

Almodóvars Putzfrauen

Hausarbeit als reinigendes Ritual

I

Die ersten Bilder von *Volver* (*Volver – Zurückkehren*, E 2006) zeigen Frauen bei der Grabpflege, wie sie Staub wegbürsten, Steine scheuern, Inschriften polieren und Blumen setzen. Starker Wind erschwert ihre Arbeit und lässt sie zudem als vergeblich erscheinen. Unaufhörlich bläst er Schmutz über den Friedhof und Sand in die Gesichter. Trotzdem putzen die Frauen weiter, ohne sich eine Pause zu gönnen – durch die Pflege der Gräber erweisen die Bekannten und Familienangehörigen ihren Toten die Ehre.

Das Reinigen ist das Schicksal der weiblichen Bevölkerung in La Mancha, erfährt man durch ein Gespräch zwischen drei der Frauen auf dem Friedhof. Es scheint auch das Schicksal der weiblichen Figuren im Kino Almodóvars zu sein: Fortwährend waschen oder spülen sie. Doch nicht nur Staub und Schmutz verschwinden, auch Ehemänner werden mit Lappen und Mopp beseitigt. Das Blut wird weggewischt, die Körper vergraben.

Wenn hier also immer wieder Protagonistinnen auftauchen, die, auf verschiedene Weise, mit Reinigungsarbeiten beschäftigt sind, und damit über die Filme hinweg ein Muster bilden, dann können diese Putzfrauen für ein allgemeines Strukturprinzip eintreten: Almodóvars Kino nämlich präsentiert sich als ein Universum, das seit über zwanzig Jahren, um es in den Worten Deleuze' zu formulieren, eine eigene Vielfältigkeit entwickelt und eine spezielle Gedächtnisfunktion beim Zuschauer auslöst. Virtuelle und aktuelle Erfahrungen wechseln sich ab, Gegebenheiten werden vergessen und (wieder-)erkannt. Wiederkehrende Gegebenheiten wie Schauspielerinnen, Figuren, Motive, Ereignisse, Orte, Gegenstände etc. gewinnen so – sofern sie eben als typische Elemente des Almodóvar'schen Filmkosmos erkannt werden – weitere, neue Bedeutungen.

In diesem Sinn lässt sich das Schaffen Almodóvars als Gedächtnis-Kino beschreiben, das dem Zuschauer ermöglicht, in regelmäßigen Abständen, gleichsam auf rituelle Weise, alle zwei bis drei Jahre

eine spezielle Rezeption stets von Neuem zu vollziehen.¹ Durch die wiederkehrenden Gegebenheiten können verschiedene Zeitmodi erfahren werden. Der Zuschauer ruft sich bestimmte Zusammenhänge in Erinnerung, beispielsweise die putzenden Protagonistinnen vorangegangener Filme, weist ihnen gewisse Bedeutungen zu und lässt so eine ganz eigene Zeitlichkeit entstehen. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Frage gestellt werden, was genau es mit dem Putzen im Kino Almodóvars auf sich hat.

Almodóvars Frauen werden oft von Männern betrogen, missbraucht, verlassen – auf jede erdenkliche Weise. Ihr Optimismus scheint durch die Misshandlungen jedoch kaum beeinträchtigt, noch weniger ihre Handlungsfähigkeit. Das Unglück bedeutet hier nicht das Ende des Glücks, sondern eröffnet neue Perspektiven und Möglichkeiten. Als bewahre ein magischer Schutzwall die Figuren vor dem Abgrund. Ihr Leiden lässt sich als Krise beschreiben, die sich zugleich als Wendepunkt offenbart, indem sie *unberechenbare Möglichkeiten* unmittelbar erfahrbar macht. Diese unerwartete Begegnung mit Möglichkeiten lässt sich als tragikomischer Faktor bezeichnen, welcher den filmästhetischen Ansatz Almodóvars prägt. Erst im Unglück wird den Protagonistinnen die ihnen zugeschriebene Position im sozialen Gefüge bewusst. Erst dann öffnet sich ihr Blick für die Grenzen und Hindernisse, aber auch für neue Gestaltungsräume. Die Filme Almodóvars erzählen immer wieder, wie die Protagonistinnen zunächst glauben, kaum aus ihrem unterdrückten Alltag entfliehen zu können, bis es zu einem gewaltigen Einbruch kommt, der sie aus der Sackgasse herauszuführen und in die Welt der Möglichkeiten zu geleiten vermag.

