umoperieren lassen.

La Agrado steht zu ihrem künstlichen Körper, den sie auf der Bühne in einem Monolog dem Publikum nicht vorenthält. Sie geht mit ihrer Geschlechtsidentität und ihrem Körper offen um, obwohl im Film ihre sexuelle Neigung nicht vordergründig ist. Ihr ist es wichtig, dass sie ihren künstlichen Körper mit schönen Kleiderimitaten kleidet und dass ihr Haar und ihr Makeup perfekt sitzen.

Was La Agrado meiner Ansicht nach gut *verkörpert* ist, je selbstbewusster sie zu ihrem Körper steht, speziell auf ihre unzähligen Operationen bezogen, desto authentischer kommt sie beim Publikum an (vgl. Knauß, 2007: 109-129 und vgl. Hofstadler, 2007, 152-159). La Agrados Motiv ist ihre ‚künstliche und oberflächliche Authentizität‘, die sich durch den ganzen Film zieht (vgl. Krauß, 2007, 109-129 und vgl. Hofstadler, 2007, 152-159). Ihr ist es ein Anliegen anderen Menschen ein angenehmes Leben zu bereiten. La Agrado wirkt zugleich auch mütterlich, was unter anderem eines der Themen im Film *Todo sobre mi madre* ist, Mutterschaft (vgl. Hofstadler, 2007, 152-159). Ein anderes Thema ist das un-eindeutige Geschlecht, das in Form der Crossdressing-Methode (vgl. Artikel Maurer Queipo, 2011) veranschaulicht wird.

6.9. Manuela

Manuela ist eine berufstätige und alleinerziehende Mutter. Sie hat einen 16 jährigen Sohn namens Esteban und lebt mit ihm allein in Madrid. Sie führen eine gute Beziehung,

⁴⁴ Lola, der früher Esteban hieß, ist ebenfalls transsexuell und ist der Vater von Manuelas Sohn Esteban. Lola unterscheidet sich körperlich nicht von La Agrado, dafür sind beide Figuren in ihrem Verhalten wie Tag und Nacht. Während La Agrado mit ihrem sonnigen Gemüt für gute Stimmung und Unterhaltung sorgt, sorgt Lola für Trauer und Tod. Durch ihre exzessive Vergangenheit, die aus Drogenkonsum und wechselnden Partner/Innen besteht, hat sie sich mit dem HIV Virus infiziert. Jetzt ist Lola müde geworden. Sie weiß, dass sie bald sterben wird und möchte sich von ihrer Umgebung verabschieden.

die Christoph Haas auch als eine ungewöhnliche bezeichnet (vgl. Christoph Haas, 200, 147-157). Sie können über so ziemlich alles sprechen, teilen gemeinsame Interessen wie Literatur, Film und Theater. Doch gibt es ein Thema, dem Manuela ausweicht. Manuela will ihrem Sohn Esteban nichts von seinem Vater erzählen. Das Verschweigen und die Abwesenheit des Ehemannes bzw. Vaters scheint nicht nur ein wunder Punkt in Manuelas, sondern auch in Estebans Leben zu sein.

Als beide, nach dem Theaterbesuch *Endstation Sehnsucht*, auf Huma Rojo zwecks eines Autogramms auf sie warten, kommt Esteban an seinem 17. Geburtstag bei einem Unfall ums Leben. Daraufhin verlässt Manuela Madrid und fährt zurück nach Barcelona. Sie fährt in die Hauptstadt Kataloniens, um den Vater ihres Sohnes ausfindig zu machen und ihm mitzuteilen, dass ihr gemeinsamer Sohn verstorben ist. Bis dato ist dem Zuschauer weder der Vater Estebans, noch Manuelas Flucht nach Madrid bekannt.

Die traditionelle Mann-Frau Beziehung verschwimmt als dem Publikum mehr und mehr bewusst wird, dass Manuela zuerst eine Beziehung zu einem heterosexuellen Mann führte, der nach Paris ging, um dort eigentlich Geld zu verdienen, doch nach Barcelona als Frau zurückkehrte. Lola, die früher Esteban hieß, ist vom Körperbau gleich wie La Agrado. Manuela führt, trotz der äußerlichen Veränderung ihres Mannes, die Beziehung weiter bis zu dem Zeitpunkt als sie, ohne sich zu verabschieden und in dem Wissen, dass sie schwanger ist, sich dazu entscheidet nach Madrid zu gehen.

Manuela erzählt ihrem Sohn, kurz vor seinem Tod, dass sie eine Zeit lang mit Estebans Vater als Laien Schauspielerin in einem kleinen Theater in Barcelona gearbeitet hat. Dieser Hinweis Manuelas deutet daraufhin, dass sie von Anfang an die vom Schicksalsschlag getroffene Mutter spielt. Sie stellt den Schmerz des Verlustes präzise dar, indem sie ihrem Sohn die Rolle der trauernden Ehefrau vorspielt (vgl. Haas, 2001, 147-157). Ihr schauspielerisches Talent stellt sie auch als trauernde Ehefrau für ein medizinisches Schulungsprogramm zur Verfügung, das ihr Sohn Esteban in einem Nachbarzimmer über den Fernsehmonitor verfolgt. Zudem meint Manuela von sich selber, als Huma sie in einem Gespräch fragt, ob sie schauspielern könne, dass sie eine gute Lügnerin sei und um gut Lügen zu können, müsse man gut Schauspielen können. In der Offenbarungsszene, in der sie Huma und Nina gesteht, dass sie schon einmal geschauspielert hat, offenbart sie ihnen, dass *Endstation Sehnsucht* Teil ihrer Lebensgeschichte ist.

6.10. Huma Rojo

Huma Rojo ist eine divenhafte Schauspielerin. Sie spielt die Rolle der Blanche Dubois in dem Theaterstück *Endstation Sehnsucht*. Sie hat viele Fans, darunter den jungen Esteban, Manuelas Sohn und nicht zu vergessen La Agrado. Huma ist eine Frau reiferen Alters, wirkt ein wenig burschikos und führt eine Beziehung zu ihrer jüngeren Schauspielkollegin, Nina. Die Beziehung beider Schauspielerinnen steht nicht auf Grund ihrer sexuellen Neigung im Mittelpunkt. Vielmehr bemüht sich Huma darum die Beziehung aufrecht zu erhalten, kümmert sich um Nina wie sich eine Mutter um ihr Kind kümmert, da ihre Partnerin drogenabhängig und mit ihrem Leben unzufrieden ist. Huma ist neben einer nicht gut funktionierenden Beziehung, auch Teil des Theaterstücks *Endstation Sehnsucht* und eine fabelhafte Schauspielerin. Huma Rojo nennt sich deshalb *Huma* (*humo* bedeutet auf Spanisch ‚der Rauch‘), weil sie sich Bette Davis zu ihrem Vorbild gemacht hat. Sie nimmt Manuela als ihre Assistentin auf und merkt, dass Manuela ebenfalls Potential für das Schauspielern hat. Huma lernt La Agrado kennen, die Manuela als Assistentin ablöst und letztendlich auch Nina durch sie ersetzt.

6.11. Almodóvars Crossdressing und seine Botschaften in *Tacones Lejanos: Femme Letal*

„He tradado de imitarte, tu estilo, tu espíritu, eso que te hizo única“⁴⁵.

Domínguez, dargestellt von dem Schauspieler und Sänger Miguel Bosé, verkörpert in dem Film *Tacones Lejanos* neben seiner „wahren Identität“ (Eduardo; Abbildung 13)⁴⁶, die das Publikum kurz vor dem Ende des Filmes kennen lernt, drei weitere Charaktere: den Travestiekünstler Femme Letal (Abbildung 10), Richter Domínguez (Abbildung 11), der den Fall des ermordeten Ehemannes Rebecas untersucht, und einen jungen Mann namens Hugo, den der Zuschauer nur in Form eines Fotos zu Gesicht bekommt (Abbildung 12).

Wie bereits in Kapitel 4.9.1. behandelt wurde, geschieht in Crossdressing-Komödien der Kleidertausch nicht aus freiwilligen Stücken, sondern aus Flucht- oder Schutzmotiven, die das männliche Geschlecht für kurze Zeit in die Rolle der Frau schlüpfen lässt.

⁴⁵ Zitat aus dem Film, (00:21:46 - 00:25:00).

⁴⁶ Die Abbildungen 10-72 stammen aus den Filmen *High Heels* und *Alles über meine Mutter*.

Pedro Almodóvar nimmt sich in *Tacones Lejanos* ebenfalls der Crossdressing-Methode an, allerdings lässt er aus beruflichen Gründen einen Charakter gleich in drei Identitäten schlüpfen.

Eduardo, besser bekannt als Domínguez, ist hauptberuflich Richter und kleidet sich dementsprechend seriös und klassisch. Sein schlichter Anzug hebt seine seriöse und kompetente Erscheinung hervor, die er durch seinen künstlichen Bart und seine Sonnenbrille, die einen komischen Effekt hervorruft, unterstreicht, um seine „wahre Identität“ - Eduardo - zu verschleiern. Er schlüpft in die Rolle des jungen Mannes Hugo und in die Rolle der Femme Letal, um in der zuletzt genannten maskeradenhaften Erscheinung den Mord an einem Travestiekünstler aufzuklären. Folgende vier Einstellungsgrößen (Nah- und Großaufnahme⁴⁷) zeigen ein und dieselbe Person:



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13

In meiner Analyse gehe ich vermehrt auf den Charakter der Femme Letal⁴⁸ ein, die aufgrund ihrer Performanz als Travestiekünstlerin in das Schema der Crossdressing-Methode passt. Ihr Vorbild der Imitation ist die Diva Becky del Páramo, die im

⁴⁷ Bei Nah (N)- und Großaufnahmen (G) fängt die Kamera die Person von Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers ein (N) bzw. konzentriert sich die Kameraeinstellung auf den Kopf des/ der Abgebildeten (G). Diese Einstellungen dienen dazu mimische und gestische Elemente hervorzuheben, die intime Regungen der Figuren unterstreichen (vgl. Hickethier, *Zur Analyse des Visuellen*, 2007: 37-104), „die den Dargestellten charakterisieren und (...) auch die Identifikation des Zuschauers mit der Figur erhöhen sollen“ (Hickethier, 2007: 56).

⁴⁸ Der Name *Femme Letal* weist bereits auf einen tödlichen Vorfall hin. Denn *Femme* bedeutet <Frau> und *letal* <tödlich> (vgl. Haas, 2001, 126-136).

Zentrum der Analyse als „nachgeahmte Person“ steht (vgl. Artikel Pelayo García, 2011: 160-176). „Becky (...) es el personaje omnipresente que mueve al resto de los personajes, (...) como persona imitada, como el reflejo de la esencia en la parodia, de lo original” (Artikel Pelayo García, 2011: 164).

Pedro Almodóvar verwendet hier nicht nur die Methode des Kleidertausches, indem er Femme Letal als Travestiekünstlerin auftreten lässt, die eine x-beliebige Person nachahmt. Es ist niemand anderes als die zurückgekehrte Diva Becky del Páramo, die Letal als Vorbild ihrer Nachahmung nimmt, um den inhaltlichen Verlauf des Filmes für den Zuschauer und die Zuschauerin interessanter zu gestalten.

Letals Travestismus überschreitet nicht nur die Grenzen der Zwei-Geschlechter-Ordnung in Form des männlichen Crossdressings und knüpft somit an der These Butlers an, dass das kulturelle Geschlecht (*gender*) und das biologische Geschlecht (*sex*) Konstruktionen der Gesellschaft seien (vgl. Knauß, 2007: 109-129), sondern sie stellt auch die Beziehung von „<Imitation> und <Original>“ (Butler, 1991: 202) in Frage. „El travestismo de Letal sirve para hacer hincapié en el mecanismo de imitación del género (...), donde, a través de la *performance drag* se logra parodiar el género hasta destruir la propia idea de un original (...) (Artikel Pelayo García, 2011: 165). Judith Butler ist der Meinung, dass “indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher - wie auch ihre Kontingenz“ (Butler, 1991: 202).

Als Travestiekünstlerin und unter dem Decknamen *Femme Letal* lernt Richter Domínguez Rebecca, die Tochter der bekannten Pop-Sängerin, Becky del Páramo, die nach einem langen Auslandsaufenthalt in Mexico wieder nach Madrid zurückkehrt, um nun als gereifte Chanson Künstlerin und Diva an ihre Erfolge in Spanien anzuknüpfen, kennen. Rebecca besucht häufig Femme Letals Show, um ihrer Mutter näher zu sein, da Letal Becky del Páramo in ihrem Stil, in ihren Bewegungen und in ihrem Geist imitiert (vgl. Artikel Pelayo García, 2011: 160-176), dass in den folgenden Schlüsselszenen dargestellt wird.

6.12. Schlüsselszene 1: *Die wahre Becky del Páramo*

Diese Imitation Femme Letals wird in der Szene *Die wahre Becky del Páramo* verdeutlicht, als Becky gemeinsam mit ihrer Sekretärin und ihrer Tochter Rebeca vor

einem Plakat Femme Letals mit folgender Aufschrift stehen: „*Femme Letal como verdadera Becky del Páramo*“ (Abbildung 14).



Abbildung 14

Becky: Pero la verdadera Becky, ¿no soy yo?

Rebeca: Claro que sí, es un transformista que imita tu época pop.

Becky: ¿Le has visto actuar?

Rebeca: Sí, es amigo mío, cuando te echaba de menos iba a verle actuar, porque me recordaba a ti.

In dieser Szene werden die Zuschauer/Innen zum ersten Mal mit dem *Original* und der *Imitation* konfrontiert und auf eine weitere Schlüsselszene, die der Höhepunkt des ganzen Filmes ist, hingewiesen.

6.13. Schlüsselszene 2: *Letals großer Auftritt*

Der Auftritt Femme Letals dauert über drei Minuten (00:21:46 - 00:25:00) und weist nicht nur thematische, sondern auch filmtechnische Besonderheiten auf. In dieser Szene wird die Zuschauerin/der Zuschauer mit der Geschlechterparodie und der Suche nach der Authentizität konfrontiert (vgl. Artikel Pelayo García, 2011: 160-176).

In der Szene *Letals großer Auftritt* prallen zwei Welten aufeinander: das *Original* (Becky del Páramo) und ihre *Imitation* (Femme Fatal), die wiederum selber als Original imitiert wird (vgl. Butler, 1991: 198-209) treffen aufeinander. Der komische Effekt, der sich den Zuschauer/Innen bietet, ist, dass Becky selber den Platz als Zuschauerin im Publikum einnimmt und sich ihren imitierten Auftritt ansieht.



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18

Die Travestie-Show beginnt mit einem lasziven Auftritt Letals, die in Begleitung eines langsamen Liedes *Un año de amor* divenhaft den Raum betritt und dabei Playback singt.

Elegant streicht Letal den bunten Kettenvorhang beiseite und schreitet in weiblicher Bewegung und zur Musik passend durch den Torbogen. Dabei berührt sie den Bogen und blickt in das Publikum (Abbildung 15). Das Lied setzt ein, Letal singt. Die Kamera ist die ganze Zeit auf Letal gerichtet. Die Kamera hat die Einstellungsgröße auf *Nah* eingestellt, das heißt, der Zuschauer sieht Kopf und Oberkörper. Die Beleuchtung der Szene ist dunkel gehalten, um den Spannungsaufbau, die verruchte Atmosphäre und die Melodie zu unterstreichen. Letal hat ein rotes Kostüm an, das durch den dunklen Hintergrund hervorgehoben wird. Als sich Femme Letal fortbewegt, die Zuschauer/innen wissen noch nicht, wohin Letal geht, schwenkt die Kamera mit. Die Einstellungsgröße ist dieselbe, die Beleuchtung ist um einen Farbton heller eingestellt. Letal kommt an einem Tresen vorbei, an dem junge Männer sitzen. Sie bindet die männlichen Zuschauer in ihre Show mit ein, indem sie sich an einen der jungen Männer anlehnt. Dann geht sie weiter und die Zuschauerin/der Zuschauer erkennt, dass Letal in Richtung Bühne geht, die als Bühnendekoration ein tanzendes Hintergrundbild und rote Vorhänge hat. Langsam und elegant tanzt Femme Letal zur Bühne, bewegt dabei ihre Hände und Arme, die in rote Handschuhe gehüllt sind. Die Kameraeinstellung bleibt gleich. Auf der Bühne angekommen, dreht sich Letal zu ihrem Publikum um und singt es an. Die ganze Zeit bewegt sich Letal zu dem Lied, setzt ihren „weiblichen“ Körper

durch elegante Bewegungen ein - zaghaft wippt Letal mit ihrer Hüfte und bewegt dazu ihren Oberkörper - (Abbildung 18 und 19). Mittlerweile hat sich die Kameraeinstellung von *Nah* auf *Halbnah* geändert. Nun sieht der Zuschauer durch den Blick der Kamera Femme Letals Hüfte, Oberkörper und Kopf, um dem Zuschauer in dieser Einstellungsgröße eine „Aussage über die unmittelbare Umgebung“ (Hickethier, 2007: 56) und der Figur Femme Letals zu vermitteln. Die Aussage bezieht sich auf die gut einstudierte Performanz Letals, ihre inszenierte weibliche Bewegung, die durch rote Frauenbekleidung hervorgehoben wird und der Tatsache, dass Femme Letal von ihrem Idol beobachtet wird, Becky del Páramo.



