

Almodovar, Pedro
Emanzipation
Freud, Sigmund
Mutterschaft
Psychoanalyse
Sexualität
Transgender
Vaterschaft

Pedro Almodovar: Alles über meine Mutter

1 Auf der Suche nach dem Vater

„Alles über meine Mutter“ (,Todo sobre mi madre‘) wurde 2000 mit dem Oscar für den besten ausländischen Film prämiert. [...] Mit dem renommiertesten Filmpreis der Welt hat der europäische Autorenfilmer den Spagat zwischen exotischem Arthouse-Kino und kommerzieller Anerkennung seitens der Filmbranche geschafft. [...]

Nach Live Flesh, einem Ausflug in den Film Noir, erzählt Alles über meine Mutter erneut eine – wenigstens dem ersten Anschein nach – heterosexuelle Familiengeschichte. Und nach Womit hab‘ ich das verdient (1984) widmet Almodóvar sich seit langem wieder einer Mutter-Sohn-Beziehung. [...] Diese ist in Auf der Suche nach meinem Vater aber sehr viel enger. Die beiden teilen nicht nur die Liebe zum Theater und zur Literatur. ‚Der junge Mann Esteban und seine Mutter Manuela bilden eine Einheit, die niemand trennen kann, nicht einmal die Kamera. Bis auf wenige Sekunden sehen wir sie immer zusammen im Bild, die Einstellungen sind meist so komponiert, dass man zwischen den beiden eine Symmetrieachse ziehen könnte. Der eine, so scheint es, kann ohne den anderen nicht sein. Esteban ist das Einzige, was Manuela in einem Leben voller Enttäuschungen geblieben ist‘ (Beier 1999, 49).

Wie typisch diese symbiotische Mutter-Sohn-Beziehung tatsächlich ist, zeichnet sich ab, wenn man sie als Effekt jener auffälligen väterlichen Abwesenheit betrachtet, die eine Art leeres Zentrum bildet, um das herum Almodóvar seine wie

üblich sehr verschlungene Geschichte aufgebaut hat. Manuela hat nicht nur dem Vater nichts von seinem inzwischen 17-jährigen Sohn erzählt, sie hat auch Esteban in den Glauben versetzt, sein Erzeuger sei schon lange verstorben. Alle weiteren Informationen hat sie ihrem Sohn vorenthalten – doch Esteban ahnt zumindest, dass die Mutter ihn belügt. Am Ende des Films wird der Vater im Tagebuch seines toten Sohnes folgende Zeilen lesen: ‚Gestern Abend hat Mama mir ein Foto von sich gezeigt. Eine Hälfte war nicht mehr dran. Ich wollte es ihr nicht sagen, aber meinem Leben fehlt genau diese Hälfte auch. Heute Morgen habe ich in ihren Schubladen gewühlt und dabei ein paar Fotos gefunden. Eine Hälfte fehlte immer bei allen. Mein Vater, nehme ich an. Ich will ihn kennen lernen.‘

Die Sehnsucht nach dem Vater, von Almodóvar so erstmals ausdrücklich thematisiert, ist begründet. Eröffnet doch allein die väterliche Instanz die Möglichkeit, das inzestuös gefärbte Band zwischen Mutter und Sohn zu zerschneiden [Anm. C. T.: Als Inzest wird der genitale Sexualkontakt naher Verwandter bezeichnet; er ist kulturell geächtet und gesetzlich verboten und wird zu den zivilisatorischen Tabus gezählt]. Mit Händen zu greifen ist dieses Band in jener charakteristischen Szene, in der Mutter und Sohn gemeinsam vor dem Fernseher sitzen und Manuela die Rolle der Mutter eigentlich nur spielt. Denn ihre Begründung, warum der Sohn das Essen, das sie für ihn zubereitet hat, annehmen soll, ist ziemlich ungewöhnlich [für eine Mutter]: ‚Iss lieber was. Du musst ein paar Kilos zulegen, damit du auf den Strich gehen kannst, falls du mich irgendwann mal ernähren musst.‘

Almodóvar legt seinen Figuren hier keine ‚naturalistischen‘ Dialogsätze in den Mund, er lässt, durch den Witz verfremdet, das Unbewusste von Mutter und Sohn miteinander kommunizieren. Der Sohn ‚versteht‘ sofort, dass die Kilos nur eine Freudsche ‚Verschiebung‘ darstellen, und gibt der Mutter ihre eigene Botschaft postwendend in inverser Form zurück: ‚Du brauchst keine Kilos für den Strich, musst nur ‘n großen Schwanz haben.‘