Die Folge dieser jähen Veränderung besteht häufig darin, dass sich die weiblichen Figuren von den männlichen distanzieren, denen sie bislang als Ehefrauen oder Geliebte verbunden waren – und das Aufbrechen eines vermeintlich starren Beziehungsgefüges befähigt oder zwingt die Frauen zu Handlungen, die geradezu draufgängerisch und fahrlässig erscheinen mögen. Die dadurch entstehenden Situationen wirken, weil sie ungewohnt und überraschend sind, oftmals eher humoristisch als melodramatisch. Zu dieser Wirkung trägt auch bei, dass sich die Psyche der Figuren stets in Handlungen ausdrückt. Sie wird entäußert, gleichsam zur Schau gestellt. Das Putzen spielt dabei eine zentrale Rolle.

II

Gloria (Carmen Maura) in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (*Womit habe ich das verdient?*, E 1984) ist Hausfrau. Aus finanziellen

Gründen muss sie neben der Heimarbeit noch putzen gehen, in einer Sporthalle, in der Wohnung eines Schriftstellerpaares und bei dem Bruder des Autors, einem Psychiater. Glorias Familie rührt nicht nur keinen Finger, um ihr zu helfen, sondern macht ihr, im Gegenteil, besonders viel Arbeit: So erbricht sich der Sohn mitten im gesäuberten Flur. Fortwährend ist Gloria beschäftigt; Dank für ihr Tun erhält sie nicht. Kurze Pausen legt sie nur ein, um Putzmittel oder Klebstoff schnüffeln oder Aufputzmittel schlucken zu können. Vergeblich versucht sie, ihrem Alltag zu entfliehen.

Gloria stellt das zentrale Glied der familiären Gemeinschaft dar, durch das die übrigen Mitglieder miteinander verbunden sind. Über sie laufen alle sozialen und ökonomischen Beziehungen – die ohnehin kaum voneinander zu trennen sind. Sie erwirtschaftet das Geld, verteilt und verwaltet es. Und dennoch hat sie selbst nie genug davon. Ihren Mann, der als Taxifahrer arbeitet, muss sie um Geld bitten. Auch mangelt es ihr an emotionalem Kontakt zu ihren Mitmenschen. Weder wird sie als Frau noch als Mutter wahrgenommen und anerkannt. Die Protagonistin bleibt mittellos und unsichtbar. Ihre Existenz scheint rein funktionell begründet, als sei sie ausschließlich dazu da, privat wie gewerblich den Dreck und Schmutz, die Spuren anderer zu beseitigen.

Am Anfang von *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* wischt Gloria auf Knien den Boden einer Kendo-Halle. Kurz darauf stellt sie,

¿Qué he hecho yo para merecer esto!! – die Waffen einer Putzfrau



mit einem Schrubber in der Hand, die zuvor gesehenen Kampftechniken nach. Nach den ersten Schlagübungen folgt eine Szene, in der Gloria Schuhe stiehlt und einen unbefriedigenden Geschlechtsverkehr mit einem der Kämpfer in der Dusche erlebt. Im Anschluss an den misslungenen Sexualakt greift die Putzfrau, offenkundig frustriert, zu einem Kendo-Stab, dieses Mal zu der echten männlichen Waffe, und vollzieht erneut Schlagübungen. Die von Almodóvar zunächst eher als komisch und unbeholfen inszenierten Gesten werden später in einen mörderischen Akt transformiert. Genau auf diese Weise nämlich tötet Gloria im Affekt ihren Mann – mit einer Fleischkeule. Die Putzfrau hat ihre Reinigungstechnik perfektioniert.

