

# **DIPLOMARBEIT**

Titel der Diplomarbeit

## **Inszenierungsformen von Theater im Film am Beispiel von Pedro Almodóvar**

Verfasserin

**Elisabeth Hlustik**

angestrebter akademischer Grad

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

**Wien, 2013**

**Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352**

**Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik (Spanisch)**

**Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen**



*Für meinen Papa, in lieber Erinnerung*

## **Danksagung**

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Frau Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen herzlich für die Betreuung meiner Diplomarbeit und ihr Interesse an diesem Thema bedanken.

Von ganzem Herzen danke ich meiner Mama, Frau Prof. Mag. Irmtraud Hlustik, die mich während meines Studiums immer unterstützt und an mich geglaubt hat. Danke für deine Liebe, für die Motivation in Momenten, in denen das Schreiben stagnierte, und für die unzähligen hilfreichen Tipps bei der Durchführung dieser Diplomarbeit.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>9</b>
<b>I. INTERMEDIALITÄT .....</b>	<b>12</b>
<b>1. Forschungsstand .....</b>	<b>12</b>
<b>2. Begriffserklärung nach Rajewsky .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1. Schematische Darstellung .....</b>	<b>16</b>
<b>II. THEATER UND FILM IM VERGLEICH .....</b>	<b>17</b>
<b>1. Zuordnung der beiden Medien gemäß Rajewsky .....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. Das Theater .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2. Der Film .....</b>	<b>18</b>
<b>2. Medienästhetische und –strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Theater und Film .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Dreidimensionalität gegenüber Zweidimensionalität .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2. Bühne gegenüber Leinwand .....</b>	<b>20</b>
<b>2.3. Fokussierung des Zuschauerblicks .....</b>	<b>20</b>
<b>2.4. Theater- / Filmschauspieler .....</b>	<b>21</b>
<b>2.5. Gleichzeitigkeit gegenüber zeitlich versetztem Agieren und Rezipieren</b>	<b>23</b>
<b>2.6. Die aristotelische Trias im Theater und im Film .....</b>	<b>23</b>
<b>2.7. Einzigartigkeit gegenüber Wiederholbarkeit der Aufführung .....</b>	<b>24</b>
<b>2.8. Feedback von Seiten des Publikums .....</b>	<b>25</b>
<b>2.9. Die Rolle des Zuschauers im Theater und im Film .....</b>	<b>26</b>
<b>2.10. Postproduktive Möglichkeiten .....</b>	<b>28</b>
<b>2.11. Ortswechsel im Theater und im Film .....</b>	<b>29</b>
<b>2.12. Theater als „the art of presence“ gegenüber Film als     “the medium of absence” .....</b>	<b>29</b>

<b>3. Intermediale Verknüpfungen zwischen Theater und Film .....</b>	<b>30</b>
<b>3.1. Wechselbeziehungen zwischen Theater und Film mit dem Film als     kontaktnehmendem Medium .....</b>	<b>30</b>
a) Verfilmtes Theater oder Theaterverfilmung .....	30
b) Adaption eines Bühnentextes für das Kino .....	32
c) Theaterproben und / oder -aufführung als Teil oder Mittelpunkt der Filmhandlung .....	35
d) Der Protagonist ist Bühnenautor / Theaterschauspieler / Theaterregisseur etc. ....	36
<b>3.2. Wechselbeziehungen zwischen Theater und Film mit dem Theater als     kontaktnehmendem Medium .....</b>	<b>37</b>
<b>4. Exkurs: Das Theater im spanischen Film .....</b>	<b>39</b>
<b>III. INTERMEDIALITÄT BEI ALMODÓVAR .....</b>	<b>40</b>
<b>1. Printmedien und private Schriften .....</b>	<b>40</b>
1.1. Das Tagebuch .....	40
1.2. Der Brief .....	40
1.3. Das Buch .....	42
1.4. Die Zeitung / Zeitschrift .....	43
1.5. Das Plakat .....	46
<b>2. Auditive Medien .....</b>	<b>47</b>
2.1. Das Lied .....	47
2.2. Das Telefon .....	56
<b>3. Visuelle Medien – Das Foto als Vorgänger der Films .....</b>	<b>57</b>
<b>4. Audiovisuelle Medien .....</b>	<b>61</b>
4.1. Das Fernsehen .....	61
4.1.1. Das Fernsehen als Informationsmedium .....	61
4.1.2. Das Fernsehen als Unterhaltungsmedium .....	62
4.1.3. Fernsehwerbung .....	66
4.2. Das Video .....	67
4.3. Der Computer .....	68
<b>5. Exkurs: Intramedialität in Almodóvars Filmen – Das Kino / Der Film .....</b>	<b>68</b>

<b>IV. DAS THEATER BEI ALMODÓVAR .....</b>	<b>74</b>
<b>1. Sprechtheater .....</b>	<b>74</b>
<b>2. Tanztheater .....</b>	<b>76</b>
2.1. Der Stierkampf .....	85
<b>3. Musiktheater .....</b>	<b>87</b>
<b>4. Todo sobre mi madre .....</b>	<b>88</b>
4.1. Inhalt des Films .....	89
4.2. Filmdaten .....	92
4.3. Die verschiedenen Erscheinungsformen von Theater .....	92
4.4. Sequenzprotokoll .....	93
4.5. Filmanalyse .....	95
4.5.1. Das Theater als Aufführungsort .....	96
4.5.2. Das Theater als Arbeitsplatz .....	98
4.5.3. Das Theaterstück .....	100
4.5.4. Das theatralische Verhalten der Figuren im Alltag .....	102
4.5.5. Der Theatervorhang .....	106
4.6. Die Anwendung von Rajewskys Intermedialitätsmodell auf <i>Todo sobre mi madre</i> .....	108
<b>V. SCHLUSSBEMERKUNG .....</b>	<b>109</b>
<b>VI. RESUMEN EN ESPAÑOL .....</b>	<b>112</b>
<b>VII. BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>117</b>
<b>VIII. FILMOGRAPHIE .....</b>	<b>121</b>
<b>IX. ANHANG .....</b>	<b>123</b>



# EINLEITUNG<sup>1</sup>

Kaum ein anderer europäischer Regisseur des 20. Jhdts. hat in den letzten zwei Jahrzehnten so viele Filmwissenschaftler und Studierende der verschiedensten Fachrichtungen zu einem Buch oder einer Diplomarbeit, einer Dissertation oder wissenschaftlichen Abhandlung über sein filmisches Schaffen inspiriert wie der Spanier Pedro Almodóvar. Von der Geschlechterinszenierung<sup>2</sup> über die Transsexualität<sup>3</sup> bis hin zur Rolle der Frau<sup>4</sup> und zur Analyse autobiographischer Referenzen<sup>5</sup> wurde jedes kleinste Detail seiner Filme, jeder einzelne seiner Filme mehrfach thematisiert und auf die unterschiedlichsten Arten interpretiert. Man könnte meinen, dieses Thema sei ausgeschöpft. Dennoch bietet jeder nachfolgende Film Almodóvars neue Interpretationsmöglichkeiten und Sichtweisen, ermöglicht dem kritischen Zuschauer ihn mit früheren Werken zu vergleichen und Ähnlichkeiten oder Unterschiede aufzudecken.

Auch die vorliegende Diplomarbeit fügt sich in die lange Reihe der Arbeiten über Pedro Almodóvar und sein Werk ein. Im weiteren Sinn behandelt diese Arbeit das Thema *Intermedialität* in Almodóvars Filmen, im engeren Sinn wird ein konkreter Teil der zahlreichen intermedialen Verknüpfungen genauer analysiert: das Theater und seine Inszenierungsformen im Film. Ziel dieser Arbeit ist es, die verschiedenen Möglichkeiten aufzuzeigen, wie Theater im Film dargestellt wird. Welche Mittel stehen dem Filmemacher zur Verfügung, um Theater im Medium Film zu inszenieren? Kann der Film Bezug zum Theater herstellen, ohne dabei Gebrauch von der verbalen Sprache zu machen? Almodóvar zitiert das Theater auf die unterschiedlichsten Arten: sei es durch einen Ausschnitt aus einem Theaterstück, das auch außerhalb des fiktiven Films existiert (z. B. Szenen aus zwei Choreographien von Pina Bausch in *Hable con ella*), durch das Nennen berühmter Dramatiker (in *La mala educación* fällt der Name Federico García Lorca) oder durch Einblicke in die Vorbereitungen auf einen Theaterauftritt (eine der unzähligen Referenzen auf das Medium Theater in *Todo sobre mi madre*).

---

<sup>1</sup> In dieser Arbeit werden sämtliche geschlechtsspezifische Bezeichnungen in der maskulinen Form verwendet (z. B.: der Zuschauer / der Schauspieler, ...). Ich möchte jedoch ausdrücklich darauf hinweisen, dass dies aus Gründen der Lesbarkeit geschieht und nicht als Diskriminierung verstanden werden darf.

<sup>2</sup> Vgl. Huven, Kerstin (2002). *Gendering images. Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars*. Frankfurt am Main: Lang Verlag.

<sup>3</sup> Vgl. Maurer Queipo, Isabel (2005). *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert.

<sup>4</sup> Vgl. Minden, Ariane (2010). *Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen*. Dipl.-Arb. Wien.

<sup>5</sup> Vgl. Böcklinger, Claudia (2009). *Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* und *La mala educación**. Dipl.-Arb. Wien.

Das Hauptaugenmerk wird deshalb auf den Film *Todo sobre mi madre* (1999), der unter Almodóvars Filmen als der „Theaterfilm“ par excellence gilt, gelegt.

## **Aufbau der Arbeit**

Die vorliegende Arbeit setzt sich in vier Abschnitten mit dem Thema Intermedialität auseinander:

Der erste Abschnitt beginnt mit einem einführenden Kapitel über den aktuellen Forschungsstand zum Thema Intermedialität und setzt mit Irina O. Rajewskys Intermedialitätskonzept fort. Rajewskys Forschungsarbeit wird ausführlich zusammengefasst um dem Leser einen besseren Einblick in dieses komplexe Thema zu ermöglichen.

Im zweiten Abschnitt werden die beiden im Mittelpunkt stehenden Medien - das Theater und der Film - zuerst den von Rajewsky vorgeschlagenen Erscheinungsformen von Intermedialität zugeordnet und anschließend einander gegenübergestellt, um ihre typischen Merkmale sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzuzeigen. Die Analysen zum Bühnendrama beziehen sich auf die klassische Form des Dramas.<sup>6</sup> Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit den intermedialen Verknüpfungen zwischen Theater und Film und den Funktionen dieser Verschränkungen.

Der dritte Abschnitt ist den diversen Formen von Intermedialität in den Filmen von Pedro Almodóvar gewidmet - mit Ausnahme des Theaters, das im Anschluss an diesen Teil in einem eigenen Abschnitt behandelt wird. Anhand konkreter Filmbeispiele zu den einzelnen intermedialen Verflechtungen wird in diesem dritten Abschnitt gezeigt, wie häufig Almodóvar die verschiedensten Medien in seinen Filmen einsetzt.<sup>7</sup> Die einzelnen Medien werden in Gruppen zusammengefasst und analysiert. Am Ende jeder Analyse erfolgt jeweils die Zuordnung zu Rajewskys Intermedialitätskategorien.

Der vierte Abschnitt setzt sich schließlich mit dem Theater in Almodóvars Filmen auseinander. Die unterschiedlichen Erscheinungsformen dieses Mediums werden je nach Schwerpunkt in Sprechtheater und Tanztheater unterteilt. Am Ende dieses Abschnitts steht

---

<sup>6</sup> Vgl. Lexikon Theater International: „Drama (griech. Handlung) - literarisches Einzelwerk, das zum Zwecke des Spiels, der schauspielerischen Darstellung und szenischen Realisation (Inszenierung) verfaßt (!) wird. Als Redeanweisung und Handlungsvorgabe bildet es eine wichtige Voraussetzung für die Theaterkunst überhaupt. Ursprünglich waren im Theater Musik, Gesang, Tanz, Chor, Bild (Bühne), Darstellung und gesprochenes Wort verbunden; erst nach Entstehung der Oper wurden musikalisches Theater und Wort-Theater definitiv getrennt.“ Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. / Hammer, Klaus (1995). *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag, Berlin, S. 228.

<sup>7</sup> Mithilfe der im einführenden Kapitel über Intermedialität nach Irina O. Rajewsky zitierten Unterteilung des Gegenstandsbereichs kann festgestellt werden, um welche Untergruppe von Intermedialität es sich im jeweiligen Fall handelt.

die Analyse des Films *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, Spanien, 1999). Es wird dargelegt, welche der erwähnten Kombinationsmöglichkeiten von Theater und Film in diesem konkreten Filmbeispiel zu finden sind, wie sie inszeniert werden und welche Bedeutung diese Interferenzen für die Handlung haben. Die theoretischen Ansätze aus dem ersten Abschnitt finden hier ihre Anwendung.

# I. INTERMEDIALITÄT

Bevor wir uns genauer mit den verschiedenen Formen der Intermedialität in Almodóvars Filmen auseinandersetzen, ist es wichtig, zuerst auf den aktuellen Forschungsstand zu diesem Thema sowie auf den Begriff der Intermedialität und ihre Bedeutung einzugehen.

## 1. Forschungsstand

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts setzt sich eine Vielzahl bedeutender Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaftler<sup>8</sup> mit dem Thema *Intermedialität* auseinander. Es wurden die unterschiedlichsten Theorien aufgestellt, doch bis heute ist es nicht gelungen dieses umfassende Phänomen ganz zu entschlüsseln. Kirsten von Hagen und Claudia Hoffmann erklären den Begriff *Intermedialität* in ihrem Artikel *Intermedia – Aspekte einer medienkomparatistischen Forschungsperspektive* als „Untersuchung der Beziehungen zwischen Medien, insbesondere von Möglichkeiten ästhetischer Kopplungen bzw. Brüche“.<sup>9</sup> Ziel der Intermedialitätsforschung ist es, „Vernetzungen und Wechselbeziehungen zwischen den Medien der traditionellen Künste und den neuen technisch-apparativen Medien zu erforschen und die komplexen Prozesse der intermedialen Relationen, die die Darstellungs- und Wahrnehmungsformen prägen, zu beschreiben“.<sup>10</sup>

Im Folgenden wird eine Zusammenfassung über die Forschungsarbeit von Irina O. Rajewsky<sup>11</sup> geboten. Die Wahl fiel auf Rajewsky, da ihre Arbeit im Vergleich zu anderen Ansätzen wie jenen von Joachim Paech<sup>12</sup>, Jörg Helbig<sup>13</sup> oder Jens Schröter<sup>14</sup> den besten Überblick bietet.

---

<sup>8</sup> Insbesondere seien hier Franz-Josef Albersmeier, Jörg Helbig, Jürgen E. Müller, Joachim Paech, Volker Roloff, Jens Schröter und Yvonne Spielmann genannt, die sich in zahlreichen Artikeln und Büchern zu diesem Thema geäußert haben.

<sup>9</sup> Hagen, Kirsten von / Hoffmann, Claudia (Hrsg.) (2007). *Intermedia – Aspekte einer medienkomparatistischen Forschungsperspektive*. In: Von Hagen, Kirsten / Hoffmann, Claudia (Hrsg.), *Intermedia – Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 9.

<sup>10</sup> Kling, Silvia (2002). *Filmologie und Intermedialität*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 1.

<sup>11</sup> Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.

<sup>12</sup> Vgl. Paech, Joachim (1998). *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In Helbig, *Intermedialität*. Berlin: Schmidt Verlag, S. 14-30; Paech, Joachim (1994). *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart / Weimar: Metzler Verlag.

<sup>13</sup> Vgl. Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt Verlag.

<sup>14</sup> Schröter, Jens (1998). *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*, in: montage / av: Zeitschrift f. Theorie u. Geschichte audiovis. Kommunik. Jg. 7, Nr. 2, S. 129-154.

Zum Forschungsschwerpunkt Intermedialität gibt es bislang keine allgemeingültige Definition. Den Grund dafür sieht Rajewsky darin, dass die Forschung Intermedialität noch immer nicht als „medienübergreifenden“<sup>15</sup> Bereich sieht, „als ein[en] Bereich [...], der unabhängig von der Spezifik der jeweils involvierten Medien Bestand hat.“<sup>16</sup> Stattdessen werden die unterschiedlichen Ausprägungen je nach Objekt- und Referenzmedium<sup>17</sup> der entsprechenden Disziplin zugeordnet. So werden abhängig von den aufeinander treffenden Medien Literatur-, Musik-, Kunst-, Theater-, Film- und Medienwissenschaft zur Interpretation der neuen Phänomene herangezogen. Die Begriffe Objekt- und Referenzmedium hat Rajewsky einer Publikation von Werner Wolf zum Thema „Intermedialität“ entlehnt. Wolf versteht unter Objektmedium das „kontaktnehmende“ und unter Referenzmedium das „kontaktgebende“ Medium.<sup>18</sup> Dieser Unterschied ist für die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten zwischen Theater und Film von Bedeutung.

In Annäherung an eine Erklärung des Begriffs „Intermedialität“ erwähnt Rajewsky zunächst die beiden „Forschungsstränge“<sup>19</sup>, die sich mit den Verknüpfungen verschiedener Medien auseinandersetzen.

Die eine Forschungsrichtung erfolgt auf komparatistischer Ebene. Aus ihr entwickelten sich die „*interart studies*“, die vor allem Überschneidungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik erforschen.<sup>20</sup>

Die zweite Tendenz nahm ihren Anfang zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich Film- und Kulturtheoretiker sowie Autoren zunehmend mit dem neuen Medium Film zu beschäftigen begannen. Als bekannteste Vertreter dieser Richtung seien hier Bela Balázs, André Bazin, Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Walter Benjamin genannt. Ihr Forschungsfeld konzentrierte sich konkret auf das Zusammenwirken zweier Medien: der Literatur und des Films.<sup>21</sup>

Die heutige Intermedialitätsforschung schließt an die Überlegungen der zweiten Gruppe an und stellt im Gegensatz zu den *interart studies* nicht nur die „Hohen Künste“ einander gegenüber, sondern analysiert auch die Interdependenzen mit den „Neuen Medien“.<sup>22</sup>

---

<sup>15</sup> Rajewsky, 2002, S. 3.

<sup>16</sup> Ebd., S. 4.

<sup>17</sup> Ebd., S. 4.

<sup>18</sup> Ebd., S. 5.

<sup>19</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>20</sup> Ebd., S. 7.

<sup>21</sup> Ebd., S. 7.

<sup>22</sup> Ebd., S. 10f.

## 2. Begriffserklärung nach Rajewsky

Rajewsky sieht den Begriff **Intermedialität** als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene [...], also all *der* Phänomene, die, dem Präfix >inter< entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind.“<sup>23</sup>

Demgegenüber stellt sie den Begriff der **Intramedialität**, der „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.“<sup>24</sup> Wo immer sich ein Medium auf sich selbst oder auf das System, zu dem es gehört, bezieht, spricht man von Intramedialität. Intramediale Referenzen können sowohl in der Literatur, als auch im Film, in der Oper und in der bildnerischen Kunst vorkommen.

Auf Medien bezogene Phänomene, die weder in den Bereich der Intermedialität noch in den Bereich der Intramedialität fallen, ordnet Rajewsky einer dritten Kategorie zu: der **Transmedialität**. Dazu zählen „medienspezifische ‚Wanderphänomene‘ [...], wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß (sic!) hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.“<sup>25</sup>

Gemäß Rajewsky lässt sich die Kategorie der **Intermedialität** in drei Gruppen unterteilen. Es sind dies die **Medienkombination**, der **Medienwechsel** und die **intermedialen Bezüge**.<sup>26</sup>

### I. **Medienkombination (auch mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- oder Polymedialität):**

Diese Gruppe zeichnet sich durch ein Zusammenwirken mindestens zweier unterschiedlicher Medien aus, die beide auf die ihnen typische Weise zur Bedeutung des Endprodukts beitragen. Rajewsky hält fest, dass „bei einer Medienkombination [...] sich nicht ein Medienprodukt auf ein vorfindliches Produkt eines anderen Mediums [*bezieht*], sondern [...] mindestens zwei Medien innerhalb eines Produkts miteinander in Interaktion [*treten*].“<sup>27</sup> Beispiele für diese Kategorie sind der Film, die Oper, das Lied, die Multimedia-Show, etc. Wichtig ist das Resultat dieser

---

<sup>23</sup> Rajewsky, 2002, S. 12.

<sup>24</sup> Ebd., S. 12.

<sup>25</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>26</sup> Ebd., S. 15.

<sup>27</sup> Ebd., S. 63.

Kombination, das oft ein ganz neues Medium bzw. sogar eine neue Kunstrichtung sein kann.<sup>28</sup>

## **II. Medienwechsel (auch Medientransfer oder –transformation):**

Das wesentliche Merkmal dieser Gruppe ist der „Produktionsprozeß (sic!) des medialen Produkts“.<sup>29</sup> Es geht um den „Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes.“<sup>30</sup> Auch der Medienwechsel „impliziert“ laut Rajewsky „noch nicht den (Rück-)Bezug eines Medienprodukts auf das Produkt eines anderen Mediums“.<sup>31</sup> Bekanntestes Beispiel für einen Medienwechsel ist die Literaturverfilmung. Der Medienwechsel ist nicht an ein bestimmtes Ursprungsmedium gebunden, sondern kann von jedem Medium ausgehend erfolgen.

## **III. Intermediale Bezüge:**

Unter diesem Begriff versteht Rajewsky schließlich den „Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben, also bestimmte Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden [...]“.<sup>32</sup> Wichtig ist dabei, dass nur ein Medium, nämlich das Kontakt nehmende, materiell präsent ist (im Gegensatz zur Medienkombination, wo alle mitwirkenden Medien materiell präsent sein müssen). Jedes Medium mit Referenz auf ein anderes ist als Beispiel für diese Gruppe zu nennen: ein Roman über die Dreharbeiten zu einem Film, ein Film über das Theater / über die Arbeit eines Schriftstellers etc. Wann immer sich ein bestimmtes Medium auf ein anderes Medium bezieht, es in irgendeiner Weise erwähnt oder zitiert, dieses Referenzmedium jedoch nicht in Erscheinung tritt, handelt es sich um das Phänomen der intermedialen Bezüge.

---

<sup>28</sup> Rajewsky, 2002, S. 15.

<sup>29</sup> Ebd., S. 16.

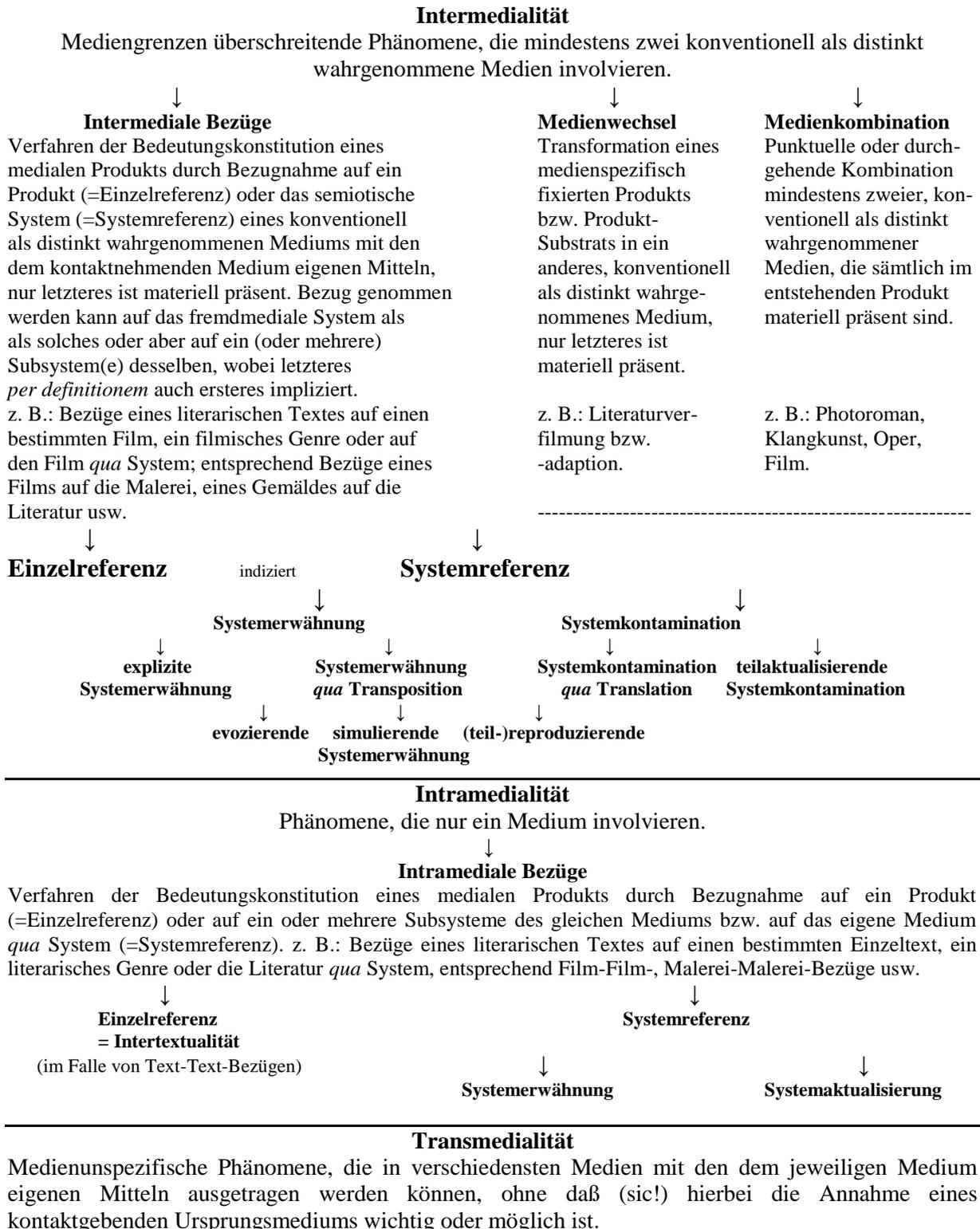
<sup>30</sup> Ebd., S. 16.

<sup>31</sup> Ebd., S. 63.

<sup>32</sup> Ebd., S. 16f.

## 2.1. Schematische Darstellung

Das folgende Schema nach Rajewsky<sup>33</sup> bietet einen Überblick über die oben angeführten Formen von Intermedialität und die von ihr abzugrenzenden Gruppen der Intra- und der Transmedialität:



<sup>33</sup> Rajewsky, 2002, S. 157.

## II. THEATER UND FILM IM VERGLEICH

### 1. Zuordnung der beiden Medien gemäß Rajewsky

Die Zuordnung der Medien Theater und Film erfolgt nicht ausschließlich zu *einer* der von Rajewsky präsentierten Erscheinungsformen von Intermedialität, sondern ist - je nach Inhalt des Films oder Theaterstücks - variabel.

#### 1.1. Das Theater

Beim traditionellen, klassischen Theater stellt sich die Frage nach Intermedialität nur beschränkt: Das Theater ist zumeist in seiner reinen Form erhalten, obwohl es durch den Auftritt eines Chors auch bereits im klassischen Theater intermediale Vermischungen gab. Bei modernen Inszenierungen jedoch kommt es häufig durch den Einsatz anderer medialer Hilfsmittel, wie z. B. die Filmprojektion auf eine Leinwand, das Einspielen von Musik, Lichtshows, etc. zu einer **Medienkombination**.

Häufig nimmt der Text eines Theaterstücks Bezug auf andere Medien, z. B. auf das Radio, das Fernsehen, das Kino, ein Konzert, eine Oper oder Ähnliches. All das sind Beispiele für **intermediale Bezüge**, in denen die verschiedenen Medien verbal in den Text eingebaut werden, nicht aber materiell präsent sind. Ebenso kann der intermediale Bezug zu einem anderen Medium über den Beruf oder ein Hobby einer oder mehrerer der Figuren hergestellt werden. Beliebte sind auch **intramediale Bezüge**: Hier nimmt das Theater Bezug auf sich selbst. Das kann unter anderem durch berühmte Zitate aus anderen Theaterstücken geschehen oder durch Erwähnung eines bekannten Dramatikers, Dramaturgen oder Schauspielers. Der offensichtlichste und möglicherweise interessanteste intramediale Bezug entsteht, wenn das Theater – angefangen von den Proben bis zur Aufführung und allem, was dazugehört – zum Inhalt des auf der Bühne gezeigten Stückes wird: Theater im Theater.

Ein typisches Beispiel für einen Medienwechsel im Theater ist die Bühnenbearbeitung eines Romans (z. B. Andreas Kriegenburgs Inszenierung von Kafkas „Der Prozess“.<sup>34</sup>)

---

<sup>34</sup> Österreichpremiere bei den Wiener Festwochen 2009  
(Vgl. [www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422](http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422) [21.01.2012]).

## 1.2. Der Film

Jochen Mecke und Volker Roloff schreiben in ihrem Artikel *Intermedialität in Kino und Literatur der Romania*:

Filme sind als solche – in dem Maße, in dem sie ganz verschiedene Künste wie Literatur, Musik, Theater, Oper, oft auch Tanz, Choreographie, Architektur, Photographie und Bildende Künste kombinieren und mischen – prinzipiell intermedial konzipiert.<sup>35</sup>

Rajewskys Begriffserklärung zufolge gilt der Film im Allgemeinen als typisches Beispiel für die **Medienkombination**. Im Gegensatz zum Theater, das sich vor allem durch Wort und Handlung definiert, kommt beim Film von Anfang an die Musik hinzu. Sie kann innerdiegetischen Charakter haben und Teil der Handlung sein oder nur als Hintergrundmusik dienen. Die Musik spielte im Film noch vor dem Wort eine wichtige Rolle: Schon während der Stummfilmzeit wurde die Handlung der Filme durch Hintergrundmusik untermalt.

Der Film lässt sich aber nicht nur dieser ersten Gruppe der von Rajewsky beschriebenen Erscheinungsformen von Intermedialität zuordnen, sondern ist unter bestimmten Voraussetzungen auch ein Beispiel für einen **Medientransfer** (z. B. die Literaturverfilmung) oder für **intermediale Bezüge**. Die zuletzt genannte Art der Intermedialität findet sich in den meisten Filmen: Man sieht eine Figur Zeitung oder ein Buch lesen, ein Radio spielt Musik, ein Fernseher ist zu sehen, jemand geht ins Kino oder ins Theater, arbeitet am Computer oder telefoniert. Die Möglichkeiten an intermedialen Bezügen im Film sind unbegrenzt.

Sehr beliebt sind im Film auch **intramediale Bezüge** – Referenzen des Films auf sein eigenes Ursprungsmedium. Welcher Art diese intramedialen Bezüge beim Film sein können, wird in weiterer Folge anhand der Filme von Almodóvar aufgezeigt.

## 2. Medienästhetische und –strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Theater und Film

Eine schematische Gegenüberstellung von Theater und Film soll einen ersten Überblick über einige Gemeinsamkeiten und Gegensätze zwischen den beiden Medien bieten. Anschließend folgt eine detaillierte Analyse der einzelnen Punkte.

---

<sup>35</sup> Mecke, Jochen / Roloff, Volker (Hrsg.) (1999). *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 11.

<b>THEATER</b>	<b>KINO / FILM</b>
2.1. dreidimensional	2.1. zweidimensional
2.2. Bühne	2.2. Leinwand
2.3. keine Fokussierung des Zuschauerblicks	2.3. Fokussierung des Blicks durch die Kamera
2.4. Theaterschauspieler	2.4. Filmschauspieler
2.5. Schauspieler und Zuschauer nehmen gleichzeitig am Geschehen teil.	2.5. Schauspieler und Zuschauer sind zu verschiedenen Zeitpunkten beteiligt.
2.6. Die aristotelische Trias sollte erfüllt werden.	2.6. Die Einhaltung der Einheit von Handlung, Zeit und Raum ist nicht verpflichtend.
2.7. Die Aufführung ist jedes Mal einzigartig.	2.7. Die Filmvorführung ist jedes Mal gleich und kann beliebig oft wiederholt werden.
2.8. Der Schauspieler erhält bereits während der Aufführung Feedback vom Zuschauer.	2.8. Feedback erfolgt nicht während der schauspielerischen Darbietung.
2.9. Der Zuschauer erfüllt im Theater eine Funktion.	2.9. Der Zuschauer ist passiv.
2.10. keine postproduktiven Möglichkeiten	2.10. postproduktive Möglichkeiten durch Schnitt und Montage
2.11. Ortswechsel sind nur begrenzt möglich.	2.11. Ortswechsel können rasch und beliebig oft erfolgen.
2.12. Theater als „the art of the performer and the art of presence“ <sup>36</sup> .	2.12. Film als „the medium of absence“ <sup>37</sup> .

Abb. 1: Gegenüberstellung Theater und Film<sup>38</sup>

### **2.1. Dreidimensionalität gegenüber Zweidimensionalität**

Auch wenn es heute dank modernster Techniken bereits möglich ist, Filme in 3D vorzuführen, so ist diese künstlich herbeigeführte “Angreifbarkeit” dennoch anders als die dreidimensionale Wahrnehmung des Geschehens auf der Bühne: Der Theaterzuschauer fühlt sich mitten im Geschehen, er fühlt sich angesprochen, wenn ein Blick des Schauspielers in

<sup>36</sup> Kattenbelt, Chiel, *Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality*. In: Chapple, Freda / Kattenbelt, Chiel (Hrsg.) (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York, S. 29.

<sup>37</sup> Ebd., S. 29.

<sup>38</sup> Zu den Punkten 2.1. / 2.2. / 2.3. und 2.7. vgl. Schenk, Katharina (1998). *Von den Brettern auf die Leinwand: Darstellungsformen von Theater im Film*. Diplomarbeit Universität Wien, S. 8.

seine Richtung fällt. In manchen Inszenierungen kommt es auch vor, dass die Schauspieler durch den Zuschauerraum laufen, das Publikum berühren und so in das Spiel mit einbeziehen.

Durch die ursprüngliche Zweidimensionalität des Films könnte dieses Medium Gefahr laufen flach zu wirken. Dank derameratechnik und der verschiedenen Einstellungsgrößen ist es jedoch möglich eine Tiefenwirkung herzustellen.

## **2.2. Bühne gegenüber Leinwand**

Sowohl der Theater- als auch der Filmzuschauer befinden sich auf einem fixen Platz im abgedunkelten Zuschauerraum. Während der Erste jedoch - zum Teil aus sehr großer Distanz - auf die Bühne blickt, fällt der Blick des Zweiten auf eine Leinwand, auf die der Film lediglich projiziert wird. Es handelt sich um eine Aufzeichnung, der der Zuschauer nachträglich beiwohnt. Die neuen Medien, im speziellen das Internet, machen es heutzutage jedoch möglich, dass auch der Filmzuschauer dem Schauspiel in gewisser Weise direkt beiwohnen und darauf einwirken kann: indem er bereits während des Zuschauens ein Votum abgibt.

## **2.3. Fokussierung des Zuschauerblicks**

Die Fokussierung des Blicks beim Film stellt einen der größten Unterschiede zwischen Theater und Film dar. Theaterzuschauer sehen sich oft mit der Problematik konfrontiert, das gesamte Geschehen auf der Bühne nur teilweise zu erfassen. Das mag einerseits am Platz im Zuschauerraum und an einer möglichen Sichteinschränkung liegen, andererseits an der Unmöglichkeit, sich gleichzeitig auf jeden Winkel auf der Bühne zu konzentrieren. Der Blick springt ständig hin und her.

Im Regelfall spielt sich eine Bühnenszene an einem konkreten Platz auf der Bühne ab, es gibt jedoch Szenen, in denen sich außerhalb der primär agierenden Personen noch jemand anderer auf der Bühne befindet, der zum Beispiel aus einem Versteck die Konversation der Figuren belauscht. Während in solch einem Fall jeder Theaterzuschauer individuell dieses „Nebengeschehen“ erfasst und selbst entscheidet, ob er immer wieder auch dieser Figur Beachtung schenkt oder sich ausschließlich auf die Hauptfiguren der Szene konzentriert, wird dem Filmzuschauer diese Entscheidungsfreiheit durch den gezielten Einsatz der Kamera genommen. Die Kamera fokussiert den Blick aller Filmzuschauer.

Sie ist der Erzähler oder – wie Fedor Stepun es formuliert – der „eigentliche Dichter des Films“<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Stepun, Fedor (1953). *Theater und Film*. München: Carl Hanser Verlag, S. 100.

Im Film entscheidet der Regisseur, in welchem Moment sich der Blick des Zuschauers wohin richten soll. Er sorgt auf diese Weise dafür, dass dem Zuschauer nichts Wesentliches entgeht. Gleichzeitig findet dadurch eine gewisse Bevormundung des Filmzuschauers statt. Er kann völlig passiv dem Geschehen folgen, im Gegensatz zum Bühnenzuschauer, der in diesem Fall aktiv werden muss. Selbstverständlich gibt es aber auch im Film die Möglichkeit, in ein und derselben Einstellung den Blick wandern zu lassen. Das ist umso mehr der Fall, je größer die verwendete Einstellungsgröße ist. Es ist dem Filmzuschauer jedoch unmöglich, das Wesentliche zu verpassen. (Vorausgesetzt er wendet den Blick nicht von der Leinwand ab.) Trotz der von der Kamera vorgegebenen Perspektive kann sich aber das Interesse des Filmzuschauers an bisher kaum wahrgenommenen Details verstärken und der Zuschauer somit die Blickrichtung individuell ändern, je öfter er sich denselben Film ansieht. Durch die in Punkt 2.7. erwähnte Reproduzierbarkeit des filmischen Erlebnisses hat der Zuschauer die Möglichkeit, bei jeder Filmvorführung neue Details zu entdecken, die ihm beim ersten Zuschauen verborgen geblieben sind.

#### **2.4. Theater- / Filmschauspieler**

Im Theater dominieren die Schauspieler. Der Autor dient ihnen. Im Kinematographen dienen sie uns. (...) Ein Stück, das lange gespielt wird, verändert sich, es treibt ab und verläßt (!) den Heimathafen. Der Film ermöglicht es, dieses Abtreiben zu verhindern und Fehler, die sich einschleichen und die keine Macht der Welt mehr korrigieren könnte, zu vermeiden. Die Gefahr dabei ist, daß (!) der Theaterschauspieler mit seinem Publikum spielt und seine Stimmung abtastet, sobald er die Bühne betritt. Ein Film ist aus einem Guß. Wenn ein Publikum sich ihm widersetzt, wird keine List es überzeugen.<sup>40</sup>

Dieses Zitat von Cocteau beginnt mit der Dominanz des Schauspielers im Theater. Im Theater ist er „angreifbar“. Er agiert vor den Augen des Zuschauers in Echtzeit, ist körperlich präsent. Oftmals spricht er direkt ins Publikum, stellt Fragen, auf die er keine Antwort erwartet oder zumindest keine erhält, er „überschreitet“ in gewissem Sinne die Grenze zwischen Schauspiel und Wirklichkeit. Diese Möglichkeiten der Interaktion mit dem Publikum bleiben dem Filmschauspieler verwehrt, da das Publikum im Moment seines Agierens nicht anwesend ist. Im Gegensatz zum Theaterschauspieler ist er nicht direkt, sondern nur vermittelt präsent - durch die Aufzeichnung seines Schauspiels. Aus vielen Takes wird die beste Aufnahme ausgewählt und mit den anderen Einstellungen zu einem Ganzen zusammengefügt. Korrekturen sind möglich, bis der Film fertig geschnitten ist.

