



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Darstellungsformen von Mutterbildern  
in den Filmen *Lola* und *Danzón*  
der mexikanischen Regisseurin María Novaro“**

verfasst von / submitted by

Mag. Dietlinde Dagmar Weiß

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 190 353 347

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch, UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

PD<sup>in</sup> Dr. <sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Marlen Bidwell-Steiner

## **DANKSAGUNG**

Meiner Tochter Mara, die mich zur glücklichen Mutter gemacht hat und mir als „personal coach“ insbesondere in der Schlussphase der Diplomarbeit zur Verfügung stand.

Meinem Partner Paul, der mein Leben begleitet und ohne dessen Rückhalt ich wohl kein zweites Studium in Angriff genommen hätte.

Meinen Eltern, durch deren positive Einstellung ich mein erstes Studium (Übersetzerin) völlig frei wählen konnte. Wie sehr Eltern ihre Kinder beeinflussen, ist mir erst durch meine eigene Lebenserfahrung bewusst geworden.

Meinen beiden Lektorinnen Isolde und Marga, Danke für die raschen Rückmeldungen!

Danke an Frau Privatdozentin Dr.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Bidwell-Steiner für die Betreuung bei der Auswahl des Themas und dessen Ausarbeitung.

# Inhaltsverzeichnis

|       |                                                                          |    |
|-------|--------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.    | Einleitung .....                                                         | 5  |
| 2.    | Entwicklung des mexikanischen Kinos .....                                | 6  |
| 2.1   | Stummfilmära.....                                                        | 7  |
| 2.2   | Das Goldene Zeitalter - <i>La Época de Oro</i> .....                     | 7  |
| 2.3   | Krise und Neuer Aufschwung von 1960 bis 1999 .....                       | 9  |
| 2.3.1 | Filmakademien und Filmförderungsinstitutionen .....                      | 10 |
| 2.3.2 | Weibliche Filmschaffende in Mexiko .....                                 | 13 |
| 2.3.3 | <i>Cine de mujer</i> anstatt <i>Cine feminista</i> .....                 | 15 |
| 2.4   | María Novaro .....                                                       | 17 |
| 3.    | Feministische Ansätze in der Filmtheorie .....                           | 19 |
| 3.1   | Feminismus .....                                                         | 19 |
| 3.1.1 | Die erste Welle.....                                                     | 19 |
| 3.1.2 | Die zweite Welle.....                                                    | 19 |
| 3.1.3 | Die dritte Welle .....                                                   | 21 |
| 3.1.4 | Die dritte Welle der weiblichen Filmschaffenden.....                     | 22 |
| 3.2   | Feministische Filmtheorie .....                                          | 23 |
| 3.2.1 | Psychoanalytische Ansätze von Laura Mulvey.....                          | 24 |
| 3.2.2 | Das Gegenkino von Claire Johnston.....                                   | 26 |
| 3.2.3 | Die Position der weiblichen Zuschauerin nach Mary Ann Doane .....        | 27 |
| 3.2.4 | Das System der Blicke nach Teresa de Lauretis .....                      | 28 |
| 3.3   | Melodram und Mutterfiguren aus Sicht der feministischen Filmtheorie..... | 30 |
| 3.3.1 | Das Melodram – ein weibliches Genre? .....                               | 30 |
| 3.3.2 | Das Subgenre des mütterlichen Melodrams.....                             | 31 |
| 4.    | Mutterbilder in der mexikanischen Kultur .....                           | 32 |
| 4.1   | Die Mutter und die Prostituierte .....                                   | 33 |
| 4.1.1 | Die „jungfräuliche Mutter“ .....                                         | 34 |
| 4.1.2 | Die gute und die böse Mutter .....                                       | 36 |
| 4.2   | Das Mutterbild im Melodram .....                                         | 36 |
| 4.2.1 | Die nationale Bedeutung des Muttertags.....                              | 37 |
| 4.2.2 | <i>La „madre nacional“</i> - Sara García .....                           | 38 |

|         |                                                      |     |
|---------|------------------------------------------------------|-----|
| 4.3     | Mutterfiguren der „dritten Welle“ .....              | 39  |
| 4.4     | Mutterbilder im Überblick .....                      | 40  |
| 5.      | Filmanalyse.....                                     | 42  |
| 5.1     | Lola .....                                           | 42  |
| 5.1.1   | Die Mutterfigur Lola .....                           | 44  |
| 5.1.1.1 | Spielszenen mit ihrer Tochter .....                  | 44  |
| 5.1.1.2 | Vernachlässigung des Kindes .....                    | 50  |
| 5.1.2   | Lola als begehrte und begehrende Frau .....          | 56  |
| 5.1.3   | Religiöse und kulturelle Referenzen .....            | 61  |
| 5.1.3.1 | Stabat Mater .....                                   | 61  |
| 5.1.3.2 | Statue zur Ehrung der Mutter .....                   | 63  |
| 5.1.4   | Erkenntnisse aus der Analyse von <i>Lola</i> .....   | 64  |
| 5.2     | Danzón .....                                         | 66  |
| 5.2.1   | Die Mutterfigur Julia .....                          | 67  |
| 5.2.1.1 | Julias Beziehung zu ihrer Tochter.....               | 67  |
| 5.2.2.2 | Weitere Mutterfiguren in Danzón .....                | 71  |
| 5.2.2   | Darstellung Julias als Frau .....                    | 74  |
| 5.2.2.1 | Julia als begehrte Frau .....                        | 74  |
| 5.2.2.2 | Julia als begehrende Frau.....                       | 84  |
| 5.2.3   | Kulturelle Referenzen.....                           | 86  |
| 5.2.4   | Erkenntnisse aus der Analyse von <i>Danzón</i> ..... | 88  |
| 6.      | Conclusio .....                                      | 89  |
| 7.      | Resumen en español .....                             | 92  |
| 8.      | Quellen.....                                         | 103 |
| 8.1     | Literaturverzeichnis.....                            | 103 |
| 8.2     | Filmographie .....                                   | 106 |
| 8.3     | Abbildungsverzeichnis.....                           | 106 |
| 9.      | Anhang .....                                         | 108 |
| 9.1     | Sequenzprotokoll <i>LOLA</i> .....                   | 108 |
| 9.2     | Sequenzprotokoll <i>DANZÓN</i> .....                 | 114 |
|         | Abstract.....                                        | 118 |

# 1. Einleitung

Das mexikanische Kino war lange Zeit eine Männerdomäne. Zwar kamen Frauen als Schauspielerinnen vor, aber nur sehr wenige Frauen befanden sich hinter der Kamera als Regisseurinnen, Produzentinnen oder Drehbuchautorinnen. Umso wichtiger ist es, diese sichtbar zu machen und zu untersuchen, ob bzw. wie diese eine neue Sichtweise ins Filmgeschehen bringen.

Eine dieser Vertreterinnen ist die mexikanische Regisseurin Maria Novaro, in deren Filmen oft Mütter die Protagonistinnen sind. Diese Arbeit thematisiert die in ihren Filmen *Lola* und *Danzón* repräsentierten Bilder von Mutterschaft und Mütterlichkeit. Gibt es Gemeinsamkeiten bei der Darstellung der Mutterfiguren und deren Lebensumfeld in ihren Filmen? Welche Einflüsse spiegeln sich in ihren Werken wider? Ich untersuche in meiner Arbeit, ob Novaro eine eigene Mutterimago kreiert und wenn ja, inwieweit sich diese in eine bestimmte Kategorie einordnen lässt.

Nach einem kurzen Abriss der mexikanischen Filmgeschichte (in Kapitel 2), in dem die Regisseurin und der Kontext ihrer beruflichen Laufbahn vorgestellt wird, erläutere ich (in Kapitel 3) die historische Entwicklung der feministischen Bewegungen, die in drei großen Wellen betrachtet werden können. Parallel zur dritten feministischen Welle spricht man auch von einer dritten Welle der feministischen Filmschaffenden, zu der die Regisseurin gehört. Kapitel 3 umfasst des Weiteren die feministischen Ansätze der Filmtheoretikerinnen Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane und Teresa de Lauretis über Darstellung, Blick und Begehren, die den theoretischen Unterbau zum praktischen Teil meiner Arbeit darstellen. Aufgrund der besonderen Relevanz für das Thema der Arbeit ist ein Abschnitt dem Subgenre des mütterlichen Melodrams aus Sicht der feministischen Filmtheoretikerin Annette Brauerhoch gewidmet.

Eine kulturelle Auseinandersetzung mit den Mutterbildern in der mexikanischen Gesellschaft und im Besonderen mit den Mutterfiguren im mexikanischen Film findet im 4. Kapitel statt. Hier beschreibe ich die Dichotomie der patriarchalen Mutterbilder sowie das Mutterbild der sogenannten „dritten Welle“.

Nachdem ich auf diese Weise die für das Verständnis der Arbeit wesentlichen Begriffe Mutterbild, Feminismus, feministische Filmtheorie u.a. geklärt habe, widme ich mich dem praktischen Teil meiner Arbeit, der Filmanalyse, wobei ich mich auf die

systematische Filmanalyse nach Helmut Korte, Stefan Munaretto und Annette Bienk stütze. Die von mir untersuchten Aspekte betreffen die Darstellung der Protagonistinnen als Mutterfiguren, begehrte und begehrende Frauen sowie die kulturellen Referenzen, die die in dieser Arbeit analysierten Filme María Novaros *Lola* und *Danzón* aufweisen. Die genauere Vorgehensweise habe ich in Kapitel 5 dargelegt. Auf jeden der beiden Filme folgt eine Zusammenfassung der aus der jeweiligen Analyse gewonnen Erkenntnisse, die dann im abschließenden Kapitel 6 miteinander verglichen werden, um ein Gesamtfazit zur Beantwortung der Forschungsfrage zu ziehen.

## 2. Entwicklung des mexikanischen Kinos

Mexiko kann auf eine reichhaltige Filmgeschichte zurückblicken. Innerhalb der spanischsprachigen Welt verfügt das Land in Bezug auf finanzielle Mittel, technische Produktion, die Anzahl der Filmproduktionen sowie bedeutende Regisseure und Regisseurinnen und internationale Präsenz über die hochentwickeltste Filmindustrie. Es hat mehr Filme als jedes andere spanischsprachige Land produziert und dafür zahlreiche international renommierte Filmpreise gewonnen (Hershfield 1999: xi).

Der mexikanische Film repräsentiert ein nationales Kulturgut, das wesentlich zur Identität der Nation beigetragen hat und dies auch weiterhin tut. Er spiegelt sowohl die politische als auch die soziale Entwicklung des Landes wider. Themen wie die mexikanische Revolution von 1910, Armut, Machismo, Emigration in das nördliche Nachbarland USA, die Überheblichkeit der Machtelite, Prostitution, Gewalt und andere soziale Missstände werden filmisch aufgearbeitet und seine Folklore, Traditionen, Symbole, Mythen sowie sein musikalisches Erbe und regionale Vielfalt durch Filme dokumentiert und weitergetragen (ebd.).

Joanne Hershfield und David R. Maciel unterteilen in ihrem Buch *Mexico's Cinema. A century of Film and Filmmakers* (1999) die Filmgeschichte Mexikos in drei große Phasen: die Stummfilmära (von 1896 bis zum Ende 1920er Jahre), das goldene Zeitalter (Ende der 1930er Jahre bis Ende der 1950er Jahre) und das zeitgenössische Kino (1960 – 1999 = Erscheinen des Buches).

## 2.1 Stummfilmära

Die neue französische Technologie erreicht Mexiko im Jahre 1896 und wird rasch aufgenommen und verbreitet. Die ersten Filme dienen vor allem der Dokumentation der Landschaften und Traditionen des Landes sowie der Verherrlichung des Regimes von Porfirio Díaz (1876-1910). Während der mexikanischen Revolution von 1910 kommt der Unterhaltungsfilm praktisch zum Erliegen, es werden jedoch Dokumentationen über das Aufeinandertreffen der Revolutionsgarden mit den Föderalen gefilmt und so die Filmindustrie am Leben erhalten (Hershfield 1999: 2). Mit Ende der Revolution entsteht der Studiofilm und die verstärkte Produktion von Spielfilmen. Insgesamt wurden zwischen 1898 und 1930 über einhundert Stummfilme und Dokumentarfilme produziert.

Ende der 1920er Jahre lief die Stummfilmära aus und der Tonfilm erschien. Hollywoods Filmindustrie betrieb eine aggressive Expansionspolitik und setzte den mexikanischen Film stark unter Druck. Bei der Produktion der ersten Tonfilme zeigte sich die technische Unterlegenheit der Filmindustrie spanischsprachiger Länder gegenüber der US-amerikanischen, die in ihren Studios Filme mit spanischem Ton unterlegte. Lateinamerikanische Filmschaffende erlernten ihr Handwerk in Hollywood, bevor sie ihr Können in ihrem jeweiligen Land wieder einbrachten. Der 1931 produzierte Klassiker „Santa“ bestand aus einer Filmcrew, die in Hollywood ausgebildet worden war (Hershfield 1999: 19).

## 2.2 Das Goldene Zeitalter - *La Época de Oro*

Bereits in den späten 1930er Jahren, mit den ersten Tonfilmen, stellte das Kino in Mexiko ein Massenunterhaltungsmedium dar. Ein Effekt, der sich in den 1940ern noch verstärkte. Sogar in den entlegensten Dörfern fanden Filmvorführungen statt und begeisterten ihr Publikum (Hershfield 1999: 33)

Mexiko brachte in jedem Genre, ob es sich um Action, Komödie, Musical, Drama, Horror, Melodrama oder Mysteryfilme handelte, kreative Schauspieler/innen hervor, so zum Beispiel den unsterblichen Komiker Mario Moreno alias „Cantinflas“.

Neue Genres, wie die Ranchera wurden (in den 1930er Jahren) geschaffen. Dieses Genre in einem ruralen Setting mit volkstümlicher Musik bietet komödiantische Archetypen und Romanzen mit einem Happy End. Zwei der größten Stars des Goldenen Zeitalters, Pedro Infante und Jorge Negrete wurden in diesem Genre berühmt (Hershfield 1999: 34).

Ein ebenso populäres neues Genre war die Rumbera oder Cabaretera, eine Version des Prostituierten-Melodrams. Ursprünglich hatte der kubanisch-stämmige Regisseur Juan Orol für seine Cabaretfilme die Tänzerin María Antonieta Pons aus Kuba engagiert und damit einen Boom eingeläutet, der in den 1940er Jahren seinen Höhepunkt fand. Das Cabaret als Ort des exotischen Amusements mit Tanzeinlagen (zuerst v.a. kubanische Rumba, später Mambo und Cha-cha-chá) ließ Männer aus der Bourgeoisie und „gefallene“ Frauen aufeinandertreffen. Diese „Sünderinnen“ waren in der Narration meist bescheidene junge Frauen, die von der Provinz in die Stadt kamen, um sich ihren Lebensunterhalt als Tänzerinnen, Animierdamen oder Prostituierte in Cabarets oder Bordellen zu verdienen. Als Vorläufer des Subgenres gelten Santa, in dem bereits 1931 eine Rumba als Musikeinlage eingebaut wurde und La Mujer del Puerto (1933). Stars des Genres waren die Schauspielerinnen Meche Barba, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Tongolele (vgl. Hershfield 1999: 167ff.). Die Rumberas/Cabareteras können als sozialkritische Melodramen bezeichnet werden. Sie hatten ihre Blütezeit während der Präsidentschaft von Miguel Alemán Valdés (1948-1952) und reflektierten einige soziale Aspekte jener Zeit: Korruption in allen politischen Sphären, Bevölkerungsexplosion im städtischen Bereich, Ansteigen der Arbeitslosigkeit, Gewalt und Prostitution (Hershfield 1999: ebd.).

Der Film *Salón México* (Emilio Fernández, 1949) ist ebenso diesem Genre zuzurechnen, wenn auch die Hauptdarstellerin Mercedes keine Rumbatänzerin ist, sondern jene nur auf der Bühne des Etablissements „Salón México“ auftreten. Mercedes ist Danzántänzerin und Animierdame und erhält mit ihrem Verdienst ihre jüngere Schwester Beatriz, für die sie ein Privatinternat bezahlt und die sie in dem Glauben lässt, Geschäftsfrau zu sein. Als Beatriz die Schule abschließt und reich heiratet, könnte Mercedes aus dem Prostituiertenmilieu austreten, wird jedoch durch ihren Zuhälter erschossen. Das tragische Ende dieser Heldinnen entspricht dem Genre: Die „Sünderin“ muss am Ende bestraft werden.

Abgelöst werden die Cabareteras vom Familienmelodram, das in den 1950er Jahren seinen Höhepunkt erlebte. Charakteristisch für das goldene Zeitalter waren

familientaugliche Filme, in denen weder Nacktheit noch anstößige Sprache einen Platz hatten. Sexualität wurde nur angedeutet, Gewaltszenen auf ein akzeptables Maß reduziert und kulturelle Tabus nicht angetastet. Die Spielfilme des Goldenen Zeitalters spiegelten die Wünsche der Gesellschaft, ihre sozialen Strukturen, ihre Moralvorstellungen und Gebräuche wider. (Hershfield 1999: 34). Auf das mütterliche Melodram wird in den Abschnitten 3.3.2 und 4.2 näher eingegangen.

Ein Faktor, der die mexikanischen Filmentwicklung wesentlich vorantrieb, war der zweite Weltkrieg. Nachdem die spanischsprachige Welt kein Interesse an den in Hollywood produzierten Kriegsfilmern zeigte, fiel Hollywood als Konkurrent auf dem weltweiten Filmmarkt aus. Darüber hinaus sponserten die USA das mexikanische Kino in finanzieller sowie in technischer Hinsicht. Die USA leisteten zur Zeit des zweiten Weltkrieges einen wesentlichen Beitrag zur Modernisierung der mexikanischen Filmstudios und verhalfen so der Filmindustrie ihres südlichen Nachbarlandes zu deren Größe (Hershfield 1999: 35f.)

## **2.3 Krise und Neuer Aufschwung von 1960 bis 1999**

Die 1960er Jahren markieren den Beginn einer großen Krise der nationalen Filmindustrie Mexikos. Das politische Klima, das in den Studentenrevolten von 1968 kulminierte sowie die tragische Konfrontation der Demonstranten mit den Regierungskräften führte zu einer Repression, die das Land auf Jahrzehnte prägen sollte. Es war dies die größte Herausforderung für das bestehende autoritäre Einparteiensystem.<sup>1</sup> Die Forderungen der Demonstranten nach unabdingbaren Reformen wurden jedoch mit Waffengewalt zum Verstummen gebracht. Am 2. Oktober 1968 wurde die Armee gegen die Zivilgesellschaft eingesetzt und tötete im Massaker von Tlatelolco (Platz von Mexiko-Stadt) zweihundert bis dreihundert friedlich demonstrierende Studenten. Diese Ereignisse prägten die junge Generation von Künstler/inn/en und Filmschaffenden, in deren Werke ihre politischen und individuellen Sichtweisen einfließen (Hershfield 1999: 193).

1970 kam es zum politischen Wechsel und mit dem neuen Präsidenten Luis Echeverría zu einer Teilverstaatlichung der Filmindustrie. Filmemacher wurden

---

<sup>1</sup> Die PRI (Partido Revolucionario Institucional) war von 1929 bis 2000 uneingeschränkt an der Macht. (Anm. d. Autorin)

ermuntert, Konventionen über Bord zu werfen, sich sozialen Themen zuzuwenden und sogar Mexikos glorifizierte Vergangenheit aus neuen Gesichtspunkten zu betrachten. Besonders Geschlecht und Sexualität wurden nun in einem neuen Licht dargestellt. Insgesamt brachte die 1968er Generation auf allen Gebieten des Filmschaffungsprozesses neue Talente hervor: begabte Schauspieler/innen, Regisseure und Regisseurinnen, Musiker/innen, Drehbuchschreiber/innen und Nachbearbeitungsexpert/inn/en (Hershfield 1999: 194).

Diese kurze Blütezeit dauerte jedoch nur acht Jahre (1970-1978) und konnte die institutionelle Krise der Filmindustrie nicht aufhalten. Nach 1978 gab es drei Produktionsformeln: staatlich subventionierte Produktionen, Filme des privaten Sektors und das unabhängige Kino. Die staatliche und unabhängige Produktion schuf künstlerisch wertvolle Filme, das des privaten Sektors legte weniger Wert auf Talent und Niveau denn auf kommerzielle Vermarktung. Dessen Filme waren oft degradierend, sexistisch und brutal und beschleunigten die bestehende Krise des mexikanischen Films (Hershfield 1999: 194).

In den 1990er Jahren entstanden eine Reihe von unabhängigen Filmen. Laut Hershfield haben in einem Zeitraum von weniger als zwei Jahrzehnten eine rekordverdächtige Anzahl von neuen Regisseur/inn/en eine bedeutende Anzahl von narrativen Filmen von exzellenter Qualität gedreht. Zusätzlich entstanden Dokumentationen, Kurzfilme und Experimentalfilme von Student/inn/en, die internationale Anerkennung und prestigeträchtige Preise gewannen.

Einen direkten Einfluss auf dieses Wiederaufleben des mexikanischen Films hatten die beiden Filmakademien Centro Universitario de Estudios Cinematográficos der Universidad Nacional Autónoma de México und das staatlich subventionierte Centro de Capacitación Cinematográfica, die im folgenden Abschnitt genauer vorgestellt werden.

### **2.3.1 Filmakademien und Filmförderungsinstitutionen**

1971 wurde das Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) gegründet, eine Filmakademie, die die professionelle Ausbildung von Filmfachleuten sowie die Produktion von mexikanischen Filmen gewährleisten sollte. Da zu jenem Zeitpunkt ein

Großteil der Filmindustrie verstaatlicht wurde, schuf der Staat das CCC innerhalb seiner eigenen Studios, den Estudios Churubusco.

Die zweite Filmakademie, das Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), wurde 1963 innerhalb der öffentlichen Universität Universidad Autónoma de México (UNAM) gegründet. Anfangs konnte man dort nur Filmanalyse studieren, später wurde das Studienangebot auf die Filmproduktion ausgeweitet (Arredondo 2014: 13)

Verschiedene Filmschaffende der dritten Welle (siehe Abschnitt 3.1.4) studierten an diesen beiden Schulen: Busi Cortés, Dana Rotberg und Marisa Sistach im CCC und María Novaro im CUEC. Dort erlernten die drei erfolgreichen Regisseurinnen ihr Handwerk, das sie später zu einer aktiven Rolle in der Filmindustrie befähigte.

Die Geschichte des mexikanischen Kinos muss unter den Sexenios (sechsjährigen Amtszeiten) ihrer Präsidentschaften betrachtet werden. Die Amtszeit von Salinas (1988-1994) brachte einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des mexikanischen Kinos. In dieser Zeit wurde der nationale Rat für Kultur und Kunst, der Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) innerhalb des Unterrichtsministeriums gegründet und dem mexikanischen Filminstitut, dem Instituto Mexicano de cinematografía (IMCINE) unterstellt.

Dieser Wechsel war von der Filmwelt herbeigesehnt worden und brachte einen neuen Schwung für den Kulturauftrag des staatlichen Films. Gleichzeitig wurden die Arbeitsbedingungen der Filmschaffenden geändert. Unter der sechsjährigen Amtszeit von Salinas de Gortari, wurde die Filmindustrie privatisiert, was einerseits Kapital für die Filmproduktion anzog und andererseits die Macht der Gewerkschaften zerschlug. Das mexikanische Filminstitut IMCINE förderte Koproduktionen, die Regierung sponserte die Hälfte des Budgets und die Koproduzenten oder Regisseure zahlten die andere Hälfte (Arredondo 2014: 15).

Im vorangegangenen Sexenio, in den 1980er Jahren, gab es in der mexikanischen Filmindustrie eine sehr strikte Regelung, die die Kommerzialisierung von Filmen nur dann erlaubte, wenn die Regisseure/Regisseurinnen Mitglieder der Gewerkschaft waren. Filmakademieabsolvent/inn/en, die keine Gewerkschaftsmitglieder waren, wurde das Drehen von 35mm Filmen erlaubt, sie durften diese jedoch nicht in öffentlichen Kinos vorführen. Auf diese Weise war es den nicht gewerkschaftlich organisierten Regisseur/inn/en nicht möglich, ihre Filme zu vertreiben und ihre Investitionen zurückzugewinnen. In der Folge produzierten nur sehr wenige Absolvent/inn/en 35mm Filme.

Angesichts derartiger Produktionsbedingungen arbeitete die Generation von María Novaro in den 1980er Jahren als Assistenz von Filmregisseuren, die Mitglieder der Gewerkschaft (und im allgemeinen Männer) waren, oder für das öffentliche Fernsehen. Außerdem führten sie unbezahlte Arbeit durch, indem sie Dokumentationen oder Kurzfilme drehten, die sie in Filmklubs oder auf Universitäten oder in kommerziellen Kinos vorführten (ebd. 15).

1987, gegen Ende der Amtszeit von Präsident Miguel de la Madrid, waren zwei Institutionen gegründet worden, die eine Schlüsselfunktion bezüglich des staatlichen Einflusses auf den mexikanischen Film innehatten: das Mexikanische Filminstitut Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) und der Fonds für die Qualitätsfilmproduktion, der Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE). Ab 1988 investierte der Staat in die Produktion von Filmen (in der Amtszeit von Salinas von 1988 bis 1994).

Während dieser Zeit traten viele junge Regisseure in Erscheinung - unter ihnen die Regisseurinnen der dritten Welle. Die Produzenten bevorzugten Absolventen der Filmakademien statt Regisseure, die Gewerkschaftsmitglieder waren. Das FOPROCINE streckte Startkapital vor, um die Produktion von Qualitätsfilmen zu fördern (Arredondo 2014: 27).

Der Zugang zu Startkapital erleichterte die Arbeitsbedingungen in der Filmindustrie. Da die gewerkschaftlich organisierten Regisseure ihre Privilegien eingebüßt hatten, empfanden sie den neuen Regisseuren gegenüber, die gewerkschaftsunabhängig waren, Ressentiments, vor allem den Frauen gegenüber, die sie schlichtweg für unfähig hielten, Regie zu führen.

Aufgrund der wirtschaftlichen Stabilität unter Salinas Amtszeit finanzierte der Staat zahlreiche Filme. Laut Isabel Arredondo hatte diese neue Politik der Privatisierung eine positive Auswirkung auf die weiblichen Filmschaffenden. Die Schlüsselfilme, die bezüglich Mutterschaft eine neue Perspektive einnahmen, wie beispielsweise *El secreto de Romelia* von Busi Cortés (1988), *Lola* von María Novaro (1989) und *Ángel de fuego* von Dana Rotberg (1992), wurden kurz nach dem Verlust der Privilegien der Filmgewerkschaften gedreht. Anfang der 1990er Jahre wurde Mexiko für die von Frauen gedrehten Filme bekannt (Arredondo 2014: 27).

### 2.3.2 Weibliche Filmschaffende in Mexiko

Die Premiere von Filmen, bei denen Frauen Regie geführt hatten, rief die Journalisten auf den Plan, die sich für die Bedeutung der Regisseurinnen innerhalb der Filmgeschichte zu interessieren begannen. 1989 erschien eine von Enrique Feliciano verfasste Filmkritik über Lola von María Novaro, in der er sie als vierte Regisseurin Mexikos betitelt: *Surge la 4ª directora de películas* (Feliciano 1989: 15), was sehr gut zeigt, dass die weiblichen Filmschaffenden zu jener Zeit als etwas völlig Neues betrachtet wurden und die vorherigen Regisseurinnen unbekannt waren. 1990 nahm Novaro den zwölften Platz in einer Liste von Regisseurinnen ein, die von der feministischen Journalistin Patricia Vega erstellt wurde. Mit diesem Zeitpunkt begann die Anerkennung der filmschaffenden Frauen in der mexikanischen Filmgeschichte (Arrredondo 2014: 16).

1990 fand unter der Schirmherrschaft des Colegio de la Frontera Norte (Colef) ein Treffen der Film- und Video-schaffenden Frauen Lateinamerikas statt, das *Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas*. Das Colef ist ein Lehr- und Forschungszentrum, das sich zum Ziel gesetzt hat, die regionalen Gegebenheiten der Grenze zwischen Mexiko und USA wissenschaftlich zu untersuchen und Institutionen miteinander zu vernetzen, die die Entwicklung der Region vorantreiben sollen. Es bietet zahlreiche Studienlehrgänge auf Master- und Doktoratsniveau an (Colef 2020).

An dem Treffen nahmen Filmschaffende beider Seiten der Grenze teil. Auf Seiten der Mexikanerinnen kamen Regisseurinnen aus drei Generationen: Matilde Landeta, die in den 1940er Jahren Regie geführt hatte, Marcela Fernández-Violante, eine Repräsentantin der 1970er Jahre und Marisa Sistach und María Novaro, die gerade erst 1988 bzw. 1989 ihre ersten kommerziellen Spielfilme abgedreht hatten. Auch Filmschaffende des Kollektivs *Cine-mujer*, wie Mari Carmen de Lara, nahmen daran teil. Darüber hinaus kamen Akademikerinnen und Journalistinnen, die in weiterer Folge die Geschichte des weiblichen mexikanischen Films beschreiben sollten, darunter Ruby Rich und Joanne Herschfield (beide aus den USA) sowie Márgara Millán y Patricia Vega (aus Mexiko). Die Erkenntnisse aus diesem Treffen wurden in dem Buch *Miradas de mujer: Encuentro de mujeres videoastas y cineastas chicanas y mexicanas* (1998) zusammengefasst. Es stellt heute ein wichtiges historisches Dokument der Situation der weiblichen Filmschaffenden der 1980er Jahre dar (Arrredondo 2014: 17).

In dem Treffen wurden die Schwierigkeiten thematisiert, die Mütter im Filmgeschäft hatten. Für Väter sei es nicht das Gleiche, so Marisa Sistach, denn die hätten immer jemanden, der auf ihre Kinder aufpasse (ebd. 18). Was die Lösung des Problems der Frauendiskriminierung anbelangte, hatten die Regisseurinnen der zweiten Generation (Landeta und Fernández Violante) andere Vorschläge als die der dritten (Sistach, Novaro). Während die ersteren sich für die gewerkschaftliche Organisation aussprachen, schlossen die letzteren diesen Weg kategorisch aus (ebd. 18). María Novaro argumentierte dabei auf folgende Weise: “Dentro de esa enorme estructura, existen estudios y sindicatos que nos han estado aplastando durante un buen rato.” (Iglesias y Fregoso 1998: 33). Zu lange hatten sich die Frauen vom enormen Monopol der Gewerkschaftsstudios erdrückt gefühlt. María Novaro arbeitete gerne mit einer Frauenbelegschaft, wobei es jedoch relativ wenig weibliches technisches Personal (wie Elektrikerinnen, Fotografinnen und Tontechnikerinnen) innerhalb der gewerkschaftlich dominierten Struktur gab (Arredondo 2014: 19).

Laut Novaro wurde in den Filmakademien das Handwerk der Regie wesentlich besser vermittelt als zuvor, d.h. in einem System, in dem man den gewerkschaftlich organisierten Regisseur als Assistenz begleitete und ihm zuarbeitete. Der große Vorteil der Filmakademien sei, dass sie nicht hierarchisch aufgebaut seien; es gebe Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen. Wenn die Schüler/innen ihre Filme drehten, so waren sie selbst die Regisseure und führten ihre Kolleg/inn/en. Durch das Abwechseln in ihren respektiven Funktionen erlernten sie die Filmkunst mit einer großen Autonomie. Außerdem konnte man sich so sehr gut gegenseitig in seiner Entwicklung unterstützen.