Abbildung 19



Abbildung 20

Während des Auftritts Letals wechselt die Kamera durch eine Montage-Einstellung zu dem imitierten Original, also von Letal zu Becky. Der Übergang ist flüssig, die Einstellungsgrößen bleiben gleich. Zuerst wird Letal in der Einstellungsgröße *Halbnah* gezeigt, dann wird der Übergang (Schnitt/Montage) von Letal zu Becky angezeigt, die in der Einstellungsgröße *Nah* dargestellt wird. Die Einstellungsgröße *Nah* stellt die Emotion, mimische und gestische Elemente, der Figur dar. In Bild 20 sehen die Zuschauer/Innen die Ergriffenheit und Bewunderung Beckys über die Imitation Femme Letals. Im Hintergrund hört man weiterhin die Musik laufen. In derselben Einstellungsgröße schwenkt die Kamera von Becky zu ihrer Tochter Rebeca und Manuel, dem Ehemann Rebecas. Rebeca, die ebenfalls von dem Auftritt Letals ergriffen ist, blickt zu ihrer Mutter und lächelt. Neben Rebeca sitzt Manuel, der gelangweilt die Show Letals mitverfolgt. In Abbildung 21 blickt Manuel zu Becky und lächelt sie an. Rebeca sieht Manuels Emotion, ihr Blick verfinstert sich. Becky nimmt den verliebten Blick Manuels wahr, wird von Manuels Lächeln aus dem Konzept gebracht, holt tief Luft, lächelt und blickt gerührt zu Femme Letal zurück.

In diesen Sekunden fand erneut ein Kameranachschwenk, geladen mit unterschiedlichen Emotionen, die von dem Text des Liedes⁴⁹ transparent gemacht wird, statt, der sich zurück zu Becky bewegte. Die Einstellungsgröße bleibt die ganze Zeit über die gleiche (Abbildung 22).



Abbildung 21



Abbildung 22

Eine weitere filmtechnische und filminhaltliche Besonderheit wird in Letals Show eingeschoben. Während ihres Auftritts sieht man nicht nur den Kamerawechsel zu Becky, Rebeca und Manuel, die einen Teil des Publikums ausmachen, sondern auch einen Wechsel zu einem anderen Teil des Publikums (Abbildung 23, 24, 25 und 26).



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26

⁴⁹ Lied: *Un año de amor* von Nino Ferrer (vgl. Haas, 2001, 163-176).

Lo nuestro se acabó/ Y te arrepentirás, de haberlo puesto fin/ A un año de amor/ Si ahora tú te vas/ Pronto descubrirás/ Que los días son eternos y vacíos sin mi/ Y de noche, y de noche/ Por no sentirte solo/ Recordarás, nuestros días felices/ Recordarás, el sabor de mis besos/ Y entenderás, en un solo momento/ Que significa un año de amor/ Te has parado a pensar/ Lo que sucederá/ Todo lo que perdemos/ Y lo que sufrirás/ Si ahora tú te vas/ No recuperarás/ Los momentos felices que te hice vivir (Zitiert nach dem spanischen Film *Tacones Lejanos*)

Die Montage wird bereits von Femme Letal angekündigt, die ihre Hände zu ihrem Gesicht hin und weg bewegt (Abbildung 23 und 24). Dann setzt die Montage ein. Nun sehen die Zuschauer/Innen Femme Letals Profil und ihr Publikum, das ebenfalls verkleidet dasitzt und Letals Gesten nachahmt. „Mit einem Augenzwinkern zeigt Almodóvar nebenbei, dass *Letals* Imitation nicht nur eine getreue Kopie ist, sondern auch eine Form von Authentizität beansprucht. Denn während seines Auftritts sitzen einige seiner Fans im Publikum, die *Letals* Parodie wiederum als *Original* feiern, indem sie synchron all seine Gesten imitieren“ (Riepe, 2004: 140).



Abbildung 27



Abbildung 28

Nach dieser Einspielung wechselt die Kamera erneut zu Becky del Páramo, die noch immer von der Performanz Letals begeistert und angetan ist. Die Einstellungsgröße hat sich während der Montageeinstellungen von *Nah* auf *Groß* geändert. Zu guter Letzt schwenkt die Kamera zu Femme Letal, die die Szene mit großem Applaus beendet. Als der Blick der Kamera auf Femme Letal gerichtet ist, wird das Ende der Szene nicht nur von dem Schluss des Liedes, sondern auch durch das Wegzoomen der Kamera angekündigt, sodass am Ende Letal, die Bühne und ein Teil ihres Publikums zu sehen ist. Diese Form der Einstellungsgröße nennt man *Halbtotale*. Hier wird die Figur von Kopf bis Fuß abgebildet (vgl. Hickethier, 2007, 37-87). „Diese Einstellung eignet sich für die Darstellung von Menschengruppen, sowie körperbetonter Aktionen“ (Hickethier, 2007: 55).

6.14. Schlüsselszene 3: *Das entthronte Original*

Nach dem eindrucksvollen Auftritt Femme Letals folgt eine weitere elementare Szene: die Begegnung zwischen dem Vorbild Becky del Páramo und dem imitierenden Fan Femme Letal in der Szene *Das entthronte Original*. Mit weiblichen Bewegungen und übertriebener Gestik begrüßt Letal das „entthronte <Original>“ (Riepe, 2004: 140) Becky del Páramo (Abbildung 29).

Letal: Qué sorpresa y qué apuro, espero que no te haya molestado.

Becky: Molestarme, ¿por qué?

Letal: Hay gente a la que no le gusta nada que la imiten.

Becky: A mí me ha encantado. ¡Me hace sentir tan joven y tan absurda! A ver, deja que te mire. De cerca no te me pareces mucho, pero los gestos son míos.

Letal: He tratado de imitarte, tu estilo, tu espíritu, eso que te hizo única.



Abbildung 29

Der letzte Satz Femme Letals bringt die Geschlechternachahmung auf den Punkt, den Irene Pelayo Garica in ihrer Analyse ebenfalls anspricht: „Esta última frase de Letal sirve para problematizar la idea de algo auténtico, único y original, la genuinidad en la que se centra una imitación“ (Artikel Pelayo García, 2011: 165).

6.15. Schlüsselszene 4: *Bedrohung des männlichen Geschlechts?*

Noch in derselben Szene findet nicht nur die Unterhaltung zwischen der Diva und der Travestiekünstlerin Femme Letal, sondern auch ein Gespräch zwischen Letal und Manuel statt. Neben dem Kleidertausch, der von Femme Letal inszeniert wird und eine Bedrohung der Geschlechterordnung signalisiert, wird zugleich die ‚parodierte‘ Maskulinität⁵⁰ Manuels, die Pedro Almodóvar als typisches spanisches Klischee in seine Filme miteinbaut, präsentiert. „La parodia de género de Letal produce en Manuel una amenaza a su propia sexualidad a la vez que sirve para parodiar la masculinidad que Manuel representa y también se presenta construida. Manuel, se convierte así, tal y como ocurre en otras películas de Almodóvar, en un hombre con una masculinidad en crisis“ (Artikel Pelayo García, 2011: 170).

⁵⁰ So wie ein spanischer Mann zu sein hat: como un macho íberico (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176).

Hinter Manuels homosexuellen Hass steckt neben seiner Abneigung gegen Rebecas Travestie-„Freundin“ Letal auch seiner Neugier vor dem Unbekannten als auch eine tiefe Verunsicherung (vgl. Riepe, 2004, 133-146). Als es zur Begegnung zwischen Manuel, der die spanische Ordnung des Geschlechtersystems repräsentiert, und Rebecas Freund/Freundin Femme Letal, der/die die Ordnung des Systems ins Wanken bringt, kommt, verspüren die Zuschauer/Innen nicht nur die Missachtung, die beide Figuren füreinander empfinden, sondern auch das Unbehagen Manuels (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). Manuel fühlt sich durch sein Gegenüber, Femme Letal, bedroht. Durch die Bedrohung wird seine Männlichkeit, die auf symbolischer Ebene dargestellt wird, in Frage gestellt. In einer *Detailaufnahme*⁵¹ (D) lässt Letal das Publikum durch ihren Blick (Kamerablick) die bedrohte Männlichkeit Manuels erkennen, die ebenso im Artikel Irene Pelayo Garcías, in Form eines phallischen Symbols – einer Pistole – beschrieben wird (Abbildung 30). „Manuel y Letal intercambian unas frías miradas, que sólo sirven para fortalecer la ridiculización del arrigado sentimiento de masculinidad que Manuel tiene que mostrar en todo momento, como si no hubiera sido demasiado evidente que el pene y la forma fálica de la pistola que lleva escondida junto a la bragueta, funcionan como sinónimos en el plano-contraplan con que nos sorprende Almodóvar” (Artikel Pelayo García, 2011, 171).

Damit nicht genug. Pedro Almodóvar lässt Manuels Blick auf den Schritt Letals gleiten. In dieser Situation nimmt die Kameraeinstellung den Blick Manuels ein und gibt ebenfalls der Zuschauerin/dem Zuschauer das Gefühl durch Manuels Augen zu blicken. Die Einstellungsgröße, die Almodóvar hier verwendet, ist ebenso eine *Detailaufnahme*. Während dieser Detailaufnahme fragt Manuel wie Femme Letal mit richtigem Namen heißt. Die Kameraeinstellung (Manuels Blick) gleitet von Letals Schritt (Abbildung 31) über ihr Dekolleté bis nach oben zum Gesicht.

Manuel: ¡Oye!, cuál es tu nombre de verdad?

Letal: Como en la canción de Concha Piquer, soy lo que quieran llamarme.

Mit männlicher Stimme fügt sie hinzu.

Mis amigos me llaman Letal.

⁵¹ Detailaufnahmen dienen dazu Gegenstände oder auch Körperteile, wie Mund oder Augen, in Szene zu setzen, um mit dieser Einstellungsgröße Aufnahmen besonders hervorzuheben und um damit auch Botschaften auszudrücken (vgl. Hickethier, 2007, 37-87).

Die Kamera richtet sich ebenfalls auf den Schritt bzw. auf die Pistole Manuels und gleitet entlang an Manuels Oberkörper bis hin zu seinem Gesicht.

Manuel: Perdon, pero Letal es masculino o femenino?

Letal: Depende, para ti soy un hombre.



Abbildung 30



Abbildung 31

Schon die erste Frage Manuels deutet auf seine Neugier als auch Unsicherheit hin. Auf seine Frage wie Letal mit richtigem Namen heiße, was so viel bedeutet wie – Bist du eine Frau oder doch ein Mann? – wird sein Blick von dem kleinen weißen Fleck zwischen Letals Beinen, der für einen kurzen Moment sichtbar ist, angezogen (vgl. Riepe, 2004, 133-146). „Auf der bewussten Ebene <weiß> Manuel natürlich, was sich dort befindet. Doch sein Interesse gilt nicht dem männlichen Penis, sondern dem Platz von dessen Pendant zwischen den Beinen einer <Frau>“ (Riepe, 2004: 141-142).

Irene Pelayo Garca merkt an, dass der Name Letals und ihr uneindeutiges Geschlecht für Manuel keine genaue und vor allem keine ausreichende Aussage über ihre sexuelle Identität ist und gerade deshalb für Verwirrung bei Manuel und möglicherweise auch für Verwirrung bei den Zuschauer/Innen sorgt (vgl. Artikel Pelayo Garca, 2011, 160-176). „Esta sexualidad cambiante resulta, sin duda, una gran frustracin para Manuel que busca incesantemente una respuesta concreta en Letal, pero no la encuentra“ (Artikel Pelayo Garca, 2011: 171).

Das Ende der Szene, das auch das Ende der Spannung zwischen Manuel und Letal ist, gipfelt in einem symbolischen Tausch zwischen beiden Künstlerinnen Becky del Pramo und Femme Letal (Abbildung 32). Letal möchte als Andenken Beckys Ohrringe haben, im Gegenzug schenkt sie der Diva ihre rechte Tite (vgl. Riepe, 2004, 133-146).

Becky: ¡Gracias por la teta, ya tengo tres!

Die Kostümierung Femme Letals und der symbolische Tausch rufen bei Manuel Unbehagen und Unsicherheit hervor. Seine Eifersucht, obwohl sich der Ehemann

Rebecas von seiner Frau trennen möchte, wird durch Rebecas Beziehung zu Femme Letal, die mehr als nur freundschaftlich ist⁵², gesteigert. Manuels Unsicherheit wird durch das neutrale bzw. uneindeutige Geschlecht Femme Letals erhöht, da sie zudem seine eigene Sexualität in Frage stellt. „Letal, a través de su género femenino, convierte la propia sexualidad de Manuel en algo ambiguo y cuestionado (Artikel Pelayo García, 2011, 172).



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34

In den behandelten Szene stellt Pedro Almodóvar in Form des Crossdressings das genormte Geschlecht in Form von gender-Parodie in Frage (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176).

Die Geschlechter Parodie findet sich Großteils in der Figur der Femme Letal wieder (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). La imitación de Letal como parte de su *performance drag*, supone (...) un éxito inmediato a ojos de Becky, que dice sentirse “tan joven y tan absurda” al verse imitada (Artikel Pelayo García, 2011, 169). Pedro Almodóvar schafft über seine Figur Femme Letal, die man zum Crossdressing bzw. zum Travestismus zählt, einen Raum, die die Dualität zwischen *sex* und *gender* aufbricht (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). Der Kleidertausch ist ein

⁵² In der Künstlergarderobe kommt zu einem sexuellen Kontakt zwischen Femme Letal (Domínguez) und Rebeca. In dieser Szene wird das biologische Geschlecht, das Femme Letal ein Mann ist und an Frauen interessiert ist, deutlich (Abbildung 33).

konstantes Spiel zwischen Echtheit (Authentizität) und Künstlichkeit (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). „Este tipo de *performance* pasa siempre por un proceso de búsqueda de verdad del sexo y el género del sujeto y Letal hace evidente esta parte del proceso durante toda su actuación.

6.16. Mutter-Tochter Beziehung

Neben dem Charakter Femme Letals, der offenbar zur Crossdressing Methode zählt, gibt es zwei weitere Personen, die Pedro Almodóvar als ‚imitierende‘ Figuren in seinem Film einsetzt: Manuel⁵³, der Ehemann Rebecas, und Rebeca selbst. Im nächsten Kapitel werde ich kurz auf das Verhältnis Becky-Rebeca eingehen, das eine wichtige Rolle in der Konstellation Becky del Páramo – Femme Letal – Rebeca spielt.