Walter Benjamin bringt diesen Unterschied in Hinsicht auf die Präsenz folgendermaßen auf den Punkt:

---

<sup>40</sup> Cocteau, Jean (1989). *Kino und Poesie. Notizen ausgewählt von Klaus Eder*. Frankfurt: Fischer, S. 16.

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. [...] Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß (sic!) der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß (sic!) er der Apparatur sich selbst darstellt. [...] <sup>41</sup>

Theater- und Filmschauspieler unterscheiden sich aber nicht nur hinsichtlich ihrer Präsenz. Ein wesentlicher Unterschied besteht in ihrer Arbeitsweise und der Darstellung der von ihnen zu verkörpernden Figuren. Während für den Bühnendarsteller und sein Spiel die Präsenz des Publikums wichtig ist, hat der Filmzuschauer auf das Spiel des Schauspielers keinerlei Einfluss. Fedor Stepun bezeichnet die darstellerische Leistung des Filmschauspielers in seinem 1953 erschienen Werk *Theater und Film* als „Kollektivschöpfung des Schauspielers, des Kameramanns und des Regisseurs“. <sup>42</sup> Für Stepun besteht der größte Unterschied zwischen Theater und Film darin, dass Schauspieler und Zuschauer einander beim Film nicht begegnen. <sup>43</sup>

Hinsichtlich der Bedeutung der Identifikation des Schauspielers mit der Rolle haben zwei der großen Theaterschaffenden des 20. Jahrhunderts verschiedene, sehr konträre Meinungen. Stepun verweist in diesem Zusammenhang auf Konstantin Stanislawskij, der in der „Kunst des Erlebens“ die Voraussetzung für die darstellerische Leistung des Bühnenschauspielers sah. <sup>44</sup> Damit der Theaterschauspieler die Figur glaubwürdig darstellt, ist es notwendig, dass er die Rolle lebt, sich mit ihr identifiziert. Er darf die Gefühle, die die Figur durchlebt, nicht spielen, sondern muss sie selbst fühlen. Er muss mit seiner Rolle verschmelzen und „auf der Bühne ausschließlich das Erleben der Gestalt leben“. <sup>45</sup>

Dem widerspricht Bertolt Brecht mit seiner Theorie des Verfremdungseffekts („V-Effekt“):

Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. [...] Um V-Effekte hervorzubringen, mußte der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestalten herbeiführen zu können. [...] In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. [...] Dies, daß (sic!) der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, [...], was dieser Spielweise auch den Namen „die epische“ gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als daß (sic!) der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird [...]. <sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 23f.

<sup>42</sup> Stepun, 1953, S. 136.

<sup>43</sup> Ebd., S. 140.

<sup>44</sup> Ebd., S. 37f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 38.

<sup>46</sup> Brecht, Bertolt (1960). *Kleines Organon für das Theater*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, S. 25ff.

Weiters betont Brecht, dass „die Beobachtung ein Hauptteil der Schauspielkunst (ist). Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln und Nerven in einem Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozeß (!) ist. Denn bei bloßer Nachahmung käme höchstens das Beobachtete heraus, was nicht genug ist [...]“<sup>47</sup>

Neben dem V-Effekt ist laut Brecht der „Gestus“ ein für die Arbeit des Schauspielers wesentliches Element. Brecht bezeichnet als gestischen Bereich „den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, [...]. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen „Gestus“ bestimmt: die Menschen beschimpfen, complimentieren, belehren einander usw.“<sup>48</sup>

Auch der Filmschauspieler sollte sich mit der Rolle identifizieren um sie authentisch verkörpern zu können. Er muss sich vor jedem Dreh von neuem in die Figur hineinversetzen und wird nach jedem Take aus dieser Rolle herausgerissen, wenn er Anweisungen vom Regisseur erhält. Die Intervalle, in denen er seine Figur „lebt“ sind weit kürzer als beim Bühnenschauspieler, der bei der Aufführung nur durch die Pause unterbrochen wird.

## **2.5. Gleichzeitigkeit gegenüber zeitlich versetztem Agieren und Rezipieren**

Im Theater sind Schauspieler und Zuschauer gleichzeitig an der Aufführung beteiligt. Ihr Zusammenspiel lässt Theater überhaupt erst entstehen. Am selben Ort und zur selben Zeit erfolgen sowohl Darbietung als auch Rezeption.

Das Filmpublikum ist beim Dreh der Filmszenen nicht anwesend. Es bekommt erst zu einem viel späteren Zeitpunkt im Kino eine Aufzeichnung präsentiert. Der Filmschauspieler spielt nicht direkt für sein Publikum. Er kann dementsprechend auch nicht auf das Publikum reagieren. Im Gegensatz zur Theateraufführung, bei der sich Schauspieler und Zuschauer im selben Raum, in derselben abgeschlossenen „Welt“ befinden, sind Filmschauspieler und -zuschauer in keinem Moment des Aufführungs-Rezeptions-Prozesses am selben Ort oder zur selben Zeit anwesend.

## **2.6. Die aristotelische Trias im Theater und im Film**

Nur im klassischen Bühnendrama ist die Einhaltung der Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit obligatorisch.

---

<sup>47</sup> Brecht, 1960, S. 31.

<sup>48</sup> Ebd., S. 34.

Die Einheit des Raumes wird durch die Gebundenheit an den Bühnenraum bestimmt. Wenn auch Drehbühne und Vorhang oftmaligen Wechsel ermöglichen, ist es nicht gut, auf räumliche Konzentration zu verzichten.<sup>49</sup>

Moderne Dramen sind nicht so streng gegliedert und erlauben sich zeitliche Sprünge und Ortswechsel. Im Film gibt es üblicherweise zahlreiche Ortswechsel (oft geht ein Szenenwechsel mit einem Ortswechsel einher) und Zeitsprünge (als Beispiele seien die Ellipse, die Rückblende und die Vorschau genannt).

## **2.7. Einzigartigkeit gegenüber Wiederholbarkeit der Aufführung**

Dieser Punkt stellt einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Medien dar. Eine Theateraufführung ist unabhängig davon, wie oft dasselbe Stück mit derselben Besetzung in derselben Inszenierung aufgeführt wird, immer einzigartig und in dieser Form nicht wiederholbar.<sup>50</sup> Antonin Artaud sah es als einen Vorteil gegenüber dem Film, „daß (sic!) das *Theater* der einzige Ort auf der Welt ist, wo eine Gebärde *unwiederholbar* ist“.<sup>51</sup> Die schauspielerische Leistung ist nie gleich, es gibt immer Unterschiede, und seien sie noch so minimal. Der Schauspieler kann die Szenen noch so oft geprobt haben, er wird sie dennoch immer ein bisschen anders spielen. Fehler darf er sich bei der Aufführung nicht erlauben. Mimik, Gestik, Stimme und Interpretation der Rolle sind immer leicht verschieden. Bei jeder Vorstellung schlüpft der Schauspieler erneut in seine Rolle und interpretiert sie von neuem. Weiters kann ein und dieselbe Theateraufführung nie an mehreren Spielorten gleichzeitig erfolgen. Sie ist im Moment ihrer Aufführung an einen fixen Ort gebunden.

Anders ist der Fall bei der Filmvorführung: Jede Einstellung wird mehrmals gedreht, verschiedene Interpretationen der Rolle werden ausprobiert, bis die eine gefunden ist, die genau passt. Ist der Film einmal fertig gedreht und geschnitten, kann er von der Produktionsfirma verliehen und kopiert und auf diese Weise immer wieder vorgeführt werden. Ein Kinofilm kann zeitgleich in Kinos rund um die Welt vorgeführt werden. Er kann im Kino, zu Hause im Fernsehen oder in einem Freiluftkino gezeigt werden und ist somit nicht an einen festen Ort gebunden. Die Rezeptionsbedingungen sind dementsprechend verschieden.

Wird eine Inszenierung aufgrund großen Erfolges einige Jahre später wieder aufgegriffen und mit derselben Besetzung aufgeführt, so wird das Ergebnis in jedem Fall ein anderes sein. Die Darsteller von damals werden sich durch den Alterungsprozess zumindest äußerlich verändert

---

<sup>49</sup> Müller, Gottfried (1942) *Dramaturgie des Theaters und des Films*. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, S. 29.

<sup>50</sup> Anmerkung der Verfasserin: Diese Aussage bezieht sich rein auf die Aufführung im Theater. Theateraufzeichnungen werden hier nicht berücksichtigt.

<sup>51</sup> Artaud, Antonin (1980). *Das Theater und sein Double*. Frankfurt: Fischer, S. 80.

haben. Otto Mörth bezeichnet das als „die natürlichen Grenzen einer Theaterproduktion“.<sup>52</sup> Im Film bleiben sie immer so, wie sie zum Zeitpunkt des Drehs waren. Katharina Schenk definiert den Unterschied zwischen den beiden Medien treffend als „Theater als ‚Das, was ist‘“ und „Film als Erinnerung an ‚Das, was war‘“.<sup>53</sup>

## 2.8. Feedback von Seiten des Publikums<sup>54</sup>

Auch zu diesem Punkt äußert sich Cocteau:

Die Rolle des Publikums ist außerordentlich groß, man muß (!) es ihm wieder begreiflich machen. Leider verliert es den Sinn für das Zeremoniell und den Pomp. (...) Jeder kommt heute zu spät, macht Lärm, bringt die Sitzreihen durcheinander, spricht mit der Platzanweiserin, hustet, räuspert sich, und wenn die Schauspieler, die sich für ihn verausgabt haben, sich vor ihm verbeugen, eilt er davon, weil er an sein Auto denkt.<sup>55</sup>

Das Publikum ist nicht nur zur Konsumation einer Bühnendarbietung geladen – es hat dem Schauspieler gegenüber eine Verpflichtung. Cocteau kritisiert, dass es sich darüber nicht mehr ausreichend bewusst ist. Er appelliert explizit an das französische Publikum, es solle dieser „kollektiven Hypnose“ nicht verfallen, sondern möge „seine Intelligenz durch die Kritik“ beweisen, da es doch ein „sensibles Elitepublikum“ sei.<sup>56</sup>

Der Vorteil des Theaterschauspielers im Vergleich zum Filmschauspieler ist, dass er vom Zuschauer direktes Feedback durch Applaus erhält. Das Publikum – sofern es sich seiner „Verpflichtung“ bewusst ist - „belohnt“ ihn für seine Darbietung nach einzelnen Szenen oder am Ende eines Akts und am Ende der Aufführung. Es reagiert direkt und sofort auf seine Arbeit. Je größer und länger der Applaus, umso höher die Anerkennung seiner Darstellung. Dieses Feedback, das der Schauspieler bereits während der Vorstellung erhält, kann Einfluss auf seine schauspielerische Leistung nehmen, ihn motivieren und darin bestätigen, dass er seine Interpretation der Rolle den Erwartungen des Publikums entsprechend angelegt hat. Doch Feedback kann auch negativ ausfallen und sich in Buhrufen und Pfiffen äußern. Dieses direkte Zusammenwirken von Theaterschauspieler und -zuschauer kann also sowohl positiv als auch negativ sein.

Anders ist die Situation beim Filmschauspieler: „[...]“, da er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, [büßt er] die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit [ein],

---

<sup>52</sup> Mörth, Otto (1990). *Theater im Fernsehen. Intertextuelle Bezüge zwischen den Medien Film, Theater und Fernsehen*. Dipl.-Arbeit Universität Wien, S. 23.

<sup>53</sup> Schenk, Katharina (1998). *Von den Brettern auf die Leinwand: Darstellungsformen von Theater im Film*. Dipl.-Arbeit Universität Wien, S. 8.

<sup>54</sup> Mörth, 1990, S. 14.

<sup>55</sup> Cocteau, 1989, S. 20.

<sup>56</sup> Ebda., S. 21.

die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. [...]“<sup>57</sup> Auch das Kinopublikum kann direkt seine Begeisterung oder Enttäuschung über einen gerade gesehenen Film ausdrücken, jedoch nehmen weder Applaus noch Pfiffe Einfluss auf die Darstellung des Filmschauspielers. Ein schlechter Film mag in der Kritik durchfallen. Dennoch lässt sich am Endprodukt nichts mehr ändern, während sich für eine weitere Theateraufführung selbst eine negative Kritik noch positiv auswirken kann.

## 2.9. Die Rolle des Zuschauers im Theater und im Film

André Bazin bezeichnet in seinem Werk „Was ist Film?“ den Zuschauer als „einzigen gemeinsamen Nenner von Bühne und Leinwand“.<sup>58</sup>

Wie in Punkt 2.8. erwähnt, findet zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer im Theater ein Dialog statt. Fedor Stepun hat sich in seinem Werk *Theater und Film* eingehend mit den drei Grundpfeilern des Theaters – Theaterstück, Schauspieler und Zuschauer – auseinandergesetzt und dabei betont, dass Theater ohne ein Zusammenspiel von Schauspieler und Zuschauer nicht existiert.<sup>59</sup> Er stellt fest, dass „[...] Regisseur, Schauspieler und Zuschauer zum Mitgestalten des Kunstwerkes berufen [sind], das ihnen nie als etwas Fertiges gegeben wird, sondern als etwas, dem sie die endgültige Formung zu verleihen haben. Das Theaterpublikum steht also weniger einer Gabe als einer Aufgabe gegenüber.“<sup>60</sup> Somit fällt auch dem Zuschauer eine bestimmte Rolle zu: Er ist am Spiel beteiligt. Stepun bringt das folgendermaßen auf den Punkt: „Ein Schauspieler, der von niemandem angeschaut wird, ist kein Schauspieler.“<sup>61</sup>

Auch Chiel Kattenbelt setzt sich mit der Aufgabenverteilung zwischen Theaterschauspieler und –zuschauer auseinander und betont die Verantwortung, die sie einander gegenüber haben:

The performer and the spectator are physically present at the same time in the same space. They are there for each other. The performer presents him/herself, while the spectator looks on. The roles fulfil presuppose and support each other and they are exchangeable. The performer and spectator are necessary to each other because together they hold the responsibility for the realisation of the performance. This shared responsibility provides the performance with an aspect of collectivity and with an ethical meaning, enclosed in the social meeting between performer and spectator in the live presence of here and now.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Benjamin, 1977, S. 24.

<sup>58</sup> Bazin, André (2004). *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, S. 182.

<sup>59</sup> Stepun, 1953, S. 13.

<sup>60</sup> Ebd., S. 32.

<sup>61</sup> Ebd., S. 44.

<sup>62</sup> Kattenbelt, 2006, S. 33.

Theater entsteht somit erst durch das Zusammenwirken von Schauspieler und Zuschauer. Das Problem ist, dass dem Zuschauer das Bewusstsein für diese Verantwortung verloren gegangen ist und er in der Regel passiv dem Spiel auf der Bühne folgt. Dieser Passivität des Publikums versuchte man mit verschiedensten Mitteln entgegenzuwirken, wie zum Beispiel durch

„[...] das Placieren (sic!) eines Schauspielers ins Parkett, von wo er gleichsam als Vertreter des Publikums ins Spiel eingreift, sodann die direkte Anrede des Publikums von der Bühne her [...]“.<sup>63</sup>

Ist bekannt, dass bei der Aufführung eines Stücks ein Schauspieler von der Bühne kommt und versucht, mit dem Publikum in Interaktion zu treten, so wird es ein Großteil der Zuschauer vermeiden, einen Platz in der Nähe des Ganges zu wählen. Der Zuschauer traut sich nicht über den Applaus hinaus mit dem Schauspieler zu interagieren. Er weiß nicht, dass diese Interaktion ursprünglich zum Theater dazugehörte und in manchen Stücken nach wie vor erwünscht sein kann.

Bertolt Brechts Episches Theater und Antonin Artauds Theater der Grausamkeit waren in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts darum bemüht, die verloren gegangene enge Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer wieder herzustellen.<sup>64</sup>

Ausschlaggebend für ein Mitwirken des Zuschauers sei laut Stepun auch seine Identifikation mit dem Leben der Figur auf der Bühne.<sup>65</sup> Damit eine Theateraufführung gelingt, muss sich der Zuschauer folgender Tatsache bewusst sein: Die Aufführung ist „ein zwischenmenschlicher Prozeß (sic!), ein seelisches Fluidum, das von der Bühne in den Zuschauerraum strömt und sich vom Zuschauerraum zur Bühne erhebt [...]“.<sup>66</sup>

Während die Rolle des Theaterzuschauers klar definiert ist, fällt dem Filmzuschauer keine bestimmte Rolle zu. Keine seiner Reaktionen während der Filmvorführung – seien es Gemütsregungen jeglicher Art, das Einschlafen während des Films oder das Verlassen des Raumes – haben Einfluss auf den Film oder die schauspielerische Leistung. Das Gemeinschaftserlebnis, wie es Schauspieler und Zuschauer im Theater miteinander teilen, findet hier nicht statt. Kattenbelt beschreibt die Position des Filmzuschauers als die eines „invisible and anonymous witness“.<sup>67</sup> Das einzige, was man von ihm erwartet, sei die Identifikation mit dem Helden:

---

<sup>63</sup> Stepun, 1953, S. 46.

<sup>64</sup> Monaco, James (2006). *Film verstehen*. 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 51.

<sup>65</sup> Stepun, 1953, S. 47.

<sup>66</sup> Ebd., S. 48.

<sup>67</sup> Kattenbelt, 2006, S. 34.

Situated in this position by the camera position and editing techniques, relatively little is demanded of the spectator in terms of activity, except that they identify with the hero. The need, the pressure or the seduction for identification is an effective strategy of neutralizing the heterogeneity of a mass audience. Indeed, the device of the camera determines that all spectators share exactly the same perspective, and so ignores the needs of those who might want a different perspective. Represented literally in an integrated range of projected images, the possible world of the film is easy and safe to believe in and experienced as being real: a world where one may be involved and feel immersed in it.<sup>68</sup>

Im Gegensatz zum Theater, für dessen Entstehung die Anwesenheit des Zuschauers unabdingbar ist, ist es für die Entstehung und auch die Durchführung des Mediums Film absolut irrelevant, ob es Zuschauer gibt oder nicht. Das ist einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen diesen beiden Medien.

## 2.10. Postproduktive Möglichkeiten

Dieser Punkt spricht einen weiteren großen Unterschied zwischen Theater und Film an: die Möglichkeit der nachträglichen Korrektur.

Im Theater lässt sich vor alle die Produktion und Aufführung betreffenden Arbeitsschritte ein „prä-“ denken: Alle Änderungen – ob am Text, den Kostümen, dem Bühnenbild etc. – müssen vor der Aufführung vorgenommen werden. Im Zeitraum der Proben kann sich noch vieles ändern, aber bei der Premiere ist es dann soweit: alles ist fixiert. Selbstverständlich wäre es möglich, dass der Regisseur auch nach der Premiere noch kleinere Änderungen beschließt, aber diese haben keinen Einfluss mehr auf die Premierenvorstellung, die – wie alle anderen Vorstellungen - einzigartig und im Moment ihrer Aufführung bereits abgeschlossen ist.

Beim Film kommen genau in diesem Moment, in dem im Theater die schauspielerische Leistung erbracht und die Möglichkeit zur Korrektur vorbei ist, die neben der Kamera wichtigsten filmischen Mittel zum Einsatz: der Schnitt und die Montage.

Durch sie wird aus den vielen Bildern der wirklichen Welt, die die Kamera zuvor aufgenommen hat, eine neue, unwirkliche Welt modelliert. Die Wirklichkeit wird durch die Montage verfremdet. Laut Eisenstein wird die Montage „zum mächtigsten Mittel für ein wirklich schöpferisches Umformen der Natur“.<sup>69</sup> Zur Bedeutung von Aufnahme und Montage schreibt er weiters: „Das kleinste 'verzerrbare' Fragment der Natur ist die Aufnahme; Erfindungskraft in ihren Kombinationen ist Montage.“<sup>70</sup> Kamera, Schnitt und Montage erweitern den Rahmen der erzählerischen Möglichkeiten im Film. Die Kamera sorgt unter anderem für Perspektivenwechsel und Verschiebungen in den Größendimensionen, der

---

<sup>68</sup> Kattenbelt, 2006, S. 34.

<sup>69</sup> Eisenstein, Serge (1960). *Vom Theater zum Film*. Zürich: Verlag der Arche, S. 21.

<sup>70</sup> Ebd., S. 21.

Schnitt ermöglicht abrupte Ortswechsel und Zeitsprünge und die Montage kann nach Bedarf das Tempo der Bilder beschleunigen oder verlangsamen. Das sind nur wenige der Möglichkeiten, die diese filmischen Stilmittel dem Regisseur beim Filmdreh und in der anschließenden Postproduktion bieten. Durch die Montage wäre es möglich, aus demselben Bildmaterial eine Vielzahl an unterschiedlichen Filmen zu machen – je nachdem, welche Einstellung auf die andere folgt. Im Laufe des Drehs kann sich herausstellen, dass für einen logischeren Ablauf der Handlung die Szenen anders aneinandergereiht werden sollten, als im Drehbuch ursprünglich vorgesehen. Keine dieser Korrekturen kann jedoch im Theater vorgenommen werden.

### **2.11. Ortswechsel im Theater und im Film**

Wie im vorhergehenden Punkt erwähnt, sind dem Film bezüglich des Schauplatzwechsels aufgrund von Schnitt und Montage keine Grenzen gesetzt. Ortswechsel erfolgen in Sekundenschnelle, ohne dass der Zuschauer dadurch beeinträchtigt würde. Ähnlich dem Ortswechsel lassen sich auch Zeitsprünge im Film auf unproblematische Weise vollziehen. Wenn es sich dabei um große, nicht automatisch nachvollziehbare Zeitsprünge handelt, erhält der Zuschauer oft einen Hinweis durch das Einblenden eines Textes. So können beliebig Rück- oder Vorblenden vorgenommen werden.

Auch auf der Bühne sind häufige Ortswechsel dank modernster Technik möglich. Doch hinsichtlich der Anzahl der verschiedenen Schauplätze kann das Theater nicht mit dem Film konkurrieren.

### **2.12. Theater als „the art of presence“ gegenüber Film als “the medium of absence”**

Im Vergleich mit dem Theater sieht Kattenbelt den Film als “the medium of absence that hides its own mediality in accordance with the functioning of modern technology”.<sup>71</sup>

Das Theater bezeichnet er als

*“hypermedium that is able to incorporate all other arts and media. [...] we can define theatre as the art of physical presence (face-to-face communication in a situation of here and now) and of expression in words, gestures/movements and sounds. [...] Theatre is the only art capable of incorporating all other arts without being dependent on one of these in order to be theatre. [...] However, theatrical works of art remain connected to the artist without whom theatre cannot exist – namely the physically present performer”.*<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Kattenbelt, 2006, S. 29.

<sup>72</sup> Ebd., S. 32.

Diese Gegenüberstellung hat gezeigt, dass es zwar einige Merkmale gibt, die für beide Medien wesentlich sind, die jedoch auf unterschiedliche Weise eingesetzt werden und somit verschiedene Funktionen erfüllen.

Das folgende Kapitel setzt sich nun mit den Möglichkeiten auseinander, diese beiden Medien miteinander zu kombinieren.

### **3. Intermediale Verknüpfungen zwischen Theater und Film**

Bei den zahlreichen möglichen Überschneidungen von Theater und Film ist zu bedenken, dass eines der Medien gemäß Rajewskys Darstellung der **intermedialen Bezüge** immer das *kontaktnehmende* ist, das mit dem anderen, dem *kontaktgebenden*,<sup>73</sup> in Beziehung tritt. Die erste Gruppe der intermedialen Verknüpfungen zwischen Theater und Film beschäftigt sich mit den Möglichkeiten, Theater im Film zu präsentieren.

#### **3.1. Wechselbeziehungen zwischen Theater und Film mit dem Film als kontaktnehmendem Medium**

Dabei gibt es folgende Möglichkeiten:

- a) Verfilmtes Theater oder Theaterverfilmung
- b) Adaption eines Bühnentextes für das Kino
- c) Theaterproben und / oder -aufführung als Teil oder Mittelpunkt der Filmhandlung
- d) Der Protagonist ist Bühnenautor / Theaterschauspieler / Theaterregisseur / etc.

##### **a) Verfilmtes Theater oder Theaterverfilmung**

Die Problematik dieser Vermischung aus Theater und Film brachte André Bazin folgendermaßen auf den Punkt:

Das Problem des verfilmten Theaters besteht, jedenfalls bei den klassischen Stücken, weniger darin, eine "Handlung" von der Bühne auf die Leinwand, sondern den Text von einem dramaturgischen System in ein anderes zu übertragen und dabei seine Wirkung zu bewahren. Nicht die Handlung des Theaterstücks entzieht sich grundsätzlich dem Film, sondern, jenseits der Einzelheiten des Geschehens, die sich dem größeren Realismus der Leinwand wahrscheinlich leicht anpassen ließen, die verbale Form, die zu respektieren uns ästhetische oder kulturelle Konventionen zwingen.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Zur Bedeutung und Herkunft dieser Begriffe vgl. Seite 13 dieser Diplomarbeit.

<sup>74</sup> Bazin, 2004, S. 193.

Die Sprache ist im klassischen Bühnendrama das wichtigste Werkzeug des Schauspielers. Die Gestik, das Bühnenbild und die Requisiten haben unterstützende Funktion. Bringt nun ein Regisseur ein klassisches Drama auf die Leinwand, so hat er nicht nur eine Vielzahl technischer Möglichkeiten zur Verfügung, sondern sieht sich bei dem Bemühen die Filmdramaturgie mit dem Stück in Einklang zu bringen auch mit Schwierigkeiten konfrontiert. Man darf nicht vergessen, dass die klassischen Dramentexte für die Bühne in einer Zeit geschrieben wurden, als noch nicht einmal die Idee für das spätere Medium Film geboren war. Durch den Einsatz der Kamera als dramaturgisches Mittel werden ausführliche Textpassagen hinfällig.

Ein Beispiel für eine werkgetreue Theaterverfilmung ist Kenneth Branaghs Film „Viel Lärm um nichts“ aus dem Jahre 1993 nach der gleichnamigen Komödie von William Shakespeare. Branagh hat ausschließlich den Originaltext verwendet, musste jedoch starke Kürzungen vornehmen, um das fünfstündige Theaterstück im zeitlichen Rahmen eines Spielfilms unterzubringen.<sup>75</sup> Aber eine solche Kürzung wird auch im Theater vorgenommen, da heute kaum noch ein Shakespeare-Stück in seiner Originalfassung aufgeführt wird. Es ist daher nicht im Sinne einer Adaption zu verstehen, wie sie unter Punkt b) erklärt wird.

Wenngleich der Originaltext als Basis für das verfilmte Theater gilt, ist er dennoch nicht das einzige Kriterium, um diese Art Film von einer filmischen Adaption eines Bühnenstücks zu unterscheiden. Ebenso wichtig sind die Einhaltung der im Textbuch vorgegebenen Zeit und des Milieus, in dem die Handlung spielt.<sup>76</sup> Auch das Bühnenbild kann im Theater und im Film übereinstimmen. Bazin erwähnt in diesem Zusammenhang Jean Cocteaus Verfilmung seines Stücks „Les parents terribles“ (1946), bei der nicht nur der Originaltext beibehalten, sondern auch das Bühnenbild beinahe originalgetreu übernommen wurde.<sup>77</sup>

Cocteau über seine Verfilmung von „Les parents terribles“:

In *Les parents* wollte ich ein Stück *enttheatralisieren* und es, ohne eine Zeile zu ändern, dem Publikum unter einem neuen Gesichtspunkt präsentieren. (...)

Wenn der Autor sein Stück auf die Leinwand bringen will, so ist es wichtig, daß (!) er es unbeschädigt überträgt, und daß (!) er selbst und niemand anders es verfilmt.<sup>78</sup>

Sucht man nach einer konkreten Definition für „verfilmtes Theater“, so findet man sie bei Bazin:

[...] Denn entweder ist der Film schlicht und einfach die photographische Wiedergabe des Stücks (mit seinem Text also) – eben das berüchtigte „verfilmte Theater“ -, oder das Stück wird den „Erfordernissen der Filmkunst“ angepaßt (sic!), dann sind wir allerdings wieder bei

<sup>75</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Viel\\_Lärm\\_um\\_nichts\\_\(1993\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Viel_Lärm_um_nichts_(1993)) (20.01.2012).

<sup>76</sup> Bazin, 2004, S. 194.

<sup>77</sup> Ebd., S. 170f.

<sup>78</sup> Cocteau, 1989, S. 16.

der bereits erwähnten Induktion, und es handelt sich in Wahrheit um ein anderes Werk. [...] Ob in Amerika, Frankreich oder England, ob es um klassische oder moderne Stücke geht, die Entwicklung des verfilmten Theaters geht in dieselbe Richtung: Sie zeichnet sich durch eine immer strenger eingehaltene Treue zum geschriebenen Wort aus [...].<sup>79</sup>

Gemäß Rajewskys Dreiteilung von Intermedialität<sup>80</sup> handelt es sich bei der Theaterverfilmung um einen **Medienwechsel**: aus einem Theaterstück, einem an ein konkretes Medium - das Theater - gebundenen Text, wird ein anderes Medium - der Film. Der für die Bühne geschriebene Text wird aus seinem ursprünglichen semiotischen System herausgenommen und in ein anderes transferiert.<sup>81</sup>

Das verfilmte Theater darf nicht mit der Aufzeichnung einer Theateraufführung verwechselt werden. In diesem Falle wird anstelle des Films ein anderes Medium mit einbezogen: das Fernsehen. Eine Live-Ausstrahlung einer Theateraufführung kommt dem Original noch am nächsten, obwohl der Rezeptionscharakter für den Fernsehzuschauer ein ganz anderer ist als für den Zuschauer im Theatersaal. Es muss auch berücksichtigt werden, dass die ausgestrahlte Aufzeichnung einer Theateraufführung oft das Ergebnis eines Zusammenschnitts aus mehreren verschiedenen Aufzeichnungen ist, aus denen die jeweils besten Szenen ausgewählt wurden.<sup>82</sup> Außerdem kommen auch hier filmdramaturgische Mittel zum Einsatz, da nicht aus einer Totalen gefilmt wird, sondern im Normalfall mit vielen Kameras gearbeitet wird, die in unterschiedlichen Einstellungsgrößen filmen und somit den Blick des Fernsehzuschauers fokussieren.

Sobald ein Medium mithilfe eines anderen präsentiert wird, erfolgt immer auch eine gewisse „Manipulation“ beziehungsweise „Entfremdung“. Selbst wenn zum Beispiel am Originaldramentext nichts verändert wird, so ändert sich das Theaterereignis dennoch durch die Verfilmung oder die Fernseaufzeichnung, da jedes dieser dazugekommenen Medien für sich typische Merkmale zum Einsatz bringt und auch bringen muss.<sup>83</sup>

## **b) Adaption eines Bühnentextes für das Kino**

Der Begriff „Adaption“ oder auch „Adaptation“ stammt aus dem Lateinischen und bedeutet „Anpassung/Umformung“.<sup>84</sup> Unter „Adaption“ versteht man einerseits die „Umformung eines

---

<sup>79</sup> Bazin, 2004, S. 170f.

<sup>80</sup> Vgl. Rajewsky, 2002, S. 15ff.

<sup>81</sup> Ebd., S. 16.

<sup>82</sup> Otto Mörth behandelt in seiner Arbeit *Theater im Fernsehen - Intertextuelle Bezüge zwischen den Medien Film, Theater und Fernsehen* auch das Thema der Theateraufzeichnung und zählt dabei verschiedene Möglichkeiten auf, wie Theater für das Fernsehen adaptiert werden kann: Diese reichen von einer Live-Aufzeichnung über eine aus mehreren Aufzeichnungen zusammen geschnittene Version bis zu einer Theateraufzeichnung im Fernsehstudio vor oder auch ohne Publikum. (Vgl. Mörth, 1990, S. 31ff.).

<sup>83</sup> Vgl. Rajewsky, 2002, S. 15ff.

<sup>84</sup> Drosdowski, Günther (Hrsg.) (1990). Duden – Das Fremdwörterbuch, Band 5, 5. Aufl., Dudenverlag, S. 27.

Textes in eine andere Gattungsform“, andererseits die „Übersetzung durch eine ähnliche Situation, weil die gleiche in der Zielsprache nicht üblich ist“. <sup>85</sup> Hier sei Friedrich Kluge zitiert, der sich folgendermaßen vom Begriff der Literaturverfilmung distanziert: „Ein literarisches Werk wird nicht verfilmt, sondern ist Referenz des Films, der auf Grund von Vorgaben dieses Werks die Erinnerung an das Werk wach hält.“ <sup>86</sup>

Eugenio Spedicato erklärt den Begriff *Adaption* als „*Präservation* in der medialen Veränderung, die meistens mit Angleichung, Komprimierung und Visualität-Matching identisch ist“. <sup>87</sup>

Somit kann die Sprache modernisiert und an das jeweilige Milieu angepasst werden. Der literarische Text kann interpretiert werden, was sich laut Klaus Kanzog durch eine „historische Differenz zwischen dem Zeitpunkt der Entstehung der Vorlage und ihrer Rezeption“ <sup>88</sup> ergeben kann. Wichtig ist jedoch, dass das Originalstück trotz aller Änderungen noch erkennbar ist.

Juan A. Ríos Carratalá fasst die Möglichkeiten bei der Adaption eines dramatischen Textes wie folgt zusammen:

Las opciones a la hora de realizar la adaptación cinematográfica de un texto teatral son multiples. El guionista puede modificar la acción dramática, alterar los diálogos, suprimir o desdoblarse los personajes, desarrollar lo que en el original está solo narrado, etc. No hay ninguna regla fija, salvo la de que cada obra requiere un tratamiento específico basado en el estudio de sus características peculiares. Las mismas pueden hacer conveniente un respeto casi absoluto al texto teatral, pero también es posible que en otros casos la solución sea tomarlo como un punto de partida para crear un guión con personalidad propia y algo alejada de la obra original. Si aceptamos tan dispares posibilidades, la primera consecuencia es que el criterio de fidelidad nunca puede constituir un índice para valorar las adaptaciones. <sup>89</sup>

Die von Carratalá erwähnten Formen der Bearbeitung eines dramatischen Textes stehen dem Filmregisseur frei zur Verfügung. Ob er davon Gebrauch macht oder sich doch eng an den Ausgangstext hält, bleibt dabei ihm überlassen.

Zieht man Rajewskys Schema der verschiedenen Formen von Intermedialität zu Rate, lässt sich feststellen, dass auch die Adaption trotz ihrer Unterschiede zur Theaterverfilmung und

---

<sup>85</sup> Duden – Das Fremdwörterbuch, 1990, S. 27.

<sup>86</sup> Kluge, Friedrich (1989). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl., Völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, New York: de Gruyter Verlag, S. 205.

<sup>87</sup> Spedicato, Eugenio (2008). *Literatur auf der Leinwand – am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 15.

<sup>88</sup> Kanzog, Klaus (2007). *Faustregeln für den Umgang mit „Literaturverfilmungen“*. In: Hagen, Kirsten von / Hoffmann, Claudia (Hrsg.), *intermedia – Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 22.

<sup>89</sup> Ríos Carratalá, Juan A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, S. 125.

trotz ihrer oft freien Interpretation des Originalstückes, in die Kategorie des Medienwechsels fällt.

In der Literatur spricht man von „Stoffen“ und „Motiven“, die in unzähligen Werken immer wieder unterschiedlich bearbeitet werden. Ein berühmtes Beispiel für solch einen literarischen Stoff bietet Shakespeares „Romeo und Julia“: Zwei Liebende aus verfeindeten Familien müssen erst sterben, um für immer vereint zu sein. Allein dieser literarische Stoff, diese Thematik hat seit Beginn des Films zahlreiche Filmregisseure zu immer neuen Adaptionen und neuen Interpretationen inspiriert. Abgesehen von den zirka 30 Verfilmungen, denen die Tragödie von Shakespeare als direkte Vorlage diente<sup>90</sup>, gibt es auch Filme, in denen der Stoff zwar derselbe blieb, aber einige Änderungen vorgenommen wurden. So wechselte der Schauplatz dieser tragischen Liebesgeschichte vom ursprünglichen Adelsmilieu in Verona unter anderem ins Zigeunermilieu von Barcelona (*Los Tarantos*, Francisco Rovira Beleta, 1963)<sup>91</sup> und an die West Side von New York (*West Side Story*, Robert Wise und Jerome Robbins, 1961). Das Beispiel *West Side Story* ist in mehrfacher Hinsicht interessant: Erstens handelt es sich um eine Adaption, bei der das Ende verändert wird (nur Tony stirbt, Maria bleibt am Leben), zweitens findet hier nicht eine Verknüpfung von nur zwei Medien (Theater und Film), sondern von drei Medien (Theater, Film und Musical) statt.

Dennoch besteht nicht der geringste Zweifel daran, dass es sich um den „Romeo und Julia“-Stoff handelt.

Dieses konkrete Beispiel der wiederholten Aufnahme und Überarbeitung desselben Stoffes in verschiedenen Medien fällt gemäß Rajewsky in den Bereich der Transmedialität.<sup>92</sup> Unter diesen Begriff fallen Medienprodukte – zum Beispiel die oben genannte „West Side Story“ –, die sich auf „bestimmte Stoffe, die unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind“<sup>93</sup>, beziehen.

Ein anderes interessantes Beispiel dafür, auf welche Art und Weise ein literarischer Stoff für das Medium Film adaptiert werden kann, ist Carlos Sauras *Carmen* aus dem Jahr 1983. Zwar handelt es sich bei dem Original nicht um ein Theaterstück, sondern um eine Novelle (von Prosper Mérimée), aber auch in diesem Fall findet eine mediale Verknüpfung zwischen drei

---

<sup>90</sup> Die erste Verfilmung von Shakespeares Tragödie ist *Romeo and Juliet* von J. Stuart Blackton aus dem Jahr 1908. Eine weitere Verfilmung stammt von George Cukor aus dem Jahr 1936. Franco Zeffirelli drehte seinen „Romeo und Julia“-Film 1968 zum Teil an Originalschauplätzen in Verona. Die bislang jüngste Verfilmung dieser Tragödie (*Romeo + Julia*, Baz Luhrmann, 1996) ist eine Art Actionfilm unterlegt mit Popmusik.

(Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Romeo\\_und\\_Julia#Film](http://de.wikipedia.org/wiki/Romeo_und_Julia#Film) und [http://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeares\\_Romeo\\_+\\_Julia](http://de.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeares_Romeo_+_Julia), [02.05.12]).

<sup>91</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Los\\_Tarantos](http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Tarantos) (02.05.12).

<sup>92</sup> Vgl. Abschnitt I Kapitel 2 auf Seite 6 sowie die schematische Darstellung auf Seite 16.

<sup>93</sup> Rajewsky, 2002, S. 13.

verschiedenen Medien statt: Novelle, Oper und Film. Die Carmen-Thematik findet sich in Sauras Film einerseits in der konkreten Erarbeitung einer Flamencoaufführung mit ausgewählten Musikstücken aus der Oper von Georges Bizet, andererseits in der Beziehung zwischen dem Choreographen und der Hauptdarstellerin, die eindeutige Parallelen zur Beziehung zwischen Carmen und Don José erkennen lässt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass bei einer Adaption der Text verändert, modernisiert und aus seinem ursprünglichen Milieu herausgeholt werden darf und die Schauplätze und Kostüme dementsprechend an diese Änderungen angepasst werden müssen, jedoch der Bezug zum Original immer noch hergestellt werden kann. Wie wichtig die Interpretationsfreiheit des Regisseurs bei der Adaption eines literarischen Textes ist, zeigt sich an folgendem Zitat José Donosos bezüglich der Verfilmung seines Romans „El lugar sin límites“ (1966) durch Arturo Ripstein:

[...] me gusta que un cineasta transforme lo que yo he hecho. Un director puede hacer una película a partir de una novela mía, pero lo importante es que haga su novela, su propia interpretación. Que se adueñe de ella y la viole. La violación de la novela por parte del cineaste es básico para realizar una verdadera película y no una mera adaptación que no le interesa a nadie.<sup>94</sup>

### **c) Theaterproben und / oder -aufführung als Teil oder Mittelpunkt der Filmhandlung**

Filme, deren Handlung sich - in welcher Weise auch immer - mit dem Theater auseinandersetzt, sind Beispiele für die im Kapitel *Intermedialität* erwähnten **intermedialen Bezüge** nach Rajewsky. Beim Medium Film selbst, mit dessen Hilfe das Theater in Szene gesetzt wird, handelt es sich jedoch aufgrund seiner Grundstruktur um eine **Medienkombination** (s. Kapitel 2, Punkt I).

Ein gutes Beispiel für diese Art Film ist John Cassavetes' „Opening Night“ („Die erste Vorstellung“) aus dem Jahr 1977. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Schauspielerin Myrtle Gordon, die in einer tiefen emotionalen Krise steckt, was sich sowohl auf ihr Privat- als auch ihr Berufsleben auswirkt. Der Großteil des Films beschäftigt sich mit der Erarbeitung eines Theaterstücks: den Proben und Myrtles Problemen sich in ihre Rolle hineinzusetzen. Den Abschluss des Films bildet die Premiere des Stücks am Broadway in New York. Der Filmzuschauer erhält einen guten Einblick in die Arbeit hinter den Kulissen und kann beobachten, was sich während der Vorstellung - für die Theaterzuschauer unsichtbar - auf der

---

<sup>94</sup> Fuguet, Alberto / Larraín, Gregoria / Naranjo, René (1988). *La adaptación como violación. Conversando con José Donoso*. In: *Enfoque* 10, S. 34.

Hinterbühne abspielt. Er ist gleichzeitig Beobachter des Produktionsprozesses im Theater und der persönlichen Problemen eines alternden Bühnenstars.

Es ist zu unterscheiden, ob es sich bei der Theateraufführung innerhalb der Filmhandlung um die Aufführung eines wirklich existierenden Stücks handelt oder ob das Stück nur für diesen Film geschrieben wurde. Im ersten Fall kann – vorausgesetzt, die unter Punkt b) erwähnten Bedingungen sind erfüllt – eine Adaption vorliegen. Durch das außerhalb der fiktiven Welt des Films vorhandene Theaterstück findet zusätzlich eine Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität statt. Im oben erwähnten Filmbeispiel handelt es sich jedoch um ein fiktives Theaterstück.

Rajewskys Kategorien der Intermedialität lassen sich noch weiter unterteilen. Auf Cassavetes' Film angewendet, ist das Theater in diesem konkreten Fall eine **intermediale Systemreferenz**, genauer gesagt, eine **explizite Systemerwähnung**, da es als ganzes System mit seinen typischen Charakteristika und der Arbeit rund um ein Stück sichtbar ist. Das im Film erarbeitete Theaterstück ist hingegen eine **Einzelreferenz**.

#### **d) Der Protagonist ist Bühnenautor / Theaterschauspieler / Theaterregisseur etc.**

Wenn im Film das Theater als solches nicht präsent ist, aber der Bezug zu diesem Medium durch den Beruf des Protagonisten oder eines anderen Schauspielers hergestellt wird, handelt es sich gemäß Rajewsky ebenfalls um die Kategorie der **intermedialen Bezüge**, konkreter um eine **Einzelreferenz**, da nicht das Theater als ganzes System erwähnt wird, sondern der Bezug zu diesem Medium nur über eine der Figuren hergestellt wird. Sieht man die jeweilige Figur jedoch im Film in ihrem beruflichen Umfeld - im Theater -, so sind die Bedingungen für eine Systemreferenz bereits wieder erfüllt.

Weitere mögliche Wechselbeziehungen zwischen Theater und Film wären das Verwenden eines allgemein bekannten Zitats aus einem Bühnentext, das Einblenden eines Theaterplakats, eine Unterhaltung über ein Theaterstück, die namentliche Erwähnung eines Dramatikers oder eines berühmten Theaterschauspielers. Auch durch Besetzen einer der Rollen mit einem Theaterschauspieler kann ein Bezug zum Theater hergestellt werden. Es gibt für den Regisseur unzählige Möglichkeiten, Theater im Film zu erwähnen. Solche Referenzen müssen nicht unbedingt immer bewusst erfolgen.

### **3.2. Wechselbeziehungen zwischen Theater und Film mit dem Theater als kontaktnehmendem Medium**

Franz-Josef Albersmeier nimmt in seinem Buch *Theater, Film, Literatur in Spanien – Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte* Stellung zum Thema „Teatro cinematográfico“ und gliedert den Teilbereich „Filmisches Theater“ folgendermaßen:<sup>95</sup>

**a) Stücke mit Anspielungen auf den Kinematographen:** Als Beispiele für diese Kategorie nennt Albersmeier Jacinto Benaventes Stück *Los Búhos* (1907) und *El corazón ciego* (1922) von Gregorio Martínez Sierra.

**b) Stücke, die im Filmmilieu spielen und diese Intermedialität bereits im Titel anklingen lassen** (z. B.: *La reina del cinema*, 1919, und *Los héroes de la pantalla*, 1921).

**c) Stücke, deren Untertitel Auskunft über die Nähe zum Kino gibt** (z. B.: *¡Delirium tremens!* ... „película sensacional“, 1906, von Salvador María Granés oder *El alegre Jeremías*, „película cómica en un acto, dividido en tres partes“, 1916, von Aurelio Varela und Francisco de Torres).

**d) Stücke, die zwar für das Kino geschrieben, aber noch vor ihrer Verfilmung auf der Bühne aufgeführt werden** (*La madona de las rosas*, 1919, von Jacinto Benavente).

**e) Stücke mit Filmsujet und Drehbuchcharakter** (*El paseo de Buster Keaton*, 1928, von Federico García Lorca).

**f) Filmdrehbücher, die für das Theater bearbeitet** (*La hija de Juan Simón*, 1930, von José María Granada und Nemesio Manuel Sobrevila) **und erst später verfilmt werden.** Von der im Kapitel „Adaption eines Bühnentextes für das Kino“ erwähnten Möglichkeit, den Ausgang des Originals zu ändern, wurde auch bei der Verfilmung des oben erwähnten Stückes *La hija de Juan Simón* Gebrauch gemacht: Am Ende des Films kommt statt Carmens Selbstmord ein Happy End, was Albersmeier als „Verrat am Original“<sup>96</sup> bezeichnet.

**g) Stücke von Theaterautoren** (z. B.: Fermín Cabal), **die auch für Film und Fernsehen schreiben.**

**h) Stücke, die die Projektion von Filmausschnitten in die Inszenierung integrieren** (z. B.: *Trampa y cartón*, 1912, von Muñoz Seca).

Pedro Almodóvars Film *Todo sobre mi madre* lässt sich mit gewissen Einschränkungen Punkt f) zuordnen, da das ursprüngliche Filmdrehbuch für die Bühne adaptiert wurde.

---

<sup>95</sup> Albersmeier, Franz-Josef (2001). *Theater, Film, Literatur in Spanien – Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 99ff.

<sup>96</sup> Ebd., S. 125.

Der Unterschied zu dem von Albersmeier erwähnten Stück besteht darin, dass *Todo sobre mi madre* wie vorgesehen zuerst verfilmt (1999) und in einer Bühnenbearbeitung von Samuel Adamson erst 2007 im Old Vic Theater in London uraufgeführt wurde.<sup>97</sup>

Almodóvar in einem Interview mit Frédéric Strauss zum Thema Bühnenbearbeitungen seiner Filme:

Ich habe FRAUEN... fürs Kino geschrieben, es sieht aber aus wie die Verfilmung eines Bühnenstücks. Übrigens sind aus meinen Filmen mehrmals Bühnenstücke geworden, was sicher an der etwas theatermäßigen, dramatischen Konstruktion meiner Drehbücher liegt, die mir aber erst bewußt (!) geworden ist, als Filme von mir fürs Theater bearbeitet wurden. FRAUEN... soll in Rio auf die Bühne kommen, FESSLE MICH! in Italien, IN DER FINSTERNIS in Madrid – es gibt noch andere Angebote.<sup>98</sup>

Albersmeiers Einteilung der Wechselwirkungen zwischen Film und Theater bezieht sich auf die Anfänge des Films und lässt deutlich erkennen, dass dieses neue Medium von seiner Geburtsstunde an das Theater beeinflusst hat.

Weitere mögliche, von Albersmeier nicht erwähnte Einflussnahmen des Films auf das Theater sind beispielsweise:

- die Besetzung eines Theaterstücks mit Filmschauspielern (für Filmschauspieler im deutschsprachigen Raum gibt es kaum eine größere Ehre als einmal auf der Bühne des Wiener Burgtheaters gestanden zu haben);
- die Inszenierung eines Theaterstücks unter der Regie eines Filmregisseurs;
- Filmzitate in einem Stück;
- direkte (namentliche Erwähnung von Filmschauspielern, -regisseuren, -rollen oder Filmen) oder indirekte Referenzen (z. B. durch das Styling oder die Garderobe eines Bühnendarstellers, die an das „Original“ aus der Filmwelt erinnern);
- die Herleitung der Beziehung zum Film über den Beruf einer der Figuren;
- Filmplakate als Teil der Dekoration.

Mit Ausnahme von Punkt h) sind alle oben genannten Möglichkeiten der vom Film ausgehenden Überschneidungen zwischen Theater und Film nach Rajewskys Gliederung von Intermedialität als **intermediale Bezüge** zu klassifizieren. Die unter h) erwähnte mögliche

---

<sup>97</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/Alles\\_ueber\\_meine\\_Mutter](http://de.wikipedia.org/Alles_ueber_meine_Mutter) (10.03.2012): Die deutsche Erstaufführung des Stücks fand am 11. September 2009 im Wiener Volkstheater statt.

<sup>98</sup> Almodóvar, Pedro (1998). *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Frankfurt: Verl. d. Autoren, S. 101.

Wechselwirkung zwischen Theater und Film ist ein Beispiel für eine Medienkombination, da sowohl das Medium Theater als auch das Medium Film – durch die Projektion von Filmausschnitten - materiell präsent sind.

#### **4. Exkurs: Das Theater im spanischen Film**

In seinem Buch „El teatro en el cine español“ setzt sich Juan A. Ríos Carratalá mit der Analyse mehrerer spanischer Filme zum Thema Theater auseinander, wobei es sich in erster Linie um Filme handelt, die das Leben von Wanderschauspielern und Komödianten zum Inhalt haben. Er bedauert, dass es trotz der zahlreichen Adaptionen von Theatertexten für das Kino und der Herkunft zahlreicher Kinostars vom Theater nur eine geringe Anzahl von spanischen Filmen gebe, die sich mit dem Thema Theater auseinandersetzen.<sup>99</sup> Weiters kritisiert er, dass in Spanien kein Filmemacher daran Interesse gezeigt habe, einen Film über einen der großen lokalen Dramatiker zu drehen, im Gegensatz zu England und Frankreich, die das Leben von Shakespeare und Molière auf die Filmleinwand brachten. Auch die Theaterspielstätten und berühmte zeitgenössische Bühnenschauspieler seien zu kurz gekommen.<sup>100</sup> Ein beliebtes Motiv für Theaterfilme sind laut Ríos Carratalá Proben und die Premiere, wobei im Mittelpunkt der Handlung meistens eine weibliche Hauptdarstellerin steht, während männliche Darsteller in der Unterzahl sind.<sup>101</sup>

Für ihn scheint die filmische Hommage an eine reale Person aus der Theaterwelt bzw. an ein konkretes Theater selbst wichtiger zu sein als die Thematisierung des Theaters als Medium, wie wir sie später bei Almodóvars *Todo sobre mi madre* kennenlernen werden.

---

<sup>99</sup> Ríos Carratalá, 2000, S. 8.

<sup>100</sup> Ebd., S. 62.

<sup>101</sup> Ebd., S. 94f.

### III. INTERMEDIALITÄT BEI ALMODÓVAR

Wie vermutlich kaum ein anderer zeitgenössischer Regisseur verwendet Pedro Almodóvar in allen seinen Filmen die ästhetischen Strategien der Intermedialität: Referenzen (sowohl System- als auch Einzelreferenzen, inter- und intramediale Referenzen), Medienwechsel und Interferenzen. Die Vielzahl an intermedialen Verflechtungen ist unerschöpflich, wie aus der folgenden Auflistung ersichtlich wird. Die zitierten Medien werden einzeln anhand konkreter Filmbeispiele analysiert und der entsprechenden Intermedialitätskategorie nach Rajewsky zugeordnet.

#### 1. Printmedien und private Schriften

##### 1.1. Das Tagebuch

Das Integrieren eines Tagebuchs in den Film ist für den Regisseur eine Möglichkeit, knapp aber aufschlussreich Hintergründe aufzudecken, die für die Filmhandlung wesentlich sind. Estebans Tagebucheintragungen, die eigentlich Notizen für eine Kurzgeschichte sind, die er über das Leben seiner Mutter schreiben will, veranlassen sie dazu, sich nach seinem Unfalltod auf die Suche nach seinem Vater zu machen (*Todo sobre mi madre*); Yolanda nimmt in *Entre tinieblas* das Tagebuch ihres an einer Überdosis Heroin gestorbenen Freundes an sich, da sie weiß, dass er in erster Linie über sie geschrieben hat und sie nun Angst davor hat, für seinen Tod verantwortlich gemacht zu werden. Jorges Aufzeichnungen sind gleich einem Brief direkt an Yolanda gerichtet. Er gibt ihr die Schuld an seiner Drogensucht und seinem elenden Dasein.

In *Kika* hütet Ramón die Tagebücher seiner verstorbenen Mutter in einem Schrein, den er stets verschlossen hält. Als er Jahre nach ihrem Tod die Tagebücher das erste Mal liest, stellt er fest, dass die von ihm über alles geliebte Mutter kein Wort über ihn geschrieben hat, sondern sich ihre Gedanken einzig und allein um seinen Stiefvater drehen, der sie letztendlich ermordete.

##### 1.2. Der Brief

Auch der Brief hat in einigen von Almodóvars Filmen eine wichtige Funktion, da er meistens eine Peripetie, einen plötzlichen Wendepunkt in der Handlung, darstellt: In *Entre tinieblas* erhält die Madre Superiora einen Brief, der sie darüber informiert, dass die in Afrika von

Kannibalen ermordete Tochter der Marquesa einen Sohn hinterlässt, von dessen Existenz die Marquesa bis zu diesem Moment nichts gewusst hat. Geschickt eingesetzt, soll dieser Brief den Konvent vor dem finanziellen Ruin retten: Die Nonne bietet der Marquesa die Information zum Kauf an.

Pablo (*La ley del deseo*), der aufgrund seines Berufs ein Meister der Formulierung ist, erwartet von seinem Geliebten Juan Briefe mit ähnlich künstlerischen und klingenden Worten und schreibt, als er feststellt, dass Juan die Gabe dazu fehlt, schließlich einen Brief an sich selbst, den sein Freund nur noch zu unterschreiben braucht. Dieser Brief fällt unglücklicherweise Antonio, Pablos neuester Eroberung, in die Hände, der sich daraufhin auf die Suche nach dem Nebenbuhler macht und diesen ermordet.

In *Tacones lejanos* schreibt Rebeca nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis ihrer Mutter Becky del Páramo einen Brief, um sich für einen vorangegangenen Streit zu entschuldigen.

Lola, die in *¡Átame!* auf der Suche nach ihrer verschwundenen Schwester Marina ist, schiebt unter deren Wohnungstür einen Brief durch, in dem sie ihre Schwester bittet, sich zu melden, da sie in großer Sorge um sie ist. Den Brief findet Ricky, der Marina entführt hat und sie in ihrer Wohnung gefangen hält. Um nicht entdeckt zu werden, „übersiedelt“ er mit Marina in die gegenüberliegende, vorübergehend leer stehende Wohnung.

In *Kika* gibt es zwei Abschiedsbriefe: Der erste stammt von Ramóns Mutter, den Ramón neben dem Leichnam seiner Mutter entdeckt. Erst als er drei Jahre nach ihrem vermeintlichen Selbstmord die Kraft findet, ihre Tagebücher zu lesen, stellt er fest, dass sie den Abschiedsbrief bereits vor einem früheren Selbstmordversuch geschrieben hatte, den er jedoch damals vereiteln konnte. Nicolás, Ramóns Stiefvater, hatte den Brief damals aufgehoben. Ramón hat damit den Beweis, dass Nicolás seine Mutter ermordet hat.

Den zweiten Abschiedsbrief schreibt Ramón selbst. Er bittet darin Kika um Verzeihung. Sie findet den Brief und rettet ihm das Leben.

In *Todo sobre mi madre* schreibt Huma Rojo einen Brief an den verunglückten Esteban, nachdem sie erfährt, dass er bei dem Versuch, sich von ihr ein Autogramm zu holen, von einem Auto überfahren wurde. Mit dem Brief, den sie seiner Mutter Manuela übergibt, schenkt sie ihm das Autogramm, das er zu Lebzeiten nicht bekommen hat.

Auch Manuela schreibt im selben Film einen Brief: Er ist an Huma und Agrado gerichtet. Darin unterrichtet sie die beiden über ihre erneute Flucht aus Barcelona.

Gleich zwei Versionen ein und desselben Briefes finden in *La mala educación* Erwähnung: Es handelt sich dabei um einen Brief von Ignacio an Enrique. Den ersten Brief hinterlässt Ignacio

seinem ehemaligen Schulfreund Enrique im Hotelzimmer in einer der Film-im-Film-Szenen. Er ist Teil der Handlung von "La visita", Ignacios Erzählung. Den echten, an ihn gerichteten Brief erhält Enrique von Ignacios Mutter. Ignacio gratuliert seinem Freund, den er seit Kindertagen nicht mehr gesehen hat, zum Erfolg seines ersten Films und erzählt von seinem Plan, den gemeinsamen Feind, Padre Manolo, zu erpressen. Er habe herausgefunden, dass dieser in der Zwischenzeit aus dem kirchlichen Dienst ausgetreten, Familienvater und als Verleger erfolgreich sei.

Ignacios dritter und letzter Brief an Enrique besteht aus nur einem unvollendeten Satz: "Querido Enrique: Creo que lo conseguí". Weiter kommt er nicht, da er an einer Überdosis Heroin stirbt. Zwei weitere Briefe liegen neben der Schreibmaschine, adressiert an Señor Berenguers (ehemals Padre Manolo) Ehefrau und an den Verlag. Ignacio legt darin Berenguers Geheimnis über seine Vergangenheit als pädophiler Priester offen.

Auffällig ist, dass Almodóvar den Brief häufig als Druckmittel einsetzt, um jemanden zu erpressen.

Diese ersten beiden medialen Beispiele – Tagebuch und Brief – sind zweifellos Schriftmedien, fallen jedoch nicht unter den Begriff „Literatur“.<sup>102</sup> Eine Zuordnung unter Rajewskys Intermedialitätskategorien entfällt daher in diesen beiden Fällen.

### 1.3. Das Buch

In der Gruppe der Printmedien ist es vor allem das Buch, das, sei es als Drehbuch oder als Roman, immer wieder Erwähnung findet und oftmals eine zentrale Bedeutung hat: Leocadia, die Protagonistin aus *La flor de mi secreto*, ist Schriftstellerin und schreibt unter dem Pseudonym Amanda Gris Liebesromane (gemäß Rajewsky liegt hier eindeutig eine Systemreferenz auf das Medium Literatur vor); Ignacios Erzählung "La visita" in *La mala educación* rollt die Kindheit der beiden Hauptdarsteller im katholischen Internat wieder auf und spiegelt persönliche Erfahrungen Almodóvars wider (die Erzählung ist eine Einzelreferenz auf das Medium Literatur und zählt zu den intermedialen Bezügen) ; Pablo in *La ley del deseo* ist Regisseur und Drehbuchautor (Pablo schreibt zwar seine Drehbücher selbst, dennoch tritt er vordergründig in seiner Rolle als Filmregisseur auf – Systemreferenz auf das Medium Film sowie Einzelreferenzen durch die Plakate zu seinen Filmen); Sor Rata

---

<sup>102</sup> Vgl. Duden: 1. schöngeistiges Schrifttum. 2. Gesamtbestand aller Schriftwerke eines Volkes. 3. (ohne Plural) Fachschrifttum eines bestimmten Bereichs; Schriftennachweise. Aus: DUDEN – *Das Fremdwörterbuch*. (1990) Band 5, 5., neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Dudenverlag: Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, S. 461.

in *Entre tinieblas* schreibt schwülstige Liebesromane, die von ihrer biologischen Schwester unter einem Pseudonym veröffentlicht werden (Systemreferenz auf die Literatur).

Alle diese Beispiele lassen sich nach Rajewskys Gliederung von Intermedialität der Kategorie der **intermedialen Bezüge** zuordnen, wobei hier die Interferenzen zwischen dem Medium Film und dem Medium Literatur erfolgen.

Abgesehen von fiktiven Büchern, die nur innerhalb der Filmhandlung existieren, gibt es auch Referenzen auf reale Schriftsteller und Bücher:

In *Hable con ella* liegen zwei Bücher auf Alicias Nachttisch (erst bei ihr zu Hause, dann im Pflegezentrum): „Las horas“ von Michael Cunningham und „La noche del cazador“ von Davis Grubb<sup>103</sup> (intermediale Einzelreferenzen).

Leo hat in ihrer Wohnung gleich stapelweise Bücher liegen, aus denen sie für ihre eigenen Werke gelegentlich den einen oder anderen Satz „entlehnt“ (*La flor de mi secreto*). Man sieht Leo beim Schreiben an der Schreibmaschine und im Gespräch mit ihrer Verlegerin. Vom Schaffensprozess in Leos Arbeitszimmer bis zur Anlieferung der druckfrischen Bücher im Verlag sind die wichtigsten Phasen bei der Entstehung eines literarischen Werkes im Film dokumentiert. Im Sinne Rajewskys handelt es sich eindeutig um eine Systemreferenz auf das Medium Literatur.

Almodóvar stellt den Bezug zur Literatur nicht nur über Bücher, sondern auch über die namentliche Erwähnung von Autoren her. Truman Capote, einer seiner Lieblingsschriftsteller, wird gleich in mehreren Filmen genannt: In *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* erzählt der Schriftsteller und Journalist Lucas, dass Truman Capote sich von seiner Putzfrau zu seinem besten Roman inspirieren ließ. Auch Leo erwähnt in ihrer Literaturkolumne den berühmten US-amerikanischen Autor (*La flor de mi secreto*). Und in *Todo sobre mi madre* schenkt Manuela ihrem Sohn den Capote-Erzählband „Música para camaleones“ zum Geburtstag. In allen drei Fällen liegt eine explizite literarische Einzelreferenz vor: Ein Schriftsteller bzw. eines seiner Werke wird explizit genannt, wodurch der Bezug zum Medium Literatur hergestellt wird.

#### **1.4. Die Zeitung / Zeitschrift**

Marshall McLuhan schreibt in seinem Werk *Understanding Media* über die verschiedenen Medienformen und vergleicht das Medium Buch mit dem Medium Presse wie folgt:

---

<sup>103</sup> Vgl. [www.bibliopolis.org/resenas/rese0294.htm](http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0294.htm) (20.09.2012).

Both book and newspaper are confessional in character, creating the effect of *inside story* by their mere form, regardless of content. As the book page yields the inside story of the author's mental adventures, so the press page yields the inside story of the community in action and interaction. It is for this reason that the press seems to be performing its function most when revealing the seamy side. Real news is bad news – bad news *about* somebody, or bad news *for* somebody.<sup>104</sup>

Der erste Satz trifft in sehr starkem Ausmaß vor allem auf das Tagebuch zu, das zweifellos die intimste Form des Schreibens ist, da es nicht die „Abenteuer im Kopf“ (siehe Zitat oben) des Autors preisgibt, sondern die Realität – die wahren Gefühle, Sorgen und Erinnerungen des Schreibenden.

Auch für Almodóvar sind es in erster Linie die negativen Schlagzeilen, die Eingang in seine Filmhandlungen finden, denn diese werden von den Lesern mit dem größten Interesse verfolgt. Genau darin liegt laut Marshall McLuhan der „scandal of the press: its shameless involvement in the depths of human interest and sentiment“.<sup>105</sup> Neben diesen schlechten Nachrichten über Verbrechen, Unfälle und Tod gibt es eine weitere Art von Berichterstattung, die in seinen Filmen immer wieder zu finden ist: Artikel über einen Bühnen- oder Leinwandstar.

Für die hypochondrische Mutter des Richters Domínguez (*Tacones lejanos*), der neben seinem angesehenen Amt nachts als Transvestit Femme Letal auf der Bühne steht - wie sich später herausstellt, handelt es sich dabei um eine Under-Cover-Ermittlung - ist die Zeitung die einzige Verbindung zur Außenwelt. Aufgrund ihrer eingebildeten Krankheiten, die wöchentlich wechseln und von Lepra bis Aids reichen, traut sie sich nicht ihr Bett zu verlassen und findet einzig und allein am Ausschneiden und Sammeln diverser Zeitungsartikel über ihre Idole Becky del Páramo und Brigitte Bardot (durch die Nennung dieser Schauspielerin erfolgt wieder eine Einzelreferenz auf das Medium Film) ihre Freude. Ein alter Zeitungsausschnitt aus ihrer Sammlung, auf dem Becky und Manuel zu sehen sind, liefert dem Richter den Beweis, dass die Diva entgegen ihren Beteuerungen ihren späteren Schwiegersohn schon Jahre zuvor kennengelernt hatte.

Filmregisseur Enrique in *La mala educación* lässt sich von den Unfallmeldungen in der Zeitung zu einem neuen Drehbuch inspirieren.

In *Entre tinieblas* sammelt Sor Ratas Nichte Kritiken über die Bücher von Concha Torres, da sie glaubt, ihre Mutter sei die Autorin dieser Bücher. In Wahrheit ist jedoch Sor Rata die Schriftstellerin.

---

<sup>104</sup> McLuhan, Marshall (2002). *Understanding Media*. London: Routledge, S. 222.

<sup>105</sup> Ebd., S. 231.

Und in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* lässt eine Schlagzeile der Zeitung „Die Welt“ den Traum von einem Bestseller des Schriftstellerehepaars Patricia und Lucas Villalba platzen: Als die beiden am Flughafen vergeblich auf die Ankunft der deutschen Schauspielerin und Sängerin Ingrid Müller warten, erfahren sie aus der Zeitung eines anderen deutschen Passagiers, dass sie sich das Leben genommen hat. Mit Ingrid Müllers Hilfe hätten die Schriftsteller Antonio, den früheren Chauffeur und Liebhaber der Deutschen, überreden wollen, Briefe von Hitler zu fälschen und sie anschließend als Buch zu veröffentlichen.

Durch einen Artikel in der Zeitung „El País“ erfährt Mateo Blanco, der Filmregisseur und Protagonist in *Los abrazos rotos*, während seines Urlaubs auf Lanzarote, dass sein Film „Chicas y maletas“, der zwar abgedreht, aber nicht fertig geschnitten wurde, Premiere hatte.

Als Manuela in *Todo sobre mi madre* nach Barcelona reist, um den Vater ihres verunglückten Sohnes zu suchen, sieht sie in der Zeitung die Ankündigung des Theaters Tivoli über die Inszenierung von „Un tranvía llamado Deseo“, die sie mit Esteban in Madrid besucht hat. Am selben Abend geht sie noch einmal in die Vorstellung und lernt Huma Rojo persönlich kennen. Der Beginn einer engen Freundschaft.

In *¡Átame!* kann Ricky seine Angebetete, die Schauspielerin Marina Osorio, dank eines Artikels der Zeitschrift „Fotogramas“ über die Dreharbeiten zu ihrem neuen Film aufspüren.

Marco Zuloaga ist Journalist und Autor von Reiseführern. Als er sich gerade in Jordanien aufhält um einen weiteren Reiseführer zu schreiben, erfährt er aus der Zeitung, dass seine frühere Lebensgefährtin, die nach einem Unfall in der Arena ins Wachkoma gefallene Stierkämpferin Lydia, gestorben ist (*Hable con ella*).

Auch in *La flor de mi secreto* wird die spanische Zeitung „El País“ verewigt: Ángel ist Chefredakteur der Zeitung und Leocadia schreibt in einer Kolumne Literaturkritiken.

In *Matador* berichtet dieselbe Zeitung über Ángels Unschuld in den vier Mordfällen.

Die in die Handlungen eingeflochtenen Zeitschriftenartikel lassen immer wieder Hoffnung in einer der zentralen Figuren aufkeimen: Am Anfang von Lydias Wachkoma-Zustand findet Marco in einer Zeitschrift einen Artikel über eine gewisse Meryl Lazy Moon, die bei der Geburt ihres dritten Kindes ins Wachkoma fiel und nach 15 Jahren wieder erwachte (*Hable con ella*). Im selben Film „zeigt“ Benigno der ebenfalls im Wachkoma liegenden Alicia eine Schlafzimmereinrichtung, die er für ihre gemeinsame Wohnung bestellen möchte.

Die namentliche Erwähnung von „El País“, „Die Welt“ und „Fotogramas“ sind Einzelreferenzen auf das Medium Presse. Durch die Thematisierung von Ángels Job als Chefredakteur in *La flor de mi secreto* sowie das in mehreren Filmen gezeigte Ausschneiden

und Sammeln von Zeitungsartikeln aus den unterschiedlichsten, oben erwähnten Gründen erfolgt eine Systemreferenz auf dieses Medium.

### 1.5. Das Plakat

Fimlplakate (*La ley del deseo*, *La mala educación*), die Ankündigung einer Theateraufführung (*Todo sobre mi madre*), Plakate von Diego Montes´ Stierkämpfen (*Matador*) oder Werbung für die Neuerscheinung eines Buches (*La flor de mi secreto*) - der Einsatz von Plakaten in Almodóvars Filmen ist vielfältig und unterstreicht häufig den beruflichen Erfolg seiner Charaktere. Dabei haben die Theaterplakate intermedialen Charakter, da sie auf das Theater – ein dem Film unterschiedliches Medium – Bezug nehmen. Die Fimlplakate in *La ley del deseo* und *La mala educación* jedoch haben eine intramediale und innerdiegetische Bedeutung, da sie nicht nur auf das Medium Film bezogen sind, sondern konkret auf die Filme der Protagonisten Pablo bzw. Enrique. Eines der Fimlplakate in Enrique´s Büro weist auf seinen Film „La noche de Madrid“ hin. Unter den Mitwirkenden dieses Films erscheint unter anderen der Name einer berühmten spanischen Schauspielerin: Carmen Maura. Sie ist eine der „chicas de Almodóvar“ und hat in einem Großteil seiner Filme gespielt. Auf diesem Plakat vermischt sich die Realität mit der Fiktion. Ein anderes Plakat im Büro des Regisseurs hat den Titel „La abuela fantasma“. Almodóvar schrieb, während er am Drehbuch zu *La mala educación* arbeitete, gleichzeitig das Drehbuch zu einem anderen Film – *Volver*. Als Titel für diesen zweiten Film war ursprünglich „La abuela fantasma“ vorgesehen.<sup>106</sup> Es ist somit nicht nur eine intramediale – da auf das Medium Film bezogene – Einzelreferenz, sondern ein für diesen Regisseur so typisches Selbstzitat. Ebenfalls in *La mala educación* findet sich ein weiteres Plakat, das in „La visita“ – dem Film-im-Film – eingeblendet wird: Es ist eine Ankündigung zur Show „La Bomba“, in der Zahara (alias Ignacio) auftritt.

Kein Fimlplakat, sondern ein Werbeplakat für die Sportbekleidungsmarke Champion ist in *Carne trémula* zu sehen: Víctor, gerade aus dem Gefängnis entlassen, sieht David, der nach dem Unfall, für den Víctor verantwortlich gemacht und verurteilt wurde, an den Rollstuhl gefesselt ist, auf einem Plakat für Champion werben. Nach seiner Schussverletzung aus dem Polizeidienst ausgeschieden, ist David nun im Behinderten-Basketball sehr erfolgreich.

In *Tacones lejanos* sieht der Bühnenstar Becky del Páramo, gerade erst aus Mexiko zurückgekehrt, wo sie die vergangenen 15 Jahre gelebt und gearbeitet hat, eine Häuserwand,

---

<sup>106</sup> Vgl. [tepasmas.com/famosos/pedro\\_almodovar](http://tepasmas.com/famosos/pedro_almodovar) (06.09.2012).

<sup>107</sup> Almodóvar, 1998, S. 93.

die mit Plakaten für die Show von Femme Letal vollgeklebt ist. Letal, alias Richter Domínguez, tritt als Imitator seines Idols Becky del Páramo auf.

Die Sängerin Yolanda hat in *Entre tinieblas* ein Plakat von Mick Jagger in ihrer Garderobe hängen. Über diese Einzelreferenz wird ein Bezug zum Musikbusiness hergestellt.

## 2. Auditive Medien

### 2.1. Das Lied

Lieder spielen in den Drehbüchern zu meinen Filmen eine aktive Rolle, sie sind eine Art Dialog, und sie sagen viel über die Figuren, sie sind nicht zur Verschönerung da.<sup>107</sup>

Auch bei der Auswahl der Lieder für seine Filme überlässt Pedro Almodóvar nichts dem Zufall. Die Lieder, die er in die Handlung seiner Filme integriert, nehmen immer Bezug auf das Leben eines seiner Protagonisten. Die Texte beschreiben so treffend die Situation, in der sich die Figur in der jeweiligen Szene befindet, dass man meinen könnte, Almodóvar hätte sie selbst geschrieben. Sämtliche im Folgenden zitierte Lieder existieren jedoch auch außerhalb seiner Filme.

Der Film *¡Átame!* endet mit dem Lied „Resistiré“, in das Lola und Ricky auf der Rückfahrt von Rickys Dorf nach Madrid lautstark einstimmen, während Marina still zu weinen beginnt, da sie der Text an Rickys trauriges Leben erinnert und daran, dass er trotz aller Widrigkeiten und Schicksalsschläge nie aufgegeben und sein Ziel, wenn auch mit unorthodoxen Methoden, schließlich erreicht hat: ihre Liebe.

**Resistiré** (Filmminute 1:27:52 – 1:29:23)

(Text von Manuel de la Calva und Carlos Toro)<sup>108</sup>

Cuando pierda todas las partidas

Cuando duerma con la soledad

Cuando se me cierren las salidas

Y la noche no me deje en paz.

Cuando sienta miedo del silencio

Cuando cueste mantenerse en pie

---

<sup>108</sup> Vgl. [lavidanoespera.blogspot.co.at/2006/05/resistire-escena-final-atame.html](http://lavidanoespera.blogspot.co.at/2006/05/resistire-escena-final-atame.html) (03.09.2012).

Cuando se rebelen los recuerdos  
Y me pongan contra la pared.  
Resistiré erguido frente a todo  
Me volveré de hierro para endurecer la piel  
Y aunque los vientos de la vida soplen fuerte  
Soy como el junco que se dobla  
pero siempre sigue en pie.  
Resistiré para seguir viviendo  
Soportaré los golpes y jamás me rendiré  
Y aunque los sueños se me rompan en pedazos  
Resistiré, resistiré.

In *La mala educación* gibt es mehrere Liedersequenzen, von denen hier allerdings nur die zwei für den weiteren Verlauf der Handlung wichtigsten besprochen werden:

„Moon River“ und „Torna a surriento“. Diese beiden Lieder sind die einzigen, deren Originaltexte Almodóvar für seinen Film verändert hat.

Ignacio ist im katholischen Internat. Jedes Monat werden die Schüler mit den besten Noten mit einem Tag in der Natur für ihre Leistungen belohnt. Bei einem dieser Ausflüge zum See lässt Padre Manolo ihn das Lied „Moon River“ zu seiner Gitarrenbegleitung – und vermutlich auch seiner Übersetzung - singen, während die anderen Jungen beim Baden ihren Spaß haben. Ignacio sieht ihnen sehnsüchtig beim Planschen zu. Dieses Bild schmerzt, da Almodóvar ganz bewusst das vergnügte Spiel der badenden Jungen dem traurig am Ufer sitzenden Ignacio gegenüberstellt. Dort eine vor Freude quietschende Kinderschar, die ins Wasser springt und am Ufer herumläuft, hier ein einzelnes Kind, das neben dem Pfarrer sitzt und für ihn allein ein Lied singen muss. Als die Kamera von den spielenden Kindern wieder zurückschwenkt, ist der Platz, an dem Ignacio und Padre Manolo saßen, leer. Die Musik reißt plötzlich mit einem entsetzten „No!“ von Ignacio ab, er stürzt aus dem Gebüsch, stolpert über einen Stein und schlägt sich die Stirne auf. Padre Manolo kommt ihm nach, sich hastig die Soutane zuknöpfend. Die Bilder sind eindeutig, auch wenn Almodóvar den sexuellen Übergriff des Paters nicht explizit zeigt.