Das Esteban sich, um die Mutter zu ernähren, prostituieren soll, lässt seine Rolle als Sohn changieren [Anm. C. T.: wechseln]. Die Ernährungsfunktion, die sie ihm dabei zuschreibt, ist inzestuös konnotiert. Esteban wähnt sich als ‚ihr Mann‘. Entsprechend altklug sinniert der Junge über sich in seinem Tagebuch: „Morgen werde ich 17. Aber ich sehe älter aus. Jungs, die wie ich alleine mit ihrer Mutter leben, haben ein besonderes Gesicht, sind ernster als gewöhnlich. Wie Intellektuelle oder Schriftsteller. Bei mir trifft das doppelt zu, denn ich bin ja auch Schriftsteller.“ [...]

Nicht zufällig steht auch Estebans Tod [...] im Zeichen des väterlichen Signifikanten. Als Esteban mit seiner Mutter am Abend seines 17. Geburtstages ins Theater geht und sie bei Tennessee Williams‘ Endstation Sehnsucht weinen sieht, fragt er nach ihrem Begehren – und erfährt zum ersten Mal etwas über seinen Vater. Manuela wollte früher auch zu Bühne, sie hatte in einer Amateurtheatergruppe die Stella gespielt – und sein Vater den Kowalski (zwei der drei Hauptfiguren in Endstation Sehnsucht). Esteban findet also heraus, dass er schauspielernde Eltern hat.

Auf seinen Geburtstagswunsch hin verspricht Manuela, ihm endlich alles über seinen Vater zu erzählen. Doch dazu kommt es nicht mehr. Das bloße Versprechen des väterlichen Signifikanten [Anm. C. T.: Hier und im weiteren Textverlauf i. S. der Psychoanalyse Jacques Lacans verwendet: ‚... des väterlichen innerpsychischen Symbols‘]. bewirkt in dieser inzestuös gefärbten Beziehung, dass das Band zwischen Mutter und Sohn reißen wird. Auf welche dramatische Weise dieses Band durchtrennt wird, sieht Manuela förmlich voraus: Als Esteban kurz vor dem Theaterbesuch geistesabwesend („Ich hatte einen Gedanken“) eine stark befahrene Straße überquert, wird er beinahe von einem Auto erfasst. Das überspielte Zusammenzucken und der typische Blick des Entsetzens, mit dem Manuela zusieht, deuten an, dass sie hier gleichsam einen ‚inneren Film‘ sieht, eine Art Vorausschau auf den kommenden Unfall.

Esteban wird von einem Auto überfahren, als er jenem Taxi nachläuft, in dem die berühmte Bühnenschauspielerin Huma Rojo (Marisa Paredes) sitzt. In der

von Mutter und Sohn besuchten Aufführung von Endstation Sehnsucht [uraufgeführt 1947] spielt sie die ‚verrückte‘ Blanche Dubois – also jene idealtypische ‚Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs‘, die in die quälend symbiotische Beziehung zwischen Stella und Kowalski einbricht, um am Ende in die Irrenanstalt eingewiesen zu werden. Wenn Esteban im strömenden Regen ausgerechnet ihrem Taxi nachläuft, so ist seine Hoffnung, von ihr ein Autogramm zu bekommen, von dem Wunsch nach dem väterlichen Signifikanten beseelt, der in der Mutter-Sohn-Beziehung trennend wirkt.

In diesem Moment begeht Esteban das, was die strukturelle Psychoanalyse als ‚Akt‘ bezeichnet, eine symbolisch determinierte [Anm. C. T.: ...eine in der bisherigen Abfolge der Symbole und Gefühle unausweichlich zwingende] Handlung, die eine Zäsur und einen Neubeginn impliziert. Nicht zufällig ist zu sehen, wie der Junge sich zum ersten Mal von seiner Mutter förmlich losreißt, seine Handlung ist spontan, überstürzt. Die Schauspielerin Huma Rojo ist für ihn mit dem Prinzip dieser assoziiert. Allerdings hat Esteban kurz zuvor, als seine Mutter ‚schauspielerte‘, erlebt, was ‚Trennung‘ für sie bedeutet: seinen Tod.