Wie so oft bei Almodóvar setzt auch in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* ein zufälliger Impuls die Befreiung der Protagonistin in Gang. Nun muss die Mörderin jegliche Spuren der unabsichtlich begangenen Tat rasch beseitigen – wofür sie als Reinigungskraft bestens geeignet ist. Die Tatwaffe, der Schinkenknochen, kommt in die Suppe, den blauen Fleck in ihrem Gesicht verdeckt das wellige braune Haar, die mit Blut besprenkelte Eidechse wirft Gloria kurzerhand ins Freie, wo der Regen die letzten Beweise wegspült. Das Chaos ist schnell verschwunden, die Wohnung wieder aufgeräumt. Dass die verbannte Eidechse »Dinero«, also »Geld«, heißt, verdeutlicht, dass neben den familiären Strukturen auch das ökonomische System aufgebrochen wurde und nicht mehr dasselbe wie vorher ist.

Nach dem Tod des Familienoberhaupts kehrt die Schwiegermutter mit ihrem Enkel Toni (Juan Martínez), dem älteren Sohn Glorias, aufs Land zurück, in die Heimat. »Vergiss niemals, dass ich deine Mutter bin« (»No olvides nunca que soy tu madre«), beschwört Gloria ihr Kind und äußert mit diesen Worten ihren Wunsch, auch Spuren hinterlassen zu können, endlich als körperliches Wesen wahrgenommen zu werden und liebende wie geliebte Mutter sein zu dürfen.

Wie Gloria ist auch Raimunda (Penélope Cruz) aus *Volver* Hausfrau und muss ebenso durch zusätzliche Arbeit Geld verdienen. Immer hat sie zu tun, ob als Köchin und Reinigungskraft in ihrer Wohnung, am Flughafen oder in einem Restaurant. Hingegen ist ihr Ehemann Paco (Antonio de la Torre), nachdem ihn sein Arbeitgeber entlassen hat, der Familie bloß mehr ein unangenehmer und überflüssiger Gefährte. Eines Tages plötzlich ersticht ihn seine Stieftochter Paula (Yohana Cobo), als er sie vergewaltigen will.

Raimunda übernimmt sofort die Verantwortung für die Tat ihres Kindes und beseitigt alle Spuren des Totschlags – ähnlich wie Gloria in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*. Mit Küchenpapier und Wischmopp saugt sie das Blut vom Fußboden auf, mit reichlich Wasser säubert sie das Küchenmesser, das Mordwerkzeug. Die Leiche wickelt sie in eine Decke und verstaut sie in einer Tiefkühltruhe, die

sie zusammen mit einer Freundin in der Nähe eines Flusses, am Lieblingsort des Toten, vergräbt.

In *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* und *Volver* lässt sich das Putzen also als befreiender Akt beschreiben. Gloria und Raimunda töten oder beseitigen die Männer, die ihnen, wie die Inszenierung Almodóvars nahelegt, eine längere Zeit schon eine Last in ihrem Leben waren, und eröffnen sich damit neue Perspektiven jenseits einer patriarchalen Familienstruktur. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, E 1988) wird ironischerweise die Verschmutzung zu einer transformativen Handlung. Kaum minder frustriert als Gloria wartet Pepa (ebenfalls gespielt von Carmen Maura) in ihrer Wohnung auf einen Anruf ihres Liebhabers Iván. Je länger sie wartet, desto mehr verwandelt sie ihr Zuhause. Das Telefon landet auf dem Balkon, Glasscherben fliegen über den Fußboden, Gazpacho verteilt sich überall, und später brennt sogar das Bett lichterloh. Das Chaos, das Iván (Fernando Guillén) in Pepas Seele verursacht hat, drückt sich unmittelbar in Handlungen aus, wird gleichsam materialisiert. Auch ihren Nervenzusammenbruch erleidet die Frau in der zunehmend verunreinigten Umgebung.

