



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **„Pedro Almodóvar als Vertreter eines theatralischen Kinos“**

Eine intermediale Untersuchung der theatralischen Performativität im Film

*Todo sobre mi madre (1999)*

Verfasserin

**Julia Dorninger**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber



## Inhalt

1. Einleitung.....	5
2. Begriffliche Grundlagen.....	8
2.1. Intermedialität.....	8
2.2. Performativität und der performative Akt.....	16
2.3. Körperlichkeit.....	21
3. <i>Todo sobre mi madre</i> – eine intermediale Analyse.....	26
3.1. Intermediale Bezüge im Film.....	26
3.2. Theatralität im Film – Szenenanalysen.....	33
3.2.1. Charaktere/Dialoge/Monologe.....	34
3.2.2. Bühnenbild/Szenerie.....	46
3.2.3. Dramaturgie/Handlung.....	54
4. Das Dispositiv des Sehens bei Pedro Almodóvar.....	62
4.1. Narration in Film und Theater.....	63
4.2. Der Einfluss des Apparates auf das Realitäts- und Unmittelbarkeitskonzept...66	
5. Selbstreflexivität als Merkmal der Intermedialität.....	72
5.1. Der <i>staging process</i> nach Kattenbelt.....	72
5.2. Der <i>staging process</i> in <i>Todo sobre mi madre</i> .....	73
6. Conclusio.....	77
7. Quellenverzeichnis.....	80
8. Abbildungsverzeichnis.....	83
9. Anhang.....	84



## Vorwort

Pedro Almodóvars umfangreiches Filmwerk beschäftigt mich schon seit den Anfängen meines Studiums und damit über die Auseinandersetzung mit meiner Diplomarbeit hinaus. Neben einem Seminar zu Pedro Almodóvar im Wintersemester 2010/11 bei Ralph Eue, wo ich einen Überblick über das filmische Gesamtwerk des Regisseurs erlangen konnte, befasste ich mich immer wieder auch im Rahmen meines Zweitstudiums der Romanistik Spanisch mit Almodóvar. Für eine meiner Bachelorarbeiten im Bereich der Sprachwissenschaft konnte ich dabei ebenfalls zu den Handlungsmustern und der Machtsymbolik in seinem Film *Matador* arbeiten.

Für das Zustandekommen dieser Arbeit möchte ich allen voran meinem Betreuer Herrn Univ. Prof. Dr. Klemens Gruber für die Vielzahl an inhaltlichen Anregungen und Ideen danken. Des Weiteren gilt mein Dank meiner Familie und meinem Freund, die mich während der Ideenfindung und des Schreibprozesses mental unterstützten.

## 1. Einleitung

Der spanische Filmmacher, Drehbuchautor und Regisseur Pedro Almodóvar ist für seine Arbeiten weit über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus bekannt. Forscher aus verschiedensten Ländern kennen ihn vor allem als Künstler, der mit einem hohen Anteil an intermedialen Bezügen arbeitet. Dass in seinem oscarprämiierten Film *Todo sobre mi madre* die Intermedialität auf eine höhere Stufe gelegt wird und dabei weit über Andeutungen auf bereits vorhandene literarische, theatrale oder filmische Werke hinausgeht, soll in dieser Diplomarbeit gezeigt werden. Der Fokus liegt dabei auf jenen intermedialen Strukturen, die auf das System Theater oder konkrete Werke aus dem Theater zurückgreifen.

*Todo sobre mi madre* ist ein Almodóvar-Film, der nach einer Reihe von oft parodistisch und kitschig anmutenden Werken erstmals Realität in den Vordergrund rückt. Familiäre Probleme machte der Regisseur auch in seinen früheren Werken immer wieder zum Thema, selten aber setzte er sie in einer so realistischen und auch emotionalen Art und Weise in Szene.

Ausgehend von Chiel Kattenbelts These derzufolge das Theater als Hypermedium aufgrund seiner unmittelbaren Präsenz und seiner Bühnenhaftigkeit gut dafür geeignet ist, intermedial zu arbeiten<sup>1</sup>, möchte ich im Rahmen dieser Diplomarbeit Untersuchungen vornehmen, die klären sollen, inwieweit man auch im Medium Film von einer Unmittelbarkeit und einer Performativität sprechen kann.

Nachstehende Überlegungen ergeben sich demnach als wesentliche Forschungsfragen: Kann man bei Almodóvar von einem theatralischen Filmmacher sprechen? Wenn ja, was macht seine Theatralität aus?

Chiel Kattenbelt propagiert das Theater als Stätte des Unmittelbaren, sowie des Körperlichen.<sup>2</sup> Der Begriff der Körperlichkeit ist für viele der Filme Almodóvars signifikant und auch in *Todo sobre mi madre* kann man von einer Körperlichkeit als eines der zentralen Themen sprechen. Die Verhandlung des Körpers evoziert hier aber nicht nur eine Schaulust, gleichzeitig wird bestimmten Körpern in Szenen des Films

---

<sup>1</sup> Vgl.: Chiel Kattenbelt, „Intermediality in Performance as a Mode of Performativity“, *Mapping Intermediality in Performance*, Hg. Sarah Bay-Cheng, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 29.

<sup>2</sup> Vgl.: Ebd., S. 30.

auch ein performativer Charakter zugewiesen, etwa in jener Szene, in der die transsexuelle La Agrado auf der Bühne steht und im Zuge einer Performance ihre eigene Person vorstellt.

Diese Beobachtungen werfen die Frage auf, ob nicht Kino genauso gut wie das Theater, wenn nicht besser, den (menschlichen) Körper in den Vordergrund rücken kann, vor allem, wenn man bedenkt, dass das Kino bereits seit seinen Anfängen auf das Engste mit dem Begriff der Körperlichkeit verbunden war.

Als Weiterführung der Frage nach der Körperlichkeit muss der Terminus der Unmittelbarkeit im Theater und im Kino geklärt werden. Grundsätzlich scheint einer unmittelbaren Kommunikation durch die Einführung einer Apparatur, wie die Kamera eine ist, Abbruch getan zu werden. Inwieweit aber ist der Begriff der „Wirklichkeit“ durch die Apparatur beeinflusst und kann durch die Medialität sogar eine noch nähere Unmittelbarkeit entstehen?

Was bedeutet der Blick durch die Kamera für einen Zuschauer und kann das almodóvar'sche Dispositiv von einem filmischen zu einem theatralischen umgewertet werden? Dies ist eine weitere wichtige Anregung, die mit den bereits angesprochenen Begriffen des Körpers und des Sehens in Zusammenhang steht und im Rahmen dieser Abhandlung bearbeitet werden soll.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine gewisse Unmittelbarkeit und Realitätsnähe auch im Medium Film zu erkennen, weiters Chiel Kattenbelts These hinsichtlich des Theaters als „bestes Intermedialitätsmedium“ zu hinterfragen und schlussendlich damit das Konzept der Intermedialität auch für das Kino als zielführend darzustellen.

Basierend auf diesen Forschungsfragen und der Zielsetzung gliedert sich die Arbeit in folgende Kapitel:

Grundlegend für eine Arbeit ist es, wesentliche Termini und Begriffskonzepte zu definieren und zu analysieren. „Intermedialität“, „Performativität und der performative Akt“ und „Körperlichkeit“ sind jene drei Begriffskonzepte, die im zweiten Kapitel nach der Einleitung deshalb zur näheren Ausarbeitung herangezogen werden.

Der darauffolgende Hauptteil setzt sich aus zwei wesentlichen Punkten zusammen: Die „Intermedialen Bezüge im Film“ sollen zunächst einen Überblick über die Gesamtheit an intermedialen Verweisen bieten, woraufhin der spezifische Teil „Theatralität im Film – Szenenanalysen“ sich konkret mit der Aufarbeitung und der Präsentation des Theaters

im Film beschäftigt. Dabei werden die Bereiche „Charaktere/Monologe/Dialoge“, „Bühnenbild/Szenerie“ und „Dramaturgie/Handlung“ untersucht und auf ihre Theatralität hin überprüft.

Nach dieser Filmanalyse wird basierend auf theoretischem Material ein Kapitel über „Das „Dispositiv des Sehens bei Pedro Almodóvar““ Aufschluss darüber geben, welche unterschiedlichen Narrationsformen in Theater und Film bestehen und wie sich eine Apparatur, als Merkmal des Films, auf das Realitäts- und Unmittelbarkeitskonzept des Werkes auswirkt.

Vor einer zusammenfassenden Conclusio wird im fünften Kapitel auf die Selbstreflexivität eingegangen, die nicht nur Kattenbelt als wesentlichen Bestandteil eines intermedialen Verfahrens ausweist<sup>3</sup>, sondern die auch in *Todo sobre mi madre* eine grundlegende Rolle spielt.

Um in diesen inhaltlichen Fragen Aufschlüsse zu bekommen, habe ich vorwiegend mit dem Primärmaterial, also dem Film *Todo sobre mi madre* gearbeitet. Weitere Filme von Almodóvar und auch von anderen Filmregisseuren, sowie Theatertexte in der Originalsprache ziehe ich vor allem für den filmanalytischen Hauptteil heran. Die theoretischen Abschnitte der Arbeit basieren vorwiegend auf Monographien etwa zu den Themen Intermedialität, Performativität, Performance oder auch zum Werk von Almodóvar. Artikel über Sujets wie etwa Gender oder das spanische Theater sowie Lexikabeiträge ergänzen neben den Werken zur Filmtheorie das umfangreiche Quellenverzeichnis dieser Arbeit.

Neben der Arbeit mit dem filmischen Material basiert ein Großteil der hier dargelegten Inhalte auf theoretischen Ausführungen, die mittels der hermeneutischen Methode ausgearbeitet werden. Dabei ist es wichtig, unterschiedliche Standpunkte, die innerhalb der Forschung bestehen, immer wieder zu vergleichen und miteinander in Beziehung zu setzen.

*Todo sobre mi madre* ist im Jahr 2007 auch auf die Theaterbühne gebracht worden und feierte 2009 die deutschsprachige Erstaufführung im Wiener Volkstheater. Diese Aktualität des Werkes und die Tatsache der Adaptation gerade für das Theater macht eine Behandlung des Films in Bezug auf seine theatralischen Strukturen unabdingbar.

---

<sup>3</sup> Vgl.: Ebd., S. 32,33.



In der aktuellen Forschung ist Almodóvars Werk aus dem Jahr 1999 zwar schon ausreichend bezüglich konkreter anderer Werke im Film untersucht worden, hierbei handelt es sich aber vorwiegend um Analysen im intramedialen Bereich. Gängige Filmanalysen im Bezug auf Pedro Almodóvar sind zudem meist beschränkt auf die (Frauen-) Figuren und ihre (familiären-) Beziehungen, auf die Exzentrik, die Parodie oder die schrillen Elemente sowie die immer wiederkehrende Geschlechterthematik meist im Rahmen von Trans- oder Homosexualität. Obwohl die Körperlichkeit auch in filmanalytischen Schriften zu Almodóvar immer eine wichtige Rolle spielt, ist eine direkte Bezugnahme auf eine mögliche „theatralische Performativität“ und die Bezeichnung des almodóvar’schen Kinos in Richtung eines „theatralischen Kinos“ nicht der Fall. Eine Ausnahme mögen hier vielleicht jene wenigen spanischsprachigen Quellen darstellen, die auch eine starke Bezugnahme des Films zum Theater fokussieren.

Im Zuge dieser Arbeit werde ich die bereits existierenden Studien von Forschern mit meiner erarbeiteten Analyse des Films in Verbindung bringen und so versuchen, *Todo sobre mi madre* als theatralisches Filmwerk zu fordern und ihm dahingehend auch Wirkungsweisen wie jenen des Theaters zuzuschreiben.

## 2. Begriffliche Grundlagen

### 2.1. Intermedialität

Intermedialität, ein Begriff, der sich vor allem in den 90er Jahren in vielen verschiedenen Disziplinen etablierte, umfasst, folgt man den Ausführungen der Literaturwissenschaftlerin Irina Rajewsky, ein äußerst breites Spektrum und könnte als „termine ombrello(ne)“<sup>4</sup> bezeichnet werden. Den Begriff erörtert die vor allem im Bereich der Transmedialität tätige Forscherin deshalb als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Vgl.: Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen [u.a.]: Francke 2002, S. 6.

Rajewsky bezieht sich bei der Verwendung des Begriffes „termine ombrello(ne)“ auf Umberto Eco und bezeichnet damit einen „Schirmbegriff“, dem durch das Suffix –one im Italienischen eine noch größere Einheit zugeschrieben wird.

<sup>5</sup> Ebd., S. 12, 13.

Um den bei Rajewsky als Oberbegriff verstandenen Terminus weiter einschränken zu können, bedarf es nun einer Ausführung zweier weiterer Bezeichnungen, die mit dem Intermedialitätsbegriff in unmittelbarem Zusammenhang stehen:

„[...] wobei ›Intramedialität‹ als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend, *innerhalb* eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht. [...] Setzt man solche grundlegende Differenzierung zwischen inter- und intramedialen Erscheinungen an, so ist allerdings auch einer dritten Gruppe von Phänomenen Rechnung zu tragen, denen mit den Kategorien ›Intra-‹ und ›Intermedialität‹ nicht beizukommen ist. Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ›Wanderphänomene‹ bezeichnet könnte [...].“<sup>6</sup>

Gemeinsam mit diesen sogenannten „Wanderphänomenen“, die bei Rajewsky die Transmedialität konstituieren, wo „Phänomene mit den jeweils eigenen Mitteln des Mediums ausgetragen werden“ und ein „Ursprungsmedium“ nicht wichtig oder möglich scheint,<sup>7</sup> führt Rajewsky zusammenfassend drei Termini aus, die für eine Eingrenzung und Definition der Begrifflichkeit nötig erscheinen: die Intermedialität, die Intramedialität und die Transmedialität.<sup>8</sup>

Anhand dieser Ausführungen von Rajewsky konnte nun bereits eine Abgrenzung der Intermedialität zu anderen verwandten Phänomenen vorgenommen werden, eine Präzisierung des Begriffes an sich scheint diese Abhandlung aber bislang immer noch schuldig zu bleiben. Zur Klärung dieser Frage sollen zunächst erneut die medienwissenschaftlich-orientierten Ausführungen Rajewskys hinzugezogen werden, die innerhalb der Intermedialität drei verschiedene Erscheinungen festgelegt hat: Neben dem intermedialen Bezug beschreibt sie ebenso den Medienwechsel und die Medienkombination. Ersterer erhält seine Bedeutung durch die Bezugnahme auf ein bestimmtes Produkt, im Sinne einer Einzelreferenz, oder auf ein semiotisches System. Nur das „kontaktnehmende“ Medium ist dabei „materiell präsent“. Als Beispiel führt Rajewsky hier etwa den Bezug eines Filmes auf die Malerei an.<sup>9</sup>

Das zweite Element innerhalb der Intermedialität stellt der Medienwechsel dar, welcher folgendes darstellt:

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 12.

<sup>7</sup> Vgl.: Ebd., S. 13.

<sup>8</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

<sup>9</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

„[eine] Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent.“<sup>10</sup>

Als Beispiel für einen Medienwechsel führt Rajewsky eine Literaturverfilmung an.<sup>11</sup> Abschließend erläutert Rajewsky die Medienkombination als „Kombination mindestens zweier distinkter Medien“, die allesamt auch im neu entstandenen Produkt vorhanden sind. Neben Künsten wie dem Photoroman oder der Klangkunst wird hier interessanterweise als Beispiel auch das Medium Film angegeben.<sup>12</sup>

Diese allgemeinen Erläuterungen hinsichtlich des Begriffes der Intermedialität scheinen einen guten Einstieg in den „terme ombrello(ne)“ zu bieten. Für die filmwissenschaftliche Arbeit zu Almodóvar bedarf es hinsichtlich des Intermedialitätsbegriffes aber noch weiterer Ausführungen. Dafür soll zunächst der Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech herangezogen werden.

In dem Sammelband *Intermedialität analog-digital*, den Paech gemeinsam mit Jens Schröter herausgegeben hat, werden nicht nur verschiedenste Intermedialitätstheorien erörtert, ebenso sind die darauffolgenden einzelnen Beiträge der Autoren der Intermedialität analoger Medien, performativer Medien oder digitaler Medien zugeteilt. Diese Kategorisierung verweist bereits auf ein weites Verbreitungsfeld des Phänomens und auf die hohe Anzahl an unterschiedlichen Disziplinen, in welchen der Begriff Verwendung findet.

Paech selbst, dessen Verständnis eines Intermedialitätsbegriffes vor allem auf filmwissenschaftlichen Untersuchungen basiert, sieht vor allem in der Medienkombination die Basis für eine intermediale Erscheinung. Wie abermals bei Rajewsky gilt auch hier der Film als Paradebeispiel für ein Medium mit intermedialen Eigenschaften:

„Ein Film zum Beispiel transportiert auch dann noch Formen der medialen Eigenschaften von Fotografie und Mechanik der Kinematographie, wenn er zum Beispiel im Fernsehen elektronisch projiziert oder gar mit Video elektronisch produziert und digital auf DVD aufgezeichnet worden ist; [...] Bestimmte narrative Strukturen in einem Film können auf eine literarische Form hinweisen, die mit dem Buchdruck und der Massenpresse entstanden ist, etc. Das Malerische einer filmischen Einstellung kann mehr als eine Metapher bedeuten,

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 19.

<sup>11</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

<sup>12</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

wenn etwa Zweidimensionalität der Darstellung, pastose Farbgebung, unbewegte zeichnerische Figuration etc. dieses traditionelle Medium im Film 'formulieren'.<sup>13</sup>

In diesem Zitat wird auf die Vielschichtigkeit im Film hingewiesen, der auf eine besondere Weise mehrere distinkte Medien fusioniert und auf diese Fusion auch explizit hinweisen oder diese Verbindung zu anderen Medien auch bewusst verstecken kann.

Neben der im Film präsenten Medienkombination verfährt Paech im Text mit derselben Terminologie, die auch Rajewsky verwendet, und bezeichnet die Literatur als „das klassische Feld intermedialer Bezüge“, die Literaturverfilmung wird als „ursprüngliche Herausforderung des 'Medienwechsels'“ gesehen.<sup>14</sup>

Abseits dieser allgemeinen Erläuterungen einer Intermedialität, die bei Paech die unterschiedlichsten Disziplinen mit einschließt, ist es, um eine Klärung des Begriffes bei Paech vorantreiben zu können, von wesentlicher Bedeutung, dass zwischen digitaler und analoger Intermedialität unterschieden wird. Als Beispiel für eine digitale Intermedialität führt er etwa die digitale Bearbeitung einer Zeichnung an, wie sie in Trickfilmen zum Vorschein kommt, als Beispiel für die analoge Intermedialität sieht er die Arbeit der Avantgarden, die (zum Beispiel mit dem strukturalistischen Experimentalfilm) pflegten intermediale Verfahrensweisen geradezu als Störung aufzuführen.<sup>15</sup> Neben dieser Unterteilung in analog und digital führt Paech eine weitere Ebene an, die im Rahmen der Intermedialität von Bedeutung ist: die Performativität.

Eine performative Eigenschaft, die Paech dem Begriff hier anhaftet, steht bis zu einem gewissen Grad im Zusammenhang mit der dritten hier präsentierten Theorie, nämlich jener von Chiel Kattenbelt. Die bei Kattenbelt so wichtige Unmittelbarkeit der Performativität wird in Paechs Sammelband aber nicht nur „so stehen gelassen“, sondern um eine elektronische Ebene erweitert und erhält ihren intermedialen Anspruch eigentlich lediglich dadurch, dass diese performativen Medien (Paech spricht hier etwa von einer Tanzperformance) zum Beispiel um Videointervention oder Computermanipulation<sup>16</sup> ergänzt werden.

---

<sup>13</sup> Joachim Paech/Jens Schröter, „Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort“, *Intermedialität analog-digital. Theorie-Methoden-Analysen*, Hg. Joachim Paech/Jens Schröter, München: Fink 2008, S. 10.

<sup>14</sup> Vgl.: Ebd., S. 12.

<sup>15</sup> Vgl.: Ebd., S. 11.

<sup>16</sup> Vgl.: Ebd., S. 12.

Der niederländische Professor für Intermedialität an der Utrechter Universität Chiel Kattenbelt aber setzt diese Verbindung aus einem körperspezifischen Medium, wie der Tanz eines ist, und einem elektronischen Medium, wie der Videoaufnahme, in den Hintergrund und forciert ein weniger technisches Konzept der Intermedialität.

Um den Begriff der Intermedialität bei Kattenbelt fassen zu können, ist es zunächst wichtig zu verstehen, dass es so etwas wie den „performative turn“ im frühen 20. Jahrhundert gegeben hat. Mit dem Aufkommen der Massenmedien kam es zu einer schnellen Entwicklung und Ausbreitung der unterschiedlichsten Technologien, die auch in den Künsten Einzug fanden. Kattenbelt sieht im „performative turn“ den Ursprung der Intermedialität. Was heute immer weniger mit der Unmittelbarkeit, der Direktheit oder der Medientransparenz verbunden ist, ist vor allem in der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts als performativ, theatralisch und selbstkritisch wahrgenommen worden.<sup>17</sup>

Trotz der Hervorhebung des Performativen setzt Kattenbelt bei einer Definition des aktuellen Intermedialitätskonzepts aber auch zumindest zum Teil auf einer technischen Ebene an:

„In looking to define intermediality, our starting point is that a significant feature of contemporary theatre is the incorporation of digital technology into theatre practice, and the presence of other media within theatre productions. In turn, film, television and digital media reference theatre in a variety of ways“<sup>18</sup>

Bei Kattenbelt geht es darum, die Intermedialität besonders als Chance für neue Repräsentationsmöglichkeiten wahrzunehmen, die neue Positionierung von Körpern in Zeit und Raum. Interessant ist, dass er das Phänomen der Intermedialität an einer bestimmten Stelle ganz besonders hervortreten sieht, nämlich im Theater, das unmittelbar mit dem performativen Akt in Verbindung steht.<sup>19</sup>

Diese Unmittelbarkeit innerhalb des Theaters impliziert das Vorhandensein zweier Akteure: demnach müssen sowohl ein Beobachter, der reflektiert, als auch ein Akteur, der handelt, präsent sein. In diesem Rahmen, so meint Kattenbelt, kann nun ein

---

<sup>17</sup> Vgl.: Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 29, 33, 35 ff.

<sup>18</sup> Freda Chapple/Chiel Kattenbelt, „Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance“, *Intermediality in Theatre and Performance*, Hg. Freda Chapple/Chiel Kattenbelt, Amsterdam/New York: Rodopi 2006; (Orig.: *Themes in Theatre*, Bd. 2), S. 11-25, hier: S. 11.

<sup>19</sup> „Informed directly by theatre practice we place theatre and performance at the heart of the intermediality and ‘new media’ debate. [...] We locate intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment in time.“ Aus: Ebd. S. 12.

Austausch der Lebenswelten stattfinden, der davon profitiert, dass man zwar vom wahren Leben befreit aber trotzdem nicht abgekapselt von der Realität Erfahrungen machen kann. Damit dieses gesamte Bühnenerlebnis, der *staging process* wie Kattenbelt es formuliert, aber auch wirklich funktionieren kann, ist es vonnöten, dass dem Zuschauer selbst bei überaus realistischen Darbietungen bewusst ist, dass es sich hierbei bloß um „staged `reality“<sup>20</sup> und nicht um wahre Realität handelt. So kann er die Aufführung von einer Distanz her beobachten und dabei selbstreflexiv agieren. Durch diese Einbindung in eine Ästhetik kann die kommunikative Kompetenz gestärkt werden, ebenso wird eine therapeutische und bildende Wirkung angenommen. Die ästhetische Erfahrung wird also vor allem mittels des Körpers erfahrbar gemacht.<sup>21</sup>

Wie in diesen Absätzen zur Intermedialität bei Kattenbelt erläutert wurde, so schließt er zwar technische Unterstützung im Theater nicht völlig aus, dies scheint aber nicht den wesentlichen intermedialen Bezug auszumachen. Dieser entsteht nämlich anderswo: „Indeed, I ultimately consider intermediality mainly in terms of staging the arts for the sake of self-reference and self-reflexivity.“<sup>22</sup> Und all diese Dinge finden sich schließlich im Theater wieder.

Zusammenfassend möchte ich abschließend zur Begriffsklärung der Intermedialität auf die Schwierigkeit hinweisen, dass dieser Terminus zwar in den unterschiedlichen Disziplinen Berührungspunkte aufweist, im Detail aber doch oft sehr unterschiedlich verwendet wird. So korreliert vor allem die Medienwissenschaft (Rajewsky) in vielen Punkten mit den Ausführungen der filmwissenschaftlichen Seite (Paech). Wie bereits ausgeführt, verfahren die beiden Forscher mit derselben Terminologie (Medienkombination, intermedialer Bezug, Medienwechsel), sehen den Film als Musterbeispiel für die Medienkombination und setzen den Intermedialitätsbegriff im Sinne eines allgemeinen „Schirmbegriffes“ in einem sehr breiten Spektrum an.

Im Unterschied zu Kattenbelt, der sich in seinen Publikationen auf die wesentlichen Unterschiede zur allgemeinen Intermedialitätstheorie konzentriert, hebt Rajewsky die Performativität als Charakteristikum der Intermedialität nicht hervor. Paech tut dies zwar in gewisser Weise, indem er einige Beiträge im Sammelband der Überschrift „Intermedialität performativer Medien“ zuordnet, die körperbezogenen

---

<sup>20</sup> Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 32.

