

Svetlana Svyatskaya

### **Parodie und Politik. »Erecciones generales« in Pedro Almodóvars PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN**

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14633>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Svyatskaya, Svetlana: Parodie und Politik. »Erecciones generales« in Pedro Almodóvars PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 105–114. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14633>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Parodie und Politik. »Erecciones generales« in Pedro Almodóvars PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN

»PEPI, LUCI, BOM... ist ein Film voller Fehler, aber wenn ein Film ein oder zwei Fehler hat, ist das nur ein unvollkommener Film, wenn dagegen diese Fehler derart Überhand nehmen, wird es zum Stil.«<sup>1</sup> So beschreibt der spanische Regisseur Pedro Almodóvar den Stil seines ersten Films PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980) rückblickend in einem Interview mit Frédéric Strauss aus dem Jahr 1988.

Fünf Jahre nach dem Ende der Franco-Diktatur entstanden, illustriert der Film ein Spanien zur Zeit der *transición*, des langsamen Übergangs zur parlamentarischen Demokratie. Madrid als Zentrum der lang ersehnten politischen, sozialen und kulturellen Neuerungen wurde zu dem Ort, an dem die Grenzen des Reformprozesses ausgetestet werden konnten.<sup>2</sup> Entgegen der Erwartung an die Jugend, sich nun mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, entwickelte sich eine hedonistische Gegenkultur, die sog. *Movida Madrileña*<sup>3</sup>. Deren Anhänger ließen sich von der amerikanischen Importkultur inspirieren und unternahm erste Versuche, in den Bereichen Musik, Film, Malerei und Comic eigene Ausdrucksformen zu finden. Kriterien wie Homogenität oder Qualität waren dabei nebensächlich, vielmehr standen das Moderne und Innovative im Vordergrund.

Der damals noch unbekannte Pedro Almodóvar war nicht nur einer der Hauptakteure und Initiatoren der *Movida*,<sup>4</sup> sondern machte ihre Kunst- und Lebenspraktiken für den Film fruchtbar. Die fiktionale Narration um die drei titelgebenden Frauen Pepi, Luci und Bom wird von Szenen ergänzt, die Konzerte und Proben der Band *Kaka de Luxe* – im Film unter dem Namen *Bomitony* – zeigen. Almodóvar besetzt die Rollen mit Freunden und bekannten Personen der *Movida* und bindet reale Treff- und Wohnorte der Bewegung als Kulisse in den Film ein. Die Handlung des Films lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die moderne selbstbewusste Pepi wird von einem Polizisten, dem Ehemann von Luci vergewaltigt, wodurch sich die beiden Frauen anfreunden. Als masochistische Ehe- und Hausfrau wünschte sich Luci, er hätte es ihr angetan, und flüchtet sich in die homosexuelle Beziehung mit Pepis Freundin Bom in die Madrider Underground-Szene. Schließlich weiß der Polizist seine Frau mit Gewalt nach Hause zu bringen. Doch Pepi,

---

<sup>1</sup> Pedro Almodóvar: *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Gespräche mit Frédéric Strauss*. Frankfurt a.M. 1998, S. 28.

<sup>2</sup> Vgl. Walther L. Bernecker: *Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Köln 1997, S. 368.

<sup>3</sup> *Movida Madrileña* hat sich als die Bezeichnung der Madrider Subkultur in der Phase von 1977 bis zu ihrer Institutionalisierung, Kommerzialisierung und der damit verbundenen Spaltung im Jahr 1985 etabliert. Vgl. hierzu Noltes 3-Phasen Modell der *Movida*-Entwicklung. Julia Nolte: *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida, 1977-1985*. Frankfurt a.M. 2009.

<sup>4</sup> Vgl. José Luis Gallero, Nanye Blázquez: *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid 1991.

die die Abenteuer der drei nun als Filmstoff verarbeiten möchte, und die verlassene Bom bleiben zuversichtlich: denn sie leben nun in einem Land der vielen Möglichkeiten.