Ein großes Hemmnis des vorherigen Systems war auch die Tatsache, dass es ohne die Zustimmung eines höher Gestellten unmöglich war aufzusteigen. Das streng hierarchisch aufgebaute System der Gewerkschaft Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) unterdrückte (laut Novaro) vor allem die Frauen. Die Filmakademien hingegen habe es den Frauen erleichtert, einander gegenseitig zu unterstützen, da es eine große Solidarität unter den Frauen der 1980er Jahre gegeben habe (ebd.).

1989 begannen Verhandlungen, um den Absolvent/inn/en der Filmakademien die Regie ihrer eigenen Filme zu gestatten. Diese engagierten in der Folge ihre ehemaligen Kollegen und Kolleginnen, wobei sie ihnen erlaubten, ihre Kinder mitzunehmen - eine Sache, die in Zeiten der gewerkschaftlichen Produktionen

undenkbar gewesen wäre. Die Arbeitseinteilung bei den Drehtagen und die Aufsicht über die Kinder richtete sich nach den jeweiligen Stundenplänen der Kinder. Novaro stellt ihre persönliche Situation beim Dreh von *Danzón* dar, zu dem sie ihre damals vierjährige Tochter Lucero mitgenommen hat:

Mis hijos han sido parte de las producciones siempre. Lo hice con los dos grandes y ahora también con Lucero. ¡Es una locura! Porque de repente yo enloquezco, Lucero tiene hambre y llora y me quita atención. Todo eso te desgasta mucho, acabas más cansada en la noche. Pero ya he tomado la decisión de que lo importante es que no se sientan relegados por mi trabajo, que vean claramente qué hago y que participen en la medida en que quieran y que estén allí. Lucero, por ejemplo, aparece en una escena de la película. Se volvió fan de María Rojo... Ella hacía los ensayos junto con María Rojo copiando sus acciones. Pero nunca se retrasa el trabajo porque soy la primera consciente de que el tiempo es oro. (Iglesias y Fregoso 1998: 260)

Novaro zieht es vor, mit einem kleinen Team zu arbeiten, denn durch dessen Vertrautheit schafft sie es, ihr familiäres und berufliches Leben miteinander in Einklang zu bringen. Ihr feministischer Beitrag hat einen pragmatischen Ansatz: die Möglichkeit, ihre Kinder zur Arbeit mitnehmen zu können, erleichterte ihr sowie allen anderen Kolleginnen, die Mütter waren, den Zugang zur Filmwelt.

### **2.3.3 *Cine de mujer* anstatt *Cine feminista***

Beim *Encuentro de mujeres videoastas y cineastas chicanas y mexicanas*, 1998 gab es unter den Teilnehmerinnen an der Konferenz von Tijuana große Meinungsverschiedenheiten bezüglich Feminismus. Diese brachen auf, als ein Teil der Cineasten den Film *Los pasos de Ana* von Marisa Sistach als sexistisch und machistisch kritisierte, was wiederum die Regisseurin verletzte, die ihren Film sehr wohl als feministischen Beitrag verstand (Arredondo 2014: 22).

*Los pasos de Ana* zeigt eine junge Mutter, die ihr Alltagsleben innerhalb einer typischen mexikanischen Machogesellschaft filmt. Sistach schuf eine realistische weibliche Figur, deren Mutter-Kind- und Liebesbeziehungen sowie Gefühle auf eine sehr persönliche Art und Weise von der Hauptdarstellerin dargebracht werden.

Vor allem dem US-amerikanischen feministischen Publikum missfiel die Thematik der Mutterschaft. Es empfand die Mutterschaft als etwas Reaktionäres, das nur dazu gedient habe, Frauen zu unterdrücken. Deshalb zogen große Teile der Generation der

1990er Jahre, laut Arredondo, das Modell einer unabhängigen Frau als Hauptdarstellerin eines feministischen Filmes vor. Diese Ablehnung hatte zur Folge, dass Marisa Sistach ihrerseits den Begriff „Feminismus“ als etwas Negatives abzulehnen begann: „If *Los pasos de Ana* is sexist and machista, then I don't want anything to do with feminism any more“ (Arredondo 2013: 132).

Ebenso wie Sistach empfand dies die ganze *generación de la tercera onda de feminismo* – die Generation der dritten feministischen Welle (in den 1990er Jahren), zu der auch María Novaro zählt. Viele Regisseurinnen dieser Generation lehnten den Begriff „feministisch“ für ihre Filme kategorisch ab, denn sie wollten freie Wahl bei den Themen und der persönlichen Darstellung haben.

Eine von ihnen, Busi Cortés, die nicht an der Konferenz von Tijuana teilgenommen hatte, formulierte es 1989 in einem Presseinterview mit dem Journalisten Pablo Espinosa auf folgende Weise: „Me choca el cine feminista; el mío es de mujeres.“ Ihr Film sei nicht feministisch, er sei ein Film von Frauen. Wie Cortés wandten sich immer mehr junge filmschaffende Frauen von der feministischen Bewegung ab, wodurch die Journalist/inn/en und Wissenschaftler/innen wie Hershfield, Millán, Vega, Rashkin und Arredondo unsicher wurden, ob die Anwendung des Begriffs „*feministisch*“ bei der Beurteilung der Werke jener Cineast/inn/en noch zu rechtfertigen war. Schließlich ersetzten sie den Begriff durch die Umschreibungen „*cine de mujer*“ und „*cine hecho por mujeres*“ (Arredondo 2014: 22).

Die Ablehnung des Begriffes „feministisch“ kennzeichnet den Start der „dritten feministischen Welle der Regisseurinnen“. Für Isabel Arredondo gilt ein Film dann als feministisch, wenn er eine Genderperspektive einnimmt, mit der Intention Gleichberechtigung zu erlangen. Der Begriff „feministisch“ habe jedoch im Jahr 2002 nicht dieselbe Bedeutung wie 1990. In den 1980er Jahren sei feministisches Filmemachen (in den USA) automatisch politisch links gedeutet worden, was man von den Filmen der dritten Welle (in Mexiko) nicht sagen könne (ebd. 23).

Zum Unterschied zu den vom Kollektiv *Cine-mujer* gedrehten Filmen, die bewusst auf politisch feministischen Aktivismus abzielten, drückt sich der Feminismus der Filme der dritten Welle in einer sehr persönlichen Darstellung eines Frauenlebens aus. Dabei wird die individuelle Vielfalt der Frauen, ihre „Imperfektionen“ und alltäglichen Probleme ohne Wertung gezeigt. Darüber hinaus vermeiden es die weiblichen Filmschaffenden Mexikos sich als „feministisch“ zu bezeichnen, da sie sich nicht auf den Begriff „feministisches Kino“ reduziert sehen wollen - sie möchten ein breiteres

Publikum erreichen. “Películas hechas por mujeres no son necesariamente feministas”, meint Patricia Torres Martín (2004) in ihrer Eröffnungsrede bei der Konferenz von Guadalajara.

Diese Konferenz “Encuentro de Mujeres y Cine en América Latina”, wurde zwölf Jahre nach der ersten Konferenz, die in Tijuana stattfand, abgehalten. Die Idee zur ersten Konferenz 1990 war es, weibliche Filmschaffende zusammen zu bringen. In der zweiten Konferenz, 2002, wurde eine Entwicklung der feministischen Idee registriert: es wuchs das Bewusstsein für die Diversität zwischen den Frauen bei gleichzeitiger Akzeptanz dieser Unterschiedlichkeit. Arredondo fasst die bei der Konferenz in Guadalajara vorherrschende feministische Einstellung so zusammen: „women’s experiences were not contrasted to men’s experiences any longer; rather, the focus was on women themselves, who were seen as having a variety of individual perspectives.” (ebd. 23).

## 2.4 María Novaro

María Novaro wurde am 11. September 1951 als María Luisa Novaro Peñaloza in Mexiko-Stadt geboren. Sie wird als viertes von fünf Kindern in eine nationalistisch liberale Familie hineingeboren. Sie hat drei Brüder und eine Schwester, Beatriz, mit der sie bei ihrer Filmproduktion eng zusammenarbeitet. Novaros Vater entstammte einer italienischen Migrantenfamilie und sympathisierte mit sozialistischen und marxistischen Ideen. Die Familie ihrer Mutter stammte aus der Provinz und bestand aus Anhängern Porfirio Díaz‘ (Robles 2005: 219).

Mitte der 1970er Jahre studierte sie Soziologie an der UNAM. In dieser Zeit nahm sie auch am Kollektiv *cine de mujer* teil, das sich feministisches Filmschaffen zur Aufgabe gesetzt hatte und vor allem Dokumentationen drehte. Ihre Arbeit als Beraterin für das Kollektiv inspirierte sie, an die Filmakademie *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC), zu gehen, um Filmproduktion zu studieren. Während ihres Studiums in den 1980er Jahren drehte Novaro einige Super 8 und 16mm Kurzfilme. Danach arbeitete sie als Soundmixin, Kamerafrau und Regieassistentin (Sutherland 2002).

1985 debütierte sie mit ihrem ersten 28minütigen Kurzfilm *Una Isla Rodeada de Agua*, in der ein junges Mädchen auf der Suche nach seiner Mutter von der Küste Guerreros bis in die Berge unterwegs ist. Es folgten *Azul Celeste* (1987) die Episode eines Spielfilms und *Historias de la Ciudad*, in dem eine junge schwangere Frau nach dem Vater ihres Kindes sucht, wobei aus dieser Suche eine Erforschung von Mexiko-Stadt wird (ebd.).

Hier zeigen sich bereits Themen, die Novaro immer wieder aufgreifen wird: weibliche Hauptdarstellerinnen, Mutterschaft, weibliche Freundschaft, männliche Abwesenheit, die Suche nach Angehörigen, die Reisen, die sich dadurch ergeben, die Stadt Mexiko selbst. Diese bildet auch die Kulisse von *Lola* (1989), Novaros erstem Spielfilm. Danzón folgt 1991, anschließend *El Jardín del Edén* (1993) und *Sin Dejar Huella* (2000), ihr erstes Road-movie (ebd.).

María Novaro ist eine der erfolgreichsten mexikanischen Regisseurinnen in Mexiko sowie international. Sie gilt als eine der Pionierinnen des *cine de mujeres* der zweiten Welle des *Nuevo Cine Mexicano*. Ihre Filme bestechen durch ihre ausdrucksvollen Bilder, den Symbolgehalt ihrer Farben und ihre „estructura visual“, wie der Filmkritiker Ayala Blanco die sorgfältige Anordnung ihrer Bilder nennt (Robles 2015: 219).

Auf die Frage, ob sich Novaro selbst als Feministin sehe, antwortet sie sie in einem Interview Folgendes:

El feminismo que podía yo tener era el que me había transmitido mi madre, y era el de mi vida misma, que efectivamente vivía yo sola y mi vida era un desmadre, vivía en comuna básicamente con otras mujeres... pero ello no se traducía en militancia ni en lenguaje ni siquiera en lecturas feministas. (Millán 1995: 129).

Die Regisseurin sieht sich vielmehr in der Tradition des *cine de autora*, des Autorenkinos mit weiblicher Prägung: „Mi cine es muy personal... Siento que lo que hago se nota que lo hizo una mujer“ (Millán 1995: 133).

## **3. Feministische Ansätze in der Filmtheorie**

### **3.1 Feminismus**

Das etymologische Wörterbuch definiert Feminismus als das „Eintreten für die (vollständige Durchführung der) Emanzipation“ (Kluge 2012).

Ausgangspunkt für feministische Bewegungen war das Bewusstsein der Frauen, eine dem männlichen Geschlecht nach- bzw. untergeordnete Gruppe darzustellen und in der Folge deren Aufbegehren gegen Unterdrückung, Marginalisierung, soziale Diskriminierung, (wirtschaftliche und soziale) Ausbeutung. Ziel war und ist es, eine Gleichstellung der Geschlechter in allen sozialen und kulturellen Bereichen zu erreichen (Metzler 2002).

#### **3.1.1 Die erste Welle**

Historisch gesehen spricht man von drei Frauenbewegungen. Die erste Frauenbewegung entstand Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts. Konkretes Anliegen dieser Bewegung war die Durchsetzung des Frauenwahlrechts, das in Österreich schließlich 1918 gesetzlich verabschiedet wurde (1919 fand die erste Wahl mit Frauenbeteiligung statt). Ursprünglich war diese erste Bewegung von Westeuropa (Großbritannien) und den USA ausgegangen (ebd.).

In Mexiko waren zwar in den Jahren 1923 bzw. 1924 in einzelnen Bundesstaaten (Yucatán und San Luis Potosí) Frauen bereits wahlberechtigt, das aktive und passive Stimmrecht auf nationaler Ebene erhielten sie allerdings erst im Jahr 1955 (Tuñón 2008).

#### **3.1.2 Die zweite Welle**

Die zweite Frauenbewegung bildete sich in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Während diese in den USA im Kontext der schwarzen Bürgerrechtsbewegung sowie der anti-kapitalistischen und anti-imperialistischen Bewegungen in Erscheinung tritt, ist in Europa die Studentenrevolte von 1968 prägend.

Die 1970er Jahre stehen für einen Aufbruch auf dem Gebiet der Frauenforschung. Durch die Zusammenarbeit von Aktivist/inn/en der Frauenbewegung und Akademiker/inn/en gewinnen diese an Einfluss auf akademische Institutionen. Es werden Frauenforschungsprogramme aufgebaut, die sich mit feministischer Politik auseinandersetzen. In den siebziger Jahren nimmt die Institutionalisierung des Feminismus seinen Ausgang (ebd.).

Als grundlegenden Text für die zweite Frauenbewegung gilt Simone de Beauvoirs bereits 1949 geschriebenes Werk *Le deuxième sexe* (1951 in deutscher Version *Das zweite Geschlecht*), indem sie feststellt: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“ (de Beauvoir 1951).

Die von de Beauvoir gemeinte kulturelle und soziale Konstruktion des Geschlechts dient dem dekonstruktiven Feminismus als Ansatz, um ab Mitte der 1980er Jahre den Gegensatz von *sex* als biologischem Geschlecht und *gender* als kulturellem Geschlecht in Frage zu stellen. Die Grundannahme, dass sich

Funktionen, Rollen und Eigenschaften, die Männlichkeit bzw. Weiblichkeit konstituieren, nicht kausal aus biologischen Unterschieden zwischen Mann und Frau ergeben, sondern gesellschaftliche Konstrukte und somit veränderbar sind“ (Metzler 2002: 143)

mündet in die Einführung der Gender Studies, die sich in den 1980er Jahren etablieren. Hier wird nicht die „Frau“ oder die „Weiblichkeit“, sondern Geschlechtlichkeit als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen diskutiert. Die Gendertheorien beschäftigen sich zwar mit der Asymmetrie zwischen den Geschlechtern, beziehen dabei aber gesamtgesellschaftliche Phänomene, wie *race* und *class* mit ein.

Als Ikone auf dem Gebiet der Genderstudies ist Judith Butler zu nennen, Professorin an der University of California, Berkeley. Sie hat sich in ihrer wichtigsten Publikation *Gender Trouble* (1990) kritisch mit fundamentalen Konzepten des historischen Feminismus auseinandergesetzt und beschreibt den Geschlechterdualismus als eine komplexe sozio-kulturelle Konstruktion.

### 3.1.3 Die dritte Welle

Die dritte Welle der Frauenbewegung entwickelte sich in den neunziger Jahren, ausgehend von den USA. Der Ausdruck *third-wave feminism* geht auf Rebecca Walker zurück, eine Mitbegründerin der *Third Wave Foundation* (vgl. Schrupp 2019).

In Europa galt der Feminismus in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren als obsolet, da davon ausgegangen wurde, dass die Frauenbewegung bereits ihre ursprünglichen Ziele erreicht habe. Feminismus galt als unpopulär und viele junge Frauen lehnten es kategorisch ab, sich als „Feministinnen“, oder als „feministisch“ zu bezeichnen. Die rechtliche Gleichstellung der Frauen war durchgesetzt und institutionalisiert (Gleichstellungsbeauftragte, Gender-Mainstreaming). Dadurch wurde der Feminismus aber auch als bürokratische Belastung wahrgenommen. Es kam (im deutschsprachigen Raum) zu einem Backlash – einem wieder stärkeren Aufkommen von Antifeminismen, Biologismen, vor allem aber wieder größere Gleichgültigkeit und Ignoranz gegenüber »Frauenthemen« von Seiten vieler Männer (ebd.).

Als Antwort auf diesen Backlash kam es zu einer Bewusstwerdung der Gefahr des Verlustes der feministischen Errungenschaften. Es vollzog sich ein Generationenwechsel in der feministischen Bewegung.

Die deutsche Feministin Antje Schrupp definiert diese Generation in ihrem Blog *Antje Schrupp im Netz* auf folgende Weise:

Bei den »Third Wavers« handelt es sich um Frauen, die in den 1960er und 1970er Jahren geboren sind – also um meine Generation, ich bin 1964 geboren – um Frauen, die zwar schon Feminismus vorgefunden haben und davon profitierten, die häufig feministische Mütter und Lehrerinnen hatten, die aber auch in einer Zeit aufgewachsen sind, in der Gleichstellungs-Bekenntnisse und Frauenförderung noch nicht in dem Maße institutionalisiert und in den gesellschaftlichen Mainstream eingeflossen waren, wie sie es heute sind. In den 1980er Jahren, also dem Jahrzehnt der »Politisierung« dieser Frauengeneration, führten Feminismus wie auch Gleichstellungspolitik noch eine vergleichsweise Randexistenz, gleichwohl aber waren feministische Theorien schon ausgearbeitet, hatten sich die feministischen Gruppen und Projekte bereits in diverse dogmatische Richtungen ausdifferenziert, war die Frauenbewegung schon nicht mehr vom Schwung und vom Enthusiasmus der früheren Jahre geprägt, sondern von einer gewissen Schwere, von Dogmatismus, von Grabenkämpfen und gegenseitigen Schuldzuweisungen (Schrupp 2008).

Ausgelöst durch die #metoo Debatte kommt es derzeit zu einem neuerlichen Generationenwechsel. Die in den 1980ern und 1990ern geborenen Frauen streben

eine Zusammenarbeit mit den Männern an. Sie möchten keine speziellen Frauenförderungen, sondern gute Chancen für alle. Ihre Themen sind die Vereinbarkeit von Karriere und Familie, ein bewusster Umgang mit ihrem weiblichen Körper und ihrer Sexualität; das Thema Menstruation wird (als vermeintliche Schwäche) nicht totgeschwiegen, sondern selbstbewusst öffentlich debattiert. Zum Unterschied zu den vorhergehenden Generationen von Feministinnen ist für sie eine sexualisierte Selbstdarstellung annehmbar, wenngleich sie gleichzeitig kritisch reflektiert wird. Feststellbar ist auch ein sensibles Erkennen von dominanter sexistischer Sprache. Ihr Zugang ist es nicht, anzuklagen, sondern aktiv Macht auszuüben. Ziel ist es, gemeinsam mit den Männern die Beziehung zwischen Männern und Frauen neu zu definieren. Dieser neue Aufschwung des Feminismus kann als vierte Welle betrachtet werden (vgl. Froidevaux-Metterie 2018).

### **3.1.4 Die dritte Welle der weiblichen Filmschaffenden**

Angelehnt an die zweite und dritte Welle der feministischen Bewegung sprechen Filmwissenschaftler/innen wie Isabel Arredondo in *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991* und Sergio de la Mora in *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film* von einer zweiten und dritten Welle der weiblichen Filmschaffenden in Mexiko.

Demnach sind das Kollektiv *Cine-mujer*, die Regisseurinnen Matilde Landeta und Marcela Fernández Violante der zweiten Welle zuzuordnen und María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg und Marisa Sistach der dritten Welle. Als Anhaltspunkt für das Ende der zweiten Welle wird von Márgara Millán und Patricia Vega die Auflösung des Frauen-Kollektivs *Cine-mujer* (1986/87) festgesetzt. Die dritte Welle beginnt somit Ende der 1980er - Anfang der 1990er Jahre (Arredondo 2014:1,189). María Novaro wird bereits 2006 von Sergio de la Mora als „third-wave-filmmaker“ bezeichnet (Mora 2006:50). Sie hat *Lola* 1989 und *Danzón* 1991 gedreht, die beiden Filme werden daher bereits als „third-wave films“ bezeichnet (ebd.).

## 3.2 Feministische Filmtheorie

Die feministische Filmtheorie entsprang der zweiten Welle der Frauenbewegung in den siebziger Jahren. Anfangs handelte es sich zu dieser Zeit noch nicht um eine wissenschaftliche Disziplin, sondern um feministische Filmarbeit. Darunter verstand man die „Selbstverständigung der Frauen im Publikum, Erarbeitung feministischer Analysen und Filmemachen.“ (Klippel 2003: 168). Gleichzeitig setzten sich die Feministinnen mit der Arbeit von Frauen in der Film- und Fernsehindustrie bewusst auseinander. Die wichtigsten Diskussionsforen feministischer Filmtheorie waren die Zeitschriften *Women and Film*, die 1972 in Los Angeles gegründet wurde, *Frauen und Film*, 1974 von Helke Sander in Berlin gegründet, und *Camera Obscura*, die ab 1974 als theoretische Abspaltung von *Women and Film* herausgegeben wurde. Während *Women and Film* bereits 1976 wieder eingestellt wurde, besteht *Frauen und Film* weiterhin und gilt als wichtigstes deutschsprachiges Forum zur Diskussion feministischer Filmtheorie (Gradinari 2015).

Die Herausforderung, von der feministischen Filmtheorie zu sprechen, besteht in ihrer Heterogenität. Viele Disziplinen standen Pate für die einzelnen Theoreme. Umgekehrt setzt die feministische Filmtheorie durch ihre interdisziplinäre Ausrichtung starke Akzente in anderen Disziplinen. Anfangs betraf dies vor allem die psychoanalytisch orientierten Theorien, die Kunstgeschichte und Semiotik und seit den 1990er Jahren besonders die Philosophie, Cultural Studies und die Gender und Queer Studies (vgl. Braidt 2008: 45).

„Weniger als ein einheitliches Theoriengebäude, sondern vielmehr als Cluster aus Ansätzen unterschiedlichster theoretischer und methodischer Prägung zeichnet sich die feministische Filmtheorie durch besondere Disparatheit hinsichtlich der Entwicklung ihrer Theoreme aus“ (ebd. 46).

Zu den Filmtheoretikerinnen der ersten Stunde gehören die Britinnen Laura Mulvey und Claire Johnston, sowie die US-Amerikanerinnen Mary Ann Doane und Teresa de Lauretis.

Ihnen ist gemein, dass sie sich auf die Psychoanalyse als Werkzeug zur Klärung von Geschlechterdifferenzen stützen. Vor allem auf die Schriften Sigmund Freuds und Jacques Lacans wird rekurriert, um eine Klärung der Geschlechterfrage im Kino herbeizuführen. In Bezug auf Freud sind es die Theoreme des Ödipuskomplexes und der Skopophilie, die herangezogen werden. In den *Drei Abhandlungen zur*

*Sexualtherapie* (1947) beschreibt Freud den Ödipuskomplex als Rivalitätshass des Kindes zum gegengeschlechtlichen Elternteil. Mit Skopophilie bezeichnet er die Lust am Schauen auf Körper(teile). Jacques Lacan greift den Begriff der Schaulust auf und geht näher auf das Spiegelstadium des Kindes (Entwicklungsphase um den 6. bis 18. Lebensmonat) ein, in dem dieses sich mit großem Wohlgefallen im Spiegel betrachtet. Laut Lacan ist in diesem Spiegelstadium das sich-Erkennen allerdings auch ein sich-Verkennen, da der Körper im Spiegel perfekter erscheint, als er tatsächlich ist.

Den Diskurs bestimmender Ausgangstext zahlreicher Diskussionen ist der Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973) der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey. Basierend auf den Theorien Freuds und Lacans sieht sie darin die Filmsprache durch die Geschlechterherrschaft strukturiert. Sie klassifiziert „den Blick, das Handeln und die raumgreifende Bewegung“ als männlich codiert, das „Angesehen-Werden“ (*to-be-looked-at-ness*), Körperlichkeit und Sexualität, Passivität sowie Warten als die Handlung retardierende Momente als weiblich codiert (Klippel 2003: 170).

Die feministischen Filmtheoretikerinnen des ersten Jahrzehnts behalten die Orientierung an psychoanalytischen Ansätzen größtenteils strikt bei, auch wenn Laura Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in der Folge vielfach Kritik fand. Diese Kritik richtete sich jedoch nicht gegen den Essay in seiner Gesamtheit, sondern in der Regel nur gegen einzelne Behauptungen in ihrem Text. So rief die von ihr konstatierte These, die Frau existiere ausschließlich als Bild, sei aber davon ausgeschlossen, selbst Trägerin des Blickes zu sein, vielfache Resonanzen hervor.

In den folgenden Abschnitten gehe ich genauer auf die einzelnen Thesen der Filmtheoretikerinnen Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane und Teresa de Lauretis ein. Den Abschluss des Kapitels 4, *Feministische Ansätze in der Filmtheorie* bilden zwei Abschnitte, die sich mit der Mutterfigur aus Sicht der feministischen Filmtheorie auseinandersetzen.

### **3.2.1 Psychoanalytische Ansätze von Laura Mulvey**

Mulvey gebraucht die Psychoanalyse „als politische Waffe“ (Mulvey 2012: 295), um die Muster zu dechiffrieren, wie das Unbewusste einer patriarchalen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat. Sie erachtet die Psychoanalyse zwar nicht als das einzige Werkzeug zur Untersuchung des Patriarchats, jedoch als wichtiges (ebd.).

Zentral in ihrer These ist das Bild der Frau als Mangelwesen. Laut Freud symbolisiere die Frau durch den Penismangel eine Kastrationsdrohung für den Mann. Diese Gefahr der Kastrationsdrohung könne nur durch Fetischisierung der Frau abgewendet werden. Daher würde die Frau (in klassischen Hollywoodfilmen) als sexuell erotisierende attraktive Frau dargestellt. Ihre Funktion sei es, „angeschaut-zu-werden“, sie selbst verfüge jedoch nicht über den aktiven Blick. Über den aktiven, dominanten Blick verfüge einzig und allein der Mann. Die Frau sei Trägerin des Blicks, ihr obliege der passive Part. Sie konnotiert das „Angesehen-werden-Wollen“ (Mulvey 2012: 301).

Den psychoanalytisch orientierten Thesen Mulveys liegen die „Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie und verwandte Schriften“ (1947) von Sigmund Freud zugrunde. Darin führt er den Begriff des Kastrationskomplexes ein. Er geht davon aus, Mädchen wollten einen Penis haben und fühlten sich minderwertig, sobald sie bemerkten, dass sie „einen Mangel“ hätten. Dieser Punkt wurde in der Folge von Feministinnen heftig kritisiert, da er Schlussfolgerung einer männerzentrierten These sei und unbedingt in historischem Zusammenhang gesehen werden müsse.

Eine der Kritikerinnen aus dem deutschsprachigen Raum ist die feministische Filmtheoretikerin Gertrud Koch. Sie plädiert dafür, Freuds Thesen über die weibliche Kastrationsvorstellung in den richtigen historischen Rahmen zu stellen:

[...] es steht nirgendwo geschrieben, daß es sich damit um einen anthropologisch verankerten, naturnotwendigen Mechanismus in der weiblichen Sozialisation handelt, sondern ganz offensichtlich gilt dieser Mechanismus nur [...], solange die phallokratischen Züge gesellschaftsimmanent sind. Der Phallus also, den die Fetischisierung des Stars ersetzen soll, behält seine Macht lediglich dort, wo er mit gesellschaftlicher Macht verbunden ist, wie das in den Männergesellschaften üblich ist (Koch 1980: 24).

Man dürfe die Einbettung der Schriften Freuds in den Kontext einer phalluszentrierten Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts keineswegs außer Acht lassen.

Als Folge des tatsächlichen Penismangels, so Freud, erhebe die Frau ihr Kind ins Symbolische: „Sie macht ihr Kind zum Signifikanten des eigenen Wunsches nach einem Penis“ (Mulvey 2012: 296). Ebenso wie Simone de Beauvoir bereits 1949 kommt auch Mulvey zu dem Schluss, dass die Frau in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere stehe. Männer könnten ihre Fantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängten, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen

ist, nicht aber die des Sinnproduzenten (ebd.): „Die Frau an sich hat nicht die geringste Bedeutung“ (Mulvey 2012: 301).

Laut Mulvey kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden, da er sich (als Zuschauer) weigere, den Blick auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten (ebd. 302). Es ist hier offensichtlich, dass Mulvey von einer heteronormativen Ausgangslage ausgeht und auch hier gilt es, sich dessen bewusst zu sein, dass sie den Aufsatz 1972 in Auflehnung gegen das klassische Hollywoodkino geschrieben hat. In diesem Zusammenhang stellt sie fest, dass, sobald eine Frau als Schauspielerin in einer Handlung auftritt, der Blick des Zuschauers mit dem der männlichen Figur im Film kombiniert wird (ebd. 301). Ihre Fokussierung auf den männlichen Zuschauer hat ihr die Kritik eingebracht, sie vergesse auf die weibliche Zuschauerin. Antworten darauf finden wir u.a. bei den Filmtheoretikerinnen Mary Ann Doane und Teresa de Lauretis (siehe Abschnitte 3.2.3. und 3.2.4.).

Einer der Gründe für die ungebrochene Bedeutung von Mulveys Aufsatz ist ihr damals radikal neuer Zugang zur Filmtheorie. Fand bis dahin die feministische Filmanalyse vor allem auf narrativer Ebene statt, so rückt sie erstmals die technische Ausführung ins Zentrum der Analyse. Sie geht der Frage nach, wie die Frau ins Bild gesetzt wird, wie durch die Kameraführung, die Filmeinstellungen etc. de facto die patriarchale Sprache des vorherrschenden Gesellschaftssystems technisch umgesetzt wird. Insofern markiert *Visual Pleasure and Narrative Cinema* gleichzeitig mit Claire Johnston's Text *Women's Cinema as Counter Cinema* (1973) die Wende von einer Analyse filmischer Inhalte zur Untersuchung filmischer Repräsentationsformen.

### **3.2.2 Das Gegenkino von Claire Johnston**

Johnston und Mulvey stimmen darin überein, dass das Bild der Frau im Kino sich nicht auf reale Frauen bezieht, sondern mit einem Mythos von Frau besetzt ist. Der Gegensatz sei nicht zwischen männlich und weiblich, sondern zwischen männlich und nicht-männlich. Als Konsequenz plädiert Johnston für ein Counter-cinema, ein Gegenkino, das „sich gegen die patriarchale Bildlichkeit des populären Erzählkinos wendet“. Mit Hilfe der Psychoanalyse entwickelt sie dekonstruktivistische Verfahren, die das Zusammenspiel von Präsentation, Begehren und Blick analysieren (vgl. Gradinari 2015).

In ihrem Essay *Women's Cinema as Counter-Cinema* stellt Johnston fest, dass es eine weit größere Differenzierung von männlichen als von weiblichen Charakteren im Kino gibt und schließt daraus auf eine sexistische Ideologie (des von ihr untersuchten Hollywood-Kinos). „In general, the myths governing the cinema are no different from those governing other cultural products: they relate to a standard value system informing all cultural systems in a given society“ (Johnston 1973: 31). Kino, als Teil eines Kultursystems spiegle das Werteschema desselben wider. Innerhalb einer sexistischen Ideologie und einer Männer-dominierten Filmindustrie, wird die Frau als das repräsentiert, was sie für den Mann darstellt: „woman represents not herself, but [...] the male phallus. [...] woman as woman is largely absent“ (ebd. 33).