<sup>21</sup> Vgl.: Ebd., S. 31-33.

<sup>22</sup> Ebd., S. 37.

Aufführungsformen werden in den Aufsätzen aber immer um video- oder computergestützte Techniken erweitert.

Interessant ist auch eine weitere Parallele zwischen Kattenbelt und Paech. Der niederländische Forscher sieht in den Avantgarden den Ursprung des Intermedialitätsbegriffes und auch bei Paech werden die Avantgarden und ihre Beziehung zur Kunst als wesentlicher Vorläufer für die Entwicklung der heutigen Intermedialität verstanden. Als die Künste technisch wurden und die Techniken künstlerisch, so meint Paech, konnte eine „Hybridbildung“ sichergestellt werden. Die traditionellen Grenzen wurden aufgehoben, die Verschmelzung der Medien vorangetrieben und wesentlich dafür verantwortlich zeigt sich der Fortschritt in der Technik.<sup>23</sup>

Diese Ausführungen, die Paech auch immer wieder mit der Videokunst etc. in Verbindung bringt, lassen die Vermutung aufkommen, dass Paech hier spätere Avantgarden als Kattenbelt heranzieht, der selbst die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und jene ab den 1950er Jahren unterscheidet. Die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts war es demnach auch, die durch ihren ständigen Drang nach einem „staging“ dafür sorgte, dass auch die modernen und postmodernen Künste den Fokus vorwiegend auf den „staging process“ legten.<sup>24</sup>

Selbst wenn auch Kattenbelt das vermehrte Auftreten von Audiot Technologien in Theaterperformances nach dem „performative turn“ wahrnimmt<sup>25</sup>, so scheint es doch weniger die Technik zu sein, der er Beachtung schenkt, als der performative und theatralische Akt innerhalb der Künste. Diese unterschiedliche Ansicht der beiden Forscher mag wohl, zumindest teilweise, daraus resultieren, dass auf unterschiedliche Avantgarden Bezug genommen wird, gemein ist ihnen aber die Kenntnisnahme der Bedeutung eines künstlerischen Vortrups für den heute so groß gewordenen Begriff der Intermedialität.

Folgende tabellarische Übersicht stellt nun die wichtigsten der bereits erarbeiteten Unterschiede und Gemeinsamkeiten der verschiedenen Intermedialitätskonzepte resümierend dar:

---

<sup>23</sup> Vgl.: Paech, „Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort“, S. 9.

<sup>24</sup> Vgl.: Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 35, 36.

<sup>25</sup> Vgl.: Ebd., S. 35.

Theaterwissenschaft (Kattenbelt)	Filmwissenschaft (Paech)	Medienwissenschaft (Rajewsky)
<b>Performativität</b> wesentlich für Intermedialität	<b>Performativität</b> wird um eine elektronische Ebene erweitert	
Eher fokussiert auf <b>Körper</b>	Eher fokussiert auf den <b>Technikbegriff</b>	keine Fokussierung
<b>Selbstreflexivität</b>		
	Medienkombination (Musterbeispiel Film)	Medienkombination (Musterbeispiel Film)
Historische <b>Avantgarde</b> als Ursprung der Intermedialität	<b>Avantgarde</b> ab den 1950ern als wesentliche Vorläufer der Intermedialität	
	Unterscheidung der Intermedialität in <b>analoge</b> , <b>digitale</b> und <b>performative</b> Medien	Unterscheidung in <b>Intermedialität</b> , <b>Intramedialität</b> und <b>Transmedialität</b>
	<b>Terminologie:</b> Intermedialer Bezug und Medienwechsel	<b>Terminologie:</b> Intermedialer Bezug und Medienwechsel
<i>Staging process</i>		
	Intermedialitätsbegriff als <b>„termine ombrello(ne)“</b> mit sehr breitem Spektrum	Intermedialitätsbegriff als <b>„termine ombrello(ne)“</b> mit sehr breitem Spektrum

Abb.1: Intermedialität in den unterschiedlichen Disziplinen

Nach dieser Zusammenfassung der Ergebnisse den Begriff des „termine ombrello(ne)“, wie er bei Rajewsky verwendet wurde, wiederaufnehmend, soll nun ein weiterer für diese Arbeit unerlässlicher Versuch einer Begriffsklärung folgen. Auch dieser Terminus wird in der Forschung häufig mit dem Umschreibung „umbrella term“ versehen und verfährt damit ebenso als weit gefächerter Schirmbegriff: die Performativität.

## 2.2. Performativität und der performative Akt



Der performative Akt beschreibt nach Erika Fischer-Lichte eine bestimmte symbolische Handlung, die ihre Bedeutung erst durch den Vollzug der Handlung an sich erhält. Es geht nicht darum, etwas Vorgegebenes zu repräsentieren, sondern vielmehr um eine neue Wirklichkeit, die gerade erst durch die Aufführung der Handlung hervorgebracht wird. Von besonderer Relevanz ist in diesem Zusammenhang die körperliche Ebene, denn „ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken“, wie Fischer-Lichte anmerkt.<sup>26</sup>

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin zieht für die Definition des Begriffes des Performativen zwei wesentliche Quellen heran, die auch für diese Arbeit von großer Wichtigkeit sein werden. Bevor aber nun näher auf die Theorien der Genderforscherin und Kulturphilosophin Judith Butler und des Sprachphilosophen John L. Austin eingegangen wird, soll die Performativität und der performative Akt zunächst geschichtlich eingebettet werden.

Trotz der heute zum Modewort mutierten Äußerung `performativ`, die unweigerlich mit modernen Performancekünstlern wie Marina Abramović oder Angélica Liddell in Verbindung gebracht wird, liegt der wahre Ursprung des Begriffes bereits rund 100 Jahre zurück.

Historische Avantgarden unterschiedlicher Kunstrichtungen, wie etwa der Surrealismus, der Futurismus, der Expressionismus oder auch der Dadaismus, waren es, wie Marijana Erstić im Vorwort des Sammelbandes *Avantgarde-Medien-Performativität* bemerkt, die die Macht der technischen Medien erkannt haben und diese vor allem im Sinne eines „skandalösen Zitat-Charakters“ für die Erschaffung ihrer Kunst benutzten.<sup>27</sup>

Aber nicht nur die Hervorbringung einer Kunst durch die Handhabung von Medien schreibt Erstić den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zu, ebenso verfolgten avantgardistische Künstler die Beabsichtigung, diese Kunst auch in die Wirklichkeit überzuführen und darin zu etablieren. Diese Überführung in die Wirklichkeit funktionierte bereits bei den Avantgarden auf performativem Wege.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl.: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 44.

<sup>27</sup> Vgl.: Marijana Erstić/Gregor Schuhen [Hg.], *Avantgarde-Medien-Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript 2005, S.7.

<sup>28</sup> Vgl.: Ebd.: S.7,8.

Wie aus den einleitenden Worten nach Erstić herauszulesen ist, spielte die Performativität und die Einbindung verschiedener Medien im Sinne einer intermedialen Verfahrensweise bereits bei den historischen Avantgarden eine tragende Rolle und zeichnete zudem ihren Werkscharakter aus. Für eine Konkretisierung dieses Zusammenhangs zwischen Künsten wie dem Surrealismus und der Performativität soll nun Michael Lommels Aufsatz „Synästhesie. Von den literarischen Avantgarden zum Tonfilm“ herangezogen werden.

„Zwar stößt das Thema `Synästhesie´ gegenwärtig wieder auf besonderes Interesse. Nur vereinzelt wird dabei aber auf die europäischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingegangen, die sich mit mediensynästhetischen Kombinationen und Verfahrensweisen auseinander gesetzt, Medien und Sinne spielerisch zusammengeführt haben.“<sup>29</sup>

In diesem Zitat werden zwei Merkmale der avantgardistischen Arbeiten herausgearbeitet: Mit der Beobachtung Lommels, dass Medien und Sinne hier auf spielerische Art und Weise zusammengeführt wurden, wird einerseits auf den Experimentalcharakter aber eigentlich auch auf die performative Eigenschaft des Werkes hingewiesen. Wie bereits zuvor angedeutet, so handelt es sich bei performativen Akten um nichts, was bereits vorgegeben wurde, sondern um etwas, das während seiner Aufführung erst seine Bedeutung erhält – dies setzt Mut zur Neuartigkeit und zu Experimenten voraus, die die Avantgarden unweigerlich besaßen.

Der zweite interessante Punkt, den Lommel hier anspricht, ist der Hinweis auf „mediensynästhetische Kombinationen“ mit denen sich die Avantgarden auseinandergesetzt haben. Selbst wenn hier nicht direkt der Begriff Intermedialität verwendet wird, so handelt es sich dabei mit ziemlicher Sicherheit um Eigenschaften, die man den heute als intermedial bezeichneten Arbeiten zuschreiben würde. Mit den dabei verwendeten Techniken wie etwa der Montage oder der Collage, die vor allem im Surrealismus ausgeschöpft wurden, wird dieser Hang zur Intermedialität auch unterstrichen.

Neben anderen bekannten Beispielen, die der Kunstrichtung des Surrealismus zugerechnet werden, führt Lommel auch den Film *Un chien andalou* aus dem Jahr 1928

---

<sup>29</sup> Michael Lommel, „Synästhesie. Von den literarischen Avantgarden zum Tonfilm“, *Avantgarde-Medien-Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hg. Marijana Erstić/Gregor Schuhen, Bielefeld: Transcript 2005, S. 37-50, hier: S. 37.

an.<sup>30</sup> Das von Träumen und Phantasien durchzogene Paradebeispiel für den surrealistischen Film hat Luis Buñuel gemeinsam mit Salvador Dalí erschaffen und ebendieser spanische Filmregisseur ist es auch, den Almodóvar selbst als eine der wichtigsten Einflussquellen für seine eigenen Filme anführt.

Um nach dieser geschichtlichen Einführung wieder auf Erika Fischer-Lichte und ihr Verständnis von Performativität zurückzukommen, bleibt noch einmal festzuhalten, dass die wesentliche Eigenschaft einer performativen Handlung darin besteht, dass sie zur Aufführung kommt:

„Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen [...] Insofern ist es durchaus folgerichtig, daß Aufführungen sowohl Austin als auch Butler geradezu als Inbegriff des Performativen erscheinen, auch wenn sie an keiner Stelle näher auf den Aufführungsbegriff eingehen.“<sup>31</sup>

Wie anfangs erwähnt, werden nun mit John Austin und Judith Butler zwei „unterschiedliche“ Theorien zur Performativität vorgestellt, deren Überlegungen beide auch in Zusammenhang mit dem zu analysierenden Film stehen.

Im Wesentlichen geht es bei John Austin, der 1955 im Rahmen von Vorlesungen an der Universität von Harvard den Begriff „performativ“ einführte, um die Macht von Worten. Wörter stellen für ihn nicht nur Aussagen dar, sondern können in bestimmten Situationen auch Handlungen manifestieren. Als Beispiel hierfür führt Austin etwa die Eheschließung an, die mit dem unscheinbaren Wort „Ja“ besiegelt wird. Dieses einzelne Wort bekommt in diesem Zusammenhang weit mehr Bedeutung zugeschrieben, als es in einer anderen Situation bekäme. Handlungen werden also mit Worten vollzogen oder anders gesagt: Handlungen werden durch das Aussprechen von Wörtern oder Sätzen ins Rollen gebracht.<sup>32</sup>

Auf diese Ausführungen von Austin aufbauend führt Fischer-Lichte zwei wesentliche Merkmale performativer Äußerungen an:

„Das heißt, sie sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl.: Ebd., S. 43.

<sup>31</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 41.

<sup>32</sup> Vgl.: John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Übers. v. Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam 1972, S. 27, 28.

<sup>33</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 32.

Wie bereits zuvor schon angedeutet macht eine sprachliche Äußerung, eine Feststellung allein, aber noch keine performative Handlung aus. Das gesamte Umfeld und die konkrete Situation, in welcher der Sprechakt stattfindet, spielen dabei eine Rolle. Dies zeigt sich mitverantwortlich für den Grad der Performativität der Handlung.<sup>34</sup>

Um einen performativen Akt aufführen zu können, benötigt man demnach also nicht nur die Sprache, wichtig ist auch das Vorhandensein einer bestimmten Situation und eines Umfeldes, das unweigerlich mit einer Gemeinschaft, wie Fischer-Lichte es ausführt, zusammenhängt. Eine Gemeinschaft mache den Sprechakt zu einem sozialen Akt, der aufgeführt wird und sich immer an eine Gemeinschaft richtet.<sup>35</sup>

Nach der sprachzentrierten Sicht Austins soll nun auch die körperzentrierte Theorie von Judith Butler angesprochen werden. Diese bringt den Körper auf der Bühne mit einer Identitätenbildung in Zusammenhang:

„[...] gender [...] is an identity tenuously constituted in time – an identity, instituted through a stylized repetition of acts. [...] Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief.“<sup>36</sup>

Durch Wiederholung von Akten ist es demnach möglich eine Identität konstruieren. Diese besteht dann aber nicht auf einer irrealen Ebene (wie etwa eine Rolle in einem Theaterstück), sondern kann in die reale Welt überführt werden und sowohl dem Akteur als auch dem präsenten Publikum eine „heraufbeschworene“ aber wahre Identität präsentieren.

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes werden verschiedene Bemerkungen und Thesen immer wieder anhand der Begriffe *body*, *bodily* oder *embodiment* festgemacht und weisen daraufhin, wie auch schon bei Fischer-Lichte ausgeführt, dass es bei performativen Akten vorwiegend um den Körper geht.<sup>37</sup> Performative Handlungen entsprechen somit körperlichen Handlungen und stehen damit im Gegensatz zu Austins Sprechakttheorie.

---

<sup>34</sup> Vgl.: Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 71.

<sup>35</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 32.

<sup>36</sup> Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Performing Feminism*, Hg. Sue Ellen Case, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1990, S. 270–282, hier: S. 270.

<sup>37</sup> Vgl.: Ebd., S. 270-282.

Dieses auf den ersten Blick konträre Verhältnis kann so aber nicht stehengelassen werden, denn es lassen sich auch genügend Gemeinsamkeiten feststellen. Wie auch Austin hervorhebt, dass es wichtig ist, dass eine Gemeinschaft vorhanden ist, die den performativen Akt mitbekommt und „bezeugen“ kann, so streicht auch Butler heraus, dass eine Handlung, damit sie performativ sein kann, aufgeführt werden muss: „Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed“<sup>38</sup>.

Auch Fischer-Lichte bringt die beiden Theorien wieder in Einklang, indem sie die bei Austin beschriebenen wesentlichen Bausteine einer performativen Handlung oder Äußerung auch bei Butler wahrnimmt:

„Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert. ›Performativ‹ meint in diesem Sinne durchaus wie bei Austin ›wirklichkeitskonstituierend‹ und ›selbstreferentiell‹.“<sup>39</sup>

Sowohl Austin als auch Butler stellen mit der Positionierung der Performativität innerhalb ihrer spezifischen Themenfelder auch für diese Abhandlung wichtige theoretische Quellen dar. Der wichtigste *staging process* in *Todo sobre mi madre* beinhaltet nämlich genau diese beiden Bereiche: Die Transsexuelle Agrado führt vor versammeltem Publikum auf einer Theaterbühne eine Vorstellung ihrer selbst auf und dies tut sie nicht nur mit Gesten, Mimik und anderen körperlichen Darstellungen, sondern allen voran mit ihren Worten.

Der Sprechakt vor dem Publikum geht mit dem Verständnis einer performativen Handlung von Austin einher, gleichzeitig steht innerhalb des Sprechaktes die Verhandlung des auf der Bühne stehenden Körpers im Mittelpunkt. Diese Darstellung des eigenen Körpers, der unzähligen Schönheitsoperationen unterzogen wurde und nun dem einer echten Frau annähernd gleicht, lässt der Sprecherin eine bestimmte Identität zukommen und steht damit im direkten Zusammenhang mit Butlers Verständnis eines performativen Aktes.

Um die begrifflichen Grundlagen abschließen zu können, soll im nächsten Kapitel nun der letzte Terminus dargebracht werden. Die Körperlichkeit nimmt nicht nur Bezug auf die performative Handlung sondern spielt auch in *Todo sobre mi madre* eine tragende

---

<sup>38</sup> Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 277.

<sup>39</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 37, 38.

Rolle. Eine Aufarbeitung dieses Begriffes ist deshalb für die nachfolgende Filmanalyse unabdingbar.

### 2.3. Körperlichkeit

Der Körper und sein Ausdruck sind wesentliche Elemente für eine (theatrale) Inszenierung, wie auch der Film seit seinen Anfängen mit der Verhandlung des menschlichen Körpers verbunden ist. In folgendem Kapitel steht der Begriff der Körperlichkeit und dessen Verwendung sowohl im Theater als auch im Film im Fokus der Betrachtung.

Erika Fischer-Lichte setzt den Ursprung des Begriffes der „Verkörperung/embodiment“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Sprach man früher noch davon, dass ein Schauspieler eine Rolle spiele oder gebe, so war es ab dem 18. Jahrhundert der Schauspieler, der eine Rolle „verkörpert“. Was zunächst als Spielweise anmutet, die näher auf den wahren Charakter oder den Körper des Schauspielers einzugehen vermag, so verstand man in Wahrheit unter einer guten Verkörperung einer Rolle vor allem die Fähigkeit des Schauspielers, die Gedankenflüsse und Gefühle des literarischen Dichters angemessen auf die Bühne zu bringen.<sup>40</sup>

„Die Bedeutungen, die der Dichter im Text zum Ausdruck gebracht hatte, sollten im Leib des Schauspielers einen neuen sinnlichen wahrnehmbaren Zeichen-Körper finden, in dem alles ausgelöscht bzw. zum Verschwinden gebracht war, was nicht der Übermittlung dieser Bedeutungen diene, was sie affizieren, verfälschen, beschmutzen, kontaminieren oder sonst in einer Weise beeinträchtigen könnte.“<sup>41</sup>

Auf paradoxe Weise, wie Fischer-Lichte weiter ausführt, setzt diese ursprüngliche Verwendung des Begriffes Verkörperung also eine „Entkörperung“ oder „Entkörperlichung“ voraus. Der eigentliche Körper des Schauspielers muss auf den „rein semiotischen“ Körper reduziert werden, der „organische“ Körper hat sich zu entziehen.<sup>42</sup>

Diese Dialektik der Präsenz und Nicht-Präsenz des Körpers besteht nicht nur im geschichtlichen Kontext, diese Thematik ist heute aktueller denn je, beachtet man etwa die zeitgenössischen Performances. Eine umfangreiche Verhandlung des menschlichen

---

<sup>40</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 130, 131.

<sup>41</sup> Ebd.: S. 132, 133.

<sup>42</sup> Vgl.: Ebd.: S. 133.

Körpers innerhalb einer Performance würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deshalb soll hier das Thema Präsenz oder Nicht-Präsenz des Körpers auf der Bühne nur angeschnitten werden. Auf diese Weise kann einerseits der Begriff einer Inszenierung auf der Bühne erweitert werden, andererseits vermag diese Art der performativen Bühnendarbietung eine Brücke zu der anschließenden Verortung des Körpers im Film zu bauen.

Begonnen werden soll nun mit den Ausführungen des Wiener Publizisten und Kunsthistorikers Helmut Ploebst, der sich in *No wind no word* unter anderen auch mit dem französischen Performancekünstler Jérôme Bel und seinen Inszenierungen beschäftigte. In dem Künstlerportrait beschreibt Ploebst die Performance *The last performance* aus dem Jahr 1998 als reflexive und nicht-narrative Vorstellung.<sup>43</sup> Die auftretenden Personen geben vor, eine bestimmte Person darzustellen und setzen ihre Handlungen auf der Bühne dann auch dementsprechend, um ihre Worte zu untermauern. Da gibt es etwa einen Mann, der in einer Tennisdress bekleidet die Bühne betritt und nach seiner Präsentation mit den Worten „I’m Andre Agassi“ minutenlang gekonnt den Tennisball mit seinem Schläger gegen eine Wand auf der Bühne spielt.<sup>44</sup>

Diese performative Aufführung zeigt eigentlich auf eine sehr einfache Art und Weise die spezielle Möglichkeit, die Identität einer Person zu definieren. Die Schauspieler, die auftreten, konstruieren alleine durch die Wörter „Je suis...“, „Ich bin...“ oder „I’m...“ eine bestimmte Identität. Der Körper ist in diesem Fall also dafür da, Identitäten zu simulieren, die eigentliche und eigene körperliche Präsenz ist ausgeklammert und steht nicht im Feld der Betrachtung. Das Verständnis des Körpers scheint hier also mit dem von Fischer-Lichte für das Theater im 18. Jahrhundert verwendeten Begriff der „Entkörperung“ einherzugehen.

Die Repräsentationen der Körper in *The last performance* erläutert Ploebst folgendermaßen:

„Mit einfachen, präzise kalkulierten Mitteln wird das Phänomen des Auftritts abgehandelt. [...] Die Darsteller „spielen“ nicht, sie „demonstrieren“, beinahe

---

<sup>43</sup> Vgl.: Helmut Ploebst, *No wind no word. Neue Choreographien in der Gesellschaft des Spektakels*, München: Kieser 2001, S. 197.

<sup>44</sup> Vgl.: Siegmund, Gerald, „The endgame of dance. The last performance by Jerome Bel“, *Ballet International/Tanz aktuell*, Offizielle Homepage Jérôme Bel, 17.12.1998, <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=4&sms=2&ar=27>, Zugriff am: 15.01.2012.

wie in einer wissenschaftlichen Präsentation. Die Zuschauer werden zur Reflexion aufgefordert.“<sup>45</sup>

Ob die Zuschauer dieser Aufforderung nachgehen, hängt allein von der Bereitschaft ab, sich auf eine reflexive und nicht-narrative Erzählung einzulassen und auch Jérôme Bel ist sich dieser ungewissen Wirkung seiner Performances auf das Publikum mittlerweile mehr als bewusst, wenn er zugibt: „[...] die Zuschauer verstehen nur, was sie verstehen wollen. Sie sind es, die alles produzieren.“<sup>46</sup>

Den Zuschauer sieht auch die Forscherin im Bereich der „Kultur des Performativen“ Robin Curtis als „Produzent“ des Ereignisses. Im Gegensatz zu Jérôme Bel, der damit das Publikum bei seinen Inszenierungen beschreibt, bezeichnet sie mit diesem Wort aber die Tatsache, dass der Körper des Zuschauers als Ort des performativen Prozesses fungiert – und das weder auf das Theater oder auf einen Text bezogen sondern ganz konkret auf den Film.<sup>47</sup>

In Anlehnung an John L. Austins Textsammlung „How to do things with words“, wo der Grundstein für den Begriff „performativ“ gelegt wurde, verteidigt sie in ihrem Aufsatz „How do we do things with films?“ die Position, dass der Film am besten als Ereignis und nicht als Text beschrieben werden sollte und argumentiert dies folgendermaßen:

„Die Tatsache, dass zur Filmbetrachtung sinnliche Wahrnehmung *und* Fantasie gehören, ist oft ein übersehener aber zentraler Aspekt des Rezeptionsprozesses. Genau in diesem Zusammenspiel zwischen dem Vorgegebenen und dem, was die Stimulation und die Signale eines bewegten Bildes hervorrufen, kann man die Performativität filmischer Bilder lokalisieren.“<sup>48</sup>

Curtis verwendet für die Ausformulierung des Begriffes der Körperlichkeit also zwei für diese Arbeit wesentliche Merkmale: Neben der Bestimmung des menschlichen Körpers als Ort, wo Performativität stattfindet, sieht sie im Akt der Filmbetrachtung ein Ereignis, das wiederum selbst eng mit dem Begriff der Performativität verbunden ist.

Um die Verhandlung des Körpers im Film noch grundlegender auszuformulieren, soll nun die Filmwissenschaftlerin Sabine Nessel herangezogen werden, die gemeinsam mit

---

<sup>45</sup> Ploebst, *No wind no word*, S. 198.

<sup>46</sup> Jérôme Bel, zitiert nach Helmut Ploebst, aus: Ploebst, *No wind no word*, S. 200.

<sup>47</sup> Vgl.: Robin Curtis, „How do we do things with films? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch“, *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Hg. Sabine Nessel, Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 75-90, hier: S. 77, 78.

<sup>48</sup> Curtis, „How do we do things with films?“, S. 77, 78.



anderen Autoren im Sammelband *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* genau jene Frage immer wieder aufwirft, ob der Film nun eher auf textlicher oder auf körperlicher Basis analysiert werden oder beides zusammen gedacht werden soll.