**Moon River**<sup>109</sup> (Filmminute 0:25:34 – 0:26:59)

Moon River, no te olvidaré,  
Yo no me dejaré llevar  
por el agua, agua turbia  
del río y de la luna  
que suena al pasar.  
Río y luna, dime dónde está  
mi Dios, el bien y el mal, decid.  
Yo quiero saber  
qué se esconde en la oscuridad  
y tú lo encontrarás ...

Diese bekannte Melodie evoziert einen Bezug auf das Medium Film, ganz speziell auf „Breakfast at Tiffany’s“ mit Audrey Hepburn in der Hauptrolle, obwohl dieser Film nicht namentlich erwähnt wird. Es ist eine einzelreferentielle Bezugnahme im Sinne einer von Werner Wolf bezeichneten „associative quotation“.<sup>110</sup> Rajewsky erklärt Wolfs Begriff wie folgt:

In diesen Fällen wird z. B. der Text eines bestimmten Liedes oder der Wortlaut eines Werbespots (an-)zitiert und somit reproduziert, womit der Leser automatisch auch die fehlenden medien-spezifischen Komponenten des aufgerufenen Produkts verbindet.<sup>111</sup>

Das zweite Lied wird ebenfalls von Ignacio gesungen, am „Día del Padre Director“. Padre Manolo wurde zum neuen Direktor des Internats ernannt. Zur Feier des Tages gibt es ein besonderes Menü und es werden verschiedene Spiele veranstaltet. Während die anderen Schüler noch beim Essen sitzen, wird Ignacio ins Refektorium geholt, um dort vor allen versammelten Priestern „Torna a surriento“, ein sehr bekanntes italienisches Volkslied<sup>112</sup> – jedoch mit einem anderen Text, den Padre Manolo selbst geschrieben hat – vorzusingen. Man gibt Ignacio den Auftrag, nur Padre Manolo anzusehen, er solle singen, als ob kein anderer sonst im Raum wäre. Der Priester ist von der Darbietung so überwältigt, dass er die Tränen kaum zurückhalten kann. Der umgeschriebene Liedtext mit dem Titel „Jardinero“ – eindeutig

---

<sup>109</sup> Der Originaltext zu diesem Lied stammt von Johnny Mercer, die Musik komponierte Henry Mancini. (Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Moon\\_River](http://de.wikipedia.org/wiki/Moon_River) [22.09.2012]). Die im Film verwendete spanische Übersetzung ist direkt aus dem Film transkribiert.

<sup>110</sup> Rajewsky zitiert in diesem Zusammenhang Werner Wolf aus seinem Werk *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. (1999), vgl. Rajewsky, 2002, S. 150 und 195.

<sup>111</sup> Rajewsky, 2002, S. 150.

<sup>112</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Torna\\_a\\_surriento](http://de.wikipedia.org/wiki/Torna_a_surriento) (22.09.2012).

<sup>113</sup> Anmerkung der Verfasserin: Der Text ist direkt aus dem Film transkribiert.

eine Metapher für den Priester – handelt von der Liebe des Gärtners zu seinen Blumen (den Schülern), deren Farben er mit der Flamme seiner Liebe zum Leuchten bringt.

**Jardinero**<sup>113</sup> (Filmminute 0:33:34 – 0:34:57)

Jardinero, jardinero  
noche y día entre tus flores  
encendiendo sus colores  
con la llama de tu amor.  
Vas poniendo en cada cáliz  
la sonrisa de tu anhelo  
con los ojos en el cielo  
donde tienes tu ilusión.  
Y tus flores, jardinero,  
de corolas encendidas  
que al unirse agradecidas  
te embalsaman con su olor.  
Sigue tu labor  
cultivando las flores  
que a tus amores  
confió el Señor.

Das folgende, aus dem Film *Carne trémula* zitierte Lied „Sufre como yo“ verwendet Almodóvar als Hindergrundmusik für eine Szene, in der Víctor, noch im Gefängnis, einen Fernsehbeitrag über Davids Erfolg im Rollstuhl-Basketball sieht. Der Text des Liedes bringt Víctors Gefühle gegenüber David treffend zum Ausdruck.

**Sufre como yo** (Filmminute 0:28:05 – 0:29:11)

(Text: José María Fonollosa, Musik: Albert Plá)<sup>114</sup>

Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro  
y aprenderé a rezar para lograrlo  
yo quiero que te sientas tan inútil  
como un vaso sin whisky entre las manos

---

<sup>114</sup> Vgl. [www.tengomaldeamores.com/aprender-rezar/](http://www.tengomaldeamores.com/aprender-rezar/) (22.09.2012).

y que sientas en tu pecho  
el corazón como si fuera de otro  
y te doliera.  
Yo te deseo la muerte donde tú estés  
y aprenderé a rezar para lograrlo.

Zum großen Finale des Films *Matador* erklingt das Lied *Espérame en el cielo*: „Warte auf mich im Himmel, mein Herz, falls du zuerst gehst.“ María Cardenal und Diego Montes, beide besessen vom Tod und vom Töten, das für sie die größte sexuelle Befriedigung darstellt, bereiten ihren gemeinsamen Tod vor. Für beide gibt es keinen größeren Lustgewinn, als den Anblick eines sterbenden Menschen, getötet durch ihre Hand. So machen sie einander das größte Geschenk: dem jeweils anderen beim Sterben zusehen. Der gegenseitige Mord erfolgt als Höhepunkt im Liebesspiel, genau im Moment der totalen Sonnenfinsternis. Keiner muss zuerst „gehen“ – sie scheiden gleichzeitig aus dem Leben. Als der Kommissar mit Eva und Ángel unmittelbar darauf die Leichen findet, nackt und eng umschlungen vor dem Kamin, stellt er fest, dass er nie ein glücklicheres Paar gesehen habe.

**Espérame en el cielo** (Filmminute 1:36:32 – 1:38:22)

(Andrés Calamaro)<sup>115</sup>

Espérame en el cielo, corazón,  
si es que te vas primero.  
Espérame que pronto yo me iré  
allí donde tú estés.  
Espérame en el cielo, corazón,  
si es que te vas primero.  
Espérame que pronto yo me iré  
para empezar de nuevo.  
Nuestro amor es tan grande  
y tan grande que nunca termina.  
Y la vida es tan corta y no alcanza  
para nuestro idilio.  
Por eso yo te pido corazón  
me esperes en el cielo.

---

<sup>115</sup> Vgl. [www.musica.com/letras.asp?letra=894134](http://www.musica.com/letras.asp?letra=894134) (22.09.2012).

Que allí entre nubes de algodón  
haremos nuestro nido.

Ebenfalls in *Matador* fällt dem Zuschauer ein weiteres, sehr bekanntes Lied auf: Non, je ne regrette rien (Text: Michel Vaucaire, Musik: Charles Dumont)<sup>116</sup>. In einer kurzen Szene sieht man Diego Montes' Haushälterin, die beim Aufräumen verschiedene persönliche Gegenstände aus Diegos Besitz stiehlt um sie später an die Anwältin María Cardenal zu verkaufen, die von Diego regelrecht besessen ist. Währenddessen summt sie leise diese Melodie vor sich hin. Sie scheint ihr offenbar doch noch vorhandenes Gewissen mit diesem Lied unterdrücken zu wollen. Diese Melodie ruft sofort Erinnerungen an die Chansonnière Edith Piaf wach. Hierbei handelt es sich ganz eindeutig wieder um einen Fall von intermedialer Einzelreferenz, konkret um die auf Seite 49 erwähnte „associative quotation“ nach Werner Wolf. Das Lied wird nicht gesungen, es werden lediglich wenige Takte der Melodie beiläufig gesummt. Dennoch erkennt der wissende Zuschauer sofort, um welches Lied es sich handelt.

In *La ley del deseo* steht ein sehr berühmtes Lied von Jacques Brel im Mittelpunkt: Ne me quitte pas.<sup>117</sup> Es kommt im Film gleich zweimal vor:

Pablo legt die Platte in einer der ersten Filmszenen auf, als Juan abends vorbeikommt, um sich vor der Abreise in sein Dorf, wo er den Sommer verbringen wird, von ihm zu verabschieden. Das Lied verbalisiert Pablos Gefühle Juan gegenüber – *Verlass mich nicht!*

Das zweite Mal ertönt das Lied während Pablos Inszenierung von Jean Cocteaus *La voix humaine*: Ada wird, auf einem Dolly stehend, wie eine Puppe auf der Bühne von links nach rechts gezogen und macht Mundbewegungen, während das Lied Playback eingespielt wird. Als sie wenige Minuten später wieder zurück gezogen wird, hat der Text für sie an Bedeutung gewonnen, da sie in der Zwischenzeit hinter der Bühne ihrer Mutter begegnet ist, die sie Monate zuvor verlassen und bei Tina zurückgelassen hat. Ada macht nicht mehr nur die Mundbewegungen, sondern formuliert die Worte „*Ne me quitte pas*“ hörbar, mit Tränen in den Augen. Sie hat nicht Angst, dass ihre Mutter sie noch einmal, sondern dass Tina und Pablo sie verlassen könnten, die sie mittlerweile als ihre Familie sieht.

Dieser ganze Film ist geprägt vom Motiv des Verlassens: Pablos und Tinas Vater hat zuerst seine Frau und seinen Sohn Pablo verlassen und ist mit dem zweiten Sohn, Tino, den er zu seinem Geliebten machte, nach Marokko gezogen. Als Tino sich ihm zuliebe umoperieren

---

<sup>116</sup> Vgl. [en.wikipedia.org/wiki/Non\\_je\\_ne\\_regrette\\_rien](http://en.wikipedia.org/wiki/Non_je_ne_regrette_rien) (22.09.2012).

<sup>117</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Ne\\_me\\_quitte\\_pas](http://de.wikipedia.org/wiki/Ne_me_quitte_pas) (22.09.2012).

ließ und zu Tina wurde, hat der Vater ihn wegen einer anderen Frau verlassen. Später wird Tina von Adas Mutter, ihrer Lebensgefährtin, verlassen. Ebenso wie deren Tochter Ada. Juan geht von Pablo weg und lässt ihn in der Stadt zurück. Auch das im Film inszenierte Theaterstück, Cocteaus *La voix humaine*, behandelt dieses Thema.

Im Gegensatz zum oben genannten Film dreht sich in *Volver* – wie schon der Titel verrät – alles ums Zurückkehren. Unterstrichen wird diese Botschaft noch durch das folgende im Film vorkommende Lied:

**Volver** (Filmminute 1:03:34 – 1:05:00)

(Text: Alfredo Lepera, Musik: Carlos Gardel)<sup>118</sup>

Tengo miedo del encuentro  
con el pasado que vuelve  
a enfrentarse con mi vida.  
Tengo miedo de las noches  
que, pobladas de recuerdos,  
encadenan mi soñar.  
Pero el viajero que huye  
tarde o temprano detiene su andar  
y aunque el olvido, que todo destruye,  
haya matado mi vieja ilusión,  
guardo escondida una esperanza humilde  
que es toda la fortuna de mi corazón.  
Volver  
con la frente marchita.  
Las nieves del tiempo  
platearon mi sien.  
Sentir  
que es un soplo la vida,  
que veinte años no es nada,  
que febril la mirada  
errante en las sombras  
te busca y te nombra.

---

<sup>118</sup> Vgl. [www.planet-tango.com/lyrics/volver.htm](http://www.planet-tango.com/lyrics/volver.htm) (22.09.2012).

Vivir

con el alma aferrada

a un dulce recuerdo

que lloro otra vez.

Raimunda singt dieses Lied im gleichnamigen Film bei der Abschlussfeier der Filmcrew. Sie singt es für ihre Tochter Paula, die bis dahin gar nicht wusste, dass ihre Mutter singen kann. Raimunda kehrt beim Singen gedanklich zurück – in ihre Vergangenheit, als ihre Mutter ihr das Lied für ein TV-Casting beibrachte. Sie erinnert sich an ihre verstorbene Mutter, ohne zu wissen, dass diese tatsächlich „zurückgekehrt“ ist, mit „silber gefärbten Schläfen“, und ihrer Gesangsdarbietung vom Rücksitz des Autos ihrer Schwester, Soledad, aus lauscht.

Pedro Almodóvar lässt Raimunda das Lied in der Mitte des Textes beginnen, denn genau dieser Teil des Textes bezieht sich voll und ganz auf ihr eigenes Leben. Der Vorfall zwischen ihrem Mann und ihrer Tochter Paula lässt sie an ihre Jugend erinnern. Sie hat Angst, dass ihrer Tochter dasselbe Schicksal widerfahren könnte wie ihr selbst.

War der Filmzuschauer in *La ley del deseo* mit verschiedenen Formen des Verlassen-Werdens konfrontiert, so lernt er hier mehrere Möglichkeiten der Rückkehr kennen: Augustina hofft auf die Rückkehr ihrer Mutter, die vor wenigen Jahren von einem Tag auf den anderen spurlos verschwunden ist; Raimundas und Soles Mutter kehrt scheinbar aus dem Jenseits zurück, jedoch stellt sich später heraus, dass nicht sie sondern Augustinas Mutter bei dem Brand in der Hütte ums Leben gekommen ist; am Ende des Films geht sie wieder zurück in ihr Heimatdorf, um sich um die sterbende Augustina zu kümmern. Die Rückkehr ins Dorf ist ein von Almodóvar sehr oft verwendetes Motiv (z. B. in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *La ley del deseo*, *La flor de mi secreto*, *¡Átame!*), das immer an die ältere Generation – die Großmütter – gebunden ist. Das Heimatdorf steht für Geborgenheit, Familie, Ruhe und Schutz, für die Suche nach den eigenen Wurzeln, die Suche nach sich selbst, wobei der Regisseur hier nichts beschönigt, sondern auch die für Dorfbewohner typischen, nicht immer positiven Charakteristika – wie das Einmischen in die Privatangelegenheiten der anderen – aufzeigt. Aber das Hauptaugenmerk liegt auf der Dokumentation der am Land üblichen Bräuche und Sitten.

Das Verlassenwerden ist auch in *La flor de mi secreto* präsent: Leocadia wird von ihrem Ehemann verlassen, der ein Verhältnis mit Betty, ihrer besten Freundin hat. Nachdem Paco die gemeinsame Wohnung verlässt, versucht Leo sich mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben zu nehmen. Der Selbstmordversuch misslingt. Als sie anschließend in eine nahe

gelegene Bar geht, um ihren Kummer im Alkohol zu ertränken, hört sie im Fernsehen das Lied „El último trago“, interpretiert von Chavela Vargas.<sup>119</sup> Das Lied handelt von der Trennung zweier Liebender, die noch eine letzte Flasche zusammen trinken, bevor sie sich endgültig voneinander verabschieden. Für Leo ist dieses Lied wie ein Stich ins Herz, da sie sich gerade in einer eben solchen Situation befand. Sie bricht in Tränen aus und verlässt die Bar.

**El último trago**<sup>120</sup> (Filmminute 1:00:54 – 1:02:20)

Tómate esta botella conmigo  
en el último trago nos vamos  
quiero ver a qué sabe tu olvido  
sin poner en mis ojos tus manos.  
Esta noche no voy a rogarte  
esta noche te vas de veras  
qué difícil tener que dejarte  
sin que sienta que ya no me quieras.  
Nada me han enseñado los años  
siempre caigo en los mismos errores  
otra vez a brindar con extraños  
y a llorar por los mismos dolores.

Was bei all diesen Beispielen auffällt, ist, dass die Liedtexte den Protagonisten aus dem Herzen sprechen. Egal, ob sie das Lied selbst singen, wie in *Volver*, oder ob es als Hintergrundmusik zu hören ist – Almodóvar benützt die Lieder, um die tiefsten Emotionen und Sehnsüchte der Figuren auszudrücken und erspart diesen somit sie zu verbalisieren, was in den meisten Fällen sehr schmerzhaft wäre.

---

<sup>119</sup> Allinson, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio, S. 268.

<sup>120</sup> Anmerkung der Verfasserin: Der Text ist direkt aus dem Film transkribiert.

## 2.2. Das Telefon

The telephone is an irresistible intruder in time or place (...).<sup>121</sup>

Es ist offensichtlich, dass das Telefon eines von Almodóvars beliebtesten Requisiten ist. Der Grund dafür ist möglicherweise in seiner Biographie zu finden, arbeitete er doch nach seiner Ankunft in Madrid im Alter von 17 Jahren mehrere Jahre bei der Telefónica, dem größten spanischen Telekommunikationsunternehmen.<sup>122</sup>

Dieses Medium, das ursprünglich die Funktion erfüllen sollte Menschen miteinander zu verbinden, bewirkt besonders in *einem* von Almodóvars Filmen genau das Gegenteil, nämlich – wie Méjean es formuliert – das Scheitern von Kommunikation<sup>123</sup>: In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* „spielt“ das Telefon neben Carmen Maura in der Rolle der Synchronsprecherin und Schauspielerin Pepa die zweite Hauptrolle. Dieser Film, mit dem Almodóvar 1987 international den Durchbruch gelang, ist inspiriert von Jean Cocteaus Theaterstück *La voix humaine*. Da Cocteaus Monolog aber nicht für einen 90-Minuten-Film gereicht hätte, beschloss Almodóvar, die Geschichte der Protagonistin auf zwei Tage auszudehnen, wodurch von der Originalgeschichte nicht mehr viel übrig blieb:

(...) nur der Schauplatz war noch da: eine Frau, die neben einem Koffer voller Andenken verzweifelt wartet auf den Anruf des Mannes, den sie liebt.<sup>124</sup>

In diesem Film dreht sich Pepas Welt nur um das Telefon und den erwarteten Anruf ihres Lebensgefährten Iván, der ihr am Vortag mitteilte, dass er sie verlassen werde. Iván ruft auch mehrmals an, aber entweder kommt Pepa zu spät zum Telefon oder sie ist gerade außer Haus. Ihre Gefühle diesem Apparat gegenüber, der es ihr unmöglich macht, mit ihrem Geliebten in Verbindung zu treten, reichen von Hoffnung und Sehnsucht über Enttäuschung, Zorn, Wut und Hass. Bei jedem Klingeln stürzt sie zum Telefon, nur um dann enttäuscht festzustellen, dass scheinbar die ganze Welt, aber eben nicht Iván bei ihr anruft. Die Hoffnung, gleich gefolgt von der Enttäuschung, die Pepa jedes Mal dabei fühlt, ihre Anspannung – all das überträgt sich auf den Filmzuschauer, der bei jedem Klingeln mit ihr mitfiebert und hofft, es käme endlich der erwartete Anruf, um sie von ihren Seelenqualen zu erlösen. Das Kommunikationsmedium par excellence wird hier zum absoluten Kommunikationshindernis. Auch in *La flor de mi secreto* hat das Telefon eine zentrale Rolle: Bis Leos Ehemann Paco gegen Mitte des Films erstmals zu sehen ist, besteht Leos Kontakt zu ihm einzig über das

---

<sup>121</sup> McLuhan, 2002, S. 296.

<sup>122</sup> Vgl. Méjean, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Robinbook, S. 13 + 148.

<sup>123</sup> Ebd., S. 148.

<sup>124</sup> Almodóvar, 1998, S. 100.

Telefon. Er ist Soldat und in Brüssel stationiert und Leos Tagesablauf dreht sich nur darum, auf seinen Anruf zu warten – ähnlich wie Pepas Situation im oben erwähnten Film. Das Telefongespräch steht in *La flor de mi secreto* ebenso im Mittelpunkt wie die Literatur. Als Leo, nachdem Paco sie verlassen hat, versucht, sich mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben zu nehmen, ist es die Stimme ihrer Mutter auf dem Anrufbeantworter, die sie aus ihrer Bewusstlosigkeit wieder ins Leben zurückholt.

### 3. Visuelle Medien – Das Foto als Vorgänger des Films

Las fotografías son importantísimas en el cine de Almodóvar. En todas su películas juegan un papel decisivo en la narración, interviniendo directamente en el relato.<sup>125</sup>

With the photograph, (...), men had discovered how to make visual reports without syntax.<sup>126</sup>

Ob zur Erinnerung an geliebte Menschen und vergangene Zeiten oder zur Verehrung eines Leinwandstars, ob als Dokument einer früheren Karriere oder als Beweis eines Seitensprungs – die Fotografie kommt in Almodóvars Filmen in all ihren Facetten vor, sei es als Medium oder als Produkt desselben. In *Entre tinieblas* dienen die Fotos als Ausdruck geheimer Sehnsüchte: Von den Wänden des Büros der Mutter Oberin lächeln die größten Diven Hollywoods, unter anderen Marilyn Monroe, Ava Gardner und Rita Hayworth. Die offenkundig lesbische Nonne himmelt die unerreichbaren Frauen an und sehnt sich möglicherweise nach einem ebenso glanz- und glorreichen Leben. Gleichzeitig sind die Bilder eine Hommage Almodóvars an die größten Schauspielerinnen aller Zeiten.

Jedes dieser Fotos von berühmten Leinwandstars ist eine Systemreferenz auf das Medium Film, ganz konkret auf Hollywoodfilme.

Während der Zuschauer im Großteil der Filme mit dem Produkt des Mediums Fotografie – dem Foto – konfrontiert wird, setzt sich Almodóvar in *Kika* und *Carne trémula* auch mit dem Akt des Fotografierens auseinander, den die bekannte Literatur- und Kulturkritikerin Susan Sontag auf folgende Weise definiert:

Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen.<sup>127</sup>

Ramón, Kikas Lebensgefährte im gleichnamigen Film, ist Fotograf. Er hat gegenüber der gemeinsamen Wohnung ein Studio gemietet, von dem aus er Kika heimlich beobachten kann,

---

<sup>125</sup> Vidal, Nuria (1990). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, S. 340

<sup>126</sup> McLuhan, 2002, S. 206.

<sup>127</sup> Sontag, Susan (2006). *Über Fotografie*. 17. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, S. 10.

wenn sie sich nachmittags ausruht. So wird er auch Zeuge der Vergewaltigung an ihr. Er informiert zwar die Polizei, doch anstatt ihr selbst zu Hilfe zu kommen, verfolgt er das Verbrechen durch das Objektiv. Sein Voyeurismus ist stärker ausgeprägt als seine Liebe zu Kika, was sich auch beim gemeinsamen Liebesspiel bemerkbar macht, das mehr einem Fotoshooting als einem Liebesakt gleicht, da er Kika aus allen Blickwinkeln fotografiert und sich auch von ihr von allen Seiten fotografieren lässt. Auch sein Stiefvater Nicolás lässt anklingen, dass diese voyeuristische Seite Ramóns schon im Kindesalter erkennbar war, als dieser durchs Schlüsselloch seine Mutter und Nicolás im Bett beobachtete.

Zu Ramóns Verhalten während der Vergewaltigungsszene findet sich bei Sontag ein weiteres, sehr passendes Zitat:

Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß (!) alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll. Fotografieren bedeutet an den Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, daß (!) ihr *status quo* unverändert bleibt (...). Es bedeutet, im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.<sup>128</sup>

Ramón könnte seiner Lebensgefährtin zu Hilfe kommen, er wäre viel schneller bei ihr als die Polizei, die erst nach mehreren Stunden vorbeikommt, aber er entscheidet sich dafür die Szene weiterhin durch das Objektiv seiner Kamera zu beobachten und nimmt in Kauf, dass Kika leiden muss. Die Szene erinnert zweifellos an Hitchcocks „Das Fenster zum Hof“. Der Unterschied zu diesem Filmklassiker, in dem ein Fotograf (James Stewart) aufgrund eines Gipsbeines dazu gezwungen ist, im Rollstuhl zu sitzen, besteht jedoch darin, dass der in diesem Film körperlich stark beeinträchtigte Mann keineswegs tatenlos ein Verbrechen beobachtet, sondern versucht, so weit es ihm möglich ist, einzuschreiten. Durch die Ähnlichkeit der oben beschriebenen Szene aus *Kika* mit einer Szene aus „Das Fenster zum Hof“ gelingt Almodóvar eine evozierte Systemerwähnung: Hitchcocks Film wird mit keiner Silbe erwähnt, dennoch ist die Parallele zu diesem Film für den cinephilen Zuschauer offensichtlich.

In *Carne trémula* präsentiert Almodóvar die Fotografie als „Beweismaterial“<sup>129</sup>. David, ausgerüstet mit seiner Kamera, spioniert Víctor nach, der erst kürzlich aus dem Gefängnis

---

<sup>128</sup> Sontag, 2006, S. 18.

<sup>129</sup> Ebd., S. 11.

entlassen wurde, und entdeckt, dass dieser ein Verhältnis mit Clara, der Ehefrau seines früheren Polizeikollegen Sancho, hat.

In *Hable con ella* hängt an der Wand in Benignos Wohnung ein Foto seiner Mutter im Hochzeitskleid. Ihr Ehemann wurde weggeschnitten, man kann aber noch erkennen, dass neben der Braut der Bräutigam stand: ein typisches Beispiel dafür, dass in Almodóvars Filmen die Väter so gut wie nie eine Rolle spielen. Sie sind in den meisten Fällen abwesend. Wenn überhaupt thematisiert, werden sie nur peripher erwähnt, leben aufgrund einer Krankheit in ihrer eigenen Welt (Rosas Vater in *Todo sobre mi madre* leidet an Alzheimer) oder es fällt ihnen die Rolle des verhassten Familienoberhaupts zu, das sein Kind missbraucht (z. B. *Volver*). Im selben Film präsentiert der Regisseur eine Reihe von Fotos verschiedener Ballettaufführungen, die über Alicias Bett im Pflegezentrum aufgehängt sind, sowie zahlreiche Fotos in Lydias Umfeld, die im Zusammenhang mit dem Stierkampf stehen. Die Fotos geben Einblick in die Welt der beiden Frauen, bevor sie ins Koma fielen. Gegen Ende des Films gibt es eine rein verbale Referenz auf dieses Medium: Marco steht an Benignos Grab, nachdem dieser sich im Gefängnis erhängt hat. Er spricht mit Benigno und sagt, dass er ihm zwei Fotos in seine Hosentasche gesteckt habe: eines von Alicia und eines von seiner Mutter, damit er sie immer bei sich habe.

In *La mala educación* präsentiert Ángel einige Fotos als Teil seiner Bewerbungsunterlagen. Die Bilder sind Aufnahmen aus seiner Zeit bei der Independent-Theatergruppe „Grupo Abejorro“, mit der er drei Jahre lang zusammengearbeitet hat. Auf den Fotos ist Ángel in seinen Darstellungen in García Lorcás „El Retablillo de San Cristóbal“ und Mark Twains „El diario de Adán y Eva“ zu sehen. Über das Medium Fotografie erfolgen hier Einzelreferenzen zur Literatur. Gleichzeitig findet durch das Gespräch der beiden über das Theater eine explizite Systemerwähnung statt.

Auch im Film *Los abrazos rotos* spielen Fotos eine Rolle: Nach dem Besuch des jungen Regisseurs Ray X bittet der blinde Filmregisseur Harry Cane (ehemals Mateo Blanco) Diego, den Sohn seiner Assistentin Judit, Fotos von einem Filmdreh aus dem Jahre 1994 aus der Schreibtischlade herauszusuchen, da ihm die Stimme von Ray X bekannt vorkam. Und tatsächlich findet Diego ein Foto, auf dem der junge Mann abgebildet ist: Es handelt sich um Ernesto Martel Junior, den Sohn des Filmproduzenten Ernesto Martel, der den Film „Chicas y maletas“ einst finanziert hatte. Auch hier hat die Fotografie wieder die Funktion eines Beweismaterials. Die Fotos von den Dreharbeiten fungieren wieder als Systemreferenz auf das Medium Film. Weiters ist Harry Cane / Mateo Blanco in mehreren Filmszenen mit einem Fotoapparat zu sehen: Er fotografiert sowohl für seine Arbeit am Set als auch privat im

Urlaub auf Lanzarote. Nach dem folgenschweren Autounfall sucht Judit Mateos persönliche Sachen in seinem Motelzimmer zusammen und findet einen ganzen Sack zerrissener Fotos. Der Name „Harry Cane“ ist ein Pseudonym, das sich Mateo Blanco nach dem Unfall, bei dem Lena gestorben und er selbst erblindet ist, zugelegt hat. Der Unfall hat sein Leben zerstört. Er nimmt einen anderen Namen an, um aus seinem alten Leben zu fliehen bzw. es hinter sich zu lassen. Mateo Blanco ist mit Lena gestorben. Almodóvar über die Bedeutung eines Pseudonyms:

Ein Pseudonym anzunehmen ist eine sehr wirksame Weise, gegen die Zeit zu kämpfen, wieder bei null anzufangen; und das würde ich gern tun: wieder einen ersten Film drehen, mit der ganzen Freiheit, die das beinhaltet. (...) Bei einem ersten Film gibt es keine Pression; man hat keine Linie, keinen Stil, noch kein Publikum, man fängt an. Deshalb habe ich daran gedacht, ein Pseudonym anzunehmen und auch schon einen Namen gefunden: Harry Cane. Wenn man das schnell sagt, klingt es wie *hurricane*, Wirbelsturm!<sup>130</sup>

Diese Namensgebung ist ein Selbstzitat Almodóvars. Am Ende des Films „versöhnt“ sich Harry mit der Welt, legt sein Pseudonym ab und wird wieder zu Mateo.

Almodóvar als Bewunderer „großer“, berühmter Schauspielerinnen, nützt seine Filme immer wieder, um diversen Filmdiven Tribut zu zollen. Das geschieht namentlich oder mithilfe von Fotos und Plakaten oder – wie im Falle von *Todo sobre mi madre* – mittels eines Epigraphs. In *Los abrazos rotos* ist es Romy Schneider, deren Foto in Lenas Garderobe am Filmset zu sehen ist.

In *La ley del deseo* sieht man Fotos von Elizabeth Taylor und Marilyn Monroe zwischen Blumen und Mutter-Gottes-Figuren auf dem „Altar“, den Ada zu Ehren der Heiligen Jungfrau Maria aufgestellt hat und vor dem sie regelmäßig betet.

Huma Rojo ist in ihrer Theatergarderobe von Fotos von Bette Davis und anderen Schauspielerinnen sowie von Bildern eigener Darstellungen auf der Bühne umgeben.

Diego Montes in *Matador* hat in seiner Wohnung ein Bild von Ava Gardner stehen; Eva, seine Freundin hat an ihrem Badezimmerspiegel wiederum ein Foto von James Dean hängen.

Durch das Medium Fotografie werden Stars „greifbar“. Marshall McLuhan hat das folgendermaßen formuliert:

The movie stars and matinee idols are put in the public domain by photography. They become dreams that money can buy. They can be bought and hugged and thumbed more easily than public prostitutes.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Almodóvar, 1998, S. 201.

<sup>131</sup> McLuhan, 2002, S. 205.

## 4. Audiovisuelle Medien

### 4.1. Das Fernsehen

La televisión es un mueble que decora y a la vez informa acerca de los personajes.<sup>132</sup>  
Auch dieses Medium - obwohl er selbst es nicht mag<sup>133</sup> - ist in Almodóvars Filmen omnipräsent, erfüllt verschiedene Funktionen und spielt meistens sogar eine sehr zentrale Rolle. Auffallend ist bei den von Almodóvar verwendeten Fernsehsequenzen, dass die Moderatoren und Nachrichtensprecher „aus dem Rahmen fallen“: Sie halten sich nicht an die Konvention der neutralen, emotionslosen Berichterstattung, sondern zeigen vor laufenden Kameras Gefühle und geben Details aus ihrem Privatleben preis.

#### 4.1.1. Das Fernsehen als Informationsmedium

Rebeca (*Tacones lejanos*) ist Nachrichtensprecherin beim Fernsehsender ihres Ehemannes Manuel. Als sie am Abend nach der Rückkehr ihrer Mutter, der berühmten Sängerin Becky del Páramo, die sie seit vielen Jahren nicht gesehen hat, die Nachrichten verliest, beginnt sie vor Nervosität zu kichern. Bei einer weiteren Sendung gesteht sie live den Mord an ihrem Ehemann und bringt somit das Verbrechen, das - unbeobachtet von einer dritten Person - in den eigenen vier Wänden begangen wurde, an die breite Öffentlichkeit. Rebeca „beichtet“ vor einem Millionenpublikum. Auslöser für dieses plötzliche Geständnis ist, dass eine der Nachrichten, die Rebeca übermittelt, vom Begräbnis ihres Mannes berichtet, der Eigentümer desselben Fernsehsenders war. Als die Techniker merken, dass Rebeca sich nicht an den vorgegebenen Text hält, bereiten sie sofort andere Beiträge vor, um diese im Notfall einzublenden. Rebeca gesteht nicht sofort, sondern erzählt dem Publikum erst von ihrer Ehe mit Manuel. Als sie schließlich den Mord an ihm schildert, beschließen die verantwortlichen Techniker, weiter zu senden. Das Mordgeständnis wird live im ganzen Land gesendet. Anschließend an das Geständnis zieht Rebeca ein Päckchen Fotos aus ihrer Handtasche und hält sie vor die Kamera – Fotos, die sie nach dem Mord an Manuel von verschiedenen Gegenständen im Haus gemacht hat, als Erinnerung an ein gemeinsames Leben, das jetzt vorbei ist. Das Fernsehen wird aus seiner hier primären Funktion eines objektiven Informationsmediums herausgelöst und wandelt sich zum Sensationsmedium, das die subjektive Schaulust der Fernsehzuschauer befriedigt.

---

<sup>132</sup> Vidal, 1990, S. 348.

<sup>133</sup> Vgl. das Zitat auf der folgenden Seite.

Im folgenden Zitat aus Marsha Kinders Buch *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain* erklärt Almodóvar, weshalb er sich für die “öffentliche Beichte” des Mordes entschieden hat:

Television is a medium I hate, but what Rebecca does on the news program is something I've dreamed about a lot: after reading the news of a death, the presenter confesses that she is the culprit and gives all the details with complete naturalness.<sup>134</sup>

Die Rolle des Fernsehens entspricht in *Tacones lejanos* einer Medienkombination: Der Zuschauer sieht die Vorbereitungen, die getroffen werden, bevor die Nachrichtenprecherin auf Sendung ist. Er ist gleichsam im Studio dabei und erhält Einblick in die verschiedenen Arbeitsschritte. Die für die Medienkombination ausschlaggebende Voraussetzung der Präsenz zweier unterschiedlicher Medien ist somit gegeben.

Wann immer Nachrichtensendungen in einem Film von Almodóvar zu sehen sind, handelt es sich größtenteils um Katastrophen- und Verbrechensmeldungen oder sonstige negative Nachrichten: Waldbrände, ausgelöst vom Solano-Wind (*Volver*); ein Banküberfall, begangen von schiitischen Terroristen (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*); die Berichterstattung über den Unfalltod von Becky del Páramos zweitem Ehemann und – später im Film – über ihren Herzinfarkt auf der Bühne (*Tacones lejanos*); die Flucht des inhaftierten Vergewaltigers und ehemaligen Pornodarstellers Paul Bazzo in *Kika*; Nachrichten über Ángels Mordgeständnis (*Matador*).

Als positive Ausnahme findet sich eine Nachrichtenmeldung aus dem Film *Carne trémula*: Im Jänner 1970 berichtet das Fernsehen über Víctors Geburt in einem Madrider Bus. Er erhält einen Gratisfahrchein auf Lebenszeit für die Buslinien in Madrid.

Alle diese Nachrichtenmeldungen sind explizite Systemreferenzen auf das Medium Fernsehen.

#### **4.1.2. Das Fernsehen als Unterhaltungsmedium**

Eine andere Bedeutung kommt dem Fernsehen beispielsweise in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* zu. Dort dient es als Unterhaltungsmedium mit sozialer Funktion: Glorias Familie sitzt am Abend gemeinsam vor dem Fernseher und lässt sich von Musikkomödien aus ihrem tristen Alltag reißen. Auch das im Fernsehen Gezeigte ist von Almodóvar nie zufällig gewählt, sondern bezieht sich – wie auch alle anderen Medieneinschübe - immer in irgendeiner Weise auf eine der Hauptfiguren im Film. Im oben erwähnten Film sieht man in

---

<sup>134</sup> Kinder, Marsha (1993). *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, S. 256.

der Fernseh-Szene einen für diesen Regisseur so typischen Cameo-Auftritt: Almodóvar singt ein Sainete mit dem Titel „La bien pagá“ von Ramón Perelló und Juan Mostazo.<sup>135</sup> Das Lied ist ein Dialog zwischen Mann und Frau. Der Mann trennt sich von ihr, weil er eine andere liebt. Er sagt ihr, sie solle sich nicht beklagen, da er sie für jeden Kuss stets bezahlt habe. Sie erwidert ihm, dass sie ihn nie um etwas gebeten hätte. Was immer er gab, gab er aus freien Dingen. Die folgende Strophe des Liedes aus dem Fernsehauftritt Almodóvars lässt sich direkt auf Glorias Leben übertragen:

**La bien pagá** (Filmminute 0:15:50 – 0:18:38)

Na te debo  
na te pido  
me voy de tu vera, olvídame ya  
que me ha pagao con oro tus carnes morenas  
no maldigas, paya, que estamos en paz.  
No te quiero  
no me quieras  
si to me lo diste, yo na te pedí  
no me eches en cara que to lo perdiste  
también a tu vera yo to lo perdí.  
Bien pagá  
si tu eres la bien pagá  
porque tus besos compré  
y a mí te supiste dar  
por un puñao de parne.  
Bien pagá, bien pagá  
bien pagá fuiste, mujer.  
No te engaño  
quiero a otra  
no creas por eso que te traicioné.  
No cayó en mis brazos  
me dio solo un beso,  
el único beso  
que yo no pagué.

---

<sup>135</sup> Vgl. [lyricsplayground.com/alpha/songs/l/labienpaga.shtml](http://lyricsplayground.com/alpha/songs/l/labienpaga.shtml) (07.09.2012).

Glorias Mann schwärmt seit Jahren für die Deutsche Ingrid Müller, eine Sängerin, für die er viele Jahre zuvor als Chauffeur gearbeitet hat. Am Abend seines Todes möchte er sich mit ihr treffen. Dazu kommt es jedoch nicht, da Gloria ihn im Streit mit einem Schinkenbein erschlägt.

„La bien pagá“ ist ein Spottlied auf Gloria: Sie schuftet den ganzen Tag für ihre Familie und bekommt als Lohn für ihre Mühen nicht einmal Dank.

Eine ähnliche Fernsehsituation findet sich in *¡Átame!*, als Marina und Ricky beim Essen gemeinsam fernsehen. Wie ein Ehepaar sitzen sie harmonisch vorm Fernseher. Nichts lässt darauf schließen, dass sie seine Gefangene ist.