Besonders im zweiten Teil des Films fällt auf, dass Szenen aneinander gereiht werden, die kaum in Bezug zur Narration stehen. Der Grund hierfür liegt in der durch zusätzliche Finanzierung ermöglichten Erweiterung des Films von anfänglichen 40 Minuten auf Spielfilmlänge, für welche weitere *Movida*-Charaktere hinzugefügt wurden.<sup>5</sup> Zusammen bilden sie eine Collage aus Stereotypen und Lebensmodellen des spanischen Bürgertums und der Subkultur: Der Underground soll im Film sowohl in seinen Facetten semidokumentarisch präsentiert als auch in seinem realen Umfeld positioniert werden.

Paradigmatisch für dieses Vorgehen ist die Sequenz, in der auf einer Party ein Erektions-Wettbewerb stattfindet. Der Titel »Erecciones generales« entstammt dabei der unveröffentlichten und als Vorlage für den Film angedachten Fotonovelle<sup>6</sup> und kann als Kernszene des Films verstanden werden. Nicht nur organisierte der Regisseur für die Szene eine *Movida*-Party<sup>7</sup> und trat selbst als Maestro des Wettbewerbs auf, sondern kontrastiert diese durch eine Parallelmontage mit einem karikiert dargestellten bürgerlichen Szenario: Im inneren eines Wohnzimmers spielt sich ein Ehestreit ab. Die Ehefrau Elisa fordert von ihrem Gatten Pablo den ehelichen Geschlechtsverkehr ein, während dieser vor ihr seine Homosexualität verbirgt und vielmehr am Erektions-Wettbewerb auf der Party interessiert ist, den er im Übrigen finanziert hat, und nun mit einem Fernglas aus seinem Fenster verfolgt. Unterdessen reihen sich die Freiwilligen auf der Party in einem Vorgarten zum Wettbewerb auf und lassen vom Maestro Länge und Umfang ihrer Erektion ausmessen, die Pepi nicht immer korrekt mit ihrem Taschenrechner multipliziert. Der Teilnehmer mit dem besten Ergebnis wird zum »König der Nacht« gekürt, als Preis wird ihm von einem der Teilnehmer oder der Teilnehmerinnen ein sexueller Wunsch erfüllt.

<sup>5</sup> Diese Feststellung erfolgt aus einem Vergleich des Films mit dem unveröffentlichten Drehbuch, welches als Manuskript in der Biblioteca Nacional in Madrid eingesehen werden kann. Es ist überliefert, dass beispielsweise die Figur Roxy, die im Drehbuch noch fehlt, auf den Wunsch des Produzenten Pepon Corominas hinzugefügt wurde. (Estève Rimbau: *Pepón Corominas, unj productor con carisma*. Madrid 1999, S. 128.) Dadurch ergibt sich der Grund zur Annahme, dass dieses Drehbuch vor der zweiten Drehphase entstand. Speziell in der zweiten Hälfte des Films tauchen neue Figuren einmalig auf, die im Drehbuch noch fehlen, was die Vermutung nahelegt, dass diese mit der Erweiterung des Films auf Spielfilmlänge hinzugefügt wurden (vgl. Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. (Drehbuch). Madrid 1981. Standort: Madrid, Biblioteca Nacional, Signatur: SM 2811-1981).

<sup>6</sup> Häufig wird die Fotonovelle »Erecciones generales« in der Zeitschrift *El Vibora* als Vorlage für den Film angegeben. Allerdings wurde diese nie veröffentlicht, erst 1982 erschien in der Doppelausgabe 31/32 eine Fotonovelle zu seinem zweiten Film *LABERINTO DE PASIONES* (Pedro Almodóvar: *Patty Diphusa en Toda Tuya*. In: *El Vibora* 31/32, 1982, S. 72–82). Die Angaben zu der Novelle stammen aus einem 14 Jahre nach dem Film geführten Interview zwischen Almodóvar und Strauss, welches in mehreren Sprachen erschien (Almodóvar 1998, S. 26). Vergleicht man dieses mit dem Interview mit *Contracampo* von 1981 und dem mit Vidal von 1987, stellt man fest, dass Almodóvar zunächst selbst die Anfrage für die Fotonovelle für die Zeitschrift *Star* beschrieb, dieses aber nie angefangen zu haben angibt. (Juan I. Francia, Julio Pérez Perucha: *Primera película*. Pedro Almodóvar. In: *Contracampo* 23, 1981, S. 5–7 und Nuria Vidal: *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona 1990, S. 21.)