Bis heute ist die Kinoerfahrung geprägt von der Wirkung auf den Körper und diese Fokussierung auf die körperliche Wahrnehmung war bereits in den Anfangszeiten des Kinos zu erkennen, wo Filme Jahrmarktattraktionen waren, die „unmittelbar auf körperlich erfahrbaren Genuss zielen“<sup>49</sup>. Ebenso beschreibt Nessel, dass auch der Text bereits in den ersten Jahren des Films ein wesentlicher Bestandteil des Kinos war und führt hier als Beispiel etwa Filmerklärer und Ankündigungen an. Bis heute ist eine Auseinandersetzung mit dem Text für die meisten Filme unabdingbar, so denke man etwa an Untertitel oder auch Zwischentitel. Ebenso spielt der Film in Textform auch in der für den Zuschauer unsichtbaren Filmproduktion eine große Rolle, indem mit einem Drehbuch gearbeitet wird.<sup>50</sup>

Wo seit den 1960er Jahre für die Filmwissenschaftler der Text alleine als Grundlage für den Film galt, den es „lesend zu entziffern galt“, so sträubte sich ab den 90ern eine Mehrheit gegen die allein textliche Analyse der bewegten Bilder und die Verhandlung des Körpers trat immer mehr in den Vordergrund:

„Untersucht wurden die Repräsentationen des Körpers, die Bedingungen der Rezeption, die Verbindung von *body* und *gender*, die spezifische Medialität des Films und vieles mehr.“<sup>51</sup>

Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* fällt mit seinem Erscheinungsjahr 1999 zeitlich gesehen genau in jene Epoche, wo das Körperliche auch von der wissenschaftlichen Seite her immer mehr in den Vordergrund rückt. Auch mit seinen weiteren Klassikern jener Zeit, wie etwa *Matador* (1986) oder *¡Átame!* (*Fessle mich!*, 1990) trifft er mit seiner Fokussierung auf das Somatische genau den Zahn der Zeit.

Zum Abschluss des Begriffes Körperlichkeit und damit am Ende der begrifflichen Grundlagen möchte ich wiederum auf Robin Curtis und ihre Beschreibung der Ko-Präsenz bei Filmvorführungen zurückkommen. Diese Thematik des Vorhandenseins eines Darstellers/Performers auf der Bühne bei einer Theatervorstellung und das Fehlen

---

<sup>49</sup> Sabine Nessel, „Vorwort“, *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Hg. Sabine Nessel, Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 7-10, hier: S. 7.

<sup>50</sup> Vgl.: Nessel, „Vorwort“, S. 7.

<sup>51</sup> Ebd., S. 7.

eines solchen Körpers bei einer Filmsichtung ist für einige weitere Kapitel dieser Arbeit von großer Bedeutung, hier soll nun eine kurze Einführung in diese Problematik gegeben werden.

Curtis gesteht sich die „fundamentale Abwesenheit“ des Films im Gegensatz zu einer „ganzen Palette anderer Medien wie Theater Happenings oder auch traditionellen Kunstformen wie Malerei und Bildhauerei“ zwar ein, bemerkt dabei aber trotzdem, dass die Praxis der Filmvorführung diese Abwesenheit sozusagen wettmacht und gerade durch diese Art der Rezeption des Films eine performative Situation entstehen würde.<sup>52</sup>

Diese Situation der Filmvorführung findet nach Curtis auf zwei verschiedenen Ebenen statt:

„erstens in einer bestimmten räumlichen Situation (das Kino als eine urbane, architektonische und technologische Institution) und zweitens innerhalb des Wahrnehmungsapparates des leiblichen Betrachters, der das Ereignis einer Filmvorführung als ein (sich) bewegendes Phänomen erlebt, das bestimmte räumliche, emotionale und viszerale Implikationen hat. [...] In diesem Sinne ermöglicht die Kamera (zusammen mit unserem Wahrnehmungsapparat) eine Art performatives Sehen, ähnlich der Performativität des Sprechens.“<sup>53</sup>

Die Praxis der öffentlichen Aufführung des Filmes in einem Kinosaal, die nach Curtis also für den Grad der Performativität mitverantwortlich ist, fällt weg, sobald der Film sozusagen in den eigenen vier Wänden betrachtet wird. Dass ein Film aber auch dann immer noch als „performativ“ gewertet werden kann, soll folgende Erläuterung darlegen:

Passiert die Rezeption von bewegten Bildern im eigenen Zuhause über den Fernsehbildschirm, so entsteht in dieser Form der Betrachtung eine vollkommen neue Ebene, die so in den Sitzen eines Kinosaal nicht gegeben ist: die Ebene der Intimität.

Marcus Stiglegger führt diese neue Privatsphäre in seiner Rezension zu Almodóvars Film *Matador* (1986)<sup>54</sup> folgendermaßen aus:

„In der Privatsphäre des eigenen Wohnzimmers ist die soziale Kontrolle anderer Kinobesucher nicht mehr gegeben. Die Nutzung der Bilder entzieht sich völlig der Kontrolle durch zweite. Film kann so um so mehr zur Projektionsfläche

---

<sup>52</sup> Vgl.: Curtis, „How do we do things with films?“, S.76.

<sup>53</sup> Ebd., S. 76, 77.

<sup>54</sup> *Matador* handelt von einem ehemaligen Stierkämpfer, der seine Lust zu Töten nun in sexueller Hinsicht fortführt und seine jungen Opfer gewaltsam nach oder während des Geschlechtsaktes umbringt. Der Film bewegt sich zeitweilig zwischen Hardcore-Porno und romantischer Liebe, zwischen Eros und Thanatos und zwischen Macht und Un-Macht, immer aber im besonderen Hinblick auf den menschlichen Körper.

geheimster Träume und Wünsche werden, die nicht selten – der Surrealismus hatte es bereits vorgedacht – in eine wollüstige Rezeption sexueller und grausamer Darstellung münden.“<sup>55</sup>

Stiglegger kommt in dieser Beobachtung, die er betreffend der gewaltsamen Anfangsszene aus *Matador* ausformuliert, zum Schluss, dass die Möglichkeit, einen Film ohne die Beobachtung anderer und fremder Leute anzusehen, eine neue Möglichkeit der Rezeption mit einschließt, die unweigerlich mit dem menschlichen Körper verbunden ist. Mit der Einführung der Sexualität und der Gewalt bringt Stiglegger hier eine Ebene der Verhandlung des Körpers ein, die vor allem bei Pedro Almodóvar immer wieder ausgespielt wird: die Gewalt am Körper, die Verstümmelung oder auch die Arbeit am menschlichen Körper, und all das meist im Zusammenhang mit Erotik.<sup>56</sup>

Diese Erklärung deutet darauf hin, dass selbst wenn die Ebene der öffentlichen (performativen) Aufführung wegfällt, so kann der Film durch den „Wahrnehmungsapparat des leiblichen Betrachters“, wie Curtis es ausdrückt, immer noch als körperlich erfahrbares Medium wahrgenommen werden und dabei gleichzeitig „performatives Sehen“ ermöglichen.

Wie diese theoretischen Formulierungen nun direkt auf den Film *Todo sobre mi madre* anwendbar sind, soll das Erkenntnisfeld der folgenden Kapitel darstellen, wo es nach einem Überblick über die intermedialen Bezüge im Film darum gehen wird, anhand konkreter Szenenanalysen die Theatralität des Filmes festzumachen.

### 3. *Todo sobre mi madre* – eine intermediale Analyse

#### 3.1. Intermediale Bezüge im Film

Almodóvars Werk *Todo sobre mi madre* weist eine Reihe an intermedialen Bezügen auf, die im Film entweder mittels einer Andeutung oder eines Verweises funktionieren oder aber als ein die Handlung oder die Charaktere strukturierendes Element ausgespielt

---

<sup>55</sup> Marcus Stiglegger, „Matador“, *IKONEN: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart*, <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Matador.htm>, Zugriff am: 15.01.2012.

<sup>56</sup> Mit der „Arbeit am menschlichen Körper“ soll auf Almodóvars Hang zum Metier der Schönheitschirurgie und der Chirurgie allgemein verwiesen werden. In seinem neuesten Werk *La piel que habito* (*Die Haut, in der ich wohne*, 2011) wird dieses Thema auf besonders skurrile Weise abgehandelt.

werden. Neben der Installation „transvestitischer Spielformen“ in ein theatrales Umfeld ist es ebendiese „offene Praxis der Intermedialität“, die Isabel Maurer Queipo als konstituierend für die bei Almodóvar so bezeichnende „Ästhetik des Zitters“ beschreibt.<sup>57</sup>

Maurer Queipo schreibt dem Werkschaffenden durch dieses „Spiel mit den Zitaten“ eine kreative Auseinandersetzung mit intermedialen Prätexten zu:

„durch den spielerischen Umgang mit vorhandenen Medien, durch ihre Aktualisierungen, das Einbetten vorhandener Stoffe und Formen in neue Kontexte erreicht das daraus entstandene Werk eine häufig unerkannte Sinnänderung und –verschiebung.“<sup>58</sup>

In Form einer Übersicht sollen nun sowohl intermediale als auch intramediale Bezüge herausgearbeitet werden, um auf diese Art und Weise entsprechend in die konkrete Analyse der Theatralität im Film im folgenden Kapitel einzuführen.

Im Rahmen der Intramedialität impliziert *Todo sobre mi madre* nicht nur was den Titel betrifft Parallelen zu dem Klassiker *All about Eve* des amerikanischen Regisseurs Joseph Leo Mankiewicz. Das hinterlistige Handeln der Figur der Eve Harrington, die im Bestseller aus dem Jahre 1950 von Anne Baxter verkörpert wird, wird in *Todo sobre mi madre* ebenfalls einer der Protagonistinnen zugeschrieben. Dieser Vergleich mit Eve Harrington wird dabei nicht nur wörtlich ausgesprochen, wenn die Theaterschauspielerin Nina die Protagonistin Manuela der Täuschung und Hintergehung bezichtigt und sie dabei mit Eve Harrington vergleicht. Die Art und Weise wie sich Manuela in das Theatermilieu „einschleicht“ scheint in der Tat Parallelen zu Eve Harringtons Werdegang in den Theaterhimmel aufzuweisen. Beide Charaktere scheinen zunächst uneigennützig und als fürsorgliche Helferinnen aufzutreten, um den Star, in Almodóvars Werk die gealterte Schauspielerfigur der Huma Rojo, in ihren Bann zu ziehen. Was sich bei Eve Harrington aber als wahre Ruhmsucht herausstellt, entpuppt sich bei Manuela als eine für sie unerlässliche Tat, um das Idol ihres verstorbenen Kindes zu treffen und so mit dem tragischen Unfalltod ihres Sohnes, an dem Huma Rojo eine Mitschuld trägt, abschließen zu können.

---

<sup>57</sup>Vgl.: Isabel Maurer Queipo, *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*, Frankfurt/Main: Verveur 2005, S. 17.

Als „Ästhetik des Zitters“ bezeichnet die Autorin die Kunst Almodóvars, intermediale sowie gleichzeitig interkulturelle und intergeschlechtliche Elemente miteinander zu kombinieren.

<sup>58</sup>Ebd., S. 19.

Hinsichtlich *All about Eve* ist in Almodóvars Werk eine weitere Parallele zu erkennen. Huma Rojo, der Theaterstar, der die Hauptrolle des im Film aufgeführten Stückes *Un tranvía llamado deseo* (im engl. Original: *A streetcar named desire*) spielt, sieht in der amerikanischen Akteurin Bette Davis ihr Vorbild und äußert ihre Bewunderung nicht nur mittels an den Wänden hängenden Fotografien der Schauspielerin, auch ihre eigene Zigarettensucht und ihren Künstlernamen Huma, zu Deutsch „Rauch“, schreibt sie ihrem starken Nachahmungswillen zu. Dieses Laster verbindet Huma Rojo aber nicht nur mit Bette Davis, sondern auch mit einer weiteren weiblichen Filmfigur eines Werkes von John Cassavetes, auf welches Almodóvar in seinem Werk ebenfalls Bezug nimmt. Myrtle Gordon, die wie Blanche DuBois aus *A streetcar named desire* an massivem Selbstzweifel leidende Hauptfigur in *Opening Night* aus dem Jahre 1977, ist, wie Huma Rojo und Margo Channing (die Rolle der Bette Davis in *All about Eve*), ein gealterter aber gefeierter Theaterstar, dem Autogrammjäger nachstellen. Ein Mädchen aus der Horde wild gewordener Teenager ist die 17-jährige Nancy, die mit Esteban nicht nur dasselbe Alter und die ausgeprägte Bewunderung für einen Star teilt, die beiden sterben auch unter denselben Umständen. Nachdem Nancy Myrtle bis ans Auto gefolgt ist und bei strömendem Regen ihre Hände an die Autoscheiben drückt, wird sie kurze Zeit später auf der Straße von einem Auto erfasst und getötet. Diese Szene hat Almodóvar in einer ähnlichen Form auch für *Todo sobre mi madre* übernommen. Die Einstellung aber, wo die Kamera aus der Sicht des toten Sohnes die heraneilende Mutter filmt, hebt sich in gewissem Maße von Cassavetes Sterbeszene ab und bringt hier in außergewöhnlicher Manier den Aspekt der Kameraeinstellung und damit der Apparatur ins Spiel.

*All about Eve*, ein Film, der fast wie kein anderer über das Theater und seine Welt, über die Profession der Akteurin und die Kunst des Spielens spricht und der „vor allem die Überlagerung von Repräsentation und Wahrheit und von Theater und Leben“<sup>59</sup> thematisiert, und *Opening Night*, ein Werk, das ebenso das Verschwimmen von Realität und dem (Vor-) Spielen behandelt, stehen in einem äußerst starken Zusammenhang mit

---

<sup>59</sup>Orig.: “[...] sobre todo la imbricación entre representación y verdad, teatro y vida”, Mercedes Alcalá Galán, “De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del sigloXX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*; Madrid, Casa de América, 27 – 29 de junio de 2001, Hg. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, S. 231-239, hier: S. 237.

dem Theater und können als theatrale Filme gewertet werden. Diese Tatsache macht es erforderlich diese beiden filmischen Werke in der im nächsten Kapitel nachfolgenden intermedialen Analyse der Theatralität nicht außer Acht zu lassen und der Vollständigkeit halber mit einzubeziehen.

Bezüglich einer Intermedialität in *Todo sobre mi madre* sollen hier insgesamt fünf für die Analyse bedeutsame Medien genannt werden, die unterschiedlich stark gewichtet im Film hervortreten.

Eines dieser Medien ist die Literatur, die immer wieder im Zuge von Gesprächen oder in gedruckter Form präsentiert wird. Esteban, der jugendliche Sohn Manuelas, ist Schriftsteller und äußerst literaturbegeistert. Er selbst sieht sich als zukünftigen Pulitzer Preisträger und verbringt jede freie Minute damit, in seinem Notizbuch „alles über seine Mutter“ festzuhalten. Der Akt des Schreibens wird dabei auf eine besondere Art und Weise zelebriert. Dies zeigt vor allem eine der Anfangsszenen, die aus der Sicht eines gerade beschriebenen Blattes gefilmt wird und den Bleistift in seiner die Buchstaben formierenden Bewegung ins Zentrum des Bildfokus rückt.

Einen konkreten Verweis auf die Literatur baut Almodóvar hinsichtlich des amerikanischen Schriftstellers Truman Capote auf, der in seinem Vorwort für *Music for Chameleons* ebenso seine Begeisterung für die Literatur und das Schreiben bereits im Kindesalter ausdrückt, wie es bei Esteban der Fall ist. In der Vorbemerkung zu seinem Buch führt der Autor weitere Charakterzüge und Gewohnheiten seiner selbst an, die Parallelen mit dem jungen Esteban aufweisen. Beide bezeichnen sich selbst im Alter von 17 Jahren als den perfekten Schriftsteller, ebenso erfüllt das eigene Notizbuch bei beiden die Funktion des ständigen Begleiters, in welchem tagaus tagein alltägliche Beobachtungen und Gespräche festgehalten werden. Die Aufzeichnungen bezeichnete Capote als „die interessantesten literarischen Arbeiten in jenen Tagen“<sup>60</sup>. Auch von einem trostlosen Schicksal werden die zwei Schriftsteller nicht verschont und sterben einen tragischen Tod. Das Buch *Music for Chameleons*, das Capote dem ebenfalls homosexuellen Schriftsteller Tennessee Williams gewidmet hat, bekommt Esteban von seiner Mutter als Geburtstagsgeschenk überreicht. Nachdem sie es ihm überreicht hat, liest sie ihm auf seinen Wunsch hin aus dem Vorwort des Buches vor.

---

<sup>60</sup> Truman Capote, *Musik für Chamäleons*, Übers. ins Deutsche von Gisela Stege, München: Droemer Knauer 1981, S. 10.

Neben der Literatur ist es weiters die Fotografie, die als intermedialer Bezug im Film präsent ist. Manuela hat alle Fotos, die sie gemeinsam mit dem Vater ihres Sohnes zeigen, zerstückelt und den Vater, Lola, herausgeschnitten. Diese Fotohälften stellen für Esteban symbolisch die in ihm fehlende Hälfte dar, die seinen Vater repräsentiert. In gewisser Weise wird die Fotografie, im Konkreten eigentlich ihr Resultat, das Foto, als Erinnerungsmedium und Zeugnis einer Identität gesehen, die es möglich macht, Wahrheiten zu zeigen. Dieses Bewahren der Vergangenheit, das durch die Fotos im Film evoziert wird, zeigt sich auch ganz stark im Portraitbild Estebans, das Manuela nach dem Tod ihres Sohnes fest den ganzen Film über mit sich trägt.

Als identitätsstiftend sind auch die Fotos in Huma Rojas Garderobe zu bezeichnen, die entweder erfolgreiche Schauspielerinnen und sie selbst in ihren größten Rollen zeigen. Diese Bilder, die Wände und Spiegel schmücken, bedeuten für Huma ein zu erreichendes Idealbild ihrer selbst, an welches sie mit den ständig präsenten Bildern immer wieder erinnert wird.

Ein aufgrund der Sprachbarrieren unscheinbar wirkender aber für den Inhalt des Films durchaus relevanter intermedialer Bezug besteht hinsichtlich eines musikalischen Werkes. *Tajabone*, ein Lied des senegalesischen Sängers und Songwriters Ismaël Lô, begleitet Manuela auf dem Weg von Madrid nach Barcelona und bei ihrer ersten Taxifahrt durch die Stadt, welcher sie nun so viele Jahre lang den Rücken gekehrt hatte. Mark Allinson beschreibt die Wirkung des fremdsprachigen Liedes folgendermaßen:

„The melancholy voice of Lô himself provides the soundtrack for Manuela’s search in the prostitute pick-up area, far from the modern tourist heart of the city. ‘Tajabone’ is a song for a Muslim celebration about the love of children, so it fits perfectly with a film all about motherhood.”<sup>61</sup>

Mit den Anspielungen auf die Malerei bringt Almodóvar nach der Literatur, der Fotografie und der Musik auch noch ein viertes Medium ins Spiel. Die Arbeit der Mutter von Nonne Rosa, der Freundin Manuelas, besteht darin, Werke des Malers Marc Chagall zu fälschen. In gewisser Weise bekundet der intermediale Aspekt hier ein gemeinsames Merkmal mit der Fotografie, nämlich die Identität. Durch die Fälschung von Kunstwerken wird eine falsche Identität suggeriert, die in Wahrheit nicht besteht. Diese Frage nach der Lüge und der wahren Identität zieht sich durch die gesamte

---

<sup>61</sup> Mark Allinson, *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*, London [u.a.]: Tauris 2008, S. 198.

Handlung und macht sich an mehreren Hauptpersonen im Film fest. Etwas „vorzuspielen“ scheint eine der Prämissen des Films zu sein und steht in engem Zusammenhang mit dem letzten hier angeführten intermedialen Bezug, jener, der den Film dominiert: das Theater.

Da die Theatralität und das Theater im Film in den nächsten Kapiteln im Detail ausgearbeitet wird, soll hier lediglich eine kurze Einführung in die konkreten intermedialen Bezüge gegeben werden.

„*Endstation Sehnsucht* hat mein ganzes Leben geprägt“<sup>62</sup> – dieser Ausspruch von Manuela auf die Frage von Nina und Huma, warum sie denn am ersten Abend ohne Erlaubnis in die Garderobe der beiden Künstlerinnen eintrat, ist bezeichnend für den gesamten Film. *A streetcar named desire*, das 1947 uraufgeführte Theaterstück von Tennessee Williams, kennzeichnet nämlich nicht nur die Handlung (Nina und Huma mimen die Stella und Blanche im Theaterstück *Un tranvía llamado deseo*, das im Rahmen der Filmhandlung in verschiedenen spanischen Städten auf die Bühne gebracht wird) sondern auch die Charaktere von *Todo sobre mi madre*. Das Theaterstück rückt immer wieder vor allem aufgrund des ungenierten Abfilmens der Theaterszenen in das Blickfeld des Zuschauers. Für mehrere Minuten werden Szenen auf der Bühne gefilmt, die vorrangig den Streit zwischen Stella und dem Kowalski zeigen sowie Stellas Fluchtgedanken. Dieser Zwist zwischen dem brutalen Macho und der schwangeren jungen Frau spiegeln pointiert die Beziehung zwischen Manuela und ihrem Mann, dem Transvestiten Lola, wider. Die Figur des untreuen und verantwortungslosen Ehemanns wird im Film ebenso zur Hassfigur stilisiert wie Stanley Kowalski im Stück. Neben diesen charakterlichen Analogien besteht aber auch ein direkter Zusammenhang zwischen Manuela und dem Theaterstück. In ihren Jugendjahren in Argentinien hat sie innerhalb einer Amateurgruppe mehrmals die Rolle der Stella gespielt und dabei ihren Mann kennengelernt, der den Kowalski mimte. *A streetcar named desire* kommt daher auch im Film vermehrt im Rahmen der Dialoge zur Sprache und wird von Manuela dabei eben sogar als repräsentativ für ihr eigenes Leben gesehen.

---

<sup>62</sup> Orig.: „*Un tranvía llamado deseo* ha marcado mi vida“; im Gegensatz zur deutschen Synchronisation „Mit *Endstation Sehnsucht* hat mein ganzes Leben zu tun“ kommt bei der spanischen Originalversion und einer Übersetzung derselbigen die Tragik, die sich im Film rund um diesen Satz aufbaut hat, weit mehr zur Geltung.



Eine weitere intermediale Referenz hinsichtlich des Theaters wird am Ende des Films ausgespielt, als die Akteurin Huma Rojo für ihre neue Rolle in einem Theaterstück probt. Darin verkörpert sie eine Mutter, die den Tod ihres Sohnes auf der Straße mit ansehen musste und darüber in tiefer Trauer ist. Nicht nur Manuelas Lebensgeschichte wird also am Ende abermals auf die Bühne gebracht, es handelt sich bei dem aufgeführten Fragment aus Lluís Pasquals *Haciendo Lorca* auch um eine Anspielung auf einen der erfolgreichsten spanischen Theatermacher, auf Federico García Lorca und sein Werk *Bodas de sangre* (zu dt. *Bluthochzeit*). Diese Hommage auf García Lorca scheint nicht zufällig ausgewählt worden zu sein, denn nicht zuletzt durch seine (Frauen-) Trilogie *Bernarda Albas Haus*, *Yerma* und *Bluthochzeit* war er ebenso wie Almodóvar für seine Thematisierung von Frauen und ihren Geschichten bekannt. García Lorca scheint als Referenz hier außerdem in dem Sinn zu passen, als dass er sich zu Lebzeiten nicht nur mit Theaterstücken beschäftigte, sondern außerdem ein intensives Interesse für den Film hegte. Diese Begeisterung, vor allem für den amerikanischen Komikerfilm, äußerte sich mit dem Einakter *El paseo de Buster Keaton* (dt. *Buster Keatons Spaziergang*) zunächst in einer „präfilmischen“ Vorstufe und ging sogar soweit, dass García Lorca mit *Viaje a la luna* (dt. *Reise zum Mond*) aus dem Jahre 1929 ein Drehbuch verfasste.<sup>63</sup>

Die im Zuge dieses Kapitels beschriebenen Elemente zeugen von einer ausgeprägten intermedialen Verfahrensweise Almodóvars, die Maurer Queipo folgendermaßen resümiert:

„Gerade aufgrund der intermedialen Vermischung polyvalenter Versatzstücke aus Theater, Literatur, Musik und Malerei, der Integration sowohl traditioneller, als auch (post)moderner Elemente und letztlich aufgrund der eigenen interfilmischen Verflechtung, verkörpert Almodóvar schließlich einen *artista universal* [...].“<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl.: Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Schmidt 2001, S. 112, 116.

<sup>64</sup> Maurer Queipo, *Die Ästhetik des Zwitterns im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*, S. 207.

### 3.2. Theatralität im Film - Szenenanalysen

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

Diese Widmung des Filmes an alle Frauen die (schau-) spielen, egal ob sie dies nun in professioneller Weise ausführen oder in ihren Alltag integrieren und Schauspielerei sozusagen „leben“, unterstreicht am Ende des Films einmal mehr ausdrucksvoll die Dominanz der Schauspielerei und damit zusammenhängend auch jene des Theaters.

Die Theatralität wird in *Todo sobre mi madre* nicht nur hinsichtlich der Szenerie oder des Bühnenbildes ausgespielt, auch die Handlung und mit ihr die handelnden Charaktere erfahren eine ebenso dominante Anbindung an eine theatrale Darstellungsweise, sodass der Film *Todo sobre mi madre* zweifellos als ein „theatralischer Film“ gewertet werden kann. Um dieses Attribut „theatralisch“ für den Film als gerechtfertigt darzulegen, sollen in den folgenden drei Unterkapiteln verschiedenen Elemente zur Analyse herausgegriffen werden. Zunächst werden in „3.2.1. Charaktere/Monologe/Dialoge“ die wichtigsten handelnden Personen aufgezeigt. Um diesen Charakteren ein Gesicht geben zu können, sollen dabei die wichtigsten Passagen ihrer wörtlichen Äußerungen, die einen Bezug zum Theater vermuten lassen, herausgegriffen und analysiert werden. Das Bühnenbild und die Szenerie stellen die im darauffolgenden Kapitel im Fokus stehenden Elemente dar, wo vor allem darauf geachtet werden soll, wie und wo Almodóvar seine Figuren inszeniert. Die abgefilmten Orte, Gebäude sowie die Kulissen und deren Aufmachung bedürfen hier einer näheren Betrachtung hinsichtlich ihrer Theatralität. Im letzten Unterkapitel „3.2.3. Dramaturgie/Handlung“ wird das Hauptaugenmerk auf die Geschichte und die einzelnen Handlungsverläufe gelegt. Vor allem anhand dieses Abschnittes soll untersucht werden, inwieweit das Handlungsgerüst des Films mit jenem eines Theaters gleichziehen kann.