Als Esteban sterbend auf der Straße liegt, filmt die Kamera die heraneilende Manuela aus der Sicht des toten Sohnes, der nun an dem logischen Ort angekommen ist, an dem er zuvor, als er seine Mutter in der Spielszene beobachtet hatte, nur ‚virtuell‘ gewesen war. Der gesamte weitere Film betrachtet ‚meine Mutter‘ aus der Position des toten Sohnes, dessen Tagebuch von Anfang an nichts anderes war als ein Testament. [...]

Manuelas Suche nach dem Vater ist zugleich eine nach dem phallischen Objekt [Anm. C. T.: Als Phallus wird das männliche erigierte Genital bezeichnet, insofern es stammes- oder kulturgeschichtlich symbolisiert ist, zB als ein Turm, eine Schlange etc.]. Nicht zufällig ist die erste ‚Frau‘, die Manuela in Barcelona trifft, jene Transsexuelle, die auf den schönen Namen La Agrado hört – „weil ich mein ganzes Leben lang immer nur versucht habe, den anderen das Leben angenehm zu machen“ (‚agrado‘ , ‚das Wohlgefallen‘ , ‚das Belieben‘). La Agrado ist die

verkörperte Phantasie der ‚phallischen Frau‘, denn ‚sie‘ war früher ein Lastwagenfahrer, der sich durch eine Reihe von Schönheitsoperationen zur Frau hat nachrüsten lassen – ohne sich vom Phallus zu trennen. ‚Warum hast du ihn nicht auch wegmachen lassen?‘ wird sie später gefragt. Ihre rein ökonomische Begründung – ‚weil ich sonst keine Arbeit hätte [...] die Kunden wollen uns pneumatisch oben und gehaltvoll unten [...] Ein paar Titten, hart wie reifen und dazu einen großen Schwanz‘ – ist hier nur scheinbare Koketterie.

La Agrado entspricht einer Verkörperung des homosexuellen Phantasmas der phallischen Frau, aber sie ist vor allem eine sehr geschäftstüchtige Prostituierte, die oft über ihre Profession spricht. La Agrados Monolog über personale Authentizität – zweifelslos einer der Höhepunkte des Films – kreist um die Realisierung sexueller Identität im ökonomischen Zirkel von Angebot und Nachfrage. Wie ein Staubsaugervertreter sein neuestes Modell stellt La Agrado – um den Ausfall einer Theatervorstellung zu kompensieren – sich selbst als eine Art weiblicher Michael Jackson bzw. als ‚Gender Cyborg‘ vor. Jede Operation – ob Katzenaugen oder Silikon im Wangenknochen, Hüften und Gesäß – hat, wie der sexuelle Akt auch, ihren exakten Preis. [...]

Wenn La Agrado, ein Wunderwerk der plastischen Chirurgie, schlankweg behauptet: ‚Alles an mir ist authentisch‘ – so ist dies kein verwegener Nonsense. Mit diesem Monolog über die Authentizität des offensichtlich Künstlerischen, Gemachten, Inszenierten setzt Almodóvar jenen Gedanken aus Pei, Luci, Bom fort, gemäß dem ‚das Leben‘ in einem fiktiven Rahmen angesiedelt ist, in dem man nicht einfach man selbst ‚ist‘, sondern spielt. Entsprechend demonstriert La Agrado auf witzige Weise, dass auch das psychische Geschlecht keine Konstante der ‚authentischen‘ Anatomie (Penis haben oder nicht) ist, sondern Effekt eines Diskurses. Mit ‚typisch‘ weiblichen Gesten wie Handbewegungen und Sprechweisen führt La Agrado – indem sie in die Rolle einer Schauspielerin schlüpft – entsprechend ihre eigene ‚Weiblichkeit‘ wie ein Theaterstück auf. Das psychische Geschlecht ist Effekt eines sprachlich strukturierten Vorgangs,

einer Repräsentation. Die sprachlich-strukturierte Ebene ist nicht etwas Zusätzliches oder etwas Künstliches, sie bildet das Fundament des geschlechtlichen Seins. Deshalb hat La Agrado recht, wenn sie Implantate, Gesten und Ökonomie gleichermaßen als Signifikanten auffasst und sie als ‚authentisch‘ bezeichnet: „Was will ich damit sagen?“ schließt Agrado: „Es ist ziemlich teuer, authentisch zu sein. Und in diesen Dingen sollten wir nicht knausrig sein. Wieso? Weil wir umso authentischer werden, je ähnlicher wir dem Traum sind, den wir von uns selbst haben.“

Quelle:

- Kappelhoff, Hermann (Hrsg.): Pedro Almodóvar, München 2008.