6.17. Rebecas scheiternde Imitation

Den Zuschauer/Innen wird in der ersten Viertelstunde bewusst, dass das Mutter-Tochter-Verhältnis kein besonders einfaches ist. Zum einen kristallisiert sich die Beziehung zwischen Mutter und Tochter deshalb als eine schwierige heraus, da Becky ihre Karriere über ihre einzige Tochter stellt, Ruhm und Anerkennung der Künstlerin sind ihr wichtiger, als ihr eigenes Kind. Zum anderen nimmt das Publikum wahr, dass nicht nur Femme Letal in ihren Showauftritten die Diva Becky del Páramo als Vorlage verwendet, sondern es ist auch Rebeca, die die dominante Mutter nachahmt. Ihr Motiv der Imitation lässt sich auf die geringe Aufmerksamkeit und die lange Abwesenheit ihrer Mutter sowie auf den Wettkampf, der sich zwischen beiden Frauen entwickelte, zurückführen. Das Konkurrieren der Frauen findet sich im Tragen teurer Kleidung, der Mode von Chanel und Armani, und in den Accessoires sowie im Buhlen um den Ehemann Rebecas, Manuel, der früher der Geliebte Beckys war, wieder. Irene Pelayo García beschreibt die Imitation Rebecas als eine elegante, aber scheiternde Nachahmung, da das Nachahmen der Mutter eine erzwungene Kopie ist (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). „Rebeca hace todo lo posible por imitar a su madre, en su estilo, elegancia, en la elección de su marido, pero sin duda su imitación estará siempre destinada al fracaso“ (Artikel Pelayo Garcia, 2011: 168).

⁵³ Manuel repräsentiert das klischeehafte männliche Geschlecht Spaniens, das Pedro Almodóvar durch den Charakter Femme Letals ins Schwanken bringt (vgl. Kapitel 6.15).

Irene Pelayo García weist darauf hin, dass das Scheinbild Rebecas, genauso wie bei Femme Letal, eine Kopie einer Kopie ist, demnach eine imitierte Darstellung des Originals ist, jedoch eine ohne großen Erfolg (vgl. Artikel Pelayo García, 2011, 160-176). Denn Rebeca ruft genau das Gegenteil hervor: „Rebeca representa un simulacro donde la semejanza ha disminuido tanto que es casi inexistente, mientras que Latal sería (...) un ejemplo de copia cuyo secreto del éxito radica en la *performance drag* que ha elegido para su imitación“ (Artikel Pelayo García, 2011: 169).



Abbildung 35

Das Imitieren ohne Erfolgsaussicht nimmt bereits während der Kindheit Rebecas Form und Gestalt an. Schon als kleines Mädchen begehrt und bewundert sie ihre erfolgreiche und bekannte Mutter. Um ihrer Mutter zu gefallen, kleidet sie sich originell, schick und trägt die Ohrringe, die sie von ihrer Mutter geschenkt bekommen hat. In einem *Flashback* (*Rückblende*), dass als Erinnerung Rebecas fungiert, zeigt Almodóvar, wie Becky del Páramo ihrer Tochter Ohrringe, wie in der Abbildung 35 zu sehen ist, kauft. Zurück in der Gegenwart, sehen die Zuschauer/Innen wie Rebeca genau diese leben Ohrringe aus ihrer Tasche zieht und sie anlegt (vgl. Haas, 2001, 126-136). Zugleich kristallisiert sich ein Konkurrenzkampf zum anderen Geschlecht heraus: Rebeca akzeptiert ihren Stiefvater nicht, da sie die Aufmerksamkeit und Liebe der Mutter nicht teilen möchte. Um der Mutter die ehrsehnte Karriere in Mexico zu ermöglichen und in dem Glauben, dass die kleine Rebeca ihre Mutter begleiten kann, vertauscht sie die Tabletten ihres Stiefvaters mit Schlaftabletten, der daraufhin an den Folgen eines schweren Autounfalls verstirbt.

Nachdem Becky ihre Karriere in Mexico beendet hat, nach Madrid zurückkehrt, um ein Comeback starten zu können, ist die Diva enttäuscht, dass weder Reporter noch Presseleute sie am Madrider Flughafen empfangen. Rebeca reagiert auf die Aussage ihrer Mutter verletzt, denn sie ist es, die Becky sehnsüchtig erwartet und auch dafür gesorgt hat, dass der Medienrummel ausbleibt.

Zum einen entzieht sich Becky ihrer Tochter, zum anderen nimmt sie ihre Tochter nicht als erwachsenen Menschen wahr (vgl. Haas, 2001, 126-36). Die Liebe ihrer Tochter Rebeca geht über die gewöhnliche Liebe einer Tochter hinaus (vgl. Haas, 2001, 126-36). „Sie zeugt von einer Phantasie unauflöslicher Einheit, von einem inzestuösen Verschmelzungswunsch, auf den die Namensidentität von Mutter und Tochter hinweist“ (Haas, 2001: 129).



Abbildung 36



Abbildung 37

In der Szene am Flughafen erkennen die Zuschauer/Innen die Imitation Rebecas in Form der Mode, die sie trägt: Elegant, stilvoll und teuer, ein Abziehbild ihrer Mutter. „Glamour, so Almodóvar, sei <ein natürlicher Teil der Ausdrucksweise und der Welt, um die es geht>. So spiegelt sich der Kampf zwischen Tochter und Mutter unter anderem in einem artifiziellen Modegipfel: Rebeca trägt Kostüme von Chanel, ihre Mutter nur Armani“ (Riepe, 2004: 136). Ein weiteres divenhaftes glamouröses Merkmal findet sich in Beckys Sekretärin wieder, die die Künstlerin ständig um sich hat. Ihre Aufgabe besteht darin Becky del Páramo nicht nur zur Seite zu stehen, sondern auch jede banale Einzelheit für Beckys Autobiographie zu notieren, „auf die die Welt so dringend wartet“ (ebd.). Die Sekretärin ist nicht nur ein typisches Glamour-Symptom (vgl. Riepe, 2004, 133-146), sondern auch eine charakteristische Eigenschaft, sich als Diva zu inszenieren.

Rebecas Imitation, die zum Scheitern verurteilt ist, ist nicht nur optisch wahrzunehmen, sondern ist auch im beruflichen und privaten Leben Rebecas zu sehen. Becky del Páramo ist eine erfolgreiche und bekannte Persönlichkeit, während Rebeca als mittelmäßige Nachrichtensprecherin arbeitet (Abbildung 38). „Rebeca will auch alles sein, was ihre Mutter ist. Sie tritt ebenfalls vor Kameras – wenn auch nur als Nachrichtensprecherin des privaten Fernsehsenders, den Manuel leitet“ (Haas, 2001: 130).



Abbildung 38

Rebeca heiratet auch den Geliebten Beckys, Manuel, um nicht nur auf diese Weise ihrer Mutter näher zu sein, sondern um ihr auch einen Schritt voraus zu sein, um zumindest in einer Sache besser zu sein als Becky. „Rebeca will alles besitzen, was die Mutter besitzt. Manuel (...), ihr Mann, hatte früher, als er noch ein einfacher Reporter war, mit ihrer Mutter eine Affäre. (...) Sowohl ihre berufliche als auch private Situation zeigen freilich, daß sie im Wettbewerb mit Becky stets verlieren muss“ (Haas, 2001: 130).



Abbildung 39

In fast allen Kameraeinstellung Almodóvars ist zu sehen, dass Rebeca ihrer Mutter nie auf gleicher Ebene begegnet, wie es sich Rebeca insgeheim vorstellt und wünscht. In den Abbildungen 36, 37 und 38 ist zu erkennen, dass die Mutter größer ist bzw. größer wirkt und häufig auf ihre kleine Tochter Rebeca herabsieht. „Die Schauspielerführung unterstützt den in Wahrheit vermutlich geringen Größenunterschied der Hauptdarstellerinnen energisch: Wenn Rebeca mit Becky spricht, muß sie stets den Kopf in den Nacken legen“ (Haas, 2001: 129).

6.18. Femme Letal als Mutterersatz oder als ‚tödliche Frau‘?

Pedro Almodóvar setzt bewusst die Figur der Femme Letal ein. Nicht nur um das gesellschaftlich genormte Geschlechtersystem Mann-Frau in Frage zu stellen, sondern

hinter der Crossdressing-Figur steckt mehr als das Publikum zu wissen scheint. *Femme Letal* ist die Verbindung, die die Mutter-Tochter Beziehung aufrechterhält.

Rebeca lernt Letal in einer ihrer Shows kennen. Seit der ersten Begegnung besucht Rebeca ihre Showeinlagen, da *Femme Letal* in ihren Auftritten Becky del Páramo liebevoll imitiert und Rebeca ihre Mutter durch den Künstler ersetzt. „Unter dem Namen *Femme Letal* tritt Domínguez im Nachtclub *Via Rossa* als Transvestit auf. Aus Sehnsucht nach ihrer Mutter besucht Rebeca diesen Club – wodurch *Letal* bald zum <besten Freund> Rebecas wird. Doch diese Freundschaft hat mehrere Bedeutungen. Da er alte Lieder ihrer Mutter liebevoll parodiert und auch ihren Stil und ihre Erscheinung perfekt nachahmt, ist es das <Ebenbild> der Mutter, das Rebeca an dem Transvestiten interessiert“ (Riepe, 2004: 140).

Was auf den ersten Blick vielleicht nicht erkennbar ist, ist auf den zweiten Blick eindeutig sichtbar. *Femme Letal* ist vom biologischen Geschlecht ein Mann, das heißt Letal besitzt ein phallisches Objekt (vgl. Riepe, 2004, 133-146 und 190-203), aber durch seine Maskierung täuscht er sein Gegenüber. Rebeca „interessiert sich für ihn als Verkörperung eines Mannes ebenso wie einer Frau“ (Riepe, 2004: 140).

Riepe spinnt seine Interpretation weiter. In jener Szene, wo sich Letal und Manuel gegenüber sitzen, gibt es von jeweils beiden Figuren zwei Detailaufnahmen. Manuel, wie bereits beschrieben wurde (Siehe Kapitel 6.15.), blickt verunsichert zwischen die Beine Letals, während Letal in derselben Einstellungsgröße auf Manuels Hosenbund blickt und den Revolver sieht, mit dem Manuel in einer späteren Szene erschossen wird (vgl. Riepe, 2004, 133-146).

Was Manuel unter dem Rock Letals sucht, aber nicht findet, ist *Femme Letals* fiktiver oder phantasierter Phallus (vgl. Seifert, 1987, 9-54 und vgl. Riepe, 2004, 133-146). Manuels „Suche nach dem <nicht existierenden> Phallus der Frau entspricht einer Art Vorkehrung. Ist in Manuels Phantasie <die Frau> mit einem Phallus ausgestattet, so folgt daraus, dass auch für ihn die Kastrationsdrohung in gewisser Weise aus der Welt geschafft ist. (...) Wenn Rebeca ihren Mann später erschießt, widerfährt ihm genau die gefürchtete Kastration - *aber im Realen*“ (Riepe, 2004: 142). Riepe fügt zu seiner Interpretation hinzu, dass einerseits Rebeca auf symbolischer Ebene den Revolver, der den Besitz Manuels männlicher Existenz ausmacht, wegnimmt (vgl. Riepe, 2004, 133-146). Andererseits ist Manuels Begegnung mit *Femme Letal* - „der tödlichen

<Frau>“ (Riepe, 2004: 142) - im Club *Via Rossa* ein schlüssiges Resultat, da nun Femme Letal eine Frau ausgestattet mit dem Phallus ist (vgl. Riepe, 2004, 133-146).

Femme Letal nimmt erneut den frei gewordenen Platz ein, sie nahm ihn bereits während der Abwesenheit der Sängerin und Mutter Becky del Páramo ein. Den Platz, den Letal aufs Neue besetzt, wird in jener Szene deutlich, als Rebeca Letal in die Künstlergarderobe begleitet, wo Rebeca von ihr verführt wird (Abbildung 33) (vgl. Riepe, 2004, 133-146). „Auf der Ebene des Unbewussten schläft sie mit ihrer Mutter, denn *Femme Letal* »ist ein Verwandlungskünstler. Wenn ich mich nach dir sehnte, ging ich in seine Show – er hat mich so an dich erinnert« (Riepe, 2004: 142), erklärt die Tochter ihrer Mutter in einer Szene zuvor. Schließlich verkörpern Letal und Becky, laut Riepe, für Rebeca ein und dieselbe Person (vgl. Riepe, 2004, 133-146).

6.19. Femme Letal, Becky und der Camp Almodóvars

Pedro Almodóvar ist ein großer Liebhaber der *Camp-Ästhetik* und des *Kitschs*⁵⁴. Seine Liebe zu den Stilrichtungen entwickelt sich früh; Als er dann mit 17 Jahren nach Madrid geht, kombiniert er seine Filmleidenschaft mit seinem Faible für *Kitsch* und *Camp*. Pedro Almodóvar liebt es zu übertreiben. Die Übertreibung des Unnatürlichen macht den Kern des campy Stils aus - *sensibility* (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Für Almodóvar ist Camp ein kitschiger und bunter Zufluchtsort, wo er seiner Kreativität freien Lauf lassen kann (vgl. Sontag, 1968, 269-284 und vgl. Kapitel 2). Die kitschigen Gegenstände und das camp-ästhetische Dekor ermöglichen Pedro Almodóvar seinen Geschmack und seine Figuren zu definieren (vgl. Polimeni, 2005, 9-27 und vgl. Kapitel 2).

Camp Ästhetik findet sich demnach auch in der Figur der Femme Letal wieder. Ihr Auftritt in dem Nachtclub *Via Rossa* und vor allem das Parodieren ihres Vorbilds Becky del Páramo ist eines der markantesten Charakteristika des Camps. Denn wie bereits in Kapitel 2 behandelt wurde, stellt Camp das Parodierte in Frage und somit auch die Originalität (das Original Becky) des Imitierten (vgl. Kapitel 2). Pedro Almodóvar drückt dieses camp-ästhetische Element in Form von Femme Letals Auftritt aus, die „die alten Poptitel, mit denen Becky in den Sechzigern berühmt geworden ist“ (Haas, 2001: 131) performt. Durch Femme Letals Fans, die ihre einstudierte Gestik und

⁵⁴ Kitsch und Camp fasse ich als gleiche Stilrichtungen auf (vgl. Kapitel 2).

Körperbewegung nachahmen, wird das Original, Becky del Páramo, von der Travestiekünstlerin entthront (vgl. Riepe, 2004, 133-146).

Ebenso ist das Imitieren der Tochter, auch wenn ihre Imitation zum Scheitern verurteilt ist, ein Bestandteil der Camp-Ästhetik. Camp ist nicht nur im Bereich des Dekors, sondern auch im Bereich der Mode vertreten. Rebecas Imitation findet sich im Tragen desselben Kleidungsstils ihrer Mutter Becky del Páramo wieder. Mechthild Zeus schreibt, dass Kunst für Camp eine dekorative Kunst ist (vgl. Zeus, 2010, 49-60), „in dem Textur, sinnliche Oberfläche und Stil dem Inhalt vorzieht. Almodóvars Betonung der Wichtigkeit der Kleidung seiner Protagonistinnen stellt ein solches stilistisches Element dar“ (Zeus, 2010: 50). Almodóvar hat ein Faible für Damenmode der *Haute Couture* aus den 60er Jahren und ein Faible für dramatische Elemente in der Damenbekleidung, wie die der Courrèges Kleidung von Julieta Serrano (vgl. Zeus, 2010, 49-60). „In *Tacones Lejanos* tragen die Protagonistinnen ebenfalls Kleidung der Haute Couture, Rebeca zum Beispiel ausschließlich Kostüme von Chanel“ (Zeus, 2010: 50), Becky del Páramo Kostüme von Armani.



Abbildung 40



Abbildung 41

Die Diva Becky del Páramo verkörpert ebenfalls Camp. Sie drückt dieses camp-ästhetische Element in Form ihres überzogenen androgynen Stils aus (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Becky ist Sängerin, Schauspielerin, bezeichnet sich selbst als Künstlerin und eine Diva. Ihre divenhafte Erscheinung drückt sie über Glamour aus. Sie bewegt sich elegant, inszeniert ihre androgyne Sinnlichkeit wie ein Filmstar (vgl. Sontag, 1968, 269-284). In Abbildung 40 trägt sie zum Begräbnis ihres zweiten Ehemannes eine dunkle Sonnenbrille und in Abbildung 41 küsst sie, bevor sie ihr Comeback in Madrid als Chanson Sängerin startet, den Boden. Beide Verhaltensweisen sind ein typisches Glamour-Symptom und weisen auf Camp hin.

Ebenso ist das Begehren, die Gefühlswelt der Figuren im Film, eine Form des Camps (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111). Das mütterliche Begehren und die Liebe, die

Rebeca für ihre Mutter empfindet sowie die Gefühle Femme Letals, die sie/er für Rebeca hegt, sind als Camp aufzufassen (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111).



Abbildung 42



Abbildung 43

Pedro Almodóvars Liebe zum Übertriebenen ist vor allem in den Farben, die die Gefühle und Emotionen unterstreichen, und in der Innendekoration der Wohnungen zu finden. Almodóvar erlebt die „Welt als Theater, als ästhetisches Gebilde“ (Zeus, 2010: 24) und drückt dies im kitschigen und farbenprächtigen Dekor aus (Abbildung 42 und 43).

6.20. Almodóvars Crossdressing und seine Botschaften in *Todo sobre mi madre: La Agrado*

„Una mujer es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma“ (Almodóvar, 2000: 103-104).

Die Schauspielerin Antonia San Juan verkörpert in dem Film *Todo sobre mi madre* eine transsexuelle prostituierte Figur namens La Agrado⁵⁵. Nach ca. 18 Jahren trifft sie auf ihre alte Freundin Manuela, die sie vor einer brutalen Vergewaltigung rettet, wieder. Im Gegensatz zu Femme Letal, die eine Travestiekünstlerin darstellt und zudem ein biologischer Mann ist, ist La Agrado von Natur aus zwar keine biologische Frau, aber auf Grund ihrer äußeren Erscheinung und gemachten Körperformen (Brustimplantate), ihres weiblichen Lebensstils und zahlreicher anderen Operationen steht sie mit beiden Beinen als Frau im Leben.

⁵⁵ Bereits im Film *Tacones Lejanos* führt Pedro Almodóvar eine transsexuelle Figur ein. Die Schauspielerin Bibí Anderson, die im Film die Nebenfigur Chon verkörpert, wird als biologische Frau dargestellt, die dasselbe Geschlecht begehrt.



Abbildung 44



Abbildung 45

Isabel Maurer Queipo schreibt in ihrem Artikel *Cruzando fronteras: 'Todo sobre mi madre'*, dass man die Figur der La Agrado unter anderem wegen ihrer modischen äußerlichen Erscheinung zu der Methode des Crossdressings und der Travestie zählt: „Agrado hace además uso de los sectores clásicos de la moda para poner de relieve visual y materialmente el modelo del travestí y del *cross-dressing*“ (Artikel Maurer Queipo, 2011: 36). Die Figur der La Agrado überschreitet nicht nur die Grenzen der Zwei-Geschlechter Ordnung, genauso wie Femme Letal die Grenzen überschreitet, sondern sie wird auch aus ökonomischen Gründen motiviert von der gesellschaftlichen Norm abzuweichen (vgl. Artikel Maurer Queipo, 2011, 28-53). „Al mismo tiempo, critica y ridiculiza el fetichismo por las marcas de nuestra sociedad de consumo“ (Artikel Maurer Queipo, 2011: 36).



Abbildung 46

Wie bereits in der Theorie behandelt, stellt Judith Butler die These auf, dass das kulturelle Geschlecht (*gender*) sowie das biologische Geschlecht (*sex*) und somit auch der Körper ein soziales Konstrukt sei (vgl. Knauß, 2007, 109-129). Sie behauptet, dass der Körper als „ein rein materieller, ungeschlechtlicher Körper *vor* seiner kulturellen Einschreibung für die menschliche Wahrnehmung nicht zugänglich (...) ist. (...) Deshalb sind geschlechtliche Körper und Identitäten nicht unveränderlich und stabil, sondern sie *werden* erst durch die Inszenierung, die Art, wie sie gelebt werden“ (Zitiert nach Knauß, 2007: 110), bestimmt. Stefanie Knauß ergänzt, dass Judith Butler *gender*

mit einer materiellen Größe vergleicht, die sich wiederum auf die Identität bezieht, die inszeniert werden muss (vgl. Knauß, 2007, 109-129). Butler geht davon aus, dass beide, demnach „Identität und (...) Körper wie auch der Körper selbst kulturell interpretiert und damit konstruiert und veränderlich sind“ (Knauß, 2007: 112).

Pedro Almodóvar geht bei der Crossdressing-Methode, die er im Film *Todo sobre mi madre* anwendet (vgl. Artikel Maurer Queipo, 2011, 28-53), einen Schritt weiter und hebt Butlers Theorie mit dem veränderbaren Körper durch die Figur *La Agrados* (sowie auch durch die Figur *Lolas*) hervor: Er inszeniert ihren biologisch männlichen Körper mit femininer Mode und zahlreichen Operationen. Der Körper „ist (...) für eine Person das Mittel ihrer Auseinandersetzung mit der Welt und daher unverzichtbar für die Bildung ihres Selbst. (...) Selbstbild und Körper sind so eng miteinander verbunden, dass eine Diskontinuität, wie sie von Transsexuellen erfahren wird, operativ gelöst werden muss. Darin wird die Bedeutung des Körpers für die (Geschlechts-) Identität deutlich, aber auch die mögliche Plastizität und Veränderlichkeit von Körper und biologischem Geschlecht“ (Knauß, 2007: 112).

Durch die operativen Eingriffe ist La Agrado ihrem Traum bzw. ihrem Vorbild eine Frau darzustellen bzw. eine Frau nachzuahmen ein Stück näher gekommen (vgl. Knauß, 2007, 109-129).

Für La Agrado ist die Schauspielerei ein Zugang, um ihr neu geformtes Selbstbild zu inszenieren und „um Authentizität im Alltag zu gewinnen“ (Knauß, 2007: 115). Diese Authentizität äußert sich in ihrem Monolog, der, laut Riepe, einer der Höhepunkte des ganzen Filmes ist (vgl. Riepe, 2004, 190-203).

6.21. Schlüsselszene 1: *La Agrado: Die Geschichte meines Lebens*



Abbildung 47



Abbildung 48

Der Monolog La Agrados (01:13:04 – 01:15:27) beginnt mit einer Kameraeinstellung, die entlang des roten Bühnenvorhangs gleitet, kurz ist der Schatten des Kopfes der La

Agrado auf dem Vorhang zu sehen, die Kamera gleitet weiter vom Vorhang über auf Agrados Profil. Das Scheinwerferlicht geht an, dann blickt die Kamera nicht direkt in das Licht, eher von La Agrados Profil ausgehend, versetzt, so dass man, trotz des Lichteinflusses, einen Teil der Besucher sehen kann. Einsatz einer Montage. Nun nimmt die Kamera die Position des Publikums ein. Die Spannung wird durch diese Einstellung erhöht, da die Zuschauer/Innen nicht wirklich wissen, was passiert. Dann blicken die Theaterbesucher und die Kamera frontal auf La Agrado, die durch das Scheinwerferlicht hervorgehoben wird (Abbildung 47 und 48). Sie steht vor dem geschlossenen Vorhang, also befindet sie sich auf der Bühne, dort wo eigentlich das Theaterstück *Endstation Sehnsucht* aufgeführt werden soll. Es hat den Anschein, dass Agrado Teil einer Bühnenszenierung und Teil des Publikums ist, da sie einerseits auf der Bühne vor heruntergelassenem Vorgang steht. Andererseits blickt sie auf das Publikum herab, das erwartungsvoll auf ihren Einsatz wartet. Sie beginnt mit ihrem Monolog, der den Höhepunkt des ganzen Filmes ausmacht. Während Agrado die Vorstellung absagt, zoomt die Kamera sie von *Totale* auf *Halbnah* an sich heran. La Agrado lädt das Publikum ein, sich die Geschichte ihres Lebens anzuhören. Ihre Lebensgeschichte kreist um das Thema ihrer nicht mehr zählbaren Schönheitsoperationen, um ihren Traum – eine Frau zu sein – einen Schritt näher zu kommen. Außerdem handelt ihre Lebensgeschichte vom Thema der Authentizität, das eine essentielle Stellung im Film einnimmt. Es kommt zum mehrfachen Montagewechsel zwischen La Agrado, ihrem Theaterpublikum, Regieassistentz und Schauspieler Mario, um die Spannung, das Interesse und die Stimmung der Zuschauer/Innen aufrecht zu erhalten.



Abbildung 49



Abbildung 50

"Bona nit. Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí. ¡Pobrecillas! Así que se suspende la función. A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada. Pero a los que no tengáis nada mejor que hacer, pa una vez que venís al teatro es una pena que os vayáis. Si os quedáis yo prometo entreteneros contándoos la historia de mi vida.

¡Adiós, lo siento! Si les aburro hagan como que roncan ¡Así! (imita el sonido de un rinquido, un poco exagerado). Yo me cosco enseguida... Y para nada herís mi sensibilidad, ¿eh? De verdad...

Me llaman La Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. (...) Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Míren qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida!

Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas, tirados a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo, ni me la toco.



Abbildung 51



Abbildung 52

Continúo... ¿Tetas? Dos... porque no soy ningún monstruo. Setenta mil cada una, pero éstas ya las tengo súper amortizadas. Silicon... Labios, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta unas cien mil, así que hechan la cuenta, porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta mil. Depilación definitiva láser -porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre-, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que uno sea, lo normal es de dos a cuatro sesiones... Pero si eres folclórica necesitas más, claro.

Bueno, lo que les estaba diciendo es que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana... porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma".⁵⁶

Bei der Ankündigung, dass sie dem Publikum die Geschichte ihres Lebens erzählen wird, knöpft sie sich die ersten zwei Knöpfe ihrer rosa Bluse auf, um den Inhalt ihrer

⁵⁶ Almodóvar, 2000: 103-104.

Geschichte spannender zu machen. Bei ihrem Auftritt trägt Agrado eine figurbetonte schwarze Lederhose sowie eine rosafarbene Bluse⁵⁷.

Während ihres Monologs ist die Kamera auf La Agrado gerichtet. Hin und wieder wechselt die Kamera durch Montageeinstellungen zum Publikum sowie zu Regieassistent und Schauspieler Mario. Am Schluss verändert sich die Kameraeinstellung von *Halbnahaufnahme* auf *Detailaufnahme*, um ihren kleinen, aber triumphierenden Auftritt in ihrem erleichterten Gesichtsausdruck zu sehen. Kurz vor der Montageeinstellung, der die nächste Szene beginnen lässt, blickt La Agrado, von ihrer Position ausgehend, links hinauf, wo Mario und der Regieassistent sitzen und ihren erfolgreichen Auftritt bejubeln.

Ihr Monolog über ihre ‚Authentizität‘ „ist ein Beispiel für die Möglichkeit, sich selbst neu zu erfinden, und für das Bedürfnis nach einer stabilen Identität, in der Körper und Selbst übereinstimmen; auch wenn diese jenseits aller gesellschaftlichen Normen angesiedelt ist“ (Knauß, 2004: 116). La Agrado behauptet, dass an *ihr alles authentisch ist*. Ihre Aussage ist keineswegs ein verwegener Nonsens (vgl. Riepe, 2004, 190-203). Pedro Almodóvar drückt in Agrados Monolog über Authentizität des Künstlichen und Inszenierten aus, dass „man nicht einfach selbst <ist>, sondern spielt“ (Riepe, 2004: 197). Laut Riepe ist „das psychische Geschlecht keine Konstante der „authentischen Anatomie (Penis haben oder nicht) (...), sondern Effekt eines *Diskurses*“ (Riepe, 2004: 197). Pedro Almodóvar lässt Agrado mit <typisch> weiblichen Gesten wie zum Beispiel ihre einstudierten Handbewegungen und Sprechweisen (vgl. Peymane, 2006, 78-88) in die Rolle einer Schauspielerin schlüpfen und führt „dementsprechend ihre eigene <Weiblichkeit> wie ein Theaterstück auf“ (Riepe, 2004: 197). Auf diese Weise kann sie ihre feminine Seite, ihrem Ideal eine Frau zu sein, auf der Bühne freien Lauf lassen.

⁵⁷ Erwähnenswert ist, dass Marjorie Garber in *Verhüllte Interessen* schreibt, dass die uns geläufige Geschlechts- und Farbunterscheidung bei Babykleidung rosa und blau – rosa für Mädchen, blau für Buben – genau andersrum waren. Laut *New York Times* trugen vor dem Ersten Weltkrieg Buben rosa und Mädchen blaue Bekleidung. Rosa galt als eine starke Farbe, während blau zart und niedlich wirkte (vgl. Garber, 1993, 9-11). „Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam es, wie die *New York Times* berichtete, zu der heutigen Zuordnung der beiden Geschlechter zu Rosa und Blau“ (Garber, 1993: 10).

6.22. La Agrado und ihr uneindeutiges Geschlecht

La Agrado ist keinem eindeutigen Geschlecht zuordenbar und kann daher auch nicht zu dem gesellschaftlichen Mann-Frau Ordnungsprinzip gezählt werden (vgl. Peymane, 2006, 78-88). „La Agrado, deren ursprünglich männliches Ausgangsgeschlecht sie nach wie vor als Mann klassifiziert, deren sekundäre Geschlechtserweiterung, die sich über weibliche Körperformen und eine weibliche Identität manifestiert“ (Huven 2002, 78) wird trotzdem der femininen Geschlechtergruppe zugeordnet (vgl. Huven, 2002, 77-80). Auch ihr Name verweist weder auf eine männliche noch auf eine weibliche Zuordnung, da *La* im Spanischen ein weiblicher Artikel ist, und *Agrado* einer männlichen Endung entspricht (vgl. Huven, 2002, 77-80). „*Me llaman La Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás*“ (Almodóvar, 2000: 103-104).

6.23. Schlüsselszene: *Marios Bitte*

Trotz ihrer weiblich gemachten Körperformen, wenn auch Verweise auf ihr ursprünglich männliches Geschlecht gemacht werden, wird ihre Identität als weiblich charakterisiert (vgl. Peymane, 2006, 78-88). Auf La Agrados sexuelle Identität wird in fast allen Szenen, in denen sie vorkommt, eingegangen. „Am prägnantesten erscheint dies in der Konfrontation mit Mario, dem einzigen, im konventionellen Sinne, männlichen Charakter in diesem Film. „Er repräsentiert den typischen Macho (...) einerseits auf der Bühne als Kowalski in Tennessee Williams Stück *Endstation Sehnsucht*“ (Peymane, 2006: 80-81), andererseits durch sein männliches Auftreten als Mario in *Todo sobre mi madre*.

In der Szene *Marios Bitte* filmt die Kamera seitlich versetzt La Agrado beim Bügeln. Es gibt eine *Nahaufnahme* vom Bügelbrett, Bügeleisen und dahinter sehen die Zuschauer/Innen La Agrados Becken und ihre Hände, wie sie den Mantel glatt streicht, um Falten zu vermeiden und bügelt. Es klopft. Manuel tritt herein. Die Kamera schwenkt hinauf, die Einstellungsgröße bleibt gleich. Die Zuschauer/Innen sehen nun Kopf und Oberkörper beider Figuren. La Agrado und Mario unterhalten sich.



Abbildung 53

Mario: Anoche no dormí bien. Llevo todo el día nervioso. ¿No me harías una mamada?

Agrado: Oye, ¿aquí no os entra en la cabeza que yo ya estoy jubilada?

Mario: Creo que una mamada me relajaría...

Agrado: Mámamela tú a mí, que yo también estoy nerviosa...

Mario: Será la primera vez que le como la polla a una mujer, pero si hace falta...

Agrado: ¡Qué obsesión os ha entrado a toda la compañía con mi polla! ¡Ni que fuera la única! ¿Tú no tienes polla?

Mario: Sí.

Agrado: ¿Y la gente te pide por la calle que le comas la polla, sólo porque tú tengas polla? ¿A que no? ...⁵⁸

Marios sexuelle Bitte wird zum einen durch Agrados Vergangenheit als Prostituierte und zum anderen „durch ihre erregende Ambivalenz als Mann und Frau in einer Person motiviert“ (Knauß, 2007: 117). Diese Szene zwischen La Agrado und Mario stellt nicht nur Marios Heterosexualität in Frage, die während des gesamten Handlungsverlaufes ungeklärt bleibt (vgl. Peymane, 2006, 78-88), sondern zeigt auch auf „wie verunsichert – aber auch aufregend – eine unkonventionelle Geschlechtsidentität für die Gesellschaft sein kann (Knauß, 2007: 177-118).