Ein sehr schönes Beispiel für die soziale Komponente dieses Mediums findet sich in *Carne trémula*: David fährt zu Víctors Wohnung um ihn zu warnen, er solle sich von Elena fernhalten. Als er in die Wohnung kommt, macht Víctor gerade Liegestütze, im Hintergrund sieht man ein Fußballmatch im Fernsehen. Die beiden Männer geraten in Streit und beginnen sich zu prügeln. Die Situation wirkt gefährlich. Plötzlich halten sie mitten in ihrer Rangelei inne – im Fernsehen ist ein Tor gefallen! Sie umarmen sich, jubeln und folgen dem weiteren Verlauf des Matches. Es ist geradezu absurd, wie schnell sie sich ablenken lassen: Gerade zeigen sie noch Machogehabe im Streit um eine Frau – und im nächsten Augenblick werden sie aus Freude über ein Tor im Fußball beinahe zu Freunden.

Der Fußball siegt im männlichen Konkurrenzkampf.

Ebenfalls als Unterhaltungsmedium, wenn auch auf andere Art und Weise, präsentiert Almodóvar das Fernsehen in seinem Film *Kika*: Eine Show mit dem vielversprechenden Titel „Lo peor del día“ versucht die Schaulust des Publikums mit Meldungen über alltägliche Verbrechen und Unfälle zu befriedigen. Je brutaler eine Begebenheit, desto besser. Moderiert wird die Show von Andrea Caracortada, die, eingekleidet in extravagante und zum Teil sehr aufreizende Kostüme, die Beiträge kommentiert. Während des Tages ist sie mit einem multifunktionalen Overall, in den eine Kamera integriert ist, auf ihrem Motorrad unterwegs, ständig auf der Suche nach einem grausamen Verbrechen für ihre Show. Während der Präsentation der von ihr zusammengetragenen Verbrechenbeiträge steht sie alleine im Studio und spricht in einen Raum voll von leeren roten Sesseln. Almodóvar auf Frédéric Strausss´ Frage nach der Bedeutung dieses Bildes:

Das sind die Ideen, die mir beim Drehen kommen. Es ist mir im Studio eingefallen, als ich gesehen habe, daß (sic!) diese roten Sessel leer sehr hübsch aussehen. Vor allem scheint es mir aber die Verachtung für das Publikum auszudrücken, das es nicht mal verdient, daß (sic!) man es zeigt. Dabei ist Andreas Verachtung für das Publikum nicht größer als das in den heutigen Fernsehsendungen, wo die Leute wie Möbelstücke behandelt werden. Andrea respektiert das

Publikum beinahe noch mehr, wenn sie den Beifall vom Tonband einspielen läßt, (!) statt die Zuschauer auf ein rotes Lichtsignal hin applaudieren zu lassen.<sup>136</sup>

In *Kika* gibt es noch eine weitere Fernsehshow: ein Literaturprogramm mit dem bezeichnenden Titel „Hay que leer más“ mit Almodóvars Mutter Francisca Caballero in der Rolle der Moderatorin. Bei ihr zu Gast ist Nicolás Pierce, Ramóns Stiefvater, der zu seinem neuesten Buch interviewt wird. Während des Interviews kommt das Gespräch auf sein Privatleben – Nicolás ist Witwer – woraufhin die Moderatorin erzählt, dass sie selbst Witwe sein und es nicht gut sei alleine zu bleiben. Sie gibt ihm den Ratschlag, sich wieder eine Frau zu suchen. Diese Interviewsituation entspricht nicht annähernd den Fernsehshows, die man als Zuschauer kennt: Die Moderatorin zeigt sich als Privatperson und hält sich nicht an die übliche Vorgehensweise des neutralen Frage-Stellens. Aber nicht nur ihr Verhalten, sondern auch das ganze Umfeld verleiht der Sendung einen sehr heimeligen, privaten Charakter: Der Titel erscheint als Kreuzstich-Stickerei auf einer Art Theatervorhang, der zu Beginn der Show nach oben gezogen wird und den Blick auf einen Raum freigibt, der eher einem privaten Wohnzimmer als einem Fernsehstudio gleicht. Diese Stickerei ruft allerlei Assoziationen wach, die sich auf die Welt der Großmütter beziehen. Das Gespräch zwischen der Moderatorin und dem Autor wirkt wie eine Unterhaltung zwischen einer Mutter und ihrem Sohn, dem sie gute Ratschläge fürs Leben gibt. Es entsteht der Eindruck, als würde der Zuschauer Zeuge einer privaten Unterhaltung in entspannter, häuslicher Atmosphäre. Diese beiden Beispiele einer Live-Show könnten gegensätzlicher nicht sein: Während Andreas „Lo peor del día“ die dunkelsten Seiten der Menschen gnadenlos ins Scheinwerferlicht rückt, erzeugt die Literatursendung ein Gefühl von Gemütlichkeit und Geborgenheit – der Zuschauer fühlt sich wie zu Hause.

Auch in *La ley del deseo* gibt es eine Szene, in der der Protagonist, Pablo Quintero, in einer Talkshow zu sehen ist. Er wird gefragt, welche Eigenschaften sein Lebensmensch idealerweise haben sollte. Antonio, ein Fan des Filmregisseurs, sieht dieses Interview und schreibt genau mit. Sein Plan besteht darin, Schritt für Schritt so zu werden, wie Pablo es sich wünscht.

Besonders interessant sind auch die beiden Talkshow-Sequenzen in *Hable con ella* und *Volver*: In beiden Fällen lässt ein Gast die Machart des Sendeformats auffliegen, da sich die Moderatorin nicht an die vor der Sendung besprochenen Fragen hält.

In *Hable con ella* sieht der Journalist Marco ein Fernsehinterview mit der Stierkämpferin Lydia González. Er ist von dieser Frau so sehr beeindruckt, dass er sofort seinen

---

<sup>136</sup> Almodóvar, 1998, S. 170.

Chefredakteur bei „El País“ anruft und ihm vorschlägt, ein Interview mit ihr für die Zeitung zu führen. Die Moderatorin stellt Lydia immer wieder Fragen zu ihrer Beziehung mit dem Stierkämpfer Niño de Valencia, obwohl Lydia von Anfang an klarstellt, dass sie keine Fragen zu ihrem Privatleben beantworten werde. Sie sagt, dass man vor der Sendung vereinbart habe, private Fragen auszulassen, woraufhin die Moderatorin meint, das Publikum könnte womöglich glauben, es hätte im Vorfeld eine Absprache über das Interview gegeben, was natürlich nicht der Fall ist. Lydia erhebt sich aus ihrem Sessel und möchte das Studio verlassen, da man ihren Wunsch nicht respektiert, doch die Moderatorin hält sie am Handgelenk fest und lässt sie nicht gehen. Das alles geschieht vor laufenden Kameras. Ist der Zuschauer zu Beginn der etwas aggressiven Szene noch unangenehm berührt, so schlägt das Gefühl bald um, da die Situation skurrile Züge annimmt.

Das zweite, dem oben beschriebenen sehr ähnliche Beispiel findet sich in *Volver*: Agustina entschließt sich nach langen Überlegungen, ihre Mutter mithilfe der Fernsehshow „Dondequiera que estés“ zu suchen. Ihre Schwester, die als Redakteurin für diese Show arbeitet, überredet sie dazu, da Agustina für ihren Auftritt bezahlt würde und sich mit dem Geld eine Krebstherapie in Houston leisten könnte. Doch das Programm ist nicht – wie von Agustina erhofft – darauf angelegt den Menschen zu helfen, sondern kehrt die Sensationslust des Publikums am privaten Schmerz einer Person hervor. Als die Moderatorin zuerst anklingen lässt, Agustinas Mutter sei möglicherweise verrückt gewesen, da es in ihrem Heimatdorf einen sehr hohen Anteil an geisteskranken Personen geben soll, und schließlich andeutet, die Mutter hätte ein Verhältnis mit dem Ehemann ihrer Freundin gehabt, die am Tag ihres Verschwindens bei einem Brand starb, merkt Agustina, dass es ein Fehler war in der Show aufzutreten und möchte – wie Lydia in *Hable con ella* – das Studio verlassen, woraufhin dieses Mal *sie* von der Moderatorin – äußerst unfreundlich – darauf hingewiesen wird, dass sie dem Sender gegenüber eine Verpflichtung eingegangen sei, die sie auch erfüllen müsse. Noch bevor Agustina den Saal endgültig verlassen kann, gibt die Moderatorin vor allen Zusehern bekannt, dass ihr Gast an einer tödlichen Krankheit – Krebs – leide und sich mit dem Geld dieses Fernsehauftritts in einer Spezialklinik in den USA behandeln lassen möchte.

#### 4.1.3. Fernsehwerbung

Any ad put into a new setting is funny. This is a way of saying that any ad consciously attended to is comical. Ads are not meant for conscious consumption. They are intended as subliminal pills for the subconscious in order to exercise an hypnotic spell, (...).<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> McLuhan, 2002, S. 248.

Eine weitere Funktion des Fernsehens ist die Vermittlung von Werbung. Almodóvar setzt Medien in seinen Filmen niemals unwillkürlich ein. Sie beziehen sich immer auf die Handlung oder die Schauspieler, kommentieren das Geschehen oder lenken es in eine andere Richtung. In der oben erwähnten Fernsehscene in *¡Átame!* sieht man einen Werbespot zum Thema Altersvorsorge. Darin werden Spanier mit Deutschen - dargestellt in braunen Uniformen mit Hakenkreuzschleife am Arm - verglichen und aufgefordert sich wie diese bereits in der Jugend um Altersvorsorge zu kümmern, da sie sonst eines Tages um Almosen bettelnd auf der Straße landen werden.

Die beworbenen Produkte reichen von Kaffee über Kondome bis zu einem Waschmittel, wobei die Werbespots auf die skurrilste Art und Weise umgesetzt werden: Eine Frau, deren eine Gesichtshälfte völlig vernarbt ist, sagt, dass sie niemals diese eine Tasse Kaffee vergessen werde (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*); ein Priester steckt der Braut während der Trauung ein Kondom zu, da er meint, man könne niemandem, nicht einmal dem Ehemann, vertrauen (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*), die Mutter eines Serienmörders bewirbt ein Waschmittel, mit dem sich sogar die Blutflecken aus der Kleidung ihres Sohnes mühelos entfernen lassen (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) und in *Todo sobre mi madre* sieht Esteban eine Windelwerbung der Marke Dodotis: Viele glückliche, nur mit Windelhöschen bekleidete Babies tanzen und singen „Ni gota, ni gota, ni gota, ni gota, con Dodotis, Dodotis! No notas ni gota!“. Als Protagonisten in den Werbespots setzt Almodóvar gerne seine üblichen Schauspieler ein, wie z. B. Carmen Maura im oben genannten Waschmittel-Werbespot oder Cecilia Roth in der Kaffeewerbung.

#### **4.2. Das Video**

Dieses Medium kommt im Vergleich zu anderen seltener in Almodóvars Filmen vor: In *La flor de mi secreto* versucht Betty, Leos Freundin, mithilfe eines Videos den Seminarteilnehmern zum Thema Organspenden den richtigen Umgang mit den Angehörigen eines hirntoten Patienten aufzuzeigen. Zwei Teilnehmer schlüpfen in die Rolle der Ärzte, eine weitere Seminarteilnehmerin spielt die Rolle der Mutter eines 16-Jährigen, der nach einem Unfall hirntot ist. Während die gespielte Situation gefilmt wird, wird die Aufnahme gleichzeitig für die übrigen Seminarteilnehmer auf den Fernsehbildschirm übertragen. Das Video erfüllt hier den Zweck eines unterstützenden Unterrichtsmittels.

Die gleiche Szene, nur mit anderen Mitwirkenden, findet sich auch in *Todo sobre mi madre*, wo Manuela die Rolle einer Frau spielt, deren Mann gerade für hirntot erklärt wurde. Auch

hier wird die Simulation des Gesprächs gefilmt und gleichzeitig für die Seminarteilnehmer auf einem Bildschirm ausgestrahlt.

Eine völlig gegensätzliche Funktion kommt dem Video in *La mala educación* zu: Juan, Ignacios Bruder, der ein Verhältnis mit dem Verleger Señor Berenguer, ehemals Padre Manolo, angefangen hat, filmt die intimen Treffen mit ihm, um sie später – falls notwendig - als Druckmittel gegen ihn verwenden zu können.

Ähnlich auch die Situation in *Los abrazos rotos*, wo der Filmproduzent Ernesto Martel seinen Sohn Ernesto Jr. die Dreharbeiten zu Mateos neuestem Werk filmen lässt, offiziell, um einen Dokumentarfilm über die Arbeit an einem Filmset zu machen. Tatsächlich aber möchte er auf diese Weise seine Geliebte Lena, die die Hauptrolle spielt, kontrollieren und überwachen. Der voyeuristische Blick von Martel verfolgt Lena mithilfe der Kamera seines Sohnes auf Schritt und Tritt. Da der Ton auf diesen Videos sehr schlecht ist, engagiert Ernesto Martel eine Lippenleserin, die ihm alle Gespräche zwischen Lena und Mateo „synchronisieren“ soll. Auf diese Weise bestätigt sich sein Verdacht: Lena und Mateo haben ein Verhältnis.

### 4.3. Der Computer

Ein bisher von Almodóvar noch wenig zitiertes Medium ist der Computer. Er findet nur kurz in *Los abrazos rotos* Erwähnung, als sich der blinde Regisseur Harry Cane die Nachrichten über ihn vorlesen lässt.

Dank Almodóvars Vorliebe für den filmischen Einsatz bzw. das filmische Zitat diverser Medien wird es sicher nicht lange dauern, bis sich einer seiner Filme dem Schwerpunkt Computer und den mit ihm verknüpften Funktionen wie dem Internet, E-Mails, sozialen Netzwerken, Chats und Foren widmet.

## 5. Exkurs: Intramedialität in Almodóvars Filmen - Das Kino / Der Film

I never cite a film as an homage or a quotation. I cite cinema as if the films I have seen were part of my life and of my experience.<sup>138</sup>

Wenngleich sich diese Diplomarbeit mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen von Intermedialität in Almodóvars filmischem Schaffen beschäftigt, sollten dennoch die zahlreichen **intramedialen Referenzen** in seinen Filmen nicht unerwähnt bleiben.

---

<sup>138</sup> Willoquet-Maricondi, Paula (2004). *Pedro Almodóvar – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. XIII.

Jede Bezugnahme eines Mediums auf das eigene Mediensystem (=Systemreferenz) oder auf ein einzelnes Produkt dieses Systems (=Einzelreferenz) fällt in die Kategorie der **intramedialen Bezüge**, die der **Intramedialität** unterzuordnen sind.<sup>139</sup>

Im vorliegenden Fall handelt es sich um Bezugnahmen auf das Medium Film. Die Referenzen zum Film sind vielfältig: sei es durch den Beruf einer der Figuren in Almodóvars Filmen, durch Fotos von „echten“ Schauspielerinnen, die namentliche Erwähnung einer Schauspielerin, eines Regisseurs oder eines Films oder durch Filmausschnitte sowohl aus Almodóvars eigenen Filmen als auch aus Filmen anderer Regisseure. Das Medium Film setzt sich mit sich selbst auseinander, es zitiert, imitiert und kopiert sich selbst.

Ein Film hebt sich in dieser Hinsicht besonders hervor: *La mala educación*. Die Referenzen zum Medium Film werden erst über die Figur des Enrique hergestellt: Er ist Filmregisseur. Enrique schreibt auch die Drehbücher zu seinen Filmen. In seinem Büro hängen Plakate seiner eigenen Filme. *La mala educación* ist ein Meisterstück auf dem Gebiet der Film-im-Film-Inszenierung.

Almodóvar verknüpft in diesem Film drei verschiedene Erzählebenen miteinander: Als Hypertext fungiert die Handlung zwischen Enrique und Juan alias Ángel, der sich als sein Bruder Ignacio ausgibt. Juan kommt in Enriques Büro und bietet ihm eine Erzählung mit dem Titel „La visita“ als Drehbuch an, unter der Bedingung, dass er in dem Film die Hauptrolle spielen darf. Er vergleicht sich mit Robert de Niro und meint, dass er sich an die jeweilige Rolle anpassen könne. Die Erzählung handelt von Ignacios und Enriques gemeinsamer Schulzeit im katholischen Internat. Auf hypertextueller Ebene konfrontiert Almodóvar den Zuschauer einerseits mit Enriques Dreharbeiten zur Verfilmung von „La visita“, konkret mit einigen Szenen um die versuchte Erpressung Zaharas (Ignacios transsexuelles Alter Ego) an Padre Manolo und andererseits mit den Erinnerungen an die Zeit im Internat, die sowohl in der Gegenwart in Enrique beim Lesen des Textes wachgerufen werden als auch in Padre Manolo im Film-im-Film. Der Rückblick erfolgt nicht textuell, sondern visuell. Die drei Filmebenen spiegeln somit die Gegenwart, die Vergangenheit und die Fiktion wider. Eine Herausforderung nicht nur für den Regisseur selbst, sondern auch für den Zuschauer.

*La mala educación* ist ein Film über das Medium Film. Die Bezugnahmen auf dieses Medium reichen von Einzelreferenzen (die Jungen – Ignacio und Enrique – gehen ins Cine Olympo um sich den Film „Esa mujer“ mit Sara Montiel anzusehen; Zahara erzählt Paquita, dass er in diesem Kino als Kind „Desayuno con Diamantes“, im Original „Breakfast at Tiffany’s“,

---

<sup>139</sup> Vgl. Rajewskys Intermedialitätsschema auf Seite 16.

gesehen hat) über eine „associative quotation“ (vgl. Abschnitt III, Kapitel 2.1. über das Lied und die darin besprochene, durch das Lied „Moon River“ evozierte Erinnerung an den Film „Breakfast at Tiffany’s“) bis hin zu expliziten Systemreferenzen (z. B. die Dreharbeiten zur Verfilmung von „La visita“). Interessant ist, dass der Film „Breakfast at Tiffany’s“ gleich auf zweifache Weise als Referenz für das Medium Film herangezogen wird: einmal verbal und einmal auditiv.

Auch Almodóvars Film *La ley del deseo* ist ganz dem Medium Film gewidmet: Der Film beginnt mit einer Film-im-Film-Sequenz aus einem von Pablos Filmen. Pablo ist nicht nur Regisseur, sondern schreibt auch die Drehbücher für seine Filme (Systemreferenz auf das Medium Film sowie Selbstreferenz auf Almodóvar). Antonio Holguín über Almodóvars Vorliebe für die Thematisierung dieses Mediums:

Desde *Entre tinieblas* a *Matador*, el campo del cine se utiliza como referencia, pero en *La ley del deseo*, el director, por medio de su protagonista, se hace a sí mismo una autoexploración profesional y privada. El personaje principal, director teatral y cinematográfico, experimenta situaciones que son un reflejo de su creador, y gracias a ellas descubrimos el camino que lleva a Almodóvar a su propia labor creativa y profesional.<sup>140</sup>

Die von Holguín erwähnten Filme *Entre tinieblas* und *Matador* beziehen sich auf das Medium Film mittels einer Einzelreferenz bzw. in *Matador* auch mittels einer Systemreferenz.

In *Entre tinieblas* fällt in einem Gespräch zwischen dem Priester und Schwester Víbora der Filmtitel „My Fair Lady“. Der Priester erzählt der Nonne von dem Film und von Audrey Hepburns schöner Kostümierung und empfiehlt ihr, sich den Film ebenfalls anzusehen. Dieser konkrete Film ist nur Teil eines Gesprächs, es handelt sich somit um eine explizite Einzelreferenz. Im zweiten Filmbeispiel, *Matador*, findet das Medium Film nicht nur verbal, sondern auch visuell Eingang in die Handlung:

Die Anwältin María Cardenal „flüchtet“ ins Kino, nachdem sie sich von einem anderen Auto verfolgt fühlt, nicht ahnend, dass der Lenker des anderen Wagens der Torero Diego Montes ist, den sie verehrt. Diego folgt ihr ins Kino, wo gerade der Film „Duelo al sol“ mit Gregory Peck läuft, ein Film, den Almodóvar in seiner Kindheit gesehen hat.<sup>141</sup> Zu sehen ist die letzte Filmszene, in der die beiden Protagonisten sterben. Dieser Filmausschnitt ist ein Vorzeichen für den weiteren Handlungsverlauf von *Matador*.

[...] ich stelle mir gern vor, daß (sic!) das Kino die Zukunft voraussieht. Übrigens habe ich diese Theorie in einigen meiner Filme entwickelt. Wenn in MATADOR die beiden Hauptpersonen ins Kino kommen, sehen sie auf der Leinwand ihre Zukunft, die letzte Szene

---

<sup>140</sup> Holguín, Antonio (2006). *Pedro Almodóvar*. 3.<sup>a</sup> edición aumentada, Madrid: Cátedra, S. 123f.

<sup>141</sup> Vgl. Willoquet-Maricondi, 2004, S. 112.

von DUEL IN THE SUN, die vorführt, wie ihr Leben enden wird: Jennifer Jones und Gregory Peck, die einander umbringen und zusammen sterben.<sup>142</sup>

Durch das Filmplakat und den Filmausschnitt aus „Duelo al sol“ ergibt sich eine Einzelreferenz. Da jedoch auch der Aufführungsort, das Kino, zuerst von außen und schließlich auch von innen gezeigt wird und damit der Film in seiner üblichen Rezeptionssituation präsentiert wird, handelt es sich gleichzeitig um eine explizite Systemreferenz auf das Medium Film / Kino.

Diese Funktion der Vorsehung erfüllt auch ein weiterer Filmausschnitt aus dem schon zu Beginn dieses Kapitels besprochenen Film *La mala educación*: Ángel und Señor Berenguer gehen ins Kino, während Ignacio sich mit dem viel zu konzentrierten Heroin, das ihm Berenguer besorgt hat, den goldenen Schuss setzt. Es ist die „semana del cine negro“ – Berenguer meint, es käme ihm so vor, als würden alle Filme von ihnen handeln.

Ein weiterer Kinobesuch ist in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* zu sehen: Toni und die Großmutter sehen sich gemeinsam „Esplendor en la yerba“ von Elia Kazan (Originaltitel: „Splendor in the grass“)<sup>143</sup> an. Wie im Fall von „Duelo al sol“ liegt hier durch den konkret zitierten Film eine Einzelreferenz vor, die ganze Szene ist durch die Darstellung der Filmvorführung im Kinosaal wiederum eine Systemreferenz auf das Medium Film / Kino.

Nicht als Vorahnung, sondern als nachträgliche Aufdeckung eines Verbrechens dient der in *Kika* gezeigte Filmausschnitt aus Joseph Loseys Film „Prowler“<sup>144</sup>: Am Abend nach der Vergewaltigung und nachdem Kika ihn verlassen hat, sieht Ramón diesen Film im Fernsehen. In der Nacht erwacht er aus einem Alptraum – über den Film wurde ihm bewusst, dass seine Mutter nicht Selbstmord begangen, sondern dass Nicolás sie ermordet hat.

Es gibt in Almodóvars Filmographie noch einen weiteren Film, dessen Inhalt sich, wie schon in den oben erwähnten *La ley del deseo* und *La mala educación*, ganz um das Medium Film dreht: *Los abrazos rotos*. Mateo Blanco, der später das Pseudonym Harry Cane annimmt, ist Filmregisseur, Ernesto Martel ist Filmproduzent. Das Bindeglied zwischen den beiden ist Lena Rivero, erst Sekretärin von Ernesto Martel, später seine Geliebte und Schauspielerin und schließlich die Geliebte von Mateo, den sie bei den Dreharbeiten kennen lernt. In diesem Film erhält der Filmzuschauer zahlreiche Einblicke in die Welt des Filmemachers. Er ist Zeuge bei den Dreharbeiten, bei Gesprächen zwischen Regisseur und Schauspielerin über die ideale Interpretation der Rolle und beim Schneiden. Hier finden sich Parallelen zu *¡Átame!*, wo im ersten Teil des Films die Schauspielerin Marina Osorio an ihrem Arbeitsplatz, einem

---

<sup>142</sup> Almodóvar, 1998, S. 93.

<sup>143</sup> Vgl. [www.filmaffinity.com/es/film501119.html](http://www.filmaffinity.com/es/film501119.html) (08.09.2012).

<sup>144</sup> Vgl. Almodóvar, 1998, S. 138.

Filmstudio, gezeigt wird. Auch in diesem Film ist der Zuschauer vor Ort, wenn die Interpretation der Rolle mit dem Regisseur (in diesem Film Máximo Espejo) besprochen, die Szene gedreht und der Film schließlich geschnitten wird.

Am Ende von *Los abrazos rotos* schauen sich Mateo bzw. Harry, Diego und Judit den nach 14 Jahren endlich vollendeten Film „Chicas y maletas“ an. Wer jemals Almodóvars Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* gesehen hat, wird sofort feststellen, dass die von „Chicas y maletas“ gezeigten Szenen ident sind mit der Geschichte in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: Eine Frau (hier: Penélope Cruz) wartet in ihrer Wohnung auf ihren Ex-Geliebten, der vorbeikommen wollte, um seinen Koffer abzuholen. Sie hat in der Küche Gazpacho für ihn vorbereitet, „verfeinert“ mit einer großen Dosis an Schlaftabletten. Im Hintergrund sieht man durch eine offene Tür auf ihr Bett, das große Brandschäden aufweist – all das entspricht exakt der Geschichte im oben erwähnten Film. Es handelt sich hier wieder um eine Autoreferenz des Regisseurs auf ein früheres seiner Werke. Konkret auf jenes, mit dem ihm 1987 international der Durchbruch gelang.

Andere Referenzen auf das Medium Film in *Los abrazos rotos* sind ein Filmausschnitt aus Roberto Rossellinis Film „Viaggio in Italia“ mit Ingrid Bergman und George Sanders<sup>145</sup>, den sich Lena und Mateo in ihrem Urlaub auf Lanzarote gemeinsam anschauen; die Arbeit von Diego und Mateo / Harry an einem Drehbuch zu einem Vampirfilm (Diego wird durch ein Plakat, das zum Blut spenden auffordert – *Dona Sangre!* – dazu inspiriert) und die namentliche Erwähnung von Jeanne Moreau, Fritz Lang, Nicolás Rey und Fellini (8 ½, *Obsesión*).

Am Beginn von *Carne trémula* sieht man Elena, wie sie in ihrer Wohnung ungeduldig auf ihren Dealer wartet, im Hintergrund beginnt im Fernsehen gerade Buñuels Film „Ensayo de un crimen“.<sup>146</sup> Auch das ist wieder eine explizite Einzelreferenz auf das Medium Film und evoziert aufgrund des Titels bereits eine böse Vorahnung. Tatsächlich findet wenig später ein Verbrechen statt. In ihrer Wohnung kommt es zu einem Gerangel zwischen dem Polizisten Sancho und Víctor, der versucht, ihm seine Waffe wegzunehmen. Von der Wohnungstür aus hält der zweite Polizist, David, die beiden mit seiner Waffe in Schach. Plötzlich löst sich aus Sanchos Waffe ein Schuss – David geht schwer verletzt zu Boden. Der Angriff wird Víctor zu Lasten gelegt, der dafür ins Gefängnis geht. Wie sich später jedoch herausstellt, hat Sancho

---

<sup>145</sup> Vgl. [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-zerrissene-umarmungen-mit-den-augen-eines-blinden-1844903.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-zerrissene-umarmungen-mit-den-augen-eines-blinden-1844903.html) (02.10.2012).

<sup>146</sup> Evans, Peter William (2009). *Acts of Violence in Almodóvar*. In: Brad Epps and Despina Kakoudaki (Edts.), *All about Almodóvar*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 106.

Víctors Finger gegen den Abzug gedrückt und absichtlich auf David geschossen, da er von dessen Verhältnis mit seiner Frau wusste.

In *Tacones lejanos* gibt es nur eine verbale Einzelreferenz auf das Medium Film: Rebeca vergleicht ihre Beziehung zu ihrer Mutter Becky del Páramo mit der Mutter-Tochter-Beziehung in „Herbstsonate“, einem Film von Ingmar Bergman mit Ingrid Bergman in der Hauptrolle.<sup>147</sup>

In *Hable con ella* erfährt Benigno in dem einzigen Gespräch mit Alicia, dass sie eine Vorliebe für Stummfilme hat und gerne in die Kinemathek geht. Nach ihrem Unfall führt Benigno, jetzt ihr Krankenpfleger, dieses Hobby an ihrer Statt fort, um ihr anschließend von den Filmen zu erzählen. Ein Film hinterlässt bei ihm einen besonders starken Eindruck: „El amante menguante“. Diesen Film-im-Film hat Almodóvar selbst für seine Geschichte gedreht. Es ist der einzige der zitierten Filme, der nur innerdiegetisch existiert.

Die beiden für *Todo sobre mi madre* relevanten Filmreferenzen werden im vierten Abschnitt dieser Arbeit separat analysiert.

Lässt man noch einmal alle Filme Almodóvars Revue passieren, fällt auf, dass sich die meisten davon mit mindestens *einem* bestimmten Medium auseinandersetzen:

*La flor de mi secreto*, *Entre tinieblas* und – mit gewissen Einschränkungen - *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* sind Filme über die Literatur; *Kika* setzt sich mit Literatur, Fernsehshows und Fotografie auseinander; *La ley del deseo*, *¡Átame!*, *La mala educación* und *Los abrazos rotos* behandeln das Medium Film; *Tacones lejanos* gibt Einblick in das Medium Fernsehen; *Mujeres al borde de un ataque de nervios* rückt das Telefon in den Mittelpunkt der Handlung; *Matador* und *Hable con ella* sind dem Stierkampf gewidmet; weiters ist *Hable con ella* auch ein Film über das Theater und über Kommunikation und Sprache beziehungsweise deren Fehlen.

---

<sup>147</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Herbstsonate](http://de.wikipedia.org/wiki/Herbstsonate) (07.10.2012).

## IV. DAS THEATER BEI ALMODÓVAR

Almodóvars Faszination für das Theater rührt unter anderem sicher daher, dass er als junger Mann in Madrid selbst Mitglied einer Theatergruppe mit dem Namen „Los Goliardos“ war und in verschiedenen Theater- sowie Kinoproduktionen als Statist auftrat.<sup>148</sup>

Seine Auseinandersetzung mit diesem Medium, das er schon in mehreren Filmen zitiert hat, findet in *Todo sobre mi madre*, dem „Theaterfilm“ schlechthin, ihren Höhepunkt. Bevor das nächste Kapitel diesen Film genau analysiert, sollen hier die Referenzen auf das Theater in seinen anderen Filmen aufgezeigt werden. Abgesehen von *Todo sobre mi madre* sind es vor allem drei weitere Filme, die das Theater in die Filmhandlung integrieren. Einer dieser Filme integriert ein Sprechtheater-Stück in seine Handlung, das auch außerdiegetisch existiert, die anderen beiden Filme bringen Beispiele aus dem Tanztheater.

Ein weiterer Film, *Tacones lejanos*, setzt sich peripher mit einer Form des Musiktheaters auseinander.

### 1. Sprechtheater

Wie schon im Kapitel über die Lieder in Almodóvars Filmen erwähnt, wird in *La ley del deseo* Jean Cocteaus Stück „La voix humaine“ von Pablo Quintero, einem Filmregisseur, inszeniert. Dadurch entsteht eine Medienkombination, die sich laut Rajewsky durch die materielle Präsenz beider in Kontakt tretenden Medien auszeichnet (vgl. Abschnitt I, Kapitel 2.1.).

Obwohl Cocteaus Theaterstück bereits in einer früheren Szene Thema ist, erfolgt der Einstieg in die Theateraufführung sehr abrupt, ohne dass der Filmzuschauer durch Einstellungen, die z. B. das Theatergebäude, die Vorbereitungen der Schauspieler in der Garderobe oder das Aufsuchen der Plätze des Publikums zeigen, darauf vorbereitet würde. Die Kamera schwenkt von rechts nach links auf Schienen, auf denen – wie man wenige Sekunden später sieht – die kleine Ada, bekleidet mit einem Erstkommunikionskleid, wie eine Puppe über den vorderen Teil der Bühne gezogen wird. Ein Paar Füße in Frauenpantoffeln steigt über diese Schienen. Die Person, von der man nicht mehr als die Füße sieht, trägt eine Axt. Der Kameraschwenk endet auf einem Paar Kinderschuh, die Kamera neigt sich nach oben und zeigt das Mädchen

---

<sup>148</sup> Holguín, 2006, S. 37.

im Erstkommunikionskleid. Die Einstellung endet mit einer Großaufnahme von Adas Gesicht (siehe unten, Abb. 2). Als nächstes sieht man eine Frau, die hinter einem roten Samtvorhang hervortritt (s. Abb. 3). Die nächste Einstellung ist eine Halbtotale, die Ada zeigt, wie sie, auf einem Brett stehend, von links nach rechts gezogen wird und dabei Playback zu *Ne me quitte pas* singt, während im Hintergrund Tina zu sehen ist, die wie eine Rasende die Einrichtung eines Schlafzimmers mit einer Axt zerschlägt (s. Abb. 4). In der nächsten Szene sitzt Ada in der Garderobe und möchte gerade ein Sandwich essen, als die unbekannte Frau von vorhin zu ihr tritt. Es ist ihre Mutter und Tinas Ex-Geliebte, die Ada Monate zuvor bei Tina zurückgelassen hat. Das Wiedersehen endet in einem Streit, weil die Mutter vorhat, Ada zu sich nach Mailand zu nehmen, diese jedoch lieber bei Tina bleiben möchte. Als Ada wieder zur Bühne geht, um auf ihren nächsten Auftritt zu warten, folgt ihr die Mutter und stellt sich neben sie, jedoch getrennt von einer dicken Wand, die die große emotionale Distanz zwischen Mutter und Tochter symbolisiert (s. Abb. 5). In der nächsten Einstellung ist Tina in einer Nahaufnahme zu sehen, wie sie telefoniert. Sie erblickt ihre Ex-Geliebte hinter der Bühne und spricht den Theatertext, der genau zu der Situation zwischen ihr und Adas Mutter passt, nun zu ihr gerichtet (s. Abb. 6). Ada steigt wieder auf ihr Wägelchen und wird jetzt von rechts nach links gezogen, allerdings endet diese „Fahrt“ bereits in der Mitte der Bühne (s. Abb. 7). Sowohl Tinas Spiel als auch Adas Playback von *Ne me quitte pas*, das sie in dieser Szene wiederholt, sind nach der Begegnung mit Adas Mutter viel authentischer und emotionaler. Der Theaterzuschauer, der Pablo Quinteros Inszenierung von Cocteaus *La voix humaine* beiwohnt, ist im Film nicht zu sehen. Er macht sich nicht einmal durch Applaus am Ende der Szene bemerkbar. Ihm bleibt der Grund für den Wechsel in der Interpretation der beiden Schauspielerinnen verborgen, während Almodóvar seinem Filmzuschauer die Hintergründe offen legt, indem er ihn hinter die Kulissen blicken lässt.



Abb. 2: Screenshot 1 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:36:26)



Abb. 3: Screenshot 2 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:36:32)



Abb. 4: Screenshot 3 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:36:50)



Abb. 5: Screenshot 4 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:39:52)



Abb. 6: Screenshot 5 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:40:16)



Abb. 7: Screenshot 6 – *La ley del deseo*  
(Filmminute 0:41:50)

Der Zusammenhang, dass es sich hier um eine Vorstellung der vorher von Pablo geplanten Theaterinszenierung von *La voix humaine* handelt, erschließt sich dem Filmzuschauer erst in dem Moment, als Adas Mutter hinter dem Theatervorhang zu sehen ist. In diesem Beispiel blendet Almodóvar das Theaterpublikum völlig aus, da es für die Filmhandlung keinerlei Bedeutung hat. Eine Ausnahme stellt Adas Mutter dar. Sie sitzt nicht im Zuschauerraum, sondern verfolgt die Vorstellung von seitlich der Bühne aus. Sie erscheint genauso unerwartet wie sie ihre Tochter Monate zuvor verlassen hat. Auch nach dem Streit verschwindet sie wieder ohne ein Wort. Die Protagonisten des Films befinden sich hier auf der Bühne. Sie sind es, die in diesem Filmbeispiel Theater darstellen. In den folgenden Theaterreferenzen Almodóvars ist es anders.

## 2. Tanztheater

In *La flor de mi secreto* wird der Bezug zum Theater, konkret zum Tanztheater, über den Flamenco, den temperamentvollsten aller spanischen Tänze, hergestellt. Die Referenz auf den Flamenco ist bereits über die Rolle des Antonio, den Sohn von Leos Haushälterin Blanca, definiert, die mit dem weltberühmten Flamencotänzer Joaquín Cortés besetzt ist.

Diese Nebenrolle ist Cortés' Filmdebüt.<sup>149</sup> Er spielt einen Flamencotänzer, der ein Showprogramm auf die Beine stellen möchte, wofür ihm jedoch zunächst die nötigen finanziellen Mittel fehlen. Als er ein von Leo weggeworfenes Manuskript im Papierkorb findet, nimmt er es mit und verkauft es an einen Filmemacher. Mit dem Geld kann er seinen Traum von einer Flamencoshow verwirklichen. Leo, die von der Performance begeistert ist, meint, als Antonio

ihr den Diebstahl gesteht, dass man das Geld nicht besser hätte investieren können. Die Tanzshow hat den Titel „Soleá“, wie auf Plakaten im Theater zu lesen ist. Antonio tanzt gemeinsam mit seiner Mutter, die anfangs wenig begeistert von der Idee ist, da sie lange nicht mehr getanzt hat und sich zu alt dafür fühlt. Aber Antonio meint, sie wäre die Beste und kann sie schließlich überreden, bei der Show als seine Tanzpartnerin aufzutreten.