Um innerhalb dieser Analyse den Lesefluss zu erhalten und trotzdem möglichst authentisch zu bleiben, werden Zitate und Äußerungen auf der Basis von eigener Übersetzung wiedergegeben. Entsprechen die synchronisierte Version oder die deutschen Untertitel dem spanischen Original auf besonders gute Art und Weise, so werden diese teilweise auch übernommen. In spanischer Originalsprache finden sich die Zitate in den Fußnoten wieder.

### 3.2.1. Charaktere/Monologe/Dialoge

Die Bilderwelt in *Todo sobre mi madre* ist ohne Zweifel eine der wirksamsten Komponenten hinsichtlich der theatralischen Wirkungsweise des Films. Gestik und Mimik der Akteure allein würden vor einer theatralischen Szenerie aber ohne Worte nur einen geringen Bedeutungsanteil des Films ausschöpfen können, deshalb sollen zunächst Charaktere, Monologe sowie Dialoge für die Analyse herangezogen werden.

Die überwiegende Mehrheit der weiblichen Hauptfiguren ist in ihrem beruflichen und privaten Werdegang in der Schauspielerei verhaftet. Manuela, Huma Rojo und Nina Cruz sind dabei jene drei, die wahrhaftig als Schauspielerinnen vor ein Publikum treten und ganz traditionell ein für das Theater geschriebenes literarisches Werk auf die Bühne bringen. La Agrado, eine transsexuelle Prostituierte, nimmt innerhalb dieses Netzes von (Berufs-) Schauspielerinnen eine ganz besondere Rolle ein (Vgl. dazu den Abschnitt **Authentizität und Traum**).

Zunächst soll nun auf jene Äußerungen eingegangen werden, die eindeutig Parallelen zum Theater aufweisen, indem sie entweder Zitate aus berühmten Stücken anderer Werkschaffender darstellen oder sich auf konkrete Werke, deren Figuren oder das System Theater an sich beziehen. Im Zuge dieser Wortanalysen wird gleichzeitig eine Charakterisierung der für die Handlung wesentlichen Figuren vorgenommen.

„*Endstation Sehnsucht* hat mein ganzes Leben geprägt“<sup>65</sup> (00:55:30) – dieser Ausspruch der Protagonistin Manuela ist, wie bereits in „3.1. Intermediale Bezüge im Film“ angedeutet, nicht nur ein eindeutiger Beleg für Manuelas enge Beziehung zu Tennessee Williams Theaterstück *A streetcar named desire* (uraufgeführt 1947), gleichzeitig wird hiermit die Anbindung des gesamten Films auf Williams Werk

---

<sup>65</sup> Orig.: „*Un tranvía llamado deseo* ha marcado mi vida“.

bezeugt (siehe auch 3.2.3. Dramaturgie/Handlung). Als Manuela in Erklärungsnot gerät, weshalb sie am ersten Tag ohne Erlaubnis in die Garderobe der beiden Künstlerinnen Huma Rojo und Nina Cruz eintrat, wählt sie nach langer, sichtbar quälender Überlegung diesen Satz und stellt damit eine Parallele zwischen den Schauspielerinnen und ihrer eigenen Person auf.

### **Körper und Organe**

Manuela spielte selbst die Figur der Stella in einer Amateurgruppe in ihrer ehemaligen Heimat Argentinien, wo sie auch ihren zukünftigen Mann und Vater ihres Sohnes Esteban kennenlernte. Gemeinsam mit ihm spielte sie auch in einem Stück mit dem Namen *Kabarett für Intellektuelle*, das Texte des französischen Autors Boris Vian beinhaltet. In ihrer jetzigen Heimat Madrid ist die Alleinerzieherin Manuela im Transplantationsbereich eines Krankenhauses beschäftigt. Dieser Beruf stellt erstmals im Film die Arbeit am (toten) Körper und dessen Bedeutung für das Leben in den Vordergrund. Ihre Aufgabe besteht bei diesem Job neben koordinatorischen Tätigkeiten vor allem darin, sich für Filmanalysen als Schauspielerin zur Verfügung zu stellen. Damit die Ärzte lernen, wie sie der Bezugsperson eines Hirntoten am besten den Umstand erklären, dass seine Organe für Kranke gebraucht werden, soll Manuela eine aufgelöste Frau spielen, die über den Tod ihres Mannes informiert wird und gleich darauf über dessen Position zu Organspenden Auskunft geben soll. Die Tatsache, dass sich diese gestellte Situation wenige Filmminuten später in Realität verwandelt, als ihr Sohn bei einem Unfall stirbt und sie mit ihrer Unterschrift die Vergabe seines Herzens an einen anderen Mann besiegeln soll, lässt hier Realität und Schauspiel auf eine makabere Weise zusammenfallen.

### **Lüge und Wahrheit**

Wie übergreifend dieses Konzept des „nur Spielens“ und des „wirklichen Seins“ in vielen Bereichen von *Todo sobre mi madre* funktioniert, soll zunächst durch folgende Konversation zwischen Huma Rojo und der Transsexuellen La Agrado dargestellt werden:

Huma Rojo: Zwei sehr ungleiche Schwestern, nicht wahr?  
La Agrado: Die beiden sind Schwestern?  
Huma Rojo: Das hat Manuela mir gesagt.  
La Agrado: Wenn sie das sagt...  
Huma Rojo: Ihr spielt anderen Leuten gerne ein bisschen was vor, oder?  
La Agrado: Ach, man muss uns nur erst besser kennen. (ab 01:03:17)<sup>66</sup>

Diese Beobachtung von Huma Rojo, die die anderen Frauen (Manuela, die Nonne Rosa und La Agrado) als gute Schauspielerinnen enttarnt, hat ihren Ursprung, wie Almodóvar selbst ausführt, in den bestimmten Lebensumständen, die es in manchen Situationen erfordern zu einer Lüge zu greifen:

„Ursprünglich war es meine Idee einen Film über die Spielfähigkeiten jener Personen zu machen, die hauptberuflich keine Schauspieler sind. Ich erinnere mich diese Fähigkeit von Frauen in meiner Familie bereits als Kind wahrgenommen zu haben. Sie täuschen mehr und besser vor als Männer. Und auf der Basis von Lügen konnte sogar mehr als eine Tragödie vermieden werden.“<sup>67</sup>

Das Lügen oder besser gesagt das Vortäuschen falscher Tatsachen und Verschleiern von Wahrheiten ist in Manuelas Leben überaus präsent. So begleitet sie von Beginn an der Umstand, dass sie ihrem einzigen Sohn bis zu seinem 17. Geburtstag die Wahrheit über seinen transsexuellen Vater, Lola, verschwiegen hat. Da Esteban am Tag seines Geburtstags aber ums Leben kommt, erfährt er die Wahrheit nie. Auch Manuelas weitere (Lebens-) Stationen als persönliche Assistentin von Huma Rojo, als angebliche Prostituierte auf der Suche nach einer anderen Arbeit bei der Nonne Rosa oder als alte Freundin der Transsexuellen La Agrado bauen immer wieder auf kleinen oder größeren Lügen und Verschleierungen auf. Wie Almodóvar aber bereits angedeutet hat, sind diese Lügen nicht als bössartig einzustufen und keineswegs negativ zu werten. Bei diesen Frauen geht es darum, das eigene Leben (und das Leben anderer) zu schützen und die eine oder andere Tragödie abzuwehren – und darin ist Manuela eine Meisterin.

---

<sup>66</sup> Orig.: „H.R.: Qué dos hermanas tan distintas, ¿verdad?

L.A.: Ah, ¿pero son hermanas?

H.R.: Eso me ha dicho Manuela.

L.A.: Si ella lo dice...

H.R.: Me parece que sois un poquito liantas.

L.A.: Hay que cogernos el punto.”

<sup>67</sup> Orig.: „Mi idea al principio fue hacer una película sobre la capacidad de actuar de determinadas personas que no son actores. De niño yo recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia.” Aus: Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre. Edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*, Madrid: El Deseo Ediciones <sup>2</sup>2000, S. 169.

Als die Schauspielerin Nina Cruz wegen einer Überdosis nicht auf die Bühne gehen und die Stella mimen kann, bietet Manuela der Schauspielerin Huma Rojo ihre Dienste als Akteurin an. Auf die Frage, ob sie denn überhaupt spielen könne, antwortet Manuela „Ich kann sehr gut lügen und bin geübt darin zu improvisieren“<sup>68</sup> (00:50:38).

Diese Fähigkeit Manuelas hat auch die Schauspielerin Nina Cruz entdeckt. Mit den Worten „Das hast du alles geplant, du arsch. [...] Du bist genauso wie Eve Harrington und den Text hast du sicher schon im Voraus gelernt“<sup>69</sup> (00:54:40), die sie Manuela am Tag nach deren Bühnenpremiere an den Kopf wirft, weist sie auf die Parallele zu Eve Harrington hin. Diese Figur aus *All about Eve*, die bei der gefeierten Schauspielerin Margo Channing zunächst als persönliche Assistentin eingestellt wird, bekommt durch ihre Intrigen nach und nach immer mehr Macht und schafft es daraufhin auch, der Schauspielerin Margo Channing ihre aktuelle Hauptrolle in einem Theaterstück abzunehmen. Auch ihr wird vorgeworfen diesen Akt von Anfang an geplant zu haben.

Die Rolle der Stella ist aber nicht die einzige Rolle, die Manuela im Laufe der Filmhandlung einnimmt. Sie „spielt“ Ersatzmutter für die Nonne Rosa, die sich nach einer Liaison mit Lola mit Aids infiziert hat und sich daraufhin nicht mehr nachhause traut und sie „spielt“ nach deren Tod wiederum die Ersatzmutter für ihr Neugeborenes, Esteban III. Erst am Ende des Films scheint Manuela die Notwendigkeit zu lügen ablegen zu können, als sie Rosa am Tag der Entbindung verspricht, dass sie im Falle ihres Todes dem neuen Esteban nichts mehr verheimlichen wird. Den neu gefassten Mut und die Offenheit artikuliert Manuela, als sie nach zwei Jahren Abwesenheit mit Esteban III. wieder nach Barcelona zurückkehrt:

„Nach zwei Jahren kehre ich nach Barcelona zurück, aber dieses Mal bin ich nicht auf der Flucht. Ich gehe auf einen Aidskongress, der von der Can Ruti Klinik organisiert wird. Bei meinem Esteban konnte der Virus in Rekordzeit nicht mehr nachgewiesen werden, das soll jetzt untersucht werden. Ich bin so glücklich!“<sup>70</sup> (01:30:23)

---

<sup>68</sup> Orig.: „Sé mentir muy bien y estoy acostumbrada a improvisar.“

<sup>69</sup> Orig.: „Si lo tenías todo planeando, hija de puta. [...] Tú eres igualita que Eve Harrington y tú te aprendiste el texto de memoria a propósito.“

<sup>70</sup> Orig.: „Vuelvo a Barcelona después de dos años. Pero esta vez no vengo huyendo. Voy a un congreso sobre el SIDA organizado por Can Ruti. Mi Esteban ha negativizado el virus en un tiempo récord y quieren investigarlo. ¡Estoy tan contenta!“

## Amateur und Profi

Bei Manuela stellt sich die Frage nicht, inwieweit ihre Schauspielkunst als professionell gewertet werden kann. Sie ist eine Vollblutschauspielerin, die ihr ganzes Leben mit dem „schau- und vorspielen“ verbringt, selbst wenn sie hauptberuflich nicht als Akteurin tätig ist, wie ihre spätere Freundin Huma Rojo.

Der Inbegriff von Zerbrechlichkeit, die Angst vor dem schwindenden Erfolg und die konstante Sucht nach Aufmerksamkeit und Liebe – all diese Elemente vereint Almodóvar in seiner klassischen Schauspielerfigur der Huma Rojo.

Zu rauchen begonnen hat sie lediglich deshalb, um Bette Davis, die die Margo Channing in *All about Eve* spielt, zu imitieren. Auch ihr Künstlername „Huma“, zu Deutsch „Rauch“, leitet sich von dieser überschwänglichen Vergötterung der rauchenden Schauspielerin ab. In ihrer homosexuellen Beziehung zu der jungen Schauspielerin Nina Cruz fühlt sie sich zwar verehrt, geliebt wird sie dabei aber nicht.

Auch bei Huma Rojo stellt sich die Frage, inwieweit die Schauspielerei und ihr reales Leben kulminieren, denn die Rolle der Blanche DuBois, die sie im Theaterstück *Endstation Sehnsucht* spielt, greift ungemein stark in ihr privates Leben ein. Ganz unbewusst übernimmt sie das hilflose Wesen von der Bühne vor allem in jener Situation als Manuela ihr am ersten Tag ihres Kennenlernens dabei hilft, Nina im Drogenviertel der Stadt zu suchen. Mit den Worten „Immer schon habe ich mich auf die Güte Fremder verlassen.“<sup>71</sup> (00:37:38), die sie kurz zuvor noch in ihrer Rolle der Blanche auf der Bühne dargebracht hatte, spielt sie auf die Nähe zu ihrer Figur an und zeigt damit außerdem, wie abhängig sie von anderen Personen und deren Zustimmung ist. Diese Abhängigkeit drückt sich auch in folgender Äußerung aus: „Nina ist süchtig nach Drogen, aber ich bin süchtig nach ihr.“<sup>72</sup> (00:58:38).

Eine verletzte und letztlich auch bemitleidenswerte Figur versucht sich neben ihrer Schauspielkarriere ein lebenswertes Privatleben aufzubauen, an dessen Versuch sie jedoch kläglich scheitert. Huma hat verstanden, dass der Ruhm als Schauspielerin am Ende nichts weiter ist, als Erfolg, der verblasst und in Rauch aufgeht: „In meinem Leben blieb mir nichts außer Rauch. [...] Erfolg hat weder Geschmack noch Geruch,

---

<sup>71</sup> Orig.: „Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”

<sup>72</sup> Orig.: „Nina está enganchada al caballo, pero yo estoy enganchada a ella.”

und hat man sich erst an ihn gewöhnt, gibt es ihn eigentlich gar nicht.“<sup>73</sup> (00:38:20). Diese Äußerung ist ein Musterbeispiel dafür, wie sich in Huma Rojas Aussagen immer wieder Nuancen der Tristesse und der Unzufriedenheit mit ihrer eigenen Unsicherheit einschleichen. Dieser Charakterzug, der sich wesentlich von dem Wesen der Nina Cruz unterscheidet, die derbe Sprüche von sich lässt und stark von ihrer Drogenabhängigkeit beeinträchtigt ist, bringt dem lesbischen Paar auch immer wieder Konflikte ein. Als es deswegen eines Abends sogar zu gewalttätigen Ausschreitungen kommt, die beiden sich krankenhausaufprügeln und die Theateraufführung zu scheitern droht, liegt an einem (Schauspiel-) Amateur den angebrochenen Theaterabend zu retten.

### **Authentizität und Traum**

Manuela hat ihre Assistentenjob bei Huma aufgegeben und kümmert sich von nun an vorrangig um die schwangere und HIV-positive Nonne Rosa. Als Ersatz für Manuela gewährt Huma der Transsexuellen La Agrado Eintritt ins Schauspielermilieu, fortan soll sie Huma und Nina als persönliche Assistentin in allen Belangen unterstützen. Als sie eines Abends der Anruf erreicht, Huma und Nina befänden sich im Krankenhaus, liegt es an ihr, dem Publikum die Nachricht zu überbringen, dass die Vorstellung für den heutigen Abend ausfallen muss. Diese Nachricht überbringt sie zwar, bietet dem Publikum aber gleich danach „die Geschichte ihres Lebens“ in Form eines Monologs. Diese Rede auf der Bühne eines Theaters wird zum emotionalsten Moment und zur ausdrucksstärksten Performance im ganzen Film.

La Agrado ist eigentlich ein gebürtiger Argentinier, der wie Manuela in jungen Jahren zunächst nach Paris und dann nach Barcelona kam. In Europa ließ er unzählige Operationen über sich ergehen, um dem äußeren Erscheinungsbild einer Frau zu gleichen. Lediglich sein männliches Geschlechtsmerkmal ließ er sich nicht entfernen, da es für berufliche Zwecke als Prostituierte durchaus dienlich sei „von beidem etwas zu haben“, wie La Agrado selbst im Film einmal bemerkt. Früher hat er als Lastwagenfahrer gearbeitet, heute ist sie im Prostituiertenmilieu Barcelonas verhaftet und beschließt nach einem gewalttätigen Übergriff und aufgrund der steigenden Konkurrenz aus dem Geschäft auszusteigen und sich einen anderen Job zu suchen. Ihr Dasein als Frau empfindet sie als mehr als authentisch, vielleicht findet sie sich sogar

---

<sup>73</sup> Orig.: „Humo es lo único que ha habido en mi vida. [...] El éxito no tiene sabor ni olor. Y cuando te acostumbras a él es como si no existiera.”



authentischer als eine biologische Frau – dies lässt zumindest ihr Monolog auf der Bühne vermuten:

„Man nennt mich die Agrado, weil ich mein ganzes Leben lang versucht habe, den anderen das Leben angenehm zu machen. Aber das ist nicht das einzige, ebenso bin ich sehr authentisch. Sehen Sie sich nur diesen Körper an. Alles maßgeschneidert! [Anm.: *La Agrado führt daraufhin genau aus, an welchen Stellen ihres Körpers Veränderungen vorgenommen wurden und wie viel diese gekostet haben.*] Gut, aber was will ich eigentlich sagen? Es ist sehr teuer authentisch zu sein. Und gerade in diesen Dingen sollte man nicht knauserig sein, denn wird sind umso authentischer je näher wir dem Bild kommen, das wir von uns selbst haben.“<sup>74</sup> (ab 01:13:58)



Abb.2: La Agrado auf der Bühne (01:15:04)

Dieser Monolog, der improvisatorisch dargebracht wird (das Publikum wird immer wieder gezeigt, wie es gut unterhalten applaudiert), wird zum Inbegriff der Performativität. Hier wird eine Identität formiert, die den Körper, wie er hier auf der Bühne präsentiert wird, als den eigentlichen Körper anerkennt. Jener Körper, den La Agrado vor ihrer Umwandlung in eine Frau besaß, wird hier vollkommen ausgeblendet und steht nicht mehr zur Debatte. La Agrado bestimmt mit ihren Worten auf der Bühne aber nicht nur ihre eigene Identität, gleichzeitig unterstreicht sie mit ihren Aussagen immer wieder die Authentizität ihres „falschen“ Körpers. Dieser Körper ist maßgeschneidert und ihrem Empfinden nach deshalb auch an Authentizität nicht zu übertreffen, da sie von dem Begriff Authentizität, wie wir aus dem Monologausschnitt herauslesen können, eine ganz spezielle Vorstellung hat. Der Begriff „authentisch“ steht

---

<sup>74</sup> Orig.: „Me llaman La Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable soy muy auténtica. Miren que cuerpo. ¡Todo hecho a medida! [...] Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rácana. Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de si misma.”

normalerweise für etwas das wahr, real und in seiner Machart ursprünglich ist. In der humoristisch angehauchten Rede von La Agrado bekommen wir ein neues Bild von Authentizität vermittelt: je mehr ein Mensch sich dem annähert, was seinen Traum vom eigenen Ich darstellt, umso authentischer ist dieser Mensch. Die Form des Monologs scheint in diesem Fall also perfekt gewählt worden zu sein, denn beim Monolog gibt es keine Möglichkeit mehr, irgendetwas zu verschleiern oder zu lügen, wie Almodóvar selbst anmerkt:

„Die Basis für den Monolog stellt das Wort dar, oder besser gesagt die Wörter, die eine einzige Person von sich gibt, ohne dass andere sie unterbrechen. Das ist ein Merkmal des Theaters und das Theater ist älter als das Kino. Für mich ist das Äquivalent dazu im Kino im Vordergrund – mit oder ohne Wort. Es ist eine durchschlagende Waffe, überzeugend aber riskant, weil es keine Lügen erlaubt.“<sup>75</sup>

Almodóvar selbst versetzt den Ursprung des Monologs in diesem Absatz in das Theater. Das Kino hat sich diese Form der Darbringung von Wörtern aus dem Theater entnommen. Das intermediale Spiel wird also gerade in dieser Szene auf seinen Höhepunkt getrieben, da die Szene nicht nur auf einer Theaterbühne dargebracht wird, sondern dabei auch gleichzeitig eine ursprünglich theatrale Form der Darbietung benutzt wird. Wegen seiner großen Bedeutung für die Intermedialität im Film wird auf La Agrados Monolog auch in Punkt „5.2. Der *staging process* in *Todo sobre mi madre*“ abermals eingegangen.

Abgesehen von diesem durchaus berühmten Monolog der Transsexuellen La Agrado wird diese Form der Kontaktaufnahme mit den Zuschauern auch bei anderen Szenen im Film verwendet und dient dabei vor allem als Stilmittel des Bekenntnisses, wie Colmenero Salgado ausführt:

„Die Monologe im Film werden in Form von persönlichen Bekenntnissen oder Geständnissen, die die Frauen vor uns ablegen, dargestellt. Ein so intimer Film wie *Alles über meine Mutter* spielt mit den Mitteln des Monologs und mit jenen des direkten Blickes auf den Zuschauer und damit mit einer totalen Übernahme des (sprechenden) Ichs durch die betrachtende Person.“<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Orig.: “El monólogo está basado en la palabra. En varias palabras dichas por una misma persona, sin que otro personaje interrumpa. Es más propio del teatro, por cuestión de edad supongo, el teatro es más viejo que el cine. Para mí, lo digo de modo arbitrario, su equivalente en el cine es el primer plano, con o sin palabra. Y es una arma rotunda, contundente, pero arriesgada, porque no admite mentiras.” Aus: Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, S. 175.

<sup>76</sup> Orig.: „Los monólogos recorren toda la película en forma de confesiones personales que las mujeres nos ofrecen. Una película tan intimista como *Todo sobre mi madre* juega con el recurso del monólogo, de la mirada directa al espectador en la asunción total del yo por parte del personaje.” Aus: Silvia Colmenero

Colmenero Salgado spricht hier die enge Verbindung zwischen dem Zuschauer und den Akteuren von *Todo sobre mi madre* an, die gerade durch die Verwendung des Monologs noch enger gestaltet wird. Hier spricht nämlich das Ich. So spricht auch nach dem Tod Estebans zu Beginn des Films seine Stimme aus dem Off zu uns, als seine Mutter gerade im Krankenhaus ist und auf das Ärztegespräch wartet, wo ihr der Tod ihres Sohnes verkündet werden wird. Während dieses Kameraschwenks hin zu der verzweifelten aber noch hoffnungsvollen Manuela erfahren wir durch den toten Esteban mehr über seine Gefühle, sein Leben und auch darüber, welches Selbstbild er hat:

„Morgen werde ich 17, aber ich sehe älter aus. Jungs, die wie ich alleine mit ihrer Mutter aufwachsen, haben einen ganz speziellen Ausdruck im Gesicht. Ernster als normal, wie Intellektuelle oder Schriftsteller. In meinem Fall ist das ganz normal, denn ich bin ja auch Schriftsteller.“<sup>77</sup> (00:12:59)

Dieses Bild Estebans, das er uns hier bereits als Toter vermittelt, reflektiert seinen Zugang zur Literatur und auch seinen Umgang damit. Für ihn ist die Seriosität, mit welcher er an das künstlerische Handwerk herangeht, eindeutig auf die fehlende männliche Bezugsperson in seinem Leben, seinen Vater, zurückzuführen. Wie sehr ihn die Geheimniskrämerei über seinen Vater leiden lässt, erfahren wir nicht nur im Dialog mit seiner Mutter Manuela, wo er sie bittet, ihr alles über seinen Vater zu erzählen, ebenso werden wir in Form eines verschrifteten Monologs von seinem Gefühlsleben in Kenntnis gesetzt.

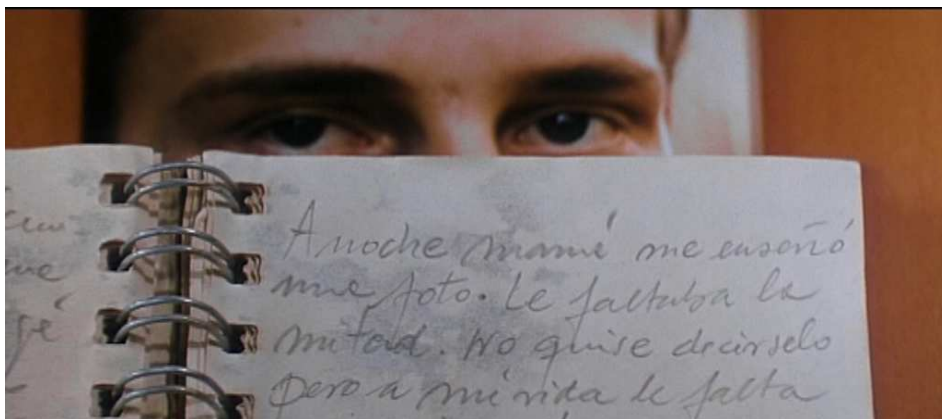


Abb.3: Estebans Tagebuch (01:26:01)

---

Salgado, *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar. *Estudio crítico*, Barcelona [u.a.]: Eds. Paidós 2001; (Orig.: *Paidós Películas*, Bd. 15), S. 109.