<sup>7</sup> Für den Dreh dieser Szene hat Almodóvar eine Party mit *Movida*-Mitgliedern organisiert. Einige Figuren wie der Sänger Fabio McNamara alias Roxy spielen ausschließlich sich selbst. Neben den Filmfiguren Luci und Bom taucht ein bekannter Szene-Sänger der Band *Ejecutivos Agresivos* auf.

Das inszenierte Spektakel bemüht sich nicht um den Erhalt einer filmischen Realität und stellt den eigenen Dilettantismus offen heraus. Häufig kommt die Vermutung auf, dass einige der technischen Ungereimtheiten bewusst die mangelnde Erfahrung und fehlende Ausstattung ergänzen. Die leicht verwackelte Kamera schneidet Maestro den Kopf ab, eine Hand versperrt für einen Moment die Sicht auf das Bild, falsche Blickanschlüsse erschweren die Raumorientierung und die Aufnahmen wiederholen sich teilweise. Es ist ein semidokumentarischer Eindruck, der in der Darstellung des Underground-Festes angestrebt wird: Vergleicht man das auffällig artifiziell inszenierte Agieren von Pepi und Maestro mit den Einstellungen des Publikums, wird der angestrebte Kontrast zwischen den Filmfiguren und denjenigen, die sich selbst spielen, eindeutig (Abb. 1–3).



Abb. 1–3

Die zahlreichen Achsensprünge sind gleichfalls nicht nur räumlich motivierte, sondern bewusst eingesetzte »Regelverstöße«. Die Aufnahmen der nackten Genitalien der Wettbewerbsteilnehmer werden vermieden und ihre Entblößung durch die Aufnahmen der nackten Hinterteile sowie durch die bewundernden Blicke von Maestro, Pepi und den Beifall des Publikums bezeugt. Almodóvar braucht zumindest auf der visuellen Ebene keine Tabus mehr zu brechen, da es Ende der 70er Jahre einen Boom der pornografischen und erotischen Filmproduktion der Kategorie S – die für pornografische und erotische Filmproduktionen steht – in den spanischen Kinos gab.<sup>8</sup> Auch hier zählt gerade nicht die schockierende Zurschaustellung pornografischer Details, sondern die Einbindung provokativer Handlungen in den konkreten gegenwärtigen Kontext. Die Bezeichnung des Wettbewerbs »erecciones generales« (allgemeine Erektionen) spielt auf die im Jahr 1977 stattgefundenen ersten demokratischen Wahlen »elecciones generales« (allgemeine Wahlen) an. Diese Metapher der gesellschaftlichen Verhältnisse in Spanien legt eine politisch-parodistische Lesart der gesamten Szene nahe. Almodóvars Parodie erschöpft sich allerdings nicht im eindeutigen Zweifel an der politischen Potenz, sondern erweitert diese für den kundigen Zuschauer um Parodien der bisherigen Filmkonventionen, welche wiederum weitere Anhaltspunkte für die Interpretation seiner eigenen Inszenierung bieten. Insbesondere in der Szene des Erektions-Wettbewerbs wird sowohl explizit das klassische Hollywood-Kino zitiert, als auch das amerikanische Underground-Kino von Andy Warhol mit Paul Morrissey persifliert.

<sup>8</sup> Erst ab dem Jahr 1983 gibt es gesonderte Kinos für die Filme der Kategorie S. Vgl. Mirja Viehweger: *Goodbye Franco. Vergangenheitsbewältigung im spanischen Kino*. Saarbrücken 2008, S. 50.