Johnston untersucht die Filme zweier Hollywood-Regisseure (Hawks und Ford) und findet darin die Solidarität von reinen Männergruppen, deren Leben der Action und dem Abenteuer gewidmet ist. Sobald Frauen in Erscheinung treten, stören sie diese Welt, ja, sie stellen sogar eine Bedrohung für diese Männerwelt dar. Wolle eine Frau in dieser Männerwelt akzeptiert werden, so müsse sie ein Mann werden (ebd. 35).

„There is no such thing as unmanipulated writing, filming or broadcasting“ zitiert Johnston Hans Magnus Enzensberger (in: *Constituents of a Theory of Media*, *New Left Review* No 64.). Die Frage sei nicht, ob, sondern wer die Medien manipulierte. Ziel eines revolutionären Plans sei es nicht, die Manipulatoren zum Verschwinden zu bringen, sondern aus jedem einen Manipulator zu machen (Johnston 1973: 36).

Sie plädiert für eine Alternative zur männlich dominierten Filmindustrie mit ihren strikten hierarchischen Strukturen. Ihrer Ansicht nach bedeute die Arbeit der weiblichen Filmschaffenden im Kollektiv einen großen Schritt vorwärts, um dieses männliche Privileg herauszufordern. Eine Strategie müsse es nun sein, Filme zu drehen, die sowohl als politisches Werkzeug als auch zur Unterhaltung dienen (vgl. Johnston 1973: 39).

### **3.2.3 Die Position der weiblichen Zuschauerin nach Mary Ann Doane**

Um die von Laura Mulvey vernachlässigte Position der weiblichen Zuschauerin zu klären, versucht die US-Amerikanerin Mary Ann Doane auf der Basis von Metz' Analyse der Schaulust im Kino (vgl. Braidt 2008: 53) die Schaumöglichkeiten der Frauen im Film zu erforschen und kommt zu dem Schluss, dass für die Zuschauerin

eine gewisse „Übergegenwärtigkeit des Bildes“ bestehe, denn „sie ist das Bild“. Wenn man nach Mulveys These davon ausgeht, dass nur der Mann ein aktives Subjekt ist, die Frau jedoch nur Objekt des männlichen Blickes sein kann, jedoch nicht umgekehrt, so hätte dies zur Folge, dass das Begehren der Zuschauerin nur in narzisstischer Form ausgelebt werden könne. „Es ist eben diese Opposition zwischen Nähe und Distanz, Bildkontrolle und Bildverlust, welche die Möglichkeiten der Schaulust innerhalb der Problematik der Geschlechterdifferenz verorten“ (Doane 1990: 45).

Auch die Feministin Judith Butler greift die Dichotomie auf, dass dem Weiblichen die räumliche Nähe und dem Männlichen die Distanz zum Körper entspreche. Deshalb könne die Frau nicht fetischistisch sein, denn die ihr eigene Körperhaftung und -nähe erinnere sie permanent an ihre eigene Kastration und der Fetischismus sei ihr keine Hilfe zur Überwindung derselben (Butler 1993).

Eine Lösung des Dilemmas sieht Doane in der Fähigkeit des weiblichen Zuschauerblicks, auf eine flexiblere Art wahrzunehmen (als der männliche Zuschauerblick) sowie der Fähigkeit, immer auch wieder aus sich heraustreten und die männliche Perspektive einnehmen zu können (Klippel 2002: 172). So stünden den Frauen sowohl Männlichkeit wie auch Weiblichkeit als Maskerade zur Verfügung. Weiblichkeit werde wie eine Maske getragen, die die Zuschauerin nach Belieben aufsetzen und abnehmen kann (Doane 1987).

### **3.2.4 Das System der Blicke nach Teresa de Lauretis**

Auch die in Italien aufgewachsene US-Amerikanerin Teresa de Lauretis beschäftigt sich mit der Frage nach der Position der weiblichen Zuschauerin. Ebenso wie Doane reagiert sie damit auf die in Mulveys Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* implizite Behauptung, Filme seien ausschließlich für ein männliches Publikum konzipiert.

De Lauretis stützt sich wie Mulvey, Doane und Johnston auf die psychoanalytischen Ansätze von Freud und Lacan, stellt dabei jedoch die subjektive Identifikation der Zuschauerin in den Fokus. Sie fragt sich, wie man Frauen als Kinogängerinnen gewinnen kann, wenn das Vergnügen für eine Frau (laut Mulvey) nur rein narzisstischer oder masochistischer Art sein kann. Narzisstisch, wenn sie sich mit der Frau als Objekt identifiziert, die „angeschaut wird“, masochistisch, wenn diese Frau nur „Träger des Blicks“, nicht aber aktiver Part der Handlung sein darf (vgl. Mulvey 1975).

In ihrem Buch "Alice doesn't" (1984) zitiert sie Ruby Rich, um das Dilemma der weiblichen Zuschauerin zu formulieren:

According to Mulvey, the woman is not visible in the audience which is perceived as male; according to Johnston, the woman is not visible on the screen. ... How does one formulate an understanding of a structure that insists on our absence even in the face of our presence? What is there in a film with which a woman viewer identifies? [...] And how do all these factors influence what one makes as a woman filmmaker, or specifically as a feminist filmmaker? (de Lauretis 1984: 29).

Die komplexe Situation der weiblichen Zuschauerin könne, so de Lauretis in *Ödipus Interruptus* durch eine doppelte Identifikation der Frau gelöst werden. Das erste (in der Filmtheorie wohlbekannte) Identifikationsgefüge betrifft die Identifikation mit dem männlichen aktiven Blick (dem Kamerablick und dem Blick des männlichen Protagonisten) und die der passiven weiblichen Identifikation mit dem Bild (Körper, Landschaft, Aussicht). Das zweite (weniger Beachtung findende) Setting besteht aus der doppelten Identifikation mit der Figur der narrativen Bewegung, dem mythischen Subjekt und mit der Figur der narrativen Abgeschlossenheit, dem narrativen Bild (de Lauretis 1990: 446).

Zentrales Mittel zur Lenkung dieser Identifikation(en) sei das System der Blicke:

The look of the camera [...], the look of the spectator (at the film projected on the screen), and the intradiegetic look of each character within the film (at other characters, objects, etc.), join, and relay one another in a complex system which structures vision and meaning and defines [...] the 'visible things' of cinema (de Lauretis 1984: 138).

Im Gegensatz zu Mulvey geht es de Lauretis nicht um die Dekonstruktion des männlichen Blickes, sondern um die Frage, wie ein lustvolles weibliches Schauen durch den Film erreicht werden kann. Ihrer Meinung nach müssten die Zuschauerinnen zur Weiblichkeit verführt werden (de Lauretis 1984:137).

Teresa de Lauretis verbindet in ihrer Arbeit die Felder der feministischen Filmtheorie, der Semiotik und der Queer Theory, um nach dem Zusammenhang von Repräsentation, Subjektivität und Geschlechterdifferenz im Film zu fragen.

### 3.3 Melodram und Mutterfiguren aus Sicht der feministischen Filmtheorie

#### 3.3.1 Das Melodram – ein weibliches Genre?

Unter dem Titel Melodrama und Mütterlichkeit widmet die Filmkritikerin Annette Brauerhoch ein ganzes Kapitel ihres Buches *Die gute und die böse Mutter* der Frage, ob das Melodram ein weibliches Filmgenre ist.

Angesichts der Tatsache, dass im Melodram die „weibliche Sphäre“ und „weibliche Themen“ filmisch präsentiert werden ohne deren Erotisierung für den männlichen Blick aufzuweisen, sei dieses Genre für das weibliche Publikum sowie für die feministische Filmtheorie von Belang (Brauerhoch 1996: 70).

Während die männlichen Theoretiker darin übereinstimmen, dass im Melodram das radikale Potenzial steckt, die Funktionsweisen der bürgerlichen Ideologie zu demaskieren, zitiert Brauerhoch Laura Mulvey, die das Melodram als „Sicherheitsventil“ bezeichnet (Brauerhoch 1996: 76):

For family life to survive, a compromise has to be reached, sexual difference softened, and the male brought to see the value of domestic life. As art and drama deal generously with male fantasy, a dramatic rendering of women's frustrations, publicly acting out an adjustment of balance in the male ego is socially and ideologically beneficial (Mulvey, 1977/78: 75).

Für Mulvey hat dieses Genre eine ideologische Funktion, indem es die Widersprüchlichkeiten mittels ästhetischer Darstellungen an die Oberfläche bringt. Der Unterschied zwischen Tragödien (in denen es einen männlichen Helden gibt) und den Melodramen besteht laut Mulvey darin, dass dem Helden am Ende Genugtuung geleistet wird - eine Genugtuung, die der weiblichen Protagonistin des Melodrams jedoch verwehrt bleibt (Mulvey 1977/78: 79 zit. Nach Brauerhoch 1996: 78).

Brauerhochs Überlegungen deuten auf eine spezielle Nähe des Melodrams zum Imaginären und in dieser Hinsicht auf das Prädipale, in dessen Mittelpunkt sich die Mutter befindet (Brauerhoch 1996:83).

Die britische Filmtheoretikerin E. Ann Kaplan analysierte in mehreren Essays die Form und Funktion der Mutterimago im Film und thematisiert diese auch in ihrem Buch *Motherhood and Representation: The Maternal USA Melodrama 1830 to the Present* (1991). Einer ihrer vorangegangenen Essays mit dem Titel *Is the gaze male?* ist von

dem von Laura Mulvey gedrehten Film *Riddles of the Sphinx* (1976) beeinflusst. In diesem Essay beschäftigt sich Kaplan mit der (von Mulvey aufgeworfenen) Frage, ob der Blick (im Kino) männlich ist und behauptet, dass die Frauen in einer Gesellschaft lebten, in der der Vater herrscht und die Mutter unterdrückt wird. Die Mutterschaft sei die Wurzel des Dilemmas (Kaplan 1984: 56). Für Kaplan stellt die Mutterschaft den Ausgangspunkt dar, um die Position der Frau neu zu definieren, und zwar genau deshalb, weil die Männer sich nicht damit beschäftigten, weder in der Theorie noch in einer sozio-historischen Dimension. Die Mutterschaft würde auf allen Ebenen unterdrückt. Die andere Seite der Medaille sei die Zuschreibung als in enger Verbindung zur Natur stehendes Wesen, ihre Romantisierung und Idealisierung. Am Ende ihres Artikels *Is the gaze male?* fasst Kaplan zusammen, dass die Beherrschung der Frauen durch den männlichen Blick Teil einer patriarchalen Strategie sei, um die Bedrohung durch die Mutter zu begrenzen (ebd.: 58).

### **3.3.2 Das Subgenre des mütterlichen Melodrams**

Der Narrativ der mütterlichen Melodramen handelt von der Machtlosigkeit und der Marginalität der Mütter. Es tritt jedoch auch ihre Autorität, vor allem auf visueller Ebene, in Erscheinung. Da es sich bei der Mutter um eine verdrängte, nicht akzeptierte, „unaussprechliche“ Autorität handle, drücke sich ein Bewusstsein um sie in der ‘Sprache’ des Films aus bzw. drücke der Film sie unbewusst in seinen Bildern aus. Der Blick und die Nahaufnahme sind dabei laut Brauerhoch von besonderer Bedeutung (Brauerhoch 1996: 86).

Im Allgemeinen steht im Zentrum der sogenannten „mütterlichen“ Melodramen die Figur der Mutter. Gemäß einem Verdikt des Patriarchats schließt das „Mütterliche“ der Frau eine Sexualisierung der Figur aus. Dies impliziert, dass die hysterische Form des melodramatischen Textes der unterdrückten Sexualität der Mutter entspricht.

“In der Hysterie spricht der Körper das, was die Stimme nicht sagen kann. Der sprechende Körper – das ist genau auch jene Funktion, die das Mütterliche im Patriarchat einnimmt: zuallererst wird die Mutter in der frühen Kindheit als Körper und Stimme wahrgenommen.” (Brauerhoch 1996:80).

Der französische Filmtheoretiker Jean-Louis Baudry führt als Erster das Weibliche, in Form von mütterlichen Momenten im Film, in die Debatte ein. Das Kinovergnügen sieht

er im Allgemeinen als Wunsch in einen Zustand der Einheit mit der Mutter zurückzukehren, was in besonderer Weise für das Genre des Melodrams gelte (Brauerhoch 1996: 81).

Mary Ann Doane formuliert es so:

Maternal Melodramas are scenarios of separation, of separation and return, or of threatened separation – dramas which play out all the permutations of the mother/child relation. (Doane 1987:73).

In diesem Zusammenhang versteht sich die Mutterschaft als eine unangenehme Mischung von absoluter Nähe und forcierter Distanz. Dennoch steht die Mutterfigur für Fülle, Präsenz, Einheit und Harmonie, die schließlich aufbrechen muss (Doane 1987:73).

Während Doane davon ausgeht, dass die narrativen Kennzeichen des Melodrams, nämlich Passivität und Machtlosigkeit der Protagonistinnen es nahezu für das Mütterliche bestimmen, sieht Annette Brauerhoch die Affinitäten des Melodrams zum Mütterlichen mehr in seinen Formen des Ausdrucks. Wenn wir davon ausgehen, dass das Melodram Signifikate verschiebt, so tritt die nicht in der Erzählung vorkommende Macht der Mutter in seinen ästhetischen Ausdrucksformen hervor (Brauerhoch 1996: 81).

In den Momenten höchster Emotionalität verlässt sich das Melodram nicht so sehr auf die Worte und Bedeutung des Dialogs, sondern zieht ihm andere Ausdrucksformen vor. Auf diese Weise „bringt es gleichzeitig eine Krise der Sprache wie einen Kommentar über ihre Unzulänglichkeit zum Ausdruck“ (Brauerhoch 1996: 82).

## **4. Mutterbilder in der mexikanischen Kultur**

Den Mutterbildern in den mexikanischen Kulturformen Literatur und Film liegt traditionellerweise die Stereotypisierung in „gute“ und „böse“ Mutterarchetypen zugrunde. Wie aus den folgenden Abschnitten hervorgeht, besteht darüber in Wissenschaftskreisen weitgehender Konsens. Die nähere Betrachtung zeigt, wie diese Archetypen dargestellt sind.

## 4.1 Die Mutter und die Prostituierte

Óscar Robles geht im zweiten Kapitel seines Buches *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro* (2005) auf die Dichotomie der Mutter und der Prostituierten und ihre gleichzeitige nationale Bedeutung für die mexikanische Frau ein. Die Mutter und die Prostituierte seien ideologisch in hohem Maße aufgeladen, so Robles, denn ihre privaten Lebensgeschichten implizierten eine Beziehung der Unterordnung unter den patriarchalen Vater und den Staat. In der Konstruktion einer hegemonialen nationalen Identität bleibt die traditionelle Familie der Schlüssel zur Festlegung der patriarchalen weiblichen Identität. Die kulturellen Bilder der guten Mutter und der Prostituierten stammen in indirekter Linie von den religiösen Figuren der Jungfrau Maria und Maria Magdalena und von den nationalen Ikonen der Jungfrau von Guadalupe und der Malinche. Diese Dichotomie, wie Robles weiter ausführt, bestimme in symbolischer Hinsicht das Seinswesen der zeitgenössischen mexikanischen Frau. Im nationalen Film würden diese Figuren die Grundfeste des Melodrams einzementieren (Robles 2005: 63).

Der Autor von *Crónica antisolemne del cine mexicano* (1989), Francisco Sánchez, bestätigt diese Behauptung, indem auch er feststellt: „*el melodrama a la mexicana* se mueve entre dos polos de identidad femenina patriarcal: entre la prostituta y la madre“. Dabei bezieht er sich auf die Filme *Santa* (von Antonio Moreno, 1931) und *Madre querida* (von Juan Orol, 1935) die diese Dichotomie begründet hätten. Óscar Robles spricht aus, was in Wissenschaftskreisen allgemeiner Konsens ist: „en la Época de Oro del cine mexicano, se reproducen los paradigmas femeninos unidimensionales de santa/prostituta y buena madre/mala madre“ (Robles 2005: 50).

Dieser Effekt sei auf die Idealisierung der Familie und der traditionellen Moral jener Zeit zurückzuführen und finde im Filmapparat seinen Widerschein. Robles erkennt in den Telenovelas der achtziger bis hinein in die neunziger Jahre noch die gleichen Paradigmen, zwar in abgewandelter Form, aber dennoch einem patriarchalen Weltbild entsprechend. Für Robles stellen die ersten drei Spielfilme María Novaros eindeutig einen Gegendiskurs zu den traditionellen weiblichen Paradigmen dar (ebd.).

#### 4.1.1 Die „jungfräuliche Mutter“

In den Melodramen der mexikanischen Época de Oro finden wir vor allem die Imago der „jungfräulichen Mutter“ in Anlehnung an die „Jungfrau Maria“. Isabel Arredondo beschreibt in ihrem Buch *Motherhood in Mexican Cinema, 1941 – 1991. The Transformation of Femininity on Screen* diese Idealisierung der „jungfräulichen Mutterschaft“. Sie wendet dabei den Begriff *ideal de la maternidad virgen* anstatt *estereotipo de maternidad virgen* an, da sie so hervorheben möchte, dass die weiblichen Charaktere der Jungfrau Maria als Modell für Weiblichkeit und Mütterlichkeit folgen. In den mexikanischen Melodramen sind Weiblichkeit und Mütterlichkeit untrennbar miteinander verbunden (Arredondo 2014: 43).



Abb. 1: *María Candelaria* (1943)

Der Narrativ des Films *María Candelaria*, in dem sich die Hauptdarstellerin die Jungfrau Maria zum Vorbild nimmt, zeigt sehr anschaulich den Entwicklungsprozess von *María Candelaria* (s. Abb. 1), der sie letztendlich zur Jungfrau Maria selbst werden lässt. (ebd. 44).

Die Erforschung der weiblichen Charaktere in mexikanischen Filmen begann in den 1960er Jahren. In seinem Buch *La aventura del cine mexicano* (1968), unterscheidet Jorge Ayala Blanco zwischen zwei Typen von Charakteren: Mütter als Teil der „Familie“ und Prostituierte. In den achtziger und neunziger Jahren stellten Student/innen der Filmwissenschaften eine Verbindung zwischen dem Stereotyp der „guten Mutter“ und der Jungfrau von Guadalupe her, wie sie Octavio Paz in seinem

Buch *El laberinto de la soledad* (1961) beschreibt. Paz stellt zwei Archetypen von Frau vor: die Prostituierte und die Mutter. Nach der schmerzhaften Eroberung der Indigenen von den Spaniern brauchten die Eroberten eine Figur, die ihnen zu ihrem Trost und Schutz dienen sollte, ein Bedürfnis, das zum Kult um die Jungfrau von Guadalupe führte. Sie stellt die Rückkehr in den Uterus dar, in dem man Nahrung und Trost finden kann.

Für Isabel Arredondo versinnbildlicht die Jungfrau von Guadalupe jedoch nicht das Modell für Weiblichkeit und Mütterlichkeit im mexikanischen Film. Sie sieht in der Virgen de Guadalupe ein nationales Symbol, die "*madre de los mexicanos*". Ihre Funktion ist eindeutig die einer Schutzpatronin. Innerhalb Mexikos wird sie mit der Rolle der Fürsprecherin assoziiert; außerhalb Mexikos stellt sie die *mexicanidad* dar (Arredondo 2014: 32 ff.). Für Arredondo ist es klar, dass die Jungfrau María und nicht die Jungfrau von Guadalupe im klassischen Film das Symbol für Weiblichkeit und Mütterlichkeit versinnbildlicht (ebd. 34).

Aus den Artikeln und Büchern der Filmwissenschaftler Carl J. Mora, Charles Ramírez-Berg und Joanne Leslie Hershfield geht hervor, dass den weiblichen Filmrollen eine passive Haltung zugewiesen wird. Die Gesellschaft konstruiert Stereotype, die den Frauen nur zwei Optionen bietet: die Rolle der Prostituierten oder die der guten Mutter. Das Stereotyp der guten Mutter hat die Aufgabe, das Verhalten der Frau zu regeln. In diesem Sinne kontrolliert die Jungfrau Maria das Wohlverhalten der katholischen Frauen (ebd. 37).

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Normen zur Regulierung des Verhaltens der Frauen, die in der *Época de Oro* des mexikanischen Films aufgestellt wurden, die Weiblichkeit und die Mütterlichkeit als Synonyme handhaben und fixieren. Dieses Konzept herrscht in den Melodramen jener Zeit vor.

Auch Charles Ramírez Berg stellt fest, dass die Rollen der Frau sehr begrenzt sind und sich auf folgende einschränken: Jungfrau – Jungfrau Maria – Prostituierte – Ehegattin – Mutter. In seinem Buch *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967 – 1983*, legt der Autor die Unterschiede zwischen Jungfrau und Jungfrau Maria dar: "Women are expected to be not only virginal, but Virginlike [sic!], emulating the Virgen de Guadalupe, the spiritual patroness of Mexico." (Ramírez Berg 1992: 23).

### 4.1.2 Die gute und die böse Mutter

Der konstruierte Prototyp der „mexikanischen Mutter“ trägt, laut Óscar Robles in *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro* zwei Archetypen von hoher Bedeutung für die nationale Identität in sich: die Malinche und die Jungfrau von Guadalupe (Robles 2005: 53). Diese beiden Ikonen der mexikanischen Identität symbolisieren die „gute“ und die „böse Mutter“. Damit bezieht er sich auf Julia Tuñóns Gegenüberstellung der beiden Prototypen: Einerseits entspreche die *Virgen de Guadalupe*, die „indigene“ Jungfrau als religiöses Symbol der heiligen, beschützenden, selbstlosen Mutter, der „guten Mutter“. Andererseits verkörpere die *Malinche*, Geliebte und Dolmetscherin von Hernán Cortés, die im Diskurs der mexikanischen Geschichte als „Verräterin“ gelte, die „böse Mutter“, die leichtlebige Frau, die Sexualität repräsentiere (vgl. Tuñón 1987: 13 zit. nach Robles 2005: 53).

## 4.2 Das Mutterbild im Melodram

Das Filmschaffen Novaros ist nicht zu verstehen ohne die Melodramen der Época de Oro der mexikanischen Filmgeschichte zu kennen. Im Interview mit Isabel Arredondo erläutert María Novaro:

Es un género que se nos da a los latinoamericanos. Mi hermana y yo, [...], decíamos que la educación sentimental de una mexicana está totalmente vinculada al melodrama. Se nos educó dentro del melodrama, crecimos en el melodrama; es una forma que ha imperado en el cine durante muchísimo tiempo“ (Arredondo 2002: 196).

In der Tat liegt ihren Werken das klassische mexikanische Melodram als Fundament zugrunde, was man vor allem in ihrem Film *Danzón* eindeutig erkennen kann.

En los melodramas mexicanos el primer nivel muestra la importancia de la madre, el segundo supone la ausencia del padre y da a la mujer un peso fundamental en el hogar, y el tercero se engancha con una audiencia en la que la madre soltera o abandonada, jefa de familia, es común. (Tuñón 1998: 173).

Auf diese Weise beschreibt die Wissenschaftlerin Julia Tuñón in ihrem Buch *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La Construcción de una imagen (1939-1952)* die Rolle der Mutter im mexikanischen Melodram: „Sabemos, [...] que la madre mexicana

es un ser sufriente, que padece tormentos y dolores y que con frecuencia muere, eso sí, siempre reconocida en su bondad.” Das Genre des Melodrams zur Zeit der Época de Oro sei durch die selbstlose, leidende Mutter und sich aufopfernde Ehefrau charakterisiert (Tuñón 1998:174).

Betrachtet man die Geschichte, so ist festzustellen, dass während der mexikanischen Revolution (1910-1917) eheliche Verbindungen statistisch abnahmen und die Familientrennungen zunahmen, was zur Folge hatte, dass die Frauen in jenen Jahren einer gewissen Schutzlosigkeit ausgesetzt waren. Für Julia Tuñón hatte das Melodram der 1940er Jahre die Funktion inne, diese Frauen zu trösten.

En la sociedad mexicana [...] el peso de la mujer es fuerte porque la ausencia del padre es manifiesta. [...] Es conocida la abundancia de mujeres abandonadas y madres solteras [...]. Si el melodrama implica, [...] una exaltación moral del sentido de la familia nuclear y el reencuentro de sus miembros en un grupo protector, el cine mexicano, [...] encontrará en él un medio para concretar el sueño de seguridad de estas mujeres (Tuñón 1998:176).

Zu einer Zeit (die 1930er, 1940er Jahre), die voller bedrohlicher Wechsel war und daher zu großer Verunsicherung der Menschen beitrug, diente das Melodram dazu, sich beschützt zu fühlen “añorando a la propia infancia, y por ende, a la madre” (ibid.:177), indem man also die eigene Kindheit heraufbeschwor und in diesem Sinne – die Mutter.

#### **4.2.1 Die nationale Bedeutung des Muttertags**

Der Muttertag wurde in den 1920er Jahren eingeführt. Er war eine Reaktion auf die liberalen Maßnahmen des Gouverneurs von Yucatán, der zu Anfang der zwanziger Jahre Gesetze beschloss, die die Scheidung und die sexuelle Erziehung für Frauen ermöglichten (Muñoz 1998: 34). Der Direktor der Zeitung „Excelsior“ schrieb damals eine Kolumne, in der er vorschlug, einen Tag einzuführen, um die von den Müttern für ihre Familien erbrachten Opfer anzuerkennen. Er griff damit die Idee einer US-amerikanischen Frau auf, die den Vorschlag bereits 1908 geäußert hatte (Arredondo 2014: 41).

In ihrem Artikel *En el megáfono: La Maternidad en pantalla*, (1998), resümiert Tuñón, dass in einer Gesellschaft, in der nur einmal im Jahr, nämlich am 10. Mai der Mutter

dankbare Anerkennung erwiesen wird, all diese alleinerziehenden Mütter in den ärmlichen Wohnvierteln sich danach verzehren, die weibliche Rolle gewürdigt zu sehen. Das Melodram sei ein Mittel, diese Sehnsucht nach Anerkennung und Würde zu stillen.

Gleichzeitig weist Emilio García Riera darauf hin, dass gerade der Mutterkult misogyn ist, da er den Hass auf die konkrete, individuelle Frau impliziert (in: *Histoire documental*, vol.II:8)

#### **4.2.2 La „madre nacional“ - Sara García**

Die Schauspielerin, die zweifelsohne die prototypische Mutter des Melodrams darstellt, nämlich den mütterlichen Archetypus der nährenden, bedingungslos liebenden, hingebungsvollen und unumschränkten Mutter, ist Sara García. Sie hat diese Mutterfigur in so vielen Filmen gespielt, dass man sie „la madre nacional“ nannte oder auch la „abuela nacional“, da sie in den meisten Fällen die Mutter bereits erwachsener Kinder darstellte. Dieser Archetyp von Mutter ist in eine soziale Konstruktion eingebettet, die patriarchalen Gesellschaften inhärent ist und wird nach spezifischen kulturellen Mustern stereotypisiert (Tuñón 1998:179).



*Abb. 2 Sara García (La abuelita 1942)*

Die Verhaltensnormen der melodramatischen Mutter sind einfach: hören, weinen und umarmen. Sie weiß um ihre Ohnmacht aktiv zu handeln. Ihre Rolle ist passiv, sie repräsentiert die patriarchale Ordnung. In der *Época de Oro* des mexikanischen Films erlebten die Melodramen eine Blütezeit. Zur wichtigsten Eigenschaft der Mutter zählt die Bedingungslosigkeit ihrer Liebe, eine Auffassung, die die vollkommene

Unterordnung des Individuums Mutter unter die Person des Kindes impliziert. Ihre individuelle Sexualität, ihr Ehrgeiz oder ihr Wissensdrang würde dieses Konzept stören (vgl. ebd. 190). Sie hat kein Eigenleben. Zu leiden ist das fundamentale Charakteristikum der mütterlichen Gefühlswelt. Ihre Kraft zu vergeben und sich aufzuopfern ist gewaltig, jedoch leitet sich diese von der Schwäche ab, nicht anders handeln zu können (ebd. 196).

Óscar Robles definiert die Mutter des Melodrams auf folgende Weise: “En México, la madrecita santa encarna a la buena madre, criadora y abnegada, protagonista de los melodramas familiares. Es la madre patriarcal del cine mexicano.” (Robles 2005: 53)<sup>2</sup>

Eine Dekade nach Einführung des Muttertages verkörpert Sara García auf ideale Weise diese Rolle der „*Madre nacional*“. In den 1930er Jahren assoziierte man die Mutterfigur mit der Heiligen Jungfrau Maria. Die Zeichnungen, die die Kinder damals für den Muttertag anfertigten, stellten automatisch eine Jungfrau dar. In den vierziger und fünfziger Jahren wird der Jungfrau und der die Mutter spielende SchauspielerIn, eine Krone aufgesetzt, wodurch sie zur Königin wird. 1954 verleiht der Vatikan der Jungfrau Maria den Titel „Königin“. Im Kultfilm *Mécanica nacional* (1972), wird das Verleihen der Krone parodiert, als Sara García „stirbt“ und die Trauernden ihr eine Krone aus Alufolie anfertigen. Dieser Film des Regisseurs Luis Alcoriza stellt eine direkte Assoziation zwischen Mutter und Jungfrau Maria her. Die Krone ist hier ein Symbol für das Mütterliche (Arredondo 2014: 41f.). Die Parodie symbolisiert, dass diese Art von Mutterkult nunmehr der Vergangenheit angehört (ab den 1970er Jahren).

Die patriarchale und melodramatische Mutter ist die gute Mutter (wie wir im Abschnitt 4.2 gesehen haben), die in der traditionellen Kultur Mexikos vorherrscht.

### 4.3 Mutterfiguren der „dritten Welle“

Die Filme der dritten Welle (siehe Abschnitt 3.1.4), zu denen jene von María Novaro gehören, definieren die mütterliche Güte auf eine neue Weise. Wenn die Charakteristika der klassischen Mütter ihre Bescheidenheit und Selbstausslöschung

---

<sup>2</sup> In Mexiko verkörpert das *heilige Mütterchen* die *gute Mutter*, die aufopfernde Versorgerin. Sie ist die Hauptdarstellerin der Familienmelodramen, die patriarchale Mutter des mexikanischen Films. (Übers. d. Autorin)

sowie ihre Unterordnung gewesen waren, so propagieren die Mütter der dritten Welle Werte der Selbstbestätigung, Selbstliebe, Stärke und Gerechtigkeitsempfinden (Arredondo 2014: 72).

Obwohl die moralischen Werte der klassischen Filme sich von denjenigen der dritten Welle unterscheiden, treten letztere keineswegs für amoralische oder unchristliche Werte ein. Eine Mutter der dritten Welle, wie die dreizehnjährige Alma im Film *Angel de fuego* von Dana Rotberg lässt die Misogynie hinter sich, die die Weiblichkeit mit Passivität, Unterordnung und Gehorsam assoziiert. Die Narrative der dritten Welle propagieren vielmehr Werte, die es Frauen erlaubt, Entfremdung und die negativen Auswirkungen von Scham hinter sich zu lassen (ebd. 73), indem sie den Interessen der Mutter Bedeutung zumessen, währenddessen in den klassischen Filmen, das Interesse der Kinder im Mittelpunkt stand.