<sup>77</sup> Orig.: „Mañana cumpla 17 años, pero parezco mayor. A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara especial, más seria de lo normal, como de intelectual o escritor. En mi caso es normal, porque además yo soy escritor.“

Jene in diesem Bild (Abb.3: Estebans Tagebuch) aufgezeigte Textstelle, die er an seinem Todestag verfasste, bespricht die Sehnsucht nach seinem unbekanntem Vater: „Heute Nacht zeigte mir Mama ein Foto. Es fehlte die Hälfte. Ich wollte es ihr nicht sagen, aber in meinem Leben fehlt genau diese Hälfte.“

Weitere wichtige Monologe im Film sind die Gedankenflüsse Manuelas während der Zugfahrten von Barcelona Richtung Madrid oder umgekehrt. Die erste Fahrt unternimmt Manuela nach dem Tod ihres Sohnes und fährt von ihrem Wohnort Madrid nach Barcelona, wo sie Lola, den Vater ihres Kindes aufsuchen möchte. In diesem Monolog erfahren wir, dass sie diese Strecke bereits vor 17 Jahre schon einmal gefahren ist, nur in die andere Richtung. Damals hatte sie Esteban im Bauch und war auf der Flucht vor ihrem Ehemann, heute ist sie auf der Suche nach ihm.

Am Ende des Films ist Manuela mit dem neuen Esteban, dem Baby der an Aids verstorbenen Nonne Rosa abermals auf der Flucht. Sie möchte „ihrem“ Kind ein Leben fernab der Feinseligkeiten von Rosas Mutter, der Großmutter des Kindes, bieten, die bei der kleinsten Berührung Angst hat, sich mit Aids anzustecken. Abermals verlässt sich Barcelona, um nach zwei Jahren wieder in die Stadt zurückzukehren. Bei ihrer letzten Zugfahrt ist sie aber zum ersten Mal in ihrem Leben nicht mehr auf der Flucht, sondern am Weg auf einen Aidskongress.

Diese Monologe Manuelas haben für den Zuschauer nicht nur erklärende Wirkung, sie bezeugen am Ende ebenso den Wandel von Manuelas Persönlichkeit, den sie mithilfe des dritten Estebans in ihrem Leben (auch Lolas ursprünglicher Name war Esteban) vollziehen konnte. Mit den Worten „Ich bin so glücklich!“<sup>78</sup> (01:30:39) bezieht sie sich auf die Gesundheit ihres Kindes und ihr erneutes Mutterdasein.

---

<sup>78</sup> Orig.: „¡Estoy tan contenta!“

## Frau sein – Mutter sein

„[...] für alle Menschen, die Mutter sein wollen.

*Für meine Mutter.*“

*Todo sobre mi madre* – das ist nicht nur der Filmtitel sondern gleichzeitig auch Estebans vorläufige Überschrift von Gedanken und Ideen über seine Mutter, die er in seinem Tagebuch festhält. Er empfindet ein großes Verlangen danach, über seine Mutter zu schreiben und dabei ihren Charakter und ihr Leben abzubilden. Diese Faszination an der eigenen Mutter äußert sich auch in folgendem Satz, den er vor dem Fernseher zu ihr sagt: „Wenn du Schauspielerin wärst, würde ich Rollen für dich schreiben.“<sup>79</sup> (00:04:40)

Manuela ist eine Vollblutmutter und nimmt sich oft ohne es zu wollen anderer an. Trotzdem muss auch sie scheitern und verliert ihr einziges Kind bei einem tragischen Autounfall. Auch die Nonne Rosa kann ihrer neugewonnenen Funktion als Mutter nicht nachgehen, da sie bei der Geburt ihres Kindes verstirbt und auch Rosas eigene Mutter versagt in ihrer Mutterrolle. Als diese nämlich von der Krankheit und Schwangerschaft ihrer Tochter erfährt, bittet sie Manuela, sich um Rosa zu kümmern und sie zu pflegen. Wie wir also sehen, kann keine der Mütter im Film den Anforderungen, die an Mütter gestellt werden, gerecht werden. Es ist einzig und allein Manuela, die es aber auch erst am Ende des Films schafft, in ihrer Rolle als Mutter das wahre Glück zu finden.

Neben diesen drei biologischen Müttern gibt noch eine weitere Frau, die sich in der Rolle einer Mutter versucht. Bei den Proben zu Lluís Pasquals *Haciendo Lorca* (1996) basierend auf *Bodas de sangre (Bluthochzeit)* von Federico García Lorca spielt Huma Rojo am Ende des Films eine trauernde Frau, die gerade ihr Kind verloren hat. Abermals auf der Bühne eines Theaters positioniert sehen wir eine rot gekleidete Frau, die einen Monolog über ihr totes Kind hält. Das tote Kind im Theaterstück ereilte dasselbe Schicksal wie den verstorbenen Schriftsteller Esteban. Auch hier muss die Mutter den Tod bzw. das tote Kind auf der Straße mit eigenen Augen mit ansehen.

---

<sup>79</sup> Orig.: „Si fueras actriz, yo escribiría papeles para tí.”

„Es gibt Leute die glauben Kinder seien das Werk eines Tages. Aber es dauert lange. Sehr lange. Deshalb ist es so schrecklich, das Blut des eigenen Kindes mitanzusehen, wie es über den Boden läuft. Eine Quelle, die eine Minute lang fließt, aber uns Jahre gekostet hat.“<sup>80</sup> (01:27:44)

Die Rolle einer Mutter zu spielen ist also, wie wir aus diesem Film lernen, keine einfache Aufgabe. Selbst wenn man sich für das Kind zur Gänze aufgibt, wie Manuela es für Esteban gemacht hat, kann einem das Schicksal übel mitspielen und die Mutterschaft somit ohne ersichtlichen Grund wieder entzogen werden.

Huma Rojo versucht sich am Ende des Films also selbst in der Mutterrolle, ihre eigentliche Paraderolle hat sie aber als zerbrechliche Blanche DuBois. Diese Figur aus Tennessee Williams *A streetcar named desire* entstammt keineswegs nur reiner Fantasie, sondern weist autobiographische Züge des Autors auf, wie der deutsche Literaturkritiker Tilman Krause in seinem Beitrag „Tennessee Williams – Plädoyer für gelebten Eros“ anführt:

„Blanche Dubois, c'est moi", hätte der Südstaatler und langjährige Bewohner des so eminent französisch geprägten New Orleans Tennessee Williams, der am 26. März 1911 in Mississippi zur Welt kam, in Erinnerung an einen Kollegen aus dem alten Europa von sich sagen können. Und er hörte es gern, wenn seine Freunde ihn "Blanche" nannten. Wie die meisten Homosexuellen seiner Generation identifizierte sich Tennessee "Blanche" Williams mit starken Frauen. Starken Frauen, die am Ende zerbrechen, dies jedoch in Schönheit, sollte man vielleicht hinzufügen.“<sup>81</sup>

Eine starke Frau die am Ende zerbricht, genau dafür steht Blanche DuBois. Auch Huma Rojo, „Almodóvars Blanche“, steht selbst immer wieder kurz vor dem Abgrund und droht an ihrer Sucht nach Liebe zu zerbrechen, doch am Ende erfährt auch ihr Leben eine Wende zum Guten. Nicht so glimpflich ging es bei dem Schöpfer der Figur selbst aus: Tennessee Williams zehrte jahrelang an seiner Drogensucht und seinem exzessiven Leben, bis er 1983 mit 71 Jahren in einem New Yorker Hotelzimmer tot aufgefunden wurde.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Orig.: „Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo. Una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años.“

<sup>81</sup> Tilman Krause, „Tennessee Williams – Plädoyer für gelebten Eros“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article12959325/Tennessee-Williams-Plaedoyer-fuer-gelebten-Eros.html>, veröffentlicht am: 26.03.2011, Zugriff am: 19.01.2013.

<sup>82</sup> Vgl.: Ebd.

Über diese Parallele zwischen dem eigenen Selbst und starken Frauen, die Tennessee Williams ein Leben lang begleitete, machte sich auch Almodóvar selbst seine Gedanken und kam dabei auf eine überaus originelle Idee:

„What would be more interesting would be to have some of the female characters as men, which is what I think Tennessee Williams had in mind. I can quite see, for example, the part of Blanche DuBois being played by a man [...].“<sup>83</sup>

Die Geschlechterrollen könnten hier also vertauscht und durcheinandergemischt werden. Ein Mann muss nicht mehr länger ein Mann bleiben. Das Geschlecht ist frei wählbar und abgestimmt auf die eigenen Vorstellungen und Wünsche, worauf auch bereits La Agrados Monolog verweist. „Frau sein“ ist also längst nicht mehr nur eine Frage des biologischen Geschlechts oder der Möglichkeit, Mutter werden zu können.

### 3.2.2. Bühnenbild/Szenerie

Die Mise-en-scène in Almodóvars Filmen sehen viele Filmwissenschaftler gerne als überladen, kitschig oder sogar übertrieben an. *Todo sobre mi madre* stellt hier eine Ausnahme dar und verhandelt den Stoff vor ungewöhnlich realistischen Szenerien, die erstmals bei Almodóvar gerade davon leben, überaus glaubwürdig dargestellt zu sein. Die Auswahl an Orten und Plätzen, an welchen die Akteure leben und lieben, stellen Schauplätze dar, vor denen eine Verortung der Personen in diesem Umfeld durchaus möglich und logisch erscheint. Die Theaterbühne, die mehrmals abgefilmt wird, stellt dabei eine Ausnahme dar. Hier wird sehr deutlich ein Konstrukt erbaut, das Erlebte nur „gespielt“. Aber auch die Theaterbühnen bei Almodóvar können Realität suggerieren, wie wir anhand der nachfolgenden Analyse sehen werden.

#### **Auf der Theaterbühne**

Insgesamt fünf Mal filmt Almodóvar die Inszenierung zweier Dramen, die für die Bühne geschrieben wurden, ab. Rund fünf Minuten des ganzen Werkes sind es damit, die wir als „Theaterzuschauer“ erfahrbar machen. Zählen wir La Agrados

---

<sup>83</sup> Pedro Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, Hg. Frederic Strauss, Übers. ins Englische v. Yves Baignères, London: Faber and Faber 2006, S. 191.

Bühnenmonolog dazu, so sind es sogar über sieben Minuten, in denen die Kamera lediglich auf eine Theaterbühne gerichtet wird.



Abb.4: Blanche DuBois (00:09:07)

Vor allem in der ersten abgefilmten Szene des Theaterstückes *A streetcar named desire*, die Almodóvar ab der Filmminute 00:08:45 „aufführt“, wird ersichtlich, dass die filmtechnischen Möglichkeiten hier sehr wohl ausgeschöpft werden und die Kamera nicht nur starr auf die Geschehnisse auf der Bühne gerichtet ist. Die Theaterinszenierung erfährt durch die Schwenks der Kamera und die Nahaufnahmen der Schauspieler auf der Bühne eine gewisse Intimität, Nähe und Dynamik. Diese drei Elemente sind charakteristisch für den Film, der oft schonungslos den menschlichen Sicherheitsabstand zu einer Schauspielerfigur ignoriert.

Ein zweiter Aspekt, den diese filmische Sichtweise der Geschehnisse auf der Bühne aufwirft, ist jener der Realität. Dadurch, dass die Bühnenhandlungen genauso wie die restlichen Handlungen im Film abgefilmt werden, entsteht ein gewisser Realitätseffekt. Die Handlungen auf der Bühne sind also teilweise von derselben Machart wie die restlichen Filmbilder und erhalten so auch denselben Grad an Realität. Diese Beobachtung wird vor allem anhand der Person der Huma Rojo deutlich, die ihre Rolle der Blanche selbst dann nicht ablegen kann, als die Aufführung schon längst vorbei ist. Szenen aus *A streetcar named desire* werden im Film noch drei weitere Male gezeigt. Dabei hat Almodóvar vor allem jene Szenen des Stückes ausgesucht, die auch inhaltlich mit der Lebensgeschichte von Manuela korrelieren und die schwierige Beziehung zu dem Kindsvater darstellen.



Neben der Aufführung des klassischen Theaterstückes *A streetcar named desire* wird auch La Agrados Monolog auf einer Theaterbühne inszeniert. Da diese Szene in „3.2.1. Charaktere/Monologe/Dialoge“ aber bereits analysiert wurde und im fünften Kapitel abermals aufgenommen wird, möchte ich nun auf ein weiteres Theaterstück eingehen, welches Almodóvar gegen Ende des Films „aufführt“.



Abb.5: Huma als Mutter (01:28:42)

Bei dem aufgeführten Fragment (ab 01:27:45) aus Lluís Pasquals *Haciendo Lorca*, einer Hommage an den spanischen Dichter und Schriftsteller Federico García Lorca, dominiert sowohl im Text als auch bei der Kostümwahl die Farbe Rot. Huma Rojo spricht hier als trauernde Mutter von ihrem toten Sohn, dessen Blut sie abgeleckt hatte. Im selben Moment versucht sie mit einer enormen Kraft in ihren Händen ein vielleicht blutverschmiertes Stück Kleidung in ihrem Trog rein zu waschen und scheint damit ihre Trauer „wegzukneten“. Nicht nur die Farbe ihres Haares, auch ihre Kleidung wurde dem dominanten aber auch weiblichen Farbton angepasst.

Diese Szene ist deshalb von großer Bedeutung, da die Theaterbühne hier abermals in den Film integriert wird. Während wir zunächst nur den namenlosen Theaterregisseur sehen, dessen Blick auf der Schauspielerin haftet, schwenkt die Kamera gleich darauf zurück, um Huma Rojo in ihrer Rolle zu zeigen. Die Kamera gleitet sanft um Humas Körper herum, bis wir sie von hinten sehen und damit auch einen Blick in den fast leeren Publikumsbereich ergattern. Die darauffolgende Einstellung zeigt die Schauspielerin von vorne. Umso fesselnder und dramatischer ihre Worte über den toten Sohn werden, desto näher kommen wir der Figur mithilfe des Kamerazooms auch.

Durch diese Kameraführung erlaubt uns der Regisseur sozusagen einen „Rundumblick“, der uns gleichzeitig auch einen tiefen Einblick in eine Theaterprobe gewährt.

Selbst wenn das Abfilmen der Theaterbühne bislang auf eine ziemlich „filmische“ Art und Weise beschrieben wurde, so gibt es doch auch Szenen, die von einem langen Verharren der Kamera in ein und derselben Einstellung geprägt sind und uns somit einen Blick wie auf eine echte Theaterbühne aufdrängen.

Interessanterweise treten derartige Einstellungen nicht nur dann auf, wenn Almodóvar eine Szene auf der Bühne abfilmt, gleichzeitig kommt er auch in der eigentlichen Filmhandlung manchmal darauf zurück, so etwa in einer der Anfangsszenen: Manuela und ihr Sohn sitzen vor dem Fernseher und sehen sich den Film *All about Eve* an. Im Gespräch über Themen wie die Schauspielerei, die Filmindustrie und die Prostitution bekommen wir eine Einführung zweier Hauptcharaktere, die theatralisch anmutet. Mit wenigen Ausnahmen, etwa der Abfilmung des über den Bildschirm flackernden Klassikers von Joseph L. Mankiewicz, werden die Figuren hier für fast zwei Minuten in derselben Position mit derselben Kameraeinstellung gefilmt. Die Einflechtung des Theaters in den Film scheint somit nicht nur auf inhaltlicher Ebene gegeben zu sein.

Auch abgesehen von eindeutig theatralischen Szenen, wie etwa dem minutenlangen Abfilmen von Theaterstücken auf einer Bühne, tauchen auch im Rest des Films immer wieder Bilder auf, die eine Nähe zum Theater suggerieren und das Theater mit all seinen Facetten in die Filmhandlung mit einbinden.

### **Intime Einblicke – die Garderoben der Schauspielerinnen**

Schauplätze im Film, die unweigerlich mit dem Theater verbunden sind, stellen die Garderoben der Schauspielerinnen dar. In diesen Räumen erwarten uns tiefe Einblicke in die Lebensgeschichten der Darstellerinnen, die hier nicht nur über die Mühen einer Aufführung philosophieren, sondern auch ihre persönlichen Probleme verhandeln oder aber auch ihren Gelüsten nachgehen.

Wie Manuela, die eines Tages nach einer Aufführung des Stückes in Barcelona ohne Erlaubnis die Garderobe der Schauspielerin Huma Rojo betritt, dringen auch wir als Zuschauer in die Intimsphäre der alternden Dame ein und werden dabei sogleich weit hineingestoßen. Bald erfahren wir gleichzeitig mit Manuela von Ninas Drogenproblem

und Manuela bietet der verzweifelten Huma ihre Hilfe bei der Suche nach dem verschwundenen Junkie an.

Bei den vielen Blicken, die wir in Humas Garderobe im Laufe des Films erhaschen können, dominieren die unzähligen Fotos und Schriftstücke an den Wänden. Neben Abbildungen von Huma selbst, die sie in ihren unterschiedlichen Rollen zeigen, zieren vor allem Bilder glorreicher und berühmter Schauspielerinnen die Wände, wie auch Abbildung 6 zeigt:



Abb.6: In Humas Garderobe (00:49:32)

Hier sehen wir eine gealterte Bette Davis, die sich auch im fortgeschrittenen Alter immer noch an ihrer Zigarette festhält. Genauso verhält es sich mit Huma Rojo, die sich bei dieser Aufnahme vermutlich nur wenige Schritte abseits des Blickfeldes der Kamera befand und selbst den Rauch von ihrer Zigarette ins Visier des Aufnahmegerätes blies. Diese charakterlichen Parallelen, die zwischen den beiden Schauspielerinnen bestehen, werden hier mittels der Filmbilder auch künstlerisch noch einmal bekräftigt.

Einen weiteren intimen Einblick in das Gefühlsleben eines Schauspielers bekommen wir auch in jenen Szenen, als die Garderobe kurzerhand zur Flirtzone umfunktioniert wird. Einmal ist es die lesbische Nina, die ihre Finger nicht von der transsexuellen La Agrado lassen kann, in einer weiteren Szene der machohaft Schauspieler Mario, der La Agrado ebenfalls zu sexuellen Handlungen überreden möchte. Diese Annäherungsversuche, die bei Mario auf eine sexuelle Befriedigung und bei Nina auf ein Stillen ihrer Neugierde abzielen, finden ebenfalls beide in den engen und intimen Räumen der Garderobe statt.

### **In den eigenen vier Wänden**

Sowohl in Madrid als auch in Barcelona spielt sich ein Großteil der Szenen in den Wohnungen der Protagonisten ab. Dabei bekommen wir Einblicke in liebevoll dekorierte, wenn nicht sogar kitschige Räume, aber auch spartanisch eingerichtete Wohnungen, die an eine Theaterbühne erinnern, setzt uns Almodóvar vor.

La Agrados Wohnung befindet sich mitten in Barcelona (das erfahren wir durch den Ausblick aus ihrem Fenster und den hohen Lärmpegel) und ist ausgestattet mit ungemein vielen Details, die vor allem aus dem religiösen Bereich stammen. Selbst wenn La Agrado in einer Szene beteuert, ihre Kollegin Lola hätte sie ausgeraubt und fast alles, was ihr lieb ist, mitgehen lassen, so erkennen wir auch jetzt noch deutlich Agrados Liebe zum Nippes und Krimskrams. Eine Kommode mit unzähligen Kreuzen, Abbildungen und Statuen zeugt trotz ihres exzessiven Lebensstils von einem durchgängigen und innigen Glauben an Gott.

Manuelas Wohnung in Barcelona verkörpert das krasse Gegenteil zu La Agrados Wohnung. Da sie gerade erst eingezogen ist, verfügt die Wohnung bislang nur über die nötigsten Möbelstücke. Bilder an der Wänden oder dekorative Gegenstände fehlen hier zur Gänze. Trotz dieser Sparsamkeit was das Mobiliar angeht gibt es ein Element, das vor allem in Manuelas neuem Zuhause hervorsticht: die Dominanz der Farbe Rot. Almodóvar versucht hier nicht nur mit Möbelstücken, sondern auch mit Tapeten oder Einrichtungsgegenständen, wie etwa einer Lampe, das Interieur auf seine Akteure abzustimmen. So könnte man manchmal fast meinen die Personen im Film und ihre Kostüme würden mit dem „Bühnenbild“ gar verschmelzen.



Abb.7: Manuelas Wohnung (00:59:21)

In diesem Screenshot sehen wir Manuela, die Nonne Rosa und Huma Rojo, die auf Besuch kommt, um Manuela ihr Gehalt zu überbringen und ihr für den Tod ihres Sohnes ihr Beileid auszudrücken. Auffällig ist in dieser Szene nicht nur die gewaltige Dominanz des Rot-Tons in Kostümen, Möbeln oder Wandverzierungen, Huma Rojo scheint in diesem Fauteuil regelrecht einzusinken. Das Muster ihrer Bluse ist mit dem Muster des Lehnssessels nahezu identisch, der knallige Hosenanzug fügt sich dem, anstatt sie als Person hier herauszuheben.

Wie wir auch bereits anhand der Ausführungen im Abschnitt **Auf der Theaterbühne** sehen konnten, ist Rot zweifelsohne die Farbe, die im Film dominiert. Frauen und alle Figuren, die Frauen sein wollen, tragen rote Kleider, Wohnungen sind im rötlichen Ton gehalten und sogar Haare und Make-up schließen sich teilweise dieser Farbwahl an. Anhand eines Eintrages aus einem Symbolwörterbuch sollen nun die unterschiedlichen Deutungen dieser Farbe dargelegt werden:

„Rot [als] Symbol der Lebenskraft und der Leidenschaften, der Macht und des gesellschaftl. Umsturzes. [...] Die Anziehungskraft des R., speziell für das andere Geschlecht, rührt aber auch daher, dass das leibl. R. zugleich sexuell konnotiert ist: als Zeichen körperlicher Erregung oder bei Frauen – über die Assoziation mit Menstruationsblut – als Zeichen von Fruchtbarkeit.“<sup>84</sup>

Wie ersichtlich, halten Eigenschaften, denen die Farbe Rot symbolisch zugeordnet wird, vor allem bei Almodóvars Frauen Einzug. Sie allein verfügen im Film über die Macht, sie gehen ihren Leidenschaften nach und schöpfen immer wieder Kraft aus dem Umgang mit dem eigenen Schicksal. Ebenso machen die Sexualität und die sexuelle Orientierung, die bei so manchen Protagonisten auch am Ende noch nicht eindeutig wird, einen wichtigen Teil des Filminhaltes aus. Mit dem Bezug auf das Menstruationsblut und die Fruchtbarkeit wird außerdem auf die Rolle des „Mutterseins“ hingewiesen. Die Farbe Rot dominiert damit nicht nur die Filmkulisse sondern mithilfe ihrer Symbolwerte auch andere Bedeutungselemente im Film.

### **Ay, Manolita, la Barceloneta ¡qué tiempo!**<sup>85</sup>

Mit diesem etwas wehmütig klingenden Satz spielt La Agrado bei dem langersehnten Wiedersehen mit Manuela darauf an, welch schöne Zeit sie damals in der Barceloneta, einem direkt am Strand gelegenen Stadtviertel, verbrachten.

<sup>84</sup> Günter Butzer, ed. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart [et al]: Metzler 2012, S. 353.

<sup>85</sup> Zu Deutsch etwa: „Ach, Manuela, die Barceloneta, welch schöne Zeit!“

Dieser Ort der Stadt wird zwar lediglich auf einem Foto gezeigt, viele Teile des restlichen Barcelonas fügen sich aber auch bildtechnisch in die Filmhandlung ein und sind wesentlich für die Realitätsnähe der Filmkulissen verantwortlich.

Weil sie den Tod ihres Sohnes nicht verkraften kann und dessen leiblichen Vater sucht, beschließt Manuela von Madrid nach Barcelona umzusiedeln. Hier lebte sie auch, bevor sie schwanger wurde. Wie eine Rückkehr inszeniert Almodóvar auch die Bilder der Stadt, die uns im Zuge von Manuelas Taxifahrt präsentiert werden (ab 00:19:20). Begleitet von melancholischer Musik des senegalesischen Sängers Ismaël Lô werden wir zunächst mit einem Luftbild in das nächtliche Barcelona eingeführt. Die Musik unterstützt das Gefühl hier in gewisser Weise „zurückzukehren“.

Nach einem kurzen Schwenk über die Stadt sind wir mit Manuela im Taxi und fahren langsam an der Sagrada Familia vorbei um gleich darauf weg von dem touristischen Highlight der Stadt in ihrer Untergrundszene zu landen. Selbst wenn Almodóvar hier die Filmbilder zwar nicht voneinander abgrenzt, etwa in Form eines Cuts, und uns von dem beliebten Wahrzeichen direkt in Barcelonas Pick-up Area hineingleiten lässt, so gibt es doch einen kleinen Hinweis, dass diese beiden Welten voneinander abgegrenzt sind.