Im Juni 1979 fand eine erste Aufführung der Andy-Warhol-Filme FLESH (1968) und TRASH (1970) im *Circulo de Bellas Artes* in Madrid statt.<sup>9</sup> Man kann davon ausgehen, dass diese Filme Almodóvar spätestens ab diesem Zeitpunkt bekannt waren.<sup>10</sup> Die im vorläufigen Drehbuch fehlende und erst nach 1979 hinzugefügte Figur des Transvestiten Roxy<sup>11</sup> ist eine deutliche Referenz auf die Protagonisten von Warhol. Die jungen Männer spricht er auf Englisch mit dem Satz »I know you from New York« an, womit die ausdrückliche Anspielung auf die amerikanische Szene geliefert wird. Die Unterhaltung zwischen den jungen Männern über Prostitution scheint sowohl inhaltlich als auch in ihrer lockeren Selbstverständlichkeit von einem ähnlichen Dialog in FLESH inspiriert zu sein. Auch die Nahaufnahmen der entblößten Gesäße und der Fellatio rufen ähnliche Bilder von Warhol ins Gedächtnis.

Doch auch diese Zitate des *New American Cinema* werden mit Augenzwinkern versehen: so sticht beispielsweise der Wettbewerbsgewinner Moncho unter den Teilnehmern als ein naturblonder Bursche heraus. Dies kann als eine Parodie der zahlreichen, einem Fetisch gleichenden Aufnahmen von Joe Dallesandro in den Filmen von Warhol gelesen werden.<sup>12</sup> Für ein parodierendes Zitat spricht auch, dass der Teilnehmer Toni, ein erfahrener Callboy, die Popularität von Moncho in der Prostitution bezweifelt, da in Spanien – wohl im Gegenteil zu New York – »objetos tropicales« (»exotische Typen«) bevorzugt werden. Auch die Inszenierung des Geschlechtsteils bildet eine zu Warhol konträre Be-

<sup>9</sup> Die erste Ausstrahlung der Werke von Andy Warhol fand in Spanien im Jahr 1975 in der *Galerie G* in Barcelona statt, seine Bücher wurden ebenfalls in dieser Zeit veröffentlicht. Vgl. Héctor Foce Rodríguez: *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España, Madrid, 1978/1985*. Madrid 2002, S. 42.

<sup>10</sup> Es kann nicht belegt werden, ob Almodóvar auch die früheren Filme von Warhol gesehen hat, man kann jedoch davon ausgehen, dass er über ihre Inhalte informiert war. Zur Zeit der Entstehung von PEPI, LUCI, BOM kam ein weiterer Underground-Film, ARREBATO (1979), in die spanischen Kinos, bei dessen Dreharbeiten Almodóvar anwesend war. Der Regisseur Ivan Zulueta war selbst in New York in der *Warhol Factory*, sein Film weist stärkere Bezüge zum *New American Cinema* auf. Vgl. Rodríguez 2004, S. 28–30. Sein Film unterscheidet sich jedoch sowohl in der Narration als auch in der Filmästhetik von Almodóvars Werk. Durch die Zusammenarbeit mit Zulueta, der später auch für Almodóvars zweiten Film LABERINTO DE PASIONES ein Plakat entwarf, kann ein Austausch über die Filme des *New American Cinema* vermutet werden.

<sup>11</sup> An dieser Stelle könnte die Vermutung aufkommen, dass die im Drehbuch noch nicht vorhandene Figur von Roxy im Laufe der Dreharbeiten und nachdem die beiden Filme von Warhol in Madrid zu sehen waren aus dem Grund hinzugefügt worden ist, den Film mit einer Figur »à la Warhol« zu ergänzen. Fabio McNamara verkörperte später in der Fotonovelle von 1982 und in den Abbildungen zur Almodóvars Kolumne in der Zeitschrift *La Luna* seine literarische Figur, den »internationalen Pornostar« Patty Diphusa. In der Einleitung zum später veröffentlichten Buch spricht er davon, dass seine Patty »eine Cousine von dieser ganzen Legion abgedrehter *chicas* ist, die die Filme des Duos Warhol-Morrissey bevölkern«. (Pedro Almodóvar: *Patty Diphusa und andere Texte*. Hamburg 1997, S. 9).