Die Tochter der Protagonistin in *Danzón*, Perla, ist eine selbstbewusste Jugendliche, die der mütterlichen Liebe und Aufmerksamkeit nicht mehr so sehr bedarf, wie beispielsweise Beatriz, die kleine Schwester der Protagonistin von *Salón Mexico*, die von ihrer großen Schwester mütterlich versorgt und behütet wird. Aus feministischer Sicht fördern die Charakteristika der Filme der dritten Welle das Wohlbefinden der Mütter, indem sie ein Gleichgewicht zwischen den Interessen der Kinder mit ihrer Mutter etablieren.

#### **4.4 Mutterbilder im Überblick**

Grundsätzlich unterteilt die (in 4.1 und 4.2 vorgestellte) Fachliteratur die Mutterbilder in der mexikanischen Gesellschaft in eine Dichotomie der „guten“ und der „bösen“ Mutter, die durch folgende Mutterfiguren dargestellt werden:

Die „gute“ Mutter, wie sie v.a. bei den Mutterfiguren im klassischen Melodram der 1950er Jahre zu finden ist, orientiert sich an der Jungfrau Maria oder der Jungfrau von Guadalupe im Sinne einer Heiligen. Sie ordnet sich dem patriarchalen System unter. Diese Frau wird als asexuelles Wesen dargestellt. Reinheit, Aufopferung, Bescheidenheit, Demut, Unterordnung, Unterwerfung, Selbstaufgabe und Verzicht auf individuelles Leben sind ihre Charakteristika. Sie befindet sich als verheiratete Frau im Zentrum der Familie und erfüllt eine dienende und versorgende Funktion. Sie stärkt dem Familienvater (als dem Vertreter des Staates) den Rücken und festigt die Nation,

da die Familie den Kern der mexikanischen Gesellschaft darstellt. Die patriarchale Mutter gibt Sicherheit, Vertrauen und Geborgenheit.

Die „böse“ Mutter orientiert sich an der Imago von Maria Magdalena oder Malinche. Im Film wird der Gegensatz zur „guten Mutter“ durch die Figur der Prostituierten und der Geliebten dargestellt. Eine Kultform davon ist die *Rumbera/Cabaretera* (s. Abschnitt 2.2). Die „böse“ Mutter bzw. „böse“ Frau kümmert sich nicht um ihre Kinder bzw. hat keine. Sie wird sexualisiert dargestellt. Ihre Charakteristika sind Egoismus, Lebenslust und emotionale Ausbeutung. Der ihr zugewiesene Raum ist außerhalb des familiären Heimes, sie lebt allein, in einem gefährlichen Milieu. Auch sie ist dem Patriarchat untergeordnet, gleichzeitig stellt sie jedoch eine Bedrohung der patriarchalen Ordnung dar. Deshalb muss sie scheitern und wird am Ende der Narration für ihre Unabhängigkeit bestraft, um so die patriarchale Ordnung wiederherzustellen.

Das Mutterbild der „dritten Welle“ ist vielfältig, da es sich an realen, nicht idealisierten Müttern orientiert. Oft ist die Mutterfigur Alleinerzieherin bzw. eine Mutter mit abwesendem Partner. Dargestellt wird sie als „imperfekte“ Mutter, eine Frau, die ihre Sexualität frei auslebt, einen ebenbürtigen Partner vermisst, die an sich zweifelt, unsicher ist, jedoch selbst-bestimmt lebt und Entscheidungen trifft.

Das selbstbestimmte Leben der Mutter als individuelle Frau wird nicht mehr in Frage gestellt. Zum Unterschied zur patriarchalen Mutter wird die Mutterfigur der dritten Welle am Ende des Films nicht mehr bestraft. Die Vereinbarkeit der Mutterfunktion mit der selbstverwirklichten Individualität wird akzeptiert.

## 5. Filmanalyse

Thematisch liegt der Fokus auf der Darstellung der Protagonistin als Mutterfigur (allgemein und in Bezug auf ihr Verhältnis zur Tochter) und als begehrende und begehrte Frau. Als dritter Aspekt sind kulturelle Referenzen angeführt. Der Analyse wird jeweils der Plot des Filmes vorangestellt.

In einzelnen, den erwähnten Rubriken zugeordneten Szenen beschreibe ich den Handlungsablauf, danach die wesentlichen ästhetischen Merkmale der Regiearbeit Novaros in der jeweiligen Szene und abschließend die Wirkung der Szene auf die Rezipient/inn/en. Die systematische Filmanalyse erfolgt auf Basis der Werke von Annette Bienk, Helmut Korte und Stefan Munaretto.

Die Angaben der Sequenzen und Szenen beziehen sich auf das im Anhang befindliche einfache Szenenprotokoll (erstellt nach Helmut Korte). Die Screenshots sind ausschließlich den in der Filmografie angegebenen Filmen entnommen.

### 5.1 Lola

Lola ist eine junge Frau, die mit ihrem Lebensgefährten Omar und ihrer gemeinsamen Tochter Ana in Mexiko-Stadt lebt. Die Stadt ist von den Schäden durch das Erdbeben von 1985 gezeichnet und bildet eine triste Kulisse zum trostlosen Alltag der kleinen Familie. Lola arbeitet als Straßenverkäuferin von Kleidung, die sie von einem Großhändler erstet und mit einer kleinen Gewinnspanne weiterverkauft. Der Großhändler verrechnet ihr Abzüge für schadhaft gewordene Kleidung, das Risiko für Geschäftsentgänge trägt sie somit allein. Das Damoklesschwert von Polizeirazzien hängt ständig über der Gruppe von ambulanten Händlern, die Lolas berufliches Umfeld bilden.

Freude findet sie allein im Spielen mit ihrer fünfjährigen Tochter Ana. Lola wird dabei selbst zum Kind und kann ihren tristen Alltag vergessen. Ihr Partner Omar ist Musiker und lässt die Familie viel allein. Wenn er von einer Tour nach Hause zurückkehrt, bringt er Ana Geschenke mit, um seine Abwesenheit zu kompensieren. Eines Tages

teilt er Lola mit, dass er mit seiner Band auf längere Zeit (mindestens ein Jahr) nach Los Angeles gehen wird. Lola ist grenzenlos enttäuscht und gibt die Vorstellung einer gemeinsamen Familie auf. De facto war sie auch bisher schon Alleinerzieherin ihrer Tochter gewesen, nun stellt sich ihr jedoch die Frage, ob sie dieser Aufgabe tatsächlich gewachsen ist.

Lola stammt ursprünglich aus großbürgerlichem Hause, meidet aber den Kontakt zu ihrer Mutter. Obwohl sie sich nach einem unbeschwerten Leben sehnt und Unterstützung braucht, hat sie sich bisher allein um ihre Tochter gekümmert.

In der Schule wird sie von Anas Lehrerin zu einem Elterngespräch gebeten, in dem diese ihr die Vernachlässigung des Mädchens vorwirft. Sowohl der Mangel an Hygiene als auch die fehlenden Hausaufgaben werden beanstandet. Lolas Reaktion darauf ist es, sich „zusammenzureißen“, um eine „gute Mutter“ zu werden. Sie kocht, wäscht, schneidert der Tochter ein Kostüm für eine Aufführung und hilft ihr bei der Hausaufgabe, die sie letztendlich selbst schreibt.

Alle ihre Bemühungen werden jedoch konterkariert. Das Kostüm war (nach Meinung der Großmutter, Lolas Mutter) dem der anderen Kinder nicht ebenbürtig, das aufwändig gekochte Essen wurde von Ana gar nicht angerührt, mit einem Wort: Lolas Versagensängste werden immer stärker, bis sie in eine depressive Stimmung versinkt.

Hinzu kommt übergriffiges Verhalten eines Macho-Arbeitskollegen, das Lola immer wieder halbherzig abwendet. In ihrer Einsamkeit und Verzweiflung lässt sich Lola immer mehr gehen, ihre finanzielle Situation ist prekär, die Verantwortung wird ihr zu groß. Ihren Tiefpunkt erreicht sie an dem Tag, als sie gemeinsam mit ihrer Tochter im Supermarkt einen Ladendiebstahl begeht und vom Detektiv zur Rede gestellt wird. Sie regelt die Angelegenheit, indem sie sich ihm sexuell anbietet. Als sie danach mitten in der Nacht nach Hause kommt, stellt sie fest, dass ihre allein gelassene Tochter mit einer brennenden Kerze schlafen gegangen ist. Ihr wird die tödliche Gefahr ihrer Nachlässigkeit bewusst und sie beschließt, Ana ihrer Mutter zu überantworten.

Am nächsten Tag gesteht sie ihren Arbeitskollegen, dass sie nicht mehr so weitermachen kann. Die tägliche Angst vor der Polizei, sowie ihre Perspektivenlosigkeit deprimieren sie. Daraufhin beschließen ihre Arbeitskollegen, zusammen mit ihr ans Meer zu fahren. Ein Arbeitskollege, Duende, ist in Lola verliebt. Für sie ist er allerdings nur ein freundschaftlicher Freund. Ein anderer Arbeitskollege, Mario, belästigt die betrunkene Lola abermals. Diesmal wehrt sie sich und schlägt ihm eine Bierflasche

über den Kopf. Er bricht zusammen, ist aber nicht schwer verletzt und wird von den Kollegen versorgt.

Lola wird durch ihre Reise ans Meer klar, dass sie als Mutter für ihre Tochter da sein möchte. Dass es möglich ist, zu zweit eine glückliche Familie zu bilden. Nach der Reise holt sie Ana von ihrer Mutter zurück und übernimmt gestärkt die ihr zustehende Verantwortung.

### **5.1.1 Die Mutterfigur Lola**

Die Beziehung Lolas zu ihrer Tochter ist einerseits durch deren Vernachlässigung in der Betreuung und Versorgung, andererseits durch einen sehr liebevollen Umgang charakterisiert. Letzterer zeigt sich vor allem in den zahlreichen Szenen, in denen Lola mit Ana spielt. Die Szenen, in denen Lola sich ihrer Verantwortung als Alleinerzieherin bewusst wird, zeigen ihr bedrücktes Gesicht in einer Naheinstellung im Vordergrund, während Ana unscharf im Hintergrund zu sehen ist. Symbolisch ausgedrückt ist Ana immer „im Hinterkopf“ Lolas präsent, wie wir in Abbildung 3 sehen.



Abb. 3: Lola ist bedrückt (Lola 1989, TC 8:55)

#### **5.1.1.1 Spielszenen mit ihrer Tochter**

Insgesamt finden sich fünf gemeinsame Spielszenen über den gesamten Film verteilt: das Karaokesingen am Weihnachtsabend bereits ab dem Vorspann mit dem gleich anschließenden Versteckspiel, später das Spiel mit Barbiepuppen, Lola und Ana als

Tänzerinnen im Park und am Ende das gemeinsame Erraten von Wolkenfiguren am Strand. Das Spielen ist ein wesentliches Motiv, das sich durch den ganzen Film zieht.

### **Karaokesingen am Weihnachtsabend**

Unmittelbar mit dem Vorspann zu Beginn des Filmes setzt eine diegetische Musik ein und kurz danach gibt die Kamera den Blick auf ein ca. fünfjähriges Mädchen frei, das auf einer improvisierten Bühne steht und in ein Plastikmikrophon singt.



*Abb. 4 Ana beim Karaokesingen (Lola 1989, TC 1:04)*

Der Raum liegt vollständig im Dunkeln, nur das Mädchen ist mit Scheinwerfern beleuchtet (s. Abb. 4). Im Zuschauer/ in der Zuschauerin wird Neugierde geweckt: Wer ist das Publikum des Mädchens, wer schaut es an? Wo befinden wir uns? Die Regisseurin verlängert diese Ungewissheit, indem sie der Performance des Mädchens viel Zeit einräumt, ohne sie zu unterbrechen. Die Szene ist aus einer leichten, schrägen Untersicht gefilmt, der Scheinwerfer beleuchtet nur den oberen Teil des Mädchens, Kopf und Rumpf. Die erste der beiden Protagonistinnen, Ana, wird uns damit vorgestellt.

Schließlich schieben sich die unscharfen Umrisse der Mutter ins Bild, die sich der Tochter zugesellt. Nun wird klar, dass der erste lange Blick auf die Tochter dem Blick der Mutter entsprach und wir es mit einer subjektiven Kamera zu tun hatten. Die Mutter klettert auf das Podest, das die Bühne darstellt. Damit erklärt sich auch die leichte Untersicht, aus der das Mädchen betrachtet wurde.

Nun stehen zwar beide auf der „Bühne“, die Kamera zeigt jedoch nur Lola in amerikanischer Einstellung, wie sie auf einer kleinen Spielzeuggitarre spielt (s. Abb. 5), um schließlich zu ihrem Gesicht zu zoomen, das es in Großaufnahme zeigt. Lola gibt sich voll dem Spiel hin (s. Abb. 6).



*Abb. 5 Lola gibt sich ganz dem Singen hin (TC 01:51)    Abb. 6 Lola (Lola 1989, TC 02:10)*

Es dauert ganze zwei Minuten, bis die erste Kommunikation zwischen den beiden Figuren stattfindet: das Mädchen bittet um ein neues Lied. Aufgelöst wird die Situation durch eine Großaufnahme des Kassettenrekorders, aus dem das Lied kam: Mutter und Tochter sangen zu einem der Lieder von Anas Vater Omar, der Rocksänger ist und ahmten eines seiner Konzerte nach.

Spannend ist auch die Exposition des Raumes: durch eine Taschenlampe wird nach und nach das gesamte Mobiliar des Zimmers beleuchtet, wobei der restliche Raum im Dunkeln verbleibt. Der Christbaum und das Tisch Tuch mit Weihnachtsmotiven geben Aufschluss über den Zeitpunkt der Szene: es ist der Weihnachtsabend. Die von der Taschenlampe nach und nach beleuchtete große Anzahl der Puppen und Kuscheltiere sowie des Spielzeugs erschließen dem Zuschauer/der Zuschauerin, dass das „Rockkonzert“ im Kinderzimmer stattgefunden hat.

Erst in der Minute 3 wird das Licht aufgedreht. Die Regisseurin hat damit durch eine relativ lange Zeitspanne Neugier aufgebaut und dem Zuschauer/der Zuschauerin Zeit zum Aufstellen eigener Hypothesen gelassen. Sie hat damit auch dem Kind einen großen Platz eingeräumt. Novaro setzt nicht auf rasche Actionszenen, sondern gibt der

Handlung Raum, um den Zuschauer/die Zuschauerin in die Atmosphäre eintauchen zu lassen. Unmittelbar auf das Karaokesingen folgt das Versteckspiel zwischen Ana und ihrer Mutter Lola:



Abb. 7 Ana geduckt hinter Sofa (Lola 1989, TC 03:31)

Abb. 8 Detail: Lolas Hosenbein inmitten des Spielzeugs (Lola 1989, TC 03:15)

Die Detailaufnahme von Lolas Hosenbeinen unterhalb des Knies (s. Abb. 8) entspricht der Perspektive Anas, die hinter das Sofa gekauert darauf wartet, von ihrer Mutter gefunden zu werden (s. Abb. 7). Es ist festzustellen, dass sich die subjektive Kamera aus der Karaokeszene hier wiederholt: das Mädchen sieht ihrer Mutter zu und diese wiederum ihr. Dies lässt auf eine enge Verbundenheit der beiden schließen. Sie sind meist allein zuhause und stark aufeinander bezogen.

### **Spiel mit Barbiepuppen**

Auch die dritte Spielszene (von TC 17:37 bis 19:30) ist dem Tanz gewidmet. Lola hat sich zum Ausgehen schick gemacht und eine Babysitterin für Ana organisiert. Als Ana Anstalten macht, sie nicht gehen zu lassen, bringt sie es nicht übers Herz, das Kind mit der Babysitterin allein zu lassen. Sie bleibt zuhause und beginnt mit ihrer Tochter mit Barbiepuppen zu spielen (s. Abb. 9).

In Großaufnahmen der Barbiepuppen in Ballkleidern und Nahaufnahmen von Lola und Ana im Kinderzimmer sehen wir anfangs ein harmonisches Spiel, das aber getrübt wird, als Lola „galanes“ – Kavaliers - ins Spiel einbringt, die mit den Damen tanzen sollen. Für Ana war der Tanz der beiden Barbiepuppen-Damen völlig befriedigend, für Lola ist es offenbar erforderlich, dass ein Mann mit einer Frau tanzt. Die Nahaufnahmen der



*Abb. 9 Lola und Ana beim Spiel mit Barbiepuppen (Lola 1989, TC 18:42)*

Gesichter zeigen sehr deutlich den jeweiligen Gesichtsausdruck: Lola hat sichtlich Spaß am Spiel, ihre Tochter ist irritiert. Schließlich wird das gemeinsame Spiel zum Spiel Lolas, wie wir dies auch in Spielszene 4 sehen werden.

### **Tänzerinnen im Park**

In der vierten Spielszene wird wieder getanzt und zwar diesmal draußen auf dem Spielplatz. Während jedoch Ana eine Primaballerina imitiert, möchte Lola etwas Exotischeres tanzen. Im Gegensatz zu vorhergehenden Spielszenen ist diesmal das Spiel disharmonisch, weshalb es sehr kurz gerät und mit dem Schmolzen Anas endet. Wir sehen einerseits auf der linken Bildhälfte Ana, wie sie ihre Arme wie eine Ballerina hochreckt, im Gegenschuss dazu ihre Mutter Lola, wie sie einen hawaiianischen Tanz imitiert. Die beiden sind jedoch (aufgrund des Dissenses) nicht auf einem Bild beim gemeinsamen Tanzen zu sehen. Ana beendet das Spiel abrupt und setzt sich auf eine Schaukel. Dass Lola allein weiter tanzt (s. Abb. 10), zeigt deutlich, dass sie nicht nur mit ihrer Tochter mitspielt, sondern selbst am Spiel Gefallen findet und es sogar zum Abschalten braucht. Ihr Gesichtsausdruck ist, wie bereits beim Karaoke-singen hingebungsvoll. Sie spielt nicht nur mit ihrer Tochter mit, sie spielt selbst, weil es ihr ein inneres Bedürfnis ist. Sie braucht den Tanz und das Spiel, um von der Bürde ihrer Verantwortung als alleinerziehende Mutter in den Modus der Verantwortungslosigkeit eines Kindes zu wechseln.



*Abb. 10 Lola tanzt allein weiter (Lola 1989, TC 41:25)*

### **Wolkenfiguren erraten**

In der letzten Szene des Filmes sitzen Lola und Ana erhöht auf einer Mauer. Die schräge Untersicht ermöglicht einen breiten Blick auf den Himmel, dessen Wolken beide fantasievoll beschreiben.



*Abb. 11 Wolkenfiguren erraten (Lola 1989, TC 01:31:00)*

Ihr Dialog eröffnet eine hoffnungsvolle Perspektive: Ana: „Y si nos subimos a una nube?“ – Lola: „Y adónde vamos?“ Ana: “Adonde nos lleve el aire.” Der freie Himmel sowie das Meer am Ende der Szene sind ein klarer Gegensatz zum tristen Stadtviertel von Mexiko, das am Anfang des Filmes ihre Umgebung gebildet hat.

### 5.1.1.2 Vernachlässigung des Kindes

Die Vernachlässigung der Betreuungspflichten zeigt sich u.a. in Szenen, in denen Ana sich in Ermangelung eines Mittagessens selbst ein Ketchup-Brot macht (s. Anhang: Sequenz 8, Szene 3, TC 38:34), eine Semmel essend vor dem Fernseher sitzt (Sequenz 10, Szene 4, TC 57:10) oder als sie den Hausschlüssel verliert. Verbal thematisiert wird Anas Vernachlässigung durch die Lehrerin, die Lola zu einem Elterngespräch bittet, in dem sie Anas mangelnde Hygiene sowie ihre Nachlässigkeit bei den Hausaufgaben kritisiert. Auch Lolas Mutter mit ihrer Beanstandung von Anas Kostüm (bei der Muttertagsaufführung) wirft Lola implizit Defizite in deren mütterlicher Sorgfalt vor. Beides spielt sich in Sequenz 5 ab, die vollständig dem Thema Vernachlässigung gewidmet ist (s. Anhang).

#### **Szene auf der Brücke: Ana lässt ihren Schlüssel fallen.**

Zu Beginn der Sequenz (in TC 19:30) wird in einer schrägen Untersicht eine Großaufnahme der Brücke gezeigt, über die Ana auf ihrem Rückweg von der Schule nach Hause geht. Durch diese Einstellung wird dem Zuschauer/der Zuschauerin bereits eine gewisse Bedrohung vermittelt. Das Mädchen trägt eine schmutzige Schürze (deutet auf Vernachlässigung hin), ein T-Shirt, einen kurzen Rock, aus dem sie bereits herausgewachsen ist und Tennisschuhe. Die anderen Kinder gehen in Gruppen, sie allein. Die Aufmachung deutet bildlich auf mehrere Kritikpunkte der Lehrerin hin (Hygiene, Nachlässigkeit bei Kleidung).



*Abb. 12 Das kleine Mädchen mitten im Großstadtverkehr (Lola 1989, TC 20:10)*

In einer Totalen sehen wir das kleine Mädchen in Abbildung 12 allein durch die Großstadt nach Hause gehen, wobei sich (für den Zuschauer/die Zuschauerin) die Frage stellt, ob dieser Heimweg einem unbegleiteten Kind in diesem Alter zumutbar ist. Die subjektive Kamera (entsprechend Anas Blick) zeigt den brausenden Autoverkehr, der unter der Brücke durchfährt und vermittelt dadurch Gefahr. Ana spielt mit ihrem Hausschlüssel am Brückengelände und lässt ihn – hoppla! – hinunterfallen (s. Abb. 13).



*Abb. 13 Ana lässt den Schlüssel von der Brücke fallen (Lola 1989, TC 20:24)*

Vermittelt wird hier die Sorglosigkeit einer Fünfjährigen, für die alles noch ein Spiel ist und die der Verantwortung (für den Schlüssel) noch nicht gewachsen ist.

### **Gespräch mit der Lehrerin**

Das Gespräch mit der Lehrerin verläuft für Lola beschämend und erniedrigend. Wir sehen in Abbildung 14 beide in einer halbnahen Einstellung im Klassenzimmer, in dem noch Kinder anwesend sind. Es deutet auch auf eine Geringschätzung Lolas hin, dass die Lehrerin sie nicht in ein Büro zu einem Vier-Augen-Gespräch gebeten hat, sondern die Vorhaltungen in Anwesenheit von anderen Personen vornimmt.

Die sorgfältig und elegant gekleidete Lehrerin steht aufrecht vor Lola, während diese mit niedergeschlagenen Augen an ein Schreibpult gelehnt ihr gegenüber sitzt. Die Rangordnung ist damit festgelegt: die Lehrerin spricht zu ihr von oben herab, mit strengem Blick und ihre Autorität geltend machend: „Es su hygiene [de Ana] en general. Viene mal presentada, sucia. No tiene hábitos de limpieza. Eso afecta su interrelación con los demás niños. Les molesta. Además, sus tareas están descuidadas.“ Die Kritik ist zwar auf Ana bezogen, impliziert aber, dass die Mutter ihr kein Hygieneverhalten beigebracht habe. Die Bemerkung, dass andere Kinder Ana aufgrunddessen meiden, weckt Widerstand in Lola. Ihr leiser Widerspruch wird von der Lehrerin jedoch mit Nachdruck und ohne Rücksicht auf Lolas Gefühle hinweggefegt. Das Gespräch vermittelt Lola, nicht gut genug für ihr Kind sorgen zu können und verstärkt ihr schlechtes Gewissen als Mutter. Sie hat der Kritik der Lehrerin nichts entgegenzusetzen, sie ist eindeutig in der schwächeren Position. Die ganze Szene hindurch muss Lola zur Lehrerin aufschauen, sie begegnen sich nicht auf Augenhöhe.



*Abb. 14 Lola in der Schule beim Elterngespräch (Lola 1989, TC 20:42)*

### **Die Rolle als gute Hausfrau und Mutter**

Sich die Worte der Lehrerin sehr zu Herzen nehmend, wird Lola in der darauffolgenden Szene versuchen, eine „gute Hausfrau und Mutter“ zu sein: Szene 3 von Sequenz 5 (s. Abb. 15) beginnt mit der Großeinstellung des Bügeleisens auf dem Tisch.



Abb. 15 Lola beim Bügeln (Lola 1989, TC 21:10)

Damit reagiert Lola direkt auf die Vorwürfe der Lehrerin in der vorhergehenden Szene: sie bringt die Kleidung in Ordnung, ermahnt Ana, die Hausaufgaben zu machen und schickt sie Hände waschen. In Naheinstellungen sehen wir Lolas ernsten Gesichtsausdruck: sie bemüht sich zwar, eine „gute Hausfrau und Mutter“ zu sein, aber es macht sie nicht glücklich, diese Rolle zu spielen.

Am Ende der Sequenz 5 ist eine der wenigen Szenen zu sehen, in denen Großmutter, Mutter und Tochter anlässlich einer Schulaufführung zum Muttertag gemeinsam zu sehen sind. Lolas Mutter macht dieser den Vorwurf, das Kostüm von Ana nicht ordentlich genäht zu haben: „Me hubieras dicho para hacer bien su vestidito.“ Auf die Frage, was daran schlecht sei, antwortet sie: „Pues, no era igual de las otras niñas.“ Wieder schwingt, wie schon bei der Lehrerin, der Vorwurf mit, Ana könne sich nicht ausreichend um ihre Tochter kümmern, da sie nicht „wie alle anderen Mütter“ sei.



Abb. 16 Hawaiianischer Tanz anlässlich des Muttertags (Lola 1989, TC 23:46)

Visuell ist dieser Vorwurf jedoch nicht nachvollziehbar, denn Anas Hawai-Kostüm sieht genauso aus wie das der anderen Kinder (s. Abb. 16). Die Auffassung der Großmutter, Lola versorge Ana nicht ausreichend, lässt sich des Weiteren in der Szene ausmachen, in der sie ihr eine Jausensemmel im Schulhof vorbeibringt (TC 38:00). Sie reicht sie ihr durch das Gitter vom Pausenhof. Das Bild vermittelt die Trennung, die zwischen der Großmutter und ihrer Enkelin besteht, eine Barriere, die Lola aufgestellt hat. Durch die Abgrenzung Lolas gegenüber ihrer eigenen Mutter, ist es für die Großmutter schwierig, Anteil am Leben ihrer Enkelin zu nehmen, obwohl sie sich danach sehnt.

Wenn die Vorwürfe der Lehrerin und der Großmutter noch als deren subjektive Meinungen gedeutet werden können, so besteht ab dem Zeitpunkt kein Zweifel mehr an der tatsächlichen Vernachlässigung Anas, als die leicht betrunkene Lola ihrer Tochter Bier einflößt, weil diese nach einem Tag am Meer durstig heimkommt (s. Abb. 17).



*Abb. 17 Lola gibt Ana Bier zu trinken (Lola 1989, TC 47:20)*

Wir sehen dabei Anas Hinterkopf, der im Dunkeln bleibt. Der Fokus ist auf Lolas Gesicht gerichtet, es ist leicht erhellt, um ihren konzentrierten Gesichtsausdruck zu vermitteln. Wir haben es zum wiederholten Male mit einer subjektiven Kamera zu tun, die Anas Blick wiedergibt. Lolas Geste ist zwar fürsorglich, da sie dem Kind zu trinken gibt, der Tabubruch ist jedoch, dass es sich dabei um ein alkoholisches Getränk handelt. Lola war den ganzen Tag allein (ohne Verantwortung für das Kind) gewesen und hatte Bier getrunken. Nun ist sie bereits zu betrunken und entspannt, um den Umstieg auf die Rolle der verantwortungsvollen Mutter zu schaffen.

Der Verlauf der Vernachlässigung, der in den Szenen der Sequenzen 5 und 9 angedeutet wurde, wird im Zuge der zunehmenden Depression Lolas immanent und kulminiert in der folgenden für Ana lebensbedrohlichen Situation (in Sequenz 10, Szene 4, TC 57:10):

Während Lola ausgegangen ist und Ana den ganzen Abend allein zuhause gelassen hat, sitzt Ana vor dem Fernsehgerät und isst eine Semmel. Während der diegetische Ton des Fernsehfilms zu hören ist, der offensichtlich ein Beziehungsdrama im Stil einer Telenovela wiedergibt und keine kindergerechte Unterhaltung darstellt, zoomt die Kamera auf Anas Gesicht, um Anzeichen für ihren Gemütszustand zu finden. Sie ist weder schockiert noch ängstlich, jedoch durch die Gefühlsausbrüche der Erwachsenen im Film leicht verwirrt. Da es dunkel geworden ist, steht sie auf und geht in die Küche. Wir hören das Zersplittern eines Gegenstandes am Boden. Später, wenn Lola heimkommt und das Licht aufdreht, werden wir verstehen, dass die Zuckerdose zu Bruch gegangen ist. Es ist weiterhin dunkel, man hört, wie Ana die Splitter aufhebt. Der Zuschauer/die Zuschauerin wird sich der Gefahr bewusst, das Kind könnte sich schneiden. Die Regisseurin hat hier durch das Geschehen im Dunkeln und das alarmierende Geräusch der zerbrechenden Keramik Spannung erzeugt, die sie noch durch eine größere Gefahrenquelle steigern wird.

Eine Großaufnahme zeigt Anas geneigtes Gesicht, als sie bei der Küchentür hereinkommt. Im Halbdunkel nimmt sie eine Kerze aus der Schublade des Küchenschranks und entzündet sie an der Herdflamme, die sie danach brennen lässt.

Alarmstufe Rot für die Zuseher/innen, die eine Detailaufnahme der Herdflamme (s. Abb. 18) präsentiert bekommen und gleichzeitig den diegetischen Ton des ausströmenden Gases hören!



Abb. 18 Detailaufnahme der Herdflamme (Lola 1989, TC 59:43)

### 5.1.2 Lola als begehrte und begehrende Frau

Mit ihrem langen, braunen Haar, das sie meist offen trägt, ihrem gleichmäßigen Gesicht und ihrer schlanken, sportlichen Figur kann Lola als attraktive Frau bezeichnet werden. Sie ist leger gekleidet, meist trägt sie Jeans und lockere Blusen oder T-Shirts in unauffälligen Farben. Vom Charakter her ist sie natürlich und körperbetont. Sie ist keine intellektuelle oder gar „kopflastige“ Person. Im Allgemeinen ist sie ungeschminkt bzw. trägt beim Ausgehen nur dezentes Make-up.

Im Film gibt es vier Männer, die im Kontext Begehren eine Rolle spielen: ihre Arbeitskollegen Mario und Duende, ihr Lebensgefährte Omar und ein Kaufhausdetektiv.

Sexuell begehrt wird sie von ihrem übergriffigen Arbeitskollegen Mario, den sie mehrmals (etwas halbherzig) zurückweist, bis sie seinen plumpen Avancen mit einem Schlag über den Kopf durch eine Bierflasche eindeutig eine kräftige Absage erteilt (siehe Szene 5, Sequenz 14, TC 01:19:00) Zwischendurch allerdings sucht sie ihn einmal auf, um mit ihm zu schlafen.

#### Der übergriffige Arbeitskollege



*Abb. 19 Mario bedrängt Lola am Arbeitsplatz (Lola 1989, TC 16:45)*

In der Exposition des Films, als ihr Arbeitsumfeld vorgestellt wird, sehen wir bereits die ersten Übergriffe Marios (s. Abb. 19). In einer amerikanischen Einstellung ist seine um

Lolas Hüfte gelegte Hand zu sehen, Lola protestiert genervt. Sie sind einander vertraute Arbeitskollegen, es kommt regelmäßig zu diesen Zudringlichkeiten.