Der Taxilenker ergreift das Wort, nachdem er merkt, wohin er fahren soll und versichert sich nochmals, ob er hier weiterfahren soll. Manuela bejaht seine Frage und die beiden steuern geradewegs auf die Prostituierten- und Transvestitenszene der Stadt zu.



Abb.8: Barcelonas Pick-up Area (00:20:34)

Weit ab von dem touristischen Mittelpunkt der Stadt tummeln sich hier Freier, Transvestiten und Prostituierte und alle sind sie aus demselben Grund hier. Auf der

Suche nach dem passenden Objekt drehen Autofahrer ihre Runden und ebenfalls auf der Suche tut es ihnen Manuela im Taxi gleich. Sie sucht aber nicht nach dem perfekten Kerl für eine Nacht, sondern nach ihrem Ex-Mann Lola, der sich ihres Wissens nach in diesem Milieu aufhalten soll.

Almodóvar gewährt uns mit dieser Rundfahrt Einblicke in ein „anderes Barcelona“, in eine Welt abseits des touristischen Mainstreams. Diese Strategie führt er im Laufe des Films immer weiter. Die Stadt und ihre öffentlichen Plätze stehen immer wieder als Kulisse für die Filmhandlungen bereit, sie bewegen sich aber abseits der uns bekannten Bilder von Barcelona. Wir bekommen Einblicke in Hinterhöfe, Krankenhäuser, Wohnungen, Straßencafés, Parks, Drogenumschlagsplätze, in ein Kloster und sogar in den örtlichen Friedhof.

Die Einbettung der Figuren in reale Örtlichkeiten bewirken beim Zuseher vor allem eines: die Identifikation mit den Charakteren und ihren Handlungen. Im folgenden und letzten Teil der Filmanalyse stehen genau diese Elemente im Vordergrund. Hier wird nun die Filmhandlung auf inter- und intramediale Verfahrensweisen hin untersucht.

### 3.2.3. Dramaturgie/Handlung

Wie wir bereits gesehen haben, greift Pedro Almodóvar in seinem Werk im Zuge von Dialogen, Monologen oder seiner Kulissenauswahl auf bestimmte, bereits vorhandene Werke aus Theater, Literatur und Film zurück. Gleichzeitig konstituieren ausgewählte Elemente aus jenen Werken aber auch die Filmhandlung mit. Der Regisseur entlehnt Handlungen seiner Charaktere oder ganze Szenen dabei im Wesentlichen aus drei Werken. Besonders sticht Tennessee Williams Theaterstück *A streetcar named desire* hervor. Daneben nimmt Almodóvar intramedial gesehen auch auf zwei Filme Bezug: *All about Eve* von Joseph L. Mankiewicz und *Opening Night* von John Cassavetes. Da diese drei Werke in dem Kapitel „3.1. Intermediale Bezüge im Film“ bereits erwähnt und mit *Todo sobre mi madre* in Verbindung gebracht wurden, werde ich mich in der anschließenden Analyse ausschließlich auf die Filmhandlung konzentrieren. Das zweite Theaterstück *Haciendo Lorca*, das im Film auf die Bühne gebracht wird und den Umgang einer Mutter mit dem Tod ihres Kindes zeigt, soll am Ende dieses Kapitels nur kurz dargestellt werden.

Das Geflecht unterschiedlicher Filme bzw. Theaterstücke und die Zusammenführung einzelner Auskoppelungen aus diesen Werken bezeichnet Frédéric Strauss in seinem Interview mit Almodóvar als „transplant“<sup>86</sup>. Stellt dieser Begriff zunächst nur eine Einpflanzung oder Transplantation auf metaphorischer Ebene dar, wird diese Bezeichnung durch den Job von Manuela im Transplantationsbereich eines Krankenhauses auch konkret.

Anhand dieser Wortwahl Strauss' wird dargelegt, dass der Körper ein wichtiger Bezugspunkt ist, wenn es um die inter- bzw. intramedialen Bezüge bei Almodóvar geht. Dieser Anknüpfungspunkt soll nun im Bereich der Dramaturgie/der Handlung des Films erforscht werden.

### *A streetcar named desire*

Der Haupthandlungsstrang aus dem Theaterstück *A streetcar named desire*, das von Tennessee Williams verfasst, 1947 uraufgeführt und als Film im Jahre 1951 von Elia Kazan veröffentlicht wurde, stimmt in vielen Punkten mit dem Plot von *Todo sobre mi madre* überein. Bezeichnenderweise wird das Stück selbst im Film nicht nur auf die Bühne gebracht, Manuela spricht auch davon, schon vor ihrem Umzug nach Spanien als Schauspielerin in diesem Stück aufzutreten zu sein.

Da Almodóvar in vielen Interviews immer wieder darauf hinweist, dass er die Arbeit von Tennessee Williams besonders schätzt<sup>87</sup>, können wir zunächst vermuten, dass es sich hier um einen intermedialen und keinen intramedialen Bezug handelt und sich Almodóvar auf das Theaterstück von Williams und nicht auf den späteren Film bezieht. Auf der anderen Seite enden sowohl der Film *A streetcar named desire* aus dem Jahr 1951 als auch das von Almodóvar in *Todo sobre mi madre* auf die Bühne gebrachte Theaterstückfragment mit Stellas Einsicht, dieses Haus und diesen Mann endgültig zu verlassen. Das Original von Williams aber endet mit einer Kapitulation Stellas, die Erkenntnis in Bezug auf Stanley bleibt, zumindest wörtlich, aus. Hier besteht noch eine Chance auf Versöhnung und eine Arrangierung Stellas mit ihrer Situation.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Strauss, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 191.

<sup>87</sup> Vgl.: Etwa in: Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 190.

<sup>88</sup> Vgl.: Tennessee Williams, *A streetcar named desire, A play*, Hg. Herbert Geisen, Stuttgart: Reclam 1988, S. 160.



Daraus lässt sich schließen, dass Almodóvar für diese einschneidende Szene, die gleichzeitig die Beziehung von Manuela und Lola widerspiegelt, im Film doch beide vorhandenen Quellen herangezogen haben muss. Aber auch Almodóvar bietet, wie Williams, die Möglichkeit auf eine Versöhnung des Paares, die ja am Ende in gewisser Weise sogar erfolgt, als Manuela und Lola sich nach Jahren wieder auf einem Friedhof treffen und Manuela der sterbenskranken Lola vergibt.

Die Personenkonstellation Stella/Manuela und Stanley/Lola ist nicht die einzige Parallele, die zwischen handelnden Personen der beiden Werke gezogen werden kann. Huma Rojo entspricht in ihrer unsicher wirkenden Art, ihrer Zerbrechlichkeit und ihrer Abhängigkeit von anderen Personen der tragischen Figur der Blanche. Gemein ist den beiden Personen ihr vorschnelles Vertrauen in fremde Personen, die beide nicht nur wörtlich mit dem berühmten Zitat „Wer immer Sie auch sind, schon immer habe ich mich auf die Güte Fremder verlassen“ ausdrücken, sondern auch in ihrem Handeln. Blanche DuBois sieht in dem Doktor, der sie abholt, um sie in eine Irrenanstalt zu bringen, eine Vertrauensperson und legt ihr Leben in seine Hand.<sup>89</sup> Nachdem Huma mit Manuela an einem Abend nur wenige Stunden verbracht hatte, stellt sie sie tags darauf sofort als persönliche Assistentin ein. Sie stellt keine Fragen und vertraut blind in das ihr gegenüberstehende gutmütige Wesen.

Neben Manuela und Huma Rojo gibt es mit Lola, dem Ex-Mann von Manuela, eine weitere Person, die einer Figur aus *A streetcar named desire* sehr nahe kommt. Schwierig ist in diesem Fall, dass wir Lola bis wenige Minuten vor Schluss lediglich durch Erzählungen von Manuela, La Agrado und der Schwester Rosa kennenlernen. Wie sie hier dargestellt wird, so scheint sie der Figur des Stanley Kowalski, die sie in einem Laientheater in Argentinien auch tatsächlich einmal mimte, wirklich nahe zu kommen. Die tragische Person aber, die in einer der letzten Szenen auf dem Friedhof Barcelonas erstmalig in Erscheinung tritt, präsentiert sich keineswegs als ein von Brutalität und Unbeherrschtheit durchzogener Mensch. Wir sehen hier vielmehr eine verletzte, mitfühlende und traurige Lola, die versucht ihren letzten Lebensstunden einen Sinn zu verleihen. Eine Analogie zwischen Stanley und Lola zu ziehen scheint also nur teilweise zulässig, wenn man den Erzählungen der Figuren Glauben schenkt und auf die „frühere Lola“ Bezug nimmt.

---

<sup>89</sup> Im Zwischentext des Theaterstückes heißt es: „She allows him to lead her as if she were blind.“ Aus: Williams, *A streetcar named desire*, S. 159.

Aufgrund dieser großen Anzahl an Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen *A streetcar named desire* und *Todo sobre mi madre* wirkt es verlockend, betreffend dieser beiden Werke von einem Medienwechsel zu sprechen. Dafür möchte ich Irina Rajewskys Definition eines Medienwechsels, wie ich ihn unter dem Kapitel „Begriffliche Grundlagen“ beschrieben habe, noch einmal in Erinnerung rufen:

„[eine] Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent.“<sup>90</sup>

Hier handelt es sich natürlich nicht um eine klassische Literaturverfilmung und führt man Elia Kazans *A streetcar named desire* als Bezugsquelle Almodóvars an, so würde es sich dabei nicht einmal um ein distinktes Medium handeln. Mit einem „medienspezifischen Produkt“ scheint Rajewsky ausdrücken zu wollen, dass es sich um ein zur Gänze übernommenes Handlungsgerüst dreht, und dies ist bei Almodóvar keineswegs der Fall. Von einem Medienwechsel im Rajewsky’schen Sinn zu sprechen, wäre daher unzutreffend.

Die Anspielungen auf das Theater allgemein und die theatralischen Werke im Film als intermediale Bezüge zu bezeichnen scheint demnach passender. Ein intermedialer Bezug kann sich entweder auf ein bestimmtes Produkt beziehen oder auf ein ganzes semiotisches System. Wichtig dabei ist, dass nur das „kontaktnehmende“ Medium dabei „materiell präsent“ ist. Als Beispiel gilt hierfür etwa der Verweis eines Filmes auf die Malerei.<sup>91</sup>

Diese intermediale Form scheint zunächst angemessen. Almodóvar spielt sowohl auf das semiotische System Theater als auch auf ein bestimmtes Produkt, nämlich *A streetcar named desire* an. Da in *Todo sobre mi madre* aber minutenlang Theaterbühnen und deren Akteure abgefilmt werden, kann man nicht davon sprechen, dass hier nur das kontaktnehmende Medium materiell präsent sei.

Die Theaterbühne nimmt eine derart große Rolle im Film ein, dass die Bezeichnung „intermedialer Bezug“ dieser Kontaktaufnahme nicht gerecht werden würde, vielmehr handelt es sich hierbei nicht nur um einen Bezug, sondern um einen konstituierenden Teil des Films, der für die Bedeutung desselben wesentlich ist.

---

<sup>90</sup> Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

<sup>91</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

Diese Feststellungen führen uns letztlich zu Rajewskys drittem Terminus, den sie unter dem Überbegriff Intermedialität anführt. Die Medienkombination als „Kombination mindestens zweier distinkter Medien, die allesamt im entstehenden Produkt präsent sind“<sup>92</sup> trifft von der Definition her auf *Todo sobre mi madre* zu. Dass Rajewsky als Beispiel für diese Erscheinung auch noch das Medium Film angibt<sup>93</sup>, untermauert abermals die Annahme, dass es sich in Bezug auf die beiden Werke, *Todo sobre mi madre* und *A streetcar named desire* um eine Medienkombination handeln könnte.

Auch wenn die Theorie einer Medienkombination in diesem Fall vielleicht etwas gewagt erscheint, so kann mit Sicherheit gesagt werden, dass hier wesentlich mehr vorliegt als ein simpler intermedialer Bezug. Almodóvar definiert diese starke Inanspruchnahme anderer Werke für seinen Film folgendermaßen:

„Yes, it would be wrong to see them as film quotes. *A Streetcar Named Desire* or Truman Capote are not cultural signs, they’re simply things which form an intrinsic part of the story.“<sup>94</sup>

### *All about Eve*

Den Filmklassiker *All about Eve* (1950) führt Almodóvar auf intramediale Weise in sein Werk ein, indem er, so könnte man meinen, die beiden Rollen der Margo Channing und der Eve Harrington in seinem Film „wiederauferstehen“ lässt.

Das Bild des Kennenlernens seiner Figuren inszeniert er ähnlich wie Joseph L. Mankiewicz bei Margo und Eve: Manuela sucht nach einer Abendvorstellung die Garderobe der Schauspielerinnen auf und betritt sie ohne eine Vorankündigung. Auch Eve Harrington dringt sozusagen ohne Erlaubnis des Stars in sein Leben ein, obwohl sie im Gegensatz zu Manuela von Margos Freundin Karen Richards nach einer Vorstellung in die Garderobe des gefeierten Stars geleitet wird.

Wie auch Eve wird Manuela kurzerhand als persönliche Assistentin eingestellt und genießt fortan das volle Vertrauen des Theaterstars und ebenso wie Eve Harrington hat Manuela auch Schauspielambitionen und springt eines Tages als Ersatz für die Rolle der Stella ein.

Trotz dieser vielen Parallelen zwischen Manuela und Eve gibt es auch einen wesentlichen Unterschied zwischen ihnen. Manuela verfolgt in Wahrheit keinen Plan,

---

<sup>92</sup> Ebd., S. 19.

<sup>93</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

<sup>94</sup> Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S.190.

der vorsieht, Huma Rojo oder Nina Cruz in ihrer Schauspielerrolle zu ersetzen, ganz im Gegensatz zu Eve, die von Anfang an das Ziel verfolgt, Margos Rolle einzunehmen und selbst ein gefeierter Theaterstar zu werden.

Margo Channing, der alternde Theaterstar aus *All about Eve*, der seine Fans verabscheut und die eigene Unzufriedenheit mit dem ansteigenden Alter nicht mehr verstecken kann, stimmt wiederum in vielen Charakterzügen mit Huma Rojo überein. Margos folgende Äußerung über Fans und Autogramm-Jäger bekundet ihr Desinteresse gegenüber solchen Leuten, das auch bei Huma besteht:

„Autograph fiends, they’re not people. Those are little beasts that run around in packs like coyotes. [...] They’re nobody’s fans. They’re juvenile delinquents, they’re mental defective, they’re nobody’s audience. They never see a play or a movie even. They’re never indoors long enough.“ (ab 00:11:22)<sup>95</sup>

Diese Geringschätzung, die ein gefeierter Star für seine Fans empfindet, kennen wir auch aus *Todo sobre mi madre*. Ohne ihm Aufmerksamkeit zu schenken und ihm das gewünschte Autogramm zu geben lässt Huma Rojo ihren Fan Esteban im strömenden Regen stehen und fährt im Taxi davon. Diese Szene empfindet Almodóvar wiederum einem weiteren Film nach, der für die Ausschmückung der Handlung von besonderer Bedeutung ist.

### ***Opening Night***

*Opening Night*, zu dt. *Die letzte Vorstellung*, ein Film aus dem Jahr 1977 von John Cassavetes, handelt von der Theaterschauspielerin Myrtle Gordon, die sich in ihrem neuen Stück mit den Problemen des Älterwerdens auseinandersetzen muss. Gleichsam der Huma Rojo und der Blanche aus *A streetcar named desire* hat sie deshalb auch mit Selbstzweifeln und der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion zu kämpfen.

Eines Abends nach einer Aufführung wird Myrtle, gespielt von Gena Rowlands, bei strömendem Regen von ihrem Gefolge ins Taxi geleitet. Aufgrund der großen Fanmassen, die sich bereits vor dem Theatereingang positioniert haben, verzögert sich die Abfahrt. Ein junges Mädchen, die 17-jährige Nancy, heftet sich an die Fersen des gefeierten Stars und drückt mit der Bitte um ein Autogramm ihre Hände immer wieder

---

<sup>95</sup> *Alles über Eva*, Regie: Joseph L. Mankiewicz, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2002.

gegen die Fensterscheiben des Autos. Das Auto fährt ab und Nancy beginnt hinterherzulaufen. Ein herannahendes Auto erfasst das Mädchen. Sie stirbt.

Diese Szene des Todes einer jungen Bewunderin hat Almodóvar für seinen Film übernommen. Estebans Tod zu Beginn der Filmhandlung inszeniert er fast deckungsgleich (ab 00:07:50). Auch hier schüttet es in Strömen, Esteban wartet auf Huma Rojo, sie ignoriert ihn, steigt ins Taxi und fährt, ohne ihm ein Autogramm zu geben, davon. Im jugendlichen Übermut verfolgt Esteban das Auto und stößt bei einer Kreuzung mit einem anderen Auto zusammen. Nach dem Aufprall bleibt er auf der Straße liegen und verstirbt sofort. Manuela eilt schreiend heran.

Ein Unterschied in der Inszenierung besteht darin, dass Almodóvar den Begriff der Apparatur ins Spiel bringt, indem er Manuela den Kopf ihres toten Sohnes hochheben lässt und wir die hysterische Mutter aus der Sicht des Toten ansehen. Nancys Tod erleben wir als Außenstehender mit, dessen Blick auf die Leiche und den herannahenden Ersthelfer gerichtet ist.

Trotz der deutlichen Parallelen dieser beiden Handlungen im Film besteht Almodóvar aber auf die feinen Unterschiede, die nicht nur im technischen Bereich sondern auch auf inhaltlicher Ebene bestehen:

„Of course, there’s the rain, it’s night-time, and someone dies after asking for an autograph. Which is a lot of similarities. But in my film, it’s first of all to do with a mother and her son waiting outside a stage door who, in the emptiness of the wait, suddenly exchange the most important words of their lives. [...] So the scene has another meaning. Clearly, it comes from *Opening Night* – as I acknowledge in the tribute I pay to Gena Rowlands in the final credits.<sup>96</sup>

### ***Haciendo Lorca (Doing Lorca)***

Im vierten und letzten Werk, dessen Handlungselemente Gemeinsamkeiten mit Handlungen in *Todo sobre mi madre* aufweisen, ist der Fokus vor allem auf das Thema Mutterschaft gelegt. *Haciendo Lorca* von Lluís Pasqual verarbeitet Fragmente aus

---

<sup>96</sup> Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 191. Anm.: Mit „the most important words of their lives“ meint Almodóvar die Unterhaltung der beiden über den Vater Estebans und Manuelas Ex-Mann, Lola. Esteban wünscht sich nach jahrelangem Totschweigen endlich alles von ihm zu erfahren und Manuela verspricht in diesem Moment, ihm alles zu erzählen, sobald sie zuhause seien.

*Bodas de sangre* von Federico García Lorca und stellt dabei vor allem die tiefe Trauer einer Mutter in den Vordergrund, welche ihr Kind verloren hat.<sup>97</sup>

Für ein neues Stück bedauert Huma Rojo am Ende des Films auf einer Theaterbühne den Tod ihres eigenen Kindes. Dieses Kind im Stück starb ebenso wie Esteban den Tod auf einer Straße und auch hier musste die Mutter den Tod bzw. die Leiche auf dem Boden mit ansehen. Mithilfe dieses nur wenige Minuten dauernden Verweises wird abermals Bezug auf den Umstand genommen, dass Manuela zu Beginn des Films ihren Sohn verloren hat und daraufhin ihr ganzes Leben umkrempeln musste. Mütterliche Liebe, ein Thema, dessen Federico García Lorca sich in seinen Werken immer wieder annahm,<sup>98</sup> ist ein die Filmhandlung strukturierendes Element, da Manuelas Entscheidungen dadurch immer wieder beeinflusst werden. Nicht nur nach Estebans Vater zu suchen sondern gleichzeitig auch Rosa und ihrem späteren Kind als „Ersatzmutter“ bereit zu stehen sind wesentliche Entscheidungen, die auf mütterliche Liebe zurückzuführen sind. Durch Manuelas Hilfsbereitschaft und ihr unterstützendes Wesen erfährt die Filmhandlung auch immer wieder einen Schub an großen Emotionen und aufwühlenden Szenen.

Auch Frederic Strauss lässt diese überschwängliche und für Almodóvar bislang eher untypische Emotionalität, verpackt in reale Schauplätze, in seinem Interview mit dem Regisseur anklingen und ordnet dem Film melodramatische Züge zu:

*„It’s a very particular, almost paradoxical, approach to melodrama, isn’t it?  
Yes, it is paradoxical. It’s very dense, very dry, and the style of acting is very pared-down. [...] I don’t follow the rules of melodrama in this film, which may even be too austere for a drama, but that was the way I wanted to treat the story and the characters’ strong emotions. I very much like cinema with emotion, [...] but one that is true and austere, sincere and contemporary.”*<sup>99</sup>

Almodóvars starke Charaktere haben also auch starke Gefühle, die es seinem Empfinden nach in einem realen Schauplatz zu positionieren gilt. Inwieweit dies wirklich mit der ursprünglichen Form eines Melodramas zusammenhängen könnte, soll anhand folgenden Lexikonbeitrags erläutert werden:

---

<sup>97</sup> Vgl.: Sarah Wright, „Theatre“, *A companion to Federico García Lorca*, Hg. Federico Bonaddio, Woodbridge: Tamesis 2007, S. 39-62; hier: S. 57.

<sup>98</sup> Vgl.: Ebd., S. 61.

<sup>99</sup> Strauss bzw. Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 194.

„[Das Melodrama bezeichnet eine] aus dem musikal.-dramat. M. hervorgegangene Dramenform mit charakterist. Inhalt und Aufführungsstil; [...] Die Musik trat in letzterem jedoch bald zurück: charakteristisch wurde ein aufwendiger, pathet. Inszenierungsstil, der Vorrang schauriger und rührender Effekte vor einer glaubhaften Handlung, mittelalterl. (»gothick«) oder oriental. Schauplätze und Helden.“<sup>100</sup>

Vergleicht man diese Definition eines Melodramas mit *Todo sobre mi madre* lässt sich etwa mit der „glaubhaften Handlung“ und einem pathetischen und rührenden Inszenierungsstil höchstens teilweise eine geringe Gemeinsamkeit festmachen, im Allgemeinen aber kann festgehalten werden, dass, wie Almodóvar es bereits andeutete, sein Film nüchterner, realistischer und reduzierter ist, als man es von einem Melodrama erwarten würde.

Neben einer eventuellen Nähe zum Melodrama und den gesamten Parallelen zu Theaterstücken und der Semiotik im Theater gibt es im Film auch einige Elemente, die auf die Kamera als Aufnahmeapparat und die Technik hinweisen. Der Technik- und Apparaturbegriff wird nach einer kurzen Einführung in die Narration in Film und Theater im folgenden Kapitel „Das Dispositiv des Sehens bei Pedro Almodóvar“ thematisiert.

#### 4. Das Dispositiv des Sehens bei Pedro Almodóvar

Nach dem weitgehend praktischen Hauptteil, der die konkrete Analyse der inter- und intramedialen Elemente des Films zum Gegenstand machte, möchte ich im vierten Kapitel nun der Frage nachgehen, inwieweit der Technikbegriff bei Almodóvar entscheidend für seine Rezeption ist.

Das Sehen durch die Kamera, also durch die Apparatur, soll im ersten Unterkapitel „4.1. Narration in Film und Theater“ mit Rudolf Arnheim auf eine theoretische Ebene gehoben werden. Dabei ist es wichtig, die Filmtheorie auch gleichzeitig mit Elementen der Theatertheorie zu erweitern und zu schauen, wie hier das Sehen „durch den Apparat“ gestaltet ist. Damit kann ein erster Ansatz hinsichtlich einer Frage nach einem

---

<sup>100</sup> Günther und Irmgard Schweikle [Hg.], *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 299.

speziellen Dispositiv und damit einer bestimmten Rezeptionsweise von Almodóvar aufgezeigt werden.

Im Anschluss an diesen kurzen Exkurs in die Theorie wird in Kapitel „4.2. Der Einfluss des Apparates auf das Realitäts- und Unmittelbarkeitskonzept“ der Technikbegriff näher erforscht und auf seine Wirkung hinsichtlich eines Realitäts- und Unmittelbarkeitskonzept überprüft. Wie wirkt sich ein Apparat zwischen Betrachter und Akteur auf die Wahrnehmung des Betrachters aus und kann Intermedialität selbst bei nicht gegebener Unmittelbarkeit trotzdem greifen?

Diese Fragen sollen anhand der folgenden Kapitel untersucht und so gut wie möglich beantwortet werden.