<sup>12</sup> Stephen Koch schreibt über die Aufnahmen von Joe Dallesandro in Warhols Filmen: »Joe Dallesandro is the center of *Flesh* and *Trash*: His naked body, curving buttocks, gangling genitalia, classic torso, and good-boy face are the center of the camera's erotic attention. Everything else is farce. The camera's task is simply to pay attention to that body, and the relation between camera and object couldn't be simpler.« (Stephen Koch: *Blow-Job and Pornography*. In: Bill Nichols (Hrsg.): *Movies and Methods, an Anthology*. Berkeley 1976, S. 308).

trachtungsweise: Während bei Warhol der Körper von Joe Dallesandro mit einem nicht erigierten und so auf dessen Impotenz anspielenden Glied präsentiert wird, betont Almodóvars Parodie ausgerechnet überdimensionale Erektion und Potenz (Abb. 4–9).



Abb. 4–9

Wie bei Warhol werden bei Almodóvar unglaubliche Situationen kreiert, die Realität zu sein vorgeben. Seine Inszenierung hat indes einen stärker betonten ludischen Charakter und beschränkt sich nicht auf die Subkultur, sondern integriert ihre Elemente in Situationen, die das bürgerliche Dasein karikieren und zugleich Referenzen zum klassischen Kino enthalten. Dabei ist es bezeichnend, dass sich die Parallelen zum amerikanischen Underground in der Inszenierung des Madrider Undergrounds finden, während die Zitate des klassischen Kinos zur Charakterisierung des bürgerlichen Rahmens genutzt werden.

Kaum zu übersehen sind die Verweise auf die Filme *CAT ON THE HOT TIN ROOF* (1958) von Richard Brooks und Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) in der beschriebenen Szene. Weniger explizite Inhalte dieser beiden Filme werden in der parodierenden Hommage innerhalb der Narration und der Gestaltung des diegetischen Raums verarbeitet. Die bei Brooks dezent angedeutete Homosexualität des Hauptdarstellers Brick, gespielt von Paul Newman, wird bei Almodóvar zu der vordergründigen Charakterisierung seiner Figur Pablo. Auch das Ausbleiben des Geschlechtsaktes zwischen Brick und seiner Ehefrau Maggie wird durch Almodóvars Figur Elisa schonungslos in Worte gefasst: »Wir haben seit 40 Tagen und 40 Nächten nicht gevögelt, ich bin wie eine Katze auf dem heißen Blechdach.« Das bei Brooks omnipräsent inszenierte Ehebett mit einem imposanten Goldrahmen wird bei Almodóvar zu einem nebensächlichen und in den Hintergrund gerückten Requisit: Dennoch ist auffällig, dass dieses Requisit mal in Form einer goldenen Trompete, mal als geschwungene Treppe im Hintergrund auftaucht. Die Inszenierung der Hollywood-Diva Elisabeth Taylor, wie sie sich vor zahlrei-

chen Spiegeln schminkt und umzieht, wird durch ihr bärtiges Pendant Elisa karikiert, die sich stattdessen vor diesem rasiert und betrinkt (Abb. 10–14).



Die Figur von Jeff, gespielt von James Stewart, in REAR WINDOW verleiht Pablo in PEPI, LUCI, BOM seine voyeuristischen Züge. Der Geschlechtsakt am Schluss der Szene entblößt gleichwohl die bei Hitchcock angedeutete Impotenz seiner Figur: Seine hübsche von Grace Kelly gespielte Geliebte besucht diesen abends in seiner Wohnung, wird jedoch von dem mittlerweile vom Beobachtungsdrang besessenen Jeff kaum beachtet (Abb. 15–18).