Den Höhepunkt seines übergriffigen Verhaltens finden wir in Sequenz 10 (TC 01:00:47-01:02:34), in der er Lola im Stiegenaufgang ihres Wohnhauses auf lauert (s. Abb. 20):



*Abb. 20 Mario lauert Lola im Stiegenhaus auf (Lola 1989, TC 01:00:22)*

In einer halbnahen Einstellung sehen wir Mario auf dem Treppenabsatz liegen, während Lola unten bei der Haustür hereinkommt. Es ist halbdunkel, das Licht beleuchtet Marios Gesicht. Er bewegt das Becken auf und ab, auch deshalb wirkt die Szene bedrohlich und unheimlich, da es beim Zuschauer/der Zuschauerin eine eventuell bevorstehende Vergewaltigung insinuiert. Zu hören ist nur das Klappern von Lolas Schlüsselbund, bis Mario Lola mit den Worten: „¿A qué horas llegas?“ begrüßt, in denen unterschwellig der Vorwurf mitschwingt, sie habe nicht das Recht darauf auszugehen, als gute Mutter müsste sie wohl früh zu Hause sein bzw. in der Nacht zuhause bleiben. Auch die Frage selbst stellt einen Übergriff dar. Es folgt ein Schnitt, dann blicken wir aus Obersicht auf Lola, die unten am Treppenaufgang steht, während Mario, der in Untersicht zu sehen ist (aus Lolas Perspektive), langsam zu ihr hinabsteigt. Sie stehen sich nun am Treppenaufgang gegenüber (amerikanische Einstellung). Lola fragt ihn genervt: „¿Qué haces aquí?“ Im Gegensatz zum Zuschauer/zur Zuschauerin, auf den/die die Situation extrem bedrohlich wirkt, scheint

sie keine Angst vor ihm zu haben. Ihre Frage klingt eher verärgert. Es folgen Schuss und Gegenschuss zwischen Lola und Mario, wobei die untenstehende Lola aus Obersicht (entsprechend Marios Blick) und Mario aus Untersicht (entsprechend Lolas Blick) gefilmt ist (s. Abb. 21). Durch die bildliche Erhöhung des Mannes wirkt er mächtiger als die Frau. Zusätzlich spielt sich die ganze Szene im Halbdunkel ab.



*Abb. 21 Mario hat im Stiegenaufgang auf Lola gewartet (Lola 1989, TC 01:00:34)*

Als sie auf gleicher Höhe sind, streichelt er ihr über das Gesicht und hält sie am Arm. Sie versucht, sich aus der Umklammerung herauszuwinden. Vor der Wohnungstür versucht sie ihn nochmals abzuwehren, er akzeptiert jedoch ihr halbherziges Nein nicht und drängt sich in ihre Wohnung. Es ist möglicherweise aufgrund des Verhältnisses als Arbeitskollegen, dass Lola ihn mit einer autoritäreren Zurechtweisung nicht vor den Kopf stoßen möchte, es kann aber auch Vorsicht sein, die Situation nicht eskalieren zu lassen, da er körperlich stärker ist als sie. Ein plausibler Grund für die Halbherzigkeit ihrer Zurückweisung liegt aber auch in einer leichten Betrunkenheit, denn begleitet von gemeinsamem Kichern küssen sie sich, wobei Lola vergnügt wirkt.

Erst als Lola die Herdflamme in der Küche bemerkt und sich der etwaigen Lebensgefahr ihrer Tochter bewusst wird, schafft sie es, den Aufdringling aus der Wohnung zu werfen. Dieser geht, nicht ohne sie noch zu beleidigen: „¿Estás sacada de onda, he?“. Ihre leichte Betrunkenheit weicht einer jähen Nüchternheit, als sie sich ihrer Verantwortung für die Tochter wieder gewahr wird.

In Sequenz 14, als sie mit ihren Arbeitskollegen ans Meer gefahren ist und Mario sie am Strand wieder bedrängt, wird sie ihm schließlich eine Bierflasche über den Kopf schlagen, wodurch er ohnmächtig ins Wasser fällt. Hier ist der Moment, wo Lola beginnt, ihre Person zu verteidigen.

### **Der gute Freund**

Als Gegenpol zu Mario tritt ihr Arbeitskollege Duende auf. Er ist unglücklich verliebt in Lola, die in ihm jedoch nur einen guten Freund sieht und ihn nicht als Mann wahrnimmt. Novaro drückt dessen ungestillte Sehnsucht bildlich aus, indem sie zeigt, wie Duende Lolas Namen in ein Blechtor ritzt (Detailaufnahme in TC 25:54) sowie in schmach tenden Blicken, u.a. in der Szene am Meer (TC 01:19:00), mit denen er der jungen Frau nachblickt.

### **Der Kaufhausdetektiv**

Die einzige Sexszene, in der Lola ihre Sexualität freudvoll ausleben kann, findet mit einem Kaufhausdetektiv statt. Ursprünglich hat sie diesem ihre sexuelle Verfügbarkeit explizit als Deal angeboten, sie nach einem Ladendiebstahl straffrei zu stellen. Sie weckt sein Begehren, indem sie wortlos ihre Bluse vor ihm aufknöpft (in TC 55:59), was die Regisseurin in einer Detailaufnahme zeigt.

Die Sexszene findet im Auto statt, das in einem Innenhof im Dunkeln abgestellt ist. Anfangs ist die Szene unscharf, die Kamera nähert sich ihr nach und nach und erst durch das Heranzoomen ans Wageninnere erkennen wir Lolas Haare. Lola scheint Genuss daran zu finden, was man an ihrem Stöhnen und den aktiven Bewegungen erkennen kann. Außerdem verabschiedet sie ihren Liebespartner mit einem Lächeln. Unsere Protagonistin hat hier aktiv ihre Lust ausgelebt. Sie wird vom Mann begehrt und genießt den Sex mit ihm.

### **Der Lebensgefährte**

Was ihren Lebensfährten Omar betrifft, so ist er nur einmal im gesamten Film als Liebespartner zu sehen. Nach Omars (allein getroffenen) Beschluss, nach Los Angeles zu gehen, hat das Paar eine Auseinandersetzung, bei der zuerst Lola das Haus verlässt, um mit Mario zu schlafen (aus Rache), dann Omar (um sich zu

betrinken). Als Omar in der Nacht wieder nach Hause kommt, lieben sie sich (s. Abb. 23). Es ist eine verzweifelte Szene. Man hört Lola dabei weinen. De facto stellt es eine Abschiedsszene ihrer Beziehung dar. Die Kamera schwenkt währenddessen zu Bildern an der Wand, als die drei noch eine glückliche Familie bildeten. Die Szene lässt darauf schließen, dass sich Lola und Omar zweifellos einmal geliebt haben, die Beziehung jedoch verkümmert ist und für Lola nur noch Schmerz bedeutet. Durch den ganzen Film zieht sich Lolas ungestillter Hunger, als Frau und Partnerin geliebt zu werden.



*Abb. 22 Halbtotale von der schlafenden Lola (Lola 1989, TC 34:31)*

Dass Omar seine Lebensgefährtin immer noch begehrenswert findet, sieht man in der Halbtotale in TC 34:31 (s. Abb. 22), in der Omars Blick auf Lolas nackte Beine gerichtet ist, als er ins Zimmer kommt.



*Abb. 23 Der betrunkene Omar schläft mit Lola (Lola 1989, TC 34:52)*

### 5.1.3 Religiöse und kulturelle Referenzen

Deutlich religiöse Referenzen finden wir in der musikalischen Untermalung der Szene, in der Lola ihr Kind zu ihrer Mutter trägt (extradiegetische Musik: Stabat Mater), kulturelle Allusionen bei der Schilderung der Schulaufführung am Muttertag und in einer Szene, in der Lola an eine Mutterstatue gelehnt sitzt. Aber auch die Art, wie Lola ihre Tochter (in Sequenz 12, Szene 1) trägt, ist in Mexiko gängige Praxis und sehr oft im Straßenbild zu sehen.

#### 5.1.3.1 Stabat Mater

Die Szene Stabat Mater stellt zweifellos den Tiefpunkt von Lolas Mutterschaft dar. Sie repräsentiert Lolas Schmerz über ihren Beschluss, ihre Tochter in die Obhut ihrer Mutter zu geben, da sie als Mutter scheinbar „versagt“ hat.

Die Szene setzt in TC 01:03:04 ein, begleitet wird sie durchgehend vom Musikstück Stabat Mater und endet erst nach vollen drei Minuten (in TC 01:06:04), was für den/ die Zuschauer/in sehr lang wirkt. Das Musikstück Stabat Mater von Vivaldi stammt aus der katholischen Liturgie und geht auf ein mittelalterliches Gedicht zurück, in dem die Mutter Gottes um ihren gekreuzigten Sohn Jesus weint. Wenn wir uns den Text der gereimten Übertragung (von Christoph Martin Wieland, 1779) aus dem Lateinischen ins Deutsche vor Augen halten, so erschließt sich, warum Novaro diese Musik als Begleitung für den schweren Gang Lolas gewählt hat. Hier die 1. Strophe *Stabat Mater dolorosa* (Wieland 1781):

Schaut die Mutter voller Schmerzen,  
wie sie mit zerrißnem Herzen  
unterm Kreuz des Sohnes steht:  
Ach! Wie bangt ihr Herz, wie bricht es,  
da das Schwerdt des Weltgerichtes  
tief durch ihre Seele geht!

Im lateinischen Text der im Film verwendeten Version von Vivaldi hört man deutlich das Wort „Lacrimosa“ die Tränenreiche – heraus. Eine eindeutige Allusion an den innerlichen Gemütszustand Lolas. Bereits in der vorhergehenden Szene (Sequenz 10,

am Ende der Szene 6) haben wir Lolas Tränen gesehen, als sie die Kerze in Anas Hand entdeckte.

Als bildlichen Einstieg zur Szene Stabat mater filmt Novaro das Wohnhaus Lolas in gekipptem Horizont. Die schräge Kameraachse deutet auf eine subjektive Kamera hin. Die Sicht entspricht Lolas Blick nach oben, als sie Ana quer durch Mexiko-Stadt zu ihrer Oma trägt.

Langsam senkt sich die Kamera auf Normalsicht und filmt den frühmorgendlichen Straßenverkehr. Es ist noch dunkel, nur die Lichter der Autos und Beleuchtungen von Gebäuden sind zu sehen. Im Laufe der Szene wird es immer heller, bleibt aber Grau in Grau. Es sind keine Farben auszumachen, was trist wirkt. Lola trägt die warm angezogene, schlafende Ana in ihren Händen, deren Kopf hängt über ihre Schulter. Hierin ist eine kulturelle Allusion auszumachen: im Straßenbild Mexikos ist es üblich, Erwachsene zu sehen, die Kinder auf diese Art und Weise tragen.

Immer wieder wechselt die Kamera in die Totale, um den Zuschauer/innen neue Häuserfronten zu zeigen. Insgesamt wirkt dadurch der Weg, den Lola mit ihrer schweren Last zurücklegt, sehr weit. Die Häuser sind in schlechtem Zustand, durch die Totalen werden sowohl die Schäden des großen Erdbebens 1985 thematisiert (s. Abb. 25) als auch die politischen Graffitis an den desolaten Mauern (s. Abb. 24). All diese Bilder verstärken den Eindruck der Tristesse und Aussichtslosigkeit, der im Inneren Lolas vonstattengeht.



Abb. 24 Lola trägt Ana durch die Straßen Mexiko-Stadts (Lola 1989, TC 01:05:05)



Abb. 25 Schäden durch das Erdbeben 1985 (Lola 1989, TC 01:05:05)

Ab dem Schnitt in 01:05:17 sind Farben wieder zu erkennen, die Sonne ist in der Zwischenzeit aufgegangen. Die extradiegetische Musik endet und immer mehr

diegetische Töne sind zu vernehmen. Der Zuschauer/die Zuschauerin wird damit von der Introspektion Lolas in die Wirklichkeit zurückgeholt (s. Abb. 26).



*Abb. 26 Lola kommt bei der Wohnung ihrer Mutter an (Lola 1989, TC 01:05:46).*

### **5.1.3.2 Statue zur Ehrung der Mutter**

Als Lola mit ihren Arbeitskollegen unterwegs zum Meer ist und sie wegen einer Reifenpanne Halt machen müssen, geht sie Bier kaufen und wartet danach an eine Statue gelehnt darauf, von ihren Kollegen wieder abgeholt zu werden.

Interessant ist der filmische Einstieg in die Szene: die Statue, die eine Mutterfigur mit Baby darstellt (s. Abb. 27), wird aus Untersicht gezeigt, bevor die Kamera eine ruhige vertikale Fahrt nach unten vollzieht: hier sitzt Lola, an den Sockel der Statue gelehnt und trinkt Bier. Sie wendet dabei der Mutterstatue den Rücken zu (s. Abb. 28).



*Abb. 27 Statue zur Ehrung der Mutter (Lola 1989, TC 01:16:51)*



Abb. 28 *Homenaje a la madre* (Lola 1989, TC 01:16:45)

Durch die Inschrift *Homenaje a la Madre* wird der Gegensatz noch deutlicher ausgedrückt. Die Statue entspricht dem traditionellen patriarchalen Mutterbild der nährenden, liebenden Mutter (eine stillende Brust ist in Herzform dargestellt). Davor sitzt jedoch eine reale Mutter, die im alltäglichen Leben wenig Ehre und Unterstützung erhält. Dass sie diesem patriarchalen Bild den Rücken zuwendet, ist eine deutliche Absage an das idealisierte und verklarte Mutterbild. Ihre Abkehr in dieser symbolisch aufgeladenen Szene entspricht der Dekonstruktion des idealisierten Mutterbildes (vgl. Robles 2005: 108).

#### 5.1.4 Erkenntnisse aus der Analyse von *Lola*

Ein überwiegender Teil der Szenen im Film ist der Mutter-Tochter-Beziehung gewidmet, die durchgehend als eine liebevolle bezeichnet werden kann. Die von Lolas Überforderung und Depression bedingte Vernachlässigung des Kindes wird vor allem durch Außenstehende (Lehrerin, Großmutter) verbal thematisiert und in mehreren, sich steigernden Szenen gezeigt. Lola entspricht nicht der sich selbst aufopfernden und nährenden Mutter, wie wir sie aus dem mexikanischen Melodram der fünfziger Jahre kennen. Sie wartet nicht auf ihren Lebensgefährten Omar, sondern bestimmt selbst das Leben ihrer kleinen Familie. Dabei begeht sie mehrere Tabubrüche: Sie lässt z.B. ihr Kind die halbe Nacht allein zu Hause, versorgt sie unzureichend mit Nahrung, gibt ihr Bier zu trinken. Auf einen kurzen (missglückten) Versuch, sich an das Bild der sorgenden Mutter anzupassen, nachdem Anas Lehrerin (als Vertreterin und

Befürworterin des patriarchalen Mutterbildes) ihr eine Rüge bezüglich ihrer Erziehungsweise erteilt hat, folgt eine eindeutige Abkehr vom traditionellen, patriarchalen Mutterbild, indem sie ihr Kind bei der Mutter abgibt und alleine loszieht.

Die Szenen, in denen Lola als Frau und Liebespartnerin dargestellt wird, sind im Vergleich zu den Mutterszenen relativ gering. Die Beziehung zu ihrem Lebensgefährten und Vater ihres Kindes, Omar, wird nur in den Anfangssequenzen gezeigt. Weitaus mehr Raum nehmen die Szenen der sexuellen Übergriffe ein, gegen die sie sich wiederholte Male wehren muss. Ein in sie verliebter Arbeitskollege ist ihr herzlich zugetan, sie betrachtet diesen jedoch nicht als potenziellen Liebespartner. Relativ befriedigend verläuft jedoch ein One-Night-Stand (mit einem Kaufhausdetektiv), ein weiteres Tabu, das Lola bricht, indem sie ihre Sexualität mit einem Unbekannten auslebt, zu dem sie keine Beziehung aufbauen wird. Die Beziehungen zu den Männern sind demnach verschiedenartig.

Lola als Frau ist zwar attraktiv, jedoch dezent bis gar nicht geschminkt. Ihre Kleidung ist salopp und nicht körperbetont. Sie wird von Novaro als sehr natürlich dargestellt und ist in keiner explizit erotisierenden Pose dargestellt. Selbst in der Szene, in der Omar betrunken nach Hause kommt, liegt sie in keiner lasziven Art auf dem Bett, sondern in einer sehr natürlichen. In den Szenen, in denen sie mit ihrer Tochter Ana spielt, unterscheidet sie sich äußerlich nicht von denen, in denen sie als begehrte oder begehrende Frau zu sehen ist. Novaro unterstreicht auch damit, dass es sich um eine natürliche Frau handelt, die nicht mit ihrer Weiblichkeit kokettiert und trotzdem anziehend wirkt.

Neben der Mutterschaft ist das Begehren dennoch ständig präsent, und zwar in seinem Mangel. Lola leidet den ganzen Film hindurch am Mangel, als Frau genug Aufmerksamkeit, Zuwendung und Stärkung zu bekommen. Insofern sind es diese beiden Themen, die die Protagonistin als Dilemma belasten: nach dem traditionellen Rollenbild ist die klassische Mutter (insbesondere im Melodram der fünfziger Jahre) als asexuelles Wesen repräsentiert. Lola fordert jedoch durch ihr Verhalten eine freie Sexualität ein. Dass sie am Ende nicht bestraft wird (so wie dies im Melodram der Fall gewesen war), bedeutet, dass hier ein neuer Muttertypus kreiert wird, dem die Vereinbarkeit von Mutterschaft und freier Sexualität zugestanden wird. Die Mutterrepräsentation in Lola kann somit als ein Mutterbild der dritten Welle definiert werden.

## 5.2 Danzón

Die Protagonistin Julia Solórzono arbeitet als Telefonistin in einer Telefonzentrale. Sie ist in ihren Vierzigern und hat eine jugendliche Tochter, die sie alleine erzieht. Beide leben zusammen in einer Wohnung in Mexiko-Stadt. Julias Passion ist der Danzón, den sie regelmäßig in einem Tanzsalon ausübt. Gemeinsam mit ihrem Tanzpartner Carmelo hat sie schon mehrere Preise gewonnen.

Eines Tages kommt jedoch Carmelo nicht wie üblich zur Tanzveranstaltung. Julia ist beunruhigt und macht sich schließlich auf die Suche nach ihm. Ihre Erkundigungen führen sie nach Veracruz, der Stadt am Meer, aus der Carmelo angeblich stammt. Veracruz ist die Wiege des Danzóns. Sie begibt sich in die Lokale, in denen er praktiziert wird, findet jedoch Carmelo nicht.

Stattdessen macht sie Bekanntschaft mit verschiedenen Personen, die ihr Leben bereichern werden: zuerst mit der Hotelbesitzerin des schäbigen Hotels, in dem sie absteigt, dann mit den Prostituierten, die in diesem Hotel ihren Diensten nachgehen, schließlich mit Susy, einem Transvestiten. Susy ist bereit, Julia bei der Suche nach Carmelo zu helfen. Aus ihrer Bekanntschaft entwickelt sich eine enge Freundschaft. Sie ist es, die Julia beibringt, sich weiblich zu stylen und so zurück zu ihrer Weiblichkeit zu finden.

Höhepunkt für Julia ist die Affäre mit einem viel jüngeren Mann, der sie sehr begehrenswert findet. Nachdem sie mit ihm geschlafen hat, beschließt sie jedoch, zu ihrem alten Leben nach Mexiko-Stadt zurückzukehren. Ihr weibliches Selbstbewusstsein ist soweit gestärkt, dass sie auch ohne fixen Tanzpartner ihre Lebens- und Tanzlust befriedigen kann. Wundersamerweise taucht Carmelo sang- und klanglos wieder auf und sie tanzen zusammen Danzón.

## 5.2.1 Die Mutterfigur Julia

### 5.2.1.1 Julias Beziehung zu ihrer Tochter

In der ersten Szene der ersten Sequenz sehen wir, wie Julia ihrer Tochter den Einsatzplan in der Telefonzentrale zeigt. In einer Nahaufnahme stehen Mutter und Tochter eng beieinander, die Beziehung kann als eng und vertraut gedeutet werden. Julia begegnet ihr auf Augenhöhe. Ihr Gesichtsausdruck ist konzentriert (s. Abb. 29).



*Abb. 29 Julia zeigt ihrer Tochter den Einsatzplan (Danzón 1991, TC 06:11)*

Sie tragen beide „ordentliche“ weiße Blusen, die Haare der Tochter sind zurückgebunden. Sie ist noch jung genug, um unter dem Einfluss ihrer Mutter zu stehen. Es ist davon auszugehen, dass sie die Schule beendet hat und mit der Arbeit in der Telefonzentrale ins Berufsleben einsteigt.



*Abb. 30 Julia bindet ihrer Tochter die Haare (Danzón 1991, TC 06:43).*

In Szene 2 bindet Julia ihrer Tochter vor Arbeitsantritt die Haare (s. Abb. 30). In einer seitlich aufgenommenen Naheinstellung sitzt sie hinter ihrer Tochter. Auch sie trägt die Haare zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden. Beide haben einen glücklichen Gesichtsausdruck. Die harmonische Szene wirkt sehr liebevoll und zeigt das Vertrauen, das sie zueinander haben. Es ist eine sehr private Szene in der Garderobe des Arbeitsplatzes, gleichzeitig stellt Julia ihren Arbeitskolleginnen ihre Tochter vor.

Als eine ihrer Arbeitskolleginnen Andeutungen macht, dass die Tochter wohl schon in heiratsfähigem Alter sei, entgegnet ihr Julia entrüstet: „No, ¿que va! Si es mi chiquita.“ Und streichelt Perla liebevoll über das Gesicht. Für Julia ist sie noch immer ihr kleines Kind, das sie jahrelang allein aufgezogen hat. Sie ist noch ganz in ihrer beschützenden Mutterrolle verhaftet und akzeptiert diese noch nicht als erwachsene Frau. Die Tochter lehnt sich allerdings schon etwas weg von der Mutter, das leichte Dagegen-Sträuben ist in der Naheinstellung auszumachen. Aus den Dialogen mit den Kolleginnen lässt sich erkennen, dass es Julia unangenehm ist, wenn ihre Kolleginnen vor ihrer Tochter offen über Sex sprechen. Julias konservative Haltung zur Sexualität wird damit veranschaulicht.



Abb. 31 Julia schult ihre Tochter ein (Danzón 1991, TC 08:09).

Die gesamte Sequenz 1 ist der Exposition von Julias Arbeitsplatz (der Telefonzentrale) und der Vorstellung der Mutter-Tochter-Beziehung gewidmet. In den folgenden zwei Sequenzen wird Julias Hobby und Leidenschaft, der Danzón vorgestellt, bis in Sequenz 4 von Julia der Versuch unternommen wird, beides miteinander zu verbinden: Sie möchte ihrer Tochter zuhause den Danzón beibringen.

Die Sequenz 4 (in TC 17:21) beginnt mit einer Großaufnahme von hohen Stöckelschuhen, dem Motiv, mit dem die Regisseurin wiederholt das Thema Danzón einführt (vgl. Abb. 32 mit Abb. 45, Abschnitt 5.2.3 Kulturelle Referenzen).



Abb. 32 Großaufnahme von Julias Danzón Tanzschuhen (Danzón 1991, TC 17:20).

In einer Schuss-Gegenschuss Folge sehen wir die jugendliche Perla entspannt auf dem Sofa liegend eine Zeitschrift lesen und Julia, die in ihren Tanzschuhen vor ihr steht, und sie (in Ermangelung eines Tanzpartners) bittet, mit ihr Danzón zu tanzen. Perla akzeptiert zuerst widerwillig. Als Julia ihr die Tanzhaltung routiniert erklärt, unterbricht diese sie jedoch mit einer Kritik an ihrem alternden Körper: “Ay, mamá. Tienes que hacer ejercicio o algo, tienes el brazo muy flojo.” Getroffen von dieser Bemerkung lässt Julia von ihrem Vorhaben ab. Die Stimmung ist nun verdorben. Die Tochter hat erreicht, ihre Mutter mit dieser Bemerkung so zu kränken, dass diese keine Lust mehr am gemeinsamen Tanz hat. Diese Situation zeigt sehr deutlich, wie nah die Beziehung zwischen den beiden ist. Bei einem weniger ehrlichen Verhältnis zur Mutter würde sich die Tochter eine derartige Bemerkung nicht erlauben. Novaro thematisiert damit den typischen Generationenkonflikt zwischen einer jungen Frau und deren Mutter, die sich damit auseinandersetzen muss, dass ihr Körper die Jugend definitiv hinter sich lässt. Als Julia den Tanzunterricht gekränkt abbricht, lenkt Perla ein. Die Sequenz 4 zeigt insgesamt eine Mutter-Tochter-Beziehung, die von alltäglichen (kleineren) Differenzen geprägt, aber im Großen und Ganzen liebevoll ist. Die Tochter geht auf die Gefühle ihrer Mutter ein. Die Tanzszene wird wieder aufgenommen, Julia führt (wie sie auch im täglichen Leben führt). Perla hat Verständnis dafür, dass Julia üben will und stellt sich nun doch bereitwillig dafür zur Verfügung. Die Szene endet versöhnlich. Novaro untermalt die Szene mit diegetischer Danzón-Musik (s. Abb. 33).



*Abb. 33 Julia bringt Perla den Danzón bei (Danzón 1991, TC 18:22).*

Außer in den beschriebenen Anfangssequenzen werden wir Perla erst wieder ganz am Ende des Filmes sehen, wenn Julia mit Geschenken von ihrer Reise zurückkehrt.

Das Hauptthema des Filmes ist nicht die Mutter-Tochter-Beziehung, sondern Julias Verwirklichung als Frau. Dazu verlässt sie ihr alltägliches Leben, zu dem auch die Tochter gehört. Allerdings hat diese ihr (in der hier beschriebenen Sequenz 4) noch einen wichtigen Rat mitgegeben: „Solo quiero que te cuides.“ Julia soll mehr auf sich achten, auf ihr Aussehen als (begehrtenswerte) Frau. Im Abschnitt 5.2.2 werden wir auf diesen Aspekt zurückkommen und Julias Darstellung als Frau eingehend betrachten.

### **5.2.2.2 Weitere Mutterfiguren in Danzón**

Auch Doña Tí, die Besitzerin des Hotels, in dem Julia in Veracruz abgestiegen ist, ist eine Mutter. In der ersten Szene der Sequenz 8, als Julia sich bei ihr ausweint, erzählt sie ihr, dass sie sechs Kinder hat, mit denen allerdings kein Kontakt besteht („Seis creaturas tuve, [pero] ninguno está conmigo“). Sie lebt allein und allein führt sie auch das Hotel. Doña Tí's Mutterimago widerspricht der der klassischen Mutter im Melodram ebenso wie Julias, die ihr Kind ohne Vater großgezogen hat. Allerdings ist ihre Haltung gegenüber Julia als „mütterlich“ zu bezeichnen. Sie bietet ihr einen Kaffee und ein persönliches Gespräch in ihrer Küche zum Trost an. Der Fokus der Kamera liegt hier auf der älteren, lebenserfahrenen Frau, die in ihrer Funktion als Portierin durch ihr sprödes Wesen hervortrat, nun aber als mitfühlend und versorgend dargestellt wird. Im Dialog mit Julia hört der Zuschauer/die Zuschauerin ihre sanfte, warme Stimme.



*Abb. 34 Badeszene im Hof (Danzón 1991, TC 35:36).*

Eine weitere Mutter im Film ist die Prostituierte la Colorada, die wir im Hof beim Baden ihres Kleinkindes sehen (s. Abb. 34). Die amerikanische Einstellung zeigt die Frau mit einem lässig nur über eine Schulter geworfenen Bademantel, der die andere Schulter freilässt und den Blick auf ein elegantes Negligé lenkt. Die sinnliche „Berufskleidung“ erinnert den Zuseher/die Zuseherin daran, dass es sich um eine jener Prostituierten handelt, die bei Doña Tí wohnen. Hier befindet sie sich in der typischen Alltagssituation von Eltern eines Babys. Damit durchbricht Novaro die klischeehafte, einseitige Darstellung einer Prostituierten. Sie wählt das Bild mit der klaren Absicht die Prostituierte abseits der Ausübung von Sexarbeit, als Privatperson zu zeigen, als Mutter, die ihr Kind liebevoll umsorgt und pflegt.

Von diesem Bild in zentraler Kadrierung, das Novaro ein paar Sekunden auf die Zuschauer/innen einwirken lässt, zoomt die Kamera weg bis zur Halbtotale. Begleitet wird die Aufnahme vom diegetischen Ton des Dialogs zwischen Julia und Doña Tí, die bei la Colorada Hilfe für Julia erbitten wird. Dieser Narrativ zeigt die Gleichstellung und Solidarität der Frauen, eine Komponente, die in Novaros Filmen ebenfalls immer wieder feststellbar ist.

Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass die Prostituierte relativ wenig mit dem Namen oder Aussehen des von Julia gesuchten Mannes (Carmelo) anfangen kann. Für sie ist ausschlaggebend, wie es sich für ihn beim Geschlechtsakt gestaltet: „¿Se le para facilito o batalla?“ Sie fragt danach ganz unbefangen, während sie weiter ihr kleines Kind badet. Für die Zuschauer/innen hat dies einen komischen Effekt. Novaro

konfrontiert den Zuschauer/die Zuschauerin auf diese Weise mit ihrer „Nicht-Wertung“ der Sexarbeit. Julia hatte jedoch zu Carmelo keine sexuelle Beziehung, daher kann sie die Frage nicht beantworten.



*Abb. 35 Doña Tí und Julia fragen la Colorada um Rat (Danzón 1991, TC 03:12)*

In Abbildung 35 ist la Colorada in einer zentralen Position der Halbtotale zwischen der links stehenden Doña Tí und Julia, die sich rechts neben sie hingestellt hat, zu sehen. Der Fokus liegt auf Colorada, sie ist diejenige, die Rat geben soll und wird in einer starken Position dargestellt. Julia hat das Gesicht ihr zugewandt (und der Kamera halb abgewandt). Die Tatsache, dass Dona Tís und Julias Blicke gleichzeitig auf la Colorada gerichtet sind, verleiht ihr Gewicht.

Nachdem die Mutter ihr Kind abgetrocknet hat, reicht sie es Doña Tí, die es „großmütterlich“ in Empfang nimmt. Die Mutterfunktion spielt nicht nur beim eigenen Kind eine Rolle, sondern wird hier auch mit Kindern anderer Mütter ausgelebt. Auch Julia wird einmal auf die Kinder einer anderen Prostituierten aufpassen, während diese ihrer Arbeit nachgeht. (wo?)

Die positive Einstellung, die Julia zur Mutterrolle hat, zeigt sich in einer weiteren Szene, nämlich bei ihrer Ankunft in Veracruz. Als sich Julia vom Bahnhof auf den Weg zum Hotel macht, besteht einer ihrer ersten Eindrücke darin, dass sie eine Mutter oder Großmutter sieht, die ein Kind im Freien mit Wasser abspritzt, um es zu waschen. Dem Zuschauer/der Zuschauerin wird damit die Wärme und Unkompliziertheit, aber auch die Freiheit des Ortes vermittelt.

## **5.2.2 Darstellung Julias als Frau**

### **5.2.2.1 Julia als begehrte Frau**

In *Danzón* geht es um Julias persönliche Entwicklung als Frau. Durch ihre scheinbar lange partnerlose Zeit, hat sie verlernt, mit Begehren umzugehen. Wir sehen sie zu Anfang des Films als zurückhaltende, introvertierte und konservative Frau. Im Laufe des Films wird sie immer mehr an weiblichem Selbstbewusstsein erlangen und am Ende zu ihrer neuen bzw. wieder entdeckten Weiblichkeit stehen. Die Ausgangssituation der Narration bildet das wöchentliche Danzón-Tanzen mit Carmelo, ihrem Tanzpartner, von dem sie sich aufgrund seiner exzellenten Tanzkünste gerne führen lässt, zu dem sie aber eine rein platonische Beziehung hat.

### **Der Tanzpartner Carmelo**

In TC 01:59 (s. Abb. 36) wird den Zuseher/innen zum ersten Mal das Tanzpaar Carmelo und Julia vorgestellt, indem die Kamera eine abrupte senkrechte Fahrt von deren Füßen zu ihren Gesichtern vollzieht. Erst in 03:31 findet das erste Gespräch zwischen Carmelo und Julia statt, das akustisch jedoch kaum wahrnehmbar ist, bis auf „El miércoles nos vemos“, was darauf schließen lässt, dass die Tanzabende jeden Mittwoch stattfinden. Novaro bleibt ihrem Stil treu, so wenig Dialog wie möglich einzubauen und sich vor allem durch ihre Bilder auszudrücken.



*Abb. 36 Julia und ihr Tanzpartner Carmelo (Danzón 1991, TC 02:27).*

### **Julias Abwehrhaltung**

Zu Beginn des Films, als Julia noch in Mexico-Stadt ist, geht sie mit ihren Freundinnen in ein Tanzlokal. Obwohl Julia relativ unscheinbar „im Schatten“ ihrer attraktiven Freundin Silvia sitzt, wird sie mehrmals zum Tanzen aufgefordert. Sie lehnt jedoch jedes Mal in einer äußerst rüden Art ab. Mit „No, gracias“ wendet sie sich abrupt vom Mann ab und nippt weiter an ihrem Cola (s. Abb.37). Nicht nur der abgewiesene Mann ist verstört, auch die Zuschauer/innen sind von der unfreundlichen Reaktion Julias überrascht, vor allem, weil bekannt ist, dass Julia sehr gerne tanzt. Klärung bringt der Dialog mit Silvia, die nachfragt, warum sie diesen Männern einen Korb gegeben habe. „No está bien que una baile con uno que esté menor“ lautet Julias Begründung. Das Prinzip, mit keinem jüngeren Mann zu tanzen, deutet auf eine konservative Anschauung hin. Es ist unklar, wie Julia sozialisiert wurde. Sie scheint jedoch überkommene Verhaltensmuster, die ihr Begehren blockieren in Bezug auf Beziehungen zu Männern beibehalten zu haben. Der Zuschauer/die Zuschauerin ahnt, dass hinter Julias Abwehrhaltung etwas Tiefgründigeres aus der Vergangenheit stecken muss.



*Abb. 37 Julia schlägt die Tanzaufforderung aus (Danzón 1991, TC 22:15)*

Die Szenen im Tanzlokal sind in düsteres Rot getaucht und werden von einer beschwingten diegetischen Tanzmusik begleitet, die im Gegensatz zur getrübten Stimmung am Tisch steht. In einer Nahaufnahme sehen wir die drei Freundinnen mit einem Strohalm an ihrem Cola nippend am Tisch sitzen, ähnlich wie Jugendliche in einer Disco. Die altmodisch anmutende Situation impliziert, dass sie als Frauen warten müssen, bis sie zum Tanzen gebeten werden. Obwohl Julias Freundin Silvia ein bestimmter Mann interessiert, ist es ihr nicht „gestattet“, ihn aufzufordern. In einem Gegenschuss schwenkt die subjektive Kamera zu dem Mann, den Silvia „im Visier“ hat. Sie begehrt ihn und schlägt aus diesem Grunde eine Tanzaufforderung eines anderen Mannes aus. Ihr Verhalten ist nachvollziehbar und wird uns in Bildabfolgen erklärt, Julias Abwehrhaltung hingegen muss dem Publikum explizit durch einen Dialog erläutert werden, da sie für die Zuschauerschaft nicht nachvollziehbar ist.

Als der von Silvia begehrte Mann Julia auffordert und diese ablehnt, ergreift erstere jedoch ihre Chance und bietet sich als Ersatzpartnerin an. Damit durchbricht Silvia das traditionelle Schema des weiblichen Wartens und wird selbst aktiv.

Bemerkenswert ist in dieser Szene die spröde Haltung Julias wider das Begehren. Sie zeigt weder sinnliches Interesse an einer anderen Person, noch genießt sie es, begehrt

zu werden. Diese negative Einstellung wird sich jedoch durch ihre Reise nach Veracruz wesentlich ändern.

### **Ankunft in Veracruz**

Schon ihre Ankunft am Bahnhof von Veracruz zeichnet sich durch eine positive, luftige Stimmung aus. Wir sehen Julia das erste Mal seit langem lächeln. Die Fahrt ans Meer tut ihr gut.

Die erste Szene der Sequenz 6 beginnt mit Detailaufnahmen eines Landschaftsbildes im Zug. Die Kamera schwenkt langsam (fast liebkosend) vom Himmel nach links in die Mitte, wo ein Zug über eine Brücke fährt. Als die Kamera langsam wegzoomt, erkennt man das gesamte Bild, das im Zugabteil über Julia hängt. Die extradiegetisch begleitende Musik klingt nostalgisch. Die eleganten, weiß gekleideten Kofferträger, die sie am Bahnsteig erwarten, fallen aus der Zeit. Novaro versetzt die Zuschauer in ein Ambiente, das an die 1950er Jahre erinnert. Sie bedient damit eine Semantik von Veracruz, die ein Gefühl vermittelt: einen Wohlfühlort für die aus der Großstadt Mexico-Stadt kommende Julia zu bieten. Hier kann sie sich frei von Zwängen fühlen. Novaro setzt den Zug hier eindeutig als nostalgisches, romantisches Element ein, denn das Reisemittel der Wahl ist in Mexiko im Allgemeinen der Bus. Das Land hat ein sehr gut ausgebautes Bussystem, Zugreisen bedeutet hingegen auf den meisten Strecken eine große Zeitverzögerung und wenig Komfort.

Ins Auge sticht die Großaufnahme ihrer Stöckelschuhe, mit denen sie in Szene 1 (TC 25:45) die Stufen des Zuges herabsteigt. Wir kennen das Motiv bereits aus der Eingangsszene und der Szene, in der sie mit ihrer Tochter tanzt (Szene 1 aus Sequenz 4). Das Motiv stellt das Thema Danzón dar. Denn Julia reist nach Veracruz, weil diese Stadt die historische „Wiege des Danzón“ ist. Afrikanische Sklaven auf Haiti und Kuba haben den Tanz in Nachahmung der Tänze der französischen Kolonialherren geschaffen. Über Veracruz kam er in der Folge nach Mexiko. Hier besteht eine lange Tradition dieses Tanzes.

Julia hat eine Passion für den Danzón und ist nun glücklich, in der Stadt angekommen zu sein, in der dieser regelmäßig auf bestimmten Plätzen unter freiem Himmel von der Bevölkerung getanzt wird.



*Abb. 38 Julia steigt in Veracruz aus dem Zug (Danzón 1991, TC 2:57).*

Für die Zuschauer/innen mag das Reisen mit Stöckelschuhen überraschend wirken, es geht Novaro jedoch im gesamten Film um Symbolik. Sie vermeidet in Danzón aktuelle Bezüge, im Gegensatz zu Lola, wo sie immer wieder bewusst im Straßenbild Zeichen der (damals) aktuellen Mexico-Stadt als Hintergrund mitfilmte. Das Ambiente in Veracruz ist vom Dekor her an die Zeit der 1950er Jahre angelehnt.



*Abb. 36 Die Männer in Veracruz drehen sich nach Julia um (Danzón 1991, TC 27:49)*

Auf dem Weg vom Bahnhof zu ihrem Hotel geht die lächelnde Julia an Gruppen von Männern vorbei, die ihr alle nachsehen. Einzelne drehen sich auch nach ihr um und pfeifen ihr nach (s. Abb. 39 u. 40). Dass im Straßenbild ausschließlich Männer zu sehen sind, deutet auf eine subjektive Kamera aus Julias Perspektive hin, vielleicht übersieht sie einfach die Frauen und ist überwältigt von der Welle von männlichem Begehren, das ihr in dieser Stadt entgegenschlägt.

Julia trägt einen hellbraunen, knielangen Rock, eine hellbraune kurze Bluse und einen dunkelbraunen Gürtel, dazu die hohen Stöckelschuhe. Außer den femininen Schuhen ist ihre Aufmachung nett und ordentlich und entspricht Bürokleidung. Die begehrenden Blicke der Männer lassen sich eher auf ihre positive Ausstrahlung zurückführen als auf aufreizende Kleidung. Sie trägt ihren Koffer allein, was sie als selbstständig auszeichnet, männliche Hilfe hat sie nicht nötig. Ihr Gang ist sehr selbstbewusst und gelöst. Sie hat eine schlanke Figur.

Novaro zeigt Julia also bereits bei ihrer Ankunft in Veracruz in einem heiteren Gemütszustand, obwohl sie zuvor noch (in Mexico-Stadt) als bedrückte, schlecht gelaunte und gereizte Person ihr Umfeld vor den Kopf stieß (Sequenz 5, Szenen 5 bis 7).

Wir finden in Novaros Filmen durchgehend diesen markanten Gegensatz Großstadt und Meer als Gleichnis für tristen Alltag versus gelöste Ferienstimmung. In Lola löst sich deren Lebenskrise durch den heilsamen Einfluss des Meeres, an dem sie auch am Ende des Filmes mit ihrer Tochter spazieren geht.

Der Hafen von Veracruz und das Stadtbild generell ist in Weiß gehalten. Die Kleidung der Männer ist weiß, zum Teil tragen sie elegante Anzüge, zum Teil sieht man sie im Unterhemd und kurzen Hosen, woraus zu schließen ist, dass es sehr heiß ist. Begleitet wird die Ankunft Julias in Veracruz durch eine extradiegetische beschwingte Orchestermusik. Insgesamt lässt sich die Atmosphäre als locker beschreiben.



Abb. 40 Die Jarochos (Einwohner v Veracruz) pfeifen ihr nach (Danzón 1991, TC 28:05).

### **Julias Flirt mit dem Matrosen**

In Sequenz 7, Szene 2 sehen wir Julia zum ersten Mal flirten. Sie begibt sich in ein Ausgeviertel der Stadt. Die Szene wird durch die für Veracruz typische Marimba-Musik eingeleitet, die auf der Straße vor einem Lokal gespielt wird. Als Publikum der gut besuchten Tische sind fast ausschließlich Männer auszunehmen, nur vereinzelt sieht man (ältere) Frauen. Julia sticht durch ihre schlanke Figur in einem luftigen, blumigen Sommerkleid aus der Masse hervor. Wieder sehen ihr alle Männer bewundernd nach. Nach der Exposition der Situation in einer Halbtotale, geht Novaro zu einer Naheinstellung über, als Julia endlich einen freien Tisch gefunden hat. Ein russischer Matrose, dem sie sofort bei ihrer Ankunft im Lokal aufgefallen ist, bittet sie, an ihrem Tisch Platz nehmen zu dürfen, was sie lachend bejaht. Sein Kauderwelsch von Englisch und Russisch erheitert sie, dient aber auch dazu, Spannung abzubauen, die durch die ihr ungewohnte Situation und ihre Schüchternheit entsteht (s. Abb. 41).



*Abb. 41 Der russische Matrose flirtet mit Julia (Danzón 1991, TC 30:30).*

Der Dialog zwischen den beiden, der hauptsächlich aus einer Anmache des Matrosen und einem Lachen Julias besteht ist in Schuss-Gegenschuss-Abfolgen gefilmt. Julia wirkt dabei wie ein kleines Mädchen, das in einer ungewohnten und für sie komischen Situation ist. Zweifellos ist es für sie eine große Abwechslung zu ihrem gewohnten Alltag der Arbeit und des wöchentlichen reglementierten Danzón-Tanzens. Dem wiederholten Beteuern des Mannes: „I love you“ begegnet sie mit einem Lachen, dem jedoch immer ein Niederschlagen des Blickes folgt. Einerseits belustigt sie die ungewohnte Situation, die sie nicht ganz ernst nimmt, andererseits ist sie ihr auch ein bisschen peinlich. Das Niederschlagen der Augen scheint auch ein Reflex ihrer konservativen Sozialisierung zu sein.

Interessant ist an dieser Szene, dass sie die Anwesenheit des Mannes nicht mehr völlig ablehnt, so wie sie den Tanz mit einem Unbekannten in Szene 5 der Sequenz 5 abgelehnt hat. Sie beginnt sich durch die lockere Atmosphäre der Stadt dem Abenteuer zu öffnen. Als er ihr klarmacht, dass er mit ihr schlafen möchte, zahlt sie und flieht aus der Situation. Sie ist noch nicht so weit, mit der Situation souverän umgehen zu können. Die Regisseurin belegt die Situation mit einer positiven Note: die diegetische fröhliche Marimba-Musik, das offene Lachen Julias und das gelöste Ambiente einer lauen Sommernacht der Stadt am Meer versetzt den Zuschauer/die Zuschauerin in eine angenehme, zuversichtliche Stimmung.

Julia wird hier als begehrte strahlende Frau dargestellt. Sie trägt ihr langes Haar noch immer zusammengebunden, doch ihr Gesichtsausdruck ist sehr entspannt. Sie trägt große Ohrringe (die sie im Laufe des Gesprächs abnehmen wird, da sie für sie ungewohnt sind) und ein luftiges hellrosa Sommerkleid mit großem Ausschnitt. Im gesamten Film besteht ihre Garderobe aus femininen Kleidern oder Röcken, nie Hosen. Ab ihrem Aufenthalt in Veracruz wirken ihre Kleider lockerer und luftiger, weniger streng als in Mexico-Stadt. Die Entwicklung Julias zu ihrer neuen Weiblichkeit erhält in Sequenz 9 einen weiteren Input. Ihre neue Freundin, der Transvestit Susy, wird ihr beibringen, sich feminin zu stylen.

### **Julias neue Weiblichkeit**

In Szene 3 der Sequenz 9 hat ihre neue Freundin Susy (ein Transvestit) Julia aufreizend geschminkt: die Lippen sind in dem gleichen Hellrot wie die großen Creolen und die Blume, die sie im Haar trägt. Die Szene beginnt mit der Großaufnahme von ihrem geschminkten Gesicht und zeigt in einem Gegenschuss Susy in einer Halbnahen, wie er dabei ist, sie zu schminken, wobei er gleichzeitig über die Farben referiert, die zum jeweiligen Frauentypus passen. Damit führt er Julia in die weibliche Welt des Schminkens ein.



*Abb. 42 Susy hat Julia gestylt (Danzón 1991, TC 5:19).*

Der Dialog von Julia und Susy wird von mehreren Schuss-Gegenschuss-Einstellungen begleitet, in denen jeweils Julias Gesicht in Groß (s. Abb. 42) und Susy in Halbnah zu sehen ist. Julia zweifelt am neuen, etwas gewagten Stil. Sie findet ihn zu auffällig und

hat Angst, als Prostituierte wahrgenommen zu werden. Sie umschreibt dies aus Schamgefühl mit den Worten: „Van a creer que estoy de ofrecida... o que ando buscando otra cosa...“. Ihr/e Freund/in bestärkt sie jedoch, zu ihrem neuen auffallenden Äußeren und dem damit verbundenen Wecken von Begehren zu stehen.

In der nachfolgenden Sequenz (10) wird Julia diese Probe bestehen: sie geht am Quai des Hafens von Veracruz entlang, vorbei an Gruppen von Hafenarbeitern, die ihr nachstarren. Novaro vermittelt in dieser Sequenz das Gefühl des Drucks, dem eine Frau ausgesetzt wird, wenn sie von fremden Männern angestarrt wird. Die Szene wirkt mutig. Dennoch wird die Situation von den Rezipient/inn/en nicht als bedrohlich empfunden. Selbst als ein Staplerfahrer neben ihr herfährt, ist der Zuschauer/die Zuschauerin nicht beängstigt. Bei näherer Betrachtung sind Gesten des Fahrers auszumachen, der Julia möglicherweise andeutet, sie auf dem Gefährt mitzunehmen. Da die Kamera jedoch in der Totalen bleibt, erhalten wir keinen Aufschluss über die non-verbale Kommunikation zwischen den beiden Personen. Die Szene kann zweifach gedeutet werden: entweder als Zudringlichkeit und Einschüchterung des Staplerfahrers oder als harmloses Angebot, sie ein Stück des Weges mitzunehmen. Julia macht ablehnende Gesten, und als der Fahrer wegfährt, hält sie kurz inne, um sich den grellen Lippenstift von den Lippen zu wischen (s. Abb. 43). Dies deutet daraufhin, dass sie vermeiden will, Männer sexuell zu provozieren. Die Szenen werden in einer Totalen gezeigt, um die Gesamtsituation am Hafenquai zu erfassen. Julia hat es also noch nicht ganz geschafft, zu ihrem neuen, gewagten Äußeren zu stehen.



*Abb. 43 Julia wischt sich den Lippenstift von den Lippen (Danzón 1991, TC 57:17).*

### 5.2.2.2 Julia als begehrende Frau

Julias Begehren gilt Rubén, einem jungen Matrosen, den sie auf der Suche nach Carmelo am Hafen kennengelernt hat.

#### Liebe auf den ersten Blick

Eingeleitet wird die Szene, als Julia Rubén zum ersten Mal sieht, durch einen Wechsel von Halbtotale und Totalen, die Julia zeigen, wie sie den Quai entlang zwischen den großen Schiffen entlanggeht, auf der Suche nach einem griechischen Dampfer, auf dem Carmelo vermutet wird. Sie trägt ein hellrotes Sommerkleid, dazu eine Blume desselben Farbtons im Haar. Die riesigen Schiffsdampfer werden in Untersicht gezeigt, da Julia zu ihnen aufschaut und sie aus ihrer Sicht gezeigt werden. In einer für Novaro typischen referentiellen Bildsprache hat sie sie mit Namen versehen, die Titel von Liebesliedern wiedergeben: „L'Amour fou“, „Lagrimas negras“, „Amor perdido“, „Me ves y sufres.“. Das Geräusch der Schiffssignale, Kreischen der Möwen und Meeresrauschen begleiten die Bilder akustisch. Untermalt werden die ruhigen Bilder durch ein romantisches Liebeslied. Auf diese Weise kündigt die Regisseurin die bevorstehende Romanze sowohl akustisch und visuell als auch intertextuell an.



Abb. 44 Der Matrose Rubén (Danzón 1991, TC 01:01:22).

Den Moment, als Julia Rubén zum ersten Mal sieht, stellt Novaro in Szene 2 der Sequenz 10 mittels folgender Kameraführung dar:

In einem gaze shot (in TC 01:01:05) zeigt die Kamera Julia, wie sie ein einfahrendes Schiff beobachtet, auf der ein junger athletisch gebauter Mann, den wir im anschließenden point-of-view-shot zu sehen bekommen, in Unterhemd und Shorts an der Reling lehnt (siehe Abb. 44). Julias Begehren an diesem jungen Mann wird durch den folgenden reaction shot ersichtlich, in dem ihr Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird, wie sie ihm neugierig nachsieht. Es folgt eine Reihe von Schuss-Gegenschuss-Einstellungen von Julias Gesicht zu Totalen und Halbtotale des einfahrenden Schiffes mit dem beobachteten Matrosen an Bord. Den Zusehenden ist klar, dass sie dem Blick Julias folgen, der auf ihrem „Objekt des Begehrens“ verweilt. Nun blickt auch der Matrose in Richtung Julia, es ist anzunehmen, dass auch er sie gesehen hat. Sie schlägt daraufhin ihre Augen beschämt nieder, eine Geste, die in patriarchalen Systemen „anständigen“ Mädchen antrainiert wird, um nicht als sexuell provokant zu gelten (vgl. Mulvey, Abschnitt 3.2.1). Dennoch öffnet Julia ihre Augen wieder in Richtung Matrose und schenkt ihm ein Lächeln. Damit überwindet sie anerzogene konservative Gewohnheiten und öffnet sich dem Begehren. Für die Thematik des Filmes ist dies ein weiterer Entwicklungsschritt Julias. Als der Dampfer wegdreht ist an ihm der Schriftzug „Me ves y sufres“ ist zu lesen, eine Anspielung an Julias geweckte Leidenschaft für den jungen Mann.

Bei ihrem ersten Rendez-vous mit ihm ist Julia nervös und befangen, was sich in ihrem Augenzuschlagen und verschämtem Wegschauen zeigt. Novaro möchte damit aufzeigen, dass Julia so lange kein romantisches Rendez-vous hatte, dass sie „aus der Übung“ ist und erst wieder lernen muss, eine Beziehung mit einem Mann (und sei es nur, als Affäre, wie in diesem Fall) einzugehen.

Den Schritt, mit Rubén zu schlafen, begeht Julia sehr bewusst. In Szene 4 von Sequenz 10 wird durch ihr Selbstgespräch deutlich, dass sie nervös ist: „Ahora sí, si me subo a este barco,.... Hijoles!“ , andererseits rechtfertigt sie ihre Entscheidung „Es que me encanta, me fascina.“ Der Sex mit Rubén wird nicht explizit dargestellt, er wird jedoch durch die schaukelnden Bewegungen des Schiffes angedeutet.

### 5.2.3 Kulturelle Referenzen

Ganz offensichtlich sind in *Danzón* Novaros Referenzen in Bezug auf den klassischen Cabaretera-Film *Salón México* (s. Abschnitt 2.2), vor allem auf ästhetischer Ebene zu finden. In der Narration haben wir es jedoch mit unterschiedlichen Plots zu tun. Während der „*Salón México*“ ein Animierlokal (aus dem Jahr 1949) ist, handelt es sich bei „*Colonia*“ in *Danzón* (1991) um einen Tanzsalon, in dem Paare einmal wöchentlich *Danzón* üben. Julia ist keine Animierdame wie Mercedes (in *Salon México*), sondern geht zu ihrem Privatvergnügen tanzen. Beide suchen ihre Partner, um an einem *Danzón*-Wettbewerb teilzunehmen. Handelt es sich bei Julia um reine Ambition, so ist Mercedes auf das Preisgeld angewiesen, um ihre jüngere Schwester (um die sie sich wie eine Mutter kümmert), zu erhalten und ihr eine gute Zukunft zu ermöglichen. Julias Tanzpartner Carmelo ist ein älterer, zurückhaltender Gentleman, während jener von Mercedes ihr Zuhälter ist.



*Abb. 45 Stöckelschuhe in Danzón (Danzón 1991, TC 00:11)*

*Salón México* und *Danzón* beginnen mit den gleichen Einstellungen: Detailaufnahmen von Füßen in Tanzschuhen (s. Abb. 45). Die Beine von tanzenden Paaren werden bis zu den Knien gezeigt, wobei die Kamera aus einer Normalsicht in eine leichte Untersicht übergeht. Novaro zeigt unmittelbar nach dem (lautlosen) Abspann ein Paar

sehr hoher silberner Stöckelschuhe, mit dem gleichzeitig die Musik einsetzt; die Leute tanzen Danzón. Die Parallelen zu Salon México sind hier unverkennbar: gleich zu Anfang wird das Ambiente im Tanzsalon eingefangen, die Leute kommen herein, ziehen sich ihre Tanzschuhe an. Novaro lässt sich Zeit, die hohen Stöckelschuhe der Damen sowie die langsamen reglementierten Schritte der Tanzpaare zu filmen, bevor sie langsam mit der Kamera nach oben fährt. Bei Danzón handelt es sich vor allem um ältere Paare, während in Salon México v.a. junge Frauen zu sehen sind. Draußen, auf der Straße, aber auch im Gebäude sehen wir bei beiden Filmen das leuchtende Schild mit dem Namen des Salons (Salón México bzw. Colonia). Das referentielle Zeigen von Schildern ist typisch für Novaros Filmkunst.

1996 wurde Salon México mit dem gleichen Titel neu verfilmt. Bemerkenswerterweise spielt dieselbe Schauspielerin, nämlich María Rojo, bei dieser Neuverfilmung und Danzón die Hauptrolle.

### **Susy als *Cabaretera***

Eine wichtige Referenz an die Cabareteras der 1940er Jahre ist die Tanzeinlage Susys in einem Etablissement (s. Abb. 46). Susy ist im selben Stil gekleidet, wie dies die Rumberas jener Zeit im mexikanischen Kino waren: Federschmuck, Perlenkette, extravaganter Haarschmuck. Julia ist zur Tanzaufführung eingeladen. Sie verfolgt das Spektakel unvoreingenommen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Julia als konservative Frau der queeren Welt, die sie durch Susy kennen lernt, völlig unbefangen gegenübersteht. In ihren Aussagen stellt sie den Transvestiten mehrfach als Künstler vor, was auf eine bewundernde Einstellung deuten lässt.



Abb. 37 Susy als Cabaretera. (Danzón 1991, TC 42:26).

#### 5.2.4 Erkenntnisse aus der Analyse von *Danzón*

Novaro zeigt auf, wie vielfältig Mutterfiguren sind, wie einheitlich jedoch gewisse Mutter-Kind-Situationen erlebt werden. Der scheinbare Gegensatz zwischen der Frau als sexuellem Wesen und der Frau als Mutter bewirkt im Zuseher/in der Zuseherin ein innerliches Erstaunen, da er/sie die Verbindung der beiden Komponenten im Film nicht gewohnt ist. Dem Rezipienten/der Rezipientin wurde in bisherigen (klassischen) Filmen eine simple Sichtweise antrainiert, die hier konterkariert wird. Ein wesentlicher Aspekt kommt hinzu: Novaro wertet die Figuren in ihrem Film zu keiner Zeit.

Denn das Mutterbild in *Danzón* wird nicht nur durch die Protagonistin Julia dargestellt. Wir finden die mütterliche Komponente auch in Doña Tí und der Prostituierten la Colorada, die im Hotel wohnt und dort ihr Kind versorgt. Wenn die ältere Doña Tí Julia tröstet oder wenn Julia auf die Kinder einer anderen Frau aufpasst, so findet sich darin mütterliches Verhalten. Novaro thematisiert Mütterlichkeit auch in Nebenschauplätzen, etwa, wenn Julia auf der Straße eine Mutter/Großmutter mit einem Kind sieht.

Die sehr enge Beziehung Julias zu ihrer jugendlichen Tochter ist liebevoll und vertraut. Perlas Vater kommt in der Narration nicht vor, er wird auch nie verbal thematisiert. Die Rezipient/inn/en kennen die Vorgeschichte nicht. Julia scheint aber verheiratet gewesen zu sein, denn sie hatte einen anderen Mädchennamen, wie aus Bildern ersichtlich wird, die ihre Tanzerfolge bescheinigen.

Obwohl das Thema der Mutterschaft immer wieder positiv durchklingt, ist das Hauptthema des Films Julias Entwicklung als Frau. Ist sie zuerst noch als konservative Frau dargestellt, die aus Prinzip „nicht mit jüngeren Männern“ tanzt, so benutzt sie die Suche nach Carmelo in Wahrheit dazu, sich einen Urlaub von ihrem eintönigen Alltagsleben zu nehmen und ihren neuen Lebensabschnitt einzuleiten. Bisher war sie ausschließlich mit der Betreuung ihrer Tochter und dem Schaffen einer Existenz beschäftigt gewesen, unter Vernachlässigung ihrer Bedürfnisse als Frau. Nun beginnt sie, für ihre eigenen Bedürfnisse zu sorgen. Hilfreich dabei ist ihr vor allem Susy, der Transvestit, der ihr beibringt, sich weiblich zu stylen.

Novaro nimmt ästhetisch immer wieder Bezug zum mexikanischen Melodram und zwar im Speziellen zum Subgenre Cabaretera. Aktuelle Bezüge lässt sie vollkommen aus den Straßenbildern heraus, stattdessen präsentiert sie eine nostalgische Ästhetik. Diese starken kulturellen Referenzen lassen sich dadurch erklären, dass Novaro mit Melodramen aufgewachsen ist. Allerdings löst sie in *Danzón* die dem Genre zugeordneten Stigmata auf. Im Gegensatz zum Melodram ist die Narration die eines modernen Road-movies in drei Akten: zu Beginn Julias alltäglichen Probleme und ungelöste Konflikte, im Hauptteil die läuternde Reise nach Veracruz ans Meer und schließlich die glückliche Heimkehr in ihre „alte Welt“ als vollständige Persönlichkeit. Somit schafft Novaro mit dem Hybrid Melodram und Road-movie eine überraschende Mischung: Tradition und selbstbestimmte Weiblichkeit schließen einander nicht mehr aus.

Deutlich wird diese Vollständigkeit ihrer Persönlichkeit durch das im Gegensatz zur mosaikhaften Einstiegsszene im Abspann vollständige Bild am Ende des Filmes im Tanzsalon. War die Einstiegsszene hauptsächlich durch Detailaufnahmen aus Übersicht charakterisiert, so zeigen die letzten Einstellungen im Tanzsalon vor allem Halbtotale und Halbnahe. Augenscheinlich war Julia zu Anfang des Filmes auf die Schritte der Tanzenden konzentriert, am Ende blickt sie nun selbstbewusst in Augenhöhe um sich. Sie ruht in sich und muss sich nicht mehr auf die Schrittfolgen konzentrieren. Das Bild hat sich zu einem Ganzen gefügt, Julia ist mit sich im Einklang.

## 6. Conclusio

Anhand der beiden Filme *Lola* und *Danzón* wurde untersucht, ob die Regisseurin María Novaro eine bestimmte Mutterimago bedient bzw. ein neues Mutterbild kreiert und

wenn ja, ob sich dieses in eine bestimmte Kategorie einordnen lässt. Weiters wurde auch auf kulturelle Einflüsse eingegangen, die sich in Novaros Werken widerspiegeln.

Parallelen in den beiden untersuchten Filmen sind darin zu sehen, dass Lola und Julia Alleinerzieherinnen sind und der Vater ihrer Kinder abwesend ist. In Lola sehen wir ihn noch am Anfang des Filmes, auch in seiner Funktion als (liebvoller) Vater, in *Danzón* wird er mit keinem Wort erwähnt. Im Mittelpunkt steht die Protagonistin mit ihren Wünschen, Sehnsüchten, Problemen und Konflikten. Dargestellt wird dies von der Regisseurin durch viele Halbnah- und Nahaufnahmen. Beide Frauen nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand, wobei Lola größte Schwierigkeiten hat, sich mit ihrer Situation zu arrangieren. Julia ist fast doppelt so alt wie sie und befindet sich in einem anderen Lebensabschnitt. Sie hat sich beinahe zwei Jahrzehnte um die Tochter gekümmert, die sie nun nicht mehr so braucht wie die kleine Ana ihre Mutter Lola. Während in Lola die Thematik Mutterschaft durchgehend durch Szenen mit ihrer Tochter im Fokus steht, sehen wir Julias Tochter nur in den Anfangssequenzen und am Ende des Filmes.

In *Danzón* steht die Entwicklung Julias zur selbstbewussten Frau, die lernt, ihre Weiblichkeit aktiv auszuleben, im Vordergrund. Julia hat eine höhere Hürde in Bezug auf eine aktive Sexualität zu überwinden als Lola. Deren freie Sexualität bleibt unbewertet. In *Danzón* sind wir noch mit weiteren Mutterbildern konfrontiert, z.B. der Mutterfigur la Carmela, einer Prostituierten. Durch die Darstellung einer sexualisierten Frau als Mutter sehen sich die Rezipient/inn/en mit ihrer eigenen Mutterimago konfrontiert. Novaro verknüpft durch ihre Aufnahmen mit Absicht die beiden Bilder der „aufopfernden, sorgenden Mutter“ und der „Prostituierten“. Diese Verknüpfung kontrastiert mit der (klassischen) Erwartungshaltung der Zuschauer/innen. Die Dichotomie der „guten“ und der „bösen“ Mutter ist damit aufgehoben. Die klassischen Mutterbilder (s. Kapitel 4) bilden keinen Gegensatz mehr.

Genau diese Auflösung der Dichotomie von „gut“ und „böse“ zeichnet die „Mutter der dritten Welle“ aus. Wie in Abschnitt 3.4 beschrieben, handelt es sich bei diesem Mutterbild um eine „imperfekte“ Mutter. Sie wird weder idealisiert (wie die klassische Mutter im Melodram) noch verworfen (wie die „Sünderin“ im Melodram). Mutterschaft ist positiv konnotiert ohne das Recht auf selbstverwirklichte Individualität auszuschließen. Weder Julia noch Lola werden am Ende des Filmes bestraft, im Gegenteil: es eröffnen sich neue Perspektiven.

Beide Filme lassen sich insofern in das Konzept Claire Johnstons vom Gegenkino einordnen, als sie einen Gegenentwurf zu einem männerzentrierten Kino darstellen: einerseits steht eine Protagonistin im Zentrum, die nicht mit einem männlichen Blick betrachtet wird, sondern selbst aktive Trägerin des Blickes ist, andererseits spielen Männer eine untergeordnete, passive Rolle. Carmelo in *Danzón* spricht so gut wie nicht und trägt auch nur insofern zur Handlung bei, als er „verschwindet“. Die Männer in Veracruz, die Julia bewundernd nachschauen, sind Teil eines nostalgischen Dekors. Sie machen deutlich, wie sehr Julia durch ihr Begehren aufblüht, nehmen jedoch keine aktive Rolle ein. Der junge Matrose Rubén, mit dem Julia einen Urlaubsflirt hat, ist vor allem ein Lustobjekt für sie und stellt ihr Selbstbewusstsein als begehrte Frau wieder her. Hier widerspricht Novaro der feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey (2012: 302, s. Abschnitt 3.2.1), laut der ein Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden kann, da sich der Zuschauer weigere, den Blick auf sein exhibitionierendes Ähnliches zu richten. Somit ist in Novaros hier untersuchten Filmen das Konzept Mulveys vom aktiven männlichen Träger des Blicks und dem passiven weiblichen Bild aufgelöst. Novaros Filmschaffen macht sowohl die Frau auf der Leinwand sichtbar als sie auch der Zuschauerin eine Projektionsfläche bietet. Sie löst damit das Dilemma der unsichtbaren Zuschauerin, mit dem sich die feministischen Filmtheoretikerinnen Doane und de Lauretis auseinandersetzten (s. Abschnitte 3.2.3 und 3.2.4).

Die beiden Filme belegen eindeutig, dass María Novoro als Vertreterin der Filmschaffenden der dritten Welle ein Mutterbild umsetzt, das man als „Mutter der dritten Welle“ bezeichnen kann. In diesem Zusammenhang wäre es auch interessant ihren Film „Sin dejar huella“ zu untersuchen, denn auch dieses Road-movie weist einige der hier erwähnten Komponenten (in Bezug auf Mutterbild, Protagonistinnen und Gegenkino) auf.

## 7. Resumen en español

### Introducción

Durante mucho tiempo el cine mexicano ha estado bajo dominio masculino. Aunque las mujeres aparecían como actrices, muy pocas estaban detrás de la cámara como directoras, productoras o guionistas. Esto hace que sea aún más importante hacerlas visibles, e investigar si aportan, y de qué manera, una nueva perspectiva al proceso de filmación.

Una de estas representantes es la directora mexicana María Novaro, en cuyas películas las madres suelen ser las protagonistas. Esta obra trata de las imágenes de la maternidad representadas en sus películas *Lola* y *Danzón*. ¿Hay similitudes en la representación de las figuras maternas y su entorno de vida? ¿Qué influencias se reflejan en sus obras? En esta tesina se examina si Novaro crea su propia imagen de madre y si es así, hasta qué punto ésta puede ser clasificada en una determinada categoría.

### María Novaro

María Novaro es una de las directoras mexicanas más exitosas de México y a nivel internacional. Sus películas cautivan con sus imágenes expresivas, el contenido simbólico de sus colores y su "estructura visual", como la crítica cinematográfica Ayala Blanco llama a la cuidadosa disposición de sus imágenes (Robles 2015: 219). Nació el 11 de septiembre de 1951, como María Luisa Novaro Peñaloza, en Ciudad de México. Tiene tres hermanos y una hermana, Beatriz, guionista de la mayoría de sus películas. A mediados de los 70 estudió sociología en la UNAM. Durante este tiempo también participó en el colectivo *cine de mujer*, que se había fijado como objetivo hacer películas feministas y sobre todo documentales. Su trabajo como consultora del colectivo la inspiró a ir al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en México, y estudiar producción cinematográfica (Sutherland 2002).

Según Novaro, las escuelas de cine enseñan el oficio de la dirección mucho mejor que antes, es decir, en un sistema en el que el director tiene que estar sindicalizado y se le acompaña de un asistente. La gran ventaja de las escuelas de cine es el desistimiento

a estructuras jerárquicas; y la promoción de igualdad entre hombres y mujeres. Cuando los estudiantes hacían sus películas, según Novaro, ellos mismos eran los directores y dirigían a sus colegas. Alternando en sus respectivas funciones, aprendieron el arte del cine con mucha autonomía. Además, pudieron apoyarse mutuamente en su desarrollo. (Arredondo 2014:19).

## **El feminismo**

Historicamente los movimientos feministas se dividen en tres olas. La primera tuvo lugar a finales del siglo XIX y a principios del XX, cuando se luchaba por el derecho de voto de las mujeres. La segunda ola nació en los años 60 y 70 del siglo XX y dio lugar a los estudios de género que se establecieron en los años 80. La tercera ola del feminismo se inició en los años 90 en los Estados Unidos. Según la feminista alemana Antje Schrupp se trata de una generación de mujeres nacidas en los años setenta y politizadas en los años ochenta (Schrupp 2008).

## **La tercera ola de mujeres cineastas**

Basándose en la segunda y tercera ola del movimiento feminista, académicos del cine como Isabel Arredondo en *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991* y Sergio de la Mora en *Cinemachismo: Masculinidades y Sexualidad en el Cine Mexicano* (2006) hablan de una segunda y tercera ola de mujeres cineastas en México.

Así, el colectivo *Cine-mujer*, las directoras Matilde Landeta y Marcela Fernández Violante pertenecen a la segunda ola y María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg y Marisa Sistach a la tercera ola. Como punto de referencia del final de la segunda ola, Márgara Millán y Patricia Vega han fijado la disolución del colectivo femenino *Cine-mujer* (1986/87). La tercera ola, por lo tanto, comienza a finales de los 80 y principios de los 90 (Arredondo 2014:1,189). María Novaro ya fue descrita en 2006 por Sergio de la Mora como una "cineasta de tercera ola" (Mora 2006:50). Hizo *Lola* en 1989 y *Danzón* en 1991, por lo que las dos películas ya se llaman "películas de tercera ola" (ibíd.).

A diferencia de las películas realizadas por el colectivo *Cine-mujer*, que apuntaban deliberadamente al activismo político feminista, el feminismo de las películas de la tercera ola se expresa en un retrato muy personal de la vida de una mujer. La diversidad individual de las mujeres, sus "imperfecciones" y los problemas cotidianos

se muestran sin juicio. Además, las cineastas mexicanas evitan llamarse "feministas" porque no quieren verse reducidas al término "cine feminista", sino que quieren llegar a un público más amplio. "Películas hechas por mujeres no son necesariamente feministas", dice Patricia Torres Martín (2004) en su discurso de apertura en la Conferencia de Guadalajara "Encuentro de Mujeres y Cine en América Latina".

### **La teoría feminista del cine**

La teoría feminista del cine se originó en la segunda ola del movimiento femenino de los años 70, cuando las feministas empezaron a ocuparse conscientemente del trabajo de las mujeres en la industria del cine y la televisión. Entre las teóricas del cine de la primera hora están las británicas Laura Mulvey y Claire Johnston, así como las estadounidenses Mary Ann Doane y Teresa de Lauretis.

En su ensayo *Placer Visual y Cine Narrativo* (1973), texto inicial de la teoría feminista del cine, Mulvey plantea la tesis de que sólo los hombres tienen la mirada activa y dominante. La mujer es la portadora de la mirada, la imagen, representando la parte pasiva. Según Mulvey, el hombre no puede ser convertido en un objeto sexual, porque él (como espectador) se niega a dirigir su mirada a su similitud de exhibición (Mulvey 2012)

Johnston y Mulvey están de acuerdo en que la imagen de la mujer en el cine no se refiere a las mujeres reales, sino que está ocupada por un mito de la mujer. Como consecuencia, Johnston aboga por un "contracine" que "se vuelve contra la imaginaria patriarcal del cine narrativo popular". Con la ayuda del psicoanálisis, desarrolla procedimientos deconstructivistas que analizan la interacción entre la presentación, el deseo y la mirada (cf. Gradinari 2015). Ella aboga por una alternativa a la industria cinematográfica dominada por los hombres con sus estrictas estructuras jerárquicas. En su opinión, el trabajo de las mujeres cineastas en el colectivo es un gran paso adelante para desafiar este privilegio masculino. Una estrategia debe ser ahora hacer películas que sirvan tanto de herramientas políticas como de entretenimiento (cf. Johnston 1973).

A diferencia de Mulvey, de Lauretis no se ocupa de la deconstrucción de la mirada masculina, sino de la cuestión de la identificación subjetiva del espectador femenino (de Lauretis 1984:137). En su trabajo, combina los campos de la teoría feminista del

cine, la semiótica y la Teoría Queer para investigar la conexión entre la representación, la subjetividad y la diferencia de género en el cine.

Bajo el título Melodrama y Maternidad, la teórica cinematográfica feminista Annette Brauerhoch dedica un capítulo de su libro *La buena y la mala madre* al subgénero del melodrama maternal.

## **El melodrama maternal**

La narrativa de los melodramas maternos trata la falta de poder y de la marginalidad de las madres. Sin embargo, también figura su autoridad, sobre todo en el nivel visual. La mirada y el primer plano son, según Annette Brauerhoch, de importancia primordial. Puesto que se trata de una autoridad reprimida de la que se prohíbe hablar, la película se sirve inconscientemente de imágenes para expresarla. La cara y la mirada de la madre asumen un papel decisivo (Brauerhoch 1996:86).

En general, en el centro de los melodramas denominados “maternos” se encuentra el personaje de la madre. Según un veredicto del patriarcado, lo “maternal” de la mujer excluye la sexualización del personaje. Esto significa que la forma histórica del texto melodramático responde a la sexualidad reprimida de la madre. En la histeria, el cuerpo habla lo que con la voz no puede decir. “El cuerpo hablante” corresponde exactamente a la función que ocupa lo materno en el patriarcado: en primer lugar la madre se percibe como cuerpo y voz por el bebé (Brauerhoch 1996:80).

La teórica cinematográfica Mary Ann Doane formula:

Maternal Melodramas are scenarios of separation, of separation and return, or of threatened separation – dramas which play out all the permutations of the mother/child relation (Doane 1987: 73).

En este contexto, la maternidad suele entenderse como una mezcla desagradable de proximidad absoluta y distancia forzada. Sin embargo, el personaje de la madre simboliza la plenitud, presencia, unidad y armonía que termina forzosamente reventando (Doane 1987:73).

En momentos emocionales muy intensos, el melodrama no se basa tanto del diálogo, sus palabras y su significado, y prefiere servirse de otras formas de expresión. De esta manera se pone en evidencia una crisis del lenguaje, así como un indicio sobre su insuficiencia (Brauerhoch 1996:82).

## **Imágenes de madre**

Básicamente, la literatura académica (Robles 2005, Arredondo 2014, Mora 2006, Paz 1961, Ramírez-Berg 1992, Hershfield 1996) divide las imágenes de la madre en la sociedad mexicana en una dicotomía de la madre "buena" y la "malvada", representada por las siguientes figuras maternas:

La "buena" madre, personificada sobre todo en las figuras maternas del melodrama clásico de los años 50, está orientada hacia la Virgen María o la Virgen de Guadalupe en el sentido de una santa. Se subordina al sistema patriarcal. Esta mujer es retratada como un ser asexual. La pureza, la abnegación, la modestia, la humildad, la subordinación, la sumisión, el autoabandono y la renuncia a la vida individual son sus características. Como mujer casada está en el centro de la familia y cumple una función de servicio y cuidado. Fortalece al padre de familia (como representante del Estado) y consolida la nación, ya que la familia es el núcleo de la sociedad mexicana. La madre patriarcal proporciona seguridad, confianza y protección.

La madre "malvada" se basa en la imagen de María Magdalena o la Malinche. En la película el contraste con la "buena madre" está representado por la figura de la prostituta y la amante. Una forma de culto de esto es la rumbera/cabaretera. La madre "malvada" o la mujer "malvada" no cuida a sus hijos o no tiene ninguno. Se la representa de manera sexualizada. Sus características son el egoísmo, la lujuria por la vida y la explotación emocional. El espacio que se le asigna está fuera de la casa familiar, vive sola, en un ambiente peligroso. También está subordinada al patriarcado, pero al mismo tiempo representa una amenaza para el orden patriarcal. Por lo tanto, ella tiene que fracasar y al final de la narración es castigada por su independencia para restaurar el orden patriarcal.

## **La madre de la tercera onda**

La imagen de la madre de la "tercera ola" es múltiple, ya que se basa en madres reales, no idealizadas. A menudo la figura materna es una madre soltera o una madre con una pareja ausente. Se la describe como una madre "imperfecta", una mujer que vive libremente su sexualidad, que echa de menos a un compañero igualitario, que duda de sí misma, que es insegura, pero que vive autodeterminada y toma decisiones. La vida autodeterminada de la madre como mujer individual ya no se cuestiona. A diferencia de la madre patriarcal, la figura materna de la tercera ola ya no es castigada

al final de la película. Se acepta la compatibilidad de la función materna con la individualidad auto-realizada.

Las películas de la tercera onda redefinen la bondad de las madres. Si las características de las madres clásicas eran la humildad y el auto-borramiento y sumisión, las madres de la tercera onda propagan valores de afirmación de amor propio, fortaleza y justicia. (Arredondo 2014: 72). Aunque los valores morales de películas clásicas y películas de tercera onda difieren, las películas de tercera onda no propagan valores amorales o non- no cristianos. Una madre tercera onda, como la treceañera Alma en *Angel de fuego* (de Dana Rotberg) deja atrás la misoginia asociando la feminidad con pasividad, sumisión y obediencia. Las narrativas de tercera onda propagan valores que permiten a mujeres alejarse de la alienación y de los efectos negativos de la vergüenza (ibid. 73), poniendo de relieve la importancia de los intereses de la madre mientras que en las películas clásicas, el interés de los hijos está en el centro. Desde el punto de vista feminista, las características de las películas de tercera onda promueven el bien-estar de las madres, estableciendo un balance entre los intereses de los hijos y su madre.

### **Análisis de películas**

El enfoque del análisis se centra en la representación de la protagonista como figura materna (en general y en relación a su hija) y de mujer deseosa y deseada. El tercer aspecto tomado en cuenta son las referencias culturales. La trama de la película procede el análisis.

En las escenas individuales asignadas a los aspectos mencionados, se describe la trama, luego las características estéticas esenciales de la dirección de Novaro y finalmente el efecto de la escena sobre los espectadores. El análisis sistemático de la película se basa en los trabajos de Annette Bienk, Helmut Korte y Stefan Munaretto.

Los detalles de las secuencias y escenas se refieren al simple protocolo de escena del apéndice (creado según Helmut Korte). Las capturas de pantalla son tomadas exclusivamente de las películas que aparecen en la filmografía.

## **Lola**

La mayor parte de las escenas de la película están dedicadas a la relación amorosa entre la madre y la hija. El descuido del niño, causado por la sobrecarga y la depresión de Lola, se aborda verbalmente sobre todo por personas ajenas y se muestra en escenas cada vez más graves. Lola no corresponde a la abnegada y cariñosa madre del melodrama mexicano de los años 50. Ella no espera a su compañero Omar, sino que determina por sí misma la vida de su pequeña familia. Al hacerlo, rompe varios tabúes: deja a su hija sola en casa a media noche, no la nutre bien y en un momento (de borrachera) le da cerveza para beber. Después de un breve (infructuoso) intento de adaptarse a la imagen de la madre cariñosa, reaccionando a los reproches de la maestra de Ana (representando la defensora de la imagen de la madre patriarcal), se aparta claramente de la imagen tradicional de la madre patriarcal dejando a su hija con la abuela marchándose y por tanto, abandonándola.

Las escenas retratando a Lola de mujer y compañera son relativamente pocas comparadas con las escenas de madre. La relación con su pareja y padre de su hijo, Omar, sólo se muestra en las secuencias iniciales. Mucho más espacio ocupan las escenas de acosos sexuales, en las que se defiende repetidamente. Un colega del trabajo enamorado de ella le tiene mucho cariño, pero ella no lo considera potencialmente un compañero de amor. Sin embargo, una aventura de una noche (con un detective de un almacén) le es relativamente satisfactoria. Al vivir su sexualidad con una persona desconocida con la que no establecerá una relación, significa otro tabú roto por Lola. Sus relaciones con los hombres son diferentes.

Lola es una mujer atractiva, aunque casi no lleva maquillaje. Su ropa es informal y no abraza el cuerpo. Ella es retratada por Novaro como muy natural y no la expone en ninguna pose erótica explícita. Incluso en la escena en la que Omar llega a casa borracho, la forma de acostada no se califica como lasciva, sino de forma muy natural. En las escenas en las que está jugando con su hija Ana, no se diferencia exteriormente de aquellas en las que se la retrata como una mujer deseada o deseante. Novaro también subraya con esto que esa mujer natural y atractiva no coquetea con su feminidad.

Además de la maternidad, el deseo está sin embargo constantemente presente, justamente por su ausencia. A lo largo de la película Lola sufre de la falta de atención, cuidado y fortaleza como mujer. En este sentido, son estos dos temas los que agobian al protagonista como un dilema: según el modelo tradicional, la madre clásica

(especialmente en el melodrama de los años cincuenta) se representa como un ser asexual. Lola, sin embargo, pide una sexualidad libre a través de su comportamiento. El hecho de que no sea castigada al final (como fue el caso en el melodrama) significa que aquí se crea un nuevo tipo de madre, a la que se le concede la compatibilidad de la maternidad y la sexualidad libre. La representación de la madre en Lola se puede definir como una imagen de la madre de tercera onda.

## **Danzón**

Novaro muestra lo diversas que son las figuras maternas, y lo uniformemente que se experimentan ciertas situaciones madre-hijo. El aparente contraste entre la mujer en su lado sexual y la mujer como madre causa un asombro interno en el espectador, ya que no está acostumbrado a la conexión de los dos componentes en una narración o una película. En películas anteriores (clásicas), el receptor (espectador) estaba acostumbrado a ver las cosas de una manera simple, lo cual se contrarresta aquí. Hay un aspecto sumamente importante: Novaro nunca evalúa los personajes de su película.

La imagen de la madre en *Danzón* no sólo está representada por la protagonista Julia. También encontramos el componente materno en Doña Tí y la prostituta la Colorada, que vive en el hotel y cuida de su hijo. Cuando la anciana Doña Tí consuela a Julia o cuando Julia cuida a los hijos de otra mujer, encontramos en ella un comportamiento maternal. Novaro también tematiza la maternidad en escenas secundarias, como en su llegada a Veracruz cuando Julia ve a una madre/abuela con un niño en la calle.

La estrecha relación de Julia con su hija adolescente es cariñosa y familiar. El padre de Perla no aparece en la narración, ni se le menciona nunca verbalmente. Los espectadores no conocen la historia.

Aunque el tema de la maternidad siempre es positivo, en el tema principal de la película queda el desarrollo de Julia como mujer. Inicialmente se la retrata como una mujer conservadora que, por principios, "no baila con hombres más jóvenes", en realidad utiliza la búsqueda de Carmelo para tomarse unas vacaciones de su monótona vida cotidiana y comenzar su nueva fase de vida de hija adulta. Hasta ahora se había ocupado exclusivamente de cuidar a su hija y crear una existencia, descuidando sus necesidades como mujer. Ahora empieza a ocuparse de sus propias

necesidades. Susy, el travestido que le enseña a estilizarse como mujer, es especialmente útil para ella.

Estéticamente, Novaro hace referencia repetidamente al melodrama mexicano, especialmente al subgénero de la cabaretera. Deja las referencias actuales completamente fuera de las escenas callejeras; en cambio, presenta una estética nostálgica. Estas fuertes referencias culturales se explican por el hecho de que Novaro creció con melodramas. En *Danzón*, sin embargo, disuelve los estigmas asignados al género. A diferencia del melodrama, la narración es la de una moderna road movie en tres actos: al principio los problemas cotidianos y los conflictos no resueltos de Julia, en la parte principal el purificador viaje a Veracruz, al mar y finalmente el feliz regreso a su "viejo mundo" como una personalidad completa. Con este melodrama y road movie híbridos, Novaro crea una mezcla sorprendente: la tradición y la feminidad autodeterminada ya no se excluyen mutuamente.

## Conclusión

Basándose en las películas *Lola* y *Danzón*, se examinó si la directora María Novaro se refiere a una cierta imagen materna o crea una nueva imagen materna, y si es así, si ésta puede ser clasificada en una cierta categoría. Además, también se examinaron las influencias culturales que se reflejan en las obras de Novaro.

En ambas películas examinadas, las protagonistas Lola y Julia son madres solteras, con la ausencia del padre de sus hijos. En *Lola* lo vemos al principio de la película, en su función de padre (cariñoso), en *Danzón* no se le menciona en absoluto. La protagonista con sus deseos, anhelos, problemas y conflictos está en el centro de la película. La directora la retrata a través de muchas medias y primeros planos. Ambas mujeres toman su destino en sus propias manos. Lola tiene grandes dificultades para aceptar su situación, mientras que Julia, con casi el doble de su edad, está más tranquila. Ella está en una fase diferente de la vida. Habiendo cuidado de su hija durante casi dos décadas, ésta ahora ya no la necesita tanto como la pequeña Ana necesita a su madre Lola. Mientras que en *Lola* el tema de la maternidad está en el foco a lo largo de las escenas con su hija, sólo vemos a la hija de Julia en las secuencias iniciales y al final de la película.

En *Danzón*, el enfoque está en el desarrollo de Julia en una mujer segura de sí misma que aprende a vivir activamente su feminidad. Julia tiene que superar un obstáculo

mayor que Lola en cuanto a la sexualidad activa. Su sexualidad libre sigue sin valorarse por la dirección escénica. En *Danzón* nos enfrentamos a otras imágenes de madres, por ejemplo la figura materna la Carmela, una prostituta. A través de la representación de una mujer sexualizada como madre, el público se enfrenta a su propia imagen de madre. Novaro une las dos imágenes de la "madre abnegada y cuidadosa" y la "prostituta" a través de sus fotografías conscientemente. Esta conexión contrasta con las expectativas (clásicas) de la audiencia. La dicotomía de la "buena" y la "mala" madre queda así abolida. Las imágenes clásicas de la madre (ver capítulo 4) ya no son un contraste.

Es precisamente esta resolución de la dicotomía del "bien" y el "mal" lo que distingue a la "madre de la tercera ola". Esta imagen de la madre es una madre "imperfecta". No es ni idealizada (como la madre clásica en el melodrama) ni rechazada (como la "pecadora" en el melodrama). La maternidad tiene una connotación positiva sin excluir el derecho a la individualidad auto-realizada. Ni Julia ni Lola son castigadas al final de la película, al contrario: se les abren nuevas perspectivas para su vida.

Ambas películas pueden situarse dentro del concepto de contracine de Claire Johnston, en el sentido de que representan un concepto alternativo a un cine basado en el hombre: por un lado, se centra en una protagonista que no está mirada por una mirada masculina, sino que ella misma es portadora activa de la mirada; por otro lado, los hombres desempeñan un papel subordinado y pasivo. Carmelo en *Danzón* apenas habla y sólo contribuye a la trama en la medida en que "desaparece". Los hombres de Veracruz, admirando a Julia, forman parte de un decorado nostálgico. Sus deseos estimulan la floración de Julia, pero no toman un papel activo. El joven marinero Rubén, con quien Julia tiene una aventura amorosa, es sobre todo un objeto de deseo para ella y le devuelve la confianza en sí misma como mujer deseada. Aquí Novaro contradice a la teórica feminista del cine Laura Mulvey (2012: 302), según la cual un hombre no puede ser convertido en un objeto sexual, porque el espectador (masculino) se niega a dirigir su mirada a su apariencia de exhibicionista. Así, en las películas de Novaro examinadas aquí, se disuelve el concepto de Mulvey del portador masculino activo de la mirada y la imagen femenina pasiva. El cine de Novaro hace que la mujer sea visible en la pantalla y también ofrece al espectador una superficie de proyección. De este modo, resuelve el dilema del espectador femenino invisible, del que se ocuparon los teóricos del cine feminista Doane (1990) y de Lauretis (1984, 1990).

Las dos películas demuestran claramente que María Novoro, como representante de los cineastas de la tercera ola, implementa una imagen madre que puede llamarse "madre de la tercera ola". En este contexto, también sería interesante examinar su película "Sin dejar huella", porque esta road-movie también tiene algunos de los componentes mencionados aquí (en relación con la imagen de la madre, las protagonistas y el contracine).

## 8. Quellen

### 8.1 Literaturverzeichnis

- Arredondo, I. (2002, Spring 30 1/2). María Novaro on the Making of Lola and Danzón. *Women's Studies Quarterly*, p. 196.
- Arredondo, I. (2014). *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1994. The Transformation of Femininity on Screen*. Jefferson, N.C., USA: McFarland.
- Beauvoir, S. d. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Bienk, A. (2010). *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.
- Brauerhoch, A. (1996). *Die gute und die böse Mutter : Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren Presseverlag.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge.
- Colef. (2020). *El Colegio de la Frontera Norte*. Retrieved 01. 07, 2020, from <https://www.colef.mx/el-colef/#quees>.
- Doane, M. A. (1985). Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. *Frauen und Film*, Nr. 38, pp. 4-19.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire To Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Doane, M. A. (1990). Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator. In P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 41-57). Bloomington: Indiana University Press.
- Feliciano, E. (1989, Jan. 11). Surge la 4a directora de películas. *ESTO*, p. 15.
- Freud, S. (1947). *Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie*. Wien: Deuticke.
- Froidevaux-Metterie, C. (2018, 10.). *MeToo ist eine Ausdrucksform der genitalen Wende*. Retrieved 12. 17, 2019, from die Zeit online: <https://www.zeit.de/kultur/2018-10/feminismus-frauenbewegung-metoo-sexualitaet-rollen-virilitaet-frauenbild/seite-3>
- Gómez, G. Y. (1999). *Una Mirada al Espejo. El Cine de las Hermanas Novaro*. Puebla: Coleccion del Centro de Estudios de Género. FFyl-BUAP.
- Gradinari, I. (2015). *Gender Glossar*. Retrieved 01. 02, 2020, from <http://gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie>

- Hershfield, J. (1996). *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press.
- Hershfield, J., & Maciel, D. R. (1999). *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: SR Books.
- Igler, S., & Stauder, T. (2008). *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter Cinema. In E. A. Kaplan, *Feminism and film* (pp. 22-33). Oxford : Oxford University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film: Both sides of the camera*. New York and London.
- Kaplan, E. A. (1984). Ist der Blick männlich? *Frauen und Film*, H. 36, pp. 45-60.
- Kaplan, E. A. (1991). *The Maternal USA Melodrama 1830 to the Present*. London and New York: Routledge.
- Kippel, H. (2003). Feministische Filmtheorie. In J. Felix, *Moderne Film Theorie 2. Aufl.* (pp. 168-185). Mainz: Bender.
- Koch, G. (1980). Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. In G. Nabakowski, *Frauen in der Kunst. Bd. 1*. Frankfurt am Main.
- Korte, H. (2004). *Einführung in die Systematische Filmanalyse, 3. Aufl.* Berlin: Erich Schmidt.
- Kroll, R. (2002). *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Lauretis, T. d. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan Press.
- Lauretis, T. d. (1990). Ödipus interruptus. *Frauen und Film*, Nr. 48, 5-29.
- McClennen, S. (2002). (De)Signing Women: Mexican Women Directors and Feminist Film. *Revista de Estudios Hispánicos* 36, pp. 69-96.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moncayo, M. M. (1995). *Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México*. Mexico-City: Diss. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mora, S. d. (2006). *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3), pp. 6-18.

- Mulvey, L. (1977/78, Winter). Notes on Sirk and Melodrama. *Movie*, p. No. 25.
- Mulvey, L. (2012). Visuelle Lust und narratives Kino. In F. S. F. Bergmann, *Gender Studies* (pp. 295-309). Bielefeld: transcript.
- Munaretto, S. (2009). *Wie analysiere ich einen Film? [Klassen 10-13]*, 2. Aufl. Hollfeld: Bange.
- Muñoz, F. (1998). *Sara García*. USA: Clío.
- Orozco, F. D., & Cink, P. (2011). *Diccionario del Cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.
- Paz, O. (1995). *El laberinto de la Soledad*, 2. Aufl. Madrid: Ed. Cátedra .
- Pribram, D. (1988). *Female Spectators*. London: Verso.
- Ramírez-Berg, C. (1992). *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- Rashkin, E. J. (2015). *Mujeres cineastas en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Schrupp, A. (2008). *Third-Wave-Feminismus*. Abgerufen am 17. 12 2019 von Antje Schrupp im Netz: <http://www.antjeschrupp.de/third-wave-feminismus>
- Studlar, G. (1985). Schaulust und masochistische Ästhetik. *Frauen und Film*, Nr. 39, pp. 15-39.
- Studlar, G. (1988). *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sutherland, R. (2015). *María Novaro*. Abgerufen am 18. 11 2019 von Senses of Cinema: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/novaro/>
- Tuñón, E. (1955). *El voto femenino por primera vez en México*. Abgerufen am 17. 12. 2019 von álef libera el conocimiento (28.6.2013): <http://alef.mx/el-voto-femenino-por-primera-vez-en-mexico-3-de-junio-de-1955/>
- Tuñón, J. (1987). *Mujeres en México. Una historia olvidada*. México: Planeta.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La Construcción de una imagen (1939-1952)*. México D.F.
- Vega, P. (1999). Eclosión de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama fílmico mexicano. *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990906/cineastas.htm> (07.08.2019).
- Zametter, J. (2015). *Weibliche Ästhetik im narrativen Film: über die Heterogenität femininen Filmschaffens*. Wien: Universität Wien.

## 8.2 Filmographie

*LOLA*. Regie: María Novaro, Drehbuch: María und Beatriz Novaro, Mexiko: Jorge Sánchez, Macondo Cine-Video, CONCITE II; 1989 [Fassung: DVD Colección IMCINE, 1989].

*DANZÓN*. Regie: María Novaro, Drehbuch: María und Beatriz Novaro, Spanien, Mexiko: Jorge Sánchez, 1991 [Fassung: youtube.] <https://www.youtube.com/watch?v=Pa11fUWUPVM> (Stand: 7.1.2020).