6.24. Schlüsselszene: *Ninas Neugierde*

Eine ähnliche Situation ereignet sich in einer anderen Szene zuvor - *Ninas Neugierde* -, als sich Nina in der Garderobe, nachdem sie sich Drogen injiziert hat, Interesse an Agrados Penis zeigt (vgl. Hofstadler, 2005, 152-159), sich anlehnt und ihr mehrmals an die Brust greift (Abbildung 54 und 55). Durch Ninas Berührungen wird die „sexuelle

⁵⁸ Almodóvar, 2000: 99.

Ambiguität deutlich gemacht (...). In dem Dialog der beiden weist Agrado darauf hin, dass ihre Freier gerade durch ihre körperliche Uneindeutigkeit erregt werden“ (Knauf, 2007: 116).

Die Kamera ist frontal auf beide Figuren gerichtet. Die Einstellungsgröße ist *Halbnah*, sodass Kopf, Oberkörper und Oberschenkel zu sehen sind. Langsam zoomt die Kamera beide Figuren an sich heran. Die Einstellungsgröße hat sich von *Halbnah* auf *Nah* geändert.



Abbildung 54



Abbildung 55

Nina: ¿Nunca has pensado operarte del todo?

Agrado: No. Las operadas no tienen trabajo. A los clientes les gustan neumáticas y bien dotadas.

Nina: ¿Reumáticas?

Agrado: No. N-E-U-M-Á-T-I-C-A-S. Un par de tetas, duras como ruedas recién infladas y además un buen rabo...

*Nina: Agrado, ¿por qué no me enseñas el rabo?*⁵⁹

Ninas Interesse an Agrados Penis geht soweit, dass sie am Ende des Films in einer heterosexuellen Beziehung lebt und ein Kind erwartet (vgl. Peymane, 2006, 78-88). „In ihrem Fall wird die Beliebigkeit sexuellen Verhaltens (...) als eine individuelle Wahl ausgedrückt. (...) Während sie beinahe die gesamte Filmhandlung über in einer lesbischen Liebesbeziehung lebt, wendet sie sich schließlich doch wieder einem traditionellen, gesellschaftlichen Ordnungssystem zu, was durch ein Leben auf dem Land symbolhaft dargestellt wird“ (Peymane, 2006: 82).

Obwohl La Agrado ihrem Vorbild eine Frau zu sein, nacheifert, sorgt laut Hofstadler gerade Agrados Penis für Aufmerksamkeit im Film, während Lolas Penis auf Grund der

⁵⁹ Almodóvar, 2000: 96-97.

Zeugung zweier Söhne nicht thematisiert wird (vgl. Hofstadler, 2005, 152-159). „Die Frau mit Penis scheint auf- und erregender zu sein als der Mann mit Penis“ (Hofstadler, 2005: 155).

6.25. Agrados Profession



Abbildung 56



Abbildung 57

Ebenso rufen Agrados berufliche Erfahrungen Irritation bei dem Zuschauer hervor. Bevor sie ihren Körper zur Kapitaleinnahmequelle operierte, arbeitete Agrado als Lastwagenfahrer in Paris. „...*de joven fui caminero (...) En Paris, justo antes de ponerme las tetas*“ (Almodóvar, 2000:94). Außerdem würde Agrado eher bei der Müllabfuhr arbeiten, als putzen zu gehen. Ihre innere Einstellung stimmt nicht mit der äußeren Erscheinung überein. Auch legt sich La Agrado sexuell nicht fest (vgl. Huven, 2002, 105-110).

Nicht nur durch Agrados Geschlechtswandlung und optische Erscheinung überschreitet Almodóvar die gesellschaftlichen Normen mit seiner Figur, er passt sie auch nicht dem typischen (spanischen) weiblichen Klischee an. „*Pues yo casi prefiero de basurera*“ (Almodóvar, 2000:48).

6.26. Mutter-Sohn Beziehung

Pedro Almodóvar thematisiert in *Todo sobre mi madre*, genau wie in dem Film *Tacones Lejanos*, eine Mutter-Kind Beziehung. In *Alles über meine Mutter* handelt es sich um eine Mutter-Sohn Beziehung.

Bereits in den ersten Minuten des Films sieht man wie die Themen - „Körper und Inszenierung“ (Knauß, 2007: 114) – in Form von Nahaufnahmen medizinischer Geräte und der Vorbereitung einer Organtransplantation eingeführt werden (vgl. Knauß, 2007, 109-129; Abbildung 58 und 59), was eigentlich auf den bevorstehenden Tod Estebans und Manuelas Begegnung mit ihrer alten Bekannten La Agrados hinweist. Durch eine

Montage-Einstellung wird die nächste Szene eingeführt, die Mutter Manuela und Sohn Esteban zeigt, wie sie gemeinsam einen Film anschauen – *All About Eve*⁶⁰.



Abbildung 58



Abbildung 59

Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist eine enge, aber ebenso eine untypische (vgl. Haas, 2001, 147-157). Manuela und ihr Sohn Esteban bilden eine Einheit, die nicht einmal die Kamera trennen kann (vgl. Riepe, 2004, 190-203). Sie zeigt sie fast immer zusammen im Bild (Haas, 2001, 147-157). „Wenn Manuela und Esteban vor dem Fernseher sitzen, gleichen sie (...) einem schon lange verheirateten Ehepaar“ (Haas, 2001: 150). Die Konflikte zwischen Mutter und Kind setzen ein, wenn Manuela über die vulgäre Ausdrucksweise ihres Sohnes nicht erfreut ist (Haas, 2001, 147-157, Abbildung 60).



Abbildung 60

Die enge Mutter-Kind Beziehung basiert auf der Abwesenheit Estebans Vater. Manuela erzählt ihrem Sohn, dass sein Vater verstorben sei, alle weiteren Informationen enthält sie ihrem Sohn vor. Manuel ahnt, dass ihm seine Mutter nicht die Wahrheit sagt und hält seine Vermutungen in seinem Tagebuch „*Todo sobre mi madre*“ fest.

In dem Dialog zwischen Mutter und Sohn, die sich während des Filmes *All About Eve* unterhalten, erfahren die Zuschauer/Innen, welche Stellung Esteban für seine Mutter einnimmt. Scherzhaft fordert Manuela ihren Sohn auf mehr zu essen, damit er auf den

⁶⁰ *Alles über Eva (All About Eve)*, Regie: Joseph L. Mankiewicz, USA 1950.

Strich gehen kann, um sie irgendwann einmal ernähren zu können (vgl. Riepe, 2004,190-203). „*Para hacer la carrera no hacen falta kilos, sino un buen rabo*“ (Almodóvar, 2000: 19), antwortet Esteban. „Dass Esteban sich, um die Mutter zu ernähren, prostituieren soll, lässt seine Rolle als Sohn changieren. Die Ernährerfunktion, die sich ihm dabei zuschreibt, ist inzestuös konnotiert. Esteban wähnt sich als <ihr Mann>“ (Riepe, 2004: 192).

Esteban sieht sich als Intellektueller und Schriftsteller, da junge Männer, die alleine mit ihrer Mutter zusammen leben, ein besonderes Gesicht haben, eben wie Intellektuelle oder Schriftsteller (vgl. Riepe, 2004,190-203). Er möchte eine Kurzgeschichte schreiben. Das Objekt seiner Kurzgeschichte soll seine Mutter sein. „Dieses Rätsel kreist um das mütterliche Begehren“ (Riepe, 2004: 192). Esteban wünscht sich zu seinem 17. Geburtstag seine Mutter bei ihrer Arbeit, die in einer fiktiven Szene über den Hirntod ihres Ehemannes informiert wird und ihren Schmerz des Verlustes präzise darstellt (vgl. Riepe, 2004,190-203), zuzusehen, um seine Beobachtungen mit in seine Kurzgeschichte miteinfließen lassen zu können. Der Wunsch ihres Sohnes ist Manuela nicht gerade recht, denn sie „befürchtet, er könnte dabei etwas ganz Bestimmtes *sehen*“ (ebd.: 193). Manuela hat mit ihren Befürchtungen nicht unrecht, denn wenn Esteban „Manuela bei der gestellten Szene gebannt zuschaut, so befindet er sich in einer logisch unmöglichen Position jenseits des Lebens, von wo aus er das Begehren der Mutter beobachtet, die in gewissem Sinne schon über *seinem* Tod trauert (Riepe, 2004: 193-194).

Nachdem sich Esteban von seiner Mutter losreißt, als beide nach dem Theaterbesuch *Endstation Sehnsucht* im strömenden Regen auf die divenhafte Schauspielerin Huma Rojo zwecks eines Autogrammes auf sie warten, ist seine Handlung spontan und überstürzt (vgl. Riepe, 2004,190-203). Huma Rojo ist für die Trennung zwischen Mutter und Sohn, die sich über Estebans Tod ausdrückt, mitverantwortlich. „Die Schauspielerin Huma Rojo ist für ihn mit dem Prinzip dieser Trennung assoziiert. Allerdings hat Esteban kurz zuvor, als seine Mutter <schauspielerte>, erlebt, was <Trennung> für sie [Manuela] bedeutet: seinen Tod“ (Riepe, 2004: 195).

6.27. Manuela und ihre Suche nach dem verlorenen Phallus

Nach dem Tod ihres Sohnes beschließt Manuela nach Barcelona zu fahren, um sich auf die Suche nach dem Vater Estebans, Lola, der früher selber Esteban hieß, zu machen.

„Manuelas Suche nach dem Vater ist zugleich eine Suche nach dem verlorenen phallischen Objekt“ (Riepe, 2004: 196). Riepe schreibt, dass es kein Zufall ist, denn bei Almodóvar gibt es keine Zufälle (vgl. Riepe, 2004,190-203), dass Manuela nach ihrer Ankunft in Barcelona auf „die erste <Frau> (...) jene Transsexuelle, die auf den schönen Namen La Agrado hört“ (Riepe, 2004: 196) trifft. „La Agrado ist die verkörperte Phantasie der <phallischen Frau>, denn <sie> war früher ein Lastwagenfahrer, der sich durch eine Reihe von Schönheitsoperationen zur Frau hat nachrüsten lassen – ohne sich vom Phallus zu trennen“ (ebd.) (Abbildung 61 und 62).



Abbildung 61



Abbildung 62

La Agrado, die von Manuela gerettet wird, ist also ihre erste Anlaufstelle in Barcelona, weil, wie bereits bekannt ist, Agrado mit einem Phallus ausgestattet ist und womöglich auch weiß, „wo der Phallus von Estebans Vater zu suchen ist“ (ebd.: 198). Die redselige und herzliche Agrado bringt Manuela zu der Nonne Rosa, die nicht nur ein Kind von Lola, dem Vater Estebans, erwartet, sondern auch noch mit Aids infiziert wurde (vgl. Riepe, 2004,190-203).

Wie in dem Film *Tacones Lejanos* bekommt Rosa „ein Kind (bzw. den Phallus) von einer <Frau>“ (ebd.). Diese Verschiebung ist auf Rosas Familienumstände zurückzuführen. Rosas Vater ist ein alter und gebrechlicher Mann, während ihre Mutter der Mann in der Familie ist (vgl. Riepe, 2004,190-203). Rosas Mutter „imitiert ein anderes Geschlecht, ebenso, wie sie Gemälde von Chagall fälscht“ (Riepe, 2004: 198).



Abbildung 63

Stefanie Knauß erwähnt, dass die Figur der Mutter Rosas, die die Bilder Chagalls malerisch kopiert, ein vorsichtiger Hinweis für „eine Entwicklung der Gesellschaft zu[r] Offenheit und Toleranz gegenüber unkonventionellen Lebensentwürfen (...) sein könnte“ (Knauß, 2007: 118), da sie ihre intolerante Einstellung gegenüber Prostituierten, Transsexuellen und HIV-Positiven zu einer verständnisvolleren Haltung ändert (vgl. Knauß, 2007, 109-129).

Es ist kein Zufall, dass La Agrado Manuela und Rosa zusammenführt. Bevor Rosa an dem Virus stirbt, wünscht sie sich von Manuela für ihr drittes ‚gemeinsames‘ Kind, Esteban, zu sorgen (vgl. Riepe, 2004, 190-203). „Rosa ermöglicht Manuela <eine zweite Chance>. Indem Rosa von der gleichen <Frau> wie Manuela ein Kind empfängt (...), <verleugnet> sie ebenso wie Manuela die Funktion des Vaters. Als indirekte Folge dieser Verleugnung hat Manuela ihren Sohn verloren, und Rosa wird ihr Leben verlieren. Sie gibt Manuela den namensgleichen Sohn - als verlorenes <Objekt> - zurück“ (Riepe, 2004: 199).

6.28. La Agrado, Huma Rojo und der Camp Almodóvars

Patrick Paul Garlinger behauptet in seinem Artikel *All About Agrado, or the sincerity of camp in Almodóvar's Todo sobre mi madre*, dass *Todo sobre mi madre* ein Film über Camp ist. „Todo sobre mi madre is (...) a film about camp“ (Artikel Garlinger, 2004: 98).

Camp äußert sich auf verschiedene Art und Weise. Camp kann sich in Form von ästhetischem Dekor oder übertriebenem Stil, aber auch in Form von Gefühlen wie Übertreibung oder Eigenschaften wie Naivität und Ernsthaftigkeit ausdrücken.

Die Anzeichen von Camp erkennen die Zuschauer/Innen nicht nur in der Figur der Mutter Rosas, die ein anderes Geschlecht imitiert oder in der Figur Manuelas, die ihrem Sohn sowie den Zuschauer/Innen eine vom Schicksalsschlag getroffene Mutter vorspielt (vgl. Riepe, 2004: 190-203).

Es ist auch die Schauspielerin Huma Rojo, die durch ihr Vorbild inspiriert wurde (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111) und im Zuge dessen ist ihre „Nachahmung zur Wirklichkeit“ (Knauß, 2007, 115) geworden. „In ihrer Selbstinszenierung als Diva orientierte sie sich am Vorbild der Bette Davis, und nach all den Jahren ist fast nichts mehr von ihrer eigenen Persönlichkeit übriggeblieben“ (Knauß, 1997: 115). „*Empecé a*

fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carretero. Por eso me puse Huma.“ (Almodóvar, 2000: 63; Abbildung 64 und 65). Camp ist nicht nur eine Form der Geschlechterparodie, sondern drückt sich auch über den androgynen Stil aus, den Huma Rojo als Figur verkörpert. Der schlanke und androgyne Stil weist ebenso auf camp-ästhetische Elemente hin (vgl. Sontag, 1968, 269-284 und vgl. Kapitel 2). Zudem vermischt sich ihre Profession als Schauspielerin mit ihrem Privatleben. Dies wird in der folgenden Aussage deutlich: *„Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos“* (Almodóvar, 2000: 63). Der Film zeigt auf, dass die Überlappung zwischen Humas Rolle in *Endstation Sehnsucht*, die in dem Theaterstück genau denselben Satz sagt, und ihrer Privatperson camp-ästhetischen Charakter aufweist (vgl. Kapitel 2). Außerdem unterstreicht der Film das Thema der Authentizität und macht deutlich, dass *„das Leben selbst ein Theaterstück ist, das nicht nur auf der Bühne gespielt wird, sondern danach in der Garderobe und auf der Straße fortgesetzt wird“* (Knauß, 2007: 114).



Abbildung 64



Abbildung 65

Es ist kein Zufall, dass La Agrado Manuela, die zuerst für Huma als persönliche Assistenz arbeitet und nun die schwerkranke Nonne Rosa bis zu ihrem Tod pflegt, ersetzt. Huma, die in dem Theaterstück *Sehnsucht Endstation* die Figur der Blanche Dubois darstellt, findet Agrados Begeisterung und Naivität, seit der ersten Begegnung in der Wohnung Manuelas, sehr unterhaltsam und amüsant.