Anders als in der Theaterreferenz in *La ley del deseo*, die sehr abrupt und ohne Einleitung erfolgt, bereitet Almodóvar den Filmzuschauer in *La flor de mi secreto* langsam auf das bevorstehende Ereignis vor. Bevor die Show beginnt, sieht man Ángel und Leo ihre Plätze einnehmen, wobei das Theater – vermutlich eine kleine Spielstätte – eher einem Kinosaal gleicht (siehe S. 78, Abb. 8). Eine kurze Einstellung auf die Kabine der Lichtregie im Theater (s. Abb. 9), und die Vorstellung fängt an. Die Kameraeinstellungen sind so gewählt, dass der Filmzuschauer die Tänzer auf der Bühne aus unterschiedlichen Perspektiven sieht. Es gibt keine subjektiven Kameraeinstellungen aus der Sicht eines der Zuschauer, weshalb auch keine Köpfe den Blick auf die Bühne behindern. Auf eine Halbtotale auf Blanca (s. Abb. 10), die zuerst alleine auf der Bühne ist, folgt eine Einstellung von oben, ein sogenannter „Overhead Shot“<sup>150</sup> (s. Abb. 11). Es entsteht der Eindruck, dass die Tänzerin von der Brücke aus gefilmt wird. Als Antonio auftritt, wird abwechselnd aus einer Totalen (s. Abb. 12) und einer Halbtotalen (s. Abb. 13 und 14) gefilmt, wobei die Kamera zuerst denselben zentralen Standpunkt wie in der Halbtotalen von Blanca einnimmt und anschließend den Standpunkt wechselt: zuerst auf die linke Seite der Bühne, um Blanca in einer halbnahen Einstellung zu zeigen (s. Abb. 15), dann auf die rechte Seite, um Antonios Tanz in einer Halbnahen zu filmen (s. Abb. 16). Durch diese Änderung des Kamerastandpunkts sieht der Filmzuschauer die anderen Tänzer, die während dieser Szene seitlich der Bühne auf ihren Auftritt warten. Dieser Blick „hinter die Bühne“ bleibt dem Theaterzuschauer verwehrt, da - wie vorher sichtbar - sämtliche Sessel direkt gegenüber der Bühne aufgestellt sind. Es gibt weder Logen noch sonstige seitliche Zuschauerplätze.

---

<sup>149</sup> Vgl. [www.joaquincortes.org/biografia.php](http://www.joaquincortes.org/biografia.php) (02.10.2012).

<sup>150</sup> Vgl. Monaco, James (2006). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 122.

Antonio und Blanca sind weiters in Nahaufnahmen und erneut in Overhead Shots zu sehen, was der Choreographie stärkeren Ausdruck verleiht. Die verschiedenen Einstellungen vom Tanz auf der Bühne werden lediglich durch eine Großaufnahme von Leo und Ángel im Publikum unterbrochen, in der Ángel, scheinbar gelangweilt, einen Schluck aus seiner Taschenflasche nimmt, was Leo nur mit einem Kopfschütteln kommentiert (s. Abb. 17). Antonios kurzes Solo am Ende der Show wird abwechselnd von zwei verschiedenen Kamerastandpunkten aus gefilmt: Von der Mitte der Bühne aus aufgenommen, sind in einer Totalen die Rückenansicht des Tänzers sowie das ihn betrachtende Publikum zu sehen (s. Abb. 18). In der nächsten Einstellung wird Antonio wieder aus einer zentralen Halbtotale von vorne gefilmt (s. Abb. 19 und 20). Die Aufführung endet mit einer Totalen von der Bühne aus auf den Tänzer und das ihm applaudierende Publikum (s. Abb. 21).



Abb. 8: Screenshot 1 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:25:10)



Abb. 9: Screenshot 2 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:25:41)



Abb. 10: Screenshot 3 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:25:49)

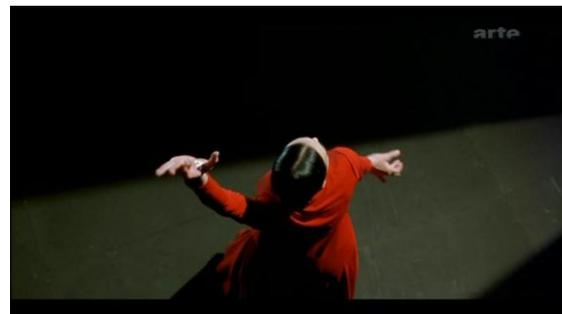


Abb. 11: Screenshot 4 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:26:18)



Abb. 12: Screenshot 5 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:26:28)



Abb. 13: Screenshot 6 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:26:54)



Abb. 14: Screenshot 7 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:26:45)



Abb. 15: Screenshot 8 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:27:05)



Abb. 16: Screenshot 9 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:27:08)



Abb. 17: Screenshot 10 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:27:27)



Abb. 18: Screenshot 11 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:27:50)



Abb. 19: Screenshot 12 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:28:01)



Abb. 20: Screenshot 13 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:28:02)



Abb. 21: Screenshot 14 – *La flor de mi secreto*  
(Filmminute 1:28:04)

Im Gegensatz zu Leo, Ángel und den übrigen Theaterzuschauern, die die Aufführung von einem fixen Standpunkt, also aus einer einzigen Perspektive verfolgen, ermöglicht Almodóvar

dem Filmzuschauer, den Tanz aus vielen verschiedenen Blickwinkeln zu sehen. Auch bei der Fernsehübertragung einer Theateraufführung ist es möglich dem Zuschauer vor dem TV-Bildschirm Bilder aus unterschiedlichen Perspektiven und Einstellungsgrößen zu vermitteln und seinen Blick zu fokussieren, es wird jedoch niemals von oben, von der Bühne oder der Seitenbühne aus gefilmt. Almodóvar hat sich hier zu Recht für eine multiperspektivische Kameraführung entschieden, da die Bewegungen und Figuren im Tanz nicht ausschließlich in Richtung Publikum ausgeführt werden und nur durch einen multiplen Wechsel des Kamerastandpunkts die Choreographie in ihrer Einzigartigkeit wiedergegeben werden kann. Obwohl die Kamera so oft ihren Standpunkt wechselt, bleibt sie in den einzelnen Einstellungen ruhig und bewegt sich nicht mit den Tänzern mit: ein Respekt Almodóvars gegenüber Joaquín Cortés und seiner Kunst.

Ein weiterer Unterschied zur Theatersequenz in *La ley del deseo* liegt darin, dass hier auch das Publikum während der Vorstellung gezeigt wird. Im Gegensatz zum oben genannten Beispiel ist das hier deshalb relevant, weil die Protagonistin Leo die Rolle der Zuschauerin übernimmt. Man sieht beide Faktoren, die dafür ausschlaggebend sind, dass es sich um Theater handelt: Zuschauer und Schauspieler (in diesem Fall: Tänzer).

Nach der Vorstellung besucht Leo Blanca in der Garderobe - ein weiterer Einblick „hinter die Kulissen“, mit dem sich der Kreis schließt: Das Theater wird nicht nur als Bühne repräsentiert, sondern Almodóvar zeigt sowohl einen Teil der für die Aufführung wichtigen Technik (Lichtregie) als auch den Zuschauerraum und die Künstlergarderobe.

Auch bei diesem Beispiel liegt wieder eine Medienkombination vor, da über die Tanzshow nicht nur gesprochen wird, sondern diese im Film auch zu sehen ist.

Das nächste Beispiel zum Kapitel Tanztheater liefert der Film *Hable con ella*. Der Film beginnt und endet mit einer Theateraufführung. Das Interessante daran ist, dass es sich um zwei „reale“ Stücke handelt, die außerhalb des Films existieren: „Café Müller“ und „Masurca Fogo“, beides Choreographien von Pina Bausch.

Der Film beginnt sofort mit dem Medium Theater, konkret mit einem Symbol des Theaters – dem Vorhang. Die erste Einstellung zeigt einen kunstvoll verzierten Theatervorhang (s. unten, Abb. 22). Auf ihm läuft der Vorspann ab. Kaum wird der Titel des Films eingeblendet, geht der Vorhang nach oben (s. Abb. 23 bis 25) und gibt den Blick auf eine Bühne frei. Man sieht die Großaufnahme von einer Frau mit geschlossenen Augen und angespanntem Gesichtsausdruck. Sie ist nur mit einem dünnen, weißen Nachthemd bekleidet. Im Hintergrund befindet sich eine zweite Frau (Pina Bausch), ebenso leicht bekleidet.



Abb. 22: Screenshot 1 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:00:36)



Abb. 23: Screenshot 2 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:00:38)



Abb. 24: Screenshot 3 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:00:42, „Café Müller“)



Abb. 25: Screenshot 4 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:00:46, „Café Müller“)

Es handelt sich bei dieser Choreographie um „Café Müller“. Es gibt nur drei Mitwirkende – zwei Frauen und einen Mann. Auf der Bühne stehen eine Menge schwarzer Sessel und einige Tische durcheinander. Die Frauen laufen schlafwandlerisch herum, wobei die Frau im Hintergrund die Bewegungen der anderen Frau zeitversetzt nachahmt. Sie stoßen gegen die Wand und gleiten an ihr hinunter (s. Abb. 26 und 27). Der Mann – in einen schwarzen Anzug gekleidet – läuft immer vor der Frau im Vordergrund her, die Sessel und Tische aus dem Weg räumend, um sie vor Zusammenstoßen mit den Hindernissen zu schützen (s. Abb. 28). Keiner der Agierenden spricht. Die Szene wird mit trauriger Musik unterlegt. Die Bedeutung dieses Stücks für den Film, die sich dem Filmzuschauer in den ersten Minuten nicht gleich erschließt, bringt Gregor Schuhen auf den Punkt:

Feststeht, dass in jener theatralischen Anfangssequenz *en miniature* bereits die großen Themen des Films präfiguriert sind. Die beiden Schlafwandlerinnen (...) antizipieren auf intermediale Weise das Schicksal der beiden Protagonistinnen des Films. (...) Der Mann, der den beiden Frauen alle Hindernisse aus ihrem Weg räumt, wird in der nächsten Szene durch den Krankenpfleger Benigno (Javier Cámara) ersetzt (...). Infolgedessen erhält die Vorgeschichte aus Pina Bauschs Tanztheater, die uns Almodóvar zu Beginn seines Films präsentiert, die Bedeutung einer alles bestimmenden Schicksalschoreographie. Der Zustand des Schlafens und die Ästhetik des Traums werden durch das Zitat Pina Bauschs gleich zu Beginn ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Schuhen, Gregor (2004). *El amante menguante. Surrealität und Intermedialität in Pedro Almodóvars ‚Hable con ella‘*. In: Felten, Uta / Roloff, Volker (Hrsg.), *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 161.



Abb. 26: Screenshot 5 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:01:32, “Café Müller”)



Abb. 27: Screenshot 6 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:02:20, “Café Müller”)



Abb. 28: Screenshot 7 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:02:37, “Café Müller”)



Abb. 29: Screenshot 8 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:03:12, “Café Müller”)

In dieser Theaterszene agiert die Kamera anders als in *La flor de mi secreto*. Sie filmt nicht aus verschiedenen Standpunkten, sondern ändert nur die Einstellungsgrößen und bewegt sich mit den Tänzern mit. So wie die drei Personen auf der Bühne ist auch die Kamera ständig in Bewegung. Auch in dieser Theaterreferenz fällt der Kamerablick ins Publikum und zeigt zwei Männer in Großaufnahme (s. Abb. 29). Der Mann rechts im Bild ist von der Aufführung zu Tränen gerührt. Die beiden Männer sind – wie sich später herausstellt – die beiden Protagonisten Benigno und Marco, die sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen. Das Theater hat in diesem Filmbeispiel wieder rezeptiven Charakter, da die Protagonisten wie schon in *La flor de mi secreto* Teil des Publikums und nicht des Ensembles sind.

Benigno hat als Zuschauer eine vermittelnde Funktion zwischen der Theateraufführung und Alicia. Bevor diese ins Koma fiel, ging sie leidenschaftlich gerne ins Theater. Benigno führt dieses Hobby für sie fort, um ihr später von den Theaterbesuchen zu erzählen und sie somit indirekt daran teilhaben zu lassen. Er nützt das Theater, um noch mehr in Alicias Welt vor ihrem Unfall einzutauchen. Für ihn als Zuschauer erfüllt es dadurch nicht nur den üblichen Zweck des kulturellen Events – Benigno fühlt sich Alicia durch das Theater näher.

Weshalb die Wahl Almodóvars auf gerade diese zwei Choreographien von Pina Bausch fiel, wird dem Filmzuschauer am Ende des Films klar: Der erste Ausschnitt antizipiert die Filmhandlung (siehe Zitat oben von Gregor Schuhen), denn Benigno ist als Krankenpfleger

für die zwei im Koma liegenden Patientinnen Alicia und Lydia verantwortlich. So wie der Mann auf der Bühne, der den beiden schlafwandelnden Frauen alle Hindernisse aus dem Weg räumt, damit sie nicht fallen, ist Benigno stets darauf bedacht, dass es seinen Patientinnen, ganz besonders Alicia, gut geht. Er beobachtet die Szene auf der Bühne vergleichsweise entspannt, während Marco neben ihm die Tränen in die Augen steigen (siehe nochmals Abb. 29). Im Verlauf der Filmhandlung sieht sich schließlich auch Marco mit einer im Koma liegenden Frau, seiner Lebensgefährtin Lydia, konfrontiert. Marco kommt mit dieser Situation nicht zurecht. Es gelingt ihm nicht mit Lydia zu sprechen oder sie zu berühren. Er ist überfordert, während Benigno mit beiden Frauen über alles spricht, fest davon überzeugt, sie können ihn hören.

Die zweite Theaterreferenz ist am Ende des Films zu sehen. In dem Ausschnitt aus Pina Bauschs Choreographie „Masurca Fogo“ wird eine Frau von auf dem Boden liegenden Männern auf ihren Händen von einem zum anderen weitergereicht. Auch diese Frau hat die Augen geschlossen, aber sie ist nicht stumm, sondern singt (siehe unten, Abb. 30). Anschließend wird sie von zwei Männern hochgehoben, die mit ihr über die Bühne laufen. Die Frau scheint zu fliegen (s. Abb. 31). Die nächsten Kameraeinstellungen zeigen Großaufnahmen von Marco und Alicia, die beide im Publikum sitzen. Alicia wirkt gebannt von der Aufführung (s. Abb. 32). Doch im Gegenschuss folgt eine Einstellung auf den Hinterkopf von Marco, der sich gerade eine Träne aus dem linken Auge wischt (s. Abb. 33). Diese subjektive Kameraeinstellung aus der Sicht Alicias stellt in der sonst größtenteils objektiven Kameraführung eine Ausnahme dar. Alicia ist von Marcos Emotionalität beeindruckt und spricht ihn in der Pause darauf an. Beide sitzen jeweils alleine auf einer großen Couch, die Alicias und Marcos große Einsamkeit verdeutlicht (s. Abb. 34 und 35).



Abb. 30: Screenshot 9 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:39:05, „Masurca Fogo“)



Abb. 31: Screenshot 10 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:39:36, „Masurca Fogo“)



Abb. 32: Screenshot 11 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:38:53)



Abb. 33: Screenshot 12 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:38:57)



Abb. 34: Screenshot 13 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:40:51)



Abb. 35: Screenshot 14 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:40:48)

Nach der Theaterpause setzt die Aufführung mit einer Choreographie fort, in der mehrere Tanzpaare in einer gleich bleibenden, sich wiederholenden Schrittfolge nacheinander auf die Bühne tanzen (s. Abb. 36). Schließlich lösen sich die Paare auf und alle Tänzer bis auf eine Frau und einen Mann verlassen nach und nach die Bühne (s. Abb. 37 und 38). Die beiden, die zuvor mit anderen Tanzpartnern getanzt haben, bleiben alleine zurück. Diese Szene antizipiert wieder, was in der Filmhandlung mit Alicia und Marco passieren könnte, wäre der Film nicht zu Ende. In der letzten Einstellung zeigt Almodóvar Alicia und Marco auf ihren Plätzen im Zuschauerraum. Marco dreht sich nach Alicia um, die zwei Reihen hinter ihm sitzt und ihn anlächelt (s. Abb. 39). Der eingeblendete Text „Marco und Alicia“ deutet an, dass die Geschichte noch nicht zu Ende ist. Die Symbolkraft der Bilder in Almodóvars Filmen ist in dieser letzten Kameraeinstellung wieder deutlich zu spüren: Zwischen Marco und Alicia befindet sich ein leerer Platz, das einzige Hindernis, das sie noch trennt. Auf diesem Sessel hätte möglicherweise Benigno gesessen, doch der ist tot. Durch seinen Selbstmord hat er Marco Platz gemacht. Marco hat in der Klinik die damals noch im Koma liegende Alicia durch Benigno kennengelernt. Benigno ist das Bindeglied zwischen den beiden.



Abb. 36: Screenshot 15 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:43:06, „Masurca Fogo”)



Abb. 37: Screenshot 16 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:43:36, „Masurca Fogo”)



Abb. 38: Screenshot 17 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:43:52, „Masurca Fogo”)



Abb. 39: Screenshot 18 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:43:19)



Abb. 40: Screenshot 19 – *Hable con ella*  
(Filmminute 1:45:35)

Der Film endet dort, wo er begonnen hat: im Theater. Wurde der Vorspann auf dem geschlossenen Theatervorhang eingeblendet, so läuft der Abspann nun vor der Dekoration von „Masurca Fogo“ ab (s. Abb. 40). Die Dekoration besteht aus einer grünen Blätterwand: Das Grün als Farbe der Hoffnung lässt auf ein Happy End zwischen Alicia und Marco schließen.

## 2.1. Der Stierkampf

Reduziert man das Theater auf die Komponenten Akteur und Zuschauer, so kann auch der Stierkampf als solches gesehen werden. Die Bewegungen des Toreros erfolgen niemals zufällig, sie sind einstudiert wie eine Choreographie (s. unten, Abb. 41 bis 46). Die Arena ist die Bühne, die Choreographie der Totentanz des Stieres. Der Stierkampf folgt einem bestimmten Ablauf. Bereits die aufwändige Ankleidung des Toreros mit seinem kostbaren

Kostüm gleicht einer Zeremonie. Die musikalische Eröffnung durch Fanfaren verleiht dem Stierkampf zusätzlich festlichen Charakter (s. Abb. 47). Wie in den alten Amphitheatern, die vorrangig für Kampfspiele (Gladiatorenkämpfe, Tierkämpfe) genutzt wurden, sind die Zuschauerränge in der Stierkampfarena kreisförmig aufgebaut. Da Torero und Stier ständig in Bewegung sind, ist die Sicht auf sie von allen Seiten gleich. Sämtliche folgenden Abbildungen sind Screenshots aus dem oben analysierten Film. Almodóvar hat sich jedoch nicht nur in *Hable con ella* mit dieser urtypischen spanischen Tradition auseinandergesetzt, sondern ihr bereits im Jahre 1986 einen eigenen Film gewidmet: *Matador*. In diesem Film hebt der Regisseur jedoch weniger den tänzerischen, als vielmehr den sexuellen Charakter des Stierkampfes durch gezielte Kameraführung hervor. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Faszination zweier Menschen am Töten: Die Anwältin María Cardenal tötet ihre Liebhaber – inspiriert durch das Tötungsritual im Stierkampf – durch einen Stich in den Nacken, wobei sie ihre dolchartige Haarnadel als Mordwaffe einsetzt. Der Torero Diego Montes, der von Berufs wegen an das Töten gewöhnt ist und nach einem Unfall in der Arena nicht mehr aktiv an Stierkämpfen teilnimmt, sondern nur noch als Ausbilder junger Toreros/-as arbeitet, stillt seinen Blutdurst, indem er anstelle von Stieren junge Frauen ermordet. Die Mordserie der beiden Besessenen endet, als sie sich kennenlernen und sich schließlich als Ausdruck größter Leidenschaft gegenseitig umbringen.



Abb. 41: Screenshot 20 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:22:50)



Abb. 42: Screenshot 21 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:23:58)



Abb. 43: Screenshot 22 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:10:06)



Abb. 44: Screenshot 23 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:10:50)



Abb. 45: Screenshot 24 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:10:15)



Abb. 46: Screenshot 25 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:10:53)



Abb. 47: Screenshot 26 – *Hable con ella*  
(Filmminute 0:23:03)

### 3. Musiktheater

Die dritte Gruppe, in die sich das Theater unterteilen lässt, ist das Musiktheater. In diese Kategorie fallen die Oper und das Musical. In Almodóvars Filmen kommt keines dieser beiden Medien vor. In *Tacones lejanos* gibt es jedoch einige Szenen, die sich im weiteren Sinne auch in diese Kategorie einordnen lassen: Becky del Páramo ist Chansonnière. Ihr Leben ist die Bühne, schauspielern das Einzige, was sie jemals zu machen verstand. Das erzählt sie auch Richter Domínguez, als er sie dazu überreden möchte, ihre Tochter Rebeca im Gefängnis zu besuchen:

Cada mañana cuando me despierto mi única ambición es llegar viva a las diez de la noche para hacer lo único que he sabido hacer: actuar. Para lo demás no me quedan fuerzas.  
(Becky del Páramo in *Tacones lejanos*, Filmminute 1:07:31 – 1:07:40)

Sie hat Rebeca gegenüber Schuldgefühle, weil sie sie ihrer Karriere zu Liebe verlassen hat, als diese noch ein Kind war.

Auch Richter Domínguez ist in gewisser Weise Schauspieler: Für die Ermittlungen im Mordfall an einem Transvestiten schlüpft er undercover in die Rolle der Femme Letal und gibt als diese Imitationen von Becky del Páramo in einer Travestishow zum Besten. Er spielt somit in zweifacher Weise.

Ebenfalls in *Tacones lejanos* findet sich eine Referenz auf ein sehr berühmtes Musical: In einer Szene im Gefängnis beginnt eine Gruppe von Frauen Merengue zu tanzen. Die Formation, in der die Inhaftierten synchron die Tanzbewegungen ausführen, erinnert an die Tanzeinlagen in der „West Side Story“.

#### 4. Todo sobre mi madre

*Todo sobre mi madre* (1999) ist Almodóvars 13. und bisher erfolgreichster Film. Neben zahlreichen europäischen Auszeichnungen (Gewinner des Europäischen Filmpreises 1999 in den Kategorien Bester Film und Beste Hauptdarstellerin [Cecilia Roth], Gewinner von sieben Goyas 1999 [in den Kategorien Bester Film, Beste Regie, Beste Hauptdarstellerin – Cecilia Roth, Beste Filmmusik, Bester Schnitt, Bester Ton und Beste Produzentin – Esther García] sowie des Regiepreises bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 1999) erhielt Almodóvar für seinen Film im Jahr 2000 den Oscar in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film, einen Golden Globe (Bester fremdsprachiger Film) und zwei BAFTA-Awards (Beste Regie, Bester fremdsprachiger Film).<sup>152</sup>

Gregor Schuhen schreibt in seinem Artikel „*El amante menguante*. Surrealität und Intermedialität in Pedro Almodóvars *Hable con ella*“, über *Todo sobre mi madre* als einen Film, „in dem uns Almodóvar eine theatrale Welt vorführt, in der eine Reihe von sowohl wahren als auch falschen Frauen sich in nahezu konspirativer Weise gegen sowohl ‚wahre‘ als auch ‚falsche‘ Männer verbünden.“<sup>153</sup>

Wie so oft in Almodóvars Filmen stehen auch hier die Frauen im Mittelpunkt des Geschehens. Warum der Regisseur so gerne mit Frauen arbeitet, erklärt er in folgenden Zitaten selbst:

When it comes time to write and direct, women attract me much more. I’ve always liked feminine sensitivity and when I create a character it’s much easier for me to do a feminine one (...). [...] women hold a greater mystery inside, they have more nuances and a sensitivity that is more authentic. (...) I’m becoming a specialist in women. I listen to their conversations in buses and subways. I show myself through them. For me, men are too inflexible. They are condemned to play their Spanish macho role.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. [www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=1084](http://www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=1084), [www.elmundo.es/cultura/almodovar/premios.html](http://www.elmundo.es/cultura/almodovar/premios.html) und [de.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Almodóvar#Auszeichnungen](http://de.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almodóvar#Auszeichnungen) (17.11.2012).

<sup>153</sup> Schuhen Gregor, 2004, S. 159.

<sup>154</sup> Willoquet-Maricondi, 2004, S. X.

*Todo sobre mi madre* führt Almodóvar wieder in das Außenseitermilieu der Prostituierten, Drogenabhängigen und Transvestiten zurück, das er in seinen frühen Filmen sehr häufig thematisierte. Allerdings nähert er sich diesen Themen in *Todo sobre mi madre* auf weniger schrille und sehr viel einfühlsamere Weise. So gelingt es ihm, die Vorurteile der Zuschauer diesen Randgruppen gegenüber zu mildern.

Paula Willoquet-Maricondi fasst diese Sensibilität Almodóvars wie folgt zusammen:

He gives the disenfranchised a voice and a place, as well as control over their own destinies. While championing unorthodox desires, he is capable of generating empathy for his marginal characters. (...) The tenderness and empathy that Almodóvar is capable of eliciting for the outcast and the marginalized is among the factors that earned him such an overwhelmingly positive reception of *All about My Mother*, winner of the 1999 Oscar for Best Foreign Language Film. The film represents a return to the street atmosphere of his earlier films and to many of his iconic characters: a pregnant HIV-infected nun, a single mother, a transsexual father, a dead son.<sup>155</sup>

#### **4.1. Inhalt des Films**

Der Film beginnt nicht wie Almodóvars übrige Filme mit einem ausgefallenen, kreativen Vorspann, der normalerweise schon ein Meisterwerk für sich ist, sondern mit der Detailaufnahme eines Infusionsbeutels, der aus dem rechten Bildrahmen auftaucht. Im Hintergrund ist das regelmäßige Geräusch einer Beatmungsmaschine zu hören. Die Credits erscheinen in roter, verzerrter Schrift, die Assoziationen an vergossenes Blut oder die Spiegelung einer Schrift in bewegtem Wasser wachruft.

Manuela (Cecilia Roth) ist Argentinierin und allein erziehende Mutter von Esteban (Eloy Azorín). Sie arbeitet als Krankenschwester auf der Intensivstation eines Madrider Krankenhauses und koordiniert Organspenden mit der nationalen Organisation für Transplantationen. Esteban ist begeistert vom Schreiben und träumt davon, eines Tages ein berühmter Schriftsteller zu werden. Sein großes Vorbild ist Truman Capote, der bereits im Alter von acht Jahren zu schreiben begann. Esteban hat stets ein Notizbuch bei sich, in das er pausenlos alle Einzelheiten über seine Mutter notiert. Sein erstes Werk soll ein Buch über sie werden mit dem Titel „*Todo sobre mi madre*“. Zu diesem Titel wird er von dem Film „*All about Eve*“ inspiriert, den er sich am Vorabend seines 17. Geburtstags gemeinsam mit seiner Mutter im Fernsehen ansieht. Um mehr über ihre Arbeit zu erfahren, bittet er seine Mutter, sie am nächsten Tag – seinem Geburtstag - zu einem ihrer Seminare begleiten zu dürfen. In diesen Seminaren wird die Gesprächssituation zwischen Ärzten und den

---

<sup>155</sup> Willoquet-Maricondi, 2004, S. XII.

Angehörigen von hirntoten Patienten simuliert. Es wird eingeübt, wie man behutsam und taktvoll die Zustimmung der Angehörigen zur Organentnahme erhalten kann.

Am Abend seines Geburtstags gehen Manuela und Esteban ins Theater, um sich die Vorstellung von „Un tranvía llamado Deseo“ von Tennessee Williams mit der Schauspielerin Huma Rojo (Marisa Paredes) in der Rolle der Blanche Dubois anzusehen. Nach der Vorstellung besteht Esteban auf ein Autogramm von Huma Rojo. Obwohl es in Strömen regnet, kann Manuela ihm diesen Wunsch nicht abschlagen, da es sein Geburtstag ist. Während sie vor dem Künstlereingang auf die Schauspielerin warten, erzählt Manuela ihrem Sohn, dass sie viele Jahre zuvor die Rolle der Stella gespielt habe, neben Estebans Vater in der Rolle des Stanley Kowalski. Manuela hat bis dahin nie über seinen Vater gesprochen und die Fragen ihres Sohnes zu diesem heiklen Thema damit abgeblockt, dass sein Vater noch vor seiner Geburt gestorben sei, was jedoch nicht der Wahrheit entspricht: Sein Vater ist Lola, ehemals Esteban, ein Transsexueller und Landsmann von Manuela. Manuela verspricht ihrem Sohn, ihm die ganze Geschichte über seinen Vater zu erzählen, sobald sie zu Hause seien. Doch dazu kommt es nicht mehr. Als Huma Rojo und Nina, die die Rolle der Stella spielt, aus dem Theater kommen und sofort in ein Taxi steigen, läuft Esteban ihnen hinterher und wird von einem nachfolgenden Auto überfahren. So befindet sich Manuela am Abend desselben Tages, an dem sie vor ihrem Sohn in die Rolle der Ehefrau eines hirntoten Patienten geschlüpft war und darüber entscheiden musste, seine Organe zur Spende freizugeben, in eben dieser Situation: Dieselben Ärzte, mit denen sie wenige Stunden zuvor diese Situation simuliert hatte, bitten sie nun um die Einwilligung zur Freigabe der Organe ihres soeben verstorbenen Sohnes.

Wenige Wochen später reist Manuela nach Barcelona um Estebans Vater zu suchen und ihn vom Tod seines Kindes, von dessen Existenz er nichts wusste, in Kenntnis zu setzen. Auf der Suche nach Lola trifft sie auf Agrado (Antonia San Juan), eine gemeinsame Freundin aus der Zeit in Barcelona und wie Lola transsexuell. Manuela kann Agrado überreden, das Prostituiertenleben hinter sich zu lassen und begibt sich mit ihr auf Jobsuche. Hilfe bekommen sie dabei von Schwester Rosa (Penélope Cruz), einer jungen Nonne, die sich um Prostituierte und Drogenabhängige kümmert. Auch Schwester Rosa braucht Hilfe: Sie ist schwanger (von Lola) und bittet Manuela, ihr ein Zimmer zu vermieten, damit sie den Orden verlassen und für die Monate der Schwangerschaft untertauchen kann. Manuela lehnt ab, als sie erfährt, wer der Vater des Kindes ist.

Zur selben Zeit, als Manuela nach Barcelona kommt, gastiert „Un tranvía llamado Deseo“ mit Huma Rojo in der Hauptrolle in der Stadt. Als Manuela eines Abends nach der Vorstellung

der Schauspielerin dabei hilft, ihre Bühnenpartnerin und Geliebte Nina zu suchen, die in Barcelonas Drogenmilieu auf der Suche nach Heroin ist, gewinnt sie Humas Vertrauen und wird von ihr kurzerhand als persönliche Assistentin eingestellt.

Als Schwester Rosa ihr mitteilt, dass sie HIV positiv ist, willigt Manuela ein, sie bei sich aufzunehmen und kümmert sich fortan rund um die Uhr um die schwangere Nonne. Ihren Job als Huma Rojas persönliche Assistentin übernimmt Agrado.

Die Monate vergehen und Manuela ist vollauf mit Rosas Pflege beschäftigt, da diese eine Risikoschwangerschaft hat und das Bett nicht verlassen darf. Manuela verständigt Rosas Mutter, die weder von Rosas Schwangerschaft noch von ihrer Krankheit wusste, und setzt sie über den Zustand ihrer Tochter in Kenntnis. Als jene zu Besuch kommt, macht sie Rosa erst Vorwürfe, versöhnt sich aber schließlich mit ihr.

Kurz darauf stirbt Rosa bei der Geburt ihres Sohnes. Bei ihrem Begräbnis taucht plötzlich Lola auf. Manuela erzählt ihm, dass nicht nur Rosa, sondern auch sie selbst ein Kind von ihm hatte. Lola bittet sie, den gemeinsamen Sohn sehen zu dürfen und ist zutiefst betroffen, als sie von Estebans Unfalltod erfährt.

Einen Monat später trifft sich Manuela mit Lola in einem Café, um ihm Rosas Sohn, der ebenfalls Esteban heißt, vorzustellen. Es ist die einzige Begegnung zwischen Vater und Sohn. Manuela „flieht“ kurze Zeit später mit dem Baby nach Madrid, da die Situation mit Rosas Mutter, bei der sie seit der Geburt mit dem Baby gewohnt hat, unerträglich geworden ist. Die Großmutter hat Angst, sich bei dem Kind mit dem HI-Virus anzustecken, da im Blut des Babys Antikörper nachgewiesen wurden. Wie achtzehn Jahre zuvor, flieht Manuela von Barcelona nach Madrid, damals schwanger mit ihrem Sohn Esteban, jetzt mit Rosas Sohn Esteban im Arm.

Zwei Jahre später kehrt Manuela mit Esteban nach Barcelona zurück, um an einem Kongress zum Thema HIV teilzunehmen. Im Blut des kleinen Esteban können keine Antikörper mehr nachgewiesen werden und die Ärzte wollen ihn untersuchen.

Die letzte Szene des Films zeigt das Wiedersehen zwischen Manuela, Agrado und Huma in deren Garderobe, kurz bevor diese auf die Bühne muss.

Der Film endet mit einer Widmung Almodóvars an alle Schauspielerinnen, alle Frauen, die spielen, alle Männer, die spielen und sich in Frauen verwandeln, an alle Menschen, die Mutter sein wollen und an seine Mutter. Diese Widmung wird auf einem geschlossenen Theatervorhang eingeblendet.

Almodóvar über die Idee zur Figur der Manuela:

Después del rodaje de *La flor...* tomé algunas notas sobre el personaje de Manuela, la enfermera que aparece al principio. Una mujer normal, que en las simulaciones (que hacía con los médicos del seminario de trasplantes donde dramatizaban una situación en la que los médicos le comunicaban a una hipotética madre la muerte de su hijo) se convertía en auténtica actriz, mucho mejor que los médicos con los que comparte la escena.<sup>156</sup>

#### 4.2. Filmdaten<sup>157</sup>

Originaltitel: Todo sobre mi madre

Erscheinungsjahr: 1999

Erscheinungsland: Spanien

Drehbuch und Regie: Pedro Almodóvar

Produktion: Agustín Almodóvar, Esther García, Michel Ruben

Musik: Alberto Iglesias

Kamera: Affonso Beato

Schnitt: José Salcedo

Besetzung:

- Cecilia Roth (Manuela)
- Marisa Paredes (Huma Rojo)
- Antonia San Juan (Agrado)
- Penélope Cruz (Hermana Rosa)
- Candela Peña (Nina Cruz)
- Eloy Azorín (Esteban)
- Rosa María Sardá (Hermana Rosas Mutter)
- Fernando Fernán Gómez (Hermana Rosas Vater)
- Toni Cantó (Lola)

#### 4.3. Die verschiedenen Erscheinungsformen von Theater

In *Todo sobre mi madre* präsentiert Almodóvar das Theater

- als Medium;
- als Aufführungsort;
- als Arbeitsplatz (von Huma Rojo, Nina und später auch von Manuela und Agrado);

---

<sup>156</sup> Holguín, Antonio, 2006, S. 290f.

<sup>157</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Alles\\_über\\_meine\\_Mutter](http://de.wikipedia.org/wiki/Alles_über_meine_Mutter) und [www.imdb.de/title/tt0185125/](http://www.imdb.de/title/tt0185125/) (12.12.2012).

- als konkretes Theaterstück („Un tranvía llamado Deseo“, „Bodas de sangre“).

Weiters erfolgen Referenzen auf das Theater durch

- die Besetzung der Huma Rojo mit der Schauspielerin Marisa Paredes, die ursprünglich vom Theater kommt;
- Mankiewicz's Theaterfilm „All about Eve“ (auch Referenz zum Medium Film);
- das theatralische Verhalten der Figuren (jemand spielt eine Rolle – auch im Alltag: Hermana Rosa; Manuela, die ihren Sohn glauben lässt, sein Vater wäre vor seiner Geburt gestorben; Rosas Mutter, die Chagall-Bilder fälscht und ihrem Mann die Wahrheit über Rosa und deren Baby verschweigt; die Transvestiten Agrado und Lola, ...);
- Huma Rojo privat: sie zitiert auch im Alltag Textpassagen ihrer Bühnenrolle;
- Manuela (sie ist anfangs Zuschauerin und später Schauspielerin).

Ruft man sich nochmals Rajewskys Einteilung von Intermedialität in Erinnerung, so ist dieser Film sowohl ein Beispiel für eine **Medienkombination** aus den Medien Theater und Film als zweifellos auch für die Kategorie **intermediale Bezüge**.

Um die Analyse der verschiedenen Erscheinungsformen von Theater in diesem Film übersichtlicher zu gestalten, wurde das folgende Sequenzprotokoll angefertigt.

#### 4.4. Sequenzprotokoll

Sequenz	Filmzeit	Handlungsort und Inhalt
1	0:00:00 – 0:02:28	Madrid – Manuela an ihrem Arbeitsplatz im Krankenhaus Ramón y Cajal.
2	0:02:29 – 0:06:33	Madrid – Wohnung von Manuela und Esteban: gemeinsames Abendessen; „All about Eve“ im Fernsehen; Geburtstagsglückwünsche um Mitternacht.
3	0:06:34 – 0:07:50	Madrid – Manuela im Simulationskurs über den Umgang mit den Angehörigen von Organspendern: Esteban sieht zu.
4	0:07:51 – 0:12:51	Madrid – Estebans Geburtstag; Mutter und Sohn gehen ins Theater; Warten auf Huma Rojo nach der Vorstellung vor dem Künstlereingang; Estebans Unfall.

<b>5</b>	0:12:52 – 0:16:04	Madrid – Krankenhaus: Manuela gibt ihre Einwilligung zur Organspende; Suche nach einem passenden Empfänger für Estebans Herz.
<b>6</b>	0:16:05 – 0:16:47	A Coruña – Estebans Herz wird transplantiert; Manuela wartet vor dem Krankenhaus, als der Patient mit dem Herzen ihres Sohnes entlassen wird.
<b>7</b>	0:16:48 – 0:18:31	Madrid – Manuelas Wohnung: Mamen, die Psychologin, die die Simulationen leitet, kommt zu Besuch.
<b>8</b>	0:18:32 – 0:19:14	Manuela im Zug nach Barcelona.
<b>9</b>	0:19:15 – 0:26:55	Barcelona – Manuela rettet Agrado vor einem brutalen Freier; Apotheke; Agrados Wohnung – Manuela verarztet Agrado; gemeinsames Frühstück.
<b>10</b>	0:26:56 – 0:29:51	Barcelona – Manuela und Agrado besuchen Hermana Rosa und bitten sie, ihnen bei der Arbeitssuche zu helfen.
<b>11</b>	0:29:52 – 0:34:48	Barcelona – Wohnung von Hermana Rosas Eltern: Treffen mit Rosas Mutter; Manuela liest in der Zeitung die Ankündigung des Gastspiels mit Huma Rojo.
<b>12</b>	0:34:49 – 0:39:40	Barcelona – Manuela geht ins Theater; Treffen mit Huma Rojo in der Künstlergarderobe; Manuela und Huma Rojo auf der Suche nach Nina.
<b>13</b>	0:39:41 – 0:42:16	Barcelona – Manuelas Wohnung: Rosa kommt zu Besuch und erzählt Manuela von ihrer Schwangerschaft.
<b>14</b>	0:42:17 – 0:43:57	Barcelona – Manuela geht ins Theater, um ihre Tasche zu holen; Huma Rojo engagiert sie als persönliche Assistentin.
<b>15</b>	0:43:58 – 0:47:55	Barcelona – Hospital del Mar: Manuela begleitet Hermana Rosa zur Untersuchung.
<b>16</b>	0:47:56 – 0:52:19	Barcelona – Manuela im Theater als Huma Rojas Assistentin; Manuela springt für Nina als Stella ein und rettet die Vorstellung.
<b>17</b>	0:52:20 – 0:54:17	Barcelona – Hermana Rosa besucht Manuela in ihrer Wohnung und zeigt ihr das Ergebnis der Blutuntersuchung; Manuela willigt ein, sie bei sich aufzunehmen.
<b>18</b>	0:54:18 – 0:56:37	Barcelona – Nina wirft Manuela in der Theatergarderobe vor, alles geplant zu haben; Manuela erzählt ihr und Huma Rojo von ihrem Bezug zum Stück „Un tranvía llamado Deseo“ und von Estebans Unfall.
<b>19</b>	0:56:38 – 1:03:59	Barcelona – Manuelas Wohnung: Huma Rojo kommt, um sich zu entschuldigen, und lernt Agrado kennen; Manuela schlägt vor, Agrado solle ihre Stelle als Humas persönliche Assistentin einnehmen; Huma gibt Manuela einen Brief, gerichtet an Esteban.
<b>20</b>	1:04:00 – 1:06:43	Barcelona – Agrado bei ihrer Arbeit im Theater; Unterhaltung mit Nina.
<b>21</b>	1:06:44 – 1:07:55	Barcelona – Manuelas Wohnung: Hermana Rosa ist hochschwanger und bettlägerig; Manuela hat Rosas Mutter über deren Zustand informiert und sie eingeladen, sie zu besuchen.