#### 4.1. Narration in Film und Theater

Rudolf Arnheim, ein Medienwissenschaftler und Kunsttheoretiker aus Berlin, der 1939 in die USA emigrierte, beschäftigte sich in seinem Werk *Film als Kunst* aus dem Jahr 1932 mit grundlegenden Theorien zum Film. Bereits der Titel *Film als Kunst* deutet an, dass Arnheim Film nicht als reines Repräsentationsmedium wahrnimmt:

„[...] viele wertvolle, gebildete Menschen leugnen bis heute, daß der Film auch nur die Möglichkeit habe, Kunst zu sein. Sie sagen etwa: Film kann nicht Kunst sein, denn er tut ja nichts als einfach *mechanisch die Wirklichkeit zu reproduzieren*. [...] Es lohnt die Mühe, den Einwand, Photographie und Film seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nichts mit Kunst zu tun, gründlich und systematisch zu widerlegen.“<sup>101</sup>

Nachdem Arnheim in seiner Filmtheorie immer wieder auch auf das Theater zurückkommt und es für Erklärungszwecke heranzieht, habe ich mich entschlossen, meine theoretischen Ausführungen rein auf Arnheim zu konzentrieren und mithilfe seiner Ausführungen auch eine Verbindung zur Narration im Theater herzustellen.

Ebenso möchte ich bereits jetzt darauf hinweisen, dass ich aus rein praktischen Gründen nicht die gesamte Theorie darlegen kann, sondern mich nur auf jene Punkte beschränken werde, die auch für die weiteren Kapitel dieser Arbeit von Bedeutung sein werden.

Der Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität im Film markiert einen elementaren Teil in Arnheims Filmtheorie. Im Grunde bedeutet dies, dass es im Film möglich ist, die Zeit

---

<sup>101</sup> Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 24.



zu einem beliebigen Zeitpunkt anzuhalten oder den Film an einer selbst gewählten Stelle zu beenden und damit das Zeitkontinuum abzubrechen. Eine Szene, die zu einer völlig anderen Zeit spielt, kann plötzlich gezeigt werden. Genauso verhält es sich mit dem Raumkontinuum: Innerhalb weniger Sekunden wird es einem mithilfe des Films möglich gemacht, sich an einem ganz anderen Ort als jenen, an welchem man sich tatsächlich befindet, aufzuhalten. Dem (klassischen) Theater schreibt Arnheim eine wesentlich geringere Selbstständigkeit in Bezug auf das Zeit- und Raumkontinuum zu.<sup>102</sup>

Interessant ist weiters Arnheims Positionierung des Films zwischen einem (fotografischen) Bild und dem Theater. Die Illusion im Theater kann nur vereinzelt gegeben sein, da dem Publikum in jedem Moment bewusst ist, dass es sich hier nur um gespielte Szenen handelt. Gleichzeitig ist die „Illusionskomponente auf der Bühne relativ stark“, da die Geschehnisse auf der Bühne ja tatsächlich in demselben Moment geschehen, wie die Besucher sie wahrnehmen. Im Gegensatz zur Bühne, so Arnheim, verhalte sich das bei einer Fotografie komplett anders. Die Illusion, dass es sich hier um einen realen Raum handelt, kann nicht entstehen, da das Bild einfach zu abstrakt ist. Der Film hingegen befindet sich in einem Zwischenstadium: Wie auf einer Bühne werden bewegte Bilder gezeigt, diese befinden sich aber nicht wie auf einer Bühne in einem realen Raum sondern auf einer Fläche, gleichsam der Fotografie.<sup>103</sup>

„Der Film also bietet, ebenso wie das Theater, eine partielle Illusion. Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens [...]. Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann.“<sup>104</sup>

Auch für den sowjetischen Regisseur Serge Eisenstein ist es wichtig, in seinem Werk *Vom Theater zum Film* darauf hinzuweisen, dass einer der beiden Grundzüge des Films darin besteht, dass „Photo-Fragmente der Natur aufgenommen werden“. Wesentlich ist, dass diese in einem zweiten Schritt auf verschiedene Weise kombiniert und somit montiert werden.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl.: Ebd., S. 34,35.

<sup>103</sup> Vgl.: Ebd., S. 38.

<sup>104</sup> Ebd., S. 38, 39.

<sup>105</sup> Vgl.: Serge Eisenstein, *Vom Theater zum Film. Mit Photos, Schriften und Dokumenten*, Übers. ins Deutsche von Marlis Pörtner, Zürich: Arche 1960, S. 19, 20.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen zum Film möchte ich nun etwas konkreter auf die Wahrnehmung des Betrachters eingehen. Arnheim spricht diesbezüglich von einem „Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt“<sup>106</sup> beim Film:

„Geruchs-, Gleichgewichts- und Tastempfindungen treten im Film niemals auf Grund direkter Geruchs-, Schwerkraft- oder Druckreize auf sondern werden indirekt über den Weg der Sehphäre vermittelt.“<sup>107</sup>

Wenn Arnheim weiter über den Tonfilm<sup>108</sup> und den künstlerischen Wert dieser Neuerung philosophiert, so erkennt er darin schnell eine Rückkehr zu einer viel älteren Kunstform, dem Theater. Wichtig ist ihm hierbei aber die beiden Formen nicht voneinander abzugrenzen und zu schauen, welche Unterschiede es gibt, Arnheim scheint Brücken zu bauen, bis er am Ende seiner Ausführungen auch dem „Zwischenstadium Film“ einen eigenen Gestaltungsraum zu geben scheint.<sup>109</sup>

„Mit Tonfilmeffekten kann auch die Sprechbühne aufwarten, aber sie sind dort ein unerwünschter Komfort. Und umgekehrt kann der Tonfilm Theater bringen, wovon noch die Rede sein wird, aber es fragt sich, ob nicht in den Eigenheiten der Tonfilmapparatur außerdem Verwendungsmöglichkeiten beschlossen liegen, die auf ein ihm allein reserviertes Beschäftigungsfeld hindeuten.“<sup>110</sup>

Theater und Tonfilm können demnach von den jeweils anderen Gestaltungsmöglichkeiten profitieren und diese für ihr eigenes Medium heranziehen. Gleichwohl schreibt Arnheim dem Theater Eigenheiten zu, die es als eigenständige Gestaltungsform definieren und vermutet dies auch für den Tonfilm.

In einem zentralen Punkt unterscheidet sich der Tonfilm vom Theater: in der Sprache. Arnheim hält fest, dass die verwendete Sprache im Tonfilm viel natürlicher zu Tage tritt und keinerlei künstlerischer Gestaltung bedarf, wie es etwa im Theater der Fall ist.<sup>111</sup> Ebenso wie in Bezug auf die Sprachgestaltung so gestaltet sich der Film auch auf einer

---

<sup>106</sup> Arnheim, *Film als Kunst*, S. 44.

<sup>107</sup> Ebd., S. 44.

<sup>108</sup> Anm.: Bei Arnheim muss man beachten, dass er sich bei seiner Theorie außer in den gekennzeichneten Kapiteln immer auf den Stummfilm bezieht. Der Stummfilm wird erst im Jahr 1936 durch den Tonfilm ersetzt, geschrieben hat Arnheim seine Theorie jedoch vier Jahre zuvor.

<sup>109</sup> Vgl.: Arnheim, *Film als Kunst*, S. 195ff.

<sup>110</sup> Ebd., S. 197,198. Anm.: Zu beachten gilt, dass Arnheim hier auf eine klassische Theaterform Bezug nimmt, die das Wort als „zentrales Kunstmittel des Theaters“ formuliert. Modernere Theaterformen oder auch ein Musiktheater werden bei diesen Ausführungen ausgegrenzt.

<sup>111</sup> Vgl.: Ebd., S. 200.

weiteren Ebene realistischer als das Theater: das Filmbild zeigt sich „naturnaher“ als das Bühnenbild, so Arnheim.<sup>112</sup>

Wie wir anhand der bisher dargelegten Ausführungen von Arnheim bereits erkennen konnten, verteidigt er vor allem den künstlerischen Anspruch des Films. Gleichzeitig aber spricht er von dem Film als „wirklichkeitsnahste Kunst – wenn wir unter Wirklichkeit die Gesamtheit dessen verstehen, was uns unsere Augen und Ohren zeigen“<sup>113</sup>.

Mit dem sogenannten „Komplettfilm“<sup>114</sup>, von dem Arnheim damals bereits wusste, dass er den Schwarz-Weiß-Film und den Stummfilm eines Tages vollkommen ersetzen wird, wird der Film noch realitätsnäher und strebt danach, ein „Maximum an Naturähnlichkeit“ zu erreichen.<sup>115</sup>

Bei *Todo sobre mi madre* handelt es sich natürlich um einen sogenannten „Komplettfilm“, der realistische Personen in ein der Natur gleichgemachtes Umfeld in eine realistische Handlung einbettet. Demnach müssten wir nach Arnheims Verständnis Almodóvars Werk als realitätsnah und somit gleichzeitig als kunstfern betrachten. Heben wir allerdings die Theaterszenen im Film hervor und beachten, dass Eisenstein in der Praxis der filmischen Montage sehr wohl ein Kunstverständnis voraussetzt, so sollten wir Arnheims Realitätstheorie des Komplettfilms mit Vorsicht genießen. Ob man bei Almodóvar aber deshalb auch von einer theatralen Performativität sprechen kann, soll im nächsten Kapitel endgültig geklärt werden.

#### 4.2. Der Einfluss des Apparates auf das Realitäts- und Unmittelbarkeitskonzept

Welchen Einfluss ein Apparat als Vermittler zwischen Akteur und Zuschauer auf den Betrachter ausübt, stellt den Gegenstand der folgenden Ausführungen dar. Es soll untersucht werden, inwieweit durch das „Dispositiv“ Kamera die Sicht und Wahrnehmung des Zuschauers eine Veränderung erfährt. Die Unmittelbarkeit, eine räumliche Nähe zwischen Akteur und Betrachter, die Kattenbelt für das Bestehen von Intermedialität einfordert, besteht in *Todo sobre mi madre* selbstverständlich nicht, oder doch?

---

<sup>112</sup> Vgl.: Ebd., S. 200.

<sup>113</sup> Ebd., S. 153.

<sup>114</sup> Anm.: Den Film, wie wir ihn heute kennen, in Farbe und mit Ton, bezeichnet Arnheim als „Komplettfilm“.

<sup>115</sup> Vgl.: Arnheim, *Film als Kunst*, S. 261.

Zunächst möchte ich hier abermals Kattenbelt und sein Verständnis von Intermedialität in Erinnerung rufen:

„Although at first sight, intermediality might appear to be a technologically driven phenomenon it actually operates, at times, without any technology being present. Intermediality is about changes in theatre practice and thus about changing perceptions of performance, which become visible through the process of staging.“<sup>116</sup>

Als Ursprung der Intermedialität sieht Kattenbelt also den *staging process* und damit eine Situation, die, um gelingen zu können, einen Akteur und einen Zuschauer erfordert. In *Todo sobre mi madre* kann es ebenso Akteure und Betrachter geben, nur befinden sich diese nicht zur selben Zeit im selben Raum. Eine unmittelbare Übertragung des Gespielten sieht der Film nicht vor, das Gezeigte wird zeit- und raumversetzt zu den Kinobesuchern transportiert.

Weiters sind für Kattenbelt die performative Äußerung oder der performative Akt wesentliche Bausteine der Intermedialität. Der performative Akt schließt die Notwendigkeit des Präsentierens mit ein, ebenso muss er im selben Moment, wo er aufgeführt wird, auch von einem vorhandenen Publikum realisiert und als performativer Akt wahrgenommen werden.<sup>117</sup>

Intermedialität schließt zusammenfassend bei Kattenbelt also zwei grundlegende Begebenheiten mit ein: erstens die Unmittelbarkeit und zweitens den performativen Akt. Wie steht es nun mit diesen beiden Elementen im Film? Dieser Frage soll nach einem kurzen Exkurs in die Verhandlung der Technik im Film nachgegangen werden.

Technische Mittel spielen in Almodóvars Film nicht nur in der Rezeption des Endproduktes eine Rolle, eine Bezugnahme auf die technische Errungenschaften und ihre besondere Beziehung zum menschlichen Körper werden auch in der Handlung selbst vermehrt zum Thema gemacht.

Auf den ersten Bildern des Films sehen wir Infusionsbeutel, Sauerstoffbehälter, Steckdosen und unzählige Knöpfe und Tasten, mit deren Hilfe Patienten am Leben gehalten werden können. Ein EKG-Messgerät zeigt uns den nicht vorhandenen Herzschlag eines Patienten, dessen Leben nicht mehr gerettet werden konnte.

---

<sup>116</sup> Chapple/Kattenbelt, „Key Issues in Intermediality in theatre and performance“, S. 12.

<sup>117</sup> Vgl.: Kattenbelt, „Intermediality in Performance as a Mode of Performativity“, S. 30.



Abb.9: EKG Aufzeichnung (00:01:31)

Hier wird uns der Tod eines Menschen also gleich zu Beginn der Filmhandlung auf technische und damit auch sachliche Weise nähergebracht. Mit diesem Vorspann scheint uns Almodóvar vor Augen führen zu wollen, wie sehr unser Leben bereits von der Technik abhängig ist.

Während des Films gibt es zahlreiche Szenen, wo wir eine Verdoppelung vorfinden. Das bedeutet konkret, dass wir auf unserem Bildschirm/oder auf der Kinoleinwand abermals ein Übertragungsgerät/oder ein Fernsehgerät zu sehen bekommen, etwa in der Szene als Manuela mit Esteban vor dem Fernseher sitzt und sie sich *All about Eve* ansehen. Mit diesem ständigen Verweisen auf technische Güter bewirkt Almodóvar, dass wir uns immer wieder die Tatsache ins Gedächtnis rufen, dass es sich hier nur um einen Film und nicht um die Wirklichkeit handelt.

Der Autounfall von Esteban, der auch zu seinem Tod führt, ist im Film das Paradebeispiel für eine künstlerische Verhandlung der Technik. Die unzähligen Möglichkeiten einer Kamera, Situationen aufzuzeigen, werden hier ausgespielt. Durch eine spezielle Kameraführung sehen wir uns in den sterbenden Esteban hineinversetzt und werden wie er durch die Luft geschleudert, bis wir reglos am Boden liegen bleiben. Trotz des Todes von Esteban sehen wir nicht plötzlich ein schwarzes Bild, die Kamera bleibt weiter „auf Sendung“ und wir sehen aus der Sicht eines Toten dessen Mutter schreiend heraneilen. Diese Szene zeigt uns eine Situation, die nur aus der Perspektive eines Toten so wahrgenommen werden kann. Wenn Esteban stirbt, sind wir unmittelbar mit dabei.

Um nun an die Frage nach der Unmittelbarkeit und dem performativen Akt im Film herangehen zu können, finde ich es sinnvoll, den Begriff der Unmittelbarkeit zu

erweitern und ihn nicht bloß auf eine räumliche und zeitliche Ebene zu beschränken. Unmittelbarkeit könnte demnach etwa genauso durch die Verwendung der Sprache bestehen.

Schon bei Arnheim wurde einen Unterschied zwischen der Sprache im Theater und jener im Film festgestellt und auch der Germanist und Medienwissenschaftler Matthias Hurst spricht davon, dass die Filmsprache der natürlichen Sprache der Menschen näherkäme. Im Vergleich zur Literatur wird der Film von Forschern oder auch von Kinogehern deshalb oft als unmittelbareres Medium wahrgenommen, da die theatralische oder epische Sprache eines literarischen Werkes den Betrachter weniger anspricht.<sup>118</sup>

Unmittelbarkeit könnte sich, wenn sie, wie im Film, nicht auf einer zeitlichen und räumlichen Ebene besteht, auch auf der Ebene der Sicht des Zuschauers bewegen. Eine klassische Theaterbühne baut sich vor unseren Augen auf und bleibt normalerweise während des gesamten Stückes der einzige Spielort der Figuren. Der Film hingegen ermöglicht es uns, direkt in die Handlung einzusteigen und oft auch die Position eines unsichtbaren Mitspielers einzunehmen. Durch die räumliche Nähe zu den Charakteren, und damit meine ich jetzt die Distanzlosigkeit der Filmkamera, fühlen wir uns, als wären wir unmittelbar dabei und in das Handlungsgeschehen miteingebunden.

Auch von vielen berühmten Autoren der Geschichte wird der Film immer wieder als unmittelbares Medium wahrgenommen. Da er auch in *Todo sobre mi madre* eine Rolle spielt, möchte ich als Beispiel hierfür Truman Capote heranziehen. Er spricht in seinem Werk *Musik für Chamäleons* dieses Vermögen des Films an und schreibt über die Entstehung seines 1965 erschienenen Romans *In cold blood* folgendes:

„Mehrere Jahre lang hatte ich mich in zunehmendem Maße zum Journalismus als eigenständiger Kunstform hingezogen gefühlt. Dafür hatte ich zwei Gründe: Erstens war ich der Meinung, daß sich in der Prosadichtung oder überhaupt in der Literatur seit den zwanziger Jahren nichts wirklich Neues mehr getan hatte; und zweitens war der Journalismus als Kunst ein nahezu jungfräuliches Territorium – aus dem einfachen Grund, daß sich sehr wenige Literaten jemals auf dem Gebiet des erzählenden Journalismus betätigt hatten und weil dieser, wenn sie es dennoch taten, stets die Form eines Reiseberichts oder der Autobiographie annahm. »The Muses Are Heard« lenkte meine Gedanken in eine völlig neue Richtung. Ich wollte einen journalistischen Roman schreiben, eine großangelegte Arbeit, welche die Glaubwürdigkeit des Tatsachenberichts,

---

<sup>118</sup> Vgl.: Matthias Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 89,90.

die Unmittelbarkeit des Films, die Tiefe und Freiheit der Prosa und die Präzision der Lyrik in sich vereinte.“<sup>119</sup>

Die eigentliche Besonderheit dieser Worte besteht weniger darin, dass Capote den Film in diesem Zitat als unmittelbares Medium beschreibt, sondern, dass er den Journalismus als eigenständige Kunstform deklariert und ihn in seinem Roman mit der Unterhaltungsliteratur vermischt. Durch die Zugabe der „Unmittelbarkeit des Films“, „der Tiefe und Freiheit der Prosa“, der „Präzision der Lyrik“ als auch der „Glaubwürdigkeit eines Tatsachenberichts“ kann man im Fall von *In cold blood* eigentlich von einer Art Medienkombination sprechen. Eine Kombination verschiedener medialer Elementen, wie sie hier vorliegt, geschieht auch in *Todo sobre mi madre*. Bei *In cold blood* von Kunst zu sprechen liegt nahe, allein auch deshalb, weil Capote selbst dieses Wort immer wieder verwendet. *Todo sobre mi madre* aufgrund der Kombination unterschiedlicher medialer Formen ebenso als Kunst zu deklarieren, erscheint damit auch schlüssig.

Per definitionem scheinen sich Unmittelbarkeit und Film eigentlich auszuschließen, denn Unmittelbarkeit muss wohl grundsätzlich etwas bezeichnen, das unmittelbar präsent ist. Auch aus dem Wortstamm könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass es sich bei etwas Unmittelbarem um einen Gegenstand handelt, der „ohne (Zusatz-)Mittel“ und direkt dargebracht wird. Gleichzeitig aber besitzt der Film auch die Fähigkeit, fernab von zeitlicher und räumlicher Kontinuität Inhalte weiter zu tragen und auch abgeschiedenen Orten und Epochen zugänglich zu machen und zu „vermitteln“.

Nach diesen Überlegungen zur Unmittelbarkeit des Films möchte ich nun auf die Wahrnehmung des Betrachters eingehen. Dazu führt abermals eine These Kattenbelts in die Problembehandlung ein: „Intermediality is a powerful and potentially radical force, which operates in-between performer and audience;[...]“<sup>120</sup> Wie wir daraus also schließen können, bedarf es des Vorhandenseins eines Zuschauers, wenn Intermedialität entstehen soll. Nachdem Kattenbelt in diesem Zusammenhang auch immer wieder den performativen Akt anspricht, erscheint es logisch, dass zwischen Zuschauer und Akteur auch eine räumliche Nähe oder zumindest ein Bezug in irgendeiner Art und Weise bestehen muss.

---

<sup>119</sup> Capote, *Musik für Chamäleons*, S. 12.

<sup>120</sup> Chapple/ Kattenbelt, „Key Issues in Intermediality in theatre and performance“, S. 12.

Die Filmwissenschaftlerin Robin Curtis sieht das anders und befindet die Praxis einer Kinovorführung in demselben Maße als performativ wie auch eine Theateraufführung. Der „Wahrnehmungsapparat des Betrachters“ spielt hierbei eine Rolle, der über die Kamera bestimmte „räumliche, emotionale und viszerale“ Bedeutungen vermittelt bekommt. Damit wird ihm der Anschein eines Ereignisses übermittelt und „performatives Sehen“ ermöglicht.<sup>121</sup>

Diese Sichtweise Curtis', dass eine performative Situation in gewisser Weise auch „innerlich“ bestehen kann, finden wir auch bei Helmut Ploebsts Ausführungen über den Performer Jérôme Bel wieder:

„Ein etymologischer Blick auf den Begriff „Theater“ zeigt, daß sich aus dem griechischen Grundwort *théa* („anschauen, Schau, Schauspiel“) *theāsthai* bildet: „schauen, anschauen“. Woraus zu schließen ist, daß nicht das Objekt der Betrachtung Ursprung des Theaters ist, sondern das Subjekt des Zuschauers. Diesem historischen Begriffsverständnis entspricht die Vermutung: Das innere Theater bestimmt immer die Wahrnehmung des äußeren.“<sup>122</sup>

Wenn es wirklich so ist, dass das innere Theater die äußere Wahrnehmung bestimmt, so scheint es gerechtfertigt, davon auszugehen, dass es einer direkten Anbindung über eine Zeit- und Raumkomponente zum Schauspieler nicht zwingend bedarf. Um Theater erleben zu können, ist es von primärer Bedeutung, das Theater innerlich zu erleben, und wie wir bei Curtis gesehen haben, funktioniert dies genauso gut auch beim Film.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass, sofern wir davon ausgehen, dass Intermedialität einen performativen Akt voraussetzt, auch der Film einen Nährboden für Intermedialität darstellen kann.

Um die Frage nach dem Einfluss des Apparates auf das Realitätskonzept zu beantworten, kann hier abermals auf das „innerliche Theater“ Bezug genommen werden. Das, was ein Film bei uns auslösen kann, ist genauso echt, wie unsere Gefühle beim Betrachten einer Theateraufführung echt sind. „Das einzige, was an mir echt ist, sind meine Gefühle und das zentnerschwere Silikon.“ (00:27:23)<sup>123</sup> – so stellt auch unser Ausbund an Performativität, La Agrado, in einem Gespräch mit Manuela klar, dass Gefühle eine der wenigen Dinge sind, die der Realität entsprechen.

---

<sup>121</sup> Vgl.: Curtis, „How do we do things with films?“, S.76,77. Anm.: Für genauere Ausführungen siehe auch S. 23 dieser Diplomarbeit.

<sup>122</sup> Ploebst, *No wind no word*, S. 203.

<sup>123</sup> Orig.: „Yo lo único que tengo de verdad son los sentimientos y los litros de silicona que me pesan como quintales.“



Das Theater in *Todo sobre mi madre* ist omnipräsent. Vittoria Borsò ordnet dem Theater im Film deshalb auch eine ganz besondere Stellung zu:

„Nicht die Welt entpuppt sich als Theater, sondern das Theater ist Leben – etwa, wenn am Schluss die Theatersequenz wiederkehrt, aber ohne Trennung in einen Bühnen- und Zuschauerraum.“<sup>124</sup>

Dieses Zitat führt nicht nur aus, dass Theater selbst Leben sei, gleichzeitig wird damit aufgezeigt, dass im Film eine Trennung zwischen Theater- und Filmsequenzen nicht mehr erfolgt und damit auch die Grenzen zwischen diesen beiden „Medien“ verwischt werden. Almodóvars Werk deshalb als „theatralisches Kino“ zu kennzeichnen, erscheint mir demnach nicht nur zulässig sondern auch notwendig.

## 5. Selbstreflexivität als Merkmal der Intermedialität

### 5.1. Der *staging process* nach Kattenbelt

Der *staging process* bezeichnet grundsätzlich den Vorgang, etwas auf eine Bühne zu bringen. Wichtig ist es dabei, dass es zur Aufführung kommt. Der Aufführungsprozess ist nämlich ein integraler Bestandteil des intermedialen Austausches, wie Kattenbelt es ausdrückt.<sup>125</sup>

Wie hängt dieser *staging process* nun mit einer Selbstreflexivität zusammen und was bedeutet das überhaupt?

Der Aufführungsprozess bezieht sich immer auf sich selbst und dabei gleichzeitig darauf, dass etwas auf die Bühne gebracht wird. Das Publikum ist sich dessen bewusst, dass sie Zeugen einer (nur) aufgeführten Realität werden, selbst wenn es sich dabei um noch so realistisch anmutende Darstellungen handelt.<sup>126</sup>

Selbstreflexivität, so Kattenbelt, beziehe sich aber nicht nur auf die Performance oder auf das Dargebrachte selbst, sondern gleichzeitig auch auf den Betrachter, der die Position des Publikums einnimmt. Durch die ästhetische Ausrichtung der Performance wird es dem Zuseher erleichtert, sich mit seinen eigenen Erlebnissen auseinanderzusetzen. Das bedeutet im konkreten Fall, dass durch das Zeigen und das

---

<sup>124</sup> Vittoria Borsò, „Das mediale Intervall. Inter-Medialität und Visualität am Beispiel des spanischen Kinos“, *Intermedialität analog-digital. Theorie-Methoden-Analysen*, Hg. Joachim Paech/Jens Schröter, München: Fink 2008, S. 361-380, hier: S. 378.

<sup>125</sup> Vgl.: Chapple/Kattenbelt, „Key Issues in Intermediality in theatre and performance“, S. 12.