La Agrado ist jene Figur Almodóvars die durch und durch Camp ist (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111). Camp-Elemente tauchen, unter anderem, in dem ersten Treffen zwischen Huma und Agrado auf. *„¡Encantada! ... Soy fans (...) Huma, tú eres una diosa, una leyenda viva. Ya te digo que soy fans, así en plural, pero cómo estuvo mi Manuela la otra noche...No sé cómo estaría por la tarde, pero por la noche ... ¡Lo que pude llorar!“ [Agrado está un poco sobreactuado, pero es sincera]*“ (Almodóvar, 2000: 90; Abbildung 66).



Abbildung 66

Garlinger schreibt, dass sich Camp über die theatralische Übertreibung Agrados und ihrer Begeisterung, besser gesagt ihrer Verehrung Huma ausdrückt (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111). „Camp emerges here in (...) her exaggerated theatricality and in her declaration of adoration for Huma. She displays the adoration of camp spectators for star actresses, an element of camp (...)” (Garlinger, 2004: 100). Agrados Begehren nach Glamour und die Lust selbst im Rampenlicht zu stehen und ein Star wie Huma Rojo zu sein, äußert sich noch in derselben Szene als Manuela Agrado als ihren Ersatz vorschlägt: „*¿Yo haciendo de Stella? ... Pues me veo más de Blanche ...*” (Almodóvar, 2000: 90). Laut Garlinger ist das Begehren La Agrados ein wichtiger Bestand ihrer Performanz. „This sense of adoration is particularly important to understanding camp (...) (Artikel Garlinger, 2004: 104).

La Agrado bekommt ihren Auftritt als ‚Star‘, auch wenn er nur ein kurzer war, in ihrem Monolog, den sie als Einzelauftritt auf der Bühne mit ihrem Publikum teilte. „Agrado takes the stage, of which she has always dreamed, (...). Her monologue (...) drips with camp in its embrace of theatricality. (...) Agrado entertains the public with details of her surgical transformation, humorously pointing out the excessive costs and damages wrought by her profession as a prostitute” (Artikel Garlinger, 2004: 100). Auf ihre Art und Weise hebt Agrado ihre Starallüren hervor (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111). Garlinger schreibt, dass Agrados Performance in ihrem gelungenen Auftritt weniger mit Genderkonstruktion zu tun hat, sondern viel mehr „a declaration of the authenticity of feeling that her literal construction as a woman reflects“ (Artikel Garlinger, 2004: 102) ist. „*Lo que les estaba diciendo; cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma*“ (Almodóvar, 2000: 104). Was Agrado einzigartig macht, ist ihre Aufrichtigkeit und ihre Authentizität (vgl. Artikel Garlinger, 2004, 97-111). „In the context of *Todo sobre mi madre*, „sincerity“ and „authenticity“ remain fundamentally

connected: for all her humor, her avowal of sentiment about her body is sincere, and that sincerity is part and parcel of her allegiance to authenticity” (Artikel Garlinger, 2004: 102). La Agrado hat die Zuschauer/Innen bereits in einer Szene zuvor auf ihren Monolog und ihre Vorliebe für Kleiderimitate hingewiesen.



Abbildung 67

„No hay nada como Chanel para sentirse respetable. (...) yo lo único que tengo de verdad son los sentimientos y los litros de silicona, que me pesan como quintales” (Almodóvar, 2000: 46-47; Abbildung 67). Die Anspielung auf das gefälschte Kostüm von Chanel ist ebenso ein versteckter Hinweis auf die Camp Ästhetik. „Kleider, Möbel, alle Elemente von visuellem Dekor stellen einen großen Anteil des Camps dar“ (Zeus, 2010: 50).



Abbildung 68

Genauso wie im Film *Tacones Lejanos* legt Pedro Almodóvar auch in *Todo sobre mi madre* viel Wert auf Details des visuellen Dekors. Kitsch ist für Almodóvar „Traumkitsch, ein Idealbild des Daseins“ (Polimeni, 2005: 18). Er liebt es mit Farben zu spielen. Der Regisseur drückt sich über farbenfrohen und pompösen Kitsch aus, wie man im Film *Tacones Lejanos* bereits gesehen hat, wobei er hier im Film *Todo sobre mi madre* subtile und feinere Elemente verwendet (vgl. Polimeni, 2005: 9-19). Diese Elemente findet man in bunten Tapeten und Küchenfliesen wieder.



Abbildung 69



Abbildung 70

Das gefälschte Gemälde zählt ebenfalls zum Kanon des Camps. Zum einen, weil „Camp eine Art des Ästhetizismus ist“ (Sontag, 1968: 270) und „den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung“ (ebd.) trifft. Zum anderen, weil die Imitation - das Fälschen von Gemälden -, genauso wie das Imitieren von Personen, der Camp Ästhetik angehört (Abbildung 71).



Abbildung 71



Abbildung 72

Ein weiteres wichtiges camp-ästhetisches Element im Film ist die Sagrada Familia. Laut Susan Sontag zeichnet sich Camp durch etwas Übergroßes aus. Die Übergröße (*démesuré*) reflektiert das Werk der/des Künstlerin/Künstlers, die auf den Ehrgeiz der künstlerischen Person verweisen (vgl. Sontag, 1968, 269-284). Sie schreibt, dass Antonio Gaudí für seinen campy Baustil „ (...) was vor allem bei der Kathedrale der Sagrada Familia deutlich wird - den Ehrgeiz eines Mannes dokumentieren, als einzelner zu leisten, was nur Generationen zu leisten vermögen: eine ganze Kultur zu erschaffen“ (Sontag, 1968: 277) bekannt ist (Abbildung 72).

7. Schlusswort

Pedro Almodóvar ist einer der bekanntesten spanischen Film-Regisseure des 21. Jahrhunderts und gehört zu jenen Filmemachern, die mit ihren Filmen Tabus brechen und provozieren. Christoph Haas schreibt in seinem Buch *Almodóvar, Kino der Leidenschaften*, dass Almodóvar „eine Position erreicht hat, von der die meisten seiner europäischen Kollegen nur träumen können. (...) Seine Filme finden weltweites Publikum, taugen aber auch zur Diskussion in den elitären Zirkeln der Cinéphilien und der Filmwissenschaftler“ (Haas, 2001: 161-162). Es gibt viele Gründe, die Filme Pedro Almodóvars zu mögen, oder es gibt auch viele Gründe sie nicht zu mögen (vgl. Haas, 2001, 159-162).

Almodóvars vergangene Filme setzen sich häufig, wenn auch verschleiert, mit der politischen Vergangenheit Spaniens, der Katholischen Kirche sowie auch mit seiner prägenden Kindheit, die Einfluss auf seine Werke hat, auseinander. Mutterschaft, Familie, Sexualität, Homosexualität, Travestismus oder Transsexualität gehören zu Almodóvars Thematiken, die auf Grund des Einflusses der Kirche und der Diktatur Francos entweder streng geregelt oder verboten waren.

Pedro wuchs in einem Dorf der *Mancha* auf und fühlte sich schon als Kind anders als die Dorfbewohner der Provinz Calzada de Calatrava. Die enge und ungewöhnliche Mutter-Sohn Beziehung, seine Leidenschaft für das Kino und seine ausgeprägte Kreativität ermöglichten ihm gesellschaftskritische und grenzüberschreitende Filme zu kreieren, die Pedro Almodóvar Erfolge brachten. Seine verstickte Themenvielfalt, versteckte Botschaften und vor allem seine grotesken und komischen Figuren regen oftmals zum Nachdenken an (vgl. Haas, 2001, 159-162).

Die Filme *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre*, die ich als Quelle für die Erarbeitung meines Schwerpunktes herangezogen habe, Sorgen für Verwirrung und regen zum Nachdenken an.

Wie in beiden Filmen gezeigt wurde, überschreiten Almodóvars Figuren *Femme Letal* und *La Agrado*, die im Zentrum meiner Ausarbeitung stehen, die Grenzen und stellen mit ihrem Auftreten, Verhalten und ihrem äußeren Erscheinungsbild das genormte Geschlechtersystem in Frage und bestätigen Judith Butlers These, dass das Geschlecht eine konstruierte Größe ist. Des Weiteren bestätigt mir meine Film-Analyse, dass Pedro Almodóvar die Methode des Crossdressings, die den Diskurs meiner Arbeit ausmacht

und zudem die These Butlers beinhaltet, auf untypische ‚almodovarische‘ Art und Weise anwendet: Auf der einen Seite stellt er seinen Zuschauer/Innen die Verwandlungskünstlerin Femme Letal vor, auf der anderen Seite präsentiert er dem Publikum die transsexuelle La Agrado. Beide Figuren Almodóvars haben ihre Gründe, warum sie sich als Frauen verkleiden bzw. als Frauen leben.

Femme Letals Motiv als Travestiekünstlerin aufzutreten, ist auf ihre bzw. auf die Berufung Domínguez, der den Fall eines ermordeten Travestiekünstlers aufdecken will, zurückzuführen. Damit nicht genug. Femme Letal, in den Kleidern Letals steckt also ein Mann, lernt Rebeca kennen, die Tochter der bekannten Sängerin Becky del Páramo, die versucht dem Bild ihrer Mutter -imitierend- gerecht zu werden, allerdings daran scheitert. Hingegen präsentiert sich Femme Letal mit großem Erfolg in ihren Auftritten als Becky del Páramo und kopiert performativ (vgl. Maurer Queipo, 2005, 3-8) das Objekt ihrer Begierde, die Sängerin und Diva Becky. Dabei wir Letal selbst von ihren Fans als ‚Original‘ wahrgenommen und wirkt ‚authentisch‘. Auf diese Weise ahmt Letal in ihren Auftritten nicht nur ihr Vorbild nach, was eine camp-ästhetische Komponente in sich trägt, sondern stellt auch das Original Becky del Páramo sowie das heterosexuelle Geschlecht in Frage und weist daraufhin, dass das Geschlecht eine Konstruktion der Gesellschaft ist.

In *Todo sobre mi madre* stoßen wir auf die transsexuelle La Agrado. Sie erheitert nicht nur das Publikum mit ihrem sonnigen und naiven Wesen, sondern sie eifert auch ihrem Objekt der Begierde, der Schauspielerin und Diva Huma Rojo, nach und möchte wiederum selber begehrt und bewundert werden (vgl. Garlinger, 2004, 97-111). Die Verkleidung Agrados und die Verwandlung ihres Körpers - ihrer ‚Identität‘ - sind nicht nur ökonomisch motiviert, sondern sie versucht ihrem Traum, eine Frau zu sein, näher zu kommen. Demnach ‚imitiert‘ die transsexuelle Figur das weibliche Geschlecht und kopiert performativ ihr Vorbild (eine Frau sowie auch Huma) und stellt ihren künstlich geformten Körper nicht nur in ihrem campy Monolog, sondern durch den ganzen Film hindurch als ‚authentisch‘ dar. Über die Figur der La Agrado wird deutlich gemacht, dass die Gesellschaft nach einem genormten Geschlechtersystem lebt und durch Abweichungen, wie die transsexuelle La Agrado abweicht, das Geschlechtersystem Mann – Frau in Frage gestellt wird.

Pedro Almodóvar präsentiert beide Filme, *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre*, auf kitschige und camp-ästhetische Weise. Vor allem die Stilrichtung Camp, die Teil

der gender-Debatte ist, findet sich im Charakter der Femme Letal und der La Agrado wieder und stellt auf parodierte Art und Weise das Geschlecht in Frage.

Speziell der Geschmack des Camps stellt das ‚Original‘ in Frage, was beispielsweise die Begegnung zwischen der Travestiekünstlerin Femme Letal und der Sängerin Becky del Páramo deutlich macht. Der Auftritt La Agrados sowie die Figur der La Agrado selbst sind durch und durch Camp. Die feminine Übertreibung und ihr naives Verhalten spiegeln die Ästhetik des Camps wider.

Almodóvars Charaktere differenzieren sich zwar in ihrer Geschlechtsidentität - ihrem Körper(auf)bau, aber eines haben sie gemeinsam: Sie überschreiten die Grenzen zwischen Schein und Sein und stellen die genormte Geschlechtlichkeit in Frage. Sie begehren ihr Idol, ahmen ihr Vorbild nach und wollen selbst durch ihr Auftreten und wegen ihrer künstlerischen sowie künstlichen Performanz begehrt werden.

8. Resumen

Introducción

En mi trabajo escrito, con el título *Crossdressing bei Almodóvar*, voy a dedicarme al método del Crossdressing. Crossdressing en las películas significa que una persona se disfraza usando la ropa del otro sexo por motivos distintos. Es decir, por ejemplo un hombre se disfraza en una mujer y así juega el papel de una mujer porque está en la fuga.

En cuanto a las figuras de Almodóvar, veremos como el director de cine utiliza la forma del Crossdressing de una manera muy grotesca y también transfronteriza.

Los protagonistas figurativos de Almodóvar, que tienen el papel principal en mi tesina, son *Femme Letal* y *La Agrado*. Amabas personas se pasan de la raya para poner bajo la lupa el orden del sexo social. Además, de esta manera Pedro Almodóvar no solo está burlando de la actitud de la sociedad española sino también a través de sus protagonistas sexualmente no marcados, él está tratando de desmontar los estereotipos antiguos.

Para ponerlo claro, sus figuras criadas de las películas *Tacones Lejanos* y *Todo sobre mi madre* no se formaron solo a través de la creatividad de Almodóvar, que provenía de la época de la dictadura y la censura del general Franco sino también provenía de su tendencia homosexual, de una relación buena con su madre, pero bastante extraña y también de su tiempo excesivo en Madrid.

Como el papel principal he elegido, por un lado *Femme Letal* (*Tacones Lejanos*) la artista de la parodia y por otro lado *La Agrado* (*Todo sobre mi madre*) un transexual.

El sexo biológico de la artista *Femme Letal* es varonil. Su verdadera identidad es Eduardo, que personifica más identidades, como el juez Domínguez o el yonki Hugo. Nos encontramos en el personaje de *Femme Letal*. Domínguez/Eduardo es el juez y se está disfrazado en *Femme Letal* por los motivos profesionales.

En sus actuaciones en el bar *Via Rossa* Letal imita a la cantante y actriz famosa Becky del Páramo. *Femme Letal* copia a Becky, a su objeto del deseo, la que presenta lo original (Becky). Ella imita a sus gestos, a su estilo y a su espíritu muy bien, por lo que ha ganado muchos aficionados, que le tratan como un original.

El sexo biológico de la prostituta *La Agrado* es también masculino, todavía tiene el falo de un hombre, pero como persona transexual tuvo muchas operaciones para poder

acercarse a su sueño de desempeñar la imagen de una mujer. Aparte de su genital masculino, La Agrado vive, se mueve y se viste como una mujer. Agrado desea a la diva y actriz Huma Rojo. Huma Rojo es su objeto del deseo. También quiere ser deseada por otras personas, por su apariencia ‘única’ y por su ‘cuerpo auténtico’.

Excepto en el discurso de Judith Butler que consiste en la teoría que confirma que la orientación sexual y la identidad sexual o el género del ser humano son el resultado de una construcción social, es decir, no existen roles sexuales biológicamente inscritos sino existen formas variables de desempeñar los roles sexuales del ser humano (vgl. Artículo de Pelayo García, 2011, 160-176); Y excepto esa teoría de la parodia de género la que cuestiona el original, en este trabajo nos dedicaremos a los estilos del *kitsch* y la *estética del camp*, los que tenían y todavía tienen mucha influencia en las películas de Pedro Almodóvar. *Kitsch* y *Camp* no se encuentran solo en la arquitectura, en la decoración interior, como los muebles extraordinarios de Almodóvar o en la moda de sus personajes, sino también en la actuación performativa de sus figuras especiales.

El trabajo escrito consiste en la metodología del crossdressing que se base en la teoría de Judith Butler, en los estilos de *Kitsch* y *Camp* y en un análisis fílmico en combinación con los partes que ya he mencionado.

Antes de empezar con el análisis sobre el tema de crossdressing de ambas películas de Almodóvar, vamos a tener una breve introducción sobre la teoría del *kitsch* y *camp*, sobre todo a la vida de Pedro Almodóvar y la influencia de su afición por los estilos extraños, y al crossdressing en general para dar una idea general sobre la temática.