Almodóvars Interpretation der genannten Filme greifen die in dieser Zeit kursierenden filmtheoretischen Debatten auf. Die beiden Autoren der Publikation *Live Flesh. The male body in the contemporary spanish cinema* deuten an, dass der Film auf die Thesen des 1975 erschienenen und umstritten diskutierten Textes von Laura Mulvey,<sup>13</sup> *Visual pleasure and narrative cinema*, reagiert.<sup>14</sup> In ihrer Betrachtung beziehen sie sich auf die hier untersuchte Szene: »As the young men line up in front of the audience [...], waiting for their penises to be measured, it seems clear that Mulvey's mid-1970s argument that, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification' is negated by the gaze encouraged here.«<sup>15</sup> Hitchcocks Figur Jeff war schon bei Mulvey ein Beispiel der sadistischen Skopophilie, welche die Identifikation des Zuschauers mit dem Hauptdarsteller beschreibt. Die daran angelehnte Figur Pablo ist jedoch ein versteckter Homosexueller, wodurch er als eine Identifikationsfigur für den Zuschauer nur bedingt funktioniert. Auch die Tatsache, dass der Wettbewerb von ihm beobachtet wird, problematisiert die von Mulvey angesprochenen Geschlechterbilder. Ihr heterosexistisches Argument, dass das Bild der Frau im Film als Schauobjekt für den männlichen Blick konstruiert wird, und die Homosexualität unberücksichtigt lässt, wird hier verkehrt. Während die weibliche Hauptfigur Pepi ein »Angesehen-werden-wollen« durch einen auf ihrem Dekolleté aufgeklebten Pfeil, der in Richtung ihrer Brust weist, provoziert (Abb. 19), sind die Objekte der Betrachtung die entblößten Hintern. Das Objekt der allgemeinen Begierde, der Phallus wird den Kinozuschauern, vorenthalten. Stattdessen müssen diese den Blicken anderer, in die Filmdiegeese eingebunden Personen – bewundernde Blicke von Pepi, Maestro, den Teilnehmern, des Publikums und Pablo – glauben. Weiterhin appelliert die Szene direkt an den Zuschauer durch die Gegenüberstellung des Exhibitionismus der Partygäste mit dem Voyeurismus und der Verklemmtheit des Bürgertums.



Abb. 19

<sup>13</sup> Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Gisliind Nebakowski, Heike Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Bd.1. Frankfurt a.M. 1980, S. 30–46.

<sup>14</sup> Vgl. Santiago Fouz-Hernández, Alfredo Martínez-Expósito: *Live Flesh, The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London 2007, S. 232.

<sup>15</sup> Fouz-Hernández, S. 199.

Doch wie lassen sich diese Verweise, Filmzitate und ihre Verkehungen mit der Kritik der politischen Potenz vereinen? Wie und warum werden hier ausgerechnet die demokratischen Wahlen, welche die neuen Freiheiten politisch verankern, und nicht die Gesellschaft unter der Diktatur karikiert?

Der Ausspruch Elisás »Ich habe seit 40 Tagen und 40 Nächten nicht gevögelt, ich bin wie eine Katze auf dem heißen Blechdach«, verbindet das Filmzitat mit einem Hinweis auf die katholische Fastenperiode, die unmittelbar auf den Karneval folgt. Karnevaleske Feierlichkeiten, die als ein Teil innerhalb der spanischen »Kitsch-Kultur« verankert sind, sind ein fester Bestandteil des filmischen Sammelsuriums.<sup>16</sup> Die Wesenszüge solcher karnevalesker Festlichkeiten wurden von Michael Bachtin in seinem Werk *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*<sup>17</sup> in ihren Ursprüngen in der mittelalterlichen Lachkultur aufzeigt und gingen längst in die Debatten der Kulturtheorie bei den Untersuchungen der Populärkultur ein. Auch für die hier besprochene Szene bieten diese ein fruchtbares Vokabular und Untersuchungsmuster, um die Parodie der gegenwärtigen spanischen Gesellschaft sowie die alternative Lebensform der *Movida* zu beschreiben und zu interpretieren sowie ihre politische Dimension zu diskutieren.