<b>22</b>	1:07:56 – 1:09:48	Barcelona – Agrado und der Stanley-Darsteller Mario in Huma Rojos Garderobe; Agrado erhält einen Anruf von Huma, die sich mit Nina heftig gestritten habe, nun mit ihr im Krankenhaus sei und sie beide an diesem Abend nicht spielen können.
<b>23</b>	1:09:49 – 1:12:59	Barcelona – Manuelas Wohnung: Hermana Rosas Mutter kommt zu Besuch, macht ihrer Tochter Vorwürfe und versöhnt sich schließlich mit ihr.
<b>24</b>	1:13:00 – 1:15:21	Barcelona – Theater: Agrados Monolog über Authentizität.
<b>25</b>	1:15:22 – 1:19:12	Barcelona – Auf dem Weg ins Krankenhaus treffen Manuela und Hermana Rosa deren Vater und dessen Hund Sapic; Hospital del Mar – Rosas Kaiserschnitt steht bevor; ihre Mutter und Manuela sind bei ihr.
<b>26</b>	1:19:13 – 1:22:11	Barcelona – Begräbnis von Hermana Rosa; Manuela trifft Lola und erzählt von ihrem gemeinsamen Sohn Esteban und dessen Unfalltod.
<b>27</b>	1:22:12 – 1:24:02	Barcelona – Wohnung von Hermana Rosas Eltern: Manuela und Rosas Mutter kommen vom Begräbnis zurück.
<b>28</b>	1:24:03 – 1:27:37	Barcelona – Manuela trifft sich mit Lola in einem Café, um ihm Baby Esteban vorzustellen; Manuela erzählt Rosas Mutter, dass Lola der Vater ihres Enkelsohns sei.
<b>29</b>	1:27:38 – 1:30:11	Barcelona – Huma Rojo bei den Proben zu „Bodas de sangre“ von García Lorca; Agrado erhält einen Abschiedsbrief von Manuela, in dem sie ihr mitteilt, dass sie mit dem kleinen Esteban unterwegs nach Madrid sei.
<b>30</b>	1:30:12 – 1:32:00	Zwei Jahre später – Zugfahrt von Madrid nach Barcelona; Manuela kommt mit Esteban zurück, um an einem Kongress über AIDS teilzunehmen. Besuch im Theater bei Huma Rojo und Agrado.
<b>31</b>	1:32:01 – 1:36:59	Nachspann – beginnend mit einer Widmung an alle Schauspielerinnen, Frauen und Mütter – auf einem Theatervorhang.

#### 4.5. Filmanalyse

Für *Todo sobre mi madre* standen zwei US-amerikanische Filme Pate, die sich beide mit dem Thema Theater auseinandersetzen: Einerseits „All about Eve“ von Joseph Mankiewicz, dessen Titel Almodóvar für seinen Film abwandelte, und andererseits „Opening Night“ von John Cassavetes. Die Ähnlichkeit zu Mankiewiczs Film beschränkt sich jedoch nicht allein auf den Titel. Der Film handelt von der berühmten Schauspielerin Margot (gespielt von Bette Davis), die durch die junge Autogrammjägerin Eve Harrington (Anne Baxter) nach und nach von der Bühne gedrängt wird. Der Filmausschnitt, der gleich in der zweiten Szene von *Todo sobre mi madre* zu sehen ist, zeigt Margot, die sich in der Theatergarderobe vor ihrer

Assistentin über Autogrammjäger und Fans auslässt, während vor ihrer Tür Eve Harrington darauf wartet hineingelassen zu werden:

Cazadores de autógrafos no son personas. Son animalillos que acuden en tropel, como los coyotes. (...) Son delincuentes juveniles, retrasados mentales.  
(*Todo sobre mi madre*, Filmminute 0:03:58 – 0:04:09)

Das ist die erste Bezugnahme auf das Theater, die jedoch nicht explizit, sondern vermittelt durch die Medien Film und Fernsehen erfolgt. Gleich im Anschluss an diesen Filmausschnitt wird das Theater verbal thematisiert, als Esteban seine Mutter fragt, ob sie gerne Schauspielerin geworden wäre, und meint, dass er für sie die Rollen schreiben würde. Manuela erzählt ihm, dass sie als junge Frau zu Hause in Argentinien in einer Laienschauspielgruppe aufgetreten sei und irgendwo noch ein Foto aus dieser Zeit haben müsste. Das Foto stammt von einer Aufführung über Texte von Boris Vian (auch hier wieder eine verbale Referenz zum Theater).

Der Bezug zum Theater ist somit von Beginn des Films an hergestellt und reißt bis zum Ende nicht mehr ab.

#### **4.5.1. Das Theater als Aufführungsort**

Anders als beispielsweise in *La ley del deseo*, wo die Theatersequenz direkt mit dem Spiel auf der Bühne – ohne vorherige Einblendung des Zuschauerraums, des Theatergebäudes oder der Vorbereitungen der Schauspieler in der Garderobe - beginnt, ist das Theatererlebnis in *Todo sobre mi madre* sowohl aus der Sicht der Zuschauer Manuela und Esteban als auch aus der Sicht der Schauspielerin Huma Rojo bis ins kleinste Detail mitzuerleben.

In Sequenz 4 sieht man Esteban in einem Café sitzen und Notizen machen. Durch das vergitterte Fenster, das den Eindruck einer Gefängniszelle vermittelt, beobachtet er seine Mutter, die auf der gegenüberliegenden Straßenseite vor dem Theater steht und auf ihn wartet. Auf der Gebäudefront hinter ihr prangt ein riesiges Plakat von „Un tranvía llamado Deseo“, auf dem Huma Rojas Gesicht in Großaufnahme zu sehen ist. Manuela erscheint vor diesem Plakat winzig klein. Als Esteban zu ihr läuft, wird er beim Überqueren der Straße beinahe von einem Auto angefahren. Manuela, die vor Angst aufschreit, ermahnt ihn, er solle besser aufpassen. Dann lässt sie ihn die Eintrittskarten vorweisen und die beiden gehen hinein.

Drinne im Theater sieht man Mutter und Sohn nebeneinander auf ihren Plätzen sitzen (siehe S. 91, Abb. 48). Obwohl in dieser Szene das Theater aus der Perspektive der Zuschauer gezeigt wird, vermittelt die Kamera nicht deren subjektiven Blick auf die Bühne, sondern filmt diese Szene von verschiedenen Standpunkten auf der Bühne aus und präsentiert somit dem Filmzuschauer Nahaufnahmen der Schauspieler sowie Perspektivenwechsel, die von

keinem der Plätze im Zuschauerraum aus möglich wären. Nach der Vorstellung warten Manuela und Esteban vor dem Künstlereingang auf Huma Rojo, da Esteban unbedingt ein Autogramm von ihr haben möchte.

Almodóvar gibt hier noch keinen Einblick in den Bereich hinter der Bühne, da dieser dem Theaterbesucher üblicherweise verwehrt bleibt. Diese erste Theatersequenz ist die einzige, die in Madrid stattfindet. Alle folgenden Theaterszenen spielen in Barcelona, im Theater Tivoli.<sup>158</sup> Nachdem Manuela in der Zeitung zufällig eine Ankündigung derselben Inszenierung von „Un tranvía llamado Deseo“ gesehen hat, die sie mit Esteban an seinem Geburtstag in Madrid besucht hat, beschließt sie, noch einmal in die Vorstellung zu gehen. Das Stück wird im Theater Tivoli aufgeführt. Die Theatersequenz beginnt mit einer Großaufnahme von Estebans Notizbuch, die von gitterförmig angeordneten Glühbirnen überblendet wird. Durch den Kameraschwenk nach unten wird erkennbar, dass die Lampen das Plakat über dem Theatereingang beleuchten, das bereits an der Front des Theaters in Madrid zu sehen war. Die Kamera schwenkt weiter auf Manuela, die an der Theaterkassa steht, plötzlich den Kopf wendet und für einen Moment in Richtung Kamera, jedoch knapp an ihr vorbei blickt. Im Gegenschuss ist Esteban zu sehen, wie er vor dem Theaterbesuch in Madrid hinter dem vergitterten Fenster des Cafés sitzt und zu ihr zurückblickt.

Almodóvar zeigt in der folgenden Szene im Theater die Aufführung wieder aus der Sicht der Zuschauerin Manuela. Es handelt sich um denselben Ausschnitt aus dem Stück, der bereits beim ersten Theaterbesuch in Madrid zu sehen war. Der Unterschied zur Kameraführung in Sequenz 4 liegt darin, dass das Geschehen auf der Bühne in dieser Szene nicht von der Bühne aus gefilmt wird, sondern aus dem Zuschauerraum, von dem Platz rechts hinter Manuela:

Der Filmzuschauer sieht in dieser Einstellung die Silhouette von Manuelas Kopf (Abb. 49). Diese Kameraführung erinnert an den zweiten, am Anfang des Kapitels über *Todo sobre mi madre* erwähnten Film - „Opening Night“ von John Cassavetes. Cassavetes zeigt das Bühnenspiel mithilfe einer subjektiven Kameraführung aus der Sicht eines im Publikum sitzenden Zuschauers. Rundherum sind die Köpfe anderer Theaterzuschauer zu erkennen, die den Blick auf die Bühne etwas behindern, so wie es bei einem tatsächlichen Theaterbesuch oft der Fall ist.

Wie bei ihrem Theaterbesuch in Madrid, sieht man Manuela – jetzt allerdings allein – im Zuschauerraum sitzen. Der Platz links von ihr ist leer (Abb. 50), obwohl die Vorstellung scheinbar ausverkauft ist. Als ob sie eine zweite Theaterkarte gekauft hätte, damit niemand den Platz zu ihrer Linken erhalten könne, den ihr Sohn noch wenige Wochen zuvor in Madrid

---

<sup>158</sup> Anmerkung der Verfasserin: Dieses Theater gibt es in Barcelona tatsächlich. Durch die Erwähnung des Theaters in der Zeitung (Sequenz 11) verschwimmen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität.

eingonnen hatte. Anders als in Sequenz 4 verlässt Manuela jedoch hier nicht sofort nach der Vorstellung das Theater, sondern sucht Huma Rojo, die im Stück die Rolle der Blanche Dubois spielt, in ihrer Garderobe auf. Sie betritt hier zum ersten Mal den Bereich des Theaters, der den Künstlern vorbehalten ist.



Abb. 48: Screenshot 1 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 0:10:02)



Abb. 49: Screenshot 2 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 0:35:34)



Abb. 50: Screenshot 3 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 0:35:28)

#### 4.5.2. Das Theater als Arbeitsplatz

Aus der Perspektive der Schauspielerinnen Huma Rojo und Nina Cruz (in der Rolle der Stella Kowalski, Blanches Schwester) zeigt Almodóvar das Theater als Arbeitsplatz. Ob vor der Vorstellung, während der Pause oder nach der Vorstellung – die Schauspielerinnen werden abseits der Bühne nicht als große Stars dargestellt, sondern einfach nur als Menschen mit alltäglichen Problemen. Huma Rojo unterhält mit der jüngeren Nina eine Liebesbeziehung, die wegen Ninas schwerer Drogenabhängigkeit von ständigen Streitereien gekennzeichnet ist. Aber sie ist Nina verfallen und versucht immer wieder, die Beziehung zu retten.

Huma zu Manuela: Ella (Anm.: Nina) está enganchada al caballo, pero yo estoy enganchada a ella.

(*Todo sobre mi madre*, Filmminute 0:58:31 – 0:58:34)

Nach dem ersten Zusammentreffen mit Manuela, die Huma Rojo spontan bei der Suche nach der heroinsüchtigen Nina hilft, stellt Huma sie als ihre persönliche Assistentin ein. Ab diesem Zeitpunkt ist das Theater vorübergehend auch Manuelas Arbeitsplatz. Während der Vorstellung kocht sie in Humas Garderobe Tee, bereitet Requisiten vor und hört über

Lautsprecher den Schauspielern auf der Bühne zu. Dadurch erinnert sie sich nach und nach wieder an den Rollentext der Stella, einer Figur, die sie zwanzig Jahre zuvor in ihrem Heimatort in Argentinien selbst verkörpert hat. Ein Glück, wie sich später herausstellt: Eines Abends ist Nina aufgrund übermäßigen Drogenkonsums nicht in der Lage zu spielen und Manuela bietet Huma an, als Ninas Ersatz einzuspringen, um die Absage der Vorstellung zu verhindern. Huma willigt nach einigem Zögern ein, und die Vorstellung wird ein Riesenerfolg.

Als Manuela am nächsten Abend ins Theater kommt (Beginn von Sequenz 18), hat sich etwas Grundlegendes verändert: Sie gehört durch ihren Auftritt nun zum Theater, ist ein Teil von ihm. Diese Zugehörigkeit zum Theater wird durch den geänderten Kamerastandpunkt ausgedrückt: Alle bisherigen Szenen, in denen Manuela ins Theater ging, sei es als Zuschauerin oder um dort zu arbeiten, wurden von außerhalb des Theaters gefilmt (Abb. 51). Nach ihrem Einspringen für Nina wird ihr Eintritt in das Theatergebäude erstmals von innen gefilmt (Abb. 52). Manuela geht auf die Kamera bzw. den Filmzuschauer zu. Davor entfernte sie sich immer von der Kamera, und der Filmzuschauer sah sie nur von hinten, wenn sie das Theater betrat. Durch diesen neuen Kamerastandpunkt wird Manuelas Zugehörigkeit zum Theater ausgedrückt. Es entsteht eine freundliche, behagliche Atmosphäre. Manuela wird „erwartet“.



Abb. 51: Screenshot 4 – *Todo sobre mi madre* (Filmminute 0:42:19)



Abb. 52: Screenshot 5 – *Todo sobre mi madre* (Filmminute 0:54:19)

Was sie jedoch tatsächlich erwartet, ist eine äußerst aufgebrachtene Nina. Sie wirft ihr vor, alles geplant zu haben, und vergleicht sie mit Eve Harrington aus „All about Eve“. Beeinflusst durch Ninas Misstrauen bittet Huma Manuela um eine Erklärung der Situation und so erzählt Manuela, dass sie die Rolle der Stella viele Jahre zuvor an der Seite ihres Ehemannes gespielt habe. Sie berichtet vom Theaterbesuch mit Esteban, der an seinem Geburtstag bei dem Versuch, ein Autogramm von Huma zu bekommen, von einem Auto überfahren und getötet worden sei. Im selben Moment erinnert sich Huma Rojo an den jungen Mann, der damals im strömenden Regen an ihr Taxifenster klopfte, in der Hand sein Notizbuch. Sie fühlt sich für seinen Tod verantwortlich.

Dieser Vorfall – der Unfalltod eines Fans bei dem Versuch ein Autogramm seines Idols zu bekommen – ist eine Parallele zu John Cassavetes „Opening Night“, wo eine junge Frau verunglückt und stirbt, als sie sich ein Autogramm von Myrtle Gordon holen möchte. Auch Huma Rojo hat wegen Estebans Tod Schuldgefühle, sie gehen aber nicht so weit wie bei Myrtle Gordon, deren Schuldgefühle Halluzinationen wachrufen und sie beinahe in den Wahnsinn treiben.

Nach dieser „Beichte“ verlässt Manuela Humas Garderobe und lässt die beiden Schauspielerinnen fassungslos zurück.

Obwohl Huma Rojo Manuela am nächsten Tag bittet, weiterhin für sie zu arbeiten, lehnt Manuela ab, da sie sich entschieden hat, Hermana Rosa zu betreuen, die wegen ihrer Risikoschwangerschaft rund um die Uhr Hilfe braucht. Sie empfiehlt Huma, Agrado als ihre persönliche Assistentin einzustellen, was diese schließlich macht. Nun ist das Theater, insbesondere Humas Garderobe, auch Agrados Arbeitsplatz, die sich mit vollem Einsatz ihrer neuen Aufgabe widmet, auch wenn sie zwischendurch von verschiedenen Ensemblemitgliedern an ihre Vergangenheit als Prostituierte erinnert und um dementsprechende „Gefälligkeiten“ gebeten wird. Agrado ist die gute Seele im Theater, die – auch ungefragt – mit Rat zur Seite steht, wie zum Beispiel in der Szene, als Nina die Pause vor dem nächsten Auftritt dafür nützt, einen Joint zu rauchen und sich von Agrado einen Monolog anhören kann, dass sie die Drogen nicht nötig hätte, weil sie doch eine junge, hübsche Frau sei, die auch etwas Talent hätte und vor allem, und das sei das Wichtigste, sie eine Partnerin hätte, die sie liebt (Sequenz 20).

### **4.5.3. Das Theaterstück**

Wie ein roter Faden zieht sich ein bestimmtes Theaterstück in *Todo sobre mi madre* durch den ganzen Film und verbindet die verschiedenen Figuren miteinander:

„Un tranvía llamado Deseo“ (Originaltitel: „A streetcar named Desire“) von Tennessee Williams, einer von Almodóvars Lieblingsautoren.

Dieses Stück prägt Manuelas gesamtes Leben und führt jedes Mal zu einem Wendepunkt. Ihre erste Begegnung mit „Un tranvía llamado Deseo“ liegt zwanzig Jahre zurück. Damals spielte sie in Argentinien in einer Laienschauspielgruppe die Stella und lernte dabei ihren späteren Ehemann Esteban kennen, der die Rolle des Stanley Kowalski verkörperte. Dieser Kontakt mit dem Theaterstück – in diesem Fall als Schauspielerin - führt in Manuelas Leben zu einer Verbindung: Sie heiratet Esteban.

Die nächste Konfrontation mit diesem erinnerungsträchtigen Stück erfolgt am siebzehnten Geburtstag ihres Sohnes. Nun erlebt Manuela das Stück als Zuschauerin. Diese Begegnung

mit „Un tranvía llamado Deseo“ endet mit einer Trennung: Manuelas Sohn stirbt nach der Vorstellung bei einem Autounfall.

Das dritte „Treffen“ ergibt sich zufällig: Manuela liest in der Zeitung von dem Stück und beschließt, die Inszenierung, die sie in Madrid mit ihrem Sohn gesehen hat, in Barcelona noch einmal zu besuchen. Sie nimmt das Stück wieder als Zuschauerin wahr. Diese Begegnung führt wieder zu einer Verbindung: Manuela lernt Huma Rojo kennen und beginnt als persönliche Assistentin für sie zu arbeiten. Es entwickelt sich eine enge Freundschaft. Als Abschluss dieses letzten Kontakts mit dem Theaterstück steht Manuela noch einmal als Stella auf der Bühne und erlebt es nochmals als Schauspielerin. Der Auftritt ist für sie eine Katharsis, die in einem zum Stück gehörenden aber dennoch nicht gespielten Weinkrampf ihren Ausdruck findet. Almodóvar über die Wirkung des Weinens im Film:

Para mí no hay mayor espectáculo que ver llorar a una mujer. A una actriz, quiero decir. Reconozco haber tenido la suerte de que me llorasen las mejores: Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril, Chus Lampreave, Penélope Cruz, Kiti Manver, Verónica Forqué, Angela Molina, Julieta Serrano... Y cada una lo ha hecho de un modo distinto. No hay ruidos tan personales como los de la risa y el llanto. En “Todo sobre mi madre” Cecilia también ha tenido su dosis de lágrimas. Transparentes, torrenciales. La sacuden como vomitonas. Y cuando llegan tienen una cualidad catártica.<sup>159</sup>

Almodóvar hat das Ende von Tennessee Williams’ Stück umgeschrieben und durch diesen geänderten Schluss eine Parallele zu Manuelas Leben hergestellt. Seine Version des Stücks endet damit, dass Stella, nachdem Blanche abgeholt wurde, um in eine Nervenheilanstalt gebracht zu werden, ihr Baby nimmt und Stanley verlässt.

Stanley: Vamos, nena. Ya pasó lo peor.  
Stella: ¡No me toques! ¡No vuelvas a tocarme, hijo de puta!  
Stanley: ¡Cuidado con lo que dices! ¡Stella, ven aquí! ¡Stella!  
Stella: ¡No volveré nunca más a esta casa! ¡Nunca!  
(*Todo sobre mi madre*, Filmminute 0:09:53 – 0:10:20)

In der Originalversion hat Stella nicht den Mut zu diesem Schritt. Manuela hatte ihn. Sie verließ ihren Ehemann, als sie schwanger wurde. Er ahnte nichts von der Schwangerschaft. Sein Fehler war nicht brutales Verhalten gegenüber seiner Frau – wie im Falle von Stanley Kowalski -, sondern das Problem lag in seiner sexuellen Umorientierung: Esteban hatte sich Brustimplantate machen lassen. Aus Liebe akzeptierte Manuela die äußerliche Veränderung.

Manuela zu Hermana Rosa: Exceptuando el par de tetas nuevas, el marido no había cambiado tanto. (*Todo sobre mi madre*, Filmminute 0:44:51 – 0:44:54)

Doch als es nicht mehr nur um sie alleine ging, beschloss sie ihren Ehemann zu verlassen und seine Geschichte vor dem gemeinsamen Kind geheim zu halten.

---

<sup>159</sup> Vgl. [www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html](http://www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html) (17.11.2012).

In *Todo sobre mi madre* findet sich noch ein zweites, außerhalb des Films existierendes Theaterstück: „Bodas de sangre“ von Federico García Lorca. Die beiden zitierten Theaterstücke treten über den Film in Dialog, sie „interagieren“.

Aus García Lorcas Stück wird im Rahmen einer Theaterprobe mit Huma Rojo lediglich ein kleiner Ausschnitt gezeigt. Doch diese kurze Szene stellt ebenfalls eine Parallele zu Manuelas Leben, konkret zum Schmerz über den Verlust ihres Kindes, her. Huma Rojo ist in der Rolle einer Mutter zu sehen, die beschreibt, wie sie ihren Sohn am Boden liegend auffand und das Blut in nur einer Minute aus ihm floss und den Boden tränkte. Sie klagt darüber, wie schnell ein Leben zu Ende geht, während das Aufziehen eines Kindes Jahre dauert.

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. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Los animales los lamen, ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre.  
(*Todo sobre mi madre*, Filmminute 1:27:38 – 1:28:48)

Während dieses Monologs sieht man Huma Rojo in einem roten Umhang am Boden knien. Der Pfosten hinter ihrem Rücken bildet mit einem Streifen auf dem Bühnenboden ein Kreuz (Abb. 53). Dieses Bild ruft Assoziationen zu Jesus wach, der vor seiner Kreuzigung von den Soldaten zum Hohn in einen roten Umhang gehüllt wurde. Das Rot des Kleidungsstücks steht symbolisch für das Blut des sterbenden Sohnes, das angedeutete Kreuz für das Leid der Mutter. Der Tod des geliebten Kindes ist das Kreuz, das sie zu tragen hat.



Abb. 53: Screenshot 6 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 1:28:29)

#### 4.5.4. Das theatralische Verhalten der Figuren im Alltag

Egal ob Berufsschauspielerin oder nicht – jede der im Mittelpunkt der Filmhandlung stehenden Figuren spielt eine Rolle.

## **Manuela**

Manuelas Rollenspiel abseits der Bühne erfolgt auf verschiedenen Ebenen und beginnt im Moment ihrer Flucht aus Barcelona während ihrer Schwangerschaft mit Esteban. In diesem Augenblick beschließt sie, ihrem Kind niemals die Wahrheit über dessen Vater zu sagen und diesen stattdessen für tot zu erklären. Das funktioniert bis zu Estebans 17. Geburtstag, als dieser seine Mutter bittet, ihm die ganze Geschichte zu erzählen, ganz egal wie sein Vater sich ihr gegenüber verhalten habe. Doch Esteban stirbt, bevor er die Wahrheit erfährt.

Auch innerhalb ihres Jobs spielt Manuela eine Rolle: Sie ist Krankenschwester und nimmt zusätzlich an Seminaren über den richtigen Umgang mit Angehörigen von Organspendern teil. Innerhalb dieser Seminare schlüpft sie in die Rolle einer Frau, die von zwei Ärzten über den Hirntod ihres Mannes informiert wird.

Auf der Bühne verkörpert Manuela zweimal in ihrem Leben dieselbe Rolle: die der Stella Kowalski in Tennessee Williams' „Un tranvía llamado Deseo“.

## **Huma Rojo**

Sie ist Theaterschauspielerin und verdient sich ihren Lebensunterhalt damit, täglich in eine andere Rolle zu schlüpfen. Dass für sie die Grenzen zwischen Bühne und Realität manchmal verschwimmen, zeigt sich in der Szene, als sie nach einer Vorstellung mit Manuela in der Tiefgarage zum Auto geht, um sich auf die Suche nach Nina zu machen. Sie bedankt sich bei Manuela mit einem Satz aus ihrer Rolle der Blanche, mit dem Unterschied, dass sie die Worte hier in der Du-Form vorbringt:

Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos.

*(Todo sobre mi madre, Filmminute 0:37:31 – 0:37:34)*

Im Stück sagt Blanche diesen Satz zu dem Arzt, der gemeinsam mit der Krankenschwester kommt, um Blanche abzuholen. Er fordert die Krankenschwester auf, Blanche loszulassen, verzichtet darauf, ihr eine Zwangsjacke anzulegen und bietet ihr seinen Arm an, um sie hinauszubegleiten.

Huma Rojas theatralisches Verhalten setzt sich in derselben Szene im Auto fort, als sie Manuela erst erzählt, wie sie zu ihrem Künstlernamen kam, und anschließend erklärt, dass Rauch das einzige sei, was sie in ihrem Leben gehabt habe.

Huma Rojo: Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los 18 años ya fumaba como un carretero.

Manuela: Huma es un nombre muy bonito.

HR: Humo es lo único que ha habido en mi vida.

M: También ha tenido éxito.

HR: El éxito no tiene sabor, ni olor. Y cuando te acostumbras es como si no existiera.

*(Todo sobre mi madre, Filmminute 0:37:48 – 0:38:10)*

Über Humas Erklärung zur Herkunft ihres Künstlernamens stellt Almodóvar den Bezug zu Bette Davis her, die bereits in einer der ersten Szenen in einer „Film-im-Film“-Sequenz zu sehen war („All about Eve“). Auch diese nur namentliche Erwähnung der berühmten Schauspielerin ist wieder eine so häufig auftretende Referenz zum Medium Film.

## **Agrado**

Einst Lastwagenfahrer, ließ sich Agrado mit Lola in Paris Brüste implantieren, zog nach Barcelona, wo sie als Prostituierte am Transvestitenstrich ihren Lebensunterhalt verdiente und dieses traurige Dasein erst mit Manuelas Hilfe hinter sich lässt, um als Huma Rojas persönliche Assistentin im Theater zu arbeiten. Halb Mann, halb Frau spielt sie tagtäglich ihre Rolle. Agrado hat großes komödiantisches Talent, das sie mit ihrem Monolog über Authentizität unter Beweis stellt. Als Huma Rojo und Nina eines Abends ausfallen und die Vorstellung abgesagt werden müsste, geht Agrado auf die Bühne, um die Zuschauer über die Vorkommnisse in Kenntnis zu setzen und bietet ihnen gleichzeitig ein Ersatzprogramm an:

Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí. Pobrecillas. Así que se suspende la función. A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada. Pero a los que no tengan nada mejor que hacer, y pa' una vez que venís al teatro, es una pena que os vayáis. Si os quedáis, yo prometo entreteneros contando la historia de mi vida. (...) 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 qué cuerpo! ¡To' hecho a medida! Rasgao' de ojos, 80.000. Nariz, 200.000. Tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Continúo. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo. 70.000 cada una. Pero éstas las tengo ya super-amortizadas. Silicona en... Labio, frente, pómulo, cadera y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echad las cuentas porque yo ya las he perdío'. Limadura de mandíbula, 75.000. Depilación definitiva laser, porque la mujer también viene del mono. Tanto o más que el hombre. 60.000 por sesión. Depende de lo barbúa' que una sea. Lo normal es de dos a cuatro sesiones. Pero si eres folclórica necesitas más, claro. Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñao' de sí misma.<sup>160</sup>

(*Todo sobre mi madre*, Filmminute 1:13:10 – 1:15:13)

Almodóvar über die Idee zu Agrados Monolog:

Hace años me enteré de que algo parecido había ocurrido de verdad en un teatro, y desde entonces quería 'meterlo' en una película mía. La anécdota real la vivió Lola Membibres, en Argentina. El sistema eléctrico del edificio del teatro donde actuaba falló, a la hora de la función se quedaron sin luz. No había más alternative que suspender (¿o sí la había?).

Membibres, que no se arredraba ante nada, decidió ser ella misma la que desde el escenario, alumbrándose con una vela encendida, diera la noticia al público. "... Por supuesto se les devolverá el dinero de la entrada. Pero ya que están aquí, yo les pediría que se quedaran. A los que se queden prometo entretenerles contándoles la historia de mi vida." Nadie se movió. Y la actriz empezó a hablar.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Anmerkung der Verfasserin: Diese Textpassage ist direkt aus dem Film transkribiert.

<sup>161</sup> [www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html](http://www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html) (17.11.2012).

### **Hermana Rosa**

Die junge Nonne und Tochter aus gutem Hause widmet ihr Leben der Aufgabe, Prostituierte von der Straße zu holen und ihnen einen anderen Job zu suchen. So hilfsbereit sie ist, so naiv ist sie auch. Sie wird von Lola geschwängert und mit dem HI-Virus angesteckt. Hier beginnt ihr Rollenspiel. Um ihrer Familie und dem Orden einen Skandal wegen ihrer Schwangerschaft zu ersparen, beschließt sie, nach El Salvador zu reisen. Doch ihre Risikoschwangerschaft verhindert den Plan und sie muss in Barcelona bleiben. Der drohende Skandal bleibt aus, da Manuela sie bei sich aufnimmt und sich aufopfernd bis zu deren Tod um sie kümmert.

### **Rosa, Hermana Rosas Mutter**

Stets auf den guten Ruf ihrer Familie bedacht (es ist ihr ein Dorn im Auge, dass ihre Tochter Sozialarbeit leistet und sich um Prostituierte kümmert), hat auch sie ein dunkles Geheimnis: Sie malt Fälschungen von Chagall-Bildern. Manuela informiert sie kurz vor Hermana Rosas Kaiserschnitt über die Schwangerschaft und den kritischen Zustand ihrer Tochter und lädt sie ein, diese zu besuchen. Die Kameraeinstellung von Rosa, als sie aus dem Krankenzimmer ihrer Tochter tritt, erinnert aufgrund der Architektur von Manuelas Wohnzimmer an eine Theaterbühne (Abb. 54). Dieser passende Rahmen unterstreicht Rosas nicht ganz authentisches Verhalten. Sie bietet Manuela halbherzig an, ihre Tochter wieder zu sich zu nehmen und ist überaus erleichtert, als Manuela meint, Hermana Rosa wäre hier bei ihr vermutlich besser aufgehoben. Hermana Rosas Mutter ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu ihrer Tochter und der Wahrung des guten Rufes. Sie erzählt ihrem Mann bis zuletzt nicht, dass das Baby das Kind ihrer Tochter ist, und meint, er würde es sowieso nicht verstehen, da er an Alzheimer erkrankt ist.



Abb. 54: Screenshot 7 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 1:11:44)

### **Lola**

Er ist das Bindeglied zwischen Manuela, Agrado und Hermana Rosa. Obwohl der Filmzuschauer aufgrund zahlreicher Erzählungen viel über Lola und sein Leben erfährt, ist

diese Figur nur in zwei Szenen gegen Ende des Films zu sehen: bei Hermana Rosas Begräbnis und im Café, als Manuela ihm das Baby vorstellt. Beide Male tritt Lola wie eine Diva auf. Am Ende von Hermana Rosas Begräbnis schreitet er die Stufen hinunter, als würde er von einer Bühne herabsteigen. Seine Tränen über die Nachricht von Estebans Unfalltod sind ebenso echt wie inszeniert. Er ist so sehr bemüht, sich wie eine richtige Frau zu benehmen, dass seine Bewegungen und Gesten künstlich und verkrampft sind. Die falschen Brüste reichen nicht aus, um die Rolle der Frau wirklich zu leben. Er kann sie nur spielen. Dass Lola außer einer physischen Veränderung weiterhin ein Mann und noch dazu ein Macho ist, wird bereits in der Szene deutlich, als Manuela Hermana Rosa zur ersten Untersuchung ins Spital begleitet und von ihrer Ehe mit Lola – damals noch Esteban – erzählt, der sich erst nach der Hochzeit einer Brustimplantation unterzog. Manuela erzählt ihre Geschichte in der dritten Person, weil sie nicht möchte, dass Hermana Rosa erfährt, dass Lola einst ihr Ehemann war.

Manuela: Él se pasaba el día embutido en un bikini microscópico tirándose todo lo que pillaba, y a ella le montaba un numerazo si andaba con bikini o se ponía una minifalda. Vamos. El muy cabrón. ¿Cómo se puede ser machista con semejante par de tetas? (*Todo sobre mi madre*, Filmminute 0:45:37 – 0:45:49)

#### 4.5.5. Der Theatervorhang

Der Theatervorhang ist eines der stärksten Symbole und ein sehr markantes Pars-pro-toto für das Medium Theater. Der Vorhang ist die Grenze zwischen Sein und Schein, die Trennlinie zwischen Wirklichkeit und Darstellung.

Wenn der Vorhang fällt oder sich schließt, ist das Spiel zu Ende, die Vorstellung vorbei.

Obwohl das Theater das zentrale Thema von *Todo sobre mi madre* ist, vermeidet es Almodóvar bis zur 77. Minute den Theatervorhang zu zeigen. Das erste Mal ist der Vorhang in Sequenz 24 bei Agrados Monolog sichtbar. In der vorhergehenden Sequenz sah man Rosas Mutter in Manuelas Wohnzimmer in einer Art Bühnenrahmen (vgl. Abb. 54, Seite 105). Auf der rechten Seite im Bild waren rote Fenstervorhänge erkennbar. Diese Vorhänge und der angedeutete Bühnenrahmen stellen die Überleitung für Agrados darauffolgende Bühnenszene dar.

Der wesentlich interessantere Einsatz des Theatervorhangs erfolgt am Ende des Films. Ein geschlossener Vorhang mit Blumenmuster beendet den Film. Auf diesen Vorhang ist eine Widmung projiziert (siehe unten, Abb. 55): an drei von Almodóvars Lieblingsschauspielerinnen (Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider), sowie an alle Schauspielerinnen, die Schauspielerinnen verkörperten; an alle schauspielernden Frauen; an die Männer, die spielen und sich in Frauen verwandeln; an alle Personen, die Mutter sein möchten und an seine Mutter.

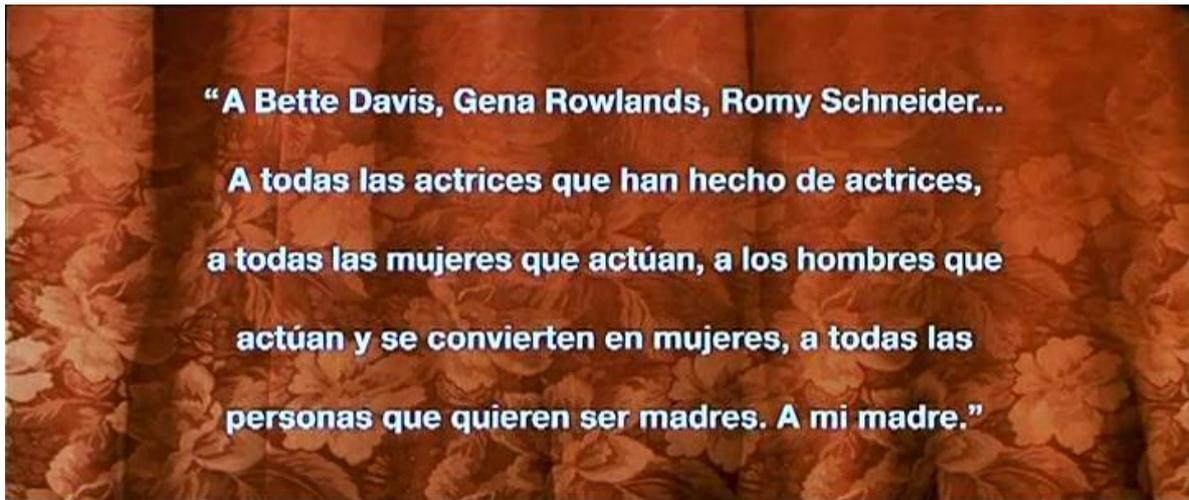


Abb. 55: Screenshot 8 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 1:32:04)

Ein geschlossener Theatervorhang kann sowohl für den Beginn als auch für das Ende eines Stücks stehen. In diesem Film scheint der geschlossene Vorhang die Inszenierung zu beenden. Doch kaum werden die Widmung aus- und die Credits eingeblendet, fährt die Kamera nach unten und gleichzeitig leicht rückwärts. Durch diese Kamerafahrt, die nach und nach die Bordüre am unteren Vorhangrand sichtbar macht, entsteht der Eindruck, dass sich der Vorhang nach oben bewegt. Er gibt den Blick jedoch nicht auf eine Bühne, sondern auf einen schwarzen Hintergrund frei (s. unten, Abb. 56). Diese bewusst eingesetzte Kameraführung kann als Neubeginn interpretiert werden.