Parte teórico

Kitsch y *Camp*

El estilo *kitsch* se puede comparar con el gusto camp. El estilo kitsch y camp se desarrollaron durante la burguesía, no tenían su propia cultura, pero tuvieron mucho dinero y intentaron copiar el arte aristocrático. El gusto camp fue publicado por la publicista Susan Sontag que desarrolló su propia perspectiva sobre camp (y kitsch).

El estilo de kitsch, como del camp, se encuentra en el mundo de la moda, especialmente en la *alta costura* que valora el gusto cursi. Kitsch se encuentra en los elementos cotidianos, como en los muebles, en la moda, en los objetos extraordinarios. Kitsch se puede definir como el ‘Abklatsch, Abgeriffens’ de algo, una copia del original, pero el

estilo se vende como el original - verdadero y auténtico. Además kitsch fue conocido por la tradición del camp. Susan Sontag aporta que camp es el arte decorativo y se identifica con el mal gusto del kitsch.

En cambio, camp se toma como algo derivado. Primero camp se distribuye en la area del teatro, después en la sociedad alta, en la subcultura urbana y para no olvidar, en el mundo de la moda y en el mundo de los espectáculos.

Susan Sontag destaca en *notas sobre lo camp* que la sensibilidad es conocida por el nombre *Camp*. Según ella Camp es uno de los temas más difíciles de tratar. No es un modo natural de la sensibilidad sino es la esencia del amor a lo no natural: el arte y la exageración, lo que Pedro Almodóvar emplea en sus películas (vgl. Artículo de Susan Sontag en español)⁶¹.

El estilo o gusto de camp es una cierta forma del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como a un fenómeno estético. De hecho, camp no se establece en los términos de belleza, más bien es un grado artificial (vgl. Artículo de Susan Sontag en español). Además, se trata de la cualidad de los objetos y del comportamiento de las personas. En muchas películas, canciones populares, novelas o personas, incluso en la arquitectura y en la manera de vestirse hallamos este insólito estilo. Especialmente, el gusto original tiene preferencia por los determinados tipos del artes, como ya acabo de mencionar: en los vestidos, en el mobiliario, en los elementos de la decoración visual, constituyen buena parte del camp (vgl. Artículo de Susan Sontag en español). Es decir, el arte camp suele ser arte decorativo.

También el andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad de camp. Es decir, lo más hermoso entre los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso entre las mujeres femeninas es algo masculino. Por ejemplo, la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo (vgl. Artículo de Susan Sontag en español).

El camp se apoya en la inocencia. Esto quiere decir que el camp desvela la inocencia. En cambio, la inocencia se apoya en la relación con la parodia y en parodiarse a sí misma, como por ejemplo Bette Davis en *All About Eve*. El camp lo ve todo entre

⁶¹ <http://de.scribd.com/doc/6761372/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp> (Letzter Abruf: 20. Jänner 2013).

comillas (vgl. Artículo de Susan Sontag en español), es decir, camp es el amor por lo exagerado.

El gusto camp suele haber algo de *démesuré* en la calidad de la ambición, no sólo en el estilo de la obra misma. Los edificios de Antoni Gaudí en Barcelona no sólo son camp por su estilo sino también porque revelan, como la Sagrada Familia, la ambición de un hombre apto como el representante de toda una generación a desarrollar una cultura entera (vgl. Artículo de Susan Sontag en español).

Aquí es necesario explicar la relación entre el gusto camp y la homosexualidad. Si bien no es cierto que el gusto camp *sea* el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad por el gusto (vgl. Artículo de Susan Sontag en español). De ese mismo modo, no todos los homosexuales poseen el gusto camp (vgl. Artículo de Susan Sontag en español). Pero muchos homosexuales constituyen, en gran medida, la vanguardia del gusto camp, como Pedro Almodóvar lo constituye.

La vida de Almodóvar

Las películas de Almodóvar contienen los estilos de Kitsch y Camp. Ya como el niño él había creado su modo de expresarse, lo que luego continuó desarrollando en los tiempos pasados en Madrid. Su creatividad estupenda venía de su interés por las películas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX y también por la causa de su actitud diferente hacia los otros niños del pueblo Calzada de Calatrava, donde nació este famoso director de cine. Gracias a una buena relación con su madre, Almodóvar hoy se destaca por su creatividad única. Él confirma que aprendió mucho de su madre, aprendió algo esencial en su vida que ha tenido mucha influencia en su trabajo, al final aprendió poder diferenciar entre la ficción y la realidad. Dice que la realidad necesita ser completada por la ficción para hacer la vida más fácil, lo que se puede ver en sus películas.

Asimismo, la dictadura de Franco, la movida madrileña y su *alter ego* *Patty Diphusa* tuvieron mucha influencia en su trabajo: escribir guiones y rodear películas. Hay que destacar que la vida y las obras de Pedro Almodóvar no se pueden aislar del pasado dictatorial que había influido la cultura y la sociedad española, ni de la transición, que surgió después del mandato de Franco.

Crossdressing y la ropa como signo del sexo femenino y masculino

Una breve prehistoria

El disfrazo del sexo en la ropa del otro sexo, especialmente si un hombre se disfraza en una mujer, por un lado causaría un escándalo en la sociedad y por otro lado provocaría e impelería a reflexionar sobre la norma heterosexual de la sociedad en la que vivimos. Generalmente el travestismo femenino, es decir, una mujer en pantalones es aceptada, porque ella goza de crédito en la sociedad, lo que normalmente tiene un hombre. En cambio el travestismo varonil no solo es ridículo sino también causa una devaluación social y psíquica.

La ropa es un símbolo en la sociedad que marca el sexo de cada persona. Este fenómeno del sexo ya existe desde hace mucho tiempo. Durante la época de los romanos y griegos los vestidos de los hombres y de las mujeres no se diferenciaban mucho. Poco a poco la manera de vestirse empezó a diferenciarse entre los sexos, ante el primer desarrollo revolucionario: en la edad media la coraza fue el primer cambio en el desarrollo de la historia de la moda que había marcado primeras diferencias entre sexo femenino y sexo masculino en cuanto a su manera de vestirse. Y el segundo cambio en la segunda mitad del siglo XVII, que causó una división definitiva de las actitudes sobre la moda de los dos sexos, fue el traje de los hombres. Antes de ese cambio entre el sexo masculino y femenino, la gente se vestía en la ropa llamativa, exagerada, colorida e impresionante.

Crossdressing en la película

Los orígenes del disfrazo hallamos en el teatro antiguo, donde solamente los actores tenían el permiso de actuar. Las primeras actrices surgen de la segunda mitad del siglo XVI en el escenario italiano de la “Commedia dell’arte”.

Muchas veces el travestismo en el cine se utiliza como un elemento teatral. Las comedias del crossdressing favorecen al travestismo varonil por sus efectos extraños y divertidos, al contrario del travestismo femenino que no contiene estos elementos.

Los motivos son diferentes porque una mujer o un hombre se disfrazan y desempeñan el papel del otro sexo. Este cambio se enmarca en el travestismo masculino porque hay más películas de la comedia del crossdressing varonil y además, son más divertidas. La motivación masculina de cambiar el sexo en forma de ropa femenina se reencuentra en el interés social como el ascenso en la sociedad o el contacto social. Muchas veces los

hombres disfrazados andan fugitivos y se refugian en la mascarada femenina. El travestismo femenino no tiene el humor como el travestismo varonil y tampoco tiene mismos motivos. La motivación de las mujeres surge más en los atributos de saber y poder. El cambio del vestido posibilita el acceso a áreas públicas, como la universidad y también para tener prestigio en la sociedad.

Muchas veces el ambiente de la actuación es la parte en las comedias del crossdressing la que destaca la relación entre apariencia y la existencia como en el caso de las dos figuras de Almodóvar *Femme Letal* y *La Agrado*. *Femme Letal* es la artista de parodia y *La Agrado* presenta su historia, su vida en el escenario para sentirse una vez como una actriz famosa y especial.

Parte analítico

Kitsch, Camp y Crossdressing en las películas de Almodóvar

Las películas de Pedro Almodóvar llaman una atención internacional por sus temas complicados y transfronterizos. Sus películas son interesantes por la mezcla de género y su estilo extraordinario, por sus elementos paródicos y las identidades de género no convencional y por su deseo sexual. Además, las películas de Almodóvar contribuyeron al desarrollo de la sociedad española, especialmente al paso de la dictadura de Franco a una nación democrática.

Pedro Almodóvar es un director de cine extraordinario. La temática diversa y los personajes de Almodóvar viven al margen de la sociedad: Homosexuales, prostitutas, lesbianas, monjas enganchadas a la droga, monjas embarazadas, amas de casa que matan a sus esposos, transexuales y artistas de parodia que desean a sus ídolos – todos estos personajes forman parte de sus temáticas excepcionales y complicadas.

Pedro Almodóvar expresa sus sentimientos y pensamientos por sus figuras y se dedica con mucho gusto a las figuras que no tienen un género definido.

Las figuras *Femme Letal* y *La Agrado* pertenecen, de una manera diferente, al método de crossdressing. Aunque la artista de parodia *Femme Letal*, representada por Eduardo/Dominguez, y *La Agrado*, que es transexual y prostituta, se diferencian entre sus constituciones del cuerpo, ambas figuras tienen algo en común: pasan los límites entre apariencia y existencia y cuestionan a través de su comportamiento el género

estandarizado. Las dos desean a sus ídolos, imitan a sus modelos y quieren ser amadas por sus actuaciones artísticas y artificiales.

Ambas películas *Tacones Lejanos* (1991) y *Todo sobre mi madre* (1999) tratan sobre el tema de la maternidad.

En *Tacones Lejanos* hay una relación entre madre e hija que resulta como una relación complicada. Becky del Páramo, una actriz y cantante famosa de España, abandona a su hija por dedicarse a su carrera en México. Después de quince años la artista regresa a Madrid para dar la vuelta en su país. Becky ama a su hija, pero a ella le interesa más a su carrera. Rebeca, que es la hija de la diva española, ama y desea a su madre. El amor de Rebeca es para una relación madre - hija bastante desusada. Para llamar la atención de su madre, Rebeca le imita. Le copia en forma de llevar la misma ropa, intenta tener éxito en el ámbito profesional, incluso Rebeca se casa con el ex-amante de su madre Becky. La figura clave que pueda resolver la relación complicada entre las mujeres es *Femme Letal*.

En el principio de la película *Todo sobre mi madre* Almodóvar nos presenta a una madre con el nombre Manuela, que trabaja como enfermera y vive con su hijo Esteban. Los dos personajes tienen una buena relación, la que es para una relación madre - hijo bastante rara y desusada. Les encanta la literatura y las películas y así el espectador tiene la sensación que la relación madre - hijo se puede comparar con una pareja vieja. El día de cumpleaños de Esteban, madre e hijo van a ver una obra de teatro y al terminarse, el chico se va a buscar al autógrafo de la protagonista, Huma Rojo, y pierde la vida durante un accidente del coche. Después de la muerte de su hijo Manuela va a Barcelona para encontrar e informar a Lola, al padre de Esteban, sobre ese desagradable acontecimiento mientras que Lola ni siquiera sabe que tenía a un hijo. Una vez llegado a Barcelona Manuela encuentra a la prostituta *La Agrado*, una amiga transexual, la que representa un elemento conectado por su búsqueda y la superación con su ex-esposo transexual y con la muerte de su hijo.

Tacones lejanos

Femme Letal y el crossdressing

Domínguez personifica tres, de hecho cuatro (su identidad verdadera como Eduardo) personajes. Domínguez es el juez, desempeña el rol del yonki Hugo y el travestí Femme

Letal, quien es la persona más interesante para mi análisis. Domínguez se disfraza en Femme Letal por las razones profesionales. Imitando a Becky del Páramo en el club *Via Rossa* llega a conocer a Rebeca y se enamora de ella. En las películas de Almodóvar nada pasa por casualidad, es decir, Femme Letal es algo como un puente entre Becky y su hija Rebeca. El travestismo de Letal no solamente se pasa de los límites de la norma de género ‘hombre y mujer’ sino también subraya la tesis de Judith Butler de la performatividad que acentúa la constructividad de género socio-cultural (*gender*) al igual que el género biológico (*sex*). Además, Pedro Almodóvar utiliza la figura Letal para cuestionar la relación entre ‘imitación’ y ‘original’. Almodóvar lo muestra mediante el encuentro - la confrontación - entre original (Becky) y imitación (Letal) después de la actuación de Femme Letal, lo que representa el auge de la película entera. Ya durante la escena de Femme Letal el público observa que la imitación de Letal – sus movimientos con las manos y las expresiones del rostro de Becky del Páramo encuentran eco en los adictos de Femme Letal. También el diálogo entre Letal y Becky muestra la translación entre imitación y original destronado por la parodia de género. Letal confirma que ha tratado de imitarle, al estilo de Becky y a su espíritu que le hace única. La frase de Femme Letal explicita que la idea de algo auténtico, único y original se centra en una imitación.

En la misma escena Manuel, esposo de Rebeca, y Femme Letal llevan una conversación muy fría. Por un lado a Manuel no le gusta la actuación de Femme Letal, en general Manuel odia a los homosexuales y a la arte del travestismo. Está celoso, aunque quiere abandonar su parienta, que su esposa tiene una amiga rara – con un género no definido - como Femme Letal es. Por otro lado Femme Letal está celosa porque ella está enamorada de Rebeca y a Letal no le gusta la actitud machista que Manuela representa y también imita. Manuel se siente incomodo y asimismo es curioso por el sexo de Femme Letal. Su vista entre las piernas de Femme Letal muestra su interés por el sexo de Letal. Pero su odio y la antipatía indican que el travestí, por una parte confunde a Manuel y por la otra cuestiona su sexo varonil.

Rebeca imita también a su famosa madre. Ella intenta de copiarla para recibir la atención y el amor de su madre. Por eso Rebeca visita al show de Femme Letal cuando echa de menos a su madre porque le recuerda a ella.

Además, Femme Letal es biológicamente un hombre y por lo que lógicamente tiene un objeto fálico. Esta información es intrigante porque en el encuentro entre Manuel y

Femme Letal el público nota su mirada a la entropierna de Letal y la mirada de Femme Letal a la pistola que se entrevé debajo de la chaqueta de Manuel. La pistola indica la masculinidad de Manuel, con la que va a matar. Femme Letal ya no elimina a Manuela sino también a Becky, porque resulta una escena sexual entre Letal y Rebeca. Por fin Becky muere de malestar. Por algún motivo el nombre de Femme Letal indica su juego peligroso.

El fenómeno del kitsch y camp

A Pedro Almodóvar le gustan los estilos de Camp y Kitsch. Sentía la predilección por los estilos en su niñez y cuando se mudó a Madrid combinaba su pasión fílmica con su afición. Su estilo consta también de las exageraciones. Exagerando con lo innatural surge lo esencial del gusto del camp. Para un director de cine eso representa un refugio cursi y colorido donde se puede desarrollar su creatividad. La estética del camp se puede encontrar en la decoración, en los muebles, en la moda y también en los personajes.

Por lo tanto se encuentra también en las figuras de Pedro Almodóvar como Femme Letal (y La Agrado).

La actuación imitada de Letal en el club *Via Rossa* como Becky del Páramo es un punto característico por el camp. Camp cuestiona la relación entre original e imitación. Asimismo, la imitación de la hija Rebeca es una forma de parodiar y es parte del camp. Se puede observar en la ropa exclusiva de Rebeca, la que también lleva su madre.

La diva Becky del Páramo personifica el estilo camp. Su figura andrógina es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad en el estilo camp. Su apariencia es muy glamurosa. Ella se mueve como la verdadera estrella de cine, lo que es su modo de escenificar su sensualidad andrógina.

Lo cursi se puede ver también en los muebles y en la decoración interior con los colores diferentes que refleja el paraíso del kitsch.

Todo sobre mi madre

La Agrado y el crossdressing

Al contrario de Femme Letal (una artista de parodia y biológicamente un hombre), La Agrado tampoco es biológicamente una mujer, pero por su apariencia femenina y su

cuerpo enriquecido con los implantes y por su estilo de vida femenina vive como una mujer auténtica. La Agrado no solo se pasa del límite en el mundo heterosexual como Femme Letal sino también ha cambiado su cuerpo y su identidad por razones económicas.