Die Karnevalskultur, welche Bachtin oft als »umgestülpte Welt« bezeichnet, bietet für den mittelalterlichen Menschen eine vom alltäglichen Dogmatismus und von Furcht befreite Plattform. Die so erlangte Freiheit findet ihren Ausdruck in einem universellen Lachen, welches sich gegen alle herrschenden Normen wendet: gleichermaßen über das Offizielle, das Nicht-Offizielle und über sich selbst lacht sowie sich der Formen der Parodie bedient.<sup>18</sup> Auf der Party agieren die Protagonisten innerhalb eines von franquistischer Diktatur, Zensur, der Frauenunterdrückung, dem Katholizismus etc. befreiten Raums: »Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden.«<sup>19</sup> Die *Movida Madrileña* wird als eine vom Alter und Herkunft unabhängige Gruppe inszeniert, in deren Rahmen alle gesellschaftlichen Tabus ausgeblendet und das Vulgäre in Verhalten und Sprache zum Normalzustand erklärt wird. Insbesondere die soziale Ordnung wird darin subvertiert, dass sich beispielsweise die bürgerliche Hausfrau an der Party beteiligt und ausgerechnet diejenige ist, die den Wettbewerbs-Gewinner öffentlich oral befriedigen wird. Nur im Rahmen der *Movida* kann sie ihren sonst unerfüllten Masochismus ausleben. Der Gewinner Moncho, ist ein Stricherjunge, der aufgrund seiner Erektion – einem Element des grotesken Körpers – zum König ernannt wird. Die zusammengehörende Erhöhung und

<sup>16</sup> Als Ausdruck volkstümlicher Feste vor allem der spanischen Provinzen erscheinen die Mitglieder der *Bomtony Grup* in einer der Szenen in traditioneller Verkleidung des San-Isidoro-Festes. Dies ist ein Fest, welches dem Stadtpatron von Madrid gewidmet ist und bei dem neben Stierkämpfen auch Umzüge mit verkleideten Menschen stattfinden, die übergroße karikierende Pappmaché-Hüte tragen, etc. In der Sequenz singen die Protagonisten zusätzlich einen bekannten Bolero der Sängerin Olga Guillot.

<sup>17</sup> Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M. 2006.

<sup>18</sup> Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval, zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M. 1990, S. 32.

<sup>19</sup> Bachtin 1990, S. 48.

Erniedrigung, die Bachtin im Karneval diagnostiziert, sind auch Kennzeichen der *Movida* Gemeinschaft, die alles relativiert und über alles lachen kann.

In beiden Teilen der Sequenz lassen sich einzelne Züge des karnevalesken Verständnisses Bachtins auffinden. Wesentlich scheint jedoch die Tatsache, dass hier nicht die dafür typische Universalität gilt, da gerade nicht die Vereinigung aller Figuren dargeboten wird. Eine Welt der Feierlichkeit und eine desjenigen, der sie beobachtet sich aber nicht zur Teilnahme entschließen kann, werden thematisiert. Die Freiheit, die für Bachtin aus einem Zusammenschluss aller und dem »Lachen über das Ganze« resultiert, ist bei Almodóvar begrenzt und kann sich lediglich im Rahmen des Festes entfalten. Der *almodóvareske* Karneval wird nicht innerhalb eines zeitlich begrenzten Raums, sondern innerhalb einer bestimmten, sich dazu bekennenden sozialen Schicht realisiert.