Der Neubeginn folgt mit Almodóvars darauffolgendem Film: *Hable con ella* (2002). Derselbe Theatervorhang, der *Todo sobre mi madre* beendet hat, geht in *Hable con ella* in die Höhe und eröffnet den neuen Film. Ein einfallsreiches und für Almodóvar typisches Detail, das leicht zu übersehen ist, wenn man die Filme nicht kurz hintereinander ansieht.



Abb. 56: Screenshot 9 – *Todo sobre mi madre*  
(Filmminute 1:32:38)

#### 4.6. Die Anwendung von Rajewskys Intermedialitätsmodell auf *Todo sobre mi madre*

Wie schon am Ende von Kapitel 4.3. (S. 93) angedeutet, lässt sich *Todo sobre mi madre* zwei von Rajewskys Intermedialitätskategorien zuordnen: der **Medienkombination** und den **intermedialen Bezügen**.

Der Film ist insofern als Beispiel für eine **Medienkombination** zu werten, als beide betreffenden Medien – der Film und das Theater – mit ihren spezifischen Merkmalen vorhanden sind. Mithilfe des Mediums Film wird das Theater als Medium präsentiert. Der Filmzuschauer sieht das Theatergebäude von außen, ist Zeuge, als sich Manuela eine Theaterkarte kauft, er erhält Einblick in die Garderobe, den Zuschauerraum und in die Probenarbeit und bekommt auch das Resultat – die Theateraufführung – zu sehen. Kein Detail des Theaters bleibt verborgen.

Die Zuordnung des Films zur Kategorie der **intermedialen Bezüge** ist durch zahlreiche Einzelreferenzen zum Theater gerechtfertigt. Solche Einzelreferenzen sind u. a. die Theaterstücke „Un tranvía llamado Deseo“ und „Bodas de sangre“.

Weiters besteht kein Zweifel daran, dass dieser Film ein Beispiel für **Intramedialität**, und hier konkret für **intramediale Bezüge** ist. Die erste Selbstreferenz auf das Medium Film erfolgt bereits durch den Filmtitel, der an Mankiewicz's „All about Eve“ erinnert. Ein kleiner Ausschnitt aus Mankiewicz's Film ist auch in einer „Film-im-Film“-Sequenz zu sehen. Hier handelt es sich um eine Einzelreferenz, da ein bestimmter Film und nicht das ganze System erwähnt wird. Weitere Einzelreferenzen sind die Nennung von Bette Davis und Agrados Erwähnung des Films „Cómo casarse con un millonario“ (englischer Originaltitel: „How to Marry a Millionaire“, 1953, Regie: Jean Negulesco<sup>162</sup>) in Sequenz 19.

---

<sup>162</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Wie\\_angelt\\_man\\_sich\\_einen\\_Millionär%3F](http://de.wikipedia.org/wiki/Wie_angelt_man_sich_einen_Millionär%3F) (12.12.2012).

## V. SCHLUSSBEMERKUNG

Ziel dieser Diplomarbeit war die Herausarbeitung verschiedener Möglichkeiten, Theater im Film zu inszenieren. Die Wahl fiel auf die Analyse von Almodóvars filmischem Schaffen, da dieser Regisseur ein Meister der Integration intermedialer Referenzen in seine Filme ist. Obwohl das Hauptaugenmerk auf der Analyse seines Films *Todo sobre mi madre* lag, war es wichtig, einen Überblick über die Vielzahl an intermedialen Verknüpfungen in seinem gesamten Werk zu bieten. Dabei fiel auf, dass die von Almodóvar bevorzugt thematisierten Medien der Film, das Theater und das Telefon sind. Der Grund dafür findet sich in der Biographie des spanischen Regisseurs, auch wenn er immer wieder betont, dass scheinbar autobiographische Referenzen nicht bewusst erfolgen: Von Kindesbeinen an faszinierte ihn die Welt des Films (das Kino bot ihm die Möglichkeit, für kurze Zeit aus der Tristesse seines bescheidenen Lebens in Extremadura zu entfliehen), später arbeitete er in Madrid viele Jahre bei einer Telefongesellschaft und trat selbst mit einer Laienschauspielgruppe im Theater auf. Die in Almodóvars Filmen zitierten Medien erfüllen immer eine bestimmte Funktion und „spielen“ oft die Hauptrolle, die mithilfe der Figuren zum Ausdruck gelangt. Sie verbinden die Charaktere sowohl auf direktem (z. B. das Telefon) als auch auf indirektem Weg (z. B. das Theater als Bindeglied zwischen Manuela und Huma Rojo in *Todo sobre mi madre*).

Das Medium Theater, das im Mittelpunkt der Analyse stand, treibt die Handlung in den einzelnen Filmen auf unterschiedliche Art voran. Zur besseren Übersicht wird es noch einmal in seine Untergruppen aufgeteilt:

**Sprechtheater:** Sowohl in *La ley del deseo* als auch in *Todo sobre mi madre* stellt die Theaterrolle der interpretierenden Figuren (im ersten Film Tina, im zweiten Manuela) eine Möglichkeit dar, Gefühle auszudrücken, die abseits der Bühne bewusst unterdrückt wurden oder nicht verbalisiert werden konnten: Tina nützt Cocteaus Text aus „La voix humaine“, um ihrer Geliebten ihren Schmerz über deren Verlassen mitzuteilen (verstärkt wird das Thema des Verlassenwerdens durch das Lied „Ne me quitte pas“), während Manuela erst durch ihren Weinkrampf auf der Bühne in der Rolle der Stella Kowalski der Trauer über ihren verstorbenen Sohn freien Lauf lässt. Auf der Bühne wagt sie es, haltlos zu schreien, was ihr Bewunderung von Seiten des Publikums für ihre authentische Darstellung einbringt und gleichzeitig den Knoten löst, den die unterdrückte Trauer um ihr Herz gelegt hat.

Die Schauspielerinnen durchleben hier mithilfe des Theaters eine Katharsis. Zusätzlich dazu hilft die Darstellung der Stella Manuela dabei ihre Vergangenheit aufzuarbeiten.

Für Huma Rojo hat die Schauspielerei eine andere Bedeutung: Ihr ganzes Leben steht unter dem Einfluss ihres Idols Bette Davis (angefangen von ihrer Nikotinsucht bis zu ihrem Künstlernamen) und ihr Repertoire an Rollen liefert ihr für manche Situation eine geeignete Textzeile.

**Tanztheater:** Diese Form von Theater wird von den Protagonisten in den beiden betreffenden Filmen (*La flor de mi secreto* und *Hable con ella*) nur aus der Sicht des Publikums erlebt. Während Leo darüber glücklich ist, indirekt an der Verwirklichung der einzigartigen Flamencoshow mitgewirkt zu haben, nützt Benigno das Theater um seiner geliebten Alicia näherzukommen. Das Theater hat hier die Funktion der Zusammenführung der Hauptfiguren. (Dieselbe verbindende Funktion hat dieses Medium auch in *Todo sobre mi madre* zwischen Manuela, Huma Rojo und Agrado).

**Musiktheater** im weitesten Sinn findet sich in *Tacones lejanos*, wo einerseits Becky del Páramo den einzigen Sinn in ihrem Leben darin sieht, als Chansonnière abends auf der Bühne zu stehen, und andererseits Richter Domínguez undercover in die Rolle eines Transvestiten schlüpft um Becky del Páramo-Imitationen zum Besten zu geben.

Bei der Analyse der Theatersequenzen in Almodóvars Filmen hat sich herausgestellt, dass es weit mehr Möglichkeiten gibt, als die bloße „Abfilmung“ einer Theateraufführung um dieses Medium darzustellen. Auch beschränken sich die Wechselwirkungen zwischen Theater und Film nicht ausschließlich auf filmische Adaptionen von Theaterstücken oder die Verfilmung derselben (vgl. Abschnitt II, Kapitel 3.1.).

Almodóvar beweist, dass der Film auf eine Vielzahl anderer zum Teil nicht ganz offensichtlicher Arten den Bezug zum Theater herstellen kann. In seinen Filmen wird Theater immer wieder verbalisiert (Beispiel aus *La mala educación*: Ángel erzählt Enrique, dass er mehrere Jahre bei einer Independent-Theatergruppe gespielt hat), symbolisiert (Beispiel aus *Todo sobre mi madre*: die Architektur und die roten Vorhänge in Manuelas Wohnzimmer; der Theatervorhang am Ende des Films) und auf unterschiedlichste Weise visualisiert.

Bei der Visualisierung spielt die Kameraführung eine große Rolle. Almodóvar zeigt die Aufführungen aus allen nur erdenklichen Perspektiven und ermöglicht dadurch dem Filmzuschauer ein Gesamtbild, das dem fiktiven Theaterzuschauer im Film verwehrt bleibt.

Die Kamera wechselt ständig ihren Standpunkt um die Schauspieler und Tänzer einmal von oben, von der Seite, von vorne, von hinten oder in Großaufnahme zu zeigen. Diese Kameraführung unterstreicht die Interpretation der Schauspieler.

Auch eine subjektive Kameraführung aus dem Zuschauerraum ist zu finden, konkret in *Todo sobre mi madre*, als Manuela das zweite Mal in die Vorstellung von „Un tranvía llamado Deseo“ geht. In dieser Szene wird der Ausschnitt aus dem Theaterstück von einem fixen Platz rechts hinter Manuela aus gefilmt. Der Filmzuschauer „sitzt“ im Publikum und erlebt die Szene wie einer der fiktiven Theaterbesucher.

Eine andere Form der Visualisierung von Theater ergibt sich durch die Verwendung von Plakaten mit der Ankündigung einer Aufführung und Fotos von Theaterauftritten der Filmfiguren.

Als Beispiel für eine versteckte Referenz zum Medium Theater sei Almodóvars Besetzung einer Rolle mit Marisa Paredes, einer der „chicas de Almodóvar“,<sup>163</sup> erwähnt. Marisa Paredes kommt ursprünglich vom Theater, wodurch indirekt ein Bezug zu diesem Medium entsteht, auch wenn sich der jeweilige Film nicht direkt mit diesem Medium auseinandersetzt.

Am vollkommensten wird das Theater als Medium in *Todo sobre mi madre* inszeniert, denn nur in diesem Film lernt es der Filmzuschauer aus den verschiedensten Perspektiven kennen: aus der Sicht des Theaterbesuchers, der der Aufführung beiwohnt und für den das Theater die Funktion der Unterhaltung erfüllt; aus der Sicht der Schauspielerin sowohl auf als auch hinter der Bühne – für sie ist das Theater der Arbeitsplatz. Weiters erlebt der Filmzuschauer, mit welchen Problemen sich ein Regisseur konfrontiert sieht, wenn einer seiner Darsteller nicht auftreten kann und die Vorstellung abgesagt zu werden droht. Er entdeckt, wie wichtig Improvisation ist, und darf den Proben zu einem neuen Stück beiwohnen. Ausgangspunkt all dieser Theatersequenzen sind zwei Theaterstücke von zwei herausragenden Dramatikern: „Un tranvía llamado Deseo“ von Tennessee Williams (Originaltitel: „A streetcar named Desire“) und „Bodas de sangre“ von Federico García Lorca.

Abseits der Bühne setzt sich das Rollenspiel fort, wenn Manuela sich als Hermana Rosas Schwester ausgibt, diese wiederum ihre Familie und ihre Mitschwestern aus Scham über ihre Situation glauben lässt, sie leiste Missionarsarbeit in El Salvador.

Auch Agrado und Lola „schauspielern“ sich durchs Leben, indem sie die Rolle einer Frau spielen, ohne sich jedoch gänzlich vom Mannsein trennen zu können.

---

<sup>163</sup> Anmerkung der Verfasserin: Als „chicas de Almodóvar“ werden die Schauspielerinnen bezeichnet, die in zahlreichen Filmen Almodóvars mitgewirkt haben, z. B. die oben erwähnte Marisa Paredes, Carmen Maura, Chus Lampreave, Rossy de Palma und Penélope Cruz.

Almodóvar ist mit *Todo sobre mi madre* ein ausgezeichnete<sup>164</sup> Film über das Theater in all seinen Facetten gelungen. Ein Film, der bei jedem Mal anschauen neue Details und Referenzen zum Theater erkennen lässt. Doch abgesehen von der offensichtlichen Thematisierung dieses Mediums ist *Todo sobre mi madre* eine scheinbar unerschöpfliche Quelle von Intermedialität. Nicht zuletzt deshalb wurde dieser Film bereits zu zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten<sup>165</sup> herangezogen und wird es vermutlich auch weiterhin werden.

## VI. RESUMEN EN ESPAÑOL

Será difícil encontrar otro director de cine que durante los pasados 20 años haya motivado tantos estudiantes de cine y de varias otras carreras a escribir una tesina sobre su trabajo como lo ha hecho el español Pedro Almodóvar. Muchos detalles de sus películas fueron analizados, las mismas películas se tematizaron de distintas maneras y es de suponer que este tema se haya agotado. No obstante cada siguiente película de Almodóvar es una fuente de nuevas posibilidades interpretativas que permite al espectador crítico compararla con obras anteriores y descubrir semejanzas o diferencias.

Presente tesina también se integra en la serie de los trabajos sobre Pedro Almodóvar y su obra cinematográfica. En sentido general, esta tesina trata la *intermedialidad* en las películas de Almodóvar. En sentido específico, una forma concreta de las numerosas coincidencias intermediales es analizada detalladamente: el teatro y las formas de su escenificación por medio de la película. El objetivo de esta tesina es señalar las diversas posibilidades cómo el teatro puede ser presentado en la película. ¿Cuáles son los medios de los que dispone el director de cine para la escenificación del teatro en la película? ¿Puede la película establecer la relación al teatro sin hacer uso de la lengua verbal?

Fue elegida la obra de Almodóvar como objeto de análisis porque Almodóvar como director de cine es un verdadero maestro en el campo de integrar los medios de comunicación diferentes en sus películas. Él cita el teatro de maneras distintas: por una escena de una obra de teatro que existe fuera de la película ficticia (dos coreografías de Pina Bausch aparecen en

---

<sup>164</sup> Vgl. S. 81 dieser Diplomarbeit.

<sup>165</sup> Vgl. u. a. Sestakova, Veronika (2006). *Die Sprache des Films im Schaffen von Pedro Almodóvar*. Dipl.-Arb. Universität Wien.

*Hable con ella*), por mención nominal de un famoso autor dramático (en *La mala educación* es mencionado Federico García Lorca) o por una mirada entre bastidores para tener una idea de los preparativos antes de una función de teatro (una de las innumerables referencias al teatro en *Todo sobre mi madre*). El centro del análisis forma la interpretación de *Todo sobre mi madre* que destaca en la obra de Almodóvar como *la* película sobre el teatro por excelencia.

### **Estructura de la tesina**

La tesina se divide en cuatro partes:

Para mejor entendimiento del término *intermedialidad* la primera parte empieza con un capítulo introductorio sobre el nivel de investigación actual acerca de este fenómeno omnipresente en la ciencia de los medios de comunicación a finales del siglo 20 y comienzos del siglo 21. La atención se fija en el trabajo de investigación de Irina O. Rajewsky y su concepto de intermedialidad que es resumido con todo detalle para darle al lector una introducción a este tema tan complejo.

En la segunda parte los dos medios en el centro del interés – el teatro y la película – son clasificados según las categorías de intermedialidad propuestas por Rajewsky y a continuación contrapuestos para señalar las características típicas además de puntos en común y diferencias.

La tercera parte es dedicada a las diversas formas de intermedialidad en las películas de Pedro Almodóvar – con excepción al teatro que es tratado aparte. Ejemplos concretos de las diferentes interdependencias intermediales dan pruebas de la frecuencia que Almodóvar integra los medios de comunicación en sus películas. Estos medios de comunicación son agrupados y analizados.

La cuarta parte finalmente trata el teatro en las películas de Almodóvar. Las diferentes apariencias de este medio son subdivididos en teatro hablado y teatro bailado. Esta parte termina con el análisis de la película *Todo sobre mi madre*.

### **Conclusión**

En la parte sobre las interdependencias intermediales en la obra de Almodóvar (III.) se nota que sus medios de comunicación preferidos son la película, el teatro y el teléfono. La razón por tal preferencia se encuentra en la biografía del director de cine aunque él mismo no se

cansa en destacar que referencias obviamente autobiográficas no ocurren conscientemente: Desde niño le fascinaba el mundo cinematográfico (el cine para él fue una posibilidad de escaparse para un tiempo limitado de la tristeza de su vida pobre en Extremadura), de joven trabajaba durante una década en una compañía telefónica en Madrid y actuaba con un grupo de aficionados en el teatro.

Los medios de comunicación citados en las películas de Almodóvar siempre implementan cierta función y a menudo protagonizan en las películas. Unen las figuras tanto por manera directa (por ejemplo el teléfono) como indirecta (por ejemplo el teatro como vínculo entre Manuela y Huma Rojo en *Todo sobre mi madre*).

El teatro que está en el centro de presente análisis propulsa el argumento de las diferentes películas de distintas maneras.

### **Teatro hablado**

En *La ley del deseo* y en *Todo sobre mi madre* la interpretación de un rol ayuda a la actriz a confrontarse con sus sentimientos reales: Tanto Tina en el monólogo de Cocteau como Manuela en el papel de Stella se aprovechan de la actuación para expresar sus sentimientos que lejos del escenario fueron retenidos durante mucho tiempo porque ninguna de las dos mujeres se atrevió a verbalizarlos. Tina usa el texto de “La voix humaine” para decirle a su ex-amante cuánto le dolía cuando la abandonó mientras la canción “Ne me quitte pas” subraya el tema del abandono. Mediante su interpretación del papel de Stella Kowalski en “Un tranvía llamado Deseo” Manuela está capaz de dar rienda suelta a su luto por la muerte de su hijo Esteban. En el escenario aprovecha el momento cuando Stella debe echar a llorar para gritar sin parar. Ese llanto convulsivo tan auténtico no solamente le trae la admiración por parte del público sino también suelta el nudo que el luto retenido había hecho en su corazón. Ambas actrices viven una catarsis con la ayuda del teatro. Además la interpretación del papel de Stella le ayuda a Manuela a superar su pasado.

Para Huma Rojo la vida de actriz tiene otro significado: Toda su vida está bajo la influencia de su ídolo Bette Davis (empezando con su adicción a la nicotina hasta su nombre artístico) y gracias a su repertorio de roles dispone de textos adecuados para todas las situaciones.

### **Teatro bailado**

Los protagonistas en las películas respectivas (*La flor de mi secreto* y *Hable con ella*) viven esta forma de teatro sólo de la perspectiva del público. Mientras que Leo está feliz de haber contribuído indirectamente a la realización del extraordinario show de flamenco, Benigno

utiliza el teatro para sentirse más cerca a su amada Alicia. El teatro aquí es presentado como medio para unir los protagonistas. (La misma función tiene entre Manuela, Huma Rojo y Agrado en *Todo sobre mi madre*.)

### **Teatro de música**

En *Tacones lejanos* Almodóvar además presenta el teatro de música en sentido general: Por un lado hay Becky del Páramo que encuentra en su trabajo como cantante el único sentido de la vida y por otro lado está el juez Domínguez que por investigaciones secretas se disfraza de travestí y la imita a Becky.

Analizando las secuencias con referencia al teatro en las películas de Almodóvar, se ha comprobado que hay muchas más posibilidades que la simple grabación de una función de teatro para representar este medio de comunicación. Las interferencias entre teatro y película tampoco se reducen a la adaptación cinematográfica de una obra dramática (vea parte II, capítulo 3.1.).

Almodóvar señala que la película dispone de innumerables otras posibilidades – a veces no tan obvias – para establecer una relación con el teatro. En sus películas el teatro siempre de nuevo es verbalizado (ejemplo de *La mala educación*: Ángel le cuenta a Enrique que durante varios años trabajaba como actor de teatro con un grupo de aficionados.), simbolizado (ejemplo de *Todo sobre mi madre*: el telón con la dedicatoria al final de la película) y visualizado de las maneras más distintas.

Con respecto a la visualización la dirección de cámara tiene un papel importante. Almodóvar enseña las funciones en el teatro de todos los ángulos visuales posibles y le presenta de esta manera una vista general al espectador de la película que el ficticio espectador en el teatro no llega a ver. La cámara frecuentemente cambia de sitio para filmar los actores y los bailarines de adelante, de atrás, de arriba y de costado. Además del sitio cambia los planos. Esta dirección de cámara subraya la actuación de los actores.

Almodóvar también dirige la cámara de forma subjetiva desde la sala de espectadores: El ejemplo se encuentra en *Todo sobre mi madre* cuando Manuela por segunda vez va al teatro a ver la función de “Un tranvía llamado Deseo”. En esta escena el espectáculo es filmado desde un asiento detrás de Manuela. El espectador de la película “está sentado” en la sala de espectadores y observa la escena como uno de los ficticios espectadores de teatro.

Otras formas de visualización de teatro son los afiches con el anuncio de un espectáculo y fotos de los actores interpretando un papel.

Un ejemplo para una referencia escondida al teatro es el reparto de un papel con Marisa Paredes, una de las “chicas de Almodóvar” (vea la nota 163). Marisa Paredes originalmente vino del teatro antes de actuar en el cine. Con ella la referencia al teatro se establece de manera indirecta, también en las películas que no tratan este medio de comunicación.

La escenificación más completa del teatro mediante la película se encuentra en *Todo sobre mi madre*. Es la única película que presenta el teatro tanto desde el punto de vista del espectador de teatro para el cual tiene la función de entretenimiento como desde el punto de vista de la actriz – en el escenario y entre bastidores – para la cual el teatro es el lugar de trabajo. El punto de partida de estas secuencias con referencia al teatro son dos obras teatrales de dos autores dramáticos sobresalientes: “Un tranvía llamado Deseo” de Tennessee Williams y “Bodas de sangre” de Federico García Lorca.

Fuera del teatro el juego de roles continúa cuando Manuela pretende ser la hermana de la monja Hermana Rosa, la cual les hace creer a su familia y a sus compañeras que se va de misionera a El Salvador porque le da vergüenza contarles la verdad sobre su embarazo y su enfermedad. Agrado y Lola actúan en la vida cotidiana pretendiendo ser mujeres mientras no se quieren separar por completo de su cuerpo todavía medio masculino.

Con *Todo sobre mi madre* Almodóvar ha logrado hacer una maravillosa y premiada (vea la nota 164) película sobre el teatro con todas sus facetas. Una película que permite descubrir nuevos detalles y referencias al teatro cada vez que se vuelve a verla. Además de la tematización obvia del teatro *Todo sobre mi madre* es una fuente inagotable de intermedialidad.

## VII. BIBLIOGRAPHIE

**Albersmeier**, Franz-Josef (2001). *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

**Allinson**, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.

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

**Artaud**, Antonin (1980). *Das Theater und sein Double*. Frankfurt: Fischer Verlag.

**Bazin**, André (2004). *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.

**Benjamin**, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt / Main: Suhrkamp.

**Böcklinger**, Claudia (2009). *Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars Todo sobre mi madre und La mala educación*. Diplomarbeit Universität Wien.

**Brecht**, Bertolt (1960). *Kleines Organon für das Theater. Mit einem „Nachtrag zum Kleinen Organon“*. Frankfurt / Main: Suhrkamp.

**Chapple, Freda / Kattenbelt, Chiel** (Hrsg.) (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V.

**Cocteau**, Jean (1989). *Kino und Poesie. Notizen ausgewählt von Klaus Eder*. Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

**Eisenstein**, Serge (1960). *Vom Theater zum Film*. Zürich: Verlag der Arche.

**Evans**, Peter William (2009). *Acts of Violence in Almodóvar*. In: Brad Epps and Despina Kakoudaki (Edts.), *All about Almodóvar*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

**Felten**, Uta / **Roloff**, Volker (Hrsg.) (2004). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 13-35, S. 159-177.

**Fuguet**, Alberto / **Larraín**, Gregoria / **Naranjo**, René (1988). *La adaptación como violación. Conversando con José Donoso*. In: Enfoque 10, S. 34.

**Helbig**, Jörg (1998). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt Verlag.

**Hagen, Kirsten von / Hoffmann**, Claudia (2007). *Intermedia – Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag.

**Holguín**, Antonio (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 3.<sup>a</sup> edición aumentada.

- Huven**, Kerstin (2002). *Gendering images. Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars*. Frankfurt am Main: Lang Verlag.
- Kanzog**, Klaus (2007). *Faustregeln für den Umgang mit „Literaturverfilmungen“*. In: Von Hagen, Kirsten/Hoffmann, Claudia (Hrsg.), *intermedia – Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Kinder**, Marsha (1993). *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, S. 247-262.
- Kling**, Silvia (2002). *Filmologie und Intermedialität*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Maurer Queipo**, Isabel (2005). *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- McLuhan**, Marshall (2002). *Understanding Media*. London: Routledge.
- Mecke**, Jochen / **Roloff**, Volker (Hrsg.) (1999). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Méjean**, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Robinbook.
- Minden**, Ariane (2010). *Pedro Almodóvar und seine Ode an die starken Frauen*. Diplomarbeit Universität Wien.
- Monaco**, James (2006). *Film verstehen*. 8. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Mörth**, Otto (1990). *Theater im Fernsehen. Intertextuelle Bezüge zwischen den Medien Film, Theater und Fernsehen*. Diplomarbeit Universität Wien, S. 19-34.
- Müller**, Gottfried (1942). *Dramaturgie des Theaters und des Films*. 2., erweiterte und verbesserte Auflage, Würzburg: Konrad Tritsch Verlag.
- Müller**, Jürgen E. (1996). *Intermedialität - Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publ.
- Paech**, Joachim (1994). *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart / Weimar: Metzler Verlag.
- Paech**, Joachim (1998). *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig, Jörg, *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt Verlag, S. 14-30.
- Paech**, Joachim (2008). *Intermedialität analog - digital. Theorien - Methoden - Analysen*. München: Fink Verlag.
- Rajewsky**, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Ríos Carratalá**, Juan A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

**Schenk, Katharina** (1998). *Von den Brettern auf die Leinwand: Darstellungsformen von Theater im Film*. Diplomarbeit Universität Wien.

**Schröter, Jens** (1998). *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*. In: *montage / av*, Jg. 7, Nr. 2, S. 129-154.

**Schuhlen, Gregor** (2004). *El amante menguante. Surrealität und Intermedialität in Pedro Almodóvars ‚Hable con ella‘*. In: Felten, Uta / Roloff, Volker, *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 159-176.

**Sestakova, Veronika** (2006). *Die Sprache des Films im Schaffen von Pedro Almodóvar*. Diplomarbeit Universität Wien.

**Sontag, Susan** (2006). *Über Fotografie*. 17. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

**Spedicato, Eugenio** (2008). *Literatur auf der Leinwand – am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Spielmann, Yvonne** (1998). *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink Verlag.

**Stepun, Fedor** (1953). *Theater und Film*. München: Carl Hanser Verlag.

**Vidal, Nuria** (1990). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, S. 338-351.

**Williams, Tennessee** (1978). *Enstasion Sehnsucht und andere Dramen*. Stuttgart u. a.: Europ. Bildungsgemeinschaft Verlags-GmbH, S. 91-206.

**Willoquet-Maricondi, Paula** (2004). *Pedro Almodóvar – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. VII–XV, S. 81-117.

## NACHSCHLAGEWERKE

**Beier, Brigitte** (Hrsg.) (1994). *Die Chronik des Films*. Gütersloh / München: Chronik Verlag im Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH.

**Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard** (Hrsg.) (<sup>3</sup>1992). *Theaterlexikon*. 1. Auflage 1986, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag .

**Drosdowski, Günther** (Hrsg.) (1990). *DUDEN – Das Fremdwörterbuch*. Band 5, 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

**Kluge, Friedrich** (1989). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl., Völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, New York: de Gruyter.

**Monaco**, James (2006). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

**Trilse-Finkelstein**, Jochanan Ch. / **Hammer**, Klaus (1995). *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag, S. 228.

## INTERNETQUELLEN

- [http://de.wikipedia.org/wiki/Romeo\\_und\\_Julia#Film](http://de.wikipedia.org/wiki/Romeo_und_Julia#Film) (02.05.12)
- [www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422](http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422) (21.01.12)
- [www.wikipedia.org/wiki/Viel\\_Lärm\\_um\\_nichts\\_\(1993\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Viel_Lärm_um_nichts_(1993)) (20.01.12)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeares\\_Romeo\\_+\\_Julia](http://de.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeares_Romeo_+_Julia) (02.05.12)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Los\\_Tarantos](http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Tarantos) (02.05.12)
- [www.bibliopolis.org/resenas/rese0294.htm](http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0294.htm) (20.09.12)
- [tepasmas.com/famosos/pedro\\_almodovar](http://tepasmas.com/famosos/pedro_almodovar) (06.09.12)
- [lavidanoespera.blogspot.co.at/2006/05/resistire-escena-final-atame.html](http://lavidanoespera.blogspot.co.at/2006/05/resistire-escena-final-atame.html) (03.09.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Moon\\_River](http://de.wikipedia.org/wiki/Moon_River) (22.09.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Torna\\_a\\_Surriento](http://de.wikipedia.org/wiki/Torna_a_Surriento) (22.09.12)
- [www.tengomaldeamores.com/aprender-rezar/](http://www.tengomaldeamores.com/aprender-rezar/) (22.09.12)
- [www.musica.com/letras.asp?letra=894134](http://www.musica.com/letras.asp?letra=894134) (22.09.12)
- [en.wikipedia.org/wiki/Non\\_je\\_ne\\_regrette\\_rien](http://en.wikipedia.org/wiki/Non_je_ne_regrette_rien) (22.09.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Ne\\_me\\_quitte\\_pas](http://de.wikipedia.org/wiki/Ne_me_quitte_pas) (22.09.12)
- [www.planet-tango.com/lyrics/volver.htm](http://www.planet-tango.com/lyrics/volver.htm) (22.09.12)
- [lyricsplayground.com/alpha/songs/l/labienpaga.shtml](http://lyricsplayground.com/alpha/songs/l/labienpaga.shtml) (07.09.12)
- [www.filmaffinity.com/es/film501119.html](http://www.filmaffinity.com/es/film501119.html) (08.09.12)
- [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-zerrissene-umarmungen-mit-den-augen-eines-blindens-1844903.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-zerrissene-umarmungen-mit-den-augen-eines-blindens-1844903.html) (02.10.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Herbstsonate](http://de.wikipedia.org/wiki/Herbstsonate) (07.10.12)
- [www.joaquincortes.org/biografia.php](http://www.joaquincortes.org/biografia.php) (02.10.12)
- [www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=1084](http://www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=1084) (17.11.12)

- [www.elmundo.es/cultura/almodovar/premios.html](http://www.elmundo.es/cultura/almodovar/premios.html) (17.11.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Almod%C3%B3var#Auszeichnungen](http://de.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var#Auszeichnungen) (17.11.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Alles\\_%C3%BCber\\_meine\\_Mutter](http://de.wikipedia.org/wiki/Alles_%C3%BCber_meine_Mutter) (12.12.12)
- [www.imdb.de/title/tt0185125/](http://www.imdb.de/title/tt0185125/) (12.12.12)
- [www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html](http://www.elmundo.es/cultura/almodovar/claves.html) (17.11.12)
- [de.wikipedia.org/wiki/Wie\\_angelt\\_man\\_sich\\_einen\\_Million%C3%A4r](http://de.wikipedia.org/wiki/Wie_angelt_man_sich_einen_Million%C3%A4r) (12.12.12)
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com) (14.01.2013)

## VIII. FILMOGRAPHIE<sup>166</sup>

### Filme unter der Regie von Pedro Almodóvar:

**Entre tinieblas** (Das Kloster zum heiligen Wahnsinn) 1983, Spanien, Tesauro S. A.

**¿Qué he hecho yo para merecer esto!** (Womit hab´ ich das verdient!) 1984, Spanien, Kaktus Producciones Cinematográficas, Tesauro S. A.

**Matador** (Matador) 1985, Spanien, Compañía Iberoamericana de TV, Televisión Española (TVE).

**La ley del deseo** (Das Gesetz der Begierde) 1987, Spanien, El Deseo S. A.

**Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs) 1988, Spanien, El Deseo S. A.

**¡Átame!** (Fessle mich!) 1990, Spanien, El Deseo S. A.

**Tacones lejanos** (High Heels) 1991, Spanien / Frankreich, El Deseo S. A., Canal+, CiBy 2000.

**Kika** (Kika) 1993, Spanien / Frankreich, El Deseo S. A., CiBy 2000.

**La flor de mi secreto** (Mein blühendes Geheimnis) 1995, Spanien / Frankreich, El Deseo S. A., CiBy 2000.

**Carne trémula** (Live Flesh - Mit Haut und Haar) 1997, Spanien / Frankreich, El Deseo S. A., CiBy 2000, France 3 Cinéma.

---

<sup>166</sup> Zu den hier angeführten Filmdaten der einzelnen Filme vgl. [www.imdb.com](http://www.imdb.com). (14.01.2013).

**Todo sobre mi madre** (Alles über meine Mutter) 1999, Spanien / Frankreich, El Deseo S. A., Renn Productions, France 2 Cinéma.

**Hable con ella** (Sprich mit ihr) 2002, Spanien, El Deseo S. A., Antena 3 Televisión, Good Machine.

**La mala educación** (Schlechte Erziehung) 2004, Spanien, El Deseo S. A., Canal+ España, Televisión Española (TVE).

**Volver** (Zurückkehren) 2006, Spanien, El Deseo S. A., Canal+ España, Ministerio de Cultura.

**Los abrazos rotos** (Zerrissene Umarmungen) 2009, Spanien, El Deseo S. A., Canal+ España, Universal Pictures International (UPI).

### **Weitere Filme:**

**All about Eve** (Alles über Eva) 1950, USA, Regie: Joseph L. Mankiewicz, Produktion: Twentieth Century Fox.

**Los Tarantos** 1963, Spanien, Regie: Francisco Rovira Beleta, Produktion: Tecisa.

**Much ado about nothing** (Viel Lärm um nichts) 1993 UK / USA, Regie: Kenneth Branagh, Produktion: American Playhouse Theatrical Films.

**Opening Night** (Die erste Vorstellung) 1977, USA, Regie: John Cassavetes, Produktion: Castle Hill Productions.

**West Side Story** 1961, USA, Regie: Jerome Robbins, Robert Wise, Produktion: Mirisch Corporation.

## IX. ANHANG

### ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich im weitesten Sinn mit dem Thema Intermedialität auseinander und geht konkret auf die beiden Medien Theater und Film sowie die Inszenierungsformen von Theater im Film ein.

Da der aktuelle Forschungsstand zum Thema Intermedialität sehr umfangreich ist, habe ich mich darauf beschränkt, einen Einblick in die Forschungsarbeit von Irina O. Rajewsky zu geben. Von den drei von Rajewsky erwähnten Kategorien der Intermedialität (Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge) sind es vor allem die intermedialen Bezüge, die für diese Diplomarbeit relevant sind.

Eine Gegenüberstellung der typischen Charakteristika von Theater und Film macht auf einen Blick die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Medien deutlich.

Der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit liegt auf der Analyse von Pedro Almodóvars filmischer Auseinandersetzung mit Intermedialität. Auf eine Darstellung der unzähligen intermedialen Verflechtungen in seinem Gesamtwerk folgt die detaillierte Analyse der Überschneidungen zwischen Theater und Film in *Todo sobre mi madre*. Es wird gezeigt, dass neben verschiedenen direkten Referenzen auf das Medium Theater (z. B. Szenen, die im Theater spielen; die Erwähnung eines konkreten Theaterstücks, etc.) auch indirekte Bezugnahmen (z. B. die Besetzung einer der Rollen im Film mit einer Theaterschauspielerin oder die Einrichtung eines Zimmers, die an eine Theaterbühne erinnert) möglich sind. Almodóvars Auseinandersetzung mit dem Theater beschränkt sich nicht ausschließlich auf *Todo sobre mi madre*, sondern findet sich bereits in zwei früheren Filmen (*La ley del deseo* und *La flor de mi secreto*) sowie in *Hable con ella*, der auf *Todo sobre mi madre* folgte. Wie in *Todo sobre mi madre* sind auch die in *La ley del deseo* zitierten Theaterszenen dem Sprechtheater zuzuordnen, während sich in den beiden anderen Filmen Beispiele für Tanztheater finden.

In *Todo sobre mi madre* spielt das Theater neben den Darstellern die eigentliche Hauptrolle. Almodóvar zeigt die verschiedenen Bedeutungen, die das Theater für die einzelnen Protagonisten hat: Manuela dient es zur Aufarbeitung ihrer Vergangenheit, für Huma Rojo ist es der einzige Lebensinhalt und für Agrado ein Neubeginn. Wie ein roter Faden zieht sich das Theater durch den ganzen Film und so endet der Film wie eine Theatervorstellung: mit einem geschlossenen Theatervorhang.



# CURRICULUM VITAE

## Persönliche Angaben

Name: Elisabeth Hlustik

Geboren am: 15. September 1977 in Horn, NÖ

Staatsangehörigkeit: Österreich

## Schule und Studium

1984 – 1988	Volksschule Gars am Kamp
1988 – 1996	Bundesgymnasium Horn (neusprachlicher Schwerpunkt)
1. Juni 1996	Matura mit Auszeichnung abgeschlossen
Okt. 96 – März 98	Studium der Rechtswissenschaften, Wien
März 98 – Okt. 02	Studium der Handelswissenschaften, Wien
Seit März 03	Diplomstudium Spanisch, Institut f. Romanistik in Wien

## Berufserfahrung

Sept. 98 – Aug. 01	Div. Beschäftigungen (Bürotätigkeit) über Manpower, 1010
Juni 99 – Okt. 01	Werkstudentin in der Rechnungsabteilung der UNION Vers. AG, 1010 Wien
Feb. 02 – Aug. 02	Modeberaterin bei Village - Boutique für Herrenmode, 1010
Sept. 02 – März 03	Modeberaterin bei Peek & Cloppenburg, 1070
Seit April 03	Ordinationsassistentin bei Dr. Rybiczka & Dr. Rybiczka, Augenärzte, 1150
Seit November 10	regelmäßige Recherchetätigkeit für die Wiener Autorin Lida Winiewicz
Seit September 11	regelmäßige Korrektoratstätigkeit für Braumüller Verlags GmbH, 1090

## Fremdsprachen

Spanisch: fließend

Englisch: gute Kenntnisse

Französisch: Grundkenntnisse

## Auslandsaufenthalte

Juni 94: Französischkurs in St. Malo (F)

Sommer 95 und Sommer 98: Au-Pair in Madrid

## Zusätzliche Weiterbildungen und Praktika

Okt. 06 – Juni 07 Fotolehrgang der Fotoschule Wien, 1050

Juli und August 11 Praktikum bei Braumüller Verlags GmbH, 1090