La teoría de Judith Butler de la performatividad que acentúa la constructividad de género socio-cultural (*gender*) al igual que el género biológico (*sex*) se encuentra en la figura de La Agrado. Pedro Almodóvar en adelante destaca la figura La Agrado por su cuerpo modificable: Él escenifica el cuerpo masculino de Agrado a través de las acciones femeninas y a través de un comportamiento bastante femenino, al igual usando la ropa femenina. Esas acciones permiten a La Agrado realizar su sueño de ser una mujer. Ella destaca en su monólogo que cuesta mucho ser auténtica y añade que una mujer es más auténtica en cuanto más se parece a lo que ha soñado, es decir, ser ella misma.

Su monólogo sobre su 'autenticidad', lo que es el auge de la película entera, es un ejemplo de reinventar a sí mismo. Ella destaca que es una mujer muy auténtica y su declaración no es ninguna tontería porque Almodóvar demuestra que todos jugamos algún papel y así lo auténtico se pierde. La Agrado juega el papel de una mujer y escenifica su feminidad como una obra del teatro.

La Agrado que es una persona muy amable y solícita tiene algunas funciones importantes en la película. Es una figura importante para Manuela. Después de llegar a Barcelona, Manuela encuentra a La Agrado, a la que acompaña simbólicamente durante toda película hasta el punto cuando trata de analizar su pasado y la muerte de su querido hijo Esteban. Manuela encuentra en su amiga Agrado la personificación de su hijo Esteban. La Agrado tiene el objeto fálico porque antes de las operaciones fue caminero.

También Nina, compañera sentimental de Huma Rojo y actriz, y Mario, actor y un hombre típico de España - un macho ibérico - están interesados en Agrado, especialmente en su cuerpo especial. Por un lado La Agrado cuestiona la heterosexualidad de Mario y por otro lado la afición sexual de Nina porque ella tiene una relación con una mujer, Huma Rojo. Al final de la película La Agrado cuenta a Manuela que Nina está casada con un hombre, tiene hijos y vive en un pueblo.

Durante la búsqueda de Lola, el padre de Esteban, Manuela conoce a la monja Rosa – trabajadora social y una conocida de Agrado, que lleva un hijo de Lola y al final muere

de sida. Después de la muerte de Rosa, Manuela está criando a Esteban, el bebé de Rosa y así indirectamente recibe el regalo que pidió en forma de su propio hijo, Esteban.

El fenómeno del kitsch y camp

El gusto kitsch y camp se expresa en formas diferentes: En los vestidos, en el mobiliario, en todos de los elementos de la decoración visual, en el estilo exagerado o también en forma de sentimientos o se expresa en la severidad, en la ingenuidad o en la parodia.

Camp notamos en la actriz Huma Rojo, la que está inspirada por su ídolo Bette Davis. Huma dice en un momento que empezó a fumar por la culpa de Bette Davis; porque le imitaba. Huma Rojo fuma como un carretero. Después de muchos años imitando a Bette Davis sólo le quedó su nombre Huma. El camp también se expresa en el estilo andrógino de la diva Huma. Ella expresa su sensibilidad andrógina como una estrella de cine.

Asimismo, el monólogo de Agrado y la figura de La Agrado contienen el estilo de camp. La exageración de su femininidad y su actitud ingenuo reflejan el gusto camp. Sobre todo la moda imitada por ella es un signo de la estética del camp. Se nota en la frase de Agrado cuando dice que lo único verdadero que tiene son los sentimientos y litros de silicona, que le pesan como los quintales.

Además, la decoración visual son detalles del kitsch y camp. El director de cine juega con la combinación de colores. Le gusta poner los colores en la escena, como por ejemplo, los papeles pintados y los azulejos coloridos. También las obras imitadas por Chagall cuentan sobre el canon del camp. Y para no olvidar la Sagrada Familia, la que Pedro Almodóvar capta con la cámara, como un símbolo de camp que documenta las ambiciones de un hombre apto para crear una cultura entera.

9. Literaturliste

9.1. Primärquellen

Almodóvar, Pedro: *High Heels* (1991), Drehbuch und Regie Pedro Almodóvar: Spanien;
Format: DVD, 110. Min., Hamburg, Schweiz: Universal Pictures, 2005

Almodóvar, Pedro: *Alles über meine Mutter* (1999), Drehbuch und Regie
Pedro Almodóvar: Spanien/Frankreich;
Format: DVD, 97 Min., München: Süddeutsche Zeitung, 2005

9.2. Sekundärquellen

Almodóvar, Pedro: *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs: Gespräch mit
Frédéric Strauss*, aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas,
Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1998

Almodóvar, Pedro: *Todo sobre mi madre*, Madrid: El Deseo Eds., 2000

Almodóvar, Pedro: *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2011

Austerer, Mariella: *Familienkonstellationen in Pedro Almodòvars Film
High Heels*, einger. von Mariella Austerer, 2006

Benedek, Susanne: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern*, Dortmund:
Ed. Ebersbach, 1996

Bronfen, Elisabeth: *Die Diva, Eine Geschichte der Bewunderung*, München:
Schirmer/Mosel, 2002

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006

Dettmar, Ute: *Kitsch, Texte und Theorien*, Stuttgart: Reclam, 2007

Elias, Norbert: *Kitschstil und Kitschzeitalter*, Münster: Lit., 2004

Epstein, Julia: *Kleidung im Leben transsexueller Menschen*, Münster; New York:
Waxmann, 1995

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink, 2008

- Garber, Marjorie B.: *Verhüllte Interessen: Transvestismus und kulturelle Angst*, aus d. Amerikan. von H. Jochen Bußmann, Frankfurt am Main: Fischer, 1993
- Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Giannone, Antonella: *Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften*, Berlin: Weidler, 2005
- Haas, Christoph: *Almodóvar: Kino der Leidenschaften*, Hamburg ; Wien: Europa-Verl., 2001
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler, 2007
- Hofstadler, Beate: *Eindeutig – mehrdeutig: Rezeptionsweisen von Geschlecht anhand Pedro Almodóvars Film Todo sobre mi madre/Alles über meine Mutter (E/F 1999)*, einger. von Beate Hofstadler, 2005
- Hofstadler, Beate: *Lesarten von Geschlecht: Pedro Almodóvars Film Alles über meine Mutter - Todo sobre mi madre*, Wien: Löcker, 2007
- Hollander, Anne: *Anzug und Eros, Eine Geschichte der modernen Kleidung*, aus d. Amerikan. von Nele Löw-Beer, Berlin: Berlin-Verl., 1995
- Holguín, Antonio: *Pedro Almodóvar*, Madrid: Eds. Cátedra, 2006
- Holtmont, Alfred: *Die Hosenrolle*, München: Meyer & Jessen, 1925
- Huven, Kerstin: *Gendering images*, Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2002
- Jutz, Gabriele: *Crossdressing im Kino*, in Petschar, Hans (Hrsg.): *Identität und Kulturtransfer*, Wien [u.a.]: Böhlau, S. 35 - 50
- Kaltenecker, Siegfried: *Ich bin die, der ich bin*, in Kaltenecker, Siegfried (Hrsg.): *Spiegelformen, Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel [u.a.]: Stroemfeld, 1996, S. 69 - 175
- Krauß, Stefanie: *Authentizität und Ambiguität, Körper, Identität und gender in den Filmen von Pedro Almodóvar*, in Martig, Charles (Hrsg.): *Eros und Religion, Erkundungen aus dem Reich der Sinne*, Marburg: Schüren, 2007, S. 109 - 129

- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse*, Wien [u.a.]: Böhlau, 2005
- Kuhn, Annette: *Sexual disguise and cinema*, in Kuhn, Annette (Hrsg.):
The power of the image: Essays on representation and sexuality, London:
 Routledge, 1992, S. 48 - 73
- Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse: Teil 1: Die Zeichen des Films*, Siegen:
 Universi., Univ.-Verl., 2004
- Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse: Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*,
 Siegen: Universi., Univ.-Verl., 2004
- Küpper, Thomas: *Kitsch und Camp aus evolutionstheoretischer Sicht*, in
 Kampmann, Sabine (Hrsg.): *Gender Studies und Systemtheorie:
 Studien zu einem Theorietransfer*, Bielefeld:
 Transcript-Verl., 2004, S. 141 - 158
- Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider Tragen, Geschlecht und Maskerade in
 Literatur und Geschichte*, München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1997
- Mahrhauser, Michaela: *Kleidung macht Geschlecht - Cross Dressing im
 Hollywoodfilm*, eingearb. von Michaela Mahrhauser, 2002
- Maurer Queipo, Isabel: *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk
 von Pedro Almodóvar*, Frankfurt am Main: Vervuert, 2005
- Metken, Sigrid: *Der Kampf um die Hose: Geschlechterstreit und die Macht im Haus,
 Die Geschichte eines Symbols*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verl.,
 Paris: Ed. de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 1996
- Minden, Ariane: *Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen*, Verf.
 Ariane Minden, 2010
- Monaco, James: *Film verstehen*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verl., 2006
- Polimeni, Carlos: *Pedro Almodóvar und der Kitsch español*, aus dem Span. von
 Andreas Löhner, Berlin: Parthas, 2005
- Preschl, Claudia: *Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren,
 Ein Beitrag zum Kino*, in Angerer, Marie-Luise (Hrsg.):

- The body of gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien:
Passagen-Verl., 1995, S. 131 - 149
- Rabe, Cordula: *Pedro Almodóvar, nachfranquistisches Spanien und Film*, Alfeld, Leine:
Coppi-Verl., 1997
- Riepe, Manfred: *Intensivstation Sehnsucht*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2004
- Sammt, Barbara: *Pop, Kitsch und Humanismus: Wie authentisch blieb
Pedro Almodóvar*, eingearb. von Barbara Sammt, 2001
- Saghari, Peymane: *Visual identities: zur Konstruktion von Genderidentitäten in
den Filmen Pedro Almodóvars*, eingearb. von Peymane Saghari, 2006
- Seifert, Edith: *Was will das Weib?*, Weinheim [u.a.]: Quadriga-Verl., 1987
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, aus dem Amerikan. von
Mark W. Rien, München; Wien: Hanser, 2003
- Stoll, Andrea: *Sakkoraus und Rollentausch*, Dortmund: Ed. Ebersbach, 1997
- Strautmann, Barbara: *Queen, Dandy, Diva*, in Bronfen, Elisabeth (Hrsg.): *Die Diva,
Eine Geschichte der Bewunderung*, München:
Schirmer/Mosel, 2002, S. 69 - 87
- Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode*, Frankfurt am Main:
Fischer-Taschenbuch-Verl., 1993
- Walter, Klaus-Peter: *Pedro Almodóvar und das Kino der Gegenwart*, in
Bernecker, Walther L. (Hrsg.): *Spanien heute, Politik Wirtschaft Kultur*,
Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, S. 581 - 608
- Wolter, Gundula: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, Marburg:
Jonas-Verl., 1991
- Wolter, Gundula: *Hosen, weiblich*, Marburg: Jonas-Verl., 1994
- Wünsch, Frank, *Die Travestie*, in Wünsch, Frank (Hrsg.): *Die Parodie*, Hamburg:
Kovač, 1999, S. 66-81

Yarza, Alejandro: *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid:

Eds. Libertarias, 1999

Zerzawy, Kurt: *Entwicklung, Wesen und Möglichkeiten der Hosenrolle*, einger. von

Kurt Zerzawy, 1950

Zeul, Mechthild: *Pedro Almodóvar: seine Filme, sein Leben*, Frankfurt am Main:

Brandes & Apsel, 2010

9.3. Zeitschriften und Online Artikel

Zeitschrift:

Du Kulturmedien: *Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*: Nr. 729, 2002, 24 - 85

Online Artikel:

Edwards, Gwynne, *Almodóvar and the theatre*, in Literature Resource Center, Anales de la Literatura Española Contemporánea, 30.1-2 (Winter-Spring 2005), p77, <https://univpn.univie.ac.at> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

García, Irene Pelayo, *Performance Drag y Parodia en Tacones Lejanos*, in Revista Icono 14, 2011, Año 9 Esp., pp. 160-176, <https://univpn.univie.ac.at> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Garlinger, Patrick Paul, *All about Agrado, or the sincerity of camp in Almodóvars Todo sobre mi madre*, in Journal of Spanish Cultural Studies Vol. 5. No. 1. Februray 2004, pp. 97-111, <https://univpn.univie.ac.at> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Maurer Queipo, Isabel, *Cruzando fronteras, Todo sobre mi madre*, in Revista de la Seeci, No. 24. Marzo 2011, Páginas 28-53, <https://univpn.univie.ac.at> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

Shaw, Deborah, *Men in High Heels: The Feminine Man and Performances of Femininity in Tacones Lejanos by Pedro Almodóvar*, in Journal of Iberian and Latin American Studies, Vol. 6, No. 1, pp. 55-62, <https://univpn.univie.ac.at> [letzter Zugriff: 25. Jänner 2013]

9.4. Links

www.almodovar.de

www.eldeseo.es

www.cinemotions.com

www.imdb.de

www.bing.com

(<http://www.bing.com/images/search?q=bing.com%2fimages+Pedro+Almod%c3%b3var+High+Heels&view=detail&id=F800F4E613690D7321F826B8C5AB5215362FE9D4>)

www.de.scribd.com (Sontag Susan *Notas Sobre Lo Camp*: artículo en español)

10. Curriculum Vitae

Christina HAAS

Staatsbürgerschaft

Österreich

wohnhaft in

Wien, Österreich

Schulbildung

Volksschule Rothenburggasse

GRG Rosasgasse

Hochschulbildung

Lehramt-Studium Spanisch und Geschichte 2004 - 2006

Diplomstudium Philologie Spanisch WS 2006/07

Studienschwerpunkte: Cultural Studies, Deutsch als Fremd- und Zweitsprache
(Sprachlehr- und Unterrichtsforschung), Didaktik/Pädagogik,
Medienwissenschaften, Sprachwissenschaften, Katalanisch

Erasmus-Stipendium für die Universität Murcia/Spanien im SS 2009

Zusatzqualifikationen

EBCL Wirtschaftsführerschein im SS 2012

Spanisch Sprachkurse im In-und Ausland

Österreich-Katalonien Kolleg (SS 2010 Payerbach (A), SS 2011 Sant Hilari (E))

Erfahrungen

Ordinationsassistentin in einer allgemeinmedizinischen Praxis

Freie Mitarbeiterin bei Microsoft für Eventveranstaltungen

Coface Abteilung Versicherungsleistung

Coface Abteilung Service Line

Bonbons Anzinger

Mitarbeiterin im Drogeriebereich Müller Handels-GmbH & CO KG

Telefonservice Media Share

Service- und Eventmitarbeiterin Austria Trend

Abstract

Pedro Almodóvar bricht mit seinen Filmen Tabus, überschreitet mit seinen Thematiken und schillernden Personen die Grenzen und regt sein Publikum zum Nachdenken an.

Gegenstand der Arbeit ist die Crossdressing-Methode, die den Zuschauer/Innen aus Hollywood-Komödien bekannt ist. Zu der Methode des Crossdressings zählen die Figur der *Femme Letal* (*Tacones Lejanos*) und die Figur der La Agrado (*Todo sobre mi madre*), die sich zwar in ihrer Geschlechtsidentität bzw. in ihrem Körperbau unterscheiden, aber eines haben sie gemeinsam: Femme Letal und La Agrado überschreiten die Grenzen zwischen Schein und Sein und stellen die genormte Geschlechtlichkeit in Frage. Sie begehren ihr Idol, ahmen ihr Vorbild nach und wollen selbst durch ihr Auftreten und wegen ihrer künstlerischen sowie künstlichen Performanz begehrt werden.

In den Filmen *Tacones Lejanos* und *Todo sobre mi madre* nimmt sich Pedro Almodóvar der Crossdressing-Methode an, die anhand von Abbildungen verdeutlicht wird, spielt in seinen Filmen mit *sex* und *gender*, präsentiert den Zuschauer/Innen die unterschiedlichsten Identitäten und hebt sie durch sein Faible für Kitsch und Camp-Ästhetik hervor.