In seiner ausführlichen Untersuchung von Bachtins Theorie und ihrer Anwendung auf den Film formuliert Robert Stam die Bedeutung des Karnevals im heutigen Verständnis, welche die *Movida Madrileña* treffend beschreibt:

Carnival, in our sense, is more than a party or a festival; it is the oppositional culture of the oppressed, a countermodel of cultural production and desire. It offers a view of the official world from below – not the mere disruption of etiquette but as a symbolic, anticipatory overthrow of oppressive social structures. On the positive side, it is ecstatic collectivity, the joyful affirmation of change, a dress rehearsal for utopia. On the negative, critical side, it is a demystificatory instrument for everything in the social formation which renders collectivity impossible: class hierarchy, sexual repression, patriarchy, dogmatism, and paranoia.<sup>20</sup>

Als sexuell frustriert und gehandikapt versinnbildlicht das bürgerliche Ehepaar die Demokratie, auf die sich eben diese Eigenschaften aus der Parodie der Referenzfilme übertragen lassen. Obwohl die Abschaffung der Zensurbeschränkungen, Religions- und Sexualzwänge politisch verankert werden, kann der langsame Prozess der *transición* keine wirkliche Befreiung der Masse bedeuten. Bezogen auf die gesellschaftliche Akzeptanz der politischen Veränderungen versagen die Reformen, die befreite Welt kann sich zunächst nur in einem Underground entfalten.

Im Gegensatz zum Vorwurf, dass die *Movida* apolitisch sei, ist die Bewegung, wie Julia Nolte es treffend beschreibt, antipolitisch.<sup>21</sup> Sie will weder Für- noch Gegensprache zur Politik halten, sondern kann und will sich in Form einer Parodie über diese amüsieren. Der Erektions-Wettbewerb parodiert den demokratischen Wechsel als eine offizielle Repräsentation des modernen Spaniens, welche in seiner wenig radikalen und provokativen Form als langsamer Übergang keine schnell sichtbare Veränderung bezweckt. Die »umgestülpte Welt« von Bachtin ist hier die antipolitische Welt, die sich vom Ernstesten und vermeintlich Politischen distanziert, in Spaß verkehrt und gerade dadurch thematisiert.

Die Inszenierung des gemeinsamen Lachens und Klatschens beim Erektions-Wettbewerb könnte als eine Parodie der blinden Fürsprache des Demokratisierungsprozesses gelesen werden. Die größte Erektion scheint bei Almodóvar beinahe nützlicher, da diese zumindest einen sexuellen Wunsch erfüllt, als der Demokratisierungsprozess:

<sup>20</sup> Robert Stam: *Subversive Pleasures, Bachtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore 1989, S. 95.

<sup>21</sup> Vgl. Nolte, S. 58–60.

This is clearly a parodic pointer to the plebiscite recently celebrated when the script was written; but it is also a blatant assertion of the autonomy of pleasure and of the triumph of libidinal anarchy over the pieties of political progressives [...].<sup>22</sup>

Die karnevaleske Inszenierung des Underground-Festes in dieser Sequenz und die Elemente der Parodie, die darin realisiert werden, stehen exemplarisch für den gesamten Film. Die Grenze zwischen Alltag und Fiktion wird ständig durch die Verschmelzung der Inszenierung und der Dokumentation überschritten: Bei Almodóvar werden die Aspekte einer solchen in der spanischen Filmlandschaft neuartigen Filmästhetik im Rahmen des Undergrounds gelebt und ihre noch erfolglose Überschreitung in die spanische Alltagswelt kritisch inszeniert. So reflektiert der Regisseur in seiner Rolle als Maestro Monchos Erektion mit den Worten: »Fantasiere ich? Ist das die Realität, die ich vor mir erblicke, oder ist es eine Illusion?« (Abb. 20).



Abb. 20

Ehrfürchtig und nicht weniger ironisch steht er dabei zwischen den Beinen des Teilnehmers, unterhalb der genannten Potenz und weist darauf hin, dass die politischen Kalkulationen ähnlich Pepis konfusen Multiplikationen nur im Bereich der medialen und filmischen Illusionen zur Realität erklärt werden können.

<sup>22</sup> Paul Julian Smith: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London [u.a.] 2000, S. 16.