<sup>126</sup> Vgl.: Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 32.

Aufführen eines Ereignisses dieses beim Zuschauer mit seinem eigenen Leben in Verbindung gebracht und damit selbstreflexiv verhandelt wird.<sup>127</sup>

„Aesthetic action (in production as well as perception) may be considered a form of exploration and reflection, which reinforces the communicative competence of socialised individuals. This also implies an assumption that aesthetic action has a therapeutic as well as educative function [...]“<sup>128</sup>

Wie wir am Ende des vorherigen Kapitels bereits festgestellt haben, hängt das Theater und seine Wirkungsweise besonders mit der Disposition des Zuschauers zusammen. Auch Kattenbelt findet eine Rückkoppelung auf den Betrachter selbst sinnvoll und schreibt der Aktion der Selbstreflexion im Theater eine therapeutische und bildende Funktion zu.

Dass ein performativer Akt, der den *staging process* ja miteinschließt, auch wirklich auf den Zuschauer wirkt, beweist Kattenbelt anhand des Umstandes der Instrumentalisierung dieser „aesthetic action“ für politische Propaganda oder die Werbung.<sup>129</sup>

Im folgenden und damit letzten Kapitel dieser Arbeit wird der Begriff des *staging process* mit *Todo sobre mi madre* in Verbindung gebracht. Dabei liegt der Fokus darauf, zu erkunden, inwieweit das Konzept des *staging process* nach Kattenbelt auch bei Almodóvars Meisterwerk anwendbar ist.

## 5.2. Der *staging process* in *Todo sobre mi madre*

Aufführungsprozesse, Schauspiel und Inszenierungen in den unterschiedlichsten Formaten finden wir in *Todo sobre mi madre* reichlich. Das vielfache Abfilmen von Theaterszenen auf der Bühne und die performative Rede von La Agrado, die ebenfalls auf einer Theaterbühne vonstatten geht, stellen dabei die markantesten Formen eines *staging process* dar. Geht es um den Begriff der Inszenierung und des „In-Szene-Setzens“ so müsste auch einer weiteren Szene des Films unbedingt Beachtung geschenkt werden.

Manuelas Ex-Mann Lola, der sich zu einer Frau umoperieren ließ, erscheint während des gesamten Films nur in den Erzählungen der Schauspielerinnen. Jene Figur, die in

---

<sup>127</sup> Vgl.: Ebd., S. 32,33.

<sup>128</sup> Ebd., S. 33.

<sup>129</sup> Vgl.: Ebd., S. 33.

Manuelas Leben eine derart wichtige Rolle spielt(e), tritt erst in den letzten Filmminuten auf und zeigt sein wahres Gesicht. Wir als Filmzuschauer begegnen Lola zum ersten Mal auf einem Friedhof während der Beerdigung von Schwester Rosa (ab 01:19:21).



Abb.10: Lolas Auftritt (01:19:41)

Lola tritt in langsamen Schritten die Treppen hinunter und stützt ihren Körper dabei mit einem Gehstock. Sie ist sterbenskrank und versucht noch den letzten Funken an Haltung zu bewahren. Den Auftritt dieser Figur, auf die wir während der Filmhandlung so lange gewartet haben, inszeniert Almodóvar als große Show. Er baut Lolas Gang die Treppen hinunter in die Beerdigung Rosas ein und weist damit darauf hin, dass Lola als „Todesengel“ fungiert. Er schwängerte Rosa und infizierte sie mit HIV, was letztlich ihren Tod bedeutete. Die Tatsache, dass auch Lola selbst bald sterben wird, ist ein weiterer Hinweis dafür, Lola als den „personifizierten Tod“ wahrzunehmen. Diese Szene enthält zweifelsohne performativen Charakter, wenn man bedenkt, dass nicht nur wir als Zuschauer die Rolle des Betrachters einnehmen, sondern auch Manuela den Auftritt Lolas wahrnimmt und darauf reagiert. Die Gefühlsregung, die sich in uns als Zuschauer auftut, als Lola hinter den aufgestellten Betonkreuzen auf dem Friedhof auftritt, gewinnt deshalb an einer solchen Intensität, weil wir diese Präsentation schon lange erwartet hatten und in ihr so etwas wie eine Erlösung oder ein Ende sehen können. Nachdem die Theaterszenen in Almodóvars Werk in dieser Arbeit bereits gründlich analysiert worden sind, möchte ich nun auf die „performativste“ Handlung im ganzen Film eingehen. Diese Szene enthält deshalb einen solch hohen Grad an Performativität,

weil sie „in production as well as in perception“<sup>130</sup> selbstreflexiv gestaltet ist, um es in Kattenbelts Worte zu fassen.

Da auch La Agrados Monolog auf der Bühne bereits in „3.2.1. Charaktere/Monologe/Dialoge“ genau beschrieben wurde, möchte ich mich in diesem letzten Kapitel der Arbeit lediglich auf die Selbstreflexivität dieser Szene beschränken.

La Agrado erzählt in dem Monolog auf der Bühne von ihren Schönheitsoperationen und stellt ihren Körper zur Schau, indem sie immer wieder auf die Partien zeigt, an welchen „Hand angelegt wurde“. Durch ihre Worte und Gestiken schreibt sie sich eine gewisse Identität zu, die sie selbst als „weibliche Identität“ empfindet. Interessant ist dabei, dass sie während ihres Sprechaktes selbstreflexiv vorgeht, was bedeutet, dass sie sich als Person in den Mittelpunkt stellt und keine ausgedachte Figur spielt. Natürlich wirkt die Szene etwas paradox, da es sich bei La Agrado eigentlich um eine „ausgedachte“ Figur handelt, weil sie ihren Körper „ihrem Traum nach“ formen ließ, aber dieses Individuum, das hier ab Minute 01:13:17 vor uns auf der Theaterbühne steht, ist echt und steht für seine Authentizität ein.

Wie Kattenbelt beschrieben hat, kann durch die ästhetische Ausrichtung einer Performance auch der Zuschauer selbstreflexiv agieren und seine eigenen Erlebnisse mit jenen auf der Bühne in Verbindung bringen.<sup>131</sup> Dies geschieht auch bei der Bühnenperformance von La Agrado: Sowohl das Publikum im Film, das auf den Sitzen des Theaters Platz genommen hat, als auch wir, die Zuseher hinter den Fernsehbildschirmen oder den Kinoleinwänden, werden in diese Rede miteingebunden. Im letzten Satz gibt uns La Agrado einen Rat mit auf den Weg und weist darauf hin, in Dingen, die unsere Authentizität anbelangen, nicht knauserig zu sein, da wir „umso authentischer sind, je näher wir dem Bild kommen, das wir von uns selbst haben.“<sup>132</sup> (ab 01:15:10). Hier stellt sich jeder aufmerksame Zuschauer wohl sofort die Frage, wie authentisch bin ich selbst? Lebe ich mein Wesen und meine Träume aus oder verstelle ich mich vor anderen?

Diese und andere selbstreflexive Gedanken der Zuschauer zettelt La Agrado mit ihrer performativen Aktion an.

---

<sup>130</sup> Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 33.

<sup>131</sup> Vgl.: Ebd., S. 32,33.

<sup>132</sup> Orig.: „Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de si misma.“

Mit dem Begriff der Selbstreflexivität geht gleichzeitig die Vorstellung einer Realität einher, da wir uns auf uns selbst beziehen und als echte Personen natürlich real sein müssen. Realität spielt auch bei Kattenbelts Ausführungen zum „performative turn“ eine große Rolle. Er münzt hier die Realität in der mediatisierten Kultur und den Massenmedien in eine sogenannte „Hyperrealität“ um und meint damit „that the signs have become more real than the objects to which they refer or, to put it differently, that reality has been replaced by its representations.“<sup>133</sup>

Bezugnehmend auf Umberto Eco und Gilles Deleuze weist Kattenbelt hier auf Shakespeares berühmte Verkündung „Die ganze Welt ist eine Bühne“ hin,<sup>134</sup> und spricht unmissverständlich an, was auch Almodóvar selbst über sein Werkschaffen sagt:

„This is exactly what interests me in cinema: cinema speaks of reality, of things which are true, but must become a representation of reality in order to be recognizable.“<sup>135</sup>

Die Repräsentation der Realität ist also realer als die Realität selbst. So paradox dies auch klingen mag, für *Todo sobre mi madre* trifft es zu. Bewegen wir uns im Rahmen der Filmhandlung und somit eigentlich schon in einer Repräsentation, so sind jene Szenen des Films, die Menschen auf der Bühne zeigen, die Szenen, die auch am meisten real wirken. Dies meine ich jetzt nicht von der Inszenierung her, denn die Theaterbühne im Film wirkt natürlich nicht realer als die restliche Szenerie. Und doch sind die Themen, die auf den Bühnen verhandelt werden, sowohl die bereits besprochenen Ausschnitte aus *A streetcar named desire*, aus *Haciendo Lorca*, oder aber auch aus La Agrados Monolog über sich selbst, für die Figuren im Film von grundlegender Bedeutung für ihre Realität. Die Worte, die hier gesprochen werden zeigen die Realität der Figuren auf und konfrontieren sie oft damit, was sie eigentlich lieber verdrängt hätten. Wo das Leben der Figuren in der Filmrealität gleichzeitig auf so vielen Lügen und Vortäuschungen basiert,<sup>136</sup> scheint das einzig Reale im Film auf der Bühne stattzufinden.

Das Theater im Film fungiert somit, könnte man sagen, als „Ort der Wahrheit“, als Ort, wo sich die Filmrealität, wenn sie schon nicht im Film bestehen darf, entfalten kann.

---

<sup>133</sup> Kattenbelt, „Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity“, S. 34.

<sup>134</sup> Vgl.: Ebd., S. 34.

<sup>135</sup> Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 14.

<sup>136</sup> Anm.: Vgl. hierfür Kapitel den Abschnitt „Lüge und Wahrheit“ aus Kapitel „3.2.1. Charaktere/Monologe/Dialoge“.

Um die Intensität und Dominanz des Theaters in *Todo sobre mi madre* ein letztes Mal vor Augen zu führen, beende ich diese Arbeit mit einer Bemerkung der Professorin für Spanische Literatur auf der Universidad Complutense de Madrid, Mercedes Alcalá Galán. Eigentlich bezieht sie diesen Satz auf *All about Eve*, erkennt dieses Konzept aber gleich darauf auch als Früchte tragend für *Todo sobre mi madre*:

„In diesem Werk verschwimmen die Grenzen zwischen Theater und Leben, zwischen Realität und Fiktion und zwischen der Schauspielerei und der Wahrheit, bis die Masken sich in die einzigen Gesichter der Figuren verwandeln.“<sup>137</sup>

## 6. Conclusio

Das in der Einleitung formulierte Ziel dieser Arbeit, ein Unmittelbarkeitskonzept und eine Realitätsnähe für *Todo sobre mi madre* geltend zu machen und damit dem Film auch eine intermediale Verfahrensweise nach Kattenbelt'scher Theorie zuzugestehen, sehe ich zusammenfassend als erreicht an. Kattenbelts These, dass vor allem das Theater, weil es ein *staging* betreibt und die unmittelbare Nähe des Akteurs zum Zuschauer besser als kein anderes Medium mit einschließt, ist für diese Arbeit von grundlegender Bedeutung. Ich erachte es als sinnvoll, diese Ausführungen von Kattenbelt auch für meine Diplomarbeit heranzuziehen, sie anzuerkennen und *Todo sobre mi madre* gerade aufgrund seiner Theatralität als perfekten Nährboden für Intermedialität auszuweisen.

Das Theater erreicht in *Todo sobre mi madre*, wie wir vor allem anhand des fünften Kapitels dieser Untersuchung gesehen haben, einen derart hohen Stellenwert, dass sich dahingehend sogar die Frage stellt, ob der Film nicht auch gleichzeitig „ein Theater darstellen könnte“.

Meine Behauptung, dass das Theater im Film mit einer reinen Theateraufführung gleichzusetzen ist und *Todo sobre mi madre* deshalb auch ähnliche Wirkungsweisen wie

---

<sup>137</sup> Orig.: „En esta obra las fronteras entre teatro y vida, realidad y ficción, y actuación y verdad se van desdibujando hasta que las máscaras se convierten en los únicos rostros de los personajes.” Aus: Mercedes Alcalá Galán, “De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del sigloXX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* ; Madrid, Casa de América, 27 – 29 de junio de 2001, Hg. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, S. 231-239, hier: S. 238.

jenen des Theaters zuzuschreiben sind, stützt sich auf grundlegende Ergebnisse dieser Arbeit, die ich nun zusammenfassend erläutern möchte:

*Todo sobre mi madre* ist theatrales Kino und zwar nicht nur aufgrund der inhaltlichen Parallelen zu dramatischen Werken, sondern wegen der Gesamtaussage des Films, die ich an Vittoria Borsòs Ausführungen in Kapitel 4.2. und den Worten von Mercedes Alcalá Galán in Kapitel 5.2. bereits versucht habe darzulegen: Das Theater wird in *Todo sobre mi madre* zum Leben erweckt und fungiert als Übermittler einer Realität, die so in der Filmhandlung ohne die Bezüge auf das Theater nicht bestehen würde. Die Theaterszenen im Film stellen Repräsentationen dar und wie Almodóvar selbst anführt, benötigt es, um wahrgenommen zu werden, die Repräsentation einer Realität und nicht die Realität selbst.<sup>138</sup> Das Theater ist somit für die Figuren des Films realer als die eigentliche Filmhandlung selbst, da in den Stücken immer wieder auf ihre Ängste und Sorgen Bezug genommen wird. Das sind gleichzeitig Teile ihres Lebens, die sie im Film gerne verschweigen.

Im Hinblick auf die Unmittelbarkeit des Films und des Theaters ergibt sich anhand der Ausführungen in Kapitel 4.2. eine zweite wesentliche Schlussfolgerung: Auch wenn die unmittelbare räumliche und zeitliche Nähe bei der Betrachtung von *Todo sobre mi madre* nicht vorhanden ist und man meinen könnte, es fehle dem Film deshalb an Unmittelbarkeit, so ist festzuhalten, dass die Unmittelbarkeit im Film auf drei anderen Ebenen zu bestehen scheint: Zunächst auf der Ebene der Sprache, weiters auf der Ebene der Kameraführung, die uns vortäuschen kann, wir selbst wären Teil dieser Handlung, und drittens in Bezug auf das Publikum selbst. Die Funktionalität des „Inneren Theaters“ stellt nicht nur Robin Curtis in den Vordergrund, dieser Fokus auf die Macht des Zuschauers ist auch in den modernen Performances wesentlich:

„Anfangs wollte ich wirklich objektiv sein. Dann habe ich gesehen, wie die Zuschauer gewissermaßen kreativ waren und ihre eigenen Geschichten erzählten. Also war ich wirklich enttäuscht, und mir wurde klar, daß es nicht möglich ist, verstanden zu werden.“ Heute ist das anders: „Ich versuche, das Publikum mehr und mehr in Ruhe zu lassen: Geht zu euren Delirien!“ Denn die Zuschauer „verstehen nur, was sie verstehen wollen. Sie sind es die alles produzieren.“<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl.: Almodóvar, *Almodóvar on Almodóvar*, S. 14

<sup>139</sup> Jérôme Bel, zitiert nach: Helmut Ploebst, *No wind no word*, S. 199,200.

Das sogenannte „Kopfkino“ ist laut Jérôme Bel also für die Rezeption eines Werkes grundlegend. Ein Kinobesucher kann in demselben Maße seine Fantasie spielen lassen wie auch ein Theaterbesucher. Dass unmittelbare räumliche und zeitliche Nähe dafür zwingend vonnöten ist, wage ich zu bezweifeln.

Als drittes signifikantes Ergebnis dieser Diplomarbeit möchte ich auf den *staging process* und die nach Kattenbelt dazugehörige Selbstreflexivität in *Todo sobre mi madre* zu sprechen kommen: Die performativste Szene des Films stellt der Monolog der Transsexuellen La Agrado dar. Mit der humoristischen Bezugnahme auf ihre Schönheitsoperationen verhandelt sie ihren eigenen Körper selbstreflexiv. Eine Selbstreflexivität löst sie gleichzeitig auch bei ihrer Zuhörerschaft aus, indem sie die Themen Authentizität und Traum für eine Reflexion freigibt.

Im Kattenbelt'schen Sinn einer Intermedialität kann *Todo sobre mi madre* zusammenfassend also sehr wohl als intermedialer Film und im speziellen auch als theatraler Film angesehen werden. Unzählige intermediale Verweise und Bezugnahmen zeugen davon und die Übernahme des semiotischen Systems des Theaters für einige Szenen wirft außerdem den Begriff einer Medienkombination auf.

Wenn das Theater, wie hier postuliert, tatsächlich eine derart große Rolle in einem Film einnimmt, muss man sich natürlich die Frage stellen, welche Bedeutung das Theater außerhalb des Filmes dann noch hat? Wenn es wirklich so einfach geht, Theater hinter die Kamera zu verbannen, wie kann es dann vor der Kamera und damit auf der Bühne überhaupt noch überleben?

Almodóvars Werk steht dem Theater zweifelsohne dialektisch gegenüber. Einerseits lässt er es mit seinen dominanten Bezugnahmen „wiederaufleben“, andererseits nimmt er es für sich und damit für die Filmlandschaft ein und bestellt ihm damit vielleicht sogar seinen eigenen Tod. Tod durch Wiederaufleben? Welch paradoxer Gedanke.



## 7. Quellenverzeichnis

### Bibliografie

- Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Schmidt 2001; (Studienreihe Romania, Bd. 15).
- Alles über Eva*, Regie: Joseph L. Mankiewicz, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2002; (Orig.: *All about Eve*, USA 1950).
- Alles über meine Mutter*, Regie: Pedro Almodóvar, DVD-Video, SZ-Cinemathek 2005; (Orig.: *Todo sobre mi madre*, ESP 1999).
- Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*, London [u.a.]: Tauris 2008.
- Almodóvar, Pedro, *Almodóvar on Almodóvar*, Hg. Frederic Strauss, Übers. ins Englische v. Yves Baignères, London: Faber and Faber 2006.
- Almodóvar, Pedro, *Todo sobre mi madre. Edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*, Madrid: El Deseo Ediciones 2000.
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004; (Orig. *Film als Kunst*, Berlin: Rowohlt 1932).
- Austin, John Langshaw, *Zur Theorie der Sprechakte*, Übers. v. Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam 1972; (Orig. *How to do things with words*, Hg. James Opie Urmsen, Cambridge [u.a.]: Harvard University Press 1962).
- Bay-Cheng, Sarah [Hg.], *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Butler, Judith, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Performing Feminism*, Hg. Sue Ellen Case, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1990, S. 270–282.
- Capote, Truman, *Musik für Chamäleons*, Übers. ins Deutsche von Gisela Stege, München: Droemer Knaur 1981; (Orig.: *Music for Chameleons*, New York: Random House 1980).
- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt [Hg.], *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006; (Themes in Theatre, Bd. 2).

- Colmenero Salgado, Silvia, *Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar. Estudio crítico*, Barcelona [u.a.]: Eds. Paidós 2001; (*Paidós Películas*, Bd. 15).
- Die erste Vorstellung*, Regie: John Cassavetes, DVD-Video, Koch Media 2007; (Orig.: *Opening Night*, USA 1977).
- Eisenstein, Serge, *Vom Theater zum Film. Mit Photos, Schriften und Dokumenten*, Übers. ins Deutsche von Marlis Pörtner, Zürich: Arche 1960; (Orig.: „Film Form“, „The Film Sense“, New York: 1957).
- Endstation Sehnsucht*, Regie: Elia Kazan, DVD-Video, Warner Home Video 2006; (Orig.: *A streetcar named desire*, USA 1951).
- Erstić, Marijana/Gregor Schuhen [Hg.], *Avantgarde-Medien-Performativität. Inszenierungs-und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript 2005; (Medienumbrüche, Bd. 7).
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004; (Edition Suhrkamp, Bd. 2373).
- Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript 2012; (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10).
- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, Hg. Allen Josephs, Madrid: Cátedra <sup>7</sup>1990; (*Letras hispánicas*, Bd. 231).
- Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Niemeyer 1996; (Medien in Forschung + Unterricht: Serie A, Bd. 40).
- Matador*, Regie: Pedro Almodóvar, DVD-Video, Discovery 2010; (Orig. *Matador*, Spanien 1986).
- Maurer Queipo, Isabel, *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*, Frankfurt/Main: Verveur 2005; (Orig.: Diss., Univ. Siegen 4, 2003).
- Nessel, Sabine [Hg.], *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008.
- Paech, Joachim/Jens Schröter [Hg.], *Intermedialität analog-digital. Theorie-Methoden-Analysen*, München: Fink 2008.

- Ploebst, Helmut, *No wind no word. Neue Choreographien in der Gesellschaft des Spektakels*, München: Kieser 2001.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen [u.a.]: Francke 2002; (UTB für Wissenschaft, Bd. 2261: Medien- und Kommunikationswissenschaft).
- Romera Castillo, José [Hg.], *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del sigloXX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED; Madrid, Casa de América, 27 – 29 de junio de 2001*, Madrid: Visor Libros 2002.
- Williams, Tennessee, *A streetcar named desire. A play*, Hg. Herbert Geisen, Stuttgart: Reclam 1988; (Orig.: Williams Tennessee, *A streetcar named desire*, New York: Signet 1947).
- Wright, Sarah, „Theatre“, *A companion to Federico García Lorca*, Hg. Federico Bonaddio, Woodbridge: Tamesis 2007, S. 39-62.

#### Lexika und Nachschlagewerke

- Butzer, Günter [Hg.], *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart [et al]: Metzler <sup>2</sup>2012.
- Schweikle, Günther und Irmgard [Hg.], *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>1990.

#### Internetquellen

- Krause, Tilman, „Tennessee Williams – Plädoyer für gelebten Eros“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article12959325/Tennessee-Williams-Plaedyer-fuer-gelebten-Eros.html>, veröffentlicht am: 26.03.2011, Zugriff am: 19.01.2013.
- Siegmund, Gerald, „The endgame of dance. The last performance by Jerome Bel“, *Ballet International/Tanz aktuell*, Offizielle Homepage von Jérôme Bel, <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=4&sms=2&ar=27>, Zugriff am: 15.01.2012.
- Stiglegger, Marcus, „Matador“, *IKONEN: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart*, <http://www.ikonemagazin.de/rezension/Matador.htm>, Zugriff am: 15.01.2012.

## 8. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Intermedialität in den unterschiedlichen Disziplinen.....	15
Abb.2: La Agrado auf der Bühne (01:15:04).....	40
Abb.3: Estebans Tagebuch (01:26:01).....	42
Abb.4: Blanche DuBois (00:09:07).....	47
Abb.5: Huma als Mutter (01:28:42).....	48
Abb.6: In Humas Garderobe (00:49:32).....	50
Abb.7: Manuelas Wohnung (00:59:21).....	51
Abb.8: Barcelonas Pick-up Area (00:20:34).....	53
Abb.9: EKG Aufzeichnung (00:01:31).....	68
Abb.10: Lolas Auftritt (01:19:41).....	74

## 9. Anhang

### Abstract (Deutsch)

*Todo sobre mi madre* (1999) von Pedro Almodóvar gilt in der Filmforschung als Paradebeispiel für Intermedialität. Neben Verweisen auf die Literatur, Fotografie, Malerei, Musik und auf den Film geht das intermediale Arbeiten vor allem hinsichtlich des Theaters über eine reine Bezugnahme hinaus. Bereits vorhandene Elemente aus Theaterstücken werden dabei nicht nur oberflächlich dargestellt, sondern regelrecht in die Filmhandlung integriert. Diese Arbeit zielt darauf ab, jene theatralischen Strukturen des Films herauszuarbeiten, die die Performativität und Unmittelbarkeit des Films in den Vordergrund rücken. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Verhandlung des menschlichen Körpers gelegt, um so dem Film ähnliche Wirkungsweisen wie jenen des Theaters zuzuschreiben. *Todo sobre mi madre* soll dahingehend als „theatralischer Film“ deklariert werden.

### Abstract (Englisch)

In film research *Todo sobre mi madre* (1999) written and directed by Pedro Almodóvar is regarded as a perfect example of intermediality. Besides references to literature, photography, painting, music and film, intermediality in a broader way especially exists in theatre. Already existing elements of (stage) plays are not only presented in a superficial way but also integrated in the story of the film. This paper is supposed to point out that there are theatrical structures in the film, which foreground the performativity and immediacy. This thesis pays particular attention to the human body so as to attribute similar modes of action to film like to theatre. *Todo sobre mi madre* should be declared as a „theatrical film“.

## Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name	Julia Dorninger
Geburtsdatum	Geboren am 09. Juni 1989
Geburtsort	Hausmening, Bezirk Amstetten

### Ausbildung

09/1999 – 06/2007	BRG Waidhofen/Ybbs
09/1995 – 06/1999	VS 1170 Wien

### Studien

10/2007 – 04/2013	Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
10/2008 – 02/2013	Romanistik Spanisch, Universität Wien

### Berufserfahrung/Praktika (Auswahl)

03/2013 bis dato	Festspielhaus St. Pölten, Marketing/Kommunikation und Presse: Praktikantin
09/2009 bis dato	Radio Arabella Niederösterreich: Redakteurin
09/2012 – 12/2012	Instituto Cervantes de Viena, Kulturabteilung: Praktikantin