Als Pepa schließlich erfährt, dass sie von ihrem Geliebten endgültig verlassen wurde, entfernt sie systematisch jegliche Spuren, die sie an die Zeit mit ihm erinnern. Der Kleiderschrank wird neu geordnet, Geschenke, Plastikblumen und Postkarten werden in Iváns Koffer, der bereits aus allen Nähten platzt, verstaut oder in die Mülltonne gestampft. Die Unglückliche zerstört die bis dahin herrschende Ordnung. Erst am Ende des Films, als Pepa von Iván loslassen kann, verlangt es sie nach einer Putzfrau, die die Wohnung reinigt und wieder aufräumt. Pepa selbst arbeitet übrigens als Schauspielerin. Bezeichnenderweise bewirbt sie ein Waschmittel in einem Fernsehspot, in dem sie eine Mutter spielt, die das Hemd ihres Sohnes von Blutflecken reinigt, damit die Polizisten den Mann für unschuldig halten.

III

In den diskutierten Filmen bewirken die Wiederholungen immerzu auch Verschiebungen. Auf verschiedene Weise ist das Putzen jeweils ein Ausdruck davon, dass Gloria, Raimunda und Pepa beginnen, sich aus den patriarchalen Fesseln zu lösen und ihr Leben neu zu ordnen. Dass die Männer einen Grund ihres Leidens darstellen, den es zu beseitigen gilt, verstehen die drei erst in dem Moment, in dem sich diese als verunreinigende Elemente, als Schmutz zu erkennen ge-

ben, sich ihre unliebsame Existenz konkret zeigt und erfahrbar wird, sei es in Gestalt einer blutenden Leiche oder durch größtes Chaos in der Wohnung. Der – blinde – Fleck muss sichtbar werden, damit die Frauen ihn wegwischen können.

In Almodóvars Kino werden diese reinigenden Tätigkeiten als typisch weibliche Handlungen innerhalb eines patriarchalen Systems beschrieben. Zugleich jedoch zeigen die Filme, wie es den Protagonistinnen gelingt, sich gerade durch das Putzen einen Raum der Selbstbestimmung zu erkämpfen: Die Reinigungsarbeit wird zur Ausdrucksform, in der sich die Entwicklung von Almodóvars Frauen hin zu einem selbstbestimmten Figurendasein vollzieht: erste Schritte auf einem langen Weg, den die Filme ein Stück weit mit Gloria, Raimunda und Pepa gehen, um sie dann in eine Zukunft zu entlassen, die zwar ungewiss ist, die sich der Zuschauer aber wenigstens befreit vom größten Schmutz, eben den konkret-sinnlichen Ablagerungen patriarchaler Strukturen, denken kann. Die enge Verknüpfung der Hausarbeit mit den Frauenfiguren impliziert in Almodóvars Kosmos also nicht die Zuweisung von traditionellen Geschlechterrollen, sondern ist vielmehr als reinigendes Ritual zu verstehen, als Verhandlungsform, durch die sich die Frauen zu ihrer Umwelt verhalten können. Performativ begegnen sie ihren Problemen und beseitigen gründlich den Schmutz in ihrem Leben – mit Schrubber, Staubsauger und Spaten. Im Putzen wird somit das, was sich für gewöhnlich als inner-psychischer Konflikt darstellt, in ein äußeres Verhältnis zur Welt transformiert.

¹ Gerade diese serielle Erscheinungsform der Filme versteht die amerikanische Filmwissenschaftlerin Marsha Kinder als spezielle Strategie des Autorenkinos, welche sich besonders deutlich bei Almodóvar abzeichne. Das heutige Autorenkino »demands a retrospective reading, that attends to such auteurist echoes and encourages the audience to follow the filmmaker faithfully from one text to the next«. Die Filme »began to pattern themselves as variations on a theme«. Vgl. Marsha Kinder, »Reinventing the Motherland. Almodóvar's Brain-Dead Trilogy«, in: *Film Quarterly* 58/2 (2004/05), S. 9–25, hier S. 12.