*LA ABUELITA*. Regie: Raphael J. Sevilla, Drehbuch: Carlos Martínez Baena, Mexiko: Raphael J. Sevilla, 1942. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sara\\_Garc%C3%ADa\\_in\\_La\\_abuelita\\_\(1942\)\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sara_Garc%C3%ADa_in_La_abuelita_(1942)_3.jpg) (Stand 11.1.2020)

*MARÍA CANDELARIA*. Regie und Drehbuch: Emilio Fernández, Mexiko: Agustin J. Fink, 1943. <https://www.pinterest.com/pin/122300946105047842/> (letzter Aufruf am 11.1.2020)

## 8.3 Abbildungsverzeichnis

Die in dieser Arbeit verwendeten Screenshots wurden alle ausschließlich den in der Filmographie angeführten Filmen entnommen.

*Abb. 1: María Candelaria (1943)*

*Abb. 2 Sara García (La abuelita 1942)*

*Abb. 3: Lola ist bedrückt (Lola 1989, TC 8:55)*

*Abb. 4 Ana beim Karaokesingen (Lola 1989, TC 1:04)*

*Abb. 5 Lola gibt sich ganz dem Singen hin (TC 01:51)*    *Abb. 6 Lola (Lola 1989, TC 02:10)*

*Abb. 7 Ana geduckt hinter Sofa (Lola 1989, TC 03:31)*    *Abb. 8 Detail: Lolas Hosenbein inmitten des Spielzeugs (Lola 1989, TC 03:15)*

*Abb. 9 Lola und Ana beim Spiel mit Barbiepuppen (Lola 1989, TC 18:42)*

*Abb. 10 Lola tanzt allein weiter (Lola 1989, TC 41:25)*

*Abb. 11 Wolkenfiguren erraten (Lola 1989, TC 01:31:00)*

*Abb. 12 Das kleine Mädchen mitten im Großstadtverkehr (Lola 1989, TC 20:10)*

*Abb. 13 Ana lässt den Schlüssel von der Brücke fallen (Lola 1989, TC 20:24)*

*Abb. 14 Lola in der Schule beim Elterngespräch (Lola 1989, TC 20:42)*

*Abb. 15 Lola beim Bügeln (Lola 1989, TC 21:10)*

*Abb. 16 Hawaiianischer Tanz anlässlich des Muttertags (Lola 1989, TC 23:46)*

*Abb. 17 Lola gibt Ana Bier zu trinken (Lola 1989, TC 47:20)*

*Abb. 18 Detailaufnahme der Herdflamme (Lola 1989, TC 59:43)*

*Abb. 19 Mario bedrängt Lola am Arbeitsplatz (Lola 1989, TC 16:45)*

*Abb. 20 Mario lauert Lola im Stiegenhaus auf (Lola 1989, TC 01:00:22)*

*Abb. 21 Mario hat im Stiegenaufgang auf Lola gewartet (Lola 1989, TC 01:00:34)*

*Abb. 22 Halbtotale von der schlafenden Lola (Lola 1989, TC 34:31)*

- Abb. 23 Der betrunkene Omar schläft mit Lola (Lola 1989, TC 34:52)
- Abb. 25 Schäden durch das Erdbeben 1985 (Lola 1989, TC 01:05:05)
- Abb. 26 Lola kommt bei der Wohnung ihrer Mutter an (Lola 1989, TC 01:05:46).
- Abb. 27 Statue zur Ehrung der Mutter (Lola 1989, TC 01:16:51)
- Abb. 28 Homenaje a la madre (Lola 1989, TC 01:16:45)
- Abb. 29 Julia zeigt ihrer Tochter den Einsatzplan (Danzón 1991, TC 06:11)
- Abb. 30 Julia bindet ihrer Tochter die Haare (Danzón 1991, TC 06:43).
- Abb. 31 Julia schult ihre Tochter ein (Danzón 1991, TC 08:09).
- Abb. 32 Großaufnahme von Julias Danzón Tanzschuhen (Danzón 1991, TC 17:20).
- Abb. 33 Julia bringt Perla den Danzón bei (Danzón 1991, TC 18:22).
- Abb. 34 Badeszene im Hof (Danzón 1991, TC 35:36).
- Abb. 35 Doña Tí und Julia fragen la Colorada um Rat (Danzón 1991, TC 03:12)
- Abb. 36 Julia und ihr Tanzpartner Carmelo (Danzón 1991, TC 02:27).
- Abb. 37 Julia schlägt die Tanzaufforderung aus (Danzón 1991, TC 22:15)
- Abb. 38 Julia steigt in Veracruz aus dem Zug (Danzón 1991, TC 2:57).
- Abb. 39 Die Männer in Veracruz drehen sich nach Julia um (Danzón 1991, TC 27:49)
- Abb. 40 Die Jarocho (Einwohner v Veracruz) pfeifen ihr nach (Danzón 1991, TC 28:05).
- Abb. 41 Der russische Matrose flirtet mit Julia (Danzón 1991, TC 30:30).
- Abb. 42 Susy hat Julia gestylt (Danzón 1991, TC 5:19).
- Abb. 43 Julia wischt sich den Lippenstift von den Lippen (Danzón 1991, TC 57:17).
- Abb. 44 Der Matrose Rubén (Danzón 1991, TC 01:01:22).
- Abb. 45 Stöckelschuhe in Danzón (Danzón 1991, TC 00:11)
- Abb. 46 Susy als Cabaretera.( Danzón 1991, TC 42:26).

## 9. Anhang

### 9.1 Sequenzprotokoll *LOLA*

00:00 Titelvorspann und Exposition. Mädchen (ca. 5 Jahre) tanzt und singt auf der „Bühne“ in ihrem Kinderzimmer zu Musik ihres Vaters.

Sequenz 1: Weihnachtsabend zuhause

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 03:06 | Szene 1 | Versteckspiel Mutter und Tochter im Kinderzimmer                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 03:40 | Szene 2 | Anruf des Vaters, der für Weihnachtsabend absagt                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 04:52 | Szene 3 | Mutter (Lola) und Tochter (Ana) gehen auf die Straße, Mexico-City nach dem Erdbeben von 1985 („Mexico sigue en pie“-Wandschrift) Weihnachtsabend., abgewohntes Haus, schäbiges Stiegenhaus, ärmliche Gegend.<br>Vorspann setzt fort. Währenddessen: Fahrt mit der U-Bahn, Großstadtgeräusche (Einsatzfahrzeuge). |
| 07:45 | Szene 4 | Sie kommen zurück ins Haus. Mutter muss das müde Kind tragen.                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 08:27 | Szene 5 | Lola isst die Weihnachtstorte mit der Hand und füttert ihr schlafendes Kind damit.                                                                                                                                                                                                                               |
| 09:30 | Szene 6 | Telefon läutet. Gegenschuss zu Anrufer: Vater (Omar) des Kindes. Lola hebt nicht ab.                                                                                                                                                                                                                             |

Sequenz 2: Lolas Arbeitsalltag

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 09:51 | Szene 1 | Textilstraßenmarkt. Lolas Arbeitskollege Duende wird vorgestellt. Razzia der Polizei, da Markt nicht genehmigt ist. Hastig räumen die Händler ihre Ware weg und bauen die Stände ab.                                                                                                     |
| 10:53 | Szene 2 | Ana spielt auf der Dachterrasse. Vater wird unten auf der Straße mit einem Bus abgesetzt. Er hat ihr einen Farbfernseher mitgebracht, sie sehen sich einen Film an.<br>Lola kommt nach Hause. Zärtliche Begrüßung zwischen den Partnern, Lola traurig „Nunca estás.“ – „Du bist nie da.“ |

### Sequenz 3: Omars Arbeitswelt

|       |         |                                                                                                                                                                         |
|-------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13:35 | Szene 1 | Proben zum nächsten Konzert von Omar und seiner Band, in privatem Rahmen. Partnerinnen und Kinder sind anwesend, kümmern sich ums Essen.                                |
| 14:00 | Szene 2 | Konzert, junge Groupies singen zur Musik von Omars Band mit. Lola anwesend, nostalgisch und traurig.                                                                    |
| 14:49 | Szene 3 | Omar packt seine Koffer für eine Tour mit seiner Band. Lola ist unzufrieden, dass er sie allein lässt und wirft seine Kleidung einzeln aus dem Fenster. Omar geht fort. |

### Sequenz 4: Textilstraßenmarkt, Lolas Arbeitskollegen

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15:33 | Szene1  | Lolas Arbeitskollegen behandeln ihre Tochter Ana gut. Arbeitskollege Duende ist verliebt in Lola. Arbeitskollege Mario ist immer wieder übergriffig gegenüber Lola. Arbeitskollegin Dora weist ihn zurecht. Duende und Lola machen sich aus, gemeinsam auf ein Konzert zu gehen.                                 |
| 17:37 | Szene 2 | wieder zuhause in Lolas Wohnung. Lola hat Babysitterin für ihre Tochter engagiert, um zum Konzert gehen zu können. Babysitterin schlägt Ana Gute-Nacht-Geschichten zum Auswählen vor. Lola bringt es nicht übers Herz, ihre Tochter zurückzulassen und bleibt schließlich zuhause. Sie spielen mit Barbiepuppen. |

### Sequenz 5: Vernachlässigung des Mädchens

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 19:30 | Szene 1 | Ana geht allein von der Schule nach Hause. Sie lässt den Hausschlüssel von einer Brücke auf die Straße hinunterfallen.                                                                                                                                           |
| 20:35 | Szene 2 | Lehrerinnengespräch mit Lola: die Lehrerin beanstandet die Vernachlässigung der Hygiene des Mädchens sowie der Hausaufgaben. „Las tareas están descuidadas.“ Ihr zufolge werde Ana bereits von den anderen Kindern deswegen gemieden.                            |
| 21:12 | Szene 3 | in Lolas Wohnung. Lola bügelt und ermahnt ihr Kind zur Erledigung der Hausaufgabe. Lola versucht nun ihren Aufgaben als Hausfrau und Mutter gerecht zu werden. Kümmert sich um Kleidung, Hausaufgabe und Essen. Schließlich schreibt sie ihr selbst die Aufgabe. |
| 23:06 | Szene 4 | Muttertagsfeier in der Schule. Die kleinen Mädchen treten in Hawaianischen Kostümen auf, da sie einen Volkstanz aus Hawaii vorführen. Anas Großmutter, Lolas Mutter ist ebenfalls                                                                                |

|  |  |                                                                                                                                                          |
|--|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  | gekommen. Sie beanstandet Anas Kostüm als anders als das der anderen. „Me hubieras dicho para hacer bien su vestido. – No era igual de los otras niñas“. |
|--|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

#### Sequenz 6: Existenzprobleme – Beginn der Depression

|       |         |                                                                                                                                                                           |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 24:39 | Szene 1 | Lola deckt sich bei ihrem Großhändler mit neuer Ware ein, die nicht verkaufte Ware bringt sie zurück. Für Kleidung mit Schaden verrechnet der Großhändler ihr Abzüge.     |
| 25:54 | Szene 2 | Duende ritzt Lolas Namen in ein Blechtor, er ist unglücklich verliebt in sie.<br>Kameraschwenk über desolate Häuserwände (Mexico-City nach Erdbeben von 1985). Tristesse. |
| 27:37 | Szene 3 | Omar ist zurück. Er bringt Ana Rollschuhe mit. Sie üben im Hof. Ein liebevoller Vater.                                                                                    |

#### Sequenz 7: Omars Beschluss, nach Los Angeles zu gehen.

|       |         |                                                                                                                                                                                                                        |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28:04 | Szene 1 | Küche einer anderen Wohnung, Kochtopf auf Herd. Ana ist mit Omar bei einer Probe seiner Band mit. Das Lied, das er singt, ist das gleiche wie das von Ana in der Eingangsszene imitierte.                              |
| 31:09 | Szene 2 | Omar offenbart Lola, dass er für mindestens ein Jahr in Los Angeles sein wird, jedoch alles vorbereiten wird, damit sie nachkommen. Akute Krise für Lola.                                                              |
| 31:46 | Szene 3 | Sie geht zu Mario (Macho-Arbeitskollegen, der ihr immer nachstellt). Öffentlicher Fitnessraum, nur Männer anwesend.                                                                                                    |
|       | Szene 4 | Omar zuhause, Ana krank. Er versorgt sie. Lola kommt mitten in der Nacht heim.                                                                                                                                         |
|       | Szene 5 | Omar geht in eine Bar, um sich zu betrinken.                                                                                                                                                                           |
| 34:33 | Szene 6 | Als er schließlich betrunken wieder nach Hause kommt, lieben sie sich.<br>Lola weint dabei. Zärtliche, aber verzweifelte Szene. Kamera zeigt Foto aus glücklicheren Tagen: die drei vereint mit lächelnden Gesichtern. |

#### Sequenz 8: Lolas beginnende Depression

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 35:36 | Szene 1 | Die übernächtigte, deprimierte Lola zieht Ana an und bringt sie zur Schule. Alle Eltern begleiten ihre Kinder in die Schule hinein, Lola verabschiedet sich von ihrer Tochter am Schulzaun. Danach setzt sie sich an den Randstein. |
|-------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|       |         |                                                                                                                                                                    |
|-------|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 38:00 | Szene 2 | Schulhof: Anas Oma bringt ihr eine Jausensemmel mit.                                                                                                               |
| 38:34 | Szene 3 | Ana kommt allein von der Schule nach Hause. Lola masturbiert im Bad. Kind macht sich ein Ketchup-Brot.                                                             |
| 40:25 | Szene 4 | Herumtoben mit Ana im Park. Mutter und Tochter spielen Tänzerinnen.                                                                                                |
| 42:00 | Szene 5 | Stiegenhaus von Lolas Wohnhaus. Großmutter will Enkelin besuchen, hat Püppchen als Geschenk für sie mit. Ihr missfällt ein älteres turtelndes Paar im Stiegenhaus. |

#### Sequenz 9

|       |         |                                                                                                                                                                                               |
|-------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 44:06 | Szene 1 | Ana wird von der Mutter einer ihrer Freundinnen ans Meer mitgenommen. Schuss-Gegenschuss zu Ana, die die Szene von ihrem Balkon aus beobachtet. Kinder und Mutter packen Auto mit Badesachen. |
|       | Szene 2 | Lola allein zuhause, Wohnung in Unordnung. Geht zum Friseur, schließlich färbt sie sich selbst eine färbige Strähne.                                                                          |
|       | Szene 3 | Am Abend kehrt Ana zurück. Lola leicht betrunken, gibt Ana aus der Bierflasche zu trinken, sie essen Chips. Kind schläft bekleidet ein.                                                       |
| 48:26 | Szene 4 | Anas Vater Omar hat Karte aus den USA geschickt. Lola liest ihr die Karte vor. Ana zerknittert sie und wirft sie weg.                                                                         |
| 49:32 | Szene 5 | Ana auf der Dachterrasse                                                                                                                                                                      |
| 50:34 | Szene 6 | Duende will Lola abholen, weil sie nicht zur Arbeit gekommen ist.                                                                                                                             |

#### Sequenz 10: Der Ladendiebstahl

|       |         |                                                                                                                                                      |
|-------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 52:12 | Szene 1 | Lola hat einen faschierten Braten gekocht. Kind lehnt Essen ab, Lola wirft in ihrer Frustration ein volles Marmeladeglas an die Wand.                |
| 54:11 | Szene 2 | Ana und Lola im Supermarkt. Ladendiebstahl von Lola.                                                                                                 |
| 55:59 | Szene 3 | Detektiv stellt sie in seinem Büro zur Rede. Lola macht Geste des sexuellen Angebots. Detektiv geht darauf ein und sie schlafen im Auto miteinander. |
| 57:10 | Szene 4 | Ana in der Zwischenzeit allein zuhause, isst Chips vor dem TV-                                                                                       |

|          |         |                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:00:54 | Szene 5 | Gerät und geht allein zu Bett. Weil sie nicht schlafen kann, zündet sie sich eine Kerze auf dem Gasherd an und nimmt diese ins Bett mit. Der Herd bleibt an.                                                                                                                 |
|          |         | Nacht. Lola lässt sich von Kaufhausdetektiv nach Hause bringen. Ihr lauert ihr Arbeitskollege Mario im Stiegenhaus auf. Wird übergriffig. Halbherzig wehrt sie ihn ab. Erst, als sie die Gefahr erkennt, in der ihre Tochter war, weist sie ihm die Tür. „Sabes qué, ¡vete!“ |
| 01:03:03 | Szene 6 | Lola findet Kerze in der Hand ihrer schlafenden Tochter.                                                                                                                                                                                                                     |

#### Sequenz 11: Übertragung der Verantwortung an Großmutter

|          |         |                                                                                                                                         |
|----------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:06:10 | Szene 1 | Im Morgengrauen. Lola trägt Ana quer durch die Stadt zu ihrer Mutter. Sie übergibt sie in deren Obhut. Musik: Stabat Mater von Vivaldi. |
| 00:08:37 | Szene 2 | Nacht, Lola im Park bei Bier und Zigaretten, Gespräch mit Obdachlosem.                                                                  |
| 01:10:11 | Szene 3 | Lola auf dem Bett zuhause, tropfender Wasserhahn. Totale Depression.                                                                    |

#### Sequenz 12: Oma übernimmt Erziehung

|          |         |                                                                                                                                                                                                                      |
|----------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:10:15 | Szene1  | Anas Großmutter kümmert sich um adrette und saubere Kleidung der Kleinen. Sie ist künstlerisch und sportlich. Sie modelliert Anas Kopf (eine Plastik) und bringt ihr Ballett bei. Das Mädchen ist tänzerisch begabt. |
| 01:12:59 | Szene 2 | Großmutter in Bäckerei. Ana wartet draußen, spielt mit Straßenkötter. Großmutter verjagt ihn. Ana mag ihre Oma nicht mehr.                                                                                           |

#### Sequenz 13: Fahrt ans Meer

|          |         |                                                                                                                                                      |
|----------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:1:28  | Szene 1 | Lola zurück bei ihrer Arbeit, neuerliche Razzia der Polizei. Die Stände werden hastig abgebaut, die Ware versteckt. Arbeitskollegen helfen zusammen. |
| 01:14:28 | Szene 2 | Die Arbeitskollegen trösten die verzweifelte Lola, die die ewig gleichen Probleme des Prekariats nicht mehr erträgt.                                 |
| 01:14:50 | Szene 3 | Autofahrt beginnt, verstaubte Straße, diegetische fröhliche Musik „Si tu te vas“. Arbeitskollegen Duende, Lola, Dora und Mario. Sie trinken Bier.    |

|          |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:16:51 | Szene 4 | Ana geht Bier holen, während die anderen einen Reifen wechseln. Sie setzt sich mit dem Bier vor eine Statue zur Ehrung der Mutter und lehnt sich mit dem Rücken an Statue.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 01:19:00 | Szene 5 | Nacht, Lagerfeuer, Musik: mexikanischer Rock: „Triste canción de amor“. Alle in Gedanken versunken, traurig. Ana verkündet, nicht zurückzukehren. Sie geht ans Meer. Duende will ihr folgen, Dora hält ihn zurück. Mario folgt Lola. Streichelt die betrunkene Lola. Halbherzige Versuche der Abwehr. Mario gießt Lola Wasser über den Kopf. Lola schlägt ihm die Glasflasche über den Kopf. Die Arbeitskollegen eilen herbei und ziehen den bewusstlosen Mario aus dem Wasser. Duende aber eilt zuerst zu Lola, um sie nach ihrem Befinden zu fragen. |

Sequenz 14: Lola und Ana vermissen einander.

|  |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | Szene 1 | Wohnung der Großmutter: Ana vermisst ihre Mutter. Ihre Großmutter ist gut zu ihr.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|  | Szene 2 | Nacht am Meer, in der Hängematte. Lola weint.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|  | Szene 3 | Tag am Meer, fröhliche Musik. Eine Familie verbringt Tag zusammen am Meer. Kinder ziehen Spielzeugautos den Strand entlang, bauen Sandburgen. Die Erwachsenen liegen im Liegestuhl mit Blick aufs Meer. Der alte Großvater stürzt sich ausgelassen in die Fluten, seine Hose rutscht runter und legt sein Glied frei. Mutter schickt Tochter, um dem Großvater zu helfen. Möwen kreischen. Beschauliche, harmonische Szene. Die Fürsorge der Familie für den alten Mann rührt Lola. |

Sequenz 15: Rückreise

|          |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:28:31 | Szene 1 | Mario trägt Kopf bandagiert. Gegenüberstellung Mario – Lola in Anwesenheit von Duende.                                                                                                                                                                                                    |
| 01:29:28 | Szene 2 | Lola zurück bei Ana in der Wohnung der Großmutter. Lola nimmt ihr schlafendes Kind genauso wieder mit, wie sie sie gebracht hat. Mit dem Kopf über ihrer Schulter.                                                                                                                        |
|          | Szene 3 | Mutter und Kind wieder vereint, draußen an der frischen Luft in einem Park, spielen miteinander. Sie schauen Wolken an und interpretieren sie. Phantasiereisen zu zweit. Musik setzt ein: das gleiche Lied wie zu Beginn der Reise ans Meer. „Si tu te vas“, fröhliche beschwingte Musik. |
| 01:33:00 |         | Abspann bis Ende.                                                                                                                                                                                                                                                                         |

## 9.2 Sequenzprotokoll *DANZÓN*

- 00:00 Titelvorspann und Exposition:  
Detailaufnahme von Füßen/Tanzschuhen, Beine bis zu den Knien. Kamera auf gleicher Höhe, leichte Obersicht.  
Den gesamten Vorspann lang Musik des Danzón und ausschließlich Fußbewegungen, älteres Publikum.
- 01:59 Erstes Mal Gesichter des tanzenden Paares Carmelo und Julia, abrupte senkrechte Fahrt der Kamera nach oben zum Gesicht bis zur Brust.
- 03:31 Erstes Gespräch zwischen Carmelo und Julia, akustisch nicht wahrnehmbar, bis auf: „El miércoles nos vemos“.
- 04:55 Emblem des Tanzsalons „Colonia“ (in Anlehnung an « Salón México »)

### Sequenz 1: in der Telefonzentrale - Julias Arbeitsplatz

|        |         |                                                                                                                         |
|--------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 06 :11 | Szene 1 | Telefonzentrale: Julia erklärt ihrer Tochter den Einsatzplan da diese hier die gleiche Arbeit wie Julia aufnehmen wird. |
| 06:46  | Szene 2 | Julia bindet ihrer Tochter die Haare. Sie stellt sie ihren Arbeitskolleginnen vor.                                      |
| 07:28  | Szene 3 |                                                                                                                         |
|        |         | Erster Arbeitstag der Tochter, Julia schult sie ein.                                                                    |

### Sequenz 2: Tanzsalon, Carmelos Abwesenheit

|       |         |                                                              |
|-------|---------|--------------------------------------------------------------|
| 08:20 | Szene 1 | Die Anwesenden tanzen Danzón.                                |
| 08:38 | Szene 2 | Julia tanzt nicht, sie wartet auf ihren Tanzpartner Carmelo. |
| 11:08 | Szene 3 |                                                              |
|       |         | Telefonzentrale, Julia schlecht gelaunt.                     |

### Sequenz 3: Beginn der Suche nach Carmelo

|       |         |                                                                                                                                 |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 11:35 | Szene 1 | Mexico-Citys öffentlicher Verkehr, Arbeitskollegin fragt Julias Tochter nach Grund für Julias Niedergeschlagenheit. -> Carmelos |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 12:48 | Szene 2 | Abwesenheit, der „nur Tanzpartner“ sei.<br><br>Julia hat sich fürs Tanzen hübsch gemacht, sie fragt Musiker im Tanzsalon nach dem Verbleib von Carmelo.                                                                                 |
| 15:05 | Szene 3 | Rat der Freundin „Búscalo“.                                                                                                                                                                                                             |
| 15:19 | Szene 4 | Julia sucht Carmelo vorerst an seinem letzten Arbeitsplatz, dem Restaurant „La Esperanza“ („die Hoffnung“). Auszeichnungen von Danzón-Wettbewerben an den Wänden. Julias Blick wandert die Wände entlang, Danzón ist ihre Leidenschaft. |

#### Sequenz 4: Beziehung Julias zu ihrer Tochter

|       |         |                                                                                                                                                  |
|-------|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 17:21 | Szene 1 | Detailaufnahme Tanzschuhe. Zuhause: Julia bringt ihrer Tochter Danzón bei. Jugendliche Tochter kritisiert schlaffe Oberarmmuskulatur der Mutter. |
| 19:02 | Szene 2 | Julia, Tochter und Arbeitskolleginnen vor Einsatzplan Telefonzentrale.                                                                           |
| 19:47 | Szene 3 | Sie übernachten in der Arbeit, weil sie am nächsten Tag Frühschicht haben.                                                                       |

#### Sequenz 5: Beginn der Suche nach Carmelo

|       |         |                                                                                                                                        |
|-------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 21:19 | Szene 1 | Text einer Zeitungsannonce von Wahrsagerin.                                                                                            |
| 21:27 | Szene 2 | Julia sucht Carmelo mittels einer Wahrsagerin.                                                                                         |
| 22:13 | Szene 3 | „barcos – trenes – viajes“ (Schiffe – Züge – Reisen) zeigen die Karten der Wahrsagerin.                                                |
| 22:19 | Szene 4 | Die Freundinnen gehen gemeinsam aus.                                                                                                   |
| 23:04 | Szene 5 | Julia findet es nicht richtig, von einem Jüngeren aufgefordert zu werden: „No está bien que una baile con uno que está menor que una.“ |
| 23:30 | Szene 6 | Julia gibt einem jungen Mann einen Korb, ihre Freundin bietet sich ihm daraufhin als Tanzpartnerin an.                                 |
| 24:05 | Szene 7 | „Ya pedí mi antigüedad“. Julia hat beschlossen, sich beruflich eine Auszeit zu nehmen, um Carmelo zu suchen.                           |

#### Sequenz 6: Ankunft am Bahnhof von Veracruz

|       |         |                                                                                                                                                                                 |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 25:45 | Szene 1 | Julia fährt nach Veracruz, der „Wiege des Danzón“. Gemälde von Zug im Zug. Schuss-Gegenschuss: Julia als Passagierin im Zug, draußen am Bahnsteig bereitstehender Gepäckträger. |
| 27:45 | Szene 2 | Ankunft in Veracruz. Männer, die kurze Hosen tragen, drehen sich nach der lächelnden Julia um und pfeifen ihr nach. Lockere Atmosphäre.                                         |

#### Sequenz 7: Flirten mit Unbekanntem

|       |         |                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28:35 | Szene 1 | Hotel in Veracruz, in dem Julia absteigt.                                                                                                                                                                                               |
| 29:31 | Szene 2 | Marimba Musik (typisch für Veracruz) setzt ein. Ein russischer Matrose setzt sich zu Julia an den Tisch. Sie lacht kindisch. Er spricht auf Russisch auf sie ein, sie versteht kein Wort und lacht. Er macht ihr ein sexuelles Angebot. |
| 32:16 | Szene 3 | am Strand, man hört das Meeresrauschen. Julia geht zum Meer hinunter, übermütig läuft sie barfuß über den Sand.                                                                                                                         |

#### Sequenz 8: im Hotel

|       |         |                                                                                                                                                                                 |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 34:37 | Szene 1 | die Hotelbesitzerin lädt Julia auf einen Kaffee zu sich ein, nachdem diese in Tränen ausgebrochen war, weil sie Carmelo nicht finden kann.                                      |
| 37:06 | Szene 2 | Panoramablick auf Veracruz, Establishing shot auf Straßen bei Nacht.                                                                                                            |
| 37:19 | Szene 3 | „Die Welt des Danzón“ in Veracruz, ältere Herrschaften tanzen in Tanzsalon. Julia ist stark beeindruckt von greisen Paaren.                                                     |
| 38:47 | Szene 4 | Transvestit Susy gibt Julia die Ohringe zurück, die diese am Tisch mit dem Russen abgelegt und vergessen hatte. Susy bietet Julia Hilfe an: „Yo te voy a ayudar a encontrarlo“. |
| 44:19 | Szene 5 | Susy sagt Julia, dass Carmelo tot ist.                                                                                                                                          |
| 46:19 | Szene 6 | „No encuentro Carmelo, extraño mucho a mi hija, tengo miedo de que me corren, gasto todo mi dinero.“ Julia hat Ängste, vertraut sich der Hotelbesitzerin an.                    |

#### Sequenz 9: Julias neue Weiblichkeit

|       |         |                                                               |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------|
| 52:23 | Szene 1 | Julia lässt Carmelo über das Radio suchen. Detailaufnahme von |
|-------|---------|---------------------------------------------------------------|

|       |         |                                                                                                             |
|-------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 54:03 | Szene 2 | Radiogerät.<br>Julia ist zum ersten Mal bereit, der Tanzaufforderung eines ihr Unbekannten zuzustimmen.     |
| 55:20 | Szene 3 | Susy schminkt und schmückt Julia aufreizend: roter Lippenstift, rote große Ohrringe und rote Blume im Haar. |

#### Sequenz 10: am Quai von Veracruz

|          |         |                                                                                                                                                                     |
|----------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 56:29    | Szene 1 | Julia geht den ganzen Quai entlang, vorbei an den Hafenarbeitern, die ihr nachstarren.                                                                              |
| 01:01:02 | Szene 2 | Julia beobachtet Matrosen auf einfahrendem Dampfer und verliebt sich auf den ersten Blick in ihn.                                                                   |
| 01:06:15 | Szene 3 | Erstes Rendez-vous mit jungem Matrosen: Nervosität und Befangenheit Julias.                                                                                         |
| 01:14:08 | Szene 4 | Sie betritt mit ihm das Schiff, auf dem sie mit ihm schlafen wird.<br>„Ahora sí, si me subo a este barco..., hijoles. ¿Qué dirían si Silvia y Teresa si me viesen?“ |

#### Sequenz 11: Rückkehr nach Mexico-City

|          |         |                                                                                                                                                                                               |
|----------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01:29:17 | Szene 1 | Julia bringt all ihren Freundinnen und ihrer Tochter Geschenke mit.                                                                                                                           |
|          | Szene 2 | Tanzsalon, Julia begrüßt die Bekannten nach ihrer längeren Abwesenheit. Sie tanzt mit neuem Tanzpartner. Carmelo ist wieder da, er fordert Julia auf der Tanzfläche auf. Julia ist glücklich. |

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Mutterbildern in den Filmen *Lola* und *Danzón* der mexikanischen Regisseurin María Novaro. Eingebettet in den Kontext der mexikanischen Filmgeschichte mit besonderem Augenmerk auf die Bedeutung des mütterlichen Melodrams wird untersucht, auf welche Art und Weise Novaro Mutterschaft und Mütterlichkeit in ihren Filmen thematisiert, welche Einflüsse sich in Novaros Regie widerspiegeln und ob sie ein bestimmtes Mutterimago durch ihre Filme erstellt.

Aufbauend auf den diversen Blicktheorien der feministischen Filmtheorie (Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis und Annette Brauerhoch) und deren Konzept des Begehrens wird die Darstellung der Mutterfigur anhand von relevanten Szenenanalysen (nach Bienk, Korte und Munaretto) analysiert.

Dabei zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen der Mutterfigur des klassischen mütterlichen Melodrams (der 1950er Jahre), das eine Dichotomie der „guten“ und „bösen“ Mutter aufwies und dem Mutterbild der dritten Welle des Feminismus (ab den 1990er Jahren), das als eindeutige Mutterimago von Novaro erkannt werden kann. Das Mutterbild der dritten Welle ist charakterisiert durch die Auflösung dieser Dichotomie, eine positive Konnotation der Mutterschaft mit dem Anspruch auf individuelle Selbstverwirklichung ohne Anspruch auf Perfektion.