



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Raumtransgressionen und Aufbrüche.
Weibliche Entwicklungswege im lateinamerikanischen Film“

Verfasserin

Sarah Teresa Koller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

DANKSAGUNG — PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

Danke an alle Personen, die mich während des Studiums begleitet und in der Phase der Diplomarbeitkonstruktion unterstützt und motiviert haben.

Mein besonderer Dank gilt:

Für die Wegbegleitung und Richtungsweisung durch mein Studium Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen.

Für Inspiration, Korrektur und Kritik Carina und Natalie.

Lou für die Spezifizierung des Themas. Für den Austausch Lisa.

Gracias a Leda Cavallini Solano mi profesora y amiga costarricense por el apoyo emocional y la interacción científica durante mi estancia en Costa Rica.

Y a Paula Ruiz Rodrigo por su corrección del resumen en español.

Gerald für die Kritik und seine Fähigkeit, mich immer wieder *aufbrechen* lassen.

Für meine Schwester Miriam, mein wissenschaftliches Vorbild, die meinen Perfektionismus nicht nur teilt, sondern auch unterstützt und meine größte Hilfe war.

Ich widme diese Arbeit Agnes, die durch ihre Vermittlung der Werke von Simone de Beauvoir, Gioconda Belli und vielen mehr, die Grundsteine für diese Arbeit gelegt hat.

...

Para todas las „Yumas“ que conozco.

One gender-disturbing message might be – in terms of both identity and space – keep moving!
(Massey 1994: 11).

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. EINLEITUNG</u>	<u>9</u>
1.1. METHODIK	11
1.2. STRUKTUR	12
1.3. SPRACHE	13
<u>2. ZURÜCK ZUM RAUM – DIE RENAISSANCE DER RAUMWISSENSCHAFTEN</u>	<u>14</u>
2.1. TRADITIONELLER RAUMBEGRIFF	14
2.2. DAS OBSOLETWERDEN DES RAUMS IN DER MODERNE	15
2.3. INNOVATIVE RAUMIMPULSE: FOUCAULT UND LEFEBVRE	16
2.4. DIE POSTMODERNE REFORMULIERUNG DES RAUMBEGRIFFS: ED SOJA	19
2.4.1. THIRDSpace	20
2.5. AMBIVALENTE TENDENZEN: DE- UND RETERRITORIALISIERUNG	21
2.6. <i>SPATIAL TURN</i> IN DEN KULTUR- UND SOZIALWISSENSCHAFTEN	23
2.6.1. RAUMBEGRIFFE IM <i>SPATIAL TURN</i> — REMATERIALISIERUNG DES RAUMS?	24
2.7. MACHT UND RAUM	27
<u>3. GESCHLECHT UND RAUM. GESCHLECHTSSPEZIFISCHE RAUMWISSENSCHAFT</u>	<u>29</u>
3.1. FEMINISTISCHE RAUMWISSENSCHAFT UND GENDER GEOGRAPHIEN	29
3.2. DUALISTISCHE GESCHLECHTERKONSTRUKTE: FRAUEN ALS DAS ANDERE?	31
3.3. VERGESCHLECHTLICHTE ÖFFENTLICHE UND PRIVATE RÄUME	34
3.3.1. ÖFFENTLICHER RAUM – ANGSTRAUM	38
3.4. MOBILITÄT UND RAUM	39
3.5. IDENTITÄT GENDER RAUM	40
3.6. KÖRPERRAUM	42
<u>4. HISTORISCHE VERORTUNG</u>	<u>45</u>
4.1. GESCHLECHTERBILDER IN UND VON LATEINAMERIKA	45
4.2. FRAUEN IN DER LATEINAMERIKANISCHEN GESELLSCHAFT	47
<u>5. DIE ROLLE DER FRAU IM LATEINAMERIKANISCHEN FILM</u>	<u>49</u>
5.1. ÜBERBLICK – UNGLEICHE ROLLENVERTEILUNG	49
5.2. WEIBLICHE ROLLEN	51
5.3. KONTEMPORÄRE FRAUENBILDER IM ZEICHEN DES PLURALISMUS	53
5.4. FRAUEN ALS REGISSEURINNEN	54
<u>6. FILMANALYSEN</u>	<u>55</u>
<u>6.1. LA YUMA – KÖRPER UND RAUM</u>	<u>58</u>
6.1.1. DIE REGISSEURIN – FLORENCE JAUGEY	58
6.1.2. NARRATION UND GENRE	58
6.1.3. DIE VISUALISIERUNG EINER RÄUMLICH GETRENNTEN GESELLSCHAFT	59

6.1.4. BRUCH MIT TRADIERTEN GESCHLECHTERROLLEN: BOXEN	62
6.1.5. KÖRPERRAUM ALS AUSDRUCK VON EMANZIPATION	63
6.1.6. BOXEN ALS WEG ZUR BEFREIUNG	64
6.1.7. LA CASA – REPRESSIVER INNENRAUM	68
6.1.8. FINALE TRANSGRESSION — ZIRKUS ALS MOBILER FREIHEITSRAUM.....	71
 6.2. QUÉ TAN LEJOS – MOBILITÄT UND AUßENRÄUME	 74
6.2.1. DIE REGISSEURIN – TANIA HERMIDA	74
6.2.2. NARRATION UND GENRE	74
6.2.3. MOBILITÄT UND GESCHLECHT	75
6.2.4. ANGSTRÄUME	77
6.2.5. KOLONIALRAUM SPANIEN IM LICHT DER ALTERITÄT.....	78
6.2.6. ETABLIERUNG VON ORTEN UND PERSONEN MITTELS VOICE-OVER.....	80
6.2.7. INNERE REISE PARALLEL ZUR ÄUßEREN: ENTWICKLUNGSREISE UND LANDSCHAFT	82
6.2.7.1. BERGE	83
6.2.7.2. NATURRÄUME.....	84
6.2.7.3. NEBELVERHANGENE LANDSCHAFTEN.....	85
6.2.7.4. MEER	86
6.2.7.5. FLUSS.....	87
6.2.8. KONSTITUTIVES ENDE – FINALE TRANSGRESSION.....	87
 6.3. MADEINUSA – INNENRAUM UND IDENTITÄTSRÄUME	 89
6.3.1. DIE REGISSEURIN – CLAUDIA LLOSA	89
6.3.2. NARRATION UND GENRE	89
6.3.3. IDENTITÄTSRÄUME	90
6.3.3.1. SCHATZTRUHE	90
6.3.3.2. OHRRINGE.....	91
6.3.3.3. FOTO	92
6.3.4. ANDINE LANDSCHAFT	93
6.3.5. DIE BEDEUTUNG DER NAMENSGEBUNG.....	95
6.3.6. REPRESSIVER INNENRAUM	96
6.3.7. FINALE TRANSGRESSION – AUFBRUCH ZUR SELBSTBESTIMMUNG	101
 7. VERGLEICHENDE SCHLUSSBETRACHTUNG	 105
 8. BIBLIOGRAPHIE	 108
8.1. PRIMÄRTEXTES – FILMTEXTES.....	108
8.2. SEKUNDÄRTEXTES.....	108
8.3. WISSENSCHAFTLICHE ARTIKEL.....	109
8.4. INTERNET.....	113
8.5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	115
 9. ANHANG.....	 117
9.1. RESUMEN EN ESPAÑOL	117
9.2. DEUTSCHES ABSTRACT	128
9.3. ENGLISH ABSTRACT	129
9.4. CURRICULUM VITAE.....	130

1. Einleitung

In Anbetracht des seit zwei Jahrzehnten hochfrequenten Diskurses um einen *Spatial Turn* innerhalb der Sozial- und Kulturwissenschaften scheint eine Auseinandersetzung mit der revitalisierten Raumthematik auch für die Romanistik und insbesondere für filmwissenschaftliche Analysen fruchtbar. Obwohl die Raumwende inzwischen auch in der Romanistik Einzug gehalten hat, sind die fachinternen Beiträge noch relativ mager und ausbaufähig. Die einzig themenbezogene Anthologie mit dem Titel *Zum »Spatial Turn« in der Romanistik* aus dem Jahr 2009 versammelt zwar historiographisch gesehen eine Bandbreite an unterschiedlichen Raumansätzen, diese sind jedoch fast ausschließlich auf die sprach- und literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen beschränkt.¹ Eine medienwissenschaftliche Betrachtung, die mit der Methodik der feministischen Raumwissenschaft arbeitet und für diese Arbeit angestrebt wird, stellt im romanistischen Kontext ein Novum dar. Die Interdisziplinarität der hier diskutierten Forschungsfelder wird als Bereicherung für eine derart hybride Gesellschaft wie die lateinamerikanische und deren Visualisierung in der Filmlandschaft gesehen. Von diesem Standpunkt aus ermöglicht die Raumwissenschaft, die im Grunde genommen ein Forschungszweig der Human- bzw. Kulturgeographie ist, einen wertvollen Beitrag zur romanistischen Filmwissenschaft.

Anhand von drei filmischen Texten, deren Genres zwar differieren, jedoch bezüglich der Thematisierung weiblicher Lebenswelten in Lateinamerika und Aufbrüche hin zu einem explizit *anderem* Lebenskonzept einend wirkt, wird der analytische Teil der Arbeit konzeptualisiert. Ziel der filmischen Repräsentationen soll es sein, anhand genderspezifischen Raumanalysen zu zeigen inwiefern eine konstitutive Verschränkung von Raum und Geschlecht im lateinamerikanischen Film stattfindet.

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass sich der lateinamerikanische Gegenwartsfilm von der Darstellung unterdrückter Bevölkerungsgruppen mit seiner politisch-revolutionären Komponente des *Nuevo Cine Latinoamericano*² (Birri, Solanas, Rocha) seit geraumer Zeit abwendet und hin zu pluralistischeren Weltbildern postmoderner Grundsätze entwickelt (cf.

¹ Siehe dazu Dolle / Helfrich (2009).

² Das *Nuevo Cine Latinoamericano* war eine transnationale Filmbewegung, die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand. Ihr Hauptanliegen war es, ein spezifisch lateinamerikanisches Kino(...) als Befreiung von der kulturellen Unterdrückung durch Hollywood (...), zu schaffen (Cabezón Doty 2000: 78). Themen des alltäglichen lateinamerikanischen Lebens wie Marginalität, Armut und Hunger sollten das Filmpublikum zum Kampf gegen Ausbeutung, Kolonialismus und Abhängigkeit mobilisieren (cf. Cabezón Doty 2000: 120).

Bremme 2000³). Damit geht im zeitgenössischen lateinamerikanischen Film ein grundlegender Bruch in der Art der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung einher: Einerseits hält der Boom von Filmen an, die Gewalt, Verbrechen und Drogenkrieg thematisieren und ästhetisieren, und generell aus heteronormativer Sichtweise einen männlichen, „aktiven“ Protagonisten als Hauptfigur inszenieren. Frauen erhalten in dieser Art von Filmen meist nur einen „passiven“ Part als Opfer, symbolisierte Nation, sexuelle Partnerin oder soziales Bindeglied (cf. Shaw/Dennison 2005: 3). Eine solche filmische Inszenierung dient der Zementierung patriarchaler Strukturen in der Gesellschaft.

Andererseits entstehen immer mehr Filme, in denen Frauen die zentralen Figuren und als Protagonistinnen auf die eine oder andere Art und Weise *aufbrechen*: sei es durch die Okkupation der Straße in Road Movies wie *Qué tan lejos* (Wie weit noch?, EC 2006), anhand der Anklage des Inzests wie in *Madeinusa* (Madeinusa, PE 2006) oder im Boxkampf um Gleichberechtigung wie in *La Yuma* (Die Rebellin, NI 2009). Diese sehr heterogenen Filme eint die Tatsache, dass eine Verlagerung und ein *Aufbruch* ihrer Protagonistinnen aus dem Innenraum (privaten Raum) in den Außenraum (öffentlichen Raum) inszeniert wird.

Wie Soyka feststellt, sind Innenräume aus soziokultureller Sicht gesehen generell weiblich konnotiert und Außenräume männlich. Diese Dichotomisierung in privaten und öffentlichen Raum führt zu Gegensatzpaaren wie Aktivität/Passivität, Bewegung/Ruhe, Kraft/Schwäche, denen jeweils eine geschlechtsspezifische Zuteilung inhärent ist (cf. Soyka 2002: 1ff.). Dem stimmt Wastl-Walter, Autorin des Werks *Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen* (2010) insofern zu, als dass sie eine direkte Verbindung zwischen Geschlecht und Raum sieht (cf. Wastl-Walter 2010: 13). Sie konstatiert folglich: „Geschlecht erfährt im Alltag eine kontextuelle Verankerung und Verortung so wie Raum durch die handelnden Personen vergeschlechtlicht wird. Beides sind Vorraussetzungen für das jeweils andere und gleichsam dessen Folge“ (Wastl-Walter 2010: 13). Diese Annahme impliziert jedoch, dass Frauen, sobald sie den ihnen zugewiesenen Innenraum verlassen, eine Überschreitung der filmischen Konventionen darstellen. Anhand dieser Art von Fort-Bewegung gehen ein Ausbruch aus Alltags-Räumen und damit ein Ausloten von Identitätskonzepten einher.

³ Auch auf Internetquellen wird in dieser Arbeit anhand von Kurzbelegen verwiesen.

Der zentralen These dieser Forschungsarbeit folgend sind Räume in der sozialen Realität, sowie im Film stets geschlechtsspezifisch konnotiert. Der Innenraum (private Raum) wird gemeinhin Frauen zugeschrieben, während der Außenraum (öffentliche Raum) Männern vorbehalten ist. Frauen, die nach außen *aufbrechen* und sich den öffentlichen Raum aneignen, stellen immer eine Transgression dar und zeigen auf, wie (weit) genderdeterminierte Raumgrenzen gesprengt und somit neu ausgelotet werden können.

Die mit dieser These verbundene Forschungsfrage, deren Beantwortung das Ziel dieser Arbeit darstellt, lautet demnach: Wie gelingt weiblichen Akteurinnen im Film ein Aus- und Aufbruch aus genderspezifisch determinierten Räumen und welche Funktion haben diese neuen Rollen?

1.1. Methodik

Die Arbeit wird mittels vergleichender Literaturrecherche und Filmanalyse vollzogen. Für den praktischen Teil dient die komparatistische Filmanalyse als methodischer Ansatz, da heterogene Filme und thematische Felder miteinander verglichen werden. Die dafür ausgewählte Analysemethode bildet aufgrund der Schwerpunktsetzung auf Raum und Geschlecht die genderspezifische Raumwissenschaft.

Dahingegen beschäftigt sich die klassische Filmwissenschaft in Bezug auf die Stichworte *Raum* und *Film* gemeinhin mit dem filmischen Raum, folglich mit dem Arrangement filmischer Gestaltungsmittel wie Kadrierung, Montage, Kamerabewegung, Einstellungsgröße und Erzählperspektive und untersucht deren raumillusionierende Wirkung bei Rezipient_innen.⁴ Diese Untersuchungen setzen sich daher nicht primär mit den im Film repräsentierten sozialen Räumen auseinander, wie der Analyseteil dieser Arbeit anstrebt. Eine durch die Geographie geleitete und anhand des *Spatial Turns* interdisziplinär verhandelte Raumwissenschaft bietet für diesen Zweck einen fundierteren Ausgangspunkt. Es sollen hier schließlich soziale Räume — also Räume, die im Film eine gesellschaftlich-kulturelle Rolle spielen — analysiert werden. Wie Torres San Martín für ihre Filmanalyse lateinamerikanischer Filme feststellt, bilden Filme zwar fiktionale Geschichten ab, diese sind jedoch immer im Kontext der jeweiligen Gesellschaften und Kulturen zu betrachten, in der sie entstehen. Findet in diesen Filmen ein Ausbruch aus konventionellen Frauenbildern statt, so

⁴ Für Untersuchungen des filmischen Raums empfiehlt sich Agotai, Doris (2007): *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: transcript, die eine Komparation zwischen architektonischem und filmischen Raum anstrebt und weiters Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Beertz + Fischer.

die Annahme, so hat auch diesbezüglich ein Wandel in der lateinamerikanischen Gesellschaft stattgefunden (cf. 2001: 22). Dieser These schließt sich die hier präsentierte Untersuchung an und versucht einen Konnex zwischen soziokulturellen und filmischen Geschlechterbildern und Räumen herzustellen. Die Herausgeberinnen des Werks *Identitätsräume*, die die Repräsentation von Nation, Körper und Geschlecht in den Medien untersuchen, verweisen auf die Bedeutung filmischer Bilder für die soziale Wirklichkeit:

Medien sind als zentrale Bedeutungsproduzenten Agenten dieser Diskurse [Körper, Sexualität, Gender, Ethnie], sie produzieren und reproduzieren sie, sie tragen zu ihrer Stabilität und ihrer wirkmächtigen Präsentation bei, aber sie produzieren und reflektieren auch die Veränderung von Räumen, die Verschiebung von Grenzen und den Wandel von Identitätskonzepten (Hipfl/Klaus/Scheer 2004: 9f.).

Somit können Filme sowohl zur Verfestigung geschlechtlicher Stereotype und damit verbundener räumlicher Konstanten, als auch zu deren Umformulierung beitragen.

1.2. Struktur

Die Arbeit *Raumtransgressionen und Aufbrüche* gliedert sich grob in einen theoretischen und in einen praktischen Teil. Im theoretischen Teil wird dem traditionellen Raumbegriff, dem Verschwinden des Raums in der Moderne und seine Wiederbelebung in der Postmoderne nachgegangen, um dann im *Spatial Turn* seine interdisziplinäre Hochblüte zu erfahren. Erst dadurch konnte eine Verquickung der Gender Studies mit der Raumwissenschaft zustande kommen. Der historische Teil der Arbeit widmet sich den Geschlechterbildern in Lateinamerika und deren tatsächliche Auswirkung im gesellschaftlichen Leben. Außerdem werden diese Geschlechterimaginationen auch auf ihre Repräsentation im Medium des lateinamerikanischen Films überprüft. Der zweite, praktische Teil der Arbeit untersucht die Verschränkung von Raum und Geschlecht in drei kontemporären lateinamerikanischen Filmen und setzt dabei folgende raum-geschlechtlichen Schwerpunkte:

Jaugey, Florence (2009): *La Yuma* (La Yuma - Die Rebellin, NI). **Körper und Raum.**

Hermida, Tania (2006): *Qué tan lejos* (Wie weit noch?, EC). **Mobilität und Raum.**

Llosa, Claudia (2006): *Madeinusa* (Madeinusa – Das Mädchen aus den Anden, PE). **Identität und Raum.**

1.3. Sprache

Die in dieser Arbeit verwendete Schreibweise verfolgt das Ziel einer geschlechtsneutralen Sprache, daher fiel die Entscheidung auf den Gender Gap (_), der sich durch den dargestellten Unterstrich auf alle existenten biologischen, sowie sozialen Geschlechter bezieht. Ursprünglich im Rahmen der Queer Studies konzeptualisiert, soll damit fern heteronormativer Schreibweisen auf die Vielzahl bestehender Geschlechteridentitäten hingewiesen werden (cf. Wastl-Walter 2010: 18). Wird dezidiert die weibliche oder männliche Schreibweise verwendet, bezieht diese sich explizit auf eine konkrete Annahme von „Frau“ oder „Mann“.

2. Zurück zum Raum – die Renaissance der Raumwissenschaften

Die Thematisierung des *Raums* in den Wissenschaften ist nichts Neues: „Als Wissenschaft des räumlichen Denkens“ (Fredrich / Herzig / Richter 2007: 56) ist zumindest der Geographie eine räumliche Theoretisierung inhärent. Eine Verlagerung des Raumdiskurses über die fachkonstitutiven Grenzen der Geographie hinaus fand mit Foucault und Lefebvre, den als „Gründungsvätern“ (Kohut 2009: 1) der räumlichen Wende titulierten französischen Philosophen ab Mitte des 20. Jahrhunderts statt, ehe mit dem Ende der 1980er Jahre proklamierten *Spatial Turn* eine regelrechte Raumflut in den Kultur- und Sozialwissenschaften ausbrach.

2.1. Traditioneller Raumbegriff

Räume wurden herkömmlich als statisch und unveränderbar gesehen: „Die traditionelle Geographie baute auf den substantialistischen Raumkonzepten von Aristoteles und Newton auf, die ‚Raum‘ als existent und unabhängig von den sich darin befindenden Objekten verstanden“ (Wastl-Walter 2010: 29). Diese konstitutive Raumperspektive überstand, von antiken räumlichen Visionen angefangen, über die Ablösung des dualistischen, christlichen Raumkonzepts im 15. Jahrhundert durch „einen mathematisch basierten, euklidisch vorgestellten und linearperspektivisch organisierten Raum“ (Tiller 2011: 21) den hegemonialen Diskursstand der Epistemologie bis zum Ende des 20. Jahrhunderts (cf. *ibid.*). Erst ab Mitte des letzten Jahrhunderts und dann unter postmodernen Prämissen fand eine transitorische Ausdifferenzierung und Neuverhandlung raumthematischer Konstruktionen statt, wie im Laufe der nächsten Kapitel herausgearbeitet wird.

Die Vorstellung von Räumen als statische und starre Gebilde zog geographische Wortkonzeptionen wie die des „Behälterraums“ oder auch „Containerraums“ aus der anglophonen Geographie nach sich. Eine Begriffserklärung liefert Neckel:

Im Konzept des Raumes als eines „Behälters“ steht der physikalische Raum, also ein Ort oder ein Territorium, außerhalb des sozialwissenschaftlichen Erklärungszusammenhangs, der sich gewissermaßen nur für die soziale Materie innerhalb des Ortes oder Territoriums interessiert. (...) Der Raum setzt diesem Denken zufolge dem Sozialen Grenzen, limitiert also soziale Entwicklungen stets hinsichtlich ihrer potentiellen Verbreitung (Neckel 2009: 46).

Aus dieser konzeptionellen Sicht auf *Räume* wird davon ausgegangen, dass sie präexistent und durch klare Trennungslinien und Grenzen abgeschottet seien. Folglich ist das Aktionsfeld nur auf die innerhalb der als Raum definierten Grenzen beschränkt. Somit wird hier *Raum* „als etwas (Physisch-)Natürliches, Gegebenes und Unveränderliches verstanden, als topografisch messbare und kartierbare Plattform, auf der sich soziale Handlungen zutragen“ (Grisard / Häberlein /Kaiser et al. 2007: 18).

2.2. Das Obsoletwerden des Raums in der Moderne

„Während die Moderne die Zeit privilegiert habe, interessiere sich die Post-Moderne eher für den Raum“ (Assmann 2008: 153)

Neben einem statischen Raumverständnis fand ab dem „Entwicklungs- und Fortschrittparadigma der Aufklärung des 18. Jahrhunderts“ eine diskursive Verlagerung von räumlichen Phänomenen zugunsten zeitlicher Aspekte statt (Bachmann-Medick 2007: 285). Von da an begann der Raum sukzessive hinter die Zeit zu treten, insbesondere im Zuge kolonialer Expansionspolitik und damit imaginierter Entwicklungsprozesse, sowie einem deklarierten fortschrittsbasiertem Historismus (cf. *ibid.*) Laut Schroer ist das allmähliche Verschwinden des Raums konstitutiv für theoretische Ansätze der Moderne (cf. Schroer 2008: 27). Den Grund hierfür sieht er in der als immanent modern geltenden Geschwindigkeitserhöhung: „Raum ist gewissermaßen ein Opfer der Beschleunigung, die als Grunderfahrung der Moderne gelten kann. Gesellschaft, Geschichte, Kultur, ja das Leben und die Zeit selbst beschleunigen sich in atemberaubenden Tempo“ (Schroer 2008: 128). Es ist daher besonders die Moderne, die von einem dichotomen Zeit und Raumdiskurs ausging. Anstatt temporäre und räumliche Komponenten in Beziehung zu einander zu setzen, privilegierte sie die Zeit (cf. Gebhardt / Reuber / Wolkersdorfer 2003: 20). Oder wie Wastl-Walter konstatiert:

Während die Zeit stetigen sozialen, politischen und ökonomischen Veränderungen unterliegt, die als Zeitgeist, Ära und Epochen Gegenstand von Geschichte und Soziologie sind, schien der ‚Raum‘ eine von der Natur gegebene und somit unveränderbare Bedingung menschlichen Handelns, die vermessen und kartiert und damit entlang der Kategorien von Nähe und Distanz analysierbar wurde (Wastl-Walter 2010: 29).

Dieser Ansicht nach konnte der Raum mit Stillstand gleichgesetzt werden, während die Zeit Fortschritt bedeutete (cf. *ibid*). Auch Doreen Massey, die mit ihrer geschlechtsspezifischen Raumforschung Pionierarbeit leistete, stellt in der Literatur eine weitverbreitete Annahme von Raum als statisch und divergierend zu dem Konzept von Zeit fest (cf. Massey 1994: 251). Ihre These führt allerdings noch weiter — den binären Konzeptionen von Raum und Zeit lägen demnach geschlechtsspezifische Konnotationen zugrunde: „It is, moreover, time which is typically coded masculine and space, being absence or lack, as feminine“ (Massey 1994: 6). Auch die Herausgeberinnen von *Identitätsräume* (2004) sehen in der Antithese von Raum und Zeit ein immanentes Gendering „demzufolge Männlichkeit der Energie, der Kraft, und der Zeit, Weiblichkeit der Harmonie, der Form und dem Raum zugeordnet wird“ (Hipfl / Klaus / Scheer 2004: 9).⁵

Erst ein Paradigmenwechsel ab den 1970er Jahren führte zu einer Neuverhandlung solcher binären Oppositionspaare, infolgedessen eine Aufwertung des *Raumes* hinsichtlich der Zeit stattfand und eine raumtheoretische Diskussion losgetreten wurde. Einflussreich für diesen konzeptionellen Umschwung, der später in den *Cultural Turn* in der Humangeographie und den *Spatial Turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften mündete, waren insbesondere die Schriften von Henri Lefebvre und Michel Foucault (cf. Bauriedl 2009: 219; Assmann 2009: 14; Tiller 2011: 18).

2.3. Innovative Raumimpulse: Foucault und Lefebvre

Foucault hielt im Jahr 1967 einen Vortrag vor Architekten_innen unter dem Namen *Andere Räume* (*Des espaces autres*), in dem er expliziter als in seinen anderen Schriften auf Raumkonzeptionen einging (cf. Schreiber 2009: 203; Assmann 2009: 14). Schon eingangs argumentiert Foucault, dass ein Abrücken vom Historismus des 19. Jahrhunderts stattgefunden habe und wir in erster Linie in einer „Epoche des Raumes leben“ (Foucault 1967). Gleichzeitig thematisiert er die Dezentralisierung von Zeit gegenüber dem Raum:

We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and the far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment. [sic!] I

⁵ Welche Auswirkungen solche geschlechtsspezifischen Konnotationen in Hinblick auf Raum haben, wird anhand der feministischen Raumwissenschaft ausführlicher diskutiert.

believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein (Foucault 1967).

Foucaults Imagination einer globalisierten, vernetzten Welt basiert auf gesellschaftlichen Knotenpunkten, die Einzelne trotz Distanz miteinander verbindet, wobei das Parameter der Zeit in den Hintergrund rückt. Tatsächlich ist so eine Beschleunigung der Kommunikation, des Aufeinander-Treffens, der Teilhabe an gemeinsamen Plätzen wiederum an zeitliche Konstanten gebunden, die bei Foucault jedoch nicht erwähnt werden. Die zweite wichtige These, die seinem Vortrag innewohnt, ist der Fokus auf die Heterogenität des Raumes: Demnach leben Menschen nicht in einem leeren Raum, welchem beliebig Dinge und Personen zugeordnet werden können, sondern in einem Netzwerk von Beziehungen, welche Orte umreißen, die unersetzbar und nicht überlagerbar seien (cf. Foucault 1976). Somit rekurriert Foucault auf die relationale Komponente von Räumen, die in starkem Kontrast zu dem zuvor diskutiertem Konzept des Containerraums steht. Obwohl Foucault einige inspirative Gedanken⁶ zur Raumdebatte hinzufügen konnte, blieb er im Gegensatz zu Lefebvre konkrete raumtheoretische Konzeptionen schuldig (cf. Soja 1996: 147; Schreiber 2009: 209). Der marxistische Philosoph Henri Lefebvre publizierte 1974 sein Werk *Die Produktion des Raums* (*La production de l'espace*), das einen nachhaltigen Umschwung räumlicher Denkmuster nach sich zog. Darin konzipierte er die innovative These, dass der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt sei (cf. Lefebvre 1991: 30) und nicht von vornherein als gegeben angenommen werden könne, wobei er diese Behauptung aus der Sicht marxistischer Theorien buchstäblich in den Raum stellte:

The study of space offers an answer according to which the social relations of production have a social existence to the extent that they have a spatial existence; they project themselves into a space, becoming inscribed there, and in the process producing that space itself (Lefebvre 1991: 129).

Lefebvres Reformulierung des Raumbegriffs bringt die Relationalität von Räumen ins Spiel. Erst durch soziale Beziehungen und Produktionsverhältnisse werden diese hergestellt oder

⁶ Besonders erwähnenswert hinsichtlich seiner räumlichen Begrifflichkeiten sind die sogenannten *Heterotopien*. Darunter versteht Foucault andere, abweichende Orte wie Gefängnisse, Friedhöfe oder psychiatrische Anstalten, die nach ganz bestimmten Inklusions- oder Exklusionsregeln funktionieren und denen eine Bloßlegung gesellschaftlicher Machtverhältnisse immanent ist (cf. Strüver 2009: 75, Foucault 1967; Soja 1996).

wie Neckel bemerkt: „Räume existieren nie außerhalb sozialer Denk- und Produktionsprozesse: Sie sind gedacht und werden gemacht“ (Neckel 2009: 47). Durch die Akzentuierung der Konstruiertheit von Räumen findet eine terminologische Transformation statt: anstelle der Annahme von vorgefertigten, klar abgegrenzten Räumen im Sinne eines Behälters, führten Lefebvres Raumtheorien zu einer strukturellen Hinterfragung *was* als Raum definiert werden könne. Der französische Philosoph entwickelte außerdem eine konzeptuelle Triade des Raumes und unterscheidet zwischen:

- *Spatial Practice*: (Raum im konventionellen Sinn) inkludiert die Produktion und Reproduktion und die spezifischen Plätze und örtlichen Parameter, die jedem sozialen Gebilde zu Eigen sind (cf. Lefebvre 1976: 33).
- *Representations of Space*: (Raum im übertragenen Sinn) bezieht sich auf die Produktionsverhältnisse und die damit verbundene und hergestellte „Ordnung“, gemeint ist daher Wissen, Symbole und Codes die in Bezug zu örtlichen Diskursen stehen (cf. *ibid*).
- *Representational Spaces*: stellen komplexe Symbolismen dar, die codiert sein können oder auch nicht. Diese Symbolismen beziehen sich auf die untergründige Seite des Lebens, die Konnotation liegt hier auf der Marginalität. Pinder's Erklärung zu dieser dritten Raumebene: „This space is subjected but at the same time it is a realm of counterspaces and spatial representations that contest dominant practices and spatialities“ (Pinder 1999: 260).

Aus der Sicht des Soziologen Schroer sei es für Lefebvres Raumverständnis elementar das dialektische Zusammenwirken aller drei Ebenen zu beachten, denn Raum sei sowohl ein „mentales und physisches als auch symbolisches Konstrukt“ (Schroer 2008: 138). Lefebvres Erweiterung der Raumdebatte um eine dritte Dimension und die damit einhergehende Abkehr von binären Raumkonzeptionen sieht der Geograph Ed Soja als programmatische Neuerung und Ablehnung der dualistischen Theorien der Moderne. Damit würden Dichotomien wie Subjekt/Objekt, Natur/Kultur, Zentrum/Peripherie, Mann/Frau endgültig der Vergangenheit angehören. Er sieht in Lefebvres Konzeption einer räumlichen Dreiheit einen grundlegenden epistemologischen Paradigmenwechsel hin zu einem pluralistischeren Denken (cf. Soja 2003: 277f.). Aus diesem Grund konstatiert er in Bezug auf Lefebvres Erweiterung: „Es gibt immer auch einen anderen Begriff, eine dritte Möglichkeit, die die geschlossene Logik des kategorischen Denkens in „entweder-oder“-Begriffen durchbricht und stattdessen zu anderen,

flexibleren Formen des Denkens in Kategorien von „sowohl-als-auch“ führt“ (Soja 2003: 277). Lefebvres frühe konzeptuelle Öffnung und gleichzeitige Absage binärer Pole wurde knapp 20 Jahre später im Rahmen postmoderner und postkolonialer Forschung, insbesondere vom Geographen Ed Soja wieder aufgenommen.

2.4. Die postmoderne Reformulierung des Raumbegriffs: Ed Soja

Der eben genannte und viel zitierte US-amerikanische Geograph und Stadtplaner Edward Soja konzipierte in seiner Publikation *Postmodern Geographies*⁷ (1989) auf den Raumentwürfen der französischen Theoretiker Foucault und Lefebvre aufbauend seine postmarxistische Raummethodik und proklamierte darin als Erster einen *Spatial Turn*⁸ (cf. Döring / Thielmann 2008: 7; Hallet / Neumann 2009: 13f.). Mit den Worten Bachmann-Medicks sei der *Spatial Turn* insoweit ein „Kind der Postmoderne“, da er im Begriff sei die zeitorientierte Moderne abzulösen (2007: 284). Ende der 1980er Jahre stand er mit seinem emphatischen Ausruf zu einer Raumwende jedoch selbst in der Humangeographie einsam da und die Folgewirkungen seiner Wortschöpfung waren (selbst für ihn) unabsehbar, da die diskursive Verdichtung rund um Raumfragen erst ein Jahrzehnt später einsetzte. Wie die Herausgeber der Anthologie *Spatial Turn* (2008) betonen waren mit Sojas Verkündung einer räumlichen Kehre zunächst keine systematischen Kriterien verbunden und sie hielt selbst für den Wortschöpfer ein gewisses Überraschungspotenzial angesichts der späteren inflationären Anwendung in den Kultur und Sozialwissenschaften bereit (cf. Döring / Thielmann 2008: 7f.).

Sojas Argumentation folgt direkt Foucaults These einer Privilegierung der Moderne zeitlicher Phänomene und einer immanenten Vernachlässigung räumlicher Perspektiven. Ab 1850 — Hegel sei gewissermaßen der *Grenzstein* — verortet der Geograph eine ungleiche diskursive Entwicklung zwischen Geschichte (Zeit) und Geographie (Raum) (cf. 2008: 244f.).

Neben einer jahrhundertlangen Privilegierung der zeitlichen (geschichtlichen) Dimension, rekurriert Soja auf die sozialen (gesellschaftlichen) Größen, die für das *Verständnis der Welt* notwendig seien. Diese vorherrschende Dialektik der *Geschichtlichkeit* und *Gesellschaftlichkeit* sei lange die dominierende Leitvorstellung des Westens gewesen. Soja bricht mit diesem kanonisierten Denkmuster durch die Hinzufügung einer dritten Ebene — der

⁷ Vollständiger Titel: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory.*

⁸ Siehe hierzu das folgende Kapitel: Spatial Turn in den Kultur und Sozialwissenschaften

des Raumes, die er als grundlegende Dimension menschlichen *Daseins* sieht. In diesem Zusammenhang spricht er von *Thirling*: die Praxis nicht mehr nur zweidimensional, also in geschichtlichen und gesellschaftlichen Kategorien zu denken, sondern dreidimensional, durch die räumliche Erweiterung (cf. Soja 2003: 270f.). Er geht daher von einer *Trialektik des Seins* aus: Räumlichkeit, Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit sollten demzufolge gleichberechtigt nebeneinander stehen und auf ihre Wechselwirkungen und Abhängigkeiten hin untersucht werden (cf. Soja 2003: 272).

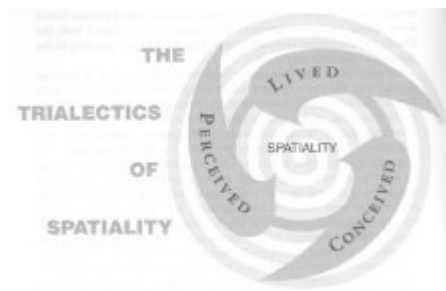


Abbildung 1

2.4.1. Thirdspace

In einem späteren Werk nimmt Soja Lefebvres Pluralisierung räumlicher Lebenswelten zum Anlass sein eigenes Raumkonzept⁹, *Thirdspace* genannt, auf dessen Triade aufzubauen. Er nimmt dabei keine großen konzeptuellen Korrekturen vor, erwirkt jedoch eine vereinfachte Darstellung verglichen mit Lefebvres komplexer Darstellungsweise. Analog zum französischen Vordenker geht Soja von einem sozial konstruierten Raum aus und spricht von *Verräumlichung*, um zu markieren, dass nicht nur der physikalische Raum gemeint ist (Soja 2008: 252; Hallet / Neumann 2009: 15). Soja transformiert Lefebvres theoretische Raumbegriffe folgendermaßen: *Spatial Practice* nennt er *Firstspace* (wahrgenommener Raum): dieser wird als herkömmlicher, physischer Raum determiniert; somit als kartierbare, materialisierte Entität. In großem Kontrast dazu steht der *Secondspace* (erdachter Raum), den sein französischer Vordenker als *Representations of Space* bezeichnete. Darunter wird der mentale Raum verstanden, der auf symbolische Elemente rekurriert: „[er ist] auf räumliche Images und Repräsentationen ausgerichtet, die an der Entstehung der Geographien der Gesellschaft und an der Entwicklung ihrer *geographical imaginations* beteiligt sind“ (Soja 2003: 275). Wie Hipfl anmerkt, ist diesem *zweiten Raum*, der sich durch „die mentalen Vorstellungen des Räumlichen“ auszeichnet, nach wie vor ein dualistisches Denken inhärent, welches sich zum Beispiel in antagonistischen Konzeptionen wie Objektivismus vs. Subjektivismus äußert (Hipfl 2004: 44). Demzufolge repräsentiert der *Thirdspace* (gelebter Raum), *Representational Spaces* bei Lefebvre, eine Dekonstruktion dieser binären Logik. Soja versteht den *dritten Raum*, also den

⁹ Konzeptualisiert für seine Publikation (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*.

gelebten Raum wie Lefebvre als einen politisch intendierten Begriff, der vielfältige Lösungsmöglichkeiten fernab binärer Kategorisierungen anbietet; als einen völlig offenen Raum; ein *Sowohl-als-Auch*. Konkret bezieht sich *Thirdspace* auf „*Real-and-Imagined-Places*“, Räume die sowohl in ihrem metaphorischem, als auch in ihrem materiellen Sinn verstanden werden (cf. Soja 2003: 285f.). Dieser Blickwinkel sei zugleich abwechslungsreich und kontradiktorisch: er widersetzt sich üblichen räumlichen Ordnungen. „*Thirdspace* ist damit ein Treffpunkt, ein Ort der Hybridität und des *mestizaje*, an dem man sich jenseits altvertrauter Grenzziehungen bewegen kann (...)“ (Soja 2003: 286). Gerade die Betonung hybrider gesellschaftlicher Prozesse im Rahmen Migration- und Globalisierungstendenzen ist es die auch Bachmann-Medick hinsichtlich des *dritten Raums* hervorhebt: sie spricht in diesem Zusammenhang von „Überlappungen“ und „Ungleichzeitigkeiten des Simultanen“ (2007: 297). Selbige verortet demnach Sojas Raumdefinition durch das Abrücken von binären Raumlogiken in einem dezidiert postkolonialen Kontext:

Raumdenken heißt bei ihm: einerseits Kritik einer eurozentrischen Geographie mit ihren Marginalisierungen anderer Kulturen und Gesellschaften, andererseits Befreiung aus den Dichotomien der Raumkonstruktion, wie sie jahrhundertlang praktiziert und bereits in Edward Saids Orientalismuskritik angegriffen wurden“ (Bachmann-Medick 2007: 293).

Angesichts des *Thirdspace*-Konzepts warnt sie jedoch vor der allzu euphorischen Formulierung in Hinblick auf die praktische Anwendbarkeit des Begriffs, räumt ihm aber gleichzeitig eine fundamentale Rolle im Vorantreiben des *Spatial Turns*, quer zu essentialistischen Raumkonzepten, ein (cf. Bachmann-Medick 2007: 298).

2.5. Ambivalente Tendenzen: De- und Reterritorialisierung

Wird von der *Wiederentdeckung* oder *Renaissance des Raums* gesprochen, so hat diese verstärkte Aufmerksamkeit genuin mit Transformationen hinsichtlich der kollektiven Raumwahrnehmung zu tun. Diese markante Veränderung in der Sicht auf Räume wird zumeist auf Globalisierungsprozesse rückgeführt (cf. Lindorfer 2009: 60f.; Halbmayer / Mader 2004: 7; Bachmann-Medick 2007: 287). Die Sozialgeographin Sabin Bieri konstatiert:

In der als Globalisierung gekennzeichneten Phase der Beschleunigung und Gleichzeitigkeit, der sozialen Durchmischung, akzentuierter Gegensätze, sowie der

schrumpfenden Distanzen als Folge von weltumspannenden Kommunikationsnetzen und internationaler Arbeitsteilung, hat die räumliche Dimension als Erkenntnis leitendes Prinzip für die Erklärung sozialer Phänomene keineswegs an Erklärungskraft eingebüsst (Bieri 2005: 190).

Implizit wird die globale Vernetzung kausaler Parameter für die zunehmende Aufhebung von Grenzen, Öffnung von Räumen und Territorien parallel zur steigenden Fragmentierung der Welt und Irrelevanz einzelner Nationen. Von „Translokalität, Heimatlosigkeit, Ortlosigkeit“ ist bei den einen die Rede (Bachmann-Medick 2007: 288), wohingegen andere von einer scheinbaren Auflösung der Welt sprechen (cf. Gebhardt / Wolkersdorfer / Reuber 2003: 4). Somit hat die Kontroverse um die Auflösung des Raums eine Revitalisierung erfahren: Fortschreitende Mobilität, vernetzte Ökonomien und globale Kommunikationsmedien sind nur einige der Stichworte, die im Kontext der Globalisierung zu einer vermeintlichen Vernichtung des Raums, einer sogenannten *Deterritorialisierung* führen (cf. Halbmayer / Mader 2004: 7; Lindorfer 2009: 60f.). Insbesondere die stetige Geschwindigkeitserhöhung neuer Kommunikationsmedien wie dem Internet führten und führen bei Erfindung jedes neuen Transports- und Kommunikationsmittel zur neuerlichen Verabschiedung des Raums¹⁰. Dennoch: die Globalisierung ist nicht nur für die gesellschaftliche Imagination des schwindenden Raums verantwortlich, sondern gleichzeitig für das Hervortreten neuer Räume und Grenzen (cf. Schroer 2008: 127ff.). Unter dem Schlagwort *Glokalisierung* wird dieses gegenteilige Phänomen der Permanenz lokaler Räume und der Grenzziehung ringsum zusammengefasst (cf. Dolle 2009: 195). So stehen Erfahrungen der *Deterritorialisierung* reziprok Erlebnissen von Reterritorialisierung gegenüber: der Betonung einzigartiger Orte wie zum Beispiel kollektiver Erinnerungsräume oder wirtschaftlich attraktiven Produktionsstandorten (cf. Lindorfer 2009: 60). Die globale Vernetzung führt daher zu ambivalenten und teilweise konträren Phänomenen: Grenzen werden für obsolet erklärt, gleichzeitig findet die Errichtung neuer statt; Räume verlieren vor allem durch distanzkomprimierende Medien an Relevanz und gewinnen zugleich in spezifischen Kontexten an Bedeutung. Damit geht eine Ausdifferenzierung der dichotomen Verhältnisse zwischen lokal und global, fern und nah einher (cf. Gebhardt / Wolkersdorfer / Reuber 2003:

¹⁰ Sowohl Schroer, als auch Döring / Thielmann verweisen auf den repetitiven Untergangstopos des Raums in Medientheorien, sie nennen hier exemplarisch McLuhan und David Harvey mit seiner viel zitierten Zeit-Raum-Kompression (cf. Schroer 2008: 127f.; Döring / Thielmann 2008: 14f.).

4). Im Kontext der Globalisierung ist somit eine beständige Interaktion zwischen einer ökonomisch verankerten Deterritorialisierung und einer lokalen Reterritorialisierung zu verzeichnen. Diese führen zu einer Pluralisierung und Überlagerung unterschiedlicher Räume, sodass koexistent von unberührten und strukturierten Räumen gesprochen werden kann (cf. Baumgärtner / Klumbies / Sick 2009: 17).

2.6. *Spatial Turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften

„Der Raum kehrt zurück!“ (Bachmann-Medick 2007: 287): Räume und die mit ihnen verwobenen Imaginationen waren zwar nie absent und dennoch sorgte erst ein neuer Turn zur Wiederentdeckung von Räumen, Orten, Grenzen, Territorien im Bereich kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschung. Nach dem sagenumwobenen und wirkmächtigen *Linguistic Turn* der späten 1960er Jahre, der gleichsam Vorbild und Auslöser der unterschiedlichen anderen Wenden war, die Bachmann-Medick allesamt unter dem Begriff der *Cultural Turns* subsumiert¹¹, hat ab Beginn der 1990er Jahre der Raumdiskurs eine transdisziplinäre, fruchtbare Revitalisierung erfahren. Bezüglich der Kulturwissenschaften hat die Auseinandersetzung mit Räumen in den letzten Jahren Hochkonjunktur, es gibt kaum mehr eine Disziplin, die sich nicht mit ihrem eigenem, spezifischen *Spatial Turn* befasst oder zumindest die räumlichen Entwicklungen benachbarter Teildisziplinen kommentiert (cf. Döring / Thielmann 2008: 10). War vor einigen Jahren noch eine skeptische Erwartungshaltung, ob sich der *Spatial Turn* im Anschluss an die hochfrequente Etablierung der anderen Turns durchsetzen würde verbreitet, sind die Zweifel inzwischen geringer und die Anzahl der publizierten Anthologien zum dezidierten Thema markant gestiegen.¹² Selbst Geograph_innen stimmen der Durchsetzkraft des *Spatial Turn* in den Geisteswissenschaften zu: „Postcolonial Studies oder Cultural Studies wären ohne eine Integration geographischer Bezüge ebenso wenig denkbar wie Dissident International Relations oder Gender Studies“ (Gebhardt / Reuber / Wolkersdorfer 2003: 16).

¹¹ Sie diskutiert insgesamt sieben dieser *Turns* in den Kulturwissenschaften: Interpretive, Performative, Reflexive/Literary, Postcolonial, Translational, Spatial und Iconic Turn (cf. Bachmann-Medick 2007).

¹² Beklagten Döring und Thielmann im Jahr 2008 noch das Fehlen einer selbstständigen Anthologie zum *Spatial Turn* auf nationaler sowie internationaler Ebene (cf. 2008: 11) so haben inzwischen Warf (2009), Hallet/Neumann (2009), Lehnert (2011), Dolle/Helfrich (2009) und Schindl (2007) neben anderen unter selbigem Titel veröffentlicht.

Die Geschichtsschreibung des *Spatial Turn* beginnt durchgängig beim Geographen Ed Soja, der 1989 den Begriff erstmalig verwendet (cf. Döring / Thielmann 2008: 8; Dolle / Helfrich 2009: X; Hallet / Neumann 2009: 11). Die kontinuierliche Verbreitung diskursiver Raumtheorien in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen scheint für Lossau, einer Geographin, die sich mit postkolonialen Themen auseinandersetzt, ein Faktum zu sein: „Der weithin ausgerufene *Spatial Turn* hat die Geschichtswissenschaft ebenso erfasst wie die Sprach- und Medienwissenschaften, die Soziologie oder die Literaturwissenschaft“ (Lossau 2009: 30).

Lossau steht zeitgleich jedoch im Kreise jener Geograph_innen, die den *Spatial Turn* in den Kulturwissenschaften mehr als skeptisch mitverfolgen: sie hält die räumliche Wende für die Geographie für obsolet, da Räume immer schon Kernthema der Geographie gewesen seien (cf. Lossau 2009: 33). Erzürrnere Kolleg_innen sprechen gar vom eklektischen „*Räumeln*“ in den Kulturwissenschaften und parallelisieren kulturwissenschaftliche Raumforschungen mit „naiver Malerei“ (Hard 2008: 266). Ausschlaggebend für derart vernichtende Urteile seitens der Leitdisziplin des Raumes dürfte hauptsächlich das epistemologische Fremdgehen des Raumparadigmas mit anderen Disziplinen sein.¹³

Tatsache ist, dass die ergiebigsten Beiträge zum *Spatial Turn* aus den Kulturwissenschaften kommen und die Geographie tendenziell ins Abseits gerät (cf. Döring / Thielmann 2008: 32f; Lossau 2009: 32; Bachmann-Medick 2007: 285). Auch die Kluft zwischen politisch aufgeladenen, angloamerikanischen Raumtheorien, die Räume auf hegemoniale Machtstrukturen befragen oder sie in den Kontext postkolonialer Forschung bringen und den deutschsprachigen Humangeograph_innen, die sich mehrheitlich nicht recht für die neue Raumwende begeistern können, wird immer größer (cf. Bachmann-Medick 2007: 285).

2.6.1. Raumbegriffe im *Spatial Turn* — Rematerialisierung des Raums?

Tatsächlich liegt dem geographischen Unbehagen gegenüber dem *Spatial Turn* mehr als nur Neid über seine effektiven Diskussionen zugrunde. In diesem Zusammenhang weisen

¹³ Neidvolle Blicke lassen sich kaum verbergen wie bei Redepenning: „So muss man mit Erstaunen registrieren, mit welcher Selbstverständlichkeit der *Spatial Turn* als Neuentdeckung außerhalb der Geographie gefeiert wird und ihre Forschungsergebnisse über den Sinn und Unsinn von raumbezogenem Denken [...] unbeachtet bleiben“ (2008: 318). In den Worten von Döring und Thielmann muss die Kritik der Geograph_innen am *Spatial Turn* als eine selbstreflexive verstanden werden: letztendlich als eine innerfachliche Ausdifferenzierung um die geographische Position inner-oder außerhalb der räumlichen Wende (cf. Döring / Thielmann 2008: 8).

Geograph_innen gerne auf die Verabschiedung des materiellen, physischen Raums im Laufe der 1980er Jahre durch die angloamerikanische New Cultural Geography, die postkoloniale und feministische Arbeiten von Ed Soja, Gillian Rose, Doreen Massey und David Harvey hervorgebracht hätten. Im Kern dieses Paradigmenwechsels, *Cultural Turn* genannt, liegt die eigentliche Divergenz: während sich die Geographie seither zunehmend der Kultur¹⁴ als Forschungsgegenstand gewidmet hat, zeichnen sich Kultur und Sozialwissenschaften durch eine gegenläufige Tendenz, der Hinwendung zum Räumlichen durch den *Spatial Turn* aus.

Im Zuge des *Cultural Turns* in der Geographie wurde der physikalische zugunsten des symbolischen Raums aufgegeben (cf. Lossau 2009: 35). Fortan wurde untersucht: „(...) wie Räume als symbolische Verräumlichungen sprachlich-kommunikativ und/oder alltagspraktisch erst hergestellt werden“ (ibid.). Gebannt wurde damit einhergehend die Wiederbelebung essentialistischer Raumvorstellungen, wie sie unter anderem im Nationalsozialismus üblich waren.¹⁵ Durch die erneute Analyse nicht nur symbolischer, sondern auch materieller Räume in den vom *Spatial Turn* beeinflussten Arbeiten befürchten daher einige Geograph_innen einen Rückschritt zum verabschiedeten Forschungsobjekt, einer Essentialisierung des Raumbegriffs. Lossau spricht hier von „Verdinglichung“ und „Verräumlichung der Kultur“ (2009: 31f.), Bachmann-Medick warnt vor der „Gefahr einer Naturalisierung und Positivierung“ (2007: 285), während Weigel den Begriff *Topographical Turn* für die Literaturwissenschaft etabliert, um einem substantialistischem Raumdenken zu entgehen (Hallet /Neumann 2009: 12). Der Humangeograph Benno Werlen kritisiert gleichermaßen die Rückkehr zum physischen Raum im *Spatial Turn* und sieht diese seinen Theorien eingeschrieben:

Das gängige Verständnis des *Spatial Turn* basiert zu einem beachtlichen Teil auf der Vorstellung, dass es einen *Raum an sich* gibt, auf dem dann Sozial- und Kulturtheorien aufgebaut werden können, ohne der Tatsache Rechnung zu tragen, dass *Raum an sich* selbst ein theoretisches Konstrukt ist (Werlen 2008: 370).

¹⁴ Für eine detaillierte Ausdifferenzierung dieser zwei teils antagonistischen, teils kongruenten Turns bleibt hier bedauerlicherweise kein Platz, eine gute Einführung bieten Gebhardt / Reuber / Wolkersdorfer (2003) in Kulturgeographie, S. 1-27 und Berndt / Pütz (2007) in Kulturelle Geographien S. 7-25. Für Piltz liegen die beidseitigen „Kongruenzen in deren Semantisierung über Kommunikation, Symbol und Sinn“ (Piltz 2011: 232). Seiner Ansicht nach kann die Diskussion um physisch-materiellen vs. sozial konstruiertem Raum als ein fruchtbarer disziplinübergreifender Austausch zwischen geschichtswissenschaftlichen und geographischen Theoretiker_innen angesehen werden, der teilweise die beidseitige Ignoranz untergräbt (cf. 2011: 221).

¹⁵ Werlen thematisiert hier beispielsweise den Ratzelschen Containerraum, der implizit eine Theoretisierung der Deutschen als ein Volk, das seinen Raum brauche, zur Folge habe (cf. Werlen 2008: 371).

Dieser Vorwurf kann postwendend entkräftet werden: durchgängig wird in Raumkonzeptionen, die sich der *räumlichen Wende* verpflichtet fühlen, von einem sozial hergestelltem Raum gesprochen. Analog dazu wird vom Containeraum, also einem objektiv gegebenen Raum Abstand genommen (cf. Glasze / Mattisek 2009: 14f.; Bachmann-Medick 2007: 292; Bauriedl 2009: 220; Soja 2008: 252f.; Baumgärtner / Klumbies / Sick 2009: 13, Schrader-Kniffki 2009: 178). Dolle sieht in der relationalen Raumkonzeption sogar den einzigen „fächerübergreifenden Nenner“ innerhalb des *Spatial Turns* (2009: 196).

Unter diesem Blickwinkel stellt die These des Soziologen Schroer eine Ausnahme dar: Er plädiert für eine gleichberechtigte Betrachtung des Zusammenwirkens von Behälter- und sozialem Raum (cf. 2008: 127). Seiner Beobachtung nach komme es oft zur Verabsolutierung dieser zwei bipolaren Raumkonzepte. Demnach spricht Schroer davon, dass die Thesen vom Verschwinden des Raums in der Moderne und seiner Wiederkehr in der Postmoderne mit zwei differenten Vorstellungen arbeiten: Erstere gehe prinzipiell vom Verlust des *physischen* Raums aus, aufgrund stetig steigender Mobilität, als Beispiel nennt er hier Nationalstaaten (cf. 2008: 134f.) Antagonistisch dazu verortet Schroer den sozialen Raum: „Dort, wo von der *Wiederkehr* des Raums die Rede ist, ist dagegen zumeist nicht nur vom physischen Raum die Rede, sondern vom sozialen Raum, von virtuellen Räumen, transnationalen Räumen, Identitätsräumen, ethnischen Räumen usw.“ (2008: 135). In dieser epochendifferenzierenden Sicht auf Räume steckt eine immanente Kritik an Werlens Aussage, der *Spatial Turn* beschäftige sich in erster Linie mit physischen Räumen. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der in Schroers Raumdenken zu Tage kommt und dem sich diese Arbeit anschließt, ist die Warnung vor einer absolutistischen Betrachtung des relationalen Raums in der neuen Raumforschung: speziell wenn die performative Herstellung von Räumen durch Individuen in den Fokus der Betrachtung rückt, wird die Penetranz imaginerter und konstruierter Behälterräume ersichtlich. Insbesondere bei der Analyse korrelativer Verhältnisse zwischen Macht und Raum wird zunächst von einem Behälterraum ausgegangen, der klare Grenzen zieht und über In- und Exklusion einzelner Akteur_innen bestimmt (cf. Schroer 2008: 135f.):

Container-Raum-Konstruktionen sind gekennzeichnet durch klare Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, bestimmte Arten der Inklusion und Exklusion sowie Zuschreibungen von Eigenem (Inklusion) und Fremden (Exklusion) und damit auch an Machtansprüche gekoppelt“ (Schrader-Kniffki 2009: 179).

Anhand dieses Raumkonzepts wird es möglich hegemoniale Verfahren über Individuen, nicht zuletzt im Kontext von Architektur und gewissen Raumstrukturen zu betrachten (cf. Schroer 2008: 136). „Liegt also nach diesem Modell die Betonung auf der Zurichtung der Körper, so betont das relationale Konzept des Raumes gerade umgekehrt die kreativen Anteile der Individuen mittels ihrer Körper bei der Konstitution räumlicher Strukturen“ (Schroer 2008: 136f.). Somit verteidigt Schroer die gleichberechtigte Existenz des Behälter- und relationalen Raums: Räume seien laut ihm nie eindeutig, sondern zeichnen sich durch ihre Ambivalenz aus — als gleichzeitig offene und¹⁶ geschlossene Konstrukte (cf. 2008: 137).

2.7. Macht und Raum

Gebhardt, Reuber und Wolkersdorfer gehen zwar davon aus, dass sich der *Spatial Turn* aus unterschiedlichen Aspekten „der Räumlichkeit der Gesellschaft“ zusammensetzt, diese jedoch eng miteinander verwoben sind. Sie identifizieren drei konstitutive Themen: (cf. 2003: 18ff.)

- Interdependente Analysen von Macht und Raum
- Die Erweiterung um das Dritte (Thirdspace) oder das Ende der Dichotomien
- Relativierung von Raum und Zeit

Nachdem der zweite und dritte Aspekt schon ausführlich in den vorherigen Kapiteln beleuchtet wurden, soll nun die wichtige Wechselbeziehung zwischen räumlichen und machtbasierten Komponenten zur Debatte stehen. Wo Michel Foucault schon mit seinen *Heterotopien* in den 1970er Jahren ansetzte, führte die Diskussion bei Pierre Bourdieu zu einer Engführung von sozialem Raum als habitualisierter Praxis und weiter zur feministischen Raumtheorie von Doreen Massey (cf. Bachmann-Medick 2007: 292). Hallet und Neumann beschreiben die Korrelation zwischen Macht und Raum folgendermaßen: „Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken ist Raum kulturell produziert und kulturell produktiv: Der Raum selbst spiegelt demzufolge bestehende Machtverhältnisse wider und verfestigt diese“ (2009: 11). Raum und seine mit ihm verbundenen Symbole und Codes sind demzufolge nie wertneutral, selbst wenn der Raum nicht als Behälter imaginiert wird, sondern als ständig im Produktionsprozess befindlich:

¹⁶ Meine Hervorhebung.

Denn wenn man konzeptionell anerkennt, dass zum einen Räume nicht einfach gegeben sind, sondern immer wieder neu konstituiert werden, und zum anderen die Verfasstheit von Räumen ein wichtiges Element der Herstellung sozialer Wirklichkeit ist, dann ist die Konstitution *bestimmter* Räume eng verknüpft mit der hegemonialen Durchsetzung *bestimmter* sozialer Wirklichkeiten (Glasze / Mattisek 2009: 13).

Ob beispielsweise in einer Gesellschaft der Aufenthalt von Frauen auf der Straße bei Nacht als gefährlich und die weiblichen Bürgerinnen als gefährdet angesehen werden oder nicht, macht einen Unterschied. Welche Konnotationen bestimmte Räume, Orte oder Plätze tragen hat demnach für das alltägliche Leben folgenreiche Auswirkungen: denn danach werden hegemoniale Ein- oder Ausschlussmechanismen praktiziert.

Hier setzt jedoch auch die politische Dimension eines derart konzipierten Raumbegriffs an. Da Räume als sozial hergestellt angenommen werden, können sich auch in der realen Praxis Brüche und Umwandlungen von determinierten Raumbezügen auf tun — auch diesen Aspekt betont die feministische Raumwissenschaft oder Gender Geographien. Wie die Herausgeberinnen von *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen* konstatieren, sei es besonders die Wechselbeziehung von Macht und Raum, die als Grundlage für eine wissenschaftliche Analyse von Raum- und Geschlechterverhältnissen diene. Sie gehen davon aus, dass sowohl Raum, als auch Geschlecht sozial konstruiert werden und von gesellschaftlichen Machtpraktiken durchzogen seien. Raum müsse folglich in einem genderspezifischen Kontext immer nach den zugrundeliegenden Machtverhältnissen fragen und diese in den Fokus der Analyse rücken (cf. Bauriedl / Schier / Strüver 2010: 10).

3. GESCHLECHT UND RAUM. GESCHLECHTSSPEZIFISCHE RAUMWISSENSCHAFT

3.1. Feministische Raumwissenschaft und Gender Geographien¹⁷

Die erfolgreiche Kombination feministischer und raumwissenschaftlicher Ansätze kann zunächst nur im Kontext frauenspezifischer Progressionen, vor allem der zweiten Frauenbewegung beleuchtet werden. Diese führte zur konstitutiven Thematisierung von „Geschlecht“ innerhalb diverser Episteme, darunter auch in der Geographie ab den 1970er Jahren (cf. McDowell 1999b: 90). Eine Vorreiterrolle spielte dabei die angloamerikanische *Radical Geography*, die für einen stärkeren Einbezug sozialer Faktoren plädierte und mit diesem Anspruch zeitgleich die etablierte physische Geographie mit ihrem Objektivitätsanspruch kritisierte. Eine ihrer Hauptvertreter_innen ist Doreen Massey, deren Werke die Debatte um Raum und Geschlecht forcierten (cf. Bieri 2005: 188ff.). Ihren prägnantesten Thesen folgend müsse Raum immer in Verbindung mit Zeit konzeptualisiert werden — sie verwendet hierfür den Begriff *Raum-Zeit*, um ein Denken in Dichotomien und damit verwobenen sozialen Ausschlüssen zu umgehen. Denn sowohl soziale Phänomene, als auch Raum konstituieren sich durch soziale Beziehungen, denen der der Aspekt der Macht inhärent ist (cf. Massey 1994: 3f.): „Moreover, since social relations are inevitably and everywhere imbued with power and meaning and symbolism, this view of the spatial is an ever-shifting social *geometry of power*¹⁸ and signification“ (Massey 1994: 3). Der Ausdruck Macht-Geometrie durchzieht Massey’s gesamtes Werk und alludiert auf die Sicht auf Räume als von Macht und Bedeutung durchdrungener Konstrukte.

Im Allgemeinen verfolgt die feministische Raumwissenschaft die Offenlegung interdependenter räumlicher und geschlechtlicher Strukturen, wie McDowell konstatiert:

The specific aim of a feminist geography, therefore, is to investigate, make visible and challenge the relationships between gender divisions and spatial divisions, to uncover their mutual constitution and problematise their apparent naturalness. Thus the purpose

¹⁷ Von Wastl-Walter (2010) übernommener Begriff. Ihr zufolge liegt der Unterschied zwischen feministischer Raumwissenschaft und Gender Geographien in einem eher frauenbezogenen-praxisorientierten Ansatz einerseits, und einem Fokus auf pluralistisch-theoretische Grundlagen andererseits. Diese Arbeit schließt sich Wastl-Walters Vorhaben an diesen Dualismus zu überwinden (cf. 2010: 12).

¹⁸ Meine Hervorhebung.

is to examine the extent to which women and men experience spaces and places differently and to show how these differences themselves are part of the social constitution of gender as well as that of place (McDowell 1999b: 91).

Räume werden daher nicht nur je nach Geschlecht unterschiedlich erfahren — diese Differenzen bilden auch einen Teil der gesellschaftlichen Hervorbringung von Geschlecht und Raum, wie auch Schröder bemerkt: „Gender-Ideologien finden nicht nur Ausdruck in der Gestaltung und Interpretation von Räumen, sondern werden durch eben diese Räume wiederum beeinflusst, charakterisiert und vor allem auch aufrecht erhalten“ (2006: 9).

Die Forschungsansätze, die sich mit Raum und Geschlecht auseinandersetzen sind inzwischen zu einem interdisziplinären Feld mutiert und haben besonders in den letzten Jahren weltweit unterschiedliche Analysen hervorgebracht. Auch im lateinamerikanischen Kontext sind dazu Arbeiten entstanden, wie die Publikation *Estrategias de Mujeres y nuevas territorialidades en contextos de Globalización* von Czytajlo (2009) zeigt. Das Buch führt die verstärkte Beschäftigung mit raum- und frauenspezifischen Aspekten auf die Globalisierung, ökonomische, soziale und kulturelle Transformationen der letzten Jahrzehnte hinsichtlich der Geschlechterbilder zurück. Allerdings unterscheidet es zwischen westlicher, feministischer Raumwissenschaft, der sie eine höhere Institutionalisierung in Bezug auf Genderthematiken und Stadtplanung zuweist als der lateinamerikanischen Forschung, welche sie hauptsächlich mit dem *Habitat popular*¹⁹ und der Problematik der Städte in Verbindung bringt (cf. 2009: 41). Die Überschneidung zwischen westlichen und lateinamerikanischen Aspekten sieht sie in transkulturellen Themen, die beide Regionen betreffen und die das Hauptmotiv raumwissenschaftlicher Forschung darstellen:

Se reconocen als menos tres áreas dentro de la geografía que hacen necesario el enfoque de género: las relaciones existentes entre género y conceptos clave como espacio, lugar, naturaleza; el espacio como construcción social y el género; el uso y experiencia diferenciales del espacio entre hombre y mujeres a escala local – uso del espacio cotidiano – y global – movimientos migratorios (Czytajlo 2009: 34).

¹⁹ Sozialer Lebensraum, gemeint ist damit die soziale Integration, Bildung, Anspruch Arbeit und Wohnplatz.

Insgesamt hat die feministische Raumwissenschaft eine Vielfalt unterschiedlicher theoretischer Aspekte hervorgebracht, wobei hier nur jene näher beleuchtet werden, die sich auf die Filmanalysen im praktischen Teil anwenden lassen.

3.2. Dualistische Geschlechterkonstrukte: Frauen als das Andere?

Wie ein roter Faden zieht sich durch die feministischen und Gender Geographien die Kritik an den großen Dualismen, die besonders das Denken der Moderne prägten. In diesem Kontext wird die antagonistische Gegenüberstellung von Frau/Mann, Objekt/Subjekt, Körper/Geist, Natur/Kultur, Peripherie/Zentrum, Lokal/Global²⁰ grundlegend in Frage gestellt (cf. Zierhofer 2003: 203; Massey 1994: 6ff.; Rose 1993: 48). Diese dichotomen Paare setzen den Mann immer als Referenzpunkt und die Frau nicht nur in Abhängigkeit, sondern auch in ihrer *Andersartigkeit* zu ihm voraus: „Woman is described in terms of Man, as the Other of the Same (...)“ (Rose 1993: 75). Rose rekurriert hiermit auf die phallozentrische Sichtweise, die Frauen als das *Andere* – somit gegensätzlich zum Mann interpretiert. Darüber hinaus ist diesen dualistischen Konstruktionen nicht nur eine Positionierung des Weiblichen als oppositär zum Männlichen inhärent, sondern auch eine Minderbewertung der weiblichen Pole:

Thus, women, and feminine characteristics, are defined as inferior, irrational, emotional, dependent and PRIVATE, closer to NATURE than to culture in comparison with men and masculine attributes that are portrayed as superior, RATIONAL, SCIENTIFIC, independent, PUBLIC and cultured (McDowell 1999 a: 11).

In diesem tradierten Geschlechterdiskurs werden Frauen mit dem als minder konnotiertem Körperlichem und Gefühlsbetontem, Männer jedoch mit Geist und Vernunft assoziiert (cf. *ibid.*). Hinsichtlich des praktischen Teils, der feministischen Raumwissenschaft im Medium des Films, scheinen insbesondere die Thematik der dichotomen Verhältnisse zwischen privat-öffentlich²¹ und Natur-Kultur von Relevanz. Letztere Gegenüberstellung steht laut Wastl-Walter im engen Zusammenhang mit dem Körper-Geist-Diskurs: dieser betonte die enge

²⁰ Es kann in der hier gebotenen Kürze nicht auf alle dichotomen Paare eingegangen werden. Gute Überblicke bieten oben genannte Autor_innen an.

²¹ Siehe nächstes Kapitel.

Naturverbundenheit der Frau aufgrund ihrer körperlichen reproduktiven Möglichkeiten, wobei der Mutter- und Schwangerschaft ein direkter Verweis auf die vermeintliche Emotionalität der Frau immanent ist. Dahingegen gebären Männer, im übertragenen Sinne, geistig: ihnen wird rationales Denken – somit die Welt der Kultur zugeschrieben (cf. Wastl-Walter 2010: 70). Auch Schröder stimmt den geschlechtsspezifischen Konnotationen hinsichtlich Natur und Kultur zu, jedoch verortet sie einen vermeintlichen Widerspruch darin: so werde Natur und insbesondere Landschaft konventionell als *weiblich* imaginiert, dennoch seien Helden,²² die hinaus in die ungezähmte Natur ziehen und sämtlichen Wagnissen die Stirn bieten in der Regel männlich. Weibliche Heldinnen, die sich in der unbändigen Natur aufhalten, würden demnach wiederum männlichen Schutz benötigen. Wie die Autorin selbst bemerkt, handelt es sich nur um eine scheinbare Kontradiktion, da die Assoziationen von einer „wilden“ und „ungezähmten“ Natur analog zu stereotypen Charaktereigenschaften der Frau als „instabil“ und „unberechenbar“ konstruiert würden (cf. Schröder 2006: 11f.). Noch dazu stelle der weibliche Körper und ihre Sexualität ein Mysterium, geradezu ein Geheimnis dar, parallel zur noch zu entdeckenden, erobernden Landschaft: „Sowohl im Hinblick auf die Natur als auch im Hinblick auf ‚das Weibliche‘ steht die Metapher der Zähmung und der Eroberung des eines wilden, korrupten Seins im Vordergrund und es bedarf traditionellerweise eines männlichen Helden, dies auch sicherzustellen“ (Schröder 2006: 12).

Was passiert, wenn sich weibliche Heldinnen in den Außenraum, die Natur begeben und sich diese aneignen, wird anhand der Filmanalyse im praktischen Teil der Arbeit zu untersuchen sein. Die *Domestizierung* der Frau durch den Mann hat geschichtlich gesehen eine lange Tradition und ihren Ursprung im Eroberungs- und Kolonialisierungsprozess und insbesondere mit der Konstruktion der Frau als *Mutter Erde* auch eine vergeschlechtlichte Bedeutung: „Das Bild von Herrscher und Beherrschten hinterließ seine Spuren in geographischen Kontexten in dem Sinne, dass der Mann ein Entdecker, Eroberer und Abenteurer war; die Frau stellte – ergänzend dazu – den zu erobernden Raum dar“ (Wastl-Walter 2010: 39).

Einen anderen Aspekt der Natur-Kulturdebatte betont Doreen Massey: auch bei ihr steht die Frau metaphorisch für die Natur, die jedoch romantisiert und idealisiert für jenen Ort steht, der verloren ging oder zurückgelassen wurde. Sie alludiert hier auf das Heim, welches oft durch die Frau/Mutter/Geliebte personifiziert werde (cf. 1994: 10). Massey argumentiert in Folge, dass diese feminisierte Sicht auf das Heim Konnotationen von Stabilität und

²² Hier wird bewusst die männliche Schreibweise verwendet.

Authentizität hervorgerufen hätte, die im engen Zusammenhang mit der Konstruktion vom unbeweglichen und weiblichen Innenraum steht, wie das folgende Kapitel zeigen wird. Männliche Abenteurer, die in der weiten Welt das Glück suchten, blickten demnach mit Nostalgie auf das zurück, was sie hinter sich gelassen hatten – das stabile Heim, verkörpert durch das metaphorische Idealbild der Mutter (cf. 1994: 180).

Wie Rose konstatiert, sei die Auflösung aller oben genannten Dichotomien ein grundlegendes Vorhaben feministischer Arbeit, wobei für Frauen weder die Imitation der als männlich zugeschriebenen Eigenschaften, noch die Transformation in ein männliches Idealbild als Lösung erscheinen. Vielmehr sollten diese Dualismen auf die persistente Formulierung des Weiblichen als interdependent zum Männlichen ausdifferenziert werden. Ihrer Argumentation folgend, sei die Wahl zwischen zwei Polen gar keine Wahl für Frauen, da beide um die Achse des männlichen *Selbst* und dem davon differierendem *Anderen* kreisten. Ihr Vorschlag geht daher einen ähnlichen Weg wie Sojas Konzept des *Thirdspace*: sie plädiert für ein *Sowohl-als-Auch*, ein pluralistisches Denken, das zu einer Unterwanderung des hegemonialen männlichen *Selbst* führe (cf. Rose 1993: 82f.).

Rose Konzept nennt sich *Paradoxical Spaces*, diese versteht sie fernab von jeglicher Zweidimensionalität als multidimensionale Räume, die veränderlich und kontingent seien. Die Paradoxie dieser Räume liegt darin begründet, dass sie nicht gegenseitig ausschließend nach dem Prinzip Zentrum-Peripherie oder Innen-Außen funktionieren, sondern nach einer simultanen Besetzung *beider Pole* (cf. Rose 1993: 140).²³

Einer dieser Dualismen, die Unterscheidung zwischen öffentlichem und privaten Raum, ist nicht nur genauso vergeschlechtlicht, sondern hat auch markante räumliche Auswirkungen auf das Leben von Männern und Frauen: „(...) gender relations are also of central concern for geographers because of the way in which a spatial division — that between the PUBLIC and the PRIVATE, between inside and outside — plays such a central role in the social construction of gender divisions“ (McDowell 1999b: 92)

²³ Rose verweist hier auch auf den fruchtbaren Ansatz von De Lauretis das Subjekt des Feminismus an zwei Orten zugleich zu sehen, das Oszillieren zwischen den binären Polen könne demnach nicht als dialektisch, komplementär oder im Sinne des *différance*-Ansatzes betrachtet werden, sondern gerade in seiner Widersprüchlichkeit und Vielfalt (cf. Rose 1993: 140; De Lauretis 1987: 26).

3.3. Vergeschlechtlichte öffentliche und private Räume

Öffentliche Räume verweisen schon durch das dem Wort immanente *offen* auf „die der Allgemeinheit zugänglich, benutzbar[e]“ Plätze (Duden 2012). Sie rufen damit durchgängig Assoziationen von Pluralität und freier Teilhabe hervor. Diese Imagination von öffentlichen Räumen als *Ort für alle*, als Bereich der lebhaft gewordenen Demokratie entspricht in der sozialen Wirklichkeit nicht der Tatsache, da auch die Nutzung öffentlicher Räume geschlechtshierarchisch strukturiert ist (cf. Wucherpennig 2010: 48):

An öffentliche Räume sind damit klare Handlungs- und Verhaltenserwartungen geknüpft, sie sind normativ und symbolisch aufgeladen, geprägt durch Macht- und Herrschaftsbeziehungen. Das Wissen, wer sich wann und wie in einem gewissen Raum bewegen darf oder kann und wer nicht, ist gemeinsames Wissen der Gesellschaftsmitglieder und basiert auf vergeschlechtlichten formellen Regeln (...) (Schier 2010: 124).

Dieses kollektive Wissen um die geschlechtsspezifische Raumnutzung führt dazu, dass Abweichungen von der Norm schnell als Verstöße geortet werden können und zu stereotypisierten Tabuisierungen führen: Männer auf Kinderspielplätzen bergen aus dieser Sicht eine potentielle Gefahr, während Frauen in Parkgaragen als gefährdet gelten (cf. Bauriedl / Schier / Strüver 2010: 10). Unter diesem Blickwinkel ist die Auseinandersetzung mit öffentlichen Räumen für die feministische Raumwissenschaft im Laufe der 1970er Jahre zu einem Kernthema mutiert und hat auch die Fachbereiche Stadtplanung und Architektur für geschlechtsspezifische Aspekte sensibilisiert, um gewisse Ängste zu minimieren (cf. Wastl-Walter 2010: 124ff.). Doch damit wird das Problem nur reproduziert, wie Pain bemerkt: “There are concerns that emphasis on women’s fear and women as fearful personalities reinforces rather than challenges their ‘victim status’ “(Pain 1999: 85).

Analog dazu steht seither innerhalb der Themenkomplexe *Raum* und *Gender* die vielfach kritisierte Dichotomie zwischen öffentlichen und privaten Räumen im Fokus der Analysen. Diesen binären Raumkonstruktionen liegt eine geschlechtsspezifische Konnotation zugrunde: demnach wird der öffentliche Raum als männlicher Raum konzeptualisiert, während Frauen

dem privaten Raum zugeschrieben werden²⁴ (cf. Schier 2010: 124). Die Etablierung dieser dualistischen vergeschlechtlichten Sphären wird auf das aufkommende Bürgertum im Laufe des 18. Jahrhunderts zurückgeführt, denn fortan war: „der Zugang zur bürgerlichen (politischen, ökonomischen und literarischen) Öffentlichkeit (...) an Besitz, Bildung und das männliche Geschlecht gebunden“ (Wucherpennig 2010: 48). Frauen wurden somit in die private Sphäre verwiesen und ihre Präsenz im öffentlichen Raum für unsittlich erklärt. Grenzüberschreitungen, wie das Aufhalten auf der nächtlichen Straße, wurde nicht nur geächtet, sondern teilweise auch strafrechtlich verfolgt (Löw / Steets / Stoetzer 2008: 152). Mit dem Herausbilden des Bildungsbürgertums verschränkte sich das Phänomen der Industrialisierung, das für eine Differenzierung zwischen Arbeits- und Lebensraum mit immanenten geschlechtshierarchischen Folgen sorgte:

In der Industrialisierung/Urbanisierung entsteht eine binäre Gesellschaftsordnung, welche die Erwerbsarbeit als kalte Welt, die auf ökonomischen Kalkül, auf Entlohnung und Entfremdung basiert, der Familie als emotional-warmer Welt, die auf Gefühlen, unbezahlter Arbeit und sozialer Nähe gründet, entgegen stellt (Löw / Steets / Stoetzer 2008: 27).

Männer werden mit der Erwerbsarbeit außer Haus in Verbindung gebracht, Frauen hingegen mit der Hausarbeit. Darüber hinaus wird auf die vermeintlich antagonistischen Wesenszüge von Frauen und Männer alludiert: Männer seien analog zur Arbeit mit rationalen Fähigkeiten ausgestattet, während Frauen als genuin emotional imaginiert werden (cf. *ibid.*). Aufgrund dieser scheinbaren charakterlichen Unterschiede konnte die genderbasierte Trennung in einen Arbeits- und Lebensbereich noch zusätzlich legitimiert und vorangetrieben werden. Denn fortan wurde die private Sphäre — das Heim — betont positiv als Ort des Rückzugs, der Reproduktion und Entspannung metaphorisiert. Vergessen wurde dabei allerdings darauf, dass der Erholungsort für die eine Person (meist den Mann) gleichzeitig den Arbeitsplatz der anderen (traditionell der Frau) darstellte (cf. Wastl-Walter 2010: 125ff.). Nach den Erholungspausen im Innenraum konnte der Mann sich wieder der Öffentlichkeit und der Erwerbsarbeit widmen, die mit mehr Reputation verbunden war. Dieses bürgerliche Idealbild der räumlichen Zweiteilung setzt sich bis heute fort und geht somit auch mit einer Abwertung

²⁴ Die Unterteilung zwischen privatem/weiblichem und öffentlichem/männlichem Raum durchzieht alle genderspezifischen Raumanalysen siehe hierzu Massey 1994: 179f.; Wastl-Walter 2010: 124ff.; Bieri 2006: 195f.; Roller 2001: 251ff.; Wucherpennig 2010: 48ff..

der als weiblich konnotierten Haus- und Familienarbeit einher, da sie einerseits von der Öffentlichkeit abgeschirmt im privaten Raum stattfindet und dadurch für die Gesellschaft unsichtbar ist und zusätzlich finanziell nicht honoriert wird (cf. Schröder 2006: 10).

Von Seiten feministischer Theoretiker_innen ist diese Segregation in öffentlich vs. privaten Raum ab den 1970er Jahren nachhaltig in Frage gestellt worden: unter dem Postulat „Das Private ist politisch“ erlangte die zweite Frauenbewegung an Aufwind (cf. Wastl-Walter 2010: 129). Ballesteros erklärt die feministische Forderung folgendermaßen: „Ello implica al propio tiempo que temas tales como la violencia doméstica, la opresión de la mujer dentro de la familia, o la división del trabajo doméstico pasen a ser un tema de discusión pública” (2000: 563). Häusliche Gewalt, die Unterdrückung der Frau und Teilung der Hausarbeit müssten demnach in den öffentlichen Diskurs einfließen, um Aufmerksamkeit zu erregen und grundlegende Transformationen herbeizuführen.

Mittels zweier weiterer Aspekte wird jedoch die vehemente Kritik an der dichotomen Trennung zwischen öffentlich und privat noch offensichtlicher: erstens besteht die Gefahr einer Naturalisierung im Sinne einer Verfestigung dieser Stereotype durch die konstante Thematisierung und Betonung dieser Dichotomien. Hierarchische Geschlechterkonstruktionen würden durch die binäre Raumaufteilung geradezu legitimiert und bekräftigt (cf. Bowlby 1999: 224). Hipfl hebt in diesem Zusammenhang interdisziplinäre feministische Arbeiten als Hauptverantwortliche im Kampf gegen derartige 'Naturalisierungen' hervor: so hätte die Debatte um öffentlich vs. privat zu einer Thematisierung in Literatur und Kunst, durch das aktive Betreten neuer Räume von Frauen anhand von Reisen oder am Arbeitsmarkt schon früh zu positiven Gegenentwürfen geführt. In weiterer Folge nennt sie die neuen virtuellen Räume, das Internet und damit verbundene Cyberspaces als innovative, öffentliche Räume für Frauen (cf. Hipfl 2004: 32). Genau darin liegt der zweite Aspekt der Kritik begründet. Auch Bieri geht von den veränderten Kommunikationstechniken aus, die zu einer Überwindung von Raum und Zeit führen würden. Somit scheint die räumliche Geschlechtertrennung in einen weiblich/privaten und einen männlich/öffentlichen Raum nicht (mehr) den aktuellen sozialen Gegebenheiten zu entsprechen: gegenwärtige Entwicklungen wie die zunehmende Mobilität, interdependente Transformationen hinsichtlich des Arbeitsmarktes und des geschlechtlichen Rollenverständnisses würden zusätzlich eine Aufweichung solcher Dichotomien bedingen. Abgesehen davon sei eine solch strikte Raumtrennung in Bezug auf Geschlechter im

alltäglichen Leben nicht vorzufinden, sondern könne eher als „analytische“ Separation betrachtet werden (cf. Bieri 2006: 196). Bei dem Blick durch eine europäische oder lateinamerikanische Stadt wird wohl kaum im ersten Moment eine Absenz weiblicher Bürgerinnen bemerkt. Im Gegenteil — oft werden Städte gerade untertags vermehrt von Frauen frequentiert. Damit einhergehend lässt sich das Konzept der geschlechtlich-räumlichen Teilung nicht immer vollständig von der Theorie auf die Praxis übertragen: mit Roller gesprochen, sei es vor allem auf der assoziativen Ebene wirksam (cf. 2001: 253).

So sehr sich die kritischen Stimmen zur geschlechtsbezogenen Rauntrennung decken, so weit verbreitet ist jedoch auch die Ansicht, dass diese nach wie vor eine gesellschaftliche Strukturierungsfunktion aufweist und bis in die Aktualität für das Ungleichgewicht zwischen Männern und Frauen wirksam sei. Beispielhaft können hier die ungleiche Erwerbstätigkeit und damit verbundenes Einkommen, sowie die asymmetrische Verteilung der Haus- und Familienarbeit genannt werden (cf. Wucherpennig 2010: 49; Löw / Steets / Stoetzer 2008: 47). Somit dauert die Trennung in Öffentlichkeit und Privatheit, die im Bürgertum entstand, bis heute an. Obwohl Frauen seither in vielfältiger Weise die gegenderten Normen verletzt und Grenzen überschritten haben, sich auch öffentliche Räume angeeignet haben, kann von keiner geradlinigen Emanzipation gesprochen werden: treffender ist das Oszillieren zwischen Zeiten erhöhter Freiheit und hegemonialer Suppression. Bezüglich der Aneignung öffentlicher Räume von Frauen bemerkt Roller, dass bis heute Reglementierungen und Limitierungen im Vordergrund stehen, ebenso wie die Betonung von Ängsten (cf. Roller 2001: 263).

Eine zu hohe weibliche Beteiligung am öffentlichen – und daher machtvollen Leben strebt selbstredend androzentrismen Interessen zuwider. Dementsprechend verfolgt die Etablierung bestimmter hegemonialer Diskurse und sozialer Praktiken fest definierte Zwecke. In diesem Kontext muss die Thematisierung um Angsträume²⁵ – also öffentliche, meist Stadträume beleuchtet werden:

Das Verhalten in öffentlichen Räumen bleibt bis heute reglementiert. Für „anständige“ Frauen – so die herkömmliche Deutung – sind Strassen lediglich Transiträume.

²⁵ Wastl-Walter datiert das Aufkommen des Angstdiskurses im öffentlichen Raum auf die 1980er Jahre zurück. Als grundlegendes Einführungswerk hierfür nennt sie *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum* von Renate Ruhne (2003) (cf. 2010: 134f.; siehe auch Löw/Steets/Stoetzer 2008: 152).

Verhalten sich Frauen entgegen dieser Regel, kann dies, gerade im Fall von sexuellen Übergriffen, gegen sie verwendet werden (Bieri 2006: 197).

Diese Erkenntnis, die Teil des kollektiven Wissens um die geschlechtsspezifische Raumnutzung darstellt, hat eine nachhaltige Wirkung auf die Art und Weise, wie und ob Frauen öffentliche Räume aktiv nutzen oder nicht. Einer aktiven Raumnutzung steht diametral die Furcht vor den Konsequenzen einer räumlich-geschlechtlichen Transgression gegenüber. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob der öffentliche Raum tatsächlich solche Gefahren für Frauen birgt, wie im allgemeinen Konsens angenommen wird.

3.3.1. Öffentlicher Raum – Angstraum

Eine UN-Studie zu unterschiedlichen Formen der Gewalt an Frauen in der Europäischen Union aus dem Jahr 2006 zeigt, dass die Gefahr von Gewalt betroffen zu werden vor allem im privaten, also häuslichen Bereich weit verbreitet ist, folglich die Delikte viel seltener in öffentlichen Räumen wie Straßen, Parks, Wäldern vorkommen. Oft sind die Täter im Bekanntenkreis der Opfer vorzufinden (cf. UNECE 2006). Zu ähnlichen Ergebnissen kommen lateinamerikanische Organisationen (cf. WIM 2012). Offensichtlich stimmt die Annahme, öffentliche Räume würden speziell für Frauen zur Falle werden, nicht mit der Realität überein: jene Orte, die für Frauen oft mit Unsicherheit und Angst verbunden sind, sind daher nicht zwangsläufig diejenigen, sich durch ihre besonders hohe Deliktzahl und Gefahrendimension auszeichnen (cf. Löw / Steets / Stoetzer 2008: 152).

Warum fühlt sich also eine allein wartende Frau mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vormittags in einer Tiefgarage oder in einem Wald wohler und sicherer als bei Nacht? Weder die vermeintlich weibliche Angst vor der Dunkelheit noch eine objektiv größere Gefahrendimension genügen hier als ausreichende Antwort (cf. Strüver 2003: 113). „Vielmehr geht es darum, dass Orte und Räume für unterschiedliche Menschen und zu wechselnden (Tages-)Zeiten unterschiedliche Vorstellungen symbolisieren und Bedeutungen generieren, die wiederum Gefühle hervorrufen“ (ibid.). Diese Konnotationen und die damit evozierten Emotionen sind nicht per se 'männlich' oder 'weiblich', sondern werden gesellschaftlich konstruiert. Angstgefühle wohnen dementsprechend auch nicht präexistent bestimmten Räumen inne, sondern werden ebenso sozial hergestellt. Die innere Unsicherheit, sich frei und zu jeder Tages- und Nachtzeit im öffentlichen Raum zu bewegen, geht somit auf

das Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern und das hegemoniale Machtgefüge zurück. Ängste im öffentlichen Raum bilden sich demnach durch das persönliche Empfinden einer Geschlechtsidentität (Frau sein), die sich an bestimmten Orten und Plätzen unsicher fühlt „und zum anderen durch gesellschaftliche Zuschreibungen, die darüber entscheiden wer, wann, was tun kann“ (cf. Wastl-Walter 2010: 135f.). Daher schränken sich Frauen oft ihren Aktionsradius ein und bewegen sich nur limitiert an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten. Durch diese Vermeidungsstrategie sind Frauen zwar weniger vulnerabel und erhöhen ihre subjektive Sicherheitswahrnehmung, andererseits büßen sie somit in hohem Maße an Freiheit und Selbstbestimmung ein (cf. Löw / Steets / Stoetzer 2008: 152).

3.4. Mobilität und Raum

Eine der möglichen Formen von weiblichem widerständigem Raumhandeln und Unterwanderung der geschlechtsspezifischen Differenzierung in privaten und öffentlichen Raum, ist die aktive Raumanneignung durch Frauen. Das inkludiert eine räumliche Transgression von einem weiblich konnotiertem Innenraum hinaus in die öffentliche Welt die Männern zugeschrieben wird. Das Verlassen des sicheren Heims mag für Frauen zwar teilweise mit Ängsten verbunden sein, wie vorher besprochen, kann jedoch auch zu grundlegenden Transformationen in Hinblick auf tradierte Geschlechterrollen und somit Identitätsfragen führen: denn somit würden stereotype Raumdivisionen und hierarchische Geschlechterverhältnisse hinterfragt: die Frau entzieht sich im wahrsten Sinn des Wortes dem männlichen Blick und seiner Kontrolle (cf. Schröder 2006: 11). Umgekehrt kann die Einschränkung von weiblicher Mobilität jedoch auch ein Indiz für die geschlechtsspezifischen Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern in einer Gesellschaft sein:

The limitation of women's mobility, in terms both of identity and space, has been in some cultural contexts a crucial means of subordination. Moreover the two things – the limitation on mobility in space, the attempted consignment/confinement to particular places on the one hand, and the limitation on identity on the other – have been crucially related (Massey 1994: 179).

Daher bedeutet die Beschränkung auf gewisse Räume nicht nur einen kleineren Aktionsradius für Frauen – die Immobilität setzt auch ihrer Identitätssuche Grenzen. Ardener stimmt Masseys These zu und erweitert sie noch in Bezug auf Sozialisationsprozesse: werden

Mädchen nicht ermutigt, Radfahren, paddeln oder Auto fahren zu lernen oder diese Transportmittel selbst zu besitzen, wird ihr Zugang verschiedene Räume zu betreten im Vergleich zu Männern relativ beschränkt sein. Auch die Betreuung älterer Menschen und Kinder limitiert die Mobilität von Frauen in den meisten Fällen (cf. Ardener 1993: 22).

Sobald Frauen dann jedoch in Außenräumen unterwegs sind und konträr zum *immobilen* Heim *mobil* werden, steht wiederum eine Auslotung von Geschlechterkonzepten an, denn: „Geschlecht ist (...) für Bedeutungen, die physischen Bewegungen – dem Fahren, Reisen, Gehen – zugeschrieben werden, für die Fähigkeit überhaupt mobil zu sein, dafür, welche Erfahrungen beim mobil sein gemacht werden sowie wie Mobilität erlebt wird, relevant“ (Schier 2010: 121). Ob in verschiedenen kulturellen und geschichtlichen Kontexten die Beweglichkeiten von Frauen gefördert oder eher verhindert wurden und werden, macht demnach einen bedeutsamen Unterschied. Es stellt sich damit einhergehend auch die Frage, weshalb Frauen unterwegs sind: aufgrund der Arbeit, aus Vergnügen oder als Fluchtverhalten. Jedenfalls spielen auch hier die binäre Raumentrennung und ihre geschlechtlichen Zuschreibung eine wesentliche Rolle. Im Wesentlichen sind es Männer, die mit Mobilität in Verbindung gebracht werden, Figuren wie die des Flaneurs oder Reisenden tragen eine immanent männliche Konnotation (cf. Schröder 2006: 10). Zu dieser Überzeugung kommt auch Schier in ihrer Analyse mobiler und multilokaler Geschlechterforschung: „Während Mobilität, Unterwegs-Sein und Reisen, das 'In-die-Ferne-Gehen' und Aktivität männlich kodiert sind, gelten das Stationäre, das Beständige, die 'Ortsge-/verbundenheit' sowie Passivität als weiblich“ (2010:133). Was passiert wenn mit solchen tradierten Rollenbildern gebrochen wird, kann erst anhand der Filmanalysen bewertet werden.

3.5. Identität Gender Raum

„Individuum bezeichnet den einzelnen Menschen unter dem Gesichtspunkt seiner Differenz gegenüber allen anderen Menschen“ (Assmann 2008: 205).

Wird von der Identität einzelner Individuen gesprochen, zieht unweigerlich der Aspekt der Differenz die Aufmerksamkeit auf sich. Er ist der Frage nach Identität genuin eingeschrieben: denn die Konstitution eines *ICHs*, kann nur in der Abgrenzung von *Anderen*, durch Grenzziehungen und Ein-, sowie Ausgrenzungen vorgenommen werden (cf. Strüver 2003: 114).

Eine der wirksamsten Formen der Abgrenzung von anderen Individuen wird mittels Zweigeschlechtlichkeit perpetuell vollzogen: „Identität und Gender verweisen aufeinander. Sich seiner selbst vergewissern, heißt immer auch, sich geschlechtlich als männlich oder weiblich zu identifizieren“ (Von Hoff / Holzheid 2010: 7). Genau darin liegt die Kritik der feministisch-poststrukturalistischen Forschung begründet: ihr zufolge könne weder von stabilen Identitäten und damit einhergehend auch nicht von *eindeutigen* Geschlechtern ausgegangen werden. Vielmehr wird seither die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit stark in Frage gestellt und führte unter dem Stichwort „Dekonstruktion der Geschlechter“ zu einer Ablehnung binärer, essentialistischer Konzepte wie die an biologischen Parametern erfolgte Aufteilung in Männer und Frauen (einschließlich der Unterscheidung zwischen einem biologischen und sozialen Geschlecht). In den Mittelpunkt rückte stattdessen die soziale Herstellung zweier Geschlechter durch diskursive Verfahren: *Frau* oder *Mann-Sein* sei demnach nicht naturgegeben, sondern durch gesellschaftliche und kulturelle Zuschreibungen produziert. Mittels einem andauernden gesellschaftlichen Prozess der performativen²⁶ Konstitution werden diese Zuschreibungen in weibliche und männliche Subjekte verfestigt (cf. Strüver 2003: 115ff.; Strüver 2010: 219).

Wenn also Geschlechter nicht als natürlich angenommen werden können, sondern als oszillierend zwischen sozialer Zuschreibung und eigener performativer Inszenierung, so kann auch Identität nur unter diesem Licht betrachtet werden: denn (...) „auch die Wahrnehmungen der eigenen Subjekt-identität(en) sind Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich in/auf Subjekte einschreiben, sie formen und bilden und diese gleichzeitig widerspiegeln“ (Strüver 2003: 116). Identitäten sind daher keine starren Konstrukte, sondern ständig in Bewegung: Selbstwahrnehmungen sowie die Wahrnehmungen anderer Personen sind nicht angeboren, sondern müssen stets in einem größeren Zusammenhang sozialer „Bedeutungs- und Repräsentationssysteme“ beleuchtet werden (Strüver 2003: 118). Durch den fluktuierenden Charakter von Identitäten kommt auch ihr positiver Aspekt zum Vorschein: die Möglichkeit zu Umdeutungen, Verschiebungen und Brüchen mit tradierten Identitätsvorstellungen (cf. *ibid.*).

²⁶ Der Begriff der Performanz geht auf Judith Butler (1991/1997) zurück und benennt damit den Körper und das damit zusammenhängende Geschlecht als in einer „permanenten Inszenierung“ begriffen, „die stetig Wiederholung erfahren muss, um den Anschein der Natürlichkeit immer wieder herzustellen (Wastl-Walter 2010: 74).

Was verbindet Identität und Gender nun mit der Kategorie Raum? In erster Linie wird bei allen drei Konzepten auf ihre soziale *Gemachtheit* verwiesen: „Folgt man den Einsichten der jüngeren Raumtheorie-Debatte, lassen sich nicht nur Identitäten, sondern auch Räume (Orte, Raumbezüge u.dgl.) als Effekte von sozialen Kontexten interpretieren“ (Pott 2007: 43) Diese stehen jedoch in einem reziproken Verhältnis zueinander, sodass Identitäten und Räume zwar Ergebnis gesellschaftlicher Herstellung sind, diese jedoch wiederum beeinflussen (cf. Pott 2007: 45). Erweitert um die Kategorie Gender, die wie ausführlich erläutert, ebenso Produkt sozialer Konstruktion ist, ergibt sich ein Trigon wechselseitiger Beeinflussung und veranlasste Massey zu einer ihrer wohl gerühmtesten und eloquentesten Aussagen: „Empirically, the construction of spaces and of particular forms of gender identities and relations go hand in hand. They are, in the classic phrase, **co-constitutive**²⁷“ (Massey 2010: 7). Gender und Genderidentitäten und ihr Zusammenhang mit Räumen können demnach innerhalb feministischer Untersuchungen kaum voneinander abgekoppelt betrachtet werden, denn: „If space is socially constructed, always in the process of being made, then it is so through social relations that have their own gender inflections. And the spaces and places that are produced will in Turn have their implications for the construction of gender“ (ibid). Räume wirken demnach nicht nur auf die Konstruktion von Gender und damit verbundenen Identitäten ein, sondern umgekehrt beeinflussen diese auch räumliche Strukturen.

Wird daher von einer Interrelation zwischen Identitäten, Gender und Räumen ausgegangen stellt sich implizit die Frage wie diese Verbindungen sicht- und erfahrbare werden. Die unausweichliche Antwort deutet auf den Körper hin, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

3.6. Körperraum

Durch den Körper werden materielle Räume erst erlebbar, indem sie durch Füße beschritten, mit den Augen erkannt und durch Arme ertastet werden. Auf sozial-relationaler Ebene stellt der Körper selbst in seiner Materialität einen Raum dar, der für andere Personen sichtbar und damit zur Projektionsfläche für hierarchische Zuordnungen wird. Durch die Sichtbarkeit von Körpern erfolgen sofort und oft unbewusst Zuschreibungen: er funktioniert daher als

²⁷ Meine Hervorhebung.

elementarer Parameter für die Repräsentanz nach außen: über ihn wird nicht nur über Geschlecht, sondern auch Alter, Ethnie und beispielsweise Attraktivität entschieden. Als logische Konsequenz sind daher dem Körper hierarchische Macht- und Bedeutungsstrukturen sprichwörtlich einverleibt (cf. Wastl-Walter 2010: 68ff.).

Diese hegemonialen Strukturen wirken sich auf unseren Alltag aus: mit den Worten Strüvers *haben* Männer einen Körper, während Frauen Körper *sind*. Diese geschlechtsspezifische Differenzierung führt sie auf den schon zuvor behandelten Körper/Geist-Dualismus des westlichen Denkens zurück. Aus demselben Grund wurde eine Thematisierung des Körpers in den Wissenschaften lange Zeit als dem Geistigen zuwiderstrebend betrachtet und dementsprechend ignoriert. Erst seit zwei Jahrzehnten und mit besonderer Beteiligung feministisch-poststrukturalistischer Theoretiker_innen sei diese Tendenz grundlegend umgekehrt worden: eine wahre *Körperversessenheit* habe eingesetzt (cf. Strüver 2010: 217f.). Wichtig in diesem Kontext ist der Hinweis auf die scheinbar *natürliche* Art der Sortierung nach Geschlecht: diese wurde durch die neueren Arbeiten zum Körper als hegemoniales Konstrukt entlarvt. Was schon im Zusammenhang mit Identität im Allgemeinen konstatiert wurde, gilt auch für verkörperte Identität im Speziellen: ab dem Zeitpunkt der Geburt eines Kindes wird dieses unter Berücksichtigung der Norm der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit aufgrund des biologischen Körpers einem Geschlecht zugeordnet. Diese Praxis – das „Erkennen“ und „Benennen“ von vergeschlechtlichter Identität dient als Grundpfeiler der Teilhabe an der Gesellschaft und wird dementsprechend selten angezweifelt (cf. Strüver 2010: 225). Betritt beispielsweise eine Frau eine Herrentoilette stellt dieser Akt eine Überschreitung konventioneller Normen dar, ebenso wie der öffentliche Kuss zweier Männer:

Körper und Räume werden somit verstanden als konstituiert durch und konstitutiv für Gesellschafts- und Machtstrukturen. (...) Räume werden unter anderem durch verkörperte Subjekte und deren Praktiken produziert und Körper sind infolgedessen nicht nur Medium des Raumerlebens, sondern über Raumnutzungsstrukturen auch „Raumproduzenten“, die Räume gestalten, ihre Bedeutungen manifestieren oder auch umschreiben können (Strüver 2010: 233).

Wie Strüver in dieser Aussage betont, können sich solche heteronormative Praxen, die das gesamtgesellschaftliche Leben regeln, wandeln. Sieht man den Körper nicht nur als passives

physisches Konstrukt an, das Räume nützt, sondern als aktives Gebilde, das wirksam beim Formationsprozess von Räumen partizipiert, kann dies auch zu einer konstanten Umformulierung geschlechtsspezifischer Machtstrukturen führen.

Ein tief in der Sozialisation verankertes Phänomen ist die geschlechterdifferenzierte Raumnutzung von Jungen und Mädchen: Jungen bewegen sich Statistiken zu Folge raumexpansiver als Mädchen: sie halten sich öfter in Außenräumen auf und betreiben öfters Sportarten, die als raumgreifend bezeichnet werden können (Fußball, Basketball spielen etc). Dem steht diametral die Raumnutzung durch Freizeitaktivitäten von Mädchen gegenüber, die sich häufig auf eingeschränkte Räume konzentriert und die wenig Körperradius benötigen. Dies ist natürlich in erster Linie nicht auf die biologische Konstitution zurückzuführen, sondern auf die hegemoniale Übertragung stereotypisierter Rollenbilder. Oft steht hier wieder der Schutz vor den Gefahren der Außenwelt im Vordergrund, wobei diese Vorsichtsmaßnahme nicht vor den Gefahren im privaten Bereich schützt, wie im Kapitel der Angsträume erklärt wurde (cf. Wucherpfennig 2010: 54ff.)

4. HISTORISCHE VERORTUNG

4.1. Geschlechterbilder in und von Lateinamerika

Geht es um assoziative Gedanken hinsichtlich geschlechtlicher Rollenbilder in Lateinamerika, wird mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als erstes Stichwort *Machismo* fallen. Der Begriff leitet sich vom spanischen Wort *Macho* ab und steht generell für das Männchen in der Tierwelt. Als Substantiv rekuriert er auf ein „übersteigertes Gefühl männlicher Überlegenheit und Vitalität“ und steht als Synonym für Chauvinismus (Duden 2). Wie dieses Zitat zeigt, hat der Begriff *Machismo* trotz seiner dezidiert lateinamerikanischen Herkunft inzwischen Eingang in den deutschen und — darüber hinaus — internationalen Sprachgebrauch gefunden. Mader bestätigt, dass der *Machismo* „(...) in Europa als eine zentrale Imago für lateinamerikanische Kultur fungiert“ (2003: 6). Die Begriffsverwendung etablierte sich erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts und bezeichnet seither nicht nur das männliche Selbstbild von Überlegenheit gegenüber Frauen und anderen Männern, sondern steht ebenso für (sexuelle) Aggression, Eifersucht und ein überzogenes Ehrgefühl.

Obwohl der stereotype Diskurs um eine machistische Gesellschaft in und um ganz Lateinamerika kursiert, hat er doch einen speziellen Bezug zu Mexiko, da sich der Männlichkeitskult dort besonders ausgeprägt hat. Kulturelle Vorläufer finden sich schon in der stark patriarchalen aztekischen Gesellschaft, die auf hegemonialen Gewalttitten aufgebaut war und durch die Conquista noch an kriegerischem Potenzial gewann. Durch die spanische Eroberung und die damit verbundene Christianisierung kam es nicht nur zu einer Unterwerfung der gesamten indigenen Bevölkerung, sondern auch Verfügungsgewalt über die Frauen. Diese misogynen Praxis der Kolonialherrschaft prägte das ungleiche Geschlechterverhältnis und gilt heute noch als einer der zentralen Ursprünge für den *Machismo*. Ein weiterer Grund liegt in dem von der Kolonialzeit übernommenen Ehrgefühl, das für einen Verbleib der Frau im Heim sorgte. Hauptgrund dafür war die symbolhafte Verbindung der Frau mit moralischen Werten, sodass ihre Präsenz in der von Konfrontation gekennzeichneten Öffentlichkeit als unangemessen galt und noch dazu eine Gefahr für ihre Integrität darstellte. Daher war es die Aufgabe des Mannes, die Familie nach außen — in der öffentlichen Sphäre — zu vertreten und nach innen – im Heim zu kontrollieren (cf. Potthast 2010: 415ff.)

Wird ein Mann heute auf Spanisch als *Machista*, beziehungsweise im Deutschen als *Macho* bezeichnet, so hat diese Aussage meist einen diskreditierenden Charakter (cf. *ibid*). Die

negative Konnotation kann auf die sich im Wandel befindlichen Geschlechterrollen der letzten Jahrzehnte zurückgeführt werden.

In Kontrast zum Bild des physisch aggressiven Machos steht die Metaphorisierung der lateinamerikanischen Frau als altruistische Mutter parallelisierend zu religiösen Marienrepräsentationen – daher auch der Name *Marianismo*: „Der *marianismo* geht von einer moralischen und spirituellen Überlegenheit der Frauen aus, die sich in Aufopferung für die anderen, vor allem die Familie, und in Geduld und Zurückhaltung in der Öffentlichkeit ausdrückt“ (Potthast 2010: 421).

Allerdings finden sich solche weibliche Entwürfe längst nicht nur im lateinamerikanischen Kontext, sie haben dort jedoch aufgrund des christlichen, indigenen und afrikanischen Synkretismus eine wechselseitige Intensivierung erfahren und dadurch eine besondere Permanenz erwiesen. Gemein ist diesen Vorstellungen von Weiblichkeit die Fundierung in der Gebärfähigkeit der Frauen: sowohl die andine *Pachamama* (Mutter Erde), als auch die christliche Jungfrau Maria (Mutter Gottes) werden über ihre Mutterschaft identifiziert. Frau und damit gebärfähig zu sein erhält in dieser biologistischen Sichtweise nicht nur eine betont positive Konnotation, sondern darüber hinaus noch eine Mystifizierung als *Ursprung des Lebens*. Genau denselben Aspekt betont die Symbolisierung der Frau als *Mutter der iberoamerikanischen Nationen* – erst durch sie werde die gesellschaftliche Mestizisierung möglich gemacht.

Parallel zu diesen allegorischen Weiblichkeitsentwürfen war der Platz der Frau gemeinhin auf die Familie und das Heim beschränkt: verhielt sie sich in diesem Raum moralisch und spirituell integer, kam ihr in gewisser Weise Anerkennung zu. Die Absenz der weiblichen Stimme im öffentlich-gesellschaftlichen Leben und ihre Unterwerfung unter den Mann wurden demnach als moralische Erhabenheit uminterpretiert und sicherten der Frau im häuslich-privaten Umfeld Autorität. Die Erziehung der Kinder oblag daher in den meisten Fällen der Stimme der Frau (cf. Potthast 2010: 422f.)

Selbstverständlich sind die hier skizzierten geschlechtlichen Rollenbilder allesamt Stereotype, die sich so nicht einfach auf die gesamte lateinamerikanische Realität übertragen lassen. In Lateinamerika existieren pluralistische Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, die sich insbesondere in den letzten Jahrzehnten markant gewandelt haben und nicht in die Kategorien *Machista* versus *aufopfernde Mutter* pressen lassen. Dennoch soll hiermit darauf hingewiesen werden, dass selbst wenn geschlechtliche Rollenbilder „nur“ im sozialen Diskurs und als kollektives Wissen reproduziert werden, diese oft einen präskriptiven Charakter haben und mit gewissen Erwartungen an Geschlechterrollen verknüpft sind.

4.2. Frauen in der lateinamerikanischen Gesellschaft

Es ist ein delikates Unterfangen für ein derart großes Territorium mit einer solch hybriden Gesellschaft wie der lateinamerikanischen *ein* gesellschaftliches Frauenbild zu entwerfen. Frauen stellen per se weder eine homogene soziale Gruppe dar, noch sind diese als Kategorie losgelöst von Zugehörigkeiten zu sozialer Schicht, religiöser oder ethnischer Gruppen oder Nationen zu sehen (cf. Jelin 1990: 6; Mader 2003: 5). Die folgende konzise Ausführung skizziert daher nur jene Entwicklungen der Geschlechterbeziehungen, die eine allgemeine Gültigkeit für die gesamte Region besitzen.

Die lateinamerikanische Frauenbewegung fand ihren Ursprung Ende des 19. Jahrhunderts mit der thematischen Übereinstimmung weltweiter Anliegen der Frauen — Kampf um Bildung, Frauenwahlrecht und Zugang zum Arbeitsmarkt. Nachdem ab 1929 in Ecuador und mit Paraguay als letztes lateinamerikanisches Land 1961 das Frauenwahlrecht eingeführt wurde, war ein erster wichtiger Schritt in Richtung Gleichstellung getan, wobei das Wahlrecht noch lange nicht die volle egalitäre Partizipation von Frauen garantierte. Dennoch hatte dieses Einfluss auf die rechtlich-ökonomische Situation der Frauen, die sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts grundlegend transformierte. Seither ist eine kontinuierlich steigende Zahl an weiblichen Eintritten ins Berufsleben und in die akademische Welt, somit Teilhabe am öffentlich-politischen Leben zu verzeichnen. Doch wie Sánchez Corrol folgerichtig konstatiert, sei ein Ingress in die Erwerbsbevölkerung in den meisten Fällen nicht mit einer Neudefinition tradierter Genderrollen innerhalb der Familie und Gesellschaft einhergegangen (cf. Sánchez Corrol 1999: 96). Ganz im Gegenteil führte dies zu einer Doppelbelastung der arbeitenden Frauen wie Barrancos und Cano feststellen:

Sin embargo, la mayor participación en la vida pública, la decidida presencia de las mujeres en campos que les habían sido esquivos, cuando no vedados, coexistió con la rémora de la división sexual de tareas en la esfera doméstica, fenómeno que apenas sufrió cambios y que revela que las mujeres realizan todavía de manera casi exclusiva el vasto conjunto de las labores reproductivas (2006: 497).

Dieser Fakt, die erhöhte Aneignung öffentlicher Räume bei gleichbleibenden reproduktiven Tätigkeiten im Heim, stellt alleine noch kein lateinamerikanisches Spezifikum dar, wohl aber die betont positive Konnotation der Mutterrolle, auch im feministischen Bereich (cf. Icken Safa 1991: 30; Potthast / Scarzanella 2001: 12). Wie Icken Safa betont, sei es eben diese Rolle

der Mutter, die „häusliche Rolle“ von der aus die lateinamerikanischen Frauen „Forderungen an den Staat“ stellen würden und somit das Private zu einem öffentlich-politischen Thema transformieren könnten (1991: 32). Sichtbar werden die frauenspezifischen Postulate an Regierungen anhand sozialer Bewegungen, wie der bekannten *Madres de Plaza de Mayo* in Argentinien (cf. *ibid.*).

Ein spezifisch für die Lebenswelten der Frauen differenzierendes Charakteristikum stellt das Stadt-Land-Gefälle in Lateinamerika dar:

Nach wie vor besteht in Lateinamerika ein erheblicher Unterschied zwischen urbaner und ländlicher Region, der in Ländern wie Peru, Guatemala und Bolivien, teilweise auch in Mexiko, mit einem Gegensatz zwischen mestizischer oder weißer und indianischer (sic!) Bevölkerung einhergeht. In diesen Gegenden klaffen zudem die Alphabetisierungsraten von Männern und Frauen weit auseinander (Potthast 2010: 362).

Mader warnt dennoch davor die Differenz zwischen städtischer und ländlicher Regionen mit Moderne und Tradition gleichzusetzen, diese resultiert eher in „komplexen Vernetzungen regionaler und globaler Gegebenheiten und Prozesse“ (Mader 2003: 5). Als Resultat nennt sie die „Entstehung von hybriden kulturellen Gefügen“ (cf. *ibid.*).

Wie Potthast feststellt, kann als Grundkonsens aktueller Geschlechterverhältnisse in Lateinamerika von einem elementaren Wandel durch Globalisierung und Feminismus ausgegangen werden. Diese hätten zur erhöhten Sichtbarkeit von Frauen in den Städten, verstärkter Einbindung von Frauen in den Arbeitsmarkt und - durch die aktive Partizipation an sozialen Bewegungen - das Bild der Frau grundlegend transformiert. Damit einhergehend hätten sich auch die Geschlechterbeziehungen im Allgemeinen gewandelt, wenn auch die Gleichheit unter den Geschlechtern noch eine Zukunftsvision darstellt (cf. 2010: 426).

Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass die ausführlich skizzierten Darstellungen zur feministischen Raumwissenschaft zu „Frau“ und „Raum“ sowohl für westliche, als auch lateinamerikanische Gebiete übereinstimmen.²⁸

²⁸ Siehe hierzu Jelin (1990), Czytajlo (2009).

5. Die Rolle der Frau im lateinamerikanischen Film

5.1. Überblick – Ungleiche Rollenverteilung

„Desde una galería de roles estereotipados, los personajes femeninos en el cine latinoamericano han ido cambiando hacia mujeres más fuertes, más visibles, pero el camino de las realizadoras aún está plagado de trabas” (Edith)

Diesem Zitat folgend, hat sich einerseits die weibliche Figur im lateinamerikanischen Film seit ihren ersten Auftritten im kinematographischen Format 1899 (Luisa Obregón in einem der ersten lateinamerikanischen Spielfilme, *Dos Canarios de Café*) über die revolutionäre Komponente des *Nuevo Cine Latinoamericano* der 1960er Jahre bis zur aktuellen Repräsentation *visibler* Frauenfiguren stark gewandelt (cf. Pérez Villarreal 2000: 1571f.).

Andererseits ist die Dekonstruktion stereotyper weiblicher Rollen im Film nach wie vor aufwändig, da diese jahrzehntelang reproduziert wurden und an die Interessen und Ansprüche patriarchaler Gesellschaften gebunden waren und sind: „Históricamente, la representación de género en las cinematografías tradicionales de México, y por ende en casi toda la cinematografía latinoamericana, se inscribió dentro de una ideología patriarcal que respondió a un discurso oficial ligado a cuestiones de índole político-cultural” (Torres San Martín 2001: 27). Allerdings beschränkt sich die chauvinistische filmische Repräsentation der Geschlechter nicht nur auf den lateinamerikanischen Raum: ganz im Gegenteil hat diese doch ihren Ursprung im kanonisierten nordamerikanischen, respektive Hollywood-Kino.²⁹ Die Durchsetzung gewisser weiblichen Stereotype muss daher unter diesem Licht betrachtet werden — wie Pérez feststellt: „(...) el discurso filmico hegemónico es masculino” (Pérez Villarreal 2000: 1573). Damit geht im lateinamerikanischen Film eine geschlechtsspezifische Rollenverteilung einher, die auf den Prämissen des klassischen Hollywoodkinos aufbaut: darin hat die weibliche Figur traditionellerweise einen Objektstatus inne, im Gegensatz zum männlichen, handelnden Subjekt.

²⁹ Wie zahlreiche Autorinnen konstatieren, müsse das lateinamerikanische Kino stets in seiner Dependenz zum US-amerikanischen betrachtet werden: einerseits aufgrund des nordamerikanischen Monopols auf Vertrieb und Filmförderung (Cabezón Doty 2000: 80-85), andererseits wegen seinem kulturpolitischem Einfluss auf die einheimischen Filmproduktionen (Pérez Villarreal 2000: 1575; Torres San Martín 2001: 29).

Diese geschlechtsdifferenzierende Imbalance zwischen den Filmfiguren wurde insbesondere von der feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem 1975 erschienenen Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* kritisiert. Ihrer Meinung nach spiegeln sich die gesellschaftlichen Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern auch im Kino anhand des männlichen Blicksubjekts und der Determinante Frau = Erotik wider:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 1990: 837)

Mulvey bezieht sich bei dem Inhaber des Blicks, der gleichzeitig auch stets Inhaber von Macht ist, einerseits auf den männlichen Darsteller in der Narration selbst, andererseits auch auf den voyeuristischen Blick des männlichen Zusehers im Kinosaal. Durch die Fusion dieser beiden Blicksubjekte und zusätzlich durch die Festschreibung der Frau auf erotische Rollen wird die weibliche Figur im Mainstream-Filmen zum Objekt der Begierde. Mulvey kommt daher insgesamt zu dem Schluss, dass sich das Publikum eher mit einem handelnden männlichen Helden identifiziert, der die Narration beschleunigt, als mit einer oft dem Spektakel und Erotik verpflichteten, weiblichen Lückenfüllerin, die den Handlungsfluss tendenziell unterbricht (cf. Mulvey 1990: 837f.).

Dennoch beeinflusste die Darstellung der Frau in klassischen Spielfilmen — von den Diven des frühen Kinos bis heute — als passive, zurückhaltende und aufopfernde Figuren sehr wohl auch die Lebenswelten der Frauen und animiert oftmals deren Imitation im realen Leben, wie Pérez hervorhebt. Etabliert im nordamerikanischen und europäischen Kino, dienten diese filmischen Repräsentationen der Frau ab Erfindung des Kinetographen auch als Vorlage für die lateinamerikanischen Filmgenres. Seine größte Entfaltung erfuhr dieses Frauenbild im argentinischen Tangofilm und insbesondere im mexikanischen Melodrama, deren Produktionsländer die einzigen lateinamerikanischen mit einer eigenständigen Filmindustrie in den 1930er und Folgejahren waren und somit die gesamte Region nachhaltig prägten (cf. Pérez Villarreal 2000: 1573ff.). In Anschluss an Pérez Villarreal und Torres San Martín soll grundsätzlich in den folgenden Ausführungen daher die mexikanische Filmlandschaft als

Parameter für Lateinamerika verwendet werden, da diese die weiblichen Prototypen entscheidend pro- und reproduzierte.

5.2. Weibliche Rollen

Der große Erfolg des mexikanischen Melodramas³⁰ führte zur Beeinflussung und Nachahmung anderer lateinamerikanischer „Filmländer“ wie Brasilien, Argentinien und Venezuela. Dieses Genre zeichnet sich durch eine determinierte Figurenzeichnung aus, die an Konzepte der Moral wie *Gott*, *göttliches Recht* und *Schicksal* gebunden sind, wobei ein klarer Antagonismus zwischen Gut und Böse herrscht (cf. Torres San Martín 2001: 26). Schon der mexikanische Stummfilm (1917-1929) begann Protagonistinnen anhand dieser moralischen Ansätze zu unterteilen: so kam der weiblichen Figur fortan die Rolle der Jungfrau oder Mutter respektive Prostituierten zu (cf. Torres San Martín 2000: 85). Dieser dichotomen Rollenverteilung unter weiblichen Protagonistinnen stimmt Pérez Villarreal zu und bezeichnet sie als *Maria* – respektive *Eva-Figuren*. Die Autorin zieht Parallelen zu anderen künstlerischen Bereichen, wie der Literatur, dem Theater oder der Malerei und sieht schon in diesen Vorgängern zum bewegten Bild eine immanente Polarisierung weiblicher Persönlichkeiten in eine *heilige* und — antithetisch — eine *teuflische* Frau (cf. Pérez Villarreal 2000: 1572). Wie Torres konstatiert, liegt diesen Weiblichkeitsentwürfen im Film ein im Christentum verwurzelter Dualismus zugrunde:

En la representación fílmica de tipos y personajes femeninos existe un vasto repertorio de significados, que tiene su origen en un orden moral establecido por la religión judeocristiana, donde a la mujer le ha tocado ser la salvadora y protectora de la colectividad, o bien se le ha catalogado como la mala y perversa, la deshonrada (Torres San Martín 2001: 85).

³⁰ Insbesondere das *melodrama ranchero* (oder *comedia folclórica*) mit den berühmten Sängern Jorge Negrete, Pedro Infante oder Tito Guízar verhalf dem Genre zu großem Einfluss und kann als wichtiger Teil des kollektiven lateinamerikanischen Gedächtnisses genannt werden. Interessant ist bei diesen Filmen auch die Konstruktion einer spezifischen Männlichkeit rund um das Werben einer Frau mit allen dafür notwendigen Instrumentarien wie Gitarre, Pistole, Pferd und Tequila. Der männliche Held, *el macho*, folgt darin seinen sexuellen Trieben und versteht es, die vermeintlich sensible Frau zu erobern und zu beherrschen. Diese geschlechtlichen Repräsentationen, in denen die Frau nur als Auslöserin für die Selbstdarstellung des Mannes dient und somit als passive Figur keinerlei Handlungsspielraum hat, fungiert als ideologische patriarchale Kraft (cf. Torres San Martín 2001: 92ff.; Pérez Villarreal 2000: 1579).

Eine wichtige Ausformung von Frauenfiguren wurde fortan die Darstellung als Jungfrau in Filmen wie *El milagro de Tepeyac* (1917) oder *María Candelaria* (1943) oder der aufopfernden Mutter in *Cuando los hijos se van* (1957/1968) (cf. *ibid*) und somit die Mutterfigur zum filmischen Prototyp: “La tipificación de la madre, la mujer sufrida y abnegada, pasiva y silenciosa, es el mito arraigado por la cultura de masas en Latinoamérica en una de las tradicionales heroínas femeninas del cine mexicano (...)” (Torres San Martín 2001: 86).

Im Gegensatz dazu stand die Repräsentation der teuflischen Frau im Körper der Prostituierten in Filmen wie *Santa* (1918) und *Doña Barbara* (1943). Die Rolle der Prostituierten im frühen mexikanischen Film könnte auch als Unterlaufen der hegemonial-patriarchalen Strukturen interpretiert werden, denn durch ihr Verlassen der Familie und die finanzielle Unabhängigkeit kommt ihr eine gewisse Autorität zu. Als Figur der sozialen Marginalität wird ihr jedoch ein wirklich selbstbestimmtes Verhalten verweigert. Daher limitiert die Filmhandlung durchgängig ihre Autonomie und, wie schon zuvor festgestellt, schafft auch sie die Transformation in eine *aktive* Protagonistin nicht – ganz im Gegenteil fungiert die Rolle der Prostituierten wieder nur als Konterpart zum männlichen Helden. Dieses zweigeteilte Rollenbild³¹ der Frau wurde durch die große Resonanz des Melodramas nicht nur in Mexiko zu Norm, sondern auch in den meisten anderen lateinamerikanischen Ländern und setzte sich von den frühen Anfängen der bewegten Bilder bis in die 1960er Jahre fort (cf. Torres San Martín 2001: 89ff.)

Ein erstes Aufbrechen dieser Strukturen fand erst im *Nuevo Cine Latinoamericano*, das sich mit dem *Festival de Viña del Mar* 1967 in Chile konsolidierte, durch seinen politisch-revolutionären Anspruch statt. Ähnlich wie im italienischen Neorealismus wurde das Schaffen einer eigenen, nationalen Filmsprache ebenso gefordert, wie die Darstellung alltäglicher lateinamerikanischer Lebenswelten, die teilweise mit Themen wie Armut und Marginalität einhergingen und durch die ostentative soziale Komponente den verfremdeten ausländischen Filmproduktionen eine Absage erteilte (cf. Cabezón Doty 2000: 78).

Die Repräsentation der Frau im Film erlangte zu dieser Zeit ebenso eine grundlegende Modifikation — aufgrund ihrer vermehrten Teilnahme und Sichtbarkeit inmitten dieses

³¹ Selbstverständlich können nicht alle weibliche Figuren des frühen lateinamerikanischen Films der Figur der Mutter oder der Prostituierten zugeordnet werden. Pérez Villarreal schließt sich den Forschungen Lezcanos an und unterscheidet zwischen vier Typen: der *femme fatale*, der romantischen Heldin, der zwigespaltenen Bourgeoisen, und der indigenen Frau (cf. 2000: 1577f.). Dennoch sieht sie gewissermaßen einen roten Faden der dichotomen Repräsentation der Frau zwischen „gut“ und „schlecht“ bis heute (cf. 2000: 1574).

sozial-politischen Umbruchs, der teilweise auch mit den Revolutionen in Cuba und später in Nicaragua in Verbindung stand. Nennenswert sind hier Filme des *Cinema Novos* in Brasilien, die der argentinischen Regisseurin María Luisa Bemberg und Filme wie *Frida* (1984) von Paul Leduc oder *Lucía* (1968) von Humberto Solás. Auch die filmische Attacke auf den *Machismo* der lateinamerikanischen Gesellschaft fand in *Retrato de Teresa* (1979) von Pastor Vega und *Hasta cierto punto* von Tomás Gutiérrez Alea seinen Ausdruck (cf. Pérez Villarreal 2000: 1583f.). Die Transformation weiblicher Rollenbilder in der soziokulturellen Realität Lateinamerikas fungiert daher als reziprokes Spiegelbild zu weiblichen Rollen im Film.

5.3. Kontemporäre Frauenbilder im Zeichen des Pluralismus

Ein innovatives Ausloten und einen tatsächlichen Bruch mit den tradierten Geschlechterbildern im lateinamerikanischen Film verortet Torres San Martín hingegen erst im Laufe der 1970er und 1980er Jahre und führt diese auf soziokulturelle und ökonomische Transformationen der Geschlechterrollen in der Gesellschaft zurück. Das Ringen um weibliche Selbstbestimmung und Frauenrechte, sowie die Aufhebung der Determination des Mannes als *Machista* quer zur Frau als Unterdrückten hätten zu pluralistischeren und beweglicheren Geschlechtern geführt und die Frau als aktives Gesellschaftsmitglied anerkannt (cf. Torres San Martín 2001: 126). Im Film zeigt sich dieser Wandel anhand des Abrückens von der Moral und der Thematisierung verschwiegener Aspekte:

Ideológicamente, las normas morales se fracturan desde el momento mismo que se trastocan temas tabués: incesto, maternidad precoz, homosexualidad, violación psicológica de la mujer. Se quebrantan las dicotomías en las que la ideología del patriarcado ha ubicado las relaciones de género, al regresarle a la mujer la mirada sobre su propia feminidad, sin prejuicios ni imposiciones sociales (Torres San Martín 2001: 117)

Obwohl nach wie vor viele lateinamerikanische Filme die Frauen in stereotype und hegemoniale Rollen zwängen, hat die Anzahl jener filmischen Repräsentationen, die weiblichen Protagonistinnen einen persönlichen und wertfreien Blick auf ihre Weiblichkeit gestatten in den letzten Jahren merklich zugenommen. Viele dieser Filme neueren Datums, auch die hier behandelten, fokussieren die reale Welt der lateinamerikanischen Frauen und beschäftigen sich somit erstmals auch mit Themen, die in den schematisierten Rollen von früher keinen Platz hatten: sexueller Missbrauch in *La teta asustada* (PE 2009),

Intersexualität in *XXY* (ARG 2007), Femizid in *El traspasio* (MEX 2009), Migration und Drogenschmuggel in *María, llena eres de gracia* (COL 2004). Diese Filme gehen mit einem Ausloten der eigenen (weiblichen) Identität einher – eine elementare Charakteristik der neuen lateinamerikanischen Produktionen:

Das lateinamerikanische Kino der Jahrtausendwende ist vielfältiger, undogmatischer und unterhaltsamer geworden. Der Trend geht zu persönlichen Geschichten, die jedoch oft auf sehr subtile und lebendige Weise gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren. Die Frage nach der Identität, dem eigenen Standort im Leben ist gerade in Lateinamerika, wo seit mehr als 500 Jahren so viele Kulturen gewaltsam kollidieren oder sich lustvoll vermischen, existentiell (Bremme).

Shaw stimmt mit Bremme überein, dass lateinamerikanische Filme ab dem Ende der 1990er Jahre einen Fokus auf intime, persönliche Geschichten auf einzelne Charaktere bezogen legen würden, dabei jedoch ohne auf der Politik zu beharren gleichzeitig das soziale Bewusstsein des *Nuevo Cine Latinoamericano* beibehielten (cf. 2007: 4).

5.4. Frauen als Regisseurinnen

In den letzten Jahrzehnten steigerte sich die Beteiligung weiblicher Regisseurinnen am lateinamerikanischen Filmmarkt kontinuierlich, wie nicht zuletzt die Publikation Milláns (1999) *Derivas de un cine en femenino* zeigt. Ihrer These nach müsse die Kategorisierung in ein genuin weibliches Kino (in Abgrenzung zu einem männlichen) mit Vorsicht behandelt werden: nicht notgedrungen sei der dezidiert weibliche Blick nur von Frauen einzufangen, sondern könne auch Teil des Repertoires männlicher Regisseure sein. Diese Annahme funktioniert genauso in ihrer Umkehrung: die Tatsache, dass eine Frau einen Film inszeniert, bedeutet noch lange nicht, dass er eine spezifisch weibliche Sicht einnimmt. Pauschalisierungen würden hier nicht funktionieren. Werde jedoch von den Filmemacherinnen selbst der Fokus auf ein *Cine de mujeres* (Frauenkino) gelegt, so bestehe dieses insbesondere in der Unterwanderung der vom klassischen, dominanten Kommerz und Hollywoodfilmen auferlegten Normen (cf. Millán 1999: 37). Demnach könne ein von Frauen gemachtes Kino folgendermaßen definiert werden:

El cine de mujeres sería el interesado en hablar de la mujer y del mundo *desde la mujer*, en elaborar y mostrar una “visión” o “mirada” femenina, donde interviene no sólo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espacio-temporales que

determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones (Millán 1999: 37).

Dieser Argumentation folgend, zählen alle zu analysierenden Filme zum *Cine de mujeres*, die Diegese wird aus der Sicht der Protagonistinnen elaboriert und behandelt ihre Lebenswelten.

6. FILMANALYSEN

Die drei für die Filmanalyse gewählten Filme *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006), *Madeinusa* (Peru, 2006) und *La Yuma* (Nicaragua, 2009) differieren zwar inhaltlich und thematisch gravierend, dennoch können ebenso folgende Kongruenzen hervorgehoben werden:

- Sie stammen nicht aus den zentralen „Filmländern“ Lateinamerikas Mexiko, Brasilien oder Argentinien (cf. Cabezón Doty 2000: 81), sondern aus Ländern, deren Filmlandschaft bislang eher eine Nischenfunktion ausübte. Sie überzeugten auch außerhalb ihrer Landesgrenzen und sorgten daher für eine breitere Aufmerksamkeit für das marginale Filmschaffen ihrer Länder — Peru, Ecuador und Nicaragua.
- Ihre Regisseurinnen sind tatsächlich alle weiblich — sie gehören damit zur neuen Generation der *Derivas de un cine en femenino*³².
- Die Narrationen legen einen Schwerpunkt auf die Repräsentation von Räumen und Geschlecht und insbesondere auf die Transgression der für die Protagonistinnen als eingrenzend empfundenen Räume.
- Alle drei Werke inszenieren weibliche Protagonistinnen als Hauptfiguren. Die Filmnarrationen sind eng mit den subjektiven Erfahrungswelten der Heldinnen verknüpft. Damit geht ein Bruch mit der hegemonialen Rollenverteilung einher — die Frau hat in diesen Filmen keinen Objektstatus mehr inne, sondern wird (spätestens im Laufe der Filmhandlung) zum aktiven Subjekt.

³² Von Mária Milláns (1999) Buchtitel entlehnt. Sie beschränkt sich allerdings bei ihrer Untersuchung auf die Arbeit mexikanischer Regisseurinnen.

Obwohl die mexikanische Filmtheoretikerin Torres San Martín andere Filme untersucht, die schon Ende der 1980er Jahre erschienen sind und aus Mexiko und Venezuela stammen, lassen sich ihre Thesen ohne Weiteres auf die Referenzfilme dieser Arbeit übertragen:

La mujer ya no es un espectáculo sino un sujeto activo y centro de la mirada cinemática. A través de las relaciones de los personajes protagónicos y las transiciones en sus propias identidades de género, se resignifica la contrucción del discurso de género y, por tanto, se cruzan las fronteras de una lógica estrictamente ligada a una ideología patriarcal (Torres San Martín 2001: 118).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor allem ihre Betonung auf die Veränderung der Identitäten der Protagonistinnen, die einen Wandel der generellen Geschlechterrollen impliziert.

Die Grundthese, die die folgenden Filmanalysen begleiten soll, geht von einer nicht geschlechtsneutralen, sondern sozialen und somit hegemonial strukturierten Raumproduktion und Raumnutzung aus (cf. Strüver 2010: 220). In diesem Zusammenhang werden die Filme auf ihre Darstellung mit multiplen sozialen Räumen und den damit verbundenen genderimmanenten Zuschreibungen untersucht. Je nach Film und Genre werden andere Räume im Vordergrund stehen. Die heterogenen Filme, die pluralistische Frauenbilder reziprok zu verschiedenen sozialen Räumen entwerfen, können dabei nicht nur anhand von binären Oppositionen innerer und äußerer Räume betrachtet werden. Vielmehr soll die Inszenierung des Körperraums, des Raumes der Identität und die weibliche Mobilität untersucht werden.

Die einengenden, meist repressiven Strukturen der Innenräume — des Heims — können erst in einem *Aufbruch* in ein Außen von den Protagonistinnen hinter sich gelassen werden. Eine elementare Metamorphose hinsichtlich der weiblichen Hauptfiguren geht daher immer mit ihrem Verlassen der repressiven Räume einher. Dennoch stellt sich die Frage, ob diese *Aufbrüche* auch zu einem tatsächlichen *Ausbruch* im Sinne eines markanten Auslotens von Identitätsfragen und eines anschließenden *Zurücklassens* heteronormativer, hierarchischer Strukturen führen.

Eine These, die diesen Filmanalysen zugrunde liegt, geht von einem reziproken Spiegeleffekt der filmischen Bilder und der sozialen Realität, in der sie spielen, aus. Trotz der Fiktivität des narrativen Films kann dieser doch nicht völlig losgelöst von seinem gesellschaftlichen

Umfeld betrachtet werden, wie Torres San Martín anmerkt: "Detrás de cada frase puesta en boca de un actor hay un significado real. El hecho de utilizar ciertas tipificaciones para representar las relaciones de género responde a su vez a un reflejo de modelos que tienen que ver con la propia realidad a la que se está aludiendo" (2001: 125).

6.1. LA YUMA – Körper und Raum

La Yuma ist ein nicaraguanischer Film aus dem Jahr 2009 von Florence Jaugey. Er erzählt die Geschichte der jungen Yuma, deren Ziel es ist Boxerin zu werden. Die Filmanalyse bezieht sich aus diesem Grund hauptsächlich auf den inszenierten Körperraum als Ausdruck von Emanzipation und die durch den Sport ermöglichten Identitätsräume.

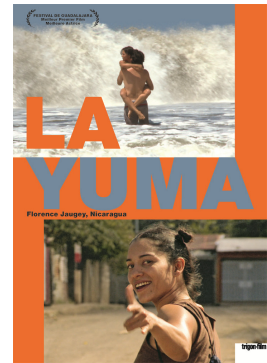


Abbildung 2

6.1.1. Die Regisseurin – Florence Jaugey

Florence Jaugey ist Regisseurin, Produzentin, Drehbuchautorin und Schauspielerin französischer Abstammung, sie wurde 1959 in Nizza geboren. Jaugey absolvierte ein Schauspielstudium in Paris und war zunächst als Schauspielerin tätig. 1990 zog sie nach Nicaragua und gründete dort mit dem nicaraguanischen Filmemacher Frank Pineda die *Camila Films Production Company*. Unter diesem Namen und ihrer Regie entstanden Kurzfilme wie *Muerto de miedo* (1991) und *Cinema Alcazar* (1997). Außerdem zählen zu ihrem Filmschaffen Dokumentarfilme wie *La Isla de los Niños Perdidos* (2001), *De Niña a Madre I* und *II* (2004/2006) und *Managua, Nicaragua is a Beautiful Town* (2007). *La Yuma* (2010) ist ihr Debüt als Spielfilmregisseurin. Jaugey widmet sich in ihrer Arbeit gesellschaftskritischen und frauenspezifischen Themen wie Teenager-Schwangerschaft, Frauenhandel, Vergewaltigung und weiblicher Denunziation dieser Probleme (cf. Camila Films; trigon-film 1).

6.1.2. Narration und Genre

La Yuma ist die Geschichte der gleichnamigen jungen Frau, die in einem *barrio marginal* (Armenviertel) von Managua wohnt. Sie ist rebellisch, wortgewandt und im doppelten Sinn schlagkräftig, nicht umsonst lautet ihr Name im Ring *La Indomable* (die Unbezähmbare) (cf. 1:11:00). Das Boxen stellt zunächst einen Eskapismus von ihrem trostlosen Alltag dar, denn ihr soziales Umfeld ist geprägt von Gewalt, Kriminalität und Drogensucht. Ihre Freunde sind Teil der kriminellen Straßengang *Los Culebras*, die Mutter eine Straßenverkäuferin, der Bruder ein Dieb, ein befreundeter Transvestit verkauft seinen Körper für Geld, der Stiefvater übergriffig – ihr Milieu kann ihr daher nicht viel bieten. Doch Yumas starker Wille und ihre physische Kraft sind ihr Antrieb sich in der Boxliga weiter nach oben zu kämpfen und damit

eine Zukunftsperspektive zu schaffen. Gemeinsam mit dem ehemaligen Profiboxer Polvorita³³ trainiert sie hart an ihrer Vision. Durch den intellektuellen Studenten Ernesto lernt Yuma das zweite Gesicht Nicaraguas kennen: ein Leben in der oberen Schicht, und erkennt damit gleichzeitig die Grenzen, die ihrer Liebe und Kampfbereitschaft gesetzt sind.³⁴

La Yuma kann zwar dem Genre des Dramas zugeordnet werden, dennoch steht die Suche nach Identität und Selbstbestimmung der weiblichen Protagonistin doch eher unter dem Zeichen des Entwicklungs- respektive *Coming of age*-Films und zeichnet damit ihren Übertritt ins Erwachsenenleben nach. Obwohl die Darstellung des peripheren Viertels die vorherrschende Armut visualisiert, ästhetisiert der Film diese nicht. Vielmehr zeichnet er sich durch ein Oszillieren zwischen Humor und Tragik aus.

Wird *La Yuma* rezensiert, so wird zunächst stets darauf hingewiesen, dass es der erste Langspielfilm seit zwanzig Jahren in Nicaragua sei – schon allein diese Tatsache mache den Film zu etwas Besonderem. Die Regisseurin Florence Jaugey und ihr Team verbrachten insgesamt zehn Jahre an der Fertigstellung des Projekts, da es keine nicaraguanische Filmindustrie und folglich keine staatliche Filmförderung gibt (cf. trigon-film 1).

6.1.3. Die Visualisierung einer räumlich getrennten Gesellschaft

Schon die Anfangsszenen von *La Yuma* bereitet das Publikum auf den räumlichen Kontext, in dem der Film spielt, vor. Während noch die Credits zu sehen sind, hört man schon aus dem Off eine männliche Stimme, die Eier anpreist. Nach einer Aufblende erscheint der zur Stimme gehörende Fahrer in einem Jeep, der über eine unasphaltierte Straße fährt, ein Straßenköter legt sich links ins Bild (cf. *La Yuma*³⁵ 0:0:39-0:0:53). Dann wird mittels eines *Establishing Shots* ein ausgetrocknetes Baseballfeld gezeigt, auf dem ein Freundschaftsspiel zwischen der Polizei und den als *antisociales* deklarierten Mitgliedern der Straßengang rund um den Anführer Culebra unter angespannter Stimmung stattfindet (cf. 0:00:55-0:03:05). Zwei

³³ Polvorita verkörpert sich, wie viele andere Figuren im Film, selbst. Die Wahl realer Schauplätze in *La Yuma* und das Rückgreifen auf Laien, die sich teilweise selbst interpretieren, kann auf Jaugeys Anspruch, real-fiktive Filme zu machen, zurückgeführt werden (cf. trigon.film 1).

³⁴ Interessant wäre ein Vergleich mit Karyn Kusamas *Girlfight* (2000), der sich zwar inhaltlich teilweise überschneidet, dessen polarisierender Charakter sich jedoch vom realistischeren *La Yuma* unterscheidet.

³⁵ In Folge werden nur noch die Filmzeiten als Referenzen angegeben, ohne Wiederholung, dass es sich dabei immer um die jeweiligen Referenzfilme handelt.

obdachlose Alkoholiker sitzen am Boden und erklären dem Eierverkäufer, der inzwischen dazugestoßen ist: „Tal vez así los chavalos se salen de las pandillas pues“ (0:01:24-0:01:27).

Anschließend werden anhand Yumas festen Schritten durch das Viertel die pluralistischen Szenarien der gelebten Marginalität visualisiert: unasphaltierte Straßen, streunende Hunde, Wellblechdächer, Schriftzüge der Straßenbande *Culebras* an den Mauern, ein Bach, der zu



La Yuma 0:04:16

einer Mülldeponie umfunktioniert wurde (cf. 0:03:44-0:04:22). Eine besondere Stellung nimmt hier der Rap-Song *Vida de perros* ein, der Yumas Schritte nahezu im Gleichtakt verfolgt. Synchron zu den filmischen Bildern erzählt er die Geschichte des Viertels: “Niños creciendo con pistolas desde pequeños, viviendo en un ambiente de bronca, maras y leños”, parallel dazu sieht man ein spielendes Kind (0:03:44-0:03:49). Die Nöte, denen Yuma und



La Yuma 0:05:04

ihre Geschwister zu Hause ausgesetzt sind, werden in der unmittelbar darauf folgenden Szene dargestellt. Als Yuma ihre kleine Schwester Marjurie fragt ob sie schon gegessen hätten, erklärt diese: „Todavía no, ya hice frijoles, pero no hay ni arroz, ni tortillas“ (0:05:04-0:05:10). Ihre Mutter hätte ihnen kein Geld dagelassen um einkaufen zu können (cf. 0:05:10-0:05:15).

Es ist die Armut und Rauheit eines peripheren *barrio populares*, eines Stadtviertels für sozial schwächere Schichten am Rande Managuas, das den räumlichen Ausgangspunkt des Films und Auslöser für den *Aufbruch* Yumas darstellt, denn es bietet ihr keine Zukunftsperspektiven. Vielmehr schränken sie die Repressionen innerhalb der Familie, die Armut und Arbeitslosigkeit, sowie die Kriminalität ihrer Freunde in ihrer Entwicklung ein. Daher kommentiert sie in einer wichtigen Szene ihrem Freund El Down³⁶, der zur Straßengang gehört, dass sie dieses *verdamnte* Viertel so bald wie möglich verlassen möchte (cf. 0:31:33-0:31:38).

³⁶ Mann mit Down-Syndrom. Im Lauf der Diegese wird immer offensichtlicher, dass insbesondere die Menschen zu Yuma halten und ihren Traum Boxerin zu werden unterstützen, die sich selbst unter alternative Identitäten abseits der sozialen Norm subsumieren. Dazu zählen neben EL Down, Yader, der nachts als Striptease-Tänzer für Frauen arbeitet und La Cubana, eine transsexuelle Prostituierte.

Im Gegensatz dazu steht die räumliche Verbildlichung mittlerer und oberer Schichten Nicaraguas, personifiziert durch den Journalismusstudenten Ernesto, in den sich Yuma verliebt. Sein Ort konzentriert sich auf das Zentrum der Stadt, wo sich die Zeitungsredaktion, in der er arbeitet und seine Universität befindet (cf. 0:12:59; 0:20:20). Auch ihr erster Boxtrainer Yader hat den Ausbruch aus dem marginalen Viertel geschafft und betreibt ein kleines Fitnessstudio, Doña Scarlet gehört die Secondhand-Modeboutique, in der Yuma auf Drängen ihrer Mutter zu arbeiten beginnt.

Das räumliche Bild, das Jaugey in ihrem Film entwirft, ist daher von Antagonismen gekennzeichnet. Es ist die Repräsentation eines postrevolutionären Landes mit einer gespaltenen Gesellschaft, die sich in ein Prekariat und eine Bildungsschicht teilt. Die soziale Trennung findet auch seine räumliche Äquivalenz: je nach Klassenzugehörigkeit und finanziellen Möglichkeiten ist ein Verbleib im *barrio* der Peripherie oder ein Betreten der Clubs und Bars der Innenstadt möglich.

Yumas Aktionsradius ist zwar nicht nur auf ihr Viertel beschränkt, selbstsicher bewegt sie sich durch die Straßen Managuas. Dennoch sind ihren Bewegungen Grenzen gesetzt – insbesondere das Fehlen finanzieller Mittel schränkt sie in ihrer Mobilität ein und bindet sie unmittelbar an den Umkreis des *barrios*. Erst durch Ernesto erhöht sich ihre Mobilität: er ermöglicht ihr den Eintritt in eine angesagte Bar des Innenstadtviertels, nimmt sie mit auf ein Konzert auf dem Universitätscampus und fährt schlussendlich mit ihr ans Meer (cf. 0:27:37; 0:36:05; 0:42:10). Diese Szene hat eine besondere Aussagekraft, da parallel zur Weite des Meeres eine Öffnung der Personen stattfindet und dadurch die antagonistischen Klassenzugehörigkeiten der beiden offensichtlich werden. Im Gespräch stellt sich heraus, dass Ernestos Vater in Miami lebt, Ernesto aber gern in Nicaragua ist und daher das Land nicht verlassen möchte. Yuma reagiert entsetzt: „Vos sí que sos raro! No jodas, qué no haría yo por tener esta visa, para irme a la mierda! Qué es lo bonito que le ves estando aquí?” Ernestos Antwort lautet schlicht: “Mira, este es mi país. Aquí nació, aquí crecí. Mi papá se jaló, pero mi mamá se quedó y así nos crió. Con este sentimiento, que pertenecemos a esta tierra” (0:45:08-0:45:256). Anhand dieses Dialoges werden die unterschiedlichen Möglichkeiten, die Nicaragua den beiden bieten, offensichtlich: Ernesto hat aufgrund seines höheren Bildungsstandards Chancen auf einen gut bezahlten Posten, dahingegen sehen Yumas Zukunftsperspektiven schlecht aus, ihren Ausweg sieht sie in einem Verlassen des *barrios*.

6.1.4. Bruch mit tradierten Geschlechterrollen: Boxen

In *La Yuma* wird ein pluralistisches Bild von Geschlechterkörpern erzeugt, das mit traditionellen weiblichen und männlichen Rollen bricht.³⁷ Diese Zäsur stereotyper Rollenbilder lässt sich in erster Linie an der Wahl der Sportart der weiblichen Hauptfigur Yuma festmachen. Das Boxen ist schließlich eine Sportart, die im konventionellen Geschlechterdiskurs eindeutig männlich besetzt ist und innerhalb sportlicher Fachkreise bis vor kurzem als eine der letzten wahren „Männerreservate“ galt, wie die Sportgeschlechterforscherin Alfermann konstatiert (cf. Alfermann). Diese Situation änderte sich zwar durch die erstmalige Integration der Kategorie des Frauenboxens in die olympischen Sommerspiele 2012 in London.³⁸ Deshalb postwendend auf eine egalitäre Behandlung von Männern und Frauen im Boxkampf zu schließen und die erreichte Emanzipation zu postulieren, wäre allerdings verfrüht, vielmehr handle es sich in erster Linie um die Konstruktion einer spezifisch „weiblichen Sportsidentität“ (Nieland / Schaaf). Denn obwohl die Reputation weiblicher Boxerinnen in den letzten Jahrzehnten zugenommen habe, müssten diese nach wie vor gegen gesellschaftliche Vorurteile und eine unterrepräsentierte und/oder sexistische Darstellung in den Medien ankämpfen (cf. *ibid*).

Yuma muss sich ebenso gegen Diskriminierung aufgrund ihres Sports wehren, das wird besonders in jener Szene deutlich, in der es zu einem Disput mit dem Ganganführer und ihrem Freund Culebra kommt. Nachdem Yuma erklärt, sie arbeite nur im Shop von Doña Scarlett, um Geld für das Boxen zu verdienen, fragt er sie wütend: „Sigue con esa loquera? Cuando has visto una mujer boxeadora?“ (0:24:44-0:24:48). In dieser Aussage schwingt einerseits die Bedeutung von Boxen als genuin männlichen Sports mit, andererseits steckt darin der Vorwurf sie könne sich der Lächerlichkeit preisgeben. Yumas Kraft liegt jedoch nicht nur im physischen Bereich, auch verbal zeigt sie sich alles andere als unsicher und kontert: „Y qué te importa vos lo que yo haga, no jodas! Lo que pasa es que sos un gran anticuador ridículo!“ (0:24:53-0:24:56) und entlarvt damit vielmehr Culebras Position als lächerlich und rückständig. Die zweite Reaktion, die auf Yumas Begeisterung für das Boxen von Freunden hervorgerufen wird, ist protektionistisches Verhalten. Als sie mit Ernesto am Meer sitzt und

³⁷ Wiederum kann hier außerdem auf die Repräsentation divergenter Körper durch die Figuren Yader und La Cubana hingewiesen werden.

³⁸ Exemplarisch für die Steine, die weiblichen Boxerinnen in den Weg gelegt werden, war die sexistische Debatte des Amateurbox-Weltverbands (AIBA) im Vorfeld von Olympia, die weiblichen Boxerinnen sollten Röckchen anstatt von Shorts tragen. Der Boxwettbewerb ist seit 1904 eine olympische Disziplin, es dauerte jedoch länger als ein Jahrhundert bis auch Frauen zugelassen wurden (cf. Neumann 2012).

dieser sie fragt warum sie boxe, antwortet Yuma wie immer selbstbestimmt: „Pues, porque me gusta“. Ernesto jedoch meint, er möge den Boxkampf nicht, denn: „No me gusta que te lastimen“ (0:44:30-0:44:42). Obwohl er damit keine böse Absicht verfolgt und im Gegensatz zu Culebra keine vorurteilsbehaftete Meinung besitzt, ist es dennoch sein Ziel, Yuma zu schützen und damit in ihrer Selbstbestimmung einzuschränken. Eine ähnliche Haltung nimmt Doña Scarlet ein, die Yuma rät zum *Kommissariat der Frau* zu gehen, weil sie ihr einfach nicht glaubt, dass ihre blauen Flecken tatsächlich vom Boxen stammen: „Pero, qué cosa que las chavalas ahora andan boxeando! Habrase visto!“ (0:41:02-0:41:07).

Selbst wenn sich Yuma wiederholt für ihre Entscheidung Boxerin zu werden rechtfertigen muss, hält sie an ihrem Ziel fest, denn das Boxen bedeutet für sie Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen, wie in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet wird.

6.1.5. Körperraum als Ausdruck von Emanzipation

Wie schon zuvor unterstrichen wurde, werden Abweichungen von der Geschlechternorm zunächst aufgrund des körperlichen Auftretens im wahrsten Sinne des Wortes *augenfällig*. Wählen Frauen einen männlich konnotierten Sport wie das Boxen, der mit „Kraft, Schnelligkeit, Kampfeswille, Mut und Härte“ in Verbindung gebracht wird, impliziert dies ein Abrücken vom weiblichen Stereotyp des Sports, das traditionellerweise unter dem Blickwinkel von „Ästhetik, Anmut und Grazie“ steht (Alfermann). Damit geht ein Bruch mit an Körpern festgemachten und klar zuordenbaren Geschlechtsidentitäten einher. Oft führe die Wahl eines „Männersports“ zur Überkompensation des „Weiblichen“ in der Freizeit, wie die Filmvermittlerin und Boxerin Poell konstatiert:

Profiboxerinnen stehen irgendwie unter Beweislast ihrer eigenen Weiblichkeit. Je mehr Schlagkraft und Erfolg eine im Ring hat, umso mehr scheint sie außerhalb des Rings ihre weiblichen Attribute zur Schau stellen zu müssen. Fast so als gelte es, die männliche, testosteron-schwangere Aura des Sports, all den dreckigen Schweiß und die Härte, durch umso mehr Make-up, weibliche Kurven und genderstereotype Sanftheit auszugleichen (Poell 2011).

Ihre Analyse bezieht sich auf professionelle, reale Boxerinnen, auch in diesem Punkt weicht der Film *La Yuma* ab, denn Yuma sieht keinen Grund sich stereotypen weiblichen Erscheinungsbildern zu unterwerfen, selbst wenn sie dafür Kritik von der Boutiquebesitzerin erntet: „Oye, en qué estás pensando, es que pareces zombie. Claro, te ven toda rara y se

asustan. No sé, deberías arreglarte mejor, sos una chavala bonita, vestiste sexy” (0:19:21-0:19:36). Sie erklärt Yuma anhand dieser Worte wie sie mehr Ware verkaufen könnte und dass sie die Kunden durch ihre *rareza* (Andersartigkeit) verschrecken würde. Es ist nicht das einzige Mal, dass Yuma als andersartig und seltsam bezeichnet wird. Im Laufe der Diegese wird ihr durch unterschiedliche Personen (Doña Scarlet, Ernesto und La Cubana) immer wieder zu verstehen gegeben, dass sie *anders* sei (cf. 0:28:17-0:28:45; 0:33:17-0:33:30). Die Figur der Yuma bewegt sich daher, trotz ihrer Suche nach Identität, vermehrt im Blickwinkel der Alterität.

Neben dem Boxen ist es nicht nur der von ihrer Chefin kritisierte Kleidungsstil, der sie so *anders* als die anderen Mädchen erscheinen lässt. Doch dieser ist wohl das augenscheinlichste Merkmal ihrer Differenz: sie bevorzugt weite T-Shirts und Hosen, die wenig von ihrem Körper preisgeben. Weit wichtiger in diesem Kontext ist jedoch Yumas Art sich zu bewegen, denn sie bricht klar mit dem Stereotyp, demzufolge Männer sich raumexpansiver bewegen würden. Ihre Schritte sind weit und ihre gesamte Körperhaltung signalisiert Selbstbewusstsein und Stärke. Ihr Körper ist im metaphorischen Sinn ihre Waffe: nicht nur im Boxring gegen ihre Gegner_innen, sondern auch im täglichen Leben, wie vor allem im Kapitel des repressiven Innenraums erläutert wird. Außerdem verfügt sie selbstbestimmt über ihren eigenen Körperraum, nicht nur in Bezug auf Sport und Kleidung, auch hinsichtlich ihrer Sexualität. Als Ernesto sie nach ihrem ersten Date fragt, wann sie sich wieder sehen könnten, meint sie nur „Ahora“, zieht ihn an sich und küsst ihn (cf. 0:29:52-0:30:00).

Wie schon früher erklärt, sind Geschlechtsidentitäten wandelbar und können durch aktive Neuformulierungen, wie Yuma das tut, transformiert werden: „Insgesamt lassen sich Körper, Orte und Räume als wichtige Medien zur Herstellung, Verfestigung und Kontrolle, aber auch zur Veränderung von Identitäten interpretieren“ (Pott 2007: 30).

6.1.6. Boxen als Weg zur Befreiung

Für Yuma ist der Boxkampf weit mehr als ein Sport der ihr gefällt – vielmehr kann sie dabei dem repressiven Umfeld entfliehen, das sie umgibt und die Aggressionen und Enttäuschungen physisch bekämpfen. Diese Symbolik wird schon in einer Anfangsszene thematisiert. Ihr Stiefvater Alfonso weigert sich ihr Geld für die Tortillas zu geben, damit die Kinder etwas zu essen haben mit den Worten: „Qué? Que soy tu papá para darte? Ni mi mujer sos, no fue?“ (0:05:21-0:05:27). Yuma verärgert seine Reaktion enorm – um den aufgestauten Zorn

abzubauen führt sie ihr erster Weg in Yaders Fitnessstudio. Obwohl dieser Raum ansonsten nur von Männern okkupiert wird, fühlt sie sich dort wohl und kann ihre Aggressionen in physische Kraft transformieren. Ihr exzessives Training am Sandsack



La Yuma 0:08:51

wird von der Kamera zwischen amerikanischer und großer Einstellung wechselnd und alternierendem Fokus auf ihre linke und rechte Gesichtshälfte vollzogen. Deutlich gelöst verlässt Yuma nach der körperlichen Anstrengung das *gimnasio*, auch weil sie durch Yaders Vermittlung ein Vorstellungsgespräch beim Exprofiboxer Polvorita³⁹ haben wird (cf. 0:06:52-0:08:58).

Im *Gimnasio de la Alcaldía* trainiert der ehemalige Profi Polvorita mit Männern, jedoch wärmen sich im Bildhintergrund auch Frauen auf (cf. 0:15:15-0:15:47). Er beschließt Yuma zu testen und gleich mit ihr in den Ring zu steigen – es ist der erste Zweikampf im Film, der gezeigt wird und dieser hat eine besondere Signalwirkung. Wie für die Darstellung von Boxkämpfen im Medium des Films üblich zeichnet sich die Szene durch viele Schnitte, Kameraschwenks und unterschiedliche Kameraeinstellungen aus, um die Schnelligkeit und Härte der Schläge zu visualisieren. Der Kampf beginnt mit einer amerikanischen Einstellung und behält nach dem ersten Schnitt die Kameraeinstellung bei, jedoch erklingt dabei nicht-diegetische, sanfte Klaviermusik, wie um das rasende Tempo der Faustschläge zu drosseln. Nach dem zweiten Schnitt werden Yumas Schläge auf Polvorita über seine Schulter gezeigt (Over-shoulder), danach werden die beiden in einer nahen Einstellung präsentiert.



La Yuma 0:16:22; 0:16:28; 0:16:33; 0:16:35

³⁹ Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Polvorita sich selbst verkörpert. Erwähnenswert ist auch, dass er in Nicaragua tatsächlich jener Trainer war, der das Frauenboxen initiierte und populär machte (cf. *La Prensa*).

Auf den vierten Schnitt folgt eine halbtotale Einstellung, der Kampf endet in einer totalen Einstellung, die einen Überblick über die Boxhalle gibt (cf. 0:16:19-0:16:44). Selbst wenn der Fight beendet ist, sind seine Schläge, als diegetischer Ton, der jedoch aus dem Off kommt,



La Yuma 0:16:37; 0:16:39; 0:16:53.

bei Yumas Nachhauseweg immer noch hörbar. Auch die Klaviermusik läuft parallel dazu – mit diesem Effekt soll dargestellt werden, dass Yuma noch über das Boxen nachdenkt. Sie lächelt zufrieden und blickt zum Mond – versinnbildlicht für den Wunsch nach Freiheit (cf. 0:16:45-0:17:08). Hier bedeutet der Boxkampf erstmals mehr als eine reine Kompensation für die sozialen Umstände Yumas, vielmehr transformiert sich die Boxhalle allmählich in ihren Identitätsraum. Um dem repressiven Innenraum des Hauses zu entfliehen, eignet sich Yuma einen anderen Innenraum an, der allerdings männlich konnotiert ist (die Boxhalle) und stellt damit eine genuine Transgression der Geschlechterordnungen dar.

Dass der Boxkampf auch den Weg zur mehr Selbstbestimmung frei macht, wird in jener Szene angedeutet, in der sie Culebra nach ihrem Wochenende mit Ernesto fragt, was sie gemacht hätte. Yuma stellt ihm die Gegenfrage: “Desde cuando yo te tengo que dar cuenta de mi vida?” Daraufhin Culebra: “Desde que te hice mi mujer, o ya se te olvidó?” Yumas wichtige Klarstellung auf sein Macho-Gehabe lautet: “Mira, yo no tengo dueño, oíste! Yo hago lo que me regala la gana” (0:48:39-0:48:44). Culebra will damit herausfinden, ob Yuma einen anderen Freund hat, ihre Mutter verlangt zeitgleich ihr Einkommen für den Unterhalt – kurz: Yuma wird ringsum bedrängt, der einzige Ausweg und Befreiung von Zwängen stellt das Boxen dar. Sie reagiert sich daher im Training zu männlich konnotierter Reggaeton-Musik ab. Aus der Untersicht wirkt Yumas Gesicht und Oberkörper in der nahen Einstellung „erstarkt“, erstmals eignet sie sich für das Training auch Außenräume, die Natur an und joggt selbstbewusst durch Managuas Straßen bei Nacht (cf. 0:49:23-0:50:16).

Hier verdichtet sich die Narration und erhöht sich das Tempo schlagartig, anhand einer Parallelmontage werden mehrere Handlungsstränge gleichzeitig inszeniert, rasche Schnitte zwischen den Narrationsebenen sorgen für eine Zunahme der Suspense. Einerseits überfällt

die Gang *Los Culebras* einen Huhntransporter⁴⁰ und stiehlt dessen gelagertes Geld. Andererseits verfolgt der ältere von Yumas Brüdern im Auftrag Culebras ihren Freund Ernesto und schlägt diesen und seine „wirkliche“ Freundin Gloria krankenhausreif (cf. 0:54:53-1:01:00). Die nächste Szene zeigt die Verwurzelung Yumas mit der Boxhalle, sie kämpft gegen eine weibliche Kontrahentin unter der Anweisung Polvoritas. Dieser verspricht ihr die Woche darauf ihren ersten offiziellen Boxkampf bestreiten zu dürfen, wenn sie weiterhin trainieren würde. Yumas Miene, in den meisten Fällen düster und abweisend, verändert sich aufgrund dieser Aussicht grundlegend: sie strahlt über das ganze Gesicht und verlässt beschwingt die Trainingshalle. Die Kamera vollzieht einen Schwenk von oben nach unten, um das Gebäude, in dem sie trainiert, zu visualisieren. Darauf steht *Salon de Usos Mujeres* geschrieben – die männliche Bedeutung der Boxhalle wurde hier auch im offiziellen Diskurs umgedeutet (cf. 1:02:34-1:03:06).

Draußen wartet Ernesto auf sie, er trennt sich von ihr, da er fälschlicherweise annimmt, dass Yuma hinter der Schlägerei steckt, um an sein Vermögen zu kommen. Sie klärt ihn nicht auf, zu sehr schmerzen seine Worte „No vales nada. Nada!“ (1:04:06-1:04:09), gleichzeitig wird ihr durch das Gespräch bewusst, dass sich die Antagonismen der sozialen Klassen zwischen ihnen nie auflösen werden, auch dass Ernesto nie seine andere Freundin verlassen hat und dies auch in Zukunft nicht tun wird. Wutentbrannt stürmt sie in das Versteck Culebras, der inzwischen wegen Mord an einem Polizisten gefahndet wird. Yuma muss sich hier endgültig für eine der zwei Seiten entscheiden: das *barrio*, die Gang und ihr altes Leben oder einen kompletten Bruch und Neuanfang. Auf sprachlicher Ebene wird diese Entscheidung durch Culebras Frage: „Me desprecias? Me desprecias Yumita?“ festgehalten – nach einer Denkpause antwortet Yuma mit „Sí“ und bricht daher mit dem *barrio* (1:06:08-1:06:15). Nach dem Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman liegt hier eine semantische Grenze vor: er unterteilt die Diegese in zwei distinktive semantische Räume, die durch eine Grenze voneinander getrennt sind und erst durch die Transgression der Heldin/des Helden zur Handlung führe (cf. Frank 2009: 67). Steht Culebra sinnbildlich für den Raum des Armenviertels, so entscheidet sich Yuma hier willentlich für die Boxhalle als Zukunftsvision – denn nach einem Schnitt erscheint der Moderator ihres ersten offiziellen Fights. Als Zuschauer_innen sind keine „alten“ Freunde anwesend, hier wird offensichtlich, dass diese es

⁴⁰ *Los pollos* fungieren als visualisierte Metapher der Armut, denn als die Gang von der Polizei verfolgt wird, werfen sie diese auf die Straße — ein gelungenes Ablenkungsmanöver, denn die Bewohner_innen des *barrios* reißen sich um das kostenlose Essen.

im Gegensatz zu Yuma nicht geschafft haben, aus dem Viertel auszubrechen (cf. 1:06:46-1:07:14). Yuma geht darüber hinaus als Siegerin aus diesem offiziellen Kampf heraus (cf. 1:10:47-1:11:00). Wiederum wird anhand pluralistischer Kameratechniken der Boxkampf visualisiert: alleine die erste Runde zeichnet sich durch 10 Schnitte und Kameraeinstellungen von Detail (Füße), über Groß, Nah bis Amerikanisch aus.

6.1.7. La casa – Repressiver Innenraum

Dass für Yuma das Zuhause keinen Ort der Erholung darstellt, wird insbesondere anhand der Frequenz offensichtlich, in der sie sich im Haus aufhält – nämlich fast nie. Die von Yuma genutzten sozialen Räume stellen eine Art Dreieck dar: die Straßen des *barrios*, das Geschäft, in dem sie arbeitet (*tienda americana*) und die Boxhalle als Identitätsraum. Sie kann daher der repressiven Atmosphäre des Hauses, im Gegensatz zu ihren beiden jüngeren Geschwistern Marjurie und Rommel, entgehen. Dass diese speziell unter der autoritären und gewaltsamen Art ihres Stiefvaters Alfonsos zu leiden haben, wird schon in einer Szene zu Beginn des Films verdeutlicht. Die Kinder sitzen vor dem Fernseher, ihre Mutter bügelt — Alfonso schleicht sich von hinten an sie heran, umschlingt sie und fasst ihr an die Brüste. Seinen Übergriff kommentiert er mit den Worten: „Dejame mansar esa fier. Yo sé lo que necesites ahora!“. Die Mutter weist zwar seine Begierden zurück („Esperate Alfonso“), relativiert die Situation jedoch mit einem Gekicher. Die beiden kleinen Kinder schauen zwar kurz auf die beiden zurück, drehen sich jedoch sofort wieder angewidert weg (0:09:45-0:10:00). Nur um zu verdeutlichen, dass Alfonsos Verhalten alle Familienmitglieder betrifft, wird gleich darauf auch noch Yumas Körper zur Zielscheibe der Begierde, denn sie steht nur mit einem Handtuch umwinkelt im Wohnzimmer, um mit ihrer Mutter zu sprechen. Alfonso kommentiert ihren Auftritt mit den Worten „Chocho, qué sexy!“ Diese lässt sich jedoch solche Aussagen nicht gefallen und rät ihm sich besser nicht einzumischen. Er folgt ihrem Rat nicht und meint zu seiner Geliebten, dass er erst jetzt bemerkt hätte, dass ihre Tochter eine Frau sei (0:10:03-0:10:11). Damit wird innerhalb der Narration erneut darauf hingewiesen, dass Yumas Erscheinungsbild nicht dem der stereotypen Weiblichkeit entspreche.

Die Kinder sitzen vor dem Fernseher, ihre Mutter bügelt — Alfonso schleicht sich von hinten an sie heran, umschlingt sie und fasst ihr an die Brüste. Seinen Übergriff kommentiert er mit den Worten: „Dejame mansar esa fier. Yo sé lo que necesites ahora!“. Die Mutter weist zwar seine Begierden zurück („Esperate Alfonso“), relativiert die Situation jedoch mit einem Gekicher. Die beiden kleinen Kinder schauen zwar kurz auf



La Yuma 0:09:45

die beiden zurück, drehen sich jedoch sofort wieder angewidert weg (0:09:45-0:10:00). Nur um zu verdeutlichen, dass Alfonsos Verhalten alle Familienmitglieder betrifft, wird gleich darauf auch noch Yumas Körper zur Zielscheibe der Begierde, denn sie steht nur mit einem Handtuch umwinkelt im Wohnzimmer, um mit ihrer Mutter zu sprechen. Alfonso kommentiert ihren Auftritt mit den Worten „Chocho, qué sexy!“ Diese lässt sich jedoch solche Aussagen nicht gefallen und rät ihm sich besser nicht einzumischen. Er folgt ihrem Rat nicht und meint zu seiner Geliebten, dass er erst jetzt bemerkt hätte, dass ihre Tochter eine Frau sei (0:10:03-0:10:11). Damit wird innerhalb der Narration erneut darauf hingewiesen, dass Yumas Erscheinungsbild nicht dem der stereotypen Weiblichkeit entspreche.

Alfonso wiederum entspricht exakt dem Stereotyp des männlichen *machistas*. Obwohl er aufgrund seiner Arbeitslosigkeit nichts zum Lebensunterhalt der Familie beiträgt, geht er dennoch von seiner Befehlsgewalt über die gesamte Familie aus. Seine Geliebte trägt die Doppelbelastung einer als Hausfrau und Straßenverkäuferin arbeitenden Frau, um die Alkoholsucht Alfonsos und die Lebenskosten der Familie tragen zu können. Alfonso hingegen verbringt den Großteil seiner Tage schlafend – in Stühlen oder der Hängematte. Yuma sieht aus demselben Grund nicht ein, warum sie ihren Verdienst ihrer Mutter abgeben sollte: „Y para qué la [la quincena] quiere, para darsela este borracho?“ (0:47:49-0:47:57).



La Yuma 0:53:05

Eine weitere Szene, die die von Alfonso ausgeübte Repression innerhalb der Familie visualisiert, findet durch sein nächtliches Eindringen in den intimsten Innenraum – das Schlafzimmer der Kinder statt. Langsam nähert sich der Schatten seiner Hand dem Vorhang, dann zieht er ihn auf und insultiert Yuma aufgrund ihrer Benützung von Elektrizität mitten in der Nacht. Yumas

kleine Schwester Marjorie erschreckt die Präsenz des Stiefvaters derart, dass sie sich schnell von hinten an die große Schwester schmiegt und somit vor ihm versteckt (0:53:02-0:53:17). Der eigentliche Raum der Erholung transformiert sich durch Alfonsos gewaltsamen Zutritt in einen Angstraum. Die Mädchen blicken wie versteinert vor Furcht zu dem „Einbrecher“. Diese hegemonische



La Yuma 0:53:06

Rollenverteilung wird durch unterschiedliche Kameraeinstellungen und -perspektiven affirmiert. Alfonso wird eindeutig in der hierarchisch mächtigeren Position dargestellt: die beiden Mädchen sitzen im Bett, sind ihm daher größtmäßig unterlegen und müssen zu ihm aufblicken, wie die Untersicht der Kamera betont. Durch die Overshoulder-Einstellung wird Yumas Blick zu Alfonso hinauf imitiert. Alfonsos Blick auf die Mädchen wiederum wird durch eine Aufsicht der Kamera vollzogen, durch die nahe Einstellung wird die verängstigte Mimik der beiden fokussiert.

Nachdem Alfonso ihr Zimmer wieder verlässt, hören die Mädchen sogleich lautes Stöhnen vom Geschlechtsverkehr der Erwachsenen, Yuma hält ihre kleine Schwester fest im Arm, hält ihr die Ohren zu und flüstert „Duermate, aquí estoy yo“ worauf Marjorie „Yo quiero morir“

antwortet. Das Bild löst sich in einer Abblende auf (0:53:18-0:53:52). Es wird spätestens hier⁴¹ offensichtlich, dass Yuma symbolhaft die Mutterrolle für ihre beiden jüngeren Geschwister übernimmt. Allerdings führen die irreversiblen Vorfälle der Gewaltausübung durch den Stiefvater in der nächsten markanten Szene dazu, dass sie tatsächlich die volle Verantwortung für ihre Geschwister übernimmt und beschließt diese allein aufzuziehen.



La Yuma 1:13:07

Als Paradebeispiel für die misogynen Unterdrückung durch Alfonso gilt jene Szene, in der der sexuelle Missbrauch der kleinen Schwester Marjurie angedeutet wird. Obwohl dem Publikum nicht explizit gezeigt wird, dass der Stiefvater sie vergewaltigt hat, oder es „lediglich“ vorhatte, ist eine alternative Interpretation ausgeschlossen. Als Yuma in Begleitung von La Cubana nach Hause kommt, sitzt ihr kleiner Bruder verlassen vor dem Haus und erzählt ihr, dass Marjurie alleine mit Alfonso im Haus sei (cf. 1:12:18-1:12:42). Yumas erste Vermutung stellt sich tragischerweise als richtig heraus. Die Haustür ist von innen verschlossen, daher verschafft sie sich mittels ihrer physischen Kraft Zutritt in das Haus (cf. 1:12:43-1:12:57). Alfonso läuft mit einem Baseballschläger bewaffnet aus dem Schlafzimmer heraus und beschimpft Yuma, ihre Frage, wo Marjurie sei, kommentiert er nur lapidar mit „Qué sé yo! Yo no soy su papá!“ (1:12:58-1:13:03). Mit diesen Worten weist er zusätzlich darauf hin aus seiner Sicht nichts Unrechtes gemacht zu haben. Marjurie verlässt nun schleunigst das Schlafzimmer und versteckt sich hinter Yuma. Diese lässt sich von Alfonsos Waffe nicht einschüchtern und droht ihm mit einer Anzeige. Sie bewirkt damit einen Bruch mit seiner machistisch-hegemonialen Unantastbarkeit und ruft ein erhöhtes Aggressionspotential von seiner Seite hervor. Alfonso bleibt nur noch die letzte männlich konnotierte Bastion um seine Würde zu retten: ein Zweikampf mit ihr (cf. 1:13:04-1:13:22). Yuma willigt sofort ein: “Pues suelte esta mierda [den Baseballschläger] hijo de las cien mil putas y deja venir!” (1:13:23-1:13:25). La Cubana will die Kinder jedoch in Sicherheit bringen und versucht Yuma aus dem Haus zu ziehen, doch Alfonso fügt hinzu: „Las dos son unas mariquitas. La cochona⁴², la

⁴¹ Auch schon zuvor wird Yuma wiederholt die Rolle der Mutter zuteil: sie kümmert sich darum, dass ihre Geschwister Essen bekommen (cf. 0:05:04-0:05:15), blickt in ihr Schlafzimmer um zu sehen, ob diese schlafen (cf. 0:17:12-0:17:39) und spielt mit ihnen (cf. 0:25:27-0:25:54).

⁴² Despektierlich: Schwuchtel.

cochina y los cochinitos!“. (1:13:26-1:13:33). Nach diesem Ausspruch läuft Yuma zurück und verpasst Alfonso doch noch einen Schlag ins Gesicht, dessen Härte ihn zu Boden gehen lässt (cf. 1:13:34-1:13:42).

Das physische Training von Yuma macht sich in dieser Situation bezahlt – zwar schlägt sie außerhalb des normierten Raumes, der Boxhalle, und in keiner Wettkampfsituation zu – schafft es dadurch allerdings, sich und ihre Geschwister zu verteidigen. Ihre Reaktion führt gleichermaßen zu einer unumkehrbaren Entscheidung: das Haus als repressiver Innenraum stellt für alle drei keinen sicheren Ort der Zukunft mehr dar.

Zunächst finden sie Unterschlupf im kleinen Haus von La Cubana, dort sind sie fern heteronormativer Zwänge geschützt vor patriarchalischen Übergriffen. Durch die Transsexualität von La Cubana steht dieser Ort symbolisch für eine *andere, alternative* Identität abseits allgemeingültiger Ordnung. Zur Betonung des Sicherheitsaspekts in La Cubanas Raum erklingt im Hintergrund eine Musik mit programmatischer Konnotation: „Mi barrio, mi gente. Las cosas que ya nunca volverán“ (1:13:47-1:13:57). Das Lied verweist einerseits darauf, dass die Übergriffe und der sexuelle Missbrauch fortan der Vergangenheit angehören, andererseits nimmt es schon den notwendigen Bruch mit dem *barrio* voraus. Denn die Geborgenheit dieses nonkonformistischen Heims hat ein rasches Ablaufdatum: schon am nächsten Morgen erscheint Yumas Mutter vor der Türe und fordert die Kinder zurück. Yuma hat jedoch schon einen Entschluss gefasst: “No, se van a quedar conmigo. (...) Conmigo van a estar mucho más seguros” (1:15:05-1:15:13). Zunächst hilft Doña Scarlett Yuma finanziell über die Runden zu kommen, Yader hingegen gibt ihr den Tipp, bei einem befreundeten Zirkusdirektor um Arbeit anzufragen, da dieser neue Künstler_innen suche (cf. 1:15:38-1:17:12). Nachdem der Boxtrainer Polvorita Yuma keinen schnellen Aufstieg in die Profiboxliga, und somit ein höheres Einkommen versichern kann, beschließt sie tatsächlich mit dem Zirkusdirektor zu sprechen.

6.1.8. Finale Transgression — Zirkus als mobiler Freiheitsraum

La Cubana ist von Yumas Idee in einem Zirkus aufzutreten nicht sonderlich begeistert: „Yo no sé amiga, pero haces la ridícula (...) Allí se van a reír de vos. Pero yo sé lo que es eso, y vales mucho más que eso“ (1:17:54-1:18:13). Sie/Er alludiert damit auf die eigene soziale Marginalität und intendiert die Freundin davor zu bewahren. Der Wunsch Yumas ist dahingegen die vollkommene Unabhängigkeit, sie sieht den Zirkus als einzig mögliche

Chance gesellschaftlichen Zwängen und Fremdbestimmungen zu entfliehen: „A mí no me da pena hacer lo que voy a hacer. **Lo que quiero es valerme por mi misma**⁴³” (1:18:17-1:18:21). Diese spanische Phrase – *valerse por si mismo* – zeichnet sich durch ihre doppelte Bedeutung aus: konkret drückt sie „allein zurechtkommen“ aus, *valer* kann aber auch mit „wert sein“ übersetzt werden. Offensichtlich sieht Yuma keinen anderen Weg für ihre autarke Zukunft, als sich endgültig vom *barrio* zu entfernen, denn die Szene löst sich durch eine Überblende zum Zirkuszelt auf, greift daher in der Narration vor und weist auf das neue, mobile Heim hin (cf. 1:18:32-1:18:35). Der Zirkusdirektor, der den für die weitere Erzählung programmatischen Namen Don Salvador⁴⁴ trägt, plant Modifikationen in seinem Programm und möchte gerne eine Einlage mit dem beim Publikum populären Frauenboxkampf einfügen. Yumas Frage, wie viel sie verdienen würde, beantwortet er auf unkonventionelle Weise: “Mira muchacha, yo te voy a explicar. Aquí en el circo somos una sola familia. Por lo tanto cada quien pone su granito de arena” (1:19:00-1:19:08). Würde sie demnach durch ihre Showeinlage zum Gelingen des Programms beitragen, könne sie immer mit Essen und einem guten Einkommen rechnen (cf. 1:19:09-1:19:22). Der Zirkus repräsentiert dadurch weit mehr als eine neue Arbeitsstelle – er fungiert als mobiles Heim und stellt darüber hinaus eine neue Familie dar, wie Don Salvador betont. Visuell wird dieser Aspekt durch die Einbindung der Kinder in das Zirkusleben hervorgehoben, sie pflegen die Tiere und verkaufen Süßigkeiten während der Show, während Yuma endlich ihrer Lieblingsbeschäftigung, dem Boxen, professionell nachgehen kann (cf. 1:19:55-1:23:37).



La Yuma 1:19:55; 1:20:19

⁴³ Meine Hervorhebung.

⁴⁴ Salvador ist ein gewöhnlicher Männername im hispanoamerikanischen Breiten. Ins Deutsche übersetzt bedeutet Salvador „der Erlöser“.

Im Rahmen des Zirkus stellt weibliches Boxen keine Abweichung mehr da, mit anderen Worten — der Zirkus gilt selbst als Paradebeispiel für Alterität, wo das *Anders-Sein* die Norm wiedergibt, wie sich beispielhaft im Auftritt von Schlangenkünstlerinnen, männlichen Seiltänzern und Clowns ausdrückt. Yumas Körperraum bildet in diesem hybrid-karnevalesken Umfeld kein Abbild der *Differenz*, sondern vielmehr der *Akzeptanz* unter Gleichen.

Dieser neue Raum, der Zirkus, fungiert als wahrer Identitätsraum, da ihr darin beide Rollen, das männlich konnotierte Boxen und die weiblich konnotierte Mutterrolle, ermöglicht werden. Der neue Innenraum, ein eigener Wohnwagen, zeichnet sich durch die Absenz repressiver



La Yuma 1:20:26

Strukturen des alten Heims aus: friedlich und gedankenverloren können Marjurie und Yuma ihn nach ihrem Willen nutzen (cf. 1:19:49-1:20:35). Durch die Mobilität des Zirkus und das zeitlich begrenzte Verweilen an unterschiedlichen Orten kann dieser als Inbegriff für einen *Thirdspace* nach Soya oder *Paradoxical Space* im Sinne Rose' gelesen werden. Er vereint scheinbar

widersprüchliche Konnotationen von innen und außen, starr und beweglich — und unterläuft somit die herkömmliche Deutung des Raums als kartierbare, fixe Größe.

Neben der Namensgebung des Zirkusdirektors *Don Salvador* (Herr Erlöser) hat der Zirkusname selbst eine konstitutive Bedeutung – denn der *Circo Libertad* (Freiheit) führt in die Freiheit.

6.2. Qué tan lejos – Mobilität und Außenräume

Qué tan lejos ist ein ecuadorianischer Film aus dem Jahr 2006 von Tania Hermida, der die Reise zweier Frauen durch das Land visualisiert, daher steht bei dieser Filmanalyse insbesondere der Aspekt der Mobilität und der Außenräume im Fokus.



Abbildung 3

6.2.1. Die Regisseurin – Tania Hermida

Tania Hermida wurde 1968 in Cuenca / Ecuador geboren, sie studierte Regie an der renommierten Hochschule für Film und Fernsehen in San Antonio de los Baños in Kuba. Seit 1996 ist sie Teildozentin für Film an der *Universidad de San Francisco* in Quito. Als Abgeordnete setzte sie sich ab 2007 für kulturellen Progress im Land ein. Sie zählt sich selbst zu Nachfahrin des *Nuevo Cine Latinoamericano* und will damit ein erneuertes lateinamerikanisches Kino abseits von Konventionen eines „3. Welt-Kinos“ schaffen. Hermida drehte bisher drei Kurzfilme: *Ajubel* (1989); *El puente roto* (1991) und *Álo* (1999) und arbeitete als Regieassistentin bei *Proof of life* (2000), *Maria, llena eres de gracia* (2002) und *Crónicas* (2003) mit. *Qué tan lejos* ist ihr erster Langspielfilm, im Jahr 2011 erschien ihr zweiter namens *En el nombre de la hija* (cf. trigon-film 2; Llorente).

6.2.2. Narration und Genre

Esperanza, eine Spanierin, kommt nach Ecuador mit der Absicht das Land kennenzulernen. Teresa, eine ecuadorianische Studentin, die sich bei Esperanza mit dem Namen „Tristeza“ vorstellt, sitzt neben ihr im Bus als dieser aufgrund einer Straßenblockade durch einen Streik nicht mehr weiterfahren kann. Daher ziehen die beiden Frauen gemeinsam los und versuchen mittels Autostopp nach Cuenca zu kommen. Dort will Teresa ihren Geliebten daran hindern, eine andere Frau zu heiraten. Auf dem Weg, der sie über die Hochebene in das südliche Küstengebiet Ecuadors führt, begegnen den beiden Frauen zwei sehr unterschiedliche männliche Wegbegleiter: Jesús und Juan Andrés. *Qué tan lejos* ist im Grunde genommen ein Film über das Unterwegs-Sein an sich und über die Freundschaft zweier Frauen (cf. trigon-film 2).

Obwohl aus filmtechnischer Sicht einerseits dem Road Movie zuzuschreiben, fällt der Film dennoch aus dem für dieses Genre konstitutiven Rahmen: seine zwei Hauptprotagonistinnen sind Frauen. In einer Filmgattung, die unter anderem als *Male Genre* (Soyka 2002: 34)

definiert wird, stellt die Repräsentation zweier reisender Frauen eine signifikante Ausnahme dar. Eine Erklärung für die vornehmliche Präferenz für männliche Darsteller als Freiheitssuchende in diesem Genre könnten seine Wurzeln — der männlich orientierte Westernfilm — und das Auto, als Statussymbol der Männlichkeit rekurrierend auf beider Kraft, der technischen und der körperlichen, sein (cf. Soyka 2002: 34). Auf der anderen Seite kann der Film auch dem Entwicklungsfilm zugeordnet werden, da beide weibliche Figuren eine elementare identitäre Weiterentwicklung kennzeichnet.⁴⁵

6.2.3. Mobilität und Geschlecht

Durch die Aneignung der Straße und somit des öffentlichen Raums zweier Frauen, unterläuft *Qué tan lejos* konventionelle Gender- und Genrenormen. Obwohl zwei aktive, weibliche Protagonistinnen die Diegese bestimmen, strukturieren auch ihre männlichen Wegbegleiter ihre Reiseroute und haben in Bezug auf das Thema Mobilität eine eher freiheitsmindernde Funktion, wie das folgende Kapitel herausarbeiten wird.

Die generelle Flucht aus dem privaten Raum hinaus auf die männlich kodierte und konnotierte Straße ist das, was die beiden Frauen miteinander verbindet und eine Auseinandersetzung mit Geschlechternormen unumgänglich macht:

Road Movies mit den Motiven des „woman’s film“ handeln immer auch vom Umgang der Geschlechter untereinander. Was das Unterwegs-Sein der Frauen folglich wie eine unsichtbare Schrift begleitet, ist die Herausforderung, zu einer gleichberechtigten Kompetenz im Umgang mit den Männern zu finden (Mauer 2006: 109)

Dieser Umgang mit Männern wird in *Qué tan lejos* anhand zweier Ebenen inszeniert: einerseits durch jene Männer, die die Frauen begleiten oder in ihren jeweiligen Transportmitteln mitnehmen und andererseits durch den visuell zwar absenten, narrativ aber umso präsenteren Liebhaber von Tristeza. Letzterer leitet ihr Hinaustreten auf die Straße und ihren Aufbruch erst ein, denn er teilt ihr per Telefon mit, dass er in zwei Tagen eine andere Frau heiraten wird (cf. 0:08:21-0:09:19). Obwohl Tristeza als selbstbestimmte junge Frau in den Film eingeführt und ihr durch die Lektüre von Octavio Paz über *Sor Juana Inés de la*

⁴⁵ Somit kann hinsichtlich *Qué tan lejos* und auch der anderen analysierten Filme festgestellt werden, dass es sich um hybride Genrezuschreibungen handelt, wobei von der Tatsache ausgegangen wird, dass Filme an sich ein Hybrid zwischen visuellen und auditiven Techniken darstellen.

*Cruz*⁴⁶ noch eine zusätzlich emanzipierte Motivierung gegeben wird, macht sie ihre Reise und ihre jeweilige Gefühlslage dennoch von einem Mann abhängig. Im Gegensatz zu Esperanza, die nur *für sich selbst reist*, ist Tristeza daher *für einen Mann unterwegs*.

Auf der zweiten Ebene wird der Umgang mit Männern durch die männlichen Wegbegleiter der beiden Frauen, Männer die sie entweder auf der Strecke treffen oder die sie unterwegs mitnehmen, visualisiert. Auch hier scheint die Strecke der Frauen vorerst vom Patriarchat dominiert und überschattet zu sein — bis zum Ende des Filmes lenken sie kein einziges Mal ein Fahrzeug selbst, können dadurch nie die genaue Reiseroute, Pausen und Abkürzungen bestimmen. Sie lassen sich von einem Punkt bis zum nächsten Punkt mitnehmen, betrachten also die immer männlichen Fahrer (über Bus und Auto zu Jahrmarktzug bis Motorrad) als Mittel zum Zweck.⁴⁷ Dadurch machen sich Tristeza und Esperanza einerseits von den Männern abhängig, denn deren Weg ist dadurch auch der ihrige, und andererseits können sie durch die konventionelle, männliche Besetzung des Lenkrads keinen eigenen, emanzipatorischen *Drive* entwickeln, wie dies zum Beispiel das filmische Paradebeispiel *Thelma und Louise*⁴⁸ schaffen.



Qué tan lejos 0:57:42; 0:20:05

Dabei hat das Lenken eines Fahrzeugs im Road Movie, wie Soyka feststellt, eine fundamentale Bedeutung:

⁴⁶ Hier wäre eine Analyse der intermedialen Referenzen im Film interessant, die jedoch hinsichtlich der gegebenen Extension in dieser Arbeit unmöglich ist. Es soll dennoch darauf hingewiesen werden, dass der räumliche Aspekt in diesem Zitat, das mittels Esperanzas Voice-over gestaltet wird, betont wird: „Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto. Un mundo al que no podían entrar ni su madre, ni sus otras hermanas. Un mundo masculino” (0:14:20-0:14:30). Es geht um die männlich konnotierte Bibliothek, die sich Sor Juana Inés de la Cruz angeeignet hat und damit dessen normierte Tradition transformieren konnte.

⁴⁷ Eine elementare Ausnahme bildet die Figur des Jesús, der nicht nur durch sein Aussehen, sondern vielmehr durch seine Charakterzüge jenseits der tradierten Männernorm steht und damit den Kontrapunkt zu Juan Andrés setzt, der als typischer *machista* inszeniert wird.

⁴⁸ *Thelma & Louise* (1991) von Ridley Scott ist ein Outlaw-Roadmovie, der zwei Frauen an das Steuer setzt.

Die Kontrolle über ein Fahrzeug, das heißt die Besetzung des Fahrersitzes, und das Wissen um die technischen Funktionen bedeutet Macht. Wer von der Filmnarration ans Steuer gesetzt wird, dem wird die Machtposition eingeräumt, und das ist, auch wenn einmal Frau und Mann zusammen unterwegs sind, in den meisten Fällen der Mann (Soyka 2002: 33).

Folglich fällt auf, dass, obwohl ein Bruch mit den Genrekonventionen in *Qué tan lejos* stattfindet — anstatt eines männlichen Paares sind zwei Frauen unterwegs — ihnen die aktive, männlich-konnotierte Machtposition — das Lenken eines Fahrzeuges — nicht gestattet wird. Der Ausbruch aus einer männerdominierten Gesellschaft schlägt fehl, aus dem einen Innenraum (Haus/Stadt) erfolgt nur eine Verlagerung in einen anderen (Auto/Bus), die beide die Grenzen der Frauen und das *Lenken* und Leiten des Mannes symbolisieren. Es kann hier daher durchaus kritisch beobachtet werden, dass die konventionelle *Zuschreibung weiblich = passiv* in Bezug auf die Mobilität tatsächlich zutrifft. Ein irreversibles Aufbrechen aus diesen Abhängigkeitsstrukturen findet erst gegen Ende des Filmes statt.

6.2.4. Angsträume

Der Anblick der zwei zunächst ohne männliche Begleitung reisenden Frauen löst bei anderen Frauen das Verlangen aus, die beiden vor möglichen Gefahren zu warnen: am Busbahnhof in Quito weist eine junge Straßenverkäuferin Tristeza darauf hin: „Mi mamá dice que no es bueno andar sola, porque a uno le salen los demonios, por eso lo que es de mí, siempre con mis amigos!“ (0:11:44-0:11:55). Im Bus gibt eine ältere Dame Esperanza den Tipp: „Ir ad con cuidado, guaguas. (...) siempre dos mujeres solas, no...“ (0:18:25-0:18:30). Diese zwar gut gemeinten Ratschläge sollten dennoch als gesellschaftlich konstruierte Gleichsetzung des öffentlichen Raums mit einem Angstraum entlarvt werden. Ein prägnantes Beispiel für die Limitationen, die die Straße Tristeza und Esperanza bringt, stellen die zwei männlichen Journalisten dar, die sie ein Stück mit ihrem



Qué tan lejos 0:23:54

Pick-up mitnehmen. Durch die bedeutungsvollen Blicke auf ihren Körper degradieren sie Esperanza nicht nur zum Sexobjekt, sondern fordern sie noch zusätzlich auf vorne, ins Fahrerhaus zu steigen und nicht wie Tristeza hinten auf der Ladefläche Platz zu nehmen. Nachdem sie sich weigert, fragen sie schließlich auch noch

Tristeza, die ebenfalls ablehnt. Die Vorsicht der Frauen scheint die beiden Männer zu belustigen, denn sie beginnen zu lachen und einer der *periodistas* meint: „Pero si no mordemos reinas“, wobei der andere noch ein ironisches „Claro“ hinzufügt (0:23:51-0:24:05). Damit erkennen sie scheinbar die Angst der Frauen vor einem möglichen (sexuellen) Übergriff und bestätigen durch diese Aussage gleichzeitig, dass diese Sorge nicht unbegründet ist. Durch diese Szene wird, wenn auch nur flüchtig, auf die Gefahren hingewiesen, denen Frauen ausgesetzt sind sobald sie ‚ihren‘ Innenraum verlassen und den öffentlichen Raum betreten. Auf der anderen Seite ist es gerade die Konfrontation mit diesen *machistas*, den Journalisten, die zu selbstbestimmten Handlungsspielräumen führt. Als diese sich weigern die Straßenblockade aus Furcht vor einem Übergriff durch *Indios*⁴⁹ zu überqueren und den Frauen raten auch besser umzukehren, antwortet Tristeza spöttisch: „No fresco, que a las reinas no nos linchan“ (0:30:54-0:30:57). Sie alludiert mit der Repetition des Wortes ‚reinas‘ ironisch auf die sexistische Behandlung durch die *periodistas*. Die Frauen entscheiden danach kurzerhand ihren Weg zu Fuß fortzusetzen. Darin konsolidiert sich die erste markante Transgression von Gendernormen und den damit verbundenen determinierten Raumvorstellungen: die Frauen gehen selbstbestimmt ihres eigenen Wegs, sind erstmals unabhängig von mobilen Gefährten und deren männlichen Lenkern.

6.2.5. Kolonialraum Spanien im Licht der Alterität

In *Qué tan lejos* begeben sich zwei Frauen aus zunächst konträren Motiven auf die Reise: Esperanza reist um des Reisens Willen und vor allem um ein neues, unbekanntes



Qué tan lejos 0:31:59

Land zu *erobern*, Tristezas Eroberungsversuche zielen in eine andere Richtung: ihr Ziel ist die Stadt Cuenca, um ihren *novio* von der Hochzeit mit einer anderen Frau abzubringen. Esperanza *erobert* Ecuador deshalb, weil sie mit dem *Lonely Planet* in der Tasche, mit Kamera *bewaffnet* versucht jeden Vulkan, jede touristische Attraktion festzuhalten und dabei fast darauf vergisst sich dem für sie neuen Land tatsächlich anzunähern. Dieser Aspekt wird in jener Szene offensichtlich, die erklären soll, warum sie reist: „En casa tengo las cintas de todos mis viajes: tengo Fez, Nueva York, las islas griegas. Es que a mi viajar me encanta sabes? Lo que pasa es que a mi me parece como un cornudo, porque no podía grabar ni el *Chimboragua* porque estaba tapado“ (0:36:52-0:37:03). Jesús und Tristeza können auf diese Aussage hin nur lachen, denn der

⁴⁹ Konventionelles spanisches Wort für die indigene Bevölkerung.

Vulkan trägt einen anderen Namen, *Chimborazo*. Jesús will Esperanza verständlich machen warum sie den Vulkan nicht sehen konnte: „El *Chimborazo* no se deja ver de extraños” (0:37:19-0:37:22).

Trotz selber Muttersprache wird Esperanza im Laufe der Narration wiederholt der Platz der Fremden zugeschrieben, die einen Ausschluss aus dem ecuadorianischen Alltagsleben erfährt. Über diese Situierung als Fremde hinaus erhält sie als Spanierin in Ecuador zusätzlich noch eine Konnotation als *conquistadora/Eroberin*: der Film setzt das Reisen von Esperanza in einem Land, das jahrhundertlang von der Kolonialmacht Spanien unterdrückt wurde, konfliktiv in Szene, ständig wird sie mit ihrer Herkunft konfrontiert und muss sie sich für diese rechtfertigen. Schon eine Anfangsszene betont diesen Aspekt: als Esperanza einen zu hohen Preis für die Taxifahrt vom Flughafen zum Hostel zahlen muss und der Taxifahrer zudem kein Wechselgeld parat hat, verweist dieser auf das hohe Einkommen der Spanier, seine halbe Verwandtschaft wohne und arbeite in Murcia und hätte ihm davon erzählt. Sie könne deshalb ruhig die paar Dollar verschmerzen (cf. 0:03:58-0:04:34). Esperanza erklärt ihm daraufhin, dass sie ebenso hart für ihr Geld arbeiten müsse und verabschiedet sich verärgert von ihm mit den Worten: „Adiós, vaya robo tío“, wobei der Taxifahrer empört kontert: „Cómo dice? Robo? Robo es lo que le pagan a mi hermano por recoger brocolí todo el año! Bien decía mi tío, que hay que tener cuidado con ustedes los españoles. Ya se fueron llevando pues todos los tesoros de los incas y ahora vienen hechos los muy muy...!” (0:04:35-0:05:03).

Wie Fendler und Wehrheim für den lateinamerikanischen und afrikanischen Raum bemerken, ist die koloniale Diskursivität auf unterschiedliche Art immer auch im Film eingeschrieben, aufgrund der Präsenz der jeweiligen Kolonialgeschichte eines Landes im kollektiven Gedächtnis, die mit jedem Mal der Thematisierung wieder aufgerufen wird oder als Referenzen mitschwingen (2007: XVI).

Abgesehen von dem kolonialen Hintergrund vor dem sich *Qué tan lejos* abspielt, bedeuten diese zwei konträren Räume — Spanien und Ecuador — jedoch auch, dass sich Esperanza von dem ihr angestammten Gebiet entfernt und somit einen für sie neuen Außenraum betritt, während sich Tristeza durchgängig in ihrem Heimatland befindet. Dennoch wird auch ihr das Empfinden der Differenz in jener Szene zuteil, in der sie die Reise kurz ohne die anderen Reisepartner_innen mit einem Indigenen auf dessen Motorrad fortsetzt. Er hält sie für keine *ecuatoriana*, weil sie alleine reist und schließlich stößt noch einer seiner Freunde hinzu, mit dem er eine Konversation auf Quechua führt. Tristeza versteht kein Wort, blickt verwirrt

zwischen den beiden hin und her — sie wirkt entwurzelt, fremd im eigenen Land (cf. 0:48:28-0:48:43). Dieses Erlebnis scheint Tristezas Weltanschauung für einen Moment erheblich zu erschüttern; sie sieht sich gezwungen, festgefahrene Meinungen und Vorurteile, unter anderem gegenüber dem Land Spanien und dessen Bewohner_innen, zu reflektieren.

Diese national- und kolonialspezifischen Antagonismen zwischen den beiden Protagonistinnen lösen sich erst in der Szene am Strand auf: dort feiern sie gemeinsam mit dem Strandbarbesitzer Iguana, betrunken entfacht sich eine hitzige Diskussion. Auslöser ist wieder Esperanzas Filmkamera, mit der sie ihre Reisebekanntschaften festhalten will. Iguana wirft ihr vor sie sei eine *viajera del cable*, die Ecuador nicht mit dem Herzen sehe, sondern nur durch die Kameralinse. Esperanza hingegen wehrt sich, indem sie feststellt, dass Ecuador wie jedes andere Land und vergleichbar mit Spanien sei – für Tristeza eine unmögliche Komparation (cf. 1:11:48-1:12:42): „Por eso, desde que llegaron tus antepasados los Pizarro, no paraban de venir piratas de todo el mundo!“ Esperanza entgegnet: “Mis antepasados? Deberían de ser los tuyos, porque los míos se quedaron en España, en Extremadura, en Sevilla, y en Valencia” (1:12:43-1:12:54).

Esperanza gibt schließlich nach und meint es mache keinen Sinn über vergangene Generationen zu streiten. Iguana entschärft die Situation zusätzlich: “No, si acá el problema no son los antepasados, sino los antepresentes, que se hacen presidentes, banqueros, bananeros, floreros con tal de llevarse la poca mierda que todavía nos queda” (1:13:02-1:13:17). Es ist in diesem Fall wie öfter im Film ein Mann, der die trennenden Faktoren zwischen den zwei Nationen aufhebt und auf Gemeinsamkeiten hinweist – die Schärfe der Diskussion zwischen den Frauen ist gebannt und die nationsbedingten Antagonismen fortan kein Thema mehr. Die Szene schließt mit einem Plädoyer Iguanas für die *mestizaje* der lateinamerikanischen Gesellschaft, in der er auf die hybride lateinamerikanische Identität hinweist (1:13:44-1:14:04).

6.2.6. Etablierung von Orten und Personen mittels Voice-over

Eine besondere Stellung nimmt das filmtechnische Detail der weiblichen Voice-over-Stimme in *Qué tan lejos* ein: sie etabliert den ganzen Film hindurch Protagonist_innen und Orte. Dabei fungiert sie einerseits als orales Lexikon, das über Daten und Fakten informiert, andererseits verrät sie wie die Stimme eines Tagebuchs intime Details wie das Datum der

ersten Regelblutung beziehungsweise ersten Ejakulation der Figuren. Durch sie werden alle Hauptcharaktere (Esperanza⁵⁰, Tristeza, Jesús und Juan Andrés) sowie durchquerte Orte der Reise (San Francisco de Quito, Santa Ana de los Ríos de Cuenca, Río Tomebamba) bekannt gegeben (cf. *Qué tan lejos* 0:02:28-0:03:04; 0:06:05-0:06:44; 0:35:57-0:36:23; 0:51:30-0:51:52; 0:15:57-0:16:17; 01:18:44-01:19:08; 1:24:21-1:24:34). Interessant ist hierbei insbesondere, dass die Orte vermenschlicht dargestellt werden — die räumlichen Konstanten somit als eigene Charaktere agieren, da sie parallel zur Personenetablierung und angelehnt an diese entwickelt werden:⁵¹

Santa Ana de los Ríos de Cuenca. Inscrita en el Libro de Cabildos el 12 de Abril de 1557. Con el aval de Andrés Hurtado de Mendoza, Virrey del Perú. De ascendencia cañari, inca, española. Anteriormente fue llamada Guapondelig y Tomebamba. Intervenciones quirúrgicas relevantes: extracción de una buena parte de su población por migración laboral masiva (*Qué tan lejos* 01:18:44-01:19:08).



Qué tan lejos 01:18:58

Im direkten Vergleich der Repräsentation Esperanzas und des Orts *Santa Ana de los Ríos de Cuenca* fällt auf, dass bei beiden durch medizinische Sprache auf Pathologien rekuriert wird. Weit wichtiger in Bezug auf die räumliche Darstellung ist jedoch, dass durch die visuelle sowie orale Inszenierung der Orte mittels Voice-Over ein klares Abstecken passiert – die Reiseroute der beiden Frauen wird daher auf beiden Ebenen nachvollziehbar. Auf der anderen Seite wird eine direkte Linie zwischen Subjektivität und Raum gezogen: der Blick auf die

⁵⁰ In Vertretung für alle anderen Charaktere soll hier die Voice-over-Beschreibung für Esperanza stehen: „Esperanza del Carmen Sánchez Cruz. Inscrita en el Registro Civil de Barcelona el 11 de Mayo de 1979. Hija de Cándido y Gracia, Veterinario y Telefonista de Origen andaluz. Peso al nacer 4 kilos. Edad del primer sangrado 12 años recién cumplidos. Patologías familiares importantes: Abuela materna diabética. Padre con crisis depresivas agudas fallecido de infarto de miocardio a los 61 años. Conocida entre sus amigas como Espe, sus abuelos la llamaban la Nena, y su padre Carmenza” (*Qué tan lejos* 0:02:28-0:03:04).

⁵¹ Siehe hierzu das Beispiel von Esperanza.

etablierten Städte ist der der Reisenden. Bei *San Francisco de Quito* blickt Esperanza durch das Busfenster auf die Stadt, im Fall von *Santa Ana de los Ríos de Cuenca* ist es Jesús der ebenfalls durch das Busfenster hinausblickt, dann erst folgt der Schnitt und die Städte werden gezeigt (cf. *Qué tan lejos* 0:15:41-0:16:17; 1:18:41-01:19:08). Der letzte Ort, eigentlich ein Fluss, el *Río Tomebamba* wird im Gegensatz dazu parallel zu den spazierenden Frauen in Szene gesetzt und kann daher als endgültige und bildliche Verschmelzung der weiblichen Figuren mit den Orten und Räumen Ecuadors gelesen werden (cf. 1:24:21-1:24:34).

6.2.7. Innere Reise parallel zur Äußerer: Entwicklungsreise und Landschaft

Qué tan lejos ist ein Film, der die stetige Fahrt und Fort-Bewegung von Esperanza und Tristeza visualisiert. Obwohl – oder gerade weil — die Straße die beiden Protagonistinnen immer weiter von ihrem Zuhause, ihrem Innenraum wegführt, bringt die Reise sie näher zu sich selbst. Wie Soyka für Road Movies generell konstatiert, können seine Held_innen erst in der Entfernung von einengenden Systemen sich selbst (wieder-)entdecken: „Basierend auf der Annahme, dass jeder Mensch sein Schicksal selbst zu lenken vermag, ist Reisen nicht mehr nur physische Fortbewegung, sondern wird zum psychischen Prozess. Es geht um die Bestimmung der eigenen Identität (...)“ (Soyka 2002: 9). Die Transformation der eigenen Person ist es daher, die eine solche Reise hervorruft und oft bezweckt, mit der zu Beginn der Fahrt allerdings selten gerechnet wird. Auch Mauer weist auf die Wichtigkeit des Oszillierens zwischen innerer und äußerer Reise hin: „Dabei korreliert die innere Veränderung der reisenden Helden, mit der äußeren, der psychische Wandel mit dem geographischen“ (2006: 102).

In *Qué tan lejos* wird der innere Wandel der Protagonistinnen durchgängig in Verbindung zum äußeren, räumlichen Wandel gesetzt; es entsteht dadurch eine Interaktion zwischen Emotionen und Landschaft. Wie Hermida in einem Interview bestätigt, sei es ihr Ziel gewesen, einen Film zu machen, der in erster Linie die andine Landschaft in Szene setzt. Außerdem wollte sie zwei weibliche Figuren mit konträren Blicken auf die Realität etablieren, deren Sichtweisen sich wechselseitig beeinflussen. Die jeweils zu Beginn des Films nicht vermutete Seite der Einen, kommt erst durch das Beisein und die Beeinflussung der Anderen zum Vorschein (cf. trigon-film 2).

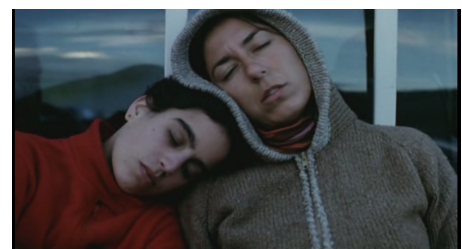
6.2.7.1. Berge

Mit Tristeza und Esperanza werden zwei gegensätzliche Charaktere repräsentiert: die Eine ist misstrauisch, verschlossen und rational denkend, die Andere spontan, offen und gefühlsbetont. Dadurch scheint eine Annäherung zwischen den beiden Frauen anfangs unmöglich und wird durch Tristezas Desinteresse an jeglicher Kommunikation und Freundschaft mit Esperanza besonders in jener Szene deutlich, in der sich die beiden einander vorstellen. Anstatt ihres tatsächlichen Namens⁵², Teresa, transformiert sie diesen in *Tristeza*, um auch namentlich eine Kontraposition zu Esperanza einzunehmen und damit außerhalb ihres normierten Rahmens zu existieren (cf. (*Qué tan lejos*, 0:19:00 – 0:19:19). Räumlich wird die Distanz zwischen den zwei Frauen von den Bergen der andinen Hochebene begleitet, die Enge und Verschlossenheit symbolisieren sollen.



Qué tan lejos 0:28:14; 0:24:54

Mittels der weiten Kameraeinstellung wirken die Berge noch imposanter und unnahbarer, das Fahrzeug, in diesem Fall der Jeep der *periodistas*, ist im Gegensatz dazu kaum zu sehen. Andererseits führt dieselbe Fahrt auch zu einer ersten Annäherung zwischen den beiden, durch Kälte und Regen sind sie gezwungen näher aneinanderzurücken und schließlich schlafen sie erschöpft Kopf an Kopf ein. Im Fenster des Fahrerhauses spiegeln sich noch die Berge, die wenige Momente zuvor ihre physische und emotionale Trennung versinnbildlichten.



Qué tan lejos 0:28:01

⁵² Die Namensgebung spielt eine elementare Rolle und wäre eine eigene Analyse wert. Als intermediale Referenz wird in der Szene am Busbahnhof durch Tristeza's Voice-over aus Octavio Paz *El mono grámatico* folgendermaßen zitiert: "Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene, nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. La realidad más allá de los nombres no es habitable. Y la realidad de los nombres es un perpetuo desmordamiento. El sentido no está en el texto, sino afuera (...)" (*Qué tan lejos* 0:09:41-0:10:41). Damit wird auf die vielschichtige Namensgebung von Esperanza, Tristeza und Jesús parallel zu ihren charakterlichen Eigenschaften verwiesen.

6.2.7.2. Naturräume

Nachdem sie die beiden Reporter zurückgelassen haben, setzen Esperanza und Tristeza ihren Weg zu Fuß fort und legen für einen Toilettengang eine Pause ein. Ohne Scham voreinander hocken sie sich kurzerhand ins Gebüsch. Als Tristeza bemerkt, dass ihre Monatsblutung eingesetzt hat, hilft ihr Esperanza mit einer Binde aus (cf. 0:32:51-0:33:39).



Qué tan lejos 0:33:22

Wie zuvor festgestellt wurde, trägt traditionellerweise die Natur eine weibliche Konnotation aufgrund der beiden immanenten Fruchtbarkeit. Naturräume werden generell durch einen männlichen Helden erobert. Auf diesen Film trifft dies nicht zu – selbstverständlich und furchtlos vor möglichen Gefahren eignen sich die Protagonistinnen den Naturraum an, benützen ihn ihren Notwendigkeiten entsprechend als Wanderweg, Toilette oder zur Rast. Da bei Tristeza in der eben erwähnten Szene noch zusätzlich die Menstruation eingesetzt hat, wird mit dem Frau-Natur-Diskurs spielerisch umgegangen und dieser kann somit als affirmativ gelesen werden. Es ist außerdem wichtig, dass Esperanza auf Tristezas Dank für ihre Hilfe erstmals ihre Verbindung als Freundschaft deklariert: „De nada hombre, para eso estamos las amigas, no?“ (0:33:09-0:33:12). Dies wiederum löst bei Tristeza den Drang aus Esperanza den wahren Grund ihrer Reise zu offenbaren: sie stellt klar, dass sie keine Hochzeit in Cuenca besuchen will, sondern vielmehr diese verhindern muss (0:33:22-0:34:06). Die Kamera vollzieht dieses Sich-Näher-Kommen durch einen langsamen Zoom auf die beiden, wobei die Szene mit einer nahen Einstellung endet.

Eine ähnliche Szene wiederholt sich später im Film, inzwischen sind die beiden Frauen durch zwei männliche Wegbegleiter, Jesús und Juan Andrés, gewachsen und machen an einer Bar Rast. Wieder wird der als typisch weiblich konnotierte Toilettengang genutzt um Intimes zwischen den Frauen auszutauschen, wieder stehen sie vor



Qué tan lejos 01:01:41

dem Klohüttchen in der Natur. Inzwischen hat sich herausgestellt, dass Juan Andrés Reise dieselbe Endstation wie Tristeza hat: die Hochzeit seines Freundes *el pollo* in Cuenca. Juan Andrés erzählt wie sehr sein Freund ein Lebemann war, unzählige *novias mochileras* am Strand hatte, nun jedoch seine schwangere Freundin heiraten werde. Tristeza ist sich sicher:

die Beschreibung passt perfekt auf Daniel, ihren *novio*, es muss ein und derselbe Typ sein, Esperanza versucht sie zu beruhigen (cf. 1:01:48-1:03:05): „Vamos que, que seguro que nunca ha conocido una mujer tan valiente como tu. Yo creo que ni se imagina que existan personas así. No sé, cuando te vean llegar después de recorrer miles de kilómetros, se van a dar cuenta de que la vida puede ser de otra manera” (1:03:06-1:03:19). Esperanza alludiert hier auf eine frühere Aussage Tristezas, sie würde einfach gern mit Daniel ausgehen, reisen und zusammen sein und möchte ihn vor den Zwängen der Ehe (einer normativen Etablierung von Mann-Frau-Identitäten) schützen (cf. 0:42:22-0:44:38). Es geht hier demnach um die Adressierung *alternativer* Identitäten jenseits der Norm. Außerdem fällt auf, dass die Frauen sich wieder anhand eines Stopps ihrer Reise näher kommen, Tristeza vertraut sich explizit nur Esperanza an, die beiden sondern sich von den männlichen Weggefährten ab und das gegenseitige Vertrauen wird durch das Zulassen von Emotionen und Tränen sichtbar gemacht. Dadurch, dass sie in diesen schweren Momenten begleitet und getröstet wird, kann sie wiederum ein Stück ihres Misstrauens ablegen und sich auf die kontinuierlich wachsende Frauenfreundschaft einlassen.

6.2.7.3. Nebelverhangene Landschaften

Der Nebel in *Qué tan lejos* hat ambivalente Funktionen, einerseits trägt er die klassische Bedeutung von Mystik und Verschleierung, andererseits deutet er auch auf seine eigene Auflösung hin und bringt so Dinge ans Tageslicht. Als die Frauen wieder eine Rast einlegen und rundherum Nebelschleier die Landschaft bedecken, stellt Esperanza fest, wie seltsam es sei in Ecuador zu sein, und dass sie dieses Gefühl schon von früheren Reisen kenne: „Llega un momento que me quedo como en blanco sin saber quién soy y **qué** hago **tan lejos** de mi casa“ (0:34:23-0:34:35, meine Hervorhebung). Diese Aussage verweist implizit auf den Paratext nach Genette, den Filmtitel. Abgesehen von dieser intramedialen Referenz drückt Esperanza damit Orientierungslosigkeit und Identitätssuche aus, die jedoch, wie bei Tristeza, im Laufe der Diegese zur Selbstfindung führt.

In der direkt darauf folgenden Szene erscheint aus dem Nebel ein hagerer Mann mit langen Haaren, der sich mit dem Namen Jesús vorstellt und dessen plötzliche Präsenz Esperanza passend mit „Qué fuerte!“ kommentiert (cf. 0:35:11-0:35:28). Interessant an dieser Figur sind die breit gefächerten Parallelen zu Jesus Christus, dem Erlöser, nicht



Qué tan lejos 0:35:06

nur aufgrund seines Namens, sondern auch weil er in einer theatralischen Darbietung am Strand eine biblische Figur (San Pedro) spielt (cf. 1:10:00-1:10:04) und geradezu messianische Charakterzüge besitzt. Ebenso mysteriös wie sein unerwartetes Auftauchen erfolgt auch sein Verschwinden, nämlich ins Nichts. Dazwischen begleitet er die Frauen ein



Qué tan lejos 01:17:27

relativ langes Stück der Reise, immer mit der Urne seiner Großmutter im Arm, die er nach Cuenca bringen muss. Jesús spielt eine fundamentale Rolle für die Weiterentwicklung der beiden weiblichen Charaktere: da er in allen Konfliktsituationen eine Weisheit zur Hand hat und den Personen positiv zuspricht, wird seiner Rolle als *Retter* noch zusätzlich Glaubwürdigkeit verliehen.

Eine weitere Nebelszene — die darüber hinaus noch Jesús' Funktion als Ratgeber mit rettenden Eigenschaften ins Bild rückt — findet kurz vor seinem Verschwinden statt. Tristeza ist wegen ihrer Liebessituation betrübt: “No sé por qué a mí nunca me puede tocar una historia con final feliz” (1:17:23-1:17:27). Jesús erklärt ihr daraufhin, dass die glücklichen Enden davon abhängen, wo man ihren Schlusspunkt setzt. Würde sie ihre Geschichte mit dem Tag enden lassen, an dem sie ihren *novio* am Strand kennengelernt hat, hätte sie schon ihr *Happy End*. Da er nun jedoch eine schwangere Frau geheiratet hätte, wäre nun deren Geschichte abgeschlossen: „Créditos, aplausos y allí termina su historia. Pero la tuya no. La tuya acaba de comenzar más bien“ (1:17:27-1:18:12). Dieser Hinweis von Jesús hat Signalwirkung für das Ende von *Qué tan lejos*, das in einem eigenen Kapitel beleuchtet wird. Auffallend ist auch die räumliche Figurenkonstellation, wiederholt nehmen Esperanza und Jesús die junge und von den ersten Liebesgefühlen verletzte Tristeza in ihre Mitte und nehmen damit klare Züge einer Familie an.

6.2.7.4. Meer

Die Weite des Meeres wird parallel zur Öffnung der Personen zueinander visualisiert. Obwohl nach wie vor Diskussionen zwischen Esperanza und Tristeza entfachen, haben diese nicht mehr das verletzende



Qué tan lejos 01:06:54

Potential der Anfänge, sondern können vielmehr als Ausdifferenzierung unterschiedlicher Werte und

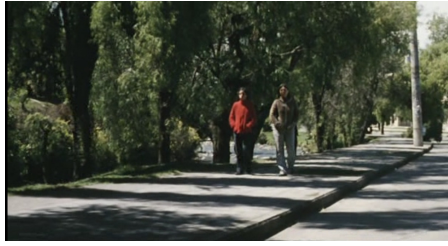
Identitätskonzepte gelesen werden, wobei beidseitiges Lernen stattfindet. Als Tristeza Esperanza vorwirft, Juan Andrés hätte sie nur in seinem Auto mitgenommen, weil er sich Chancen auf ein Rendezvous mit ihr ausgerechnet hat, antwortet diese amüsiert: „No sé, es que tu hablas del tema como si se tratase del lobo persiguiendo la caperucita (...) Y si la loba fuese yo? Vamos, que si me das por escoger, yo prefiero ser la loba y no la caberucita para la que tirar en la vida no es importante” (1:08:16-1:08:33). Dieses Postulat einer selbstbestimmten Sexualität von Esperanza steht diametral zu einer Aussage Tristezas, Sex sei ihr nicht so wichtig (cf. 0:43:54). Diese blickt daher nach Esperanzas Aussage gekränkt weg und scheint nachzudenken. Außerdem heben sich in der Szene am Meer die nationalspezifischen Antagonismen zwischen den beiden auf, wie im Kapitel des Kolonialraums erläutert wurde.

6.2.7.5. Fluss

Der Fluss als Symbol des Zusammenflusses, der Verbindung begleitet visuell die Schlusszenen von *Qué tan lejos* und deutet metaphorisch auf die finale Vereinigung von Esperanza und Tristeza hin. Durch die Reise konnten beide *zu sich selbst* finden, jedoch auch den Wert einer Freundschaft *zwischen* ihnen erfahren. Gemeinsam werfen sie die Urne von Jesús Großmutter in den Fluss, schicken diese somit auf ihren letzten Lebensweg und nehmen damit auch von ihrem Wegbegleiter Jesús Abschied, der einfach verschwunden ist. Wie die Voice-over-Stimme erklärt, handelt es sich um den *Río Tomebamba*, der nach Zusammenfließen mit anderen Flüssen und zahlreichen Namensänderungen schließlich in den Amazonas mündet (1:24:21-1:24:31). Esperanza und Tristeza gehen parallel zum Fluss und verdeutlichen damit auf der bildlichen Ebene den Fortgang ihrer Verbindung.

6.2.8. Konstitutives Ende – Finale Transgression

Nachdem sie die Hochzeit von Tristezas Ex-Freund besucht haben, gehen die zwei Frauen zu zweit davon, um trinkend und singend durch die Straßen zu ziehen und diese aktiv für sich einzunehmen. Als ultimativer Vertrauensbeweis nennt Tristeza endlich ihren echten Namen Teresa und zeigt damit, dass sie einen elementaren Reifeprozess durchgemacht hat und sich nun anderen gegenüber öffnen kann (cf. 1:23:00-1:23:33). Durch die Erkenntnis, dass ihr ehemaliger *novio* nicht der richtige für Tristeza war und diese Reise einen ganz anderen

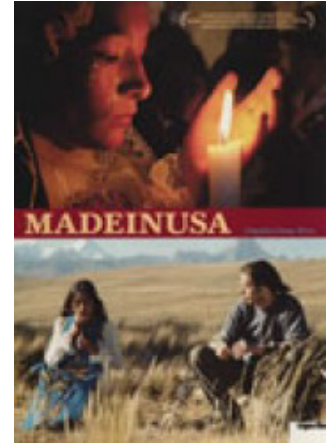


Qué tan lejos 01:24:32

Zweck, nämlich die Freundschaft beider Frauen ermöglicht hat, gehen sie zu Fuß auf der Straße gemeinsam weiter. Ein interessantes filmtechnisches Detail kommt hier zum Einsatz: die Kamera bewegt sich zwar anhand einer langsamen Rückfahrt von den zwei Protagonistinnen weg, diese jedoch gehen in Vorwärtsbewegung auf die Kamera zu. Dieses gemeinsame Weiterbewegen kann symbolisch für die Fortdauer der Reise und ihrer Freundschaft gelesen werden. Jetzt endlich, ohne Fahrzeug, ohne männliche Begleiter, können die zwei Frauen für sich alleine die Richtung ihres Weges bestimmen. Zusätzlich zu der Kamerarückfahrt kommen aus dem Off noch einmal in einer wirren Mischung Kommentare von Tristeza und Esperanza, die schon während des Filmes eingesetzt wurden (cf. 1:24:36-1:24:55). Diese Art der Doppelung hat einen wichtigen Effekt: über die Off-Stimme, die meist als allwissende Erzählerstimme in Filmen über einen besonderen Status verfügt, werden den Stimmen der beiden Frauen, und damit ihnen selbst, Macht über die Narration verliehen. Somit wird ihnen sowohl auf Bildebene — durch das gemeinsame Weitergehen — als auch auf Tonebene — durch ihre Stimmen im Off, Präsenz verliehen.

6.3. MADEINUSA – Innenraum und Identitätsräume

Der peruanische Film *Madeinusa* (2006) von Claudia Llosa thematisiert die Selbstfindung eines jungen Mädchens aus den Anden. Die Filmanalyse legt hier einen Schwerpunkt auf den repressiven Innenraum und ihre Identitätsräume.



6.3.1. Die Regisseurin – Claudia Llosa

Claudia Llosa, die Nichte des Schriftstellers Mario Vargas Llosa, wurde 1976 in Lima geboren. Dort und in New York studierte sie Filmregie, außerdem hat sie in Madrid, ihrem derzeitigen Wohnort, einen Master in der Fachrichtung Drehbuch abgeschlossen. Ihr erster Kurzfilm, *Seeing Marta* (2004) wurde in New York gedreht. *Madeinusa* (2006) ist ihr erster Langspielfilm, das Drehbuch dazu entstand in der Schreibwerkstatt des *Sundance Film Festival*. Es gewann den Preis als bestes unveröffentlichtes Drehbuch 2003 vom *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* in Cuba. 2009 erschien ihr zweiter Spielfilm *La teta asustada*, der in Berlin mit dem goldenen Bären ausgezeichnet wurde (cf. trigon-film 3; cineencuentro).

Abbildung 4

6.3.2. Narration und Genre

Madeinusa handelt von der Identitätssuche des gleichnamigen jungen Mädchens, das im Andendorf Manayaycuna (Quechua für „eingeschlossenes Dorf“) mit ihrer Schwester Chale und ihrem Vater, dem Bürgermeister Don Cayo Machuca lebt (cf. Wente 2006). Der ganze Ort ist ob der herannahenden Feierlichkeiten des *Tiempo Santo* (Heilige Zeit) in Aufruhr – für drei Tage lang ist Gott tot und sieht keine Sünden – Grund genug für ein dionysisches Fest mit der immanenten Aufhebung jeglicher Ethik und Moral. Dieses Jahr hat Madeinusa die Auszeichnung erhalten, während den Prozessionen die *Virgen* (Jungfrau) zu repräsentieren, allerdings nicht ohne Angriff auf ihre eigene Jungfräulichkeit durch den Vater. Der junge limeño Salvador landet auf der Durchreise unabsichtlich mitten in die Ekstase der Feier und wird vorsorglich eingesperrt, fremde Personen sind während dieser karnevalesken Ausnahmesituation unerwünscht. Der Name des Dorfes ist für Madeinusa programmatisch – umgeben von einem patriarchalischen und inzestuösen Ambiente wünscht sie sich auszubrechen und sieht in Salvador ihre Chance.

Madeinusa kann dem Genre des Dramas, wie auch dem des Entwicklungsfilms zugeordnet werden. Erwähnenswert scheint, dass die Narration reine Fiktion ist, selbst wenn manche reale, christliche Riten und die etappenhafte Zweisprachigkeit (Quechua/Spanisch) den Charakter der Fiktionalität unterlaufen. Aus diesem Grund wurde der Film teilweise polemisch rezipiert und handelte sich den Vorwurf der rassistischen Repräsentation indigener Lebenswelten ein.⁵³ Die hier durchgeführte Analyse schließt sich daher Wenté's Feststellung an, *Madeinusa* sei „kein ethnographischer Bericht, sondern durch und durch konstruierte Fiktion“ (cf. Wenté 2006).

6.3.3. Identitätsräume

6.3.3.1. Schatztruhe

Der Raum der Identität von *Madeinusa* ist ein *Raum im Raum* – genauer gesagt handelt es sich um eine große Schmuckbox, die einer Schatzkiste ähnelt. Exakt diesen Wert besitzt die Truhe für *Madeinusa* – sie ist ihr größtes Vermögen. Alleine der behutsame Umgang mit ihr, das vorsichtige Tragen und Öffnen der Kiste und der Fakt, dass sie diese versteckt hält,



Madeinusa 0:04:53

offenbart die elementare Symbolik dieses *Fluchtorts*. Denn die Kiste bedeutet eine für *Madeinusa* alternative, parallele Identitätswelt zu der realen, unterdrückenden des *Pueblo Manayaycuna* und ihres Hauses. Darin beherbergt sie ein Sammelsurium westlich konnotierter Objekte: Spielzeugpuppen, Barbiekleider, Werbungen, Postkarten und andere Kultobjekte. Die bunten, schillernden Gegenstände bilden somit einen elementaren Kontrapunkt zur Dürsterheit und Kälte des grauen Lehmhauses. Mehr als nur einen *Fluchtort* vor eben dieser Rauheit des Hauses stellt die Kiste einen *Identitätsraum* dar, weil sie metaphorisch für ihre Wünsche und Träume steht – den Westen, die „Zivilisation“, die Stadt Lima, in der ihre Mutter lebt. Somit kann die Stadt Lima selbst als geographisch klar abgegrenzter Wunschraum der Identität fungieren, wie die wiederholte Thematisierung im

⁵³ Scharfe Kritiken stammen beispielsweise von Pagán-Teitelbaum und Cornelio, die sie in ihren Texten „El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano“ respektive „Una ideología de la ficción: los ‘andes imaginarios’ de *Madeinusa* y las aproximaciones de la crítica“ dar legen. Siehe hierfür:

<http://ia600301.us.archive.org/19/items/ElGlamourEnLosAndesLaRepresentacinDeLaMujerIndigenaMigranteEn/ElGlamourEnLosAndesLaRepresentacionDeLaMujerIndigenaMigranteEnElCinePeruano.pdf>

<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Cornelio.pdf>

Verlauf der Diegese zeigt. Nachdem Madeinusa die Kiste geöffnet hat, nimmt sie eine kleine Puppe heraus und streichelt sie sanft, dann öffnet sie einen Lippenstift, jedoch nur um seinen Duft tief einzuatmen, der für sie Freiheit bedeutet. Die Titelmusik des Filmes erklingt, weiche Harfenklänge verdeutlichen auf der Tonebene die Importanz dieser Szene (cf. 00:04:58-00:06:34).

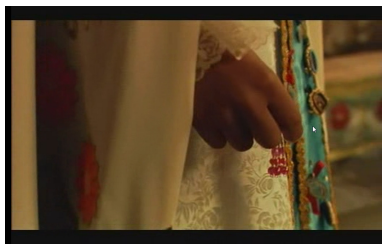
6.3.3.2. Ohrringe

Das wertvollste Objekt ihrer Kiste sind zweifelsohne die glitzernden Ohrringe, die ihre Mutter im Haus zurückgelassen hat, sie prägen thematisch die gesamte Narration. Madeinusa legt diese an und blickt in einen Handspiegel, wie um sich zu vergewissern, dass diese tatsächlich existent sind und ihr passen. Über eine Overshoulder-Einstellung und leichte Aufsicht wird



Madeinusa 0:05:58; 0:05:47

Mades Blick in den Spiegel und ihr darin reflektierendes Spiegelbild visualisiert. Sie wirkt in diesem Moment vollkommen eins mit sich selbst und ihrer Umgebung – zufrieden lächelt sie in die Stille ihres identitären Raums, die Kiste, hinein.



Madeinusa 0:20:08

Schon die nächste Szene handelt erneut von den Ohrringen der Mutter, Made spricht mit ihrer jüngeren Schwester über sie: „No entiendo, si se fue por qué no se llevó sus aretes, si tanto le gustaban dices?“ Chale will jedoch weder von der Mutter, die die zwei jungen Mädchen und ihren Vater verlassen hat, noch von den Ohrringen etwas wissen (00:08:08-00:08:26).

Nach der Wahl zur *Virgen del pueblo Manayaycuna* nimmt Madeinusa einen Ohrring ab und hält ihn bedeutungsvoll in der Hand, so als hätte dieser die Kürung zu ihren Gunsten beeinflusst. Die Kamera hält diesen Aspekt anhand einer Detail-Einstellung fest (cf. 00:20:08).

Während des folgenden Kochens bemerkt Madeinusa, dass die Objekte aus ihrer Schatztruhe im Küchenherd verbrennen, ihr verzweifelter Gesichtsausdruck wird in einer nahen Einstellung eingefangen, dann folgt die Detailaufnahme ihrer Hand, die versucht alles zu retten. Mit ihr löscht sie panisch die Flamme aus und beginnt zu weinen, über den intakten Handspiegel streichelt sie sanft (cf. 0:26:25-0:27:00). Ihr erster Verdacht fällt auf die eifersüchtige Schwester, doch Chale weist jegliche Schuld von sich, dann tritt ihr Vater ins Bild und nimmt die Tat auf sich: “He sido yo” (0:27:24-0:27:29). Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen dem Vater als Täter und der Tochter als Opfer gibt einen Blick auf Mades desillusionierten Gesichtsausdruck frei (0:27:17-0:27:34). Der exakte Hintergrund für Don Cayos aggressives Verhalten bleibt zwar verborgen, möglicherweise setzt er jedoch die westlichen Reliquien mit seiner ehemaligen Frau, die ihn verlassen hat, gleich. Tatsache ist, dass er willentlich den Rückzugsort, den Raum der Illusionen und Träume seiner Tochter zerstört hat. Nach außen hin schmerzt sie der Verlust ihrer geliebten Objekte mehr als die physischen Übergriffe durch den Vater. Doch sie findet in der nächsten Szene einen tröstenden Ersatz für die Kiste.

6.3.3.3. Foto

Madeinusa schleicht sich an Salvadors „Gefängnis“ den Kuhstall heran, wo der „Eindringling“ in einen Holzverschlag eingesperrt wurde und beobachtet den fremden Mann durch einen Spalt hindurch. Hier kommt ein interessanter Kameraeffekt zum Einsatz: durch einen Match Cut wird von der Detail Einstellung des inspizierenden Auges des Mädchens zu jenem der Kuh und wieder zu dem ihren geschnitten (cf. 0:29:00-0:29:30). Der Effekt hat eher einen kreativen denn thematischen Hintergrund, er soll die Diskontinuität der Erzählung und Selbstreflexivität des Mediums Film betonen.

Salvador ertappt Madeinusa, die sich bei ihm für ihr Beobachten entschuldigt. In dieser Szene wird deutlich, dass die beiden in der Zukunft Verbündete werden, denn sie sucht den Schlüssel um ihn zu befreien, allerdings ohne Erfolg. Dann entdeckt Madeinusa ein Aufnahmegerät und fragt ihn was das sei, worauf Salvador antwortet: „Es una grabadora, me sirve para trabajar” (0:30:08-0:30:10). Da er die Rekord-Taste gedrückt hielt, wird durch sein Voice-over der Satz wiederholt (cf. *ibid*). Die Verwunderung über die Möglichkeiten technischer Medien verdeutlichen Made’s Naivität⁵⁴, denn sie wiederholt einen Satz, den

⁵⁴ Diese Darstellung muss nicht notwendigerweise als „indigenas seien per se naïv“ gelesen werden und somit kritisierbar sein, wie einige Rezensionen beweisen. Vielmehr spielt hier das Alter Madeinusas eine Rolle und

Salvador gar nicht mit dem Gerät aufgenommen hatte: „Así me acuerdo todo lo que se me ocurre“ (0:30:21-0:30:23). Der Dialog, der sich zwischen den beiden entspinnt, wird mittels Schuss-Gegenschuss-Verfahren festgehalten. Als Madeinusa Salvador fragt ob er aus Lima käme, bejaht dieser — sie beginnt zu lächeln und meint sie müsse nun gehen. Salvador gibt ihr jedoch noch bedeutungsvoll das Foto, das er mit seiner Polaroidkamera von der Jungfrau-Wahl geschossen hat, durch die Holzluke. Im Hintergrund beginnt wieder die Titelmusik, wie schon bei der filmeröffnenden Betrachtung ihrer Kiste, und unterstreicht damit, dass ihr Foto fortan als Identitätsraum die Kiste ersetzt (cf. 0:29:41-0:31:05). Durch die Fotografie *sieht* Madeinusa sich selbst, erkennt sich – es hat damit eine ähnliche Wirkung wie die zuvor behandelte Spiegelbetrachtung. Die Fotografie dient in diesem Zusammenhang als realitätssuggestierendes und identitätsstiftendes Medium — ihr Festhalten von bestimmten Augenblicken vergangenen Lebens fungiert als eine Art Zeugenaussage über die eigene Existenz. Für Madeinusa wird das Foto ein Teil ihres Körperraums, sie näht ein Band daran und hängt es sich um den Hals, wie zur Verdoppelung und Vergewisserung ihrer eigenen Subjektivität (cf. 0:31:35-0:31:54).

6.3.4. Andine Landschaft

Die Weite der Felder der Anden, Berge und Seen bilden den thematischen Kontrast zur Enge und beklemmenden Atmosphäre des Hauses. Obwohl die Kamera hier statisch auf die Landschaft gerichtet ist, bringt die Titelmusik und Made's Lauf durch die Einstellung Bewegung mit sich (cf. 0:31:06-0:31:34). Die dieser Szene inhärente Dynamik vermittelt das Freiheitsgefühl, das Madeinusa durch das Laufen in der Natur verspürt. Sie stellt somit eine klare Vorschau auf den tatsächlichen Ausbruch aus ihrem einengenden System dar.



Madeinusa 0:31:09

Nur wenige Augenblicke später wird Made als Virgen auf einer Sänfte durch eben diese Landschaft getragen, ihre linke Hand hat sie auf einen Mini-Globus gelegt (cf. 0:32:54-0:33:47). Diese Repräsentation kann wiederum als Andeutung auf den Ausbruch und ihre damit erlangte Dominanz über die große Welt respektive Außenräume gewertet werden.

ihre Funktion als unterdrückte Hausfrau, die fern von der bürokratischen Verwaltung des Dorfrats ihres Vaters lebt.

Vielmehr steckt jedoch auch die klassische Darstellung der *Maria Immaculata*⁵⁵ (Unbefleckte Empfängnis) dahinter, die traditionellerweise mit dem ikonographischen Symbol der Schlange als Sünde (auf Mades blaues Überkleid gestickt) und einer Erdkugel (für die weltlichen Sünden) dargestellt wird und somit auf die Reinheit der Maria verweist. Die Figur der Made verkörpert zwar die Virgen María während der Feierlichkeiten im Dorf, allerdings in einem schauspielerischen Akt, denn sie selbst ist durch die willentliche Verführung Salvadors alles andere als sündenfrei, wie die nächste Szene zeigt.



Madeinusa 0:33:26

Erneut wird der andine Außenraum anhand einer statischen Kameraaufnahme in einer Totalen inszeniert, zunächst schreitet Salvador durch das Bild, dann folgt ihm nach einem Schnitt mit einigem Abstand Madeinusa. Sie setzen sich auf Steine, die Landschaft dient als Hintergrund, das Rauschen des Windes als intradiegetischer Begleitton. Erneut fragt ihn das Mädchen, ob er in Lima lebe, woraufhin Salvador bemerkt: „Así es. Ya te lo había dicho, no?“ (0:41:31-0:41:36). Er will dann wissen, was es mit ihren Ohrringen auf sich hat, Made erklärt ihm mit trauriger Stimme: „Eran de mi mamá. Vive en Lima así como tú.“ (0:42:33-0:42:41). Lima gilt als vielversprechender Identitätssort, der jedoch, wie schon erläutert wurde, eng mit der Schmuckkiste und den Ohrringen von Madeinusa's Mutter zusammenhängt. Es ist der Ort ihrer Sehnsucht, nicht nur, weil sich ihre Mutter dort befindet, sondern auch weil diese Stadt für all die westlichen Objekte steht, die Madeinusa begehrt — mit denen sie sich identifiziert und die sie von der bedrohlichen Stimmung des Dorfes wegführen. Ihr Entschluss steht daher fest: sie schlägt Salvador vor, ihm den Weg aus dem Dorf und damit ihrer beider *Gefängnis* zu zeigen (cf. 0:42:19-0:42:32). Den Weg, der sie an ihren Zielort Lima bringen soll, sieht Madeinusa in



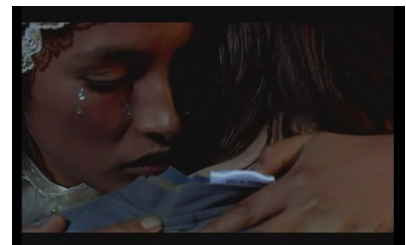
Madeinusa 0:39:59

⁵⁵ Die Symbolik der unzähligen religiösen Aspekte in *Madeinusa* würde hinsichtlich des Umfangs eine eigenständige Arbeit ergeben und kann daher in dieser Analyse nur peripher behandelt werden. Bemerkenswert an dieser Szene ist auch die Verknüpfung mit westlichen Elementen, Barbiepuppen auf Mades weißen Jungfernkleid (cf. 0:32:54-0:35:01). Es wird hier erneut auf die Hybridität der dargestellten Dorfgemeinschaft Bezug genommen. Die direkt darauffolgende Szene betont diesen Aspekt durch den indigenen und katholischen Synkretismus: ein Lied in Quechua wird durch katholische Kreuzzeichen und spanisches „Santa Mamá“ unterbrochen (cf. *ibid.*).

ihrer Verführungskunst – in dieser Szene versinnbildlicht durch ein Liebeslied⁵⁶, das sie alternierend in Spanisch und Quechua vorträgt, wobei die indigene Sprache eine Verhüllungsfunktion erhält, damit Salvador sie nicht versteht. Einzelne Textteile werden von der Protagonistin wiederholt und erhalten damit einen persuasiven Charakter, insbesondere das Liedende, das in seiner spanischen Übersetzung folgendermaßen lautet: „Con esta mi canción, te robaré tu corazón. Con esta mi canción, me llevaré tu corazón (...)”(0:43:45-0:44:15). Trotz der Naivität, die diesem wunschvollen Lied innewohnt, verfolgt Made doch hartnäckig ihr Ziel, Salvador zu locken. Es ist kein Zufall, dass die Darstellung von Selbstbestimmung und zunehmende Autarkie ausnahmslos mit Außenräumen, mit der Landschaft verknüpft ist, denn ihr Zuhause verhindert schlichtweg jede Form der Emanzipation.

6.3.5. Die Bedeutung der Namensgebung

In einer weiteren Außenszene, während einer feierlichen Prozession, entdeckt Madeinusa Salvador, versteckt sich mit ihm und erklärt ihm, dass Gott sie nun bis zum Ostersonntag nicht mehr sehen könne (cf. 0:47:27-0:48:05). Salvador versteht kein Wort, bis das Mädchen meint: „En tiempo santo no hay pecados, no sabías?“ und sich aktiv die Unterhose auszieht (0:48:16-0:48:53). Obwohl Salvador zuerst vor ihrer Entschlossenheit zurückschreckt und verwundert ist, steigt er doch auf ihr Liebesspiel ein. Nach dem Geschlechtsakt entdeckt Madeinusa das T-Shirt-Etikett von Salvador und stellt erstaunt fest: „Tienes mi nombre en tu polo“. Salvador widerspricht ihr: „Sabe lo que significa Made in USA? Eso no es nombre“. Madeinusa lässt sich durch seine Worte nicht beirren: „Es mi nombre. A mí me gusta“. Auf seine Wiederholung, dass ihr Name keiner sei und sie besser Rosa oder María heißen sollte, reagiert sie mit Selbstbestimmung, rückt nah an ihn heran und meint: „Es mi nombre“ (0:50:46-0:51:25). Selbstverständlich besitzt der Name der weiblichen Protagonistin einen aufklärenden Subtext – er weist auf ihr Faible für westliche Objekte und den Westen generell als verheißungsvolles Ziel hin, allerdings wird auch wiederholt auf die Üblichkeit dieses Namens in Peru verwiesen (cf. trigon-film 3).



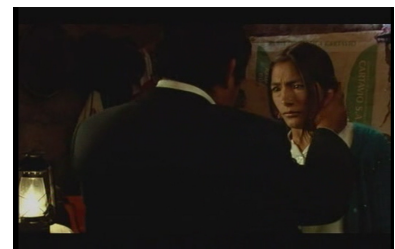
Madeinusa 0:50:16

⁵⁶ “Por qué me miras así? No sabes de dónde soy (Wiederholung). Yo soy una provinciana, manayaycuna de corazón. (Wdh.). Cuando te canto yo así, mirame, mirate cómo estás. Perdido en el horizonte, perdido con tu mirar (Wdh.). Dime ya pues por favor por qué me miras así” (0:42:48-0:43:44).

Der Name Salvador, der Erlöser, hingegen ist irreführend. Weniger als einen Befreier, stellt er die Verkörperung von Mades Wunschvorstellungen dar, wie auch das konstitutive Ende des Filmes zeigt. Durch die Szene des Geschlechtsverkehrs wird außerdem deutlich, dass er sich unter *ihrem* Zeichen formiert, versinnbildlicht durch das Tragen ihres „Namens“ im T-Shirt. Seine Hauptfunktion liegt nicht in der Befreiung, sondern in der Sichtbarmachung von Madeinusa: wie ein Reporter und Zeitzeuge nimmt er ihre Geschichte auf, und zeigt ihr selbst durch Aufnahmegerät und Kamera *wer* sie ist. Er steht als Symbol für das, was sich Madeinusa wünscht, ihren tatsächlichen Ausbruch vollzieht sie jedoch alleine, auch wenn sie Salvador gleich nach dem Geschlechtsakt bedrängt, sie unbedingt vor Ablauf des *Tiempo Santo* nach Lima mitzunehmen und er sich vorerst weigert (cf. 0:53:26-0:53:50).

6.3.6. Repressiver Innenraum

Der Verlust ihrer Jungfräulichkeit bleibt im Dorf nicht unbemerkt: als ihre Tante ihr – ironischerweise – aus den Jungfraukleidern der María hilft, sieht sie einen Blutfleck auf ihrem Höschen und dem Oberschenkel. Auf ihre Frage was sie gemacht hätte, schmunzelt Made bloß. Hier wird erstmals der repressive Charakter des gesamten Netzwerks, das Madeinusa umgibt offensichtlich, denn entrüstet meint die Tante: „Qué dirá ahora tu padre? Ha esperado tanto tiempo!“ (0:53:26-0:53:50). Ihre Funktion ist auch diejenige der Informantin, denn sie klärt Made's Vater über den Verlust der Unschuld seiner Tochter auf (cf. 0:54:14-0:54:27). Diese Nachricht löst einen tyrannischen Zorn beim Dorfoberhaupt aus, wutentbrannt stürmt er nach Hause, wirft in typisch



Madeinusa 0:54:55

patriarchalischer Manier wild mit Gegenständen um sich und schreit die Mädchen an. Er will wissen, wo und mit wem die ältere Tochter im Dorf unterwegs war, die jüngere Tochter Chale lenkt mit böser Absicht vom Thema ab: „Por qué no le grites por parte de los aretes de esa?“ (0:54:44-0:54:46). Tatsächlich merkt Don Cayo erst jetzt, das Madeinusa die Ohrringe seiner Exfrau trägt und nimmt ihr diese derart gewaltsam ab, dass das Mädchen auf das Bett zurückfällt. Hier kommt es zu einer elementaren Subordination: um ihre weinerlich vorgetragenen Bitten die Ohrringe nicht zu zerstören zu verstärken, geht sie vor ihm auf die Knie. Eine große Kameraeinstellung zeigt ihr Gesicht direkt vor seinem Gemächt, er streichelt über ihren Kopf – ein Hinweis auf den weiteren Verlauf der Szene. Der Vater befiehlt den beiden Mädchen sich hinzulegen, während sie sich ausziehen fokussiert die Detailaufnahme

seine Hände, die seinen Hosenschlitz öffnen (cf. 0:54:47-0:55:44). Die Szene des Vollzugs des Inzests wird nicht explizit gezeigt, sondern über den vom Stöhnen angelockten Salvador ersichtlich, der als unbeabsichtigter Voyeur durch einen Türspalt blickt. Sein entsetzter Gesichtsausdruck wird in einer nahen Einstellung festgehalten, obwohl er kurz beschämt zu Boden sieht, muss er, von Neugierde und Ekel gleichzeitig gepackt, wieder hinblicken. Die Szene löst sich in einer Abblende auf (cf. 0:56:08-0:57:09). Nach diesem Vorfall und als Augenzeuge mitverantwortlich, ändert Salvador seine Meinung und beschließt Madeinusa doch mit nach Lima zu nehmen. Allerdings ist diese spurlos verschwunden, da sie inzwischen, wie er nicht ahnt, eingesperrt wurde.

Viel ersichtlicher wird die inzestuöse Beziehung, die der Vater zu seinen beiden Töchtern unterhält, schon in einer Anfangsszene. Don Cayo kommt betrunken nach Hause, legt sich in die Mitte der beiden Töchter und befiehlt Madeinusa näher an ihn heran zu rücken, seine Hand wandert über ihren Körper. Dann flüstert er in ihr Ohr: „Si no quiere ser virgen, hago



Madeinusa 0:10:46

que de nuevo sea Chale“ (0:09:48-0:09:51). Diesem Ausspruch ist eine Doppelbedeutung immanent: einerseits verdeutlicht er den Machtmissbrauch Don Cayos als Bürgermeister, in dem er die *Wahl zur Jungfrau* manipuliert, andererseits verweist er darauf, dass auch die jüngere Schwester Chale von seinen sexuellen Übergriffen betroffen ist. Denn zumindest während dem *Tiempo Santo*, der

sündenfreien Zeit, nimmt er sich das Recht heraus seine Töchter körperlich zu bedrängen⁵⁷. Auf Don Cayos Aussage antwortet Madeinusa: „Yo sí quiero ser virgen“ (0:09:54-0:09:57). Ihr wiederum geht es hauptsächlich um das Prestige, das mit der Kürung zur *Virgen* zusammenhängt, wobei der Inzest für sie vorerst keine Anomalie⁵⁸ darstellt, wie die Reaktion auf die körperliche Attacke durch ihren Vater zeigt: „Todavía no, sería pecado“ (0:10:23-

⁵⁷ Auch in der Szene, in der Madeinusa den Virgen-Contest von Manayaycuna gewinnt, wird darauf hingewiesen, dass die jüngere Schwester Chale ebenso in die väterliche Unterdrückung eingebunden ist. „El próximo año es para ti hijita“, sagt Don Cayo zu ihr gewandt (0:19:47-0:19:49).

⁵⁸ Was nicht bedeutet, dass sie die sexuellen Übergriffe durch den Vater nicht stören und unterdrücken würden, wie speziell das Ende des Filmes zeigt. Insbesondere dieser Fakt führte zu einer polemischen Rezeption des Films, der teilweise mit dem Vorwurf des Rassismus in Zusammenhang gebracht wurde. Die Darstellung indigener Menschen als naiv und barbarisch würde ein Stereotyp bedienen, das selbst in einem fiktionalen Film zur Reproduktion gewisser Vorurteile gereichen würde. Auch dieser Aspekt könnte den Inhalt einer einzelnen Filmanalyse füllen und kann daher nicht näher betrachtet werden, für die Beantwortung der hier vorgestellten Thesen ist dieser Aspekt nicht maßgeblich.

0:10:26). Ihr Vater erwidert, dass sie schon lange gewartet hätten [auf das Fest, respektive den damit erlaubten Geschlechtsverkehr] und dass Jesus die paar Stunden, die noch bis dahin fehlen würden, sicherlich nicht stören würden (cf. 0:10:24-0:10:50). In dieser Szene zu Beginn des Films entkommt Madeinusa noch der tatsächlichen Umsetzung des väterlichen Plans, da dieser einschläft. Die jüngere Schwester Chale hat jedoch die ganze Situation mitbekommen, wie ihre offenen Augen zeigen (cf. 0:10:51-0:11:13).

Die Unterdrückung, der Madeinusa im Familienhaus ausgesetzt ist, geht nicht alleine von ihrem Vater aus – auch ihre jüngere Schwester Chale beteiligt sich an machtvollen Handlungen aktiv. Ihr Hauptmotiv ist Neid, sie erträgt es nicht, dass ihre Schwester vom Vater, wenn auch unter fragwürdigen Umständen, bevorzugt wird und im Dorf durch ihre Rolle als Jungfrau Anerkennung bekommt. Dies manifestiert sich in der Szene, in der sie ihre ältere Schwester für die Anprobe des Virgen-Kleids wäscht, grob fährt sie über ihren Körper und kommentiert: „Quedate quieta! Qué Madeinusa por aquí, qué Madeinusa por acá“ (0:24:52-0:24:59). Als Made ihr begeistert von den Augen des fremden Mannes aus der Stadt erzählt, die heller als die ihrigen seien, unterbricht sie Chale genervt: „Y los tuyos color de tu misma caca, así que ni te emociones“ (0:25:20-0:25:34). Nicht nur mittels Worten, sondern auch in visualisierter Form wird diese Eifersucht bei der Anprobe selbst inszeniert: Chale wäscht, wie auch im christlichen Ritus üblich, die Füße Madeinusa's und muss dadurch zu ihr aufblicken. Die Kamera vollzieht dieses Ungleichgewicht durch eine starke Untersicht von Chale, die ihre Schwester neidvoll und böse anblickt (0:32:36-0:32:38).

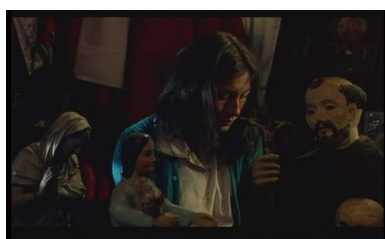


Madeinusa 0:32:38

Es ist eine passiv-aggressive Grundstimmung, die von Chale gegenüber der älteren Schwester ausgeht, die allerdings auch in zwei aktiven Taten mündet. Beide Handlungen finden nach den beschriebenen Geschlechtsakten von Madeinusa mit Salvador und ihrem Vater statt und stehen in engem Zusammenhang mit diesen. In der ersten Referenzszene steht Madeinusa vor einem Spiegel und betrachtet sich selbstzufrieden während sie ihre Haare kämmt, ihre Schwester Chale blickt erneut aus der Untersicht zu ihr hoch und kommentiert, es sei gut gewesen, dass der Vater ihr die Ohrringe der Mutter abgenommen habe (cf. 0:58:36-0:59:10). Chale möchte daraufhin die Unterhose von Madeinusa an ihren Rock annähen, es sei angeblich eine Anordnung des Vaters. Obwohl diese die Order nicht glaubt, lässt sie ihre

Schwester walten, denn sie würde ohnehin nach Lima gehen und sich dort viele neue Kleider kaufen (cf. 0:59:42-1:00:42). Chale fragt entsetzt: „A Lima? (...) No vuelvas a repetir eso, si no quieres que el viejo te mate a patadas“ (1:00:43-1:00:54). Es ist besonders diese Aussage, die das Haus als Madeinusa's Gefängnis demaskiert, jeder ihrer Schritte wird überwacht und die jüngere Schwester, obwohl selbst von der unterdrückenden Hegemonie des Vaters betroffen, unterstützt dieses Machtsystem. Chale ist es auch, die hinter Lima als Fluchtziel Salvador mutmaßt, sie wirft ihrer Schwester vor leichtgläubig zu sein. Madeinusa weist diesen Vorwurf zurück und verkündet: „Me voy a ir a Lima como mi mamá (...) y tu no!“ (1:01:00-1:01:27). Chales Reaktion auf diesen Beschluss ist der schnelle Griff zur Schere, da sie hinter ihr steht, schneidet sie Mades langen Zopf kurzerhand ab⁵⁹, in einer nahen Over-shoulder-Einstellung sind ihre Köpfe von hinten sichtbar, wobei ihre Gesichter im gegenüberliegenden Spiegel erkennbar sind (cf. 1:01:28-1:01:31). Made wird daher in den vier Wänden des Hauses all jenem beraubt, das ihr in ihrer eingesperrten Welt etwas bedeutet, neben ihrer „westlichen Schatzkiste“, den Ohrringen ihrer Mutter noch zusätzlich ihrer langen Haare, die sie eben noch sorgsam gepflegt hat. Weinend steht sie vor dem Spiegel, dem wiederum die Funktion des Sich-Sehens, um dennoch die eigene Existenz zu erkennen, inhärent ist (cf. 1:01:44-1:02:13).

Die zweite Handlung, die Chales Teilhabe an der hegemonialen Unterdrückung der älteren Schwester manifestiert, zeigt eine Szene, in der das Haus für sie nicht mehr nur versinnbildlicht als Gefängnis fungiert, sondern tatsächlich zu einem wird. Der betrunkene Don Cayo möchte Salvador, der im Laufe der Diegese vermehrt am Dorfleben teilgenommen



Madeinusa 1:15:46

hat, ein Abschiedsgeschenk machen. Zu diesem Zweck betreten sie den verschlossenen Dachboden, der Utensilien für die *Heilige Zeit (Tiempo Santo)* beherbergt, vornehmlich Spenden zugunsten der Jungfrau María, Heiligenfiguren und Statuen, in deren Mitte wie eine weitere Statue Madeinusa stoisch sitzt. Der Bürgermeister meint zu dem limeño gewandt:

⁵⁹ Eine ähnliche „Kastrationsszene“ findet in seiner positiven Umformung unter den Männern des Dorfrates statt. Das Ritual besteht in der „Beschneidung“ der Krawatte des jeweiligen Sitznachbarn. Beachtlich hierbei ist, dass es nach der vollzogenen zeremoniellen Handlung die Frauen des Dorfes sind, die den Liebespartner für die Nacht auswählen. Andererseits wird hier auch deutlich, dass Salvador durch das Nicht-Tragen einer Krawatte und seine langen Haare kein Teil der im Dorf normativen Männlichkeit darstellt. Außerdem wird durch den angedeuteten Stich der Schere durch Don Cayo in Salvadors Kehle signalisiert, dass dieser von dem sexuellen Kontakt zwischen ihm und seiner Tochter weiß (cf. 1:03:52-1:06:33).

„Escoga! Cualquier cosa de este cuarto, pero solo una cosa“ (1:15:44-1:15:49). Da Don Cayo den Schlüssel zur Dachbodentür hat und diese versperrt war, liegt die Vermutung nahe, dass er derjenige war, der seine Tochter eingesperrt hat. Seine Aufforderung, Salvador solle ein Objekt des Zimmers auswählen, könnte demnach entweder als Freigabe Madeinusas gelesen werden, oder als Wahrung des Ehrgefühls unter den Männern. Gleichfalls entscheidet sich der Städter sein Angebot abzulehnen, die vom Bürgermeister ausgewählte Marienstatue zerbricht durch seine resolute Handbewegung am Boden (cf. 1:15:50-1:16:22). Don Cayo verärgert Salvadors arrogantes Verhalten, empört ruft er: „Qué quede bien claro, que usted se irá con las manos vacías de acá. No se llevará nada. Nada!“ (1:16:32-1:16:44). Wiederum wird hier das Ende der Narration vorgegriffen, Salvador verlässt Manayaycuna weder mit einer menschlichen noch mit einer materiellen Gabe.

Chales Bedeutung für diese Szene wird erst offensichtlich, nach dem die Männer den Dachboden verlassen und wieder verschlossen haben. Madeinusa bemerkt durch einen Spalt im Holz, dass sich unten im Wohnraum jemand befindet, sie tippt auf Chale, die tatsächlich nach einem Schnitt aus Made's Perspektive in extremer Aufsicht gezeigt wird. Da sich anscheinend sonst niemand im Haus befindet, fleht sie ihre Schwester an, ihr aufzusperren und sie frei zu lassen. Chale weigert sich unter dem Vorwand der Vater hätte den Schlüssel mitgenommen. Obwohl Madeinusa um ihre Befreiung weint und bittet, kommentiert Chale nur auf zynische Weise: „Made, es mejor que te quedas allí, eso ya está por acabar, de verdad“ (1:17:59-1:18:04). Mit diesen Worten beendet sie die Unterhaltung, verlässt den Raum – nach einem Schnitt wird die Detailaufnahme des Schlüssels, der im Schloss steckt sichtbar (cf. 1:18:04-1:18:08). Es ist besonders diese Szene, die Chales Mittäterinnenschaft im repressiven Innenraum verdeutlicht. Weniger als ihr Vater hat sie dabei klare Ziele im Kopf, außer ihrer Schwester das Leben schwer zu machen, darin liegt auch ihre Freude. Neben diesem sadistischen Charakterzug ist es, wie schon erwähnt, die große Eifersucht auf eine Schwester, der mehr Aufmerksamkeit zuteil wird.

In einem Akt großer physischer Kraft und unter Zuhilfenahme eines Drahtes von der zuvor zerbrochenen Virgenfigur schafft es Madeinusa das Türschloss zu knacken und sich doch noch selbstständig zu befreien (cf. 1:18:09-1:19:59).

6.3.7. Finale Transgression – Aufbruch zur Selbstbestimmung

Madeinusa läuft durch das Dorf und findet Salvador, der ihr nun endlich sagt, dass er bereit ist, sie nach Lima mitzunehmen. Gemeinsam eilen sie Richtung Wald, er läuft voraus, sie folgt ihm mit einigem Abstand. Dann erklingt erneut die Titelmusik, Salvador greift nach ihrer Hand und zieht sie mit sich, damit sie schneller voran kommen. Madeinusa greift intuitiv an ihren Hals und spürt, dass ihr Foto nach wie vor da ist, doch bemerkt sie gleichzeitig, dass sie ihre Ohrringe zu Hause vergessen hat (cf. 1:20:00-1:21:25).

Verzweifelt ruft sie: „Tengo que volver por los aretes, tengo que regresar, no puedo irme sin los aretes” (1:21:26-1:21:32)

Sie befiehlt Salvador im Wald auf sie zu warten, sie müsse unbedingt umkehren und die Ohrringe holen – und auch wenn



Madeinusa 1:21:24

dieser fluchend versucht sie aufzuhalten, läuft sie ins Dorf zurück. Im Haus angekommen, zieht sie denselben Vorhang

zurück, hinter den der Vater getreten ist, nachdem er ihr gebeichtet hat, dass er ihre Schätze aus der Kiste verbrannt hat. Der Vater liegt hinter dem Vorhang vollständig bekleidet und schläft laut atmend seinen Rausch aus. Madeinusa greift vorsichtig in seine Jackettaschen, um ihn nicht aufzuwecken, und ertastet die durch ihn zerstörten Ohrringe. Ihre Hände beginnen angesichts der Zerstörung ihres größten Besitzes zu zittern, sie umklammert den Schmuck fest in ihrer Faust (1:21:33-1:23:50)

Nach einem Schnitt folgt die große Kameraeinstellung auf Mades Gesicht, ein Kameraschwenk nach links zeigt im Detail ihre Hand, die eine Suppe umrührt. Auf der Tonebene wird die Handlung durch ihren Gesang begleitet, dessen Songtext eine konstitutive Bedeutung für die Erzählung selbst hat: „Waychawcituy de las punas, tú que cantas ya muy triste, acaso tu madre se haya ido, para que estés como yo, para que estés como yo. Cuando llegue el Tiempo Santo, yo me iré, por el cerro, por las abras, me escaparé como tú, me iré como tú” (1:24:58-1:25:48). Wie Bloch-Robin konstatiert, sei die Funktion der Lieder in *Madeinusa*, die einer “gesungenen Prolepse“ – einer Vorwegnahme der narrativen Entwicklung, das stimmt insbesondere für dieses Lied, das Teil der ersten und letzten Szene des Films ist. Es offenbart, dass ihre Mutter fortgegangen ist und sie, wie in der Ich-Form angedeutet wird, auch aufbrechen wird (cf. *ibid.*). Weiters alludiert das Lied auf einen zeitlichen (*Heilige Zeit*), wie geographischen (*über Berge und Lichtungen*) Rahmen.

Hier schließt sich insgesamt der Kreis der zyklischen Narration auf mehreren Ebenen. Zunächst singt Madeinusa exakt dasselbe Lied, wie in der ersten Szene des Films, in beiden Szenen kocht sie und rührt danach Rattengift an (cf. 0:00:13-00:01:43/1:24:58-1:25:48).

Die Schlusszene inszeniert hier jedoch eine fundamentale Aberration – Made will damit



Madeinusa 1:27:35

keine Ratten töten, sondern gibt die vergiftete Suppe ihrem Vater. An seinem Bett sitzend flößt sie dem schlafenden Vater die Suppe ein, der in weiterer Folge schwer zu atmen beginnt und erbricht. Die Kamera ist statisch auf den Spiegel gerichtet, in dem sich der sterbende Vater und Madeinusa reflektieren (cf. 1:26:56:1:28:53). Dann erweitert sich das Spiegelbild⁶⁰ um Salvador, dem das Mädchen unter Tränen

erklärt: „Me rompió mis aretes. Lo rompió todito“ (1:28:54-1:28:59).

Der vordergründige Auslöser für die Mordtat am Vater stellen demnach die Ohringe, die ihrer Mutter gehörten, dar. Da diese ihre zwei Töchter und geliebten Ohringe zurückgelassen hat, kann davon ausgegangen werden, dass sie vor dem despotischen, gewalttätigen Ehemann, die Flucht nach Lima angetreten hat. Die Tat ihrer Tochter symbolisiert daher die späte Vergeltung für Don Cayos unterdrückendes Verhalten gegenüber den Frauen der Familie. Diese Lesart wird auch durch ihre Rechtfertigung „Er hat alles zerstört“ (ibid.) bestätigt. Durch den illegitimen Zugriff auf den Körper seiner Tochter hat er die Grenze ihrer physischen Unversehrtheit überschritten und ihren Körperraum metaphorisch *zerbrochen*.

Salvador, der den letzten Lebenssekunden des Vaters beigewohnt hat, erklärt Madeinusa zwar aufgrund ihres Totschlags für verrückt, streift ihr dennoch fürsorglich ihre „Tatwaffe“, die mit Gift kontaminierten Handschuhe ab. In diesem Moment betritt Chale den Raum, erblickt den toten Vater und erklärt Madeinusa für schuldig. Sie weigert sich vehement und schüttelt kräftig mit dem Kopf. Folglich sieht Chale in Salvador den Mörder, der sich ratlos und entsetzt zugleich nicht zu helfen weiß (cf. 1:29:02-1:30:24). Madeinusa sieht darin ihre einzige Chance, die Schuld von sich zu weisen, schnell wechselt sie auf die Seite von Chale und schreit gemeinsam mit ihr: „El gringo ha matado a mi papá, vengan!“ (1:30:35-1:30:46).

⁶⁰ Erneut kommt dem Spiegel eine wichtige Funktion als Abbild der Wahrheit, der Realität zu. Auch im übertragenen Sinn handelt es sich hier um eine Spiegelung: Madeinusa streichelt dem Vater über das Gesicht und beugt sich über ihn, um ihn zu küssen. Dieselbe Handlung, in der gleichen Reihenfolge hat sie während der Zeremonie in der Kirche bei der „sterbenden“ Jesusstatue ausgeführt (cf. 0:37:33-0:37:54). Allerdings dürfte der Hinweis, dass ihr Vater als Gegenstück zum Messias fungiert evident sein.

Wie das weitere Schicksal von Salvador, nun als Mörder denunziert, aussieht ist weder Teil der Diegese noch für die Analyse relevant.⁶¹

Nach einem Schnitt zeigt ein Kameraschwenk den nun menschenleeren Dachboden, den ehemaligen Angstraum und das Gefängnis von Madeinusa. Die Kamera fokussiert unterschiedliche religiöse und westliche Reliquien, zwischen Marien- und Jesusstatuen befinden sich Puppen und die Fotografie einer jungen Frau, vermutlich der Mutter. Eine Coladose symbolisiert den westlichen Weg in die Freiheit, den diese eingeschlagen hat, die Szene endet in der Aufnahme einer Jungfrau, die ihre Hände schützend nach vorne hin ausbreitet (cf. 1:31:13-1:31:58).

Die Panoramaeinstellung der nächsten Szene visualisiert die Weite der andinen Landschaft mit mächtigen, schneebedeckten Bergen im Bildhintergrund. Ein Auto fährt langsam durch das Bild, es folgt der Blick aus dem Fahrerhaus auf die Straße. Die nahe Einstellung konzentriert sich auf den zufriedenen Gesichtsausdruck von Madeinusa, die ihrer Puppe



Madeinusa 1:32:45

den eigenen Zopf anbindet, den Chale ihr zuvor abgeschnitten hat. Der Fahrer des Wagens, El Mudo⁶², der ironischerweise ohne Unterbrechung spricht, fragt sie nach ihrem Namen. Nach einer langen Pause antwortet sie lächelnd „Madeinusa“ (1:33:14-1:33:23). Erneut kommt hier der Namensgebung eine wichtige Rolle zu, sie benennt sich selbst, ist stolz darauf einen ungewöhnlichen und zugleich auf den Westen rekurrierenden Namen zu tragen. Dann möchte der Fahrer wissen, wohin sie fahren würden, Madeinusa greift nach den (inzwischen reparierten) Ohrringen und sagt bestimmt und fröhlich „A Lima“ (1:33:27-1:33:36). Ihre eigene Antwort lässt ihr gesamtes Gesicht erstrahlen, endlich hat sie es geschafft aus Manayaycuna – dem eingeschlossenen Dorf – auszubrechen, genau wie ihre Mutter. Zur Verdeutlichung der inneren Entwicklung und des äußeren geographischen Wandels setzt wiederum die Titelmusik ein, diesmal jedoch erweitert um Streichinstrumente, die

⁶¹ Wobei angenommen werden kann, dass er für die Tat entweder selbst tödlich büßen muss oder in Arrest kommt.

⁶² Auch hier zeigt sich der zyklische Charakter des Films, denn El Mudo war auch derjenige, der zu Beginn des Films Salvador von Lima nach Manayaycuna geführt hat. Nun ist er derjenige, der Madeinusa aus dem Dorf hinaus nach Lima fährt und ihr dabei dieselbe Geschichte von seinem Bruder erzählt wie zuvor Salvador (cf. 00:12:53-00:13:52/1:33:38-1:33:55).

musikalisch die Weite der Landschaft und damit einhergehende Befreiung von Madeinusa wiedergeben (cf. 1:33:40-1:34:10). Auch wenn ihre Zukunft in Lima mehr als ungewiss ist und nicht gezwungenermaßen alle Wunschvorstellungen in Erfüllung gehen werden, hat sie das fast Unmögliche geschafft – ihren Peiniger loszuwerden und gleichzeitig unabhängig von einem anderen Mann nach Lima zu reisen. Madeinusa blickt ein letztes Mal in einem Spiegel sich selbst an, diesmal in den Rückspiegel des Wagens, der sie in die Freiheit führt und erkennt sich selbst. Parallel greift sie nach dem Foto an ihrer Brust und blickt aus dem Fahrerhaus hinaus auf die unendliche Weite vor ihr, die es noch zu entdecken gilt.

7. Vergleichende Schlussbetrachtung

Wie die vorliegende Arbeit zeigt, sind Räume Konstrukt, Produkt von und für Subjektivität, haben also Auswirkung und Bedeutung für identitäres Handeln. Gerade das Medium Film – in seiner Beschaffenheit gleichermaßen Doppelung wie Abbild von Raum – ermöglicht über Abstraktion und künstlerische Reproduktion eine differenzierte Betrachtung von konstitutiven wie dekonstruktiven Mechanismen in Gesellschaft und Film. Finden Brüche und Umdeutungen in einem der beiden (Gesellschaft oder Film) statt, kann dies jeweils als Spiegelbild für das andere interpretiert werden.

Auf die anfängliche Forschungsfrage der Arbeit rekurrierend – *Wie gelingt weiblichen Akteurinnen im Film ein Ausbruch aus genderspezifisch determinierten Räumen?* – lautet die folgerichtige Antwort: Durch bewusstes Übertreten und Verletzen von auf Geschlechter bezogenen räumlich fixierten Normen — durch aktionale Normverletzungen. Allen drei Referenzfilmen sind diese inhärent, jedoch mit unterschiedlichen Fokussen in Bezug auf Raum und Geschlecht.

La Yuma widmete sich dem inszenierten Körperraum der Titelheldin. Der Prämisse folgend Körper seien Projektionsflächen sozialer Zuschreibungen, werden Abweichungen von der Norm unmittelbar an Körpern sichtbar. Schließlich werden gewisse Körper an bestimmten Orten, in bestimmten Räumen erwartet und werden dort gesellschaftlich anerkannt, andere wiederum nicht. Kurz, Körper gelten als Parameter für sozialen Ein- oder Ausschluss. Yuma überschreitet diese normative Grenze durch die Wahl eines Männersports, der ihren subjektiven Körperraum transformiert, und die Aneignung eines als männlich etablierten Raums, der Boxhalle.

Qué tan lejos setzte sich mit dem Motiv der Mobilität und damit in Aktion tretenden Außenräumen auseinander. Im allgemeinen Diskurs und ebenso in der Realität ist Mobil-Sein nach wie vor männlich konnotiert, auch die Figur des Reisenden⁶³ wird traditionellerweise einem Mann zugeschrieben. Die Limitation von weiblicher Mobilität und Beschränkung auf gewisse Räume ist ein Indiz für die Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern. Wie unermüdlich wiederholt wurde, tragen auch Außenräume eine männliche Konnotation, selbst in der „weiblich-wilden“ Natur stellen Frauen eine Abweichung dar. Aus diesem Grund bricht

⁶³ Wie schon alleine die männliche Form des Wortes zeigt.

der Film gleich auf zwei Ebenen mit der normativen Erwartungshaltung, durch die Repräsentation zweier mobiler Frauen, die Ecuador durchqueren.

Madeinusa befasste sich mit den Identitätsräumen der jungen Protagonistin. Wie festgestellt wurde, beeinflussen Räume die Hervorbringung von Geschlechtern und den damit zusammenhängenden Identitäten und vice versa. Identitäten entstehen nur durch die Differenz zu einem anderen Individuum, welches entweder Ablehnung oder Imitation hervorruft. Insofern kann der Austausch mit einem anderen Individuum (in diesem Fall Salvador) auch Wunsch-identitäten auslösen. Der Identitätsraum von *Madeinusa* ist der Westen – symbolisiert durch die Ohrringe der Mutter. Ihre Normverletzung liegt im Totschlag des Despoten, ihres Vaters, für seine vorsätzliche Zerstörung ihres Identitätsraums.

Konturierend entwerfen die drei analysierten Filme pluralistische Raum- und Geschlechterbilder, die teilweise kongruieren, jedoch auch voneinander differieren.

Die behandelten Filme thematisieren die Identitätssuche respektive Selbstfindung ihrer weiblichen Heldinnen. Ihre größte Gemeinsamkeit liegt, wie erwähnt, in einem Ausbruch der weiblichen Hauptfiguren aus genderspezifisch determinierten Räumen, der mit einem synchronen *Aufbruch* unter dem Zeichen der konstitutiven Fort-Bewegung stattfindet. Diese finale Bewegung — in einem Wohnwagen des Zirkus, zu Fuß und einem Transporter — führt von *Fremd-* zur *Selbstbestimmung*. Mit anderen Worten findet eine Verlagerung der Protagonistinnen vom subjektiven Raum hin zum gesellschaftlichen Raum statt – erst dadurch ist eine Metamorphose hinsichtlich ihrer Lebensumstände und selbstbestimmter Identitätsentwürfe möglich. Damit geht einerseits ein Zurücklassen unterdrückender, einengender Räume einher, die sich durch häusliche Gewalt, sexuellen Missbrauch, Inzest oder Angstverbreitung auszeichnen. Andererseits distanzieren sich die Protagonistinnen sowohl räumlich, als auch emotional von damit verbundenen oppressiven Männlichkeitstypen. Im Fall von *La Yuma* durch ein Zurücklassen von Alfonso und Culebra, in *Qué tan lejos* durch die Trennung von Daniel („El pollo“) und hinsichtlich *Madeinusa* durch den Mord an Don Cayo. Andererseits unterstützen Männer, die jenseits normativer Männlichkeitskonzepte agieren die femininen Ausbrüche, personifiziert durch Yader und Salvador, Jesús und wiederum Salvador.

Alle drei Referenzfilme verbinden den mobilen Aufbruch in die Freiheit mit einem gleichzeitigen offenen Ende – wohin der Weg die Protagonistinnen tatsächlich bringt, wird nicht gezeigt. Durch die Offenheit der Diegese und die konstitutive Weiterbewegung der

Figuren kann allerdings gehofft werden, dass sie ihr neues Leben selbstbestimmter gestalten können.

In Anbetracht der Divergenzen zwischen den Filmen können zunächst die Variationen der dargestellten sozialen Räume genannt werden: von einem Leben in einem städtischen Armenviertel, über die Darstellung erhöhter Aneignung von Außenräumen zweier reisender Frauen aus der Mittelschicht bis zur Visualisierung eines eingegrenzten Dorfes. Das Ausmaß der Thematisierung der Repressionen schwankt erheblich, während *Qué tan lejos* kaum beängstigende Räume inszeniert, machen diese einen großen Teil der Diegese in *La Yuma* und *Madeinusa* aus. Auch die repräsentierten Körper Räume prägen zwar die Narration von *La Yuma* grundlegend, und werden ebenso in *Madeinusa* ersichtlich, haben für *Qué tan lejos* jedoch kaum eine Bedeutung. Die Mobilität stellt zwar für *Qué tan lejos* das Hauptmotiv dar, dieser Aspekt ist jedoch für die beiden anderen Filme, bis auf die Schlusszenen, kaum relevant. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass Filme stets kontextgebunden an die jeweilige Gesellschaft sind. Obwohl alle drei Filme fiktional sind, lassen sich *La Yuma* und *Qué tan lejos* eher als Abbild der Gesellschaft lesen, denn *Madeinusa*. Wie erwähnt wurde, lässt er sich aufgrund seines magischen Charakters und stereotypisierender Darstellung der indigenen Bevölkerung nicht auf die lateinamerikanische Realität umlegen, sondern fungiert nur als Sinnbild für einen weiblichen Ausbruch.

Der zweite Teil der Forschungsfrage – *Welche Funktion haben diese neuen Rollen?* – kann kurz und bündig mit der steigenden Emanzipation und Selbstbestimmung der Frauen beantwortet werden. Wiederum wirken diese innovativen Rollenbilder im Medium des Films auf die Gesellschaft ein, und umgekehrt. Erklärtes Ziel dieses reziproken Prozess' ist die Gleichstellung der Geschlechter, die von einer Kategorisierung in Mann/Frau wegführt und durch ein Denken des *Menschen* ersetzt wird.

Auch wenn nach wie vor geschlechtsspezifische räumliche Differenzierungen existieren, beginnen diese tradierten Ordnungen langsam brüchig zu werden. Sichtbar werden diese Brüche in der emanzipierten Raumanneignung und kontinuierlich steigenden simultanen Besetzung innerer und äußerer Räume durch Frauen. Diese Transformation lässt auf eine endgültige Überwindung des dichotomen Geschlechter- und Raumdenkens, das sich durch strenge, binäre Kategorisierungen auszeichnet, hoffen. Sowohl für Raum und Film, als auch für Geschlecht gilt als oberste Prämisse die soziale Gemachtheit, die wie der Begriff schon andeutet, auch genuin anders *gemacht* und *gedacht* werden kann.

8. Bibliographie

8.1. Primärtexte – Filmtexte

- Jaugey, Florence (2009): *La Yuma* (Die Rebellin, NI)
Hermida, Tania (2006): *Qué tan lejos* (Wie weit noch?, EC)
Llosa, Claudia (2006): *Madeinusa* (Madeinusa, PE)

8.2. Sekundärtexte

- Assmann, Aleida (2008, 2.Auflage): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Bachmann-Medick, Doris (2007, 2.Auflage): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Cabezón Doty, Claudia (2000): *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog. Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960*. Frankfurt/Main, Wien: Peter Lang.
- Czytajlo, Natalia Paola (2009): *Estrategias de Mujeres y nuevas territorialidades en contextos de Globalización*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- De Lauretis (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fendler, Ute / Wehrheim, Monika (2007): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Martin Meidenbauer Verlag.
- Löw, Martina / Steets, Silke / Stoetzer, Sergej (2008, 2. Auflage): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen: Budrich Verlag.
- Massey, Doreen (1994): *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen (2005): *For Space*. London: SAGE Publications Ltd.
- Millán, Mária (1999): *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG.
- Potthast, Barbara (2010, 2.überarbeitete Auflage): *Von Müttern und Machos. Eine Geschichte der Frauen Lateinamerikas*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Rose, Gillian (1993): *Feminism & Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Soyka, Amelie (2002): *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt/Main; Wien: Peter Lang.

Torres San Martín, Patricia (2001): *Cine y género. La representación de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Wastl-Walter, Doris (2010): *Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen*. Stuttgart: Steiner.

8.3. Wissenschaftliche Artikel

Ardener, Shirley (1993): „Ground Rules and Social Maps für Women: An Introduction“, in: Ardener, Shirley (Hg.) (1993, 2. überarbeitete Auflage): *Women and Space. Ground Rules and Social Maps*. Cross-Cultural Perspectives on Women Vol.5. Oxford: Berg. S.1-30.

Assmann, Aleida (2009): „Geschichte findet Stadt“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hgg.) (2009): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«*. Bielefeld: transcript Verlag. S.13-27.

Ballesteros, Jesús (2000): „Postmodernidad y neofeminismo: de la igualdad de derechos a la igualdad de obligaciones“, in: Banús, Enrique (Hg.) (2000): *El espacio social femenino. Women's social space*. Pamplona: Newbook ediciones.

Barrancos, Dora / Cano, Gabriela (2006): „Introducción“, in: Morant, Isabel (Hg.) (2006): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Volumen: IV. Madrid: Cátedra. S. 497-509.

Baumgärtner, Ingrid / Klumbies, Paul-Gerhard / Sick, Franziska (2009): „Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse“, in: Baumgärtner, Ingrid / Klumbies, Paul-Gerhard / Sick, Franziska (Hgg.) (2009) *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*. Göttingen: V & R unipress, S. 9-25.

Bauriedl, Sybille (2009): „Impulse der geographischen Raumtheorie für eine raum- und maßstabskritische Diskursforschung“, in: Glasze, Georg / Mattisek, Annika (Hgg.) (2009): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 219-231.

Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver, Anke (2010): „Räume sind nicht geschlechtsneutral: Perspektiven der geographischen Geschlechterforschung“, in: Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver, Anke (Hgg.) (2010): *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im Spatial Turn*. Münster: Westfälisches Dampfboot. S. 10-25.

Bieri, Sabin (2005): „Geschlecht & Raum – Geografien der Differenz“, in: Bidwell-Steiner, Marlen / Wozonig, Karin S. (Hgg.) (2005): *Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen*. Gendered Subjects, Bd. 1. Innsbruck: Studienverlag. S. 188-205.

Bowlby, Sophie (1999): „Public-private division“, in: McDowell, Linda / Sharp, Joanne P. (Hgg.) (1999): *A feminist glossary of Human Geography*. London: Arnold. S. 222-224.

Dolle, Verena (2009): „Vom Schrumpfen und von der Permanenz des Raumes: Raumwahrnehmung in der Frühen Neuzeit“, in: Dolle, Verena / Helfrich, Uta (Hgg.) (2009):

Zum »Spatial Turn« in der Romanistik. Akten der Sektion 25 des XXX. Romanistentages (Wien, 23.-27. September 2007). München: Martin Meidenbauer. S. 195-215.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008): „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hgg.) (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag. S.7-45.

Frank, Michael C. (2009): „Die Literaturwissenschaften und der *Spatial Turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hgg.) (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der »Spatial Turn«*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 53-80.

Fredrich, Bettina / Herzig, Pascale / Richter, Marina (2007): „Geschlecht räumlich betrachtet: Ein Beitrag aus der Geographie“, in: Grisard, Dominique / Häberlein, Jana / Kaiser, Anelis et al. (Hgg.) (2007): *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt: Campus Verlag. S. 56-80.

Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter (2003): „Kulturgeographie – Leitlinien und Perspektiven“, in: Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter (Hgg.) (2003): *Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. S.1-27.

Glasze, Georg / Mattisek, Annika (2009): „Diskursforschung in der Humangeographie: Konzeptionelle Grundlagen und empirische Operationalisierungen“, in: Glasze, Georg / Mattisek, Annika (2009), *Op.Cit.*, S. 11-59.

Grisard, Dominique / Häberlein, Jana / Kaiser, Anelis et al. (2007): „*Gender in Motion*: Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung“, in: Grisard, Dominique / Häberlein, Jana / Kaiser, Anelis et al. (2007), *Op.Cit.*, S.11-31.

Halbmayer, Ernst / Mader, Elke (2004): „Kultur, Raum und Landschaft in Zeiten der Globalisierung. Zur Einleitung“, in Halbmayer, Ernst / Mader, Elke (Hgg.) (2004): *Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel Verlag. S. 7-19.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (2009): „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (2009), *Op.Cit.*, S.11-32.

Hard, Gerhard (2008): „Der *Spatial Turn*, von der Geographie her beobachtet“, in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008), *Op.Cit.*, S. 263-315.

Hipfl, Brigitte (2004): „Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem »*Spatial Turn*« in der Medien- und Kommunikationswissenschaft“, in: Hipfl, Brigitte / Klaus, Elisabeth / Scheer, Uta (Hgg.) (2004): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topographie*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 16-50.

Hipfl, Brigitte / Klaus, Elisabeth / Scheer, Uta (2004): „Einleitung: Mediale Identitätsräume“, in: Hipfl, Brigitte / Klaus, Elisabeth / Scheer, Uta (2004), *Op.Cit.*, S. 9-15.

Icken Safa, Helen (1991): "Potential für sozialen Wandel. Die Frauenbewegung in Lateinamerika", in: Kampmann, Martina / Koller-Tejeiro, Jolanda M. (Hgg.) (1991): *¡Madre mía! Kontinent der Machos? Frauen in Lateinamerika*. Berlin: Elefanten Press. S. 30-35.

Jelin, Elizabeth (1990): "Introduction", in: Jelin, Elizabeth (Hg.) (1990): *Women and Social Change in Latin America*. London: Zed Books. S. 1-8.

Kohut, Karl (2009): „Raum und Zeit in der spanisch-amerikanischen Chronistik“, in: Dolle, Verena / Helfrich, Uta (2009) *Op.Cit.*, S.1-21.

Lindorfer, Bettina (2009): „Das Konzept des *gelebten Raumes*: zum *Spatial Turn* in der Linguistik“, in: Dolle, Verena / Helfrich, Uta (2009): *Op.Cit.*, S. 57-77.

Lossau, Julia (2009): „Räume von Bedeutung. *Spatial Turn*, *Cultural Turn* und Kulturgeographie“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (2009), *Op.Cit.*, S. 29-43.

Mader, Elke (2003): "Vorwort", in: Zuckerhut, Patricia / Grubner, Bärbel / Kalny, Eva (Hgg.) (2003): *Pop-Korn und Blut-Maniok. Lokale und wissenschaftliche Imaginationen der Geschlechterbeziehungen in Lateinamerika*. Frankfurt/Main: Peter Lang. S. 5-7.

Massey, Doreen (2010): „Vorwort“, in: Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver Anke (2010), *Op.Cit.*, S.7-9.

Mauer, Robert (2006): „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebelln“, in: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hgg.) (2006): *Road Movies*. Reihe Genres & Stile # 2. Frankfurt am Main: Bender Verlag. S. 101-117.

McDowell, Linda (1999 a): „Binary/binary oppositions“, in: McDowell, Linda / Sharp, Joanne P. (1999), *Op.Cit.*, S.11-12.

McDowell, Linda (1999 b): „Feminist Geography“, in: McDowell, Linda / Sharp, Joanne P. (1999), *Op.Cit.*, S. 90-93.

Neckel, Sigward (2009): „Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und Physischer Raum“ in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph, *Op.Cit.*, S. 45-55.

Pain, Rachel (1999): "Fear of Crime", in: McDowell, Linda / Sharp, Joanne P. (1999), *Op.Cit.*, S. 84-85.

Piltz, Eric (2011): „Unbestimmte Oberflächen. Rezeptionen und Konvergenzen von Geographie und Geschichtswissenschaft im *Cultural* und *Spatial Turn*“, in: Tiller, Elisabeth / Mayer, Christoph Oliver (Hgg.) (2011): *RaumErkundungen. Einblicke und Ausblicke*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 213-234.

Pinder, David (1999): "Spaces of representation/representational space", in: McDowell, Linda / Sharp, Joanne P. (1999), *Op.Cit.*, S. 260-261.

Pott, Andreas (2007): „Identität und Raum. Perspektiven nach dem Cultural Turn“, in: Berndt, Christian / Pütz, Robert (Hgg.) (2007): *Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn*. Bielefeld: transcript Verlag. S.27-52.

Potthast, Barbara / Scarzanella, Eugenia (2001): "Introducción: las mujeres y las naciones", in: Potthast, Barbara / Scarzanella, Eugenia (Hgg.) (2001): *Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión*. Biblioteca Ibero-Americana, Vol. 81, Frankfurt/Main: Vervuet. S. 7-15.

Redepenning, Marc (2008): „Eine selbst erzeugte Überraschung: Zur Renaissance von Raum as Selbstbeschreibungsförmel der Gesellschaft“ in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008), *Op. Cit.*, S 317-340.

Roller, Franziska (2001): „Flaneurinnen, Straßenmädchen, Bürgerinnen. Öffentlicher Raum und gesellschaftliche Teilhabe von Frauen“, in: Hubrath, Margarete (Hg.) (2001): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag*. Köln: Böhlau Verlag. S. 251-265.

Sánchez Corrol, Virginia (1999): "Women in Nineteenth- and Twentieth-Century Latin America and the Caribbean", in: Navarro, Marysa / Sánchez Corrol, Virginia (Hgg.) (1999): *Women in Latin America and the Caribbean. Restoring Women to History*. Bloomington: Indiana University Press. S.59-106

Schier, Michaela (2010): „Mobilität und Multilokalität aus Sicht der Geschlechterforschung“, in: Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver, Anke (Hgg.) (2010), *Op.Cit.*, S. 121-144.

Schrader-Kniffki, Martina (2009): „Raumkonstruktion und Textkonstitution: Die koloniale Konstruktion des brasilianischen Amazonas als Raum in Texten des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: Dolle, Verena / Helfrich, Uta (2009), *Op.Cit.*, S. 177-194.

Schreiber, Verena (2009): „Raumangebote bei Foucault“, in: Glasze, Georg / Mattisek, Annika, *Op.Cit.*, S.199-209.

Schroer, Markus (2008): „«Bringing space back in» — Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie, in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008), *Op.Cit.*, S. 125-148.

Schröder, Nicole (2006): „Einleitung: Grenz-Gänge“, in: Schröder, Nicole / Friedl, Herwig (Hgg.) (2006): *Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum*. Kultur und Erkenntnis Band 12. Tübingen: A. Francke Verlag. S. 7-25.

Shaw, Lisa / Dennison, Stephanie (2005): „Introduction: Reflections on Modernity, Gender, and Nation in the Latin American Context“, in: Shaw, Lisa / Dennison, Stephanie (Hgg.) (2005): *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: McFarland. S. 1-8.

Soja, Ed (2003): *Thirdspace – die Erweiterung des Geographischen Blicks*“, in: Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter (2003), *Op.Cit.*, S. 269-288.

Soja, Ed (2008): „Vom »Zeitgeist« zum »Raumgeist«. New Twists on the *Spatial Turn*“, in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008), *Op.Cit.*, S. 241-262.

Strüver, Anke (2003): „Das duale System“: Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Identitätskonstruktionen aus feministisch-poststrukturalistischer Perspektive“, in: Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter (2003), *Op.Cit.*, S. 113-128.

Strüver, Anke (2009): „Grundlagen und zentrale Begriffe der Foucault'schen Diskurstheorie“ in: Glasze, Georg / Mattisek, Annika (2009), *Op.Cit.*, S.61-81.

Strüver, Anke (2010): „KörperMachtRaum und RaumMachtKörper: Bedeutungsverflechtungen von Körpern und Räumen“, in: Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver, Anke (2010), *Op.Cit.*, S. 217-237.

Tiller, Elisabeth (2011): „RaumErkundungen. Zur Einführung“, in: Tiller, Elisabeth / Mayer, Christoph Oliver (Hgg.) (2011): *RaumErkundungen. Einblicke und Ausblicke*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Von Hoff, Dagmar / Holzheid, Anett (2010): „Einleitung. Identität und Gender. Aspekte medialer Verwandlungen“, in: Von Hoff, Dagmar / Holzheid, Anett (Hgg.) (2010): *Identität und Gender. Aspekte medialer Verwandlungen*. München: Martin Meidenbauer. S. 7-28.

Werlen, Benno (2008): „Körper, Raum und mediale Repräsentation“ in: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (2008), *Op.Cit.*, S. 365-392.

Wucherpennig, Claudia (2010): „Geschlechterkonstruktionen und öffentlicher Raum“, in: Bauriedl, Sybille / Schier, Michaela / Strüver, Anke (2010), *Op.Cit.*, S. 48-74.

Zierhofer, Wolfgang (2003): „Natur – das Andere der Kultur? Konturen einer nicht-essentialistischen Geographie“ in: Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter (2003), *Op.Cit.*, S. 193-212.

8.4. Internet

Alfermann, Dorothee: „Geschlechterforschung im Sport. Stereotype, Vorurteile und Diskriminierung“.
http://www.uni-leipzig.de/~frages/uploads/media/Dorothee_Alferman_Geschlechterforschung_im_Sport.pdf
[13.12.2012]

Bloch-Robin, Marianne: „De Madeinusa a La Teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor“, in: El ojo que piensa. Revista del cine iberoamericano.
[http://www.eloquepiensa.net/eloquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf](http://www.elojoquepiensa.net/eloquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf) [26.01.2013]

Bremme, Barbara (2000): „Die Reise mit ungewissem Ziel. Auf filmerischer Suche nach den lateinamerikanischen Identitäten“, in: Lateinamerika Nachrichten, Ausgabe 315/316 Juli/August 2000.
<http://www.ln-berlin.de/index.php?artikel/2936.html> [03.10.2012]

Camila Films
<http://www.camilafilms.com/curriculums.es?idcurriculums=1> [10.12.2012]

- Cineencuentro: „Claudia Llosa-Directora“:
<http://www.cinencuentro.com/claudia-llosa/> [26.01.2013]
- Duden 1 (2012): <http://www.duden.de/rechtschreibung/oeffentlich> [27.11.2012]
- Duden 2 (2012): <http://www.duden.de/rechtschreibung/Machismo> [15.12.2012]
- Edith, Dixie (2011): „Las mujeres en el cine latinoamericano. Un largo y duro trayecto”
<http://www.amecopress.net/spip.php?article6160> [18.12.2012]
- Foucault, Michel (1967): *Des espaces autres*.
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> [08.10.2012]
- La Prensa (2010): “Chicas al ring”
<http://www.laprensa.com.ni/2010/05/02/reportajes-especiales/23346/imprimir> [18.01.2013]
- Lefebvre (1991): *The production of space*.
http://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/lefebvre_production_space.pdf
 [08.10.2011]
- Llorente, Elena: “Cine Ecuatoriano y el adiós a los dogmas”
http://www.planetalatinoamerica.com/RivistaOnLine/index.php?option=com_content&view=article&id=610:cine-tania-hermida-entre-lo-occidental-y-lo-indigena&catid=34:primera-pagina&Itemid=53 [08.01.2013]
- Mulvey, Laura (1999): „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in: Braudy, Leo /Cohen, Marshall: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, S. 833-44.
<http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf> [18.12.2012]
- Neumann, Fritz (2012): „Frau Kallipateira, die späte Genugtuung“, in: Der Standard, 05.08.2012.
<http://derstandard.at/1343743945638/Frau-Kallipateira-und-die-spaete-Genugtuung>
 [13.01.2013]
- Nieland, Jörg-Uwe / Schaaf, Daniela (2011): „Medienpräsenz von Sportlerinnen – Emanzipation oder Sexualisierung?“
<http://www.bpb.de/apuz/33339/medienpraesenz-von-sportlerinnen-emanzipation-oder-sexualisierung?p=all> [13.01.2013]
- PCCVA Portal Centroamericano de Cine Video y Animación.
http://cineyvideocentroamericano.org/index.php?option=com_content&view=article&id=909:la-yuma-una-alma-exitosa-&catid=19&Itemid=7 [16.12.2012]
- Pérez Villarreal, Lourdes (2000): “Visiones e Imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano” VIII Congreso Internacional de Historia de América 1998.
<http://www.americanistas.es/biblo/textos/08/08-109.pdf> [18.12.2012]

Poell, Maria (2011): "A Knock Out", in: an.schläge. Das feministische Magazin. Juli/August 2011

<http://anschlaege.at/feminismus/2011/07/a-knock-out%E2%80%9C/>

Soja, Edward (1996): "Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places."

<http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/TEXTS/%282%29%20TIME%20&%20SPACE/5%20GeoOtherness.pdf> [07.10.2012]

trigon-film 1 Mediendossier La Yuma

<http://www.trigon-film.org/de/movies/Yuma/documents/MD%20La%20Yuma%20D.pdf>
[06.12.2012]

trigon-film 2 Mediendossier Qué tan lejos

http://www.trigon-film.org/de/movies/Que_tan_lejos/documents/PD_Qu%C3%A9_tan_lejos_D.pdf
[18.12.2012]

trigon-film 3 Mediendossier Madeinusa

<http://www.trigon-film.org/de/movies/Madeinusa/documents/mediendossier%5Bde%5D.pdf>
[16.01.2013]

UNECE (United Nations Economic Commission for Europe) (2006)

<http://www.unece.org/fileadmin/DAM/stats/gender/VAW2/englishversion.pdf> [30.11.2012]

WIM (Women In Management. Red de Mujeres Latinoamericanas y del Caribe en Gestión de Organizaciones)

<http://www.wim-network.org/2011/11/estadisticas-mundiales-sobre-violencia-de-genero/>
[30.11.2012]

Wente, Claudia (2006): „Madeinusa – Das Mädchen aus den Anden“

<http://www.critic.de/film/madeinusa-das-maedchen-aus-den-anden-678/> [27.01.2013]

8.5. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

<http://disgorgedintotalrecall.tumblr.com/post/30112057564/edward-soja-Thirdspace-journeys-to-los-angeles-and> [05.11.2012]

Abbildung 2:

http://www.trigon-film.org/de/movies/Yuma/flyer_normal.jpg [10.12.2012]

Abbildung 3

http://farm3.staticflickr.com/2493/4048065399_175ac4ec24_b.jpg [30.01.2013]

Abbildung 4:

http://www.trigon-film.org/de/movies/Madeinusa/flyer_normal.jpg [30.01.2013]

La Yuma Screenshots 1-17. Jaugey, Florence (2009): *La Yuma* (Die Rebellin, NI).

Qué tan lejos Screenshots 1-14. Hermida, Tania (2006): *Qué tan lejos* (Wie weit noch?; EC).

Madeinusa Screenshots 1-14. Llosa, Claudia (2006): *Madeinusa* (Madeinusa, PE).

9. Anhang

9.1. Resumen en español

Ante el intenso discurso que surgió durante las últimas dos décadas en torno a un *Spatial Turn* en las ciencias sociales y culturales, el presente trabajo pretende aplicar la teoría y terminología que acompañan con ésta temática espacial a la filología románica — para ser más exactos — a la filmología latinoamericana. A la vez que el debate sobre *espacios* sufrió una revitalización a nivel interdisciplinario, una mayor contribución de aspectos de *género* partiendo de los *Estudios de Género* tuvo lugar. La fusión entre ambas ramas científicas produjo a partir de los años setenta del siglo pasado la formación de la denominada *Geografía de Género* o *Ciencia Espacial Feminista*. La misma *Geografía de Género* sirve primero, para la parte teórica del trabajo, y segundo, como base científica para desarrollar la parte práctica de este trabajo — es decir — el análisis de tres películas latinoamericanas contemporáneas.

El presente trabajo de investigación parte de la tesis que el cine latinoamericano del presente se está apartando últimamente de la representación de un pueblo reprimido con su aspecto político-revolucionario cómo era característico para el *Nuevo Cine Latinoamericano* (Briñi, Solanas, Rocha), abriéndose cada vez más para visiones del mundo pluralistas conforme a las teorías posmodernas (cf. Bremme 2000). Este cambio está relacionado con la ruptura del reparto de roles tradicionales en el cine contemporáneo de América Latina. Por un lado persiste el éxito de películas en torno a temática y estética de la violencia, el delito, la violación sexual y la guerra de drogas. Dichas películas generalmente son narradas desde el punto de vista heteronormativo y ponen en escena a un protagonista masculino, “activo”. Normalmente las mujeres obtienen en este tipo de películas solamente un papel “pasivo”, siendo escenificadas como víctimas, parejas sexuales, vínculos sociales o se representa la feminidad a través de una nación simbolizada (cf. Shaw/Dennison 2005: 3). Esta forma de puesta en escena filmica, sirve como consolidación de las estructuras patriarcales existentes en la sociedad.

Por otro lado se producen cada vez más películas en las cuales las mujeres son las principales protagonistas “activas” y que tratan además el tema de *ponerse en marcha* en diversos sentidos: o por la ocupación de la calle en Road Movies como *Qué tan lejos* (EC 2006), a través de la acusación del incesto como en *Madeinusa* (PE 2006), o por la lucha por la igualdad de géneros en *La Yuma* (NI 2009). Estas películas heterogéneas une el aspecto del traslado o de la *partida* de sus protagonistas femeninas del espacio interior (el espacio privado) al espacio exterior (el espacio público). Como constata Soyka, los espacios interiores

tienen desde el punto de vista sociocultural una connotación femenina, mientras que los espacios exteriores generalmente adquieren una connotación masculina. Este proceso de dicotomía entre espacios privados y espacios públicos desemboca en parejas de oposición como: pasividad/actividad, tranquilidad/movimiento, debilidad/fuerza, las cuales otra vez poseen una connotación específica con respecto al género (cf. Soyka 2002: 1ff.). La autora de la obra *Geografías de Género. Género y espacio como construcciones sociales* Wastl-Walter está de acuerdo con Soyka, solamente subraya que hay una conexión directa entre el género y el espacio. Según ella no se trata de categorías independientes, sino lo uno condiciona lo otro (cf. Wastl-Walter 2010: 13).

Esto implica que las mujeres que se escapan del espacio privado, representan una transgresión en cuanto a las normas hegemónicas existentes tanto en la vida real como en la cinematografía. Este tipo de movimiento o *partida* de las mujeres dentro del cine significa por una parte una fuga de espacios cotidianos y por otra implica un enfrentamiento con conceptos de identidad femenina.

Siguiendo la tesis principal de este trabajo de investigación, los espacios adquieren una connotación específica del género tanto en la realidad social como en las películas. El espacio privado es atribuido a las mujeres mientras que el espacio público es tradicionalmente reservado para el sexo masculino. En consecuencia, se puede constatar que mujeres que abandonan el espacio privado representan siempre una transgresión y enseñan hasta qué punto se pueden ampliar los límites espaciales. La pregunta en torno a la que se basa la investigación sería por lo tanto: *Cómo logran las protagonistas femeninas en las películas salir de estos espacios determinados según el género, y qué función tienen estos nuevos papeles femeninos?*

El método del presente estudio, cuyo objetivo es responder a la pregunta previamente mencionada, es por un lado, la pesquisa literaria y por otro, el análisis cinematográfico, es decir, se divide en una parte teórica y una parte práctica. Con respecto a la parte teórica del trabajo, el objetivo principal es esbozar la evolución de los espacios sociales a partir de la mitad del siglo pasado para acentuar las transformaciones fundamentales que sufrió la conceptualización de ellos. Para tal proyecto es imprescindible advertir que los espacios, en el discurso hegemónico de la geografía tradicional, fueron conceptualizados como objetos vacíos y estables. Por este motivo, tal conceptualización del espacio fue llamada *espacio de container*, imaginándose una forma fija, limitado por fronteras severas las cuales definen el campo de acción. Concretamente, el espacio representó desde esta punta de vista algo preexistente, físico y — por consiguiente — invariable. Esta concepción tuvo su origen en la

Antigüedad y siguió existiendo tras la introducción del espacio dualista del cristianismo del siglo 15 hasta finales del siglo 20. Durante la época moderna la estigmatización de los espacios como fenómenos inmóviles llevó a la preferencia del tiempo en los discursos científicos. Se creó la dicotomía, tan característica para esta época, entre el *espacio* como *paralización* y el *tiempo* como *progreso*. Esta diferenciación entre aspectos espaciales y temporales y sus connotaciones correspondientes no sufrió modificaciones hasta los años 70 y la aparición de las teorías innovadoras de los filósofos Foucault y Lefebvre. A su modo de ver tanto el espacio como el tiempo deberían ser componentes con los mismos derechos y conceptualizados siempre de modo interdependiente. En 1967 Foucault dio una conferencia bajo el nombre *De otros espacios* (*Des espaces autres*) proclamando la hipótesis que el historicismo con su preferencia del tiempo fue reemplazado por una época del tiempo. Según él, los individuos en el mundo posmoderno y globalizado son conectados a través de nudos de comunicaciones — esto significa que las redes sociales entre las personas tienen cada vez más importancia, el tiempo pierde simultáneamente su relevancia. De acuerdo con sus ideas, el filósofo marxista Lefebvre publicó su obra *La producción del espacio* en 1974. El mérito de este autor fue la insistencia en la construcción social de los espacios. Concretamente, Lefebvre puso de relieve que no se puede pensar los espacios como objetos preexistentes y sólidos, sino como objetos hechos por la misma sociedad. Este argumento implicó fuertes cambios en cuanto a los espacios — de allí en adelante eran vistos como algo fluido y móvil. Además Lefebvre diferenció entre el espacio como constructo mental, físico o simbólico. La aplicación posmoderna de su teoría encontró su equivalencia en las obras del geógrafo anglosajón Ed Soja. Él adoptó por completo la tríada espacial de Lefebvre, modificando solamente la terminología. Siguiendo a este autor, hay que diferenciar entre *Firstspace*, que recurre al espacio físico; *Secondspace*, que representa el espacio mental y sus elementos simbólicos y por último *Thirdspace*. El *Thirdspace* representa el espacio vivido y destaca por su pluralismo: según Soja es un espacio totalmente abierto, tanto real como imaginado. Asimismo, el *Thirdspace* se distancia de posibilidades binarias, concretamente, se caracteriza por la ocupación de *dos* polos o categorías a la vez y es, por lo tanto, el prototipo de un espacio híbrido, un sitio de mestizaje. Soja fue la primera persona en proclamar un *Spatial Turn* en 1989, aunque éste tuvo su inicio una década después. En el fondo, una mayor tematización de los espacios tiene que ver con otro fenómeno — los procesos de globalización. Según la *desterritorialización* disminuyen las distancias entre los diversos lugares mundiales a causa del aumento de la movilización, la interdependencia de los mercados y los medios de comunicación globales. A continuación, el argumento se basa en la

creciente abolición de las fronteras y naciones, así como la apertura de espacios. No obstante, existe de igual manera el fenómeno opuesto, la *reterritorialización*, que denomina la permanencia de espacios mediante la insistencia en la singularidad de ciertos espacios como lugares de producción o lugares de la memoria colectiva. Además, la globalización no solamente es el causante de la desaparición de espacios y fronteras, sino también productor de los mismos, por lo tanto se puede constatar un pluralismo de diversos espacios en nuestras vidas.

Exactamente esta coexistencia de una multitud de espacios locales y globales llevó a la proclamación de un *Spatial Turn* en las ciencias sociales y culturales a finales de los años 80. Aunque éste se basa en las teorías de la geografía humana, se extendió a partir de entonces rápidamente a otras ramas científicas y representa hoy en día un discurso interdisciplinario. De hecho, las contribuciones de los últimos años procedentes de otras asignaturas aparte de la geografía han tenido más relevancia a nivel científico. Este hecho causó, obviamente, una gran polémica entre los geógrafos, con el resultado que algunos están a favor, otros en contra del *Spatial Turn*. Parte del debate fue la *rematerialización* de los espacios, mejor dicho, el temor del regreso de una concepción espacial parecida al pasado, como un objeto físico y cartografiable. La verdad es, que aunque sí existe un aumento en cuanto a concepciones “clásicas”, la mayoría de los textos relacionados con el *Spatial Turn* favorece los modelos innovadores presuponiendo el espacio como un constructo social. Es importante señalar que el espacio físico tiene sin embargo su importancia, principalmente para el análisis del reparto de poderes, que sirve como una de las bases fundamentales para este estudio. Espacio y Poder tienen una relación íntima y recíproca, dado que en la sociedad existen normas sobre que personas tienen acceso a qué tipo de espacio y cuáles no. Dicho de otro modo, los espacios reflejan el reparto de poderes existentes en la sociedad y toman parte en la reproducción y solidificación de tales estructuras hegemónicas. Para mencionar a las personas más célebres que se dedicaron a este tema, se podría empezar con Foucault y sus Heterotopías, el sociólogo Bourdieu y su teoría del espacio social como praxis habitualizada y la geografía feminista de Doreen Massey, una de las representantes generales de de tales estudios, cuyas obras ayudaron a subir la reputación de la categoría de “género” en la geografía.

La *Ciencia Espacial Feminista* o *Geografía de Género* se sitúa en consecuencia exactamente en el contexto de espacio y poder. Su objetivo central es hacer visible tanto las divisiones espaciales como las divisiones de género y en relación con esto, las diferentes formas de percepción de espacios por hombres y mujeres. Aunque la mayor parte de la literatura con respecto a este tema es publicada en los países occidentales, existen también obras de

América Latina. En general, en ambos casos parten de los mismos puntos de referencia, la diferencia reside en que la geografía latinoamericana subraya con más intensidad los derechos a la vivienda y cuenta con una situación menos institucionalizada en cuanto al género. En suma, sus fines coinciden, porque quieren exponer no solamente la construcción social de los espacios, sino también del género. Otro objetivo es la lucha por la deconstrucción de los antagonismos históricos como hombre/mujer, sujeto/objeto, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, porque presuponen al hombre como punto de referencia y la mujer es vista como lo *otro*, es decir, en su posición de alteridad. No se trata solamente de la oposición, sino de la desvalorización de los aspectos femeninos en contraste con los polos masculinos, como representa el discurso sobre cuerpo contra mente. De acuerdo con su argumento principal, las mujeres son asociadas con lo corporal y sentimental a causa de sus posibilidades reproductivas. De igual manera son relacionadas con la naturaleza, debido a su fecundidad e ímpetu. En contraposición a dichas construcciones femeninas, “paren” los hombres metafóricamente de forma mental, es decir, son asociados con el razonamiento y el mundo de la cultura. Curiosamente, aunque la mujer es equiparada con la naturaleza, son tradicionalmente héroes masculinos que se lanzan a las aventuras en una naturaleza salvaje. Si mujeres se enfrentan al mundo exterior con sus peligros, son generalmente protegidas por hombres. Esta contradicción es sólo aparente, puesto que tanto el territorio de la naturaleza, como el de la mujer [su cuerpo], representan de modo simbólico “paisajes” o espacios dignos de domesticar por un hombre en el discurso heteronormativo. Tomando en cuenta esta reflexión, parece interesante observar cómo heroínas femeninas se apropian del espacio exterior en las películas aquí analizadas.

Otro aspecto que señala la interferencia entre espacio y género es la connotación de espacios interiores y espacios exteriores. Aunque la palabra “público” conlleva la imaginación de un lugar libre, abierto para todas y todos, en realidad éste espacio está estructurado específicamente por el sexo y jeraquías sociales. Como ejemplos podrían servir un hombre solo en un parque infantil y una mujer sola en un aparcamiento subterráneo: en el primer caso el hombre sería probablemente *un peligro*, mientras que en el segundo la mujer estaría en el discurso estereotipado *en peligro*. Esto significa que infracciones contra las normas espaciales pueden llevar directamente a prejuicios sociales. Parece interesante preguntar cómo se establecieron estas normas y prejuicios en relación con la división de los espacios privados y públicos. La respuesta está en la industrialización y la burguesía del siglo 18, porque desde entonces la participación en la vida pública se vinculó con el sexo masculino, el lugar de la mujer se representó en lo sucesivo la casa y su presencia en el espacio público era vista como

algo inmoral. En efecto, la industrialización provocó una separación entre espacio de trabajo y “espacio vital”, mejor dicho, el espacio de la vida. Los hombres eran relacionados con el “mundo frío” del trabajo remunerado, mientras que las mujeres eran asociadas con el ambiente cálido de la casa. En otras palabras, la división según los géneros en ámbito público y privado recurrió a las supuestas diferencias del carácter entre los géneros. La casa, como lugar de reproducción y descanso sufrió una metofozización positiva desde entonces. Generalmente se olvidó que el lugar de reposo de una persona [a menudo del hombre] representa el lugar de trabajo de la otra [tradicionalmente de la mujer]. Después de sus pausas y de haber descansado en la casa, el hombre podía dedicarse otra vez al mundo profesional que estaba relacionado con más reputación. Las tareas domésticas por lo tanto tenían una connotación femenina e iban acompañadas con una desvalorización porque eran invisibles para la sociedad y sin remuneración. De hecho, este ideal burgués no cambió hasta el presente, todavía persiste esta división espacial, aunque durante las últimas décadas tomaron lugar una serie de cambios económicos, mayor ingreso al mundo laboral por parte de mujeres, movilización global y con esto — un cambio elemental en los roles de género. Varias autoras indican que la supuesta división entre espacio público y privado no corresponde con la realidad, puesto que no se puede hablar de una ausencia de mujeres en ciudades occidentales o latinoamericanas. Sin duda, esta opinión tiene su legitimidad, no obstante el uso de espacios para mujeres está todavía estructurado por la misma sociedad, como hace visible el reparto de los deberes domésticos y el desequilibrio en el trabajo remunerado. Además, una mayor participación de mujeres en la vida pública — y con eso — toma de poder se opone a los intereses androcéntricos, como se manifiesta en el debate sobre los “espacios de miedo”. Según estadísticas oficiales de la Unión Europea y Latinoamérica las mujeres se convierten en víctimas de violencia en la mayoría de los casos en la propia casa y muchas veces conocen al perpetrador. No obstante, es un hecho social, que mujeres que andan solas en el bosque o en un aparcamiento subterráneo se sentirán más cómodas en el día que en la noche. De todas formas, no se trata de un supuesto “miedo femenino” y tampoco puede remitir a una situación más peligrosa durante la noche. Al contrario, el acceso a diversos lugares es reglamentado y tiene diferentes significados para los géneros. Las connotaciones que evocan los espacios son a la vez construcciones de la misma sociedad que decide con estos discursos de miedo quién puede hacer qué cosa cuándo y dónde. La consecuencia es, en la mayoría de casos, que las mujeres limitan su radio de acción, para sentirse menos vulnerables, tendiendo al mismo tiempo menos libertad y autodeterminación en cuanto a los espacios.

La movilidad es otro tema tratado por la Geografía de Género, porque hace visible si las mujeres tienen en una sociedad el derecho de moverse libremente por los espacios o no. Generalmente, las figuras del “viajero” en el arte y en la realidad tienen una connotación masculina, es decir, se asocian tradicionalmente hombres con la movilidad. Por lo tanto, la transgresión de normas espaciales y el empiezo a ser-móvil de las mujeres puede significar transformaciones en sus propios papeles y cuestiones de identidad. Dicha identidad representa uno de los conceptos clave de la Geografía feminista, ya que, siguiendo su suposición, forma parte de la correlación entre género y espacio. Para ser más exactos, los espacios influyen la contrucción de géneros con sus identidades y, del mismo modo, éstos afectan a estructuras espaciales. Massey constató que las tres categorías, género, identidad y espacio son co-constituyentes. Es importante señalar que este trabajo se basa en la tesis post-estructuralista que parte de la convicción de que no existen identidades invariables ni géneros exactos. De acuerdo con este argumento, los géneros son un producto social — a través de procedimientos discursivos se producen y reproducen continuamente los géneros. De hecho, son actos “performativos”, que solidifican las ideas sobre qué se entiende en la sociedad como “femenino” o “masculino”. Este tipo de binarismo sexual, existente en la mayoría de los estados, se manifiesta a través del “espacio del cuerpo”, mejor dicho, del aspecto físico. Según los cuerpos se producen atribuciones, es decir, a partir del nacimiento de un bebé, éste es reconocido y nombrado a causa de su cuerpo biológico y como consecuencia adjudicado a *un* solo sexo. Este proceso de clasificación de género sirve como piedra angular de la participación en la sociedad y tiene que ver con prácticas hegemónicas. A través del cuerpo se ejercen de forma social inclusiones y exclusiones a diversos espacios: la entrada de una mujer a un servicio masculino representa tanto como el beso público de dos hombres, por ejemplo, una transgresión de normas convencionales. En otras palabras, el cuerpo representa no solamente el medio a través del cual se experimentan diversos espacios, sino es también un productor de espacios — los dos se crean mutuamente. Como se ha subrayado ya en cuanto a la identidad, tampoco se puede contar con cuerpos coincidentes con solamente dos géneros. Además los significados heteronormativos pueden ser transformados en el transcurso del tiempo, si se entiende el cuerpo como un constructo activo. En suma, todos los aspectos aquí tratados forman parte de los estudios de la Geografía de Género y tienen relevancia para el análisis de las películas.

Como estas obras filmicas tratan la vida y el mundo espacial de mujeres latinoamericanas, es necesario tomar en consideración brevemente el papel tradicional de los géneros en América Latina. Para tal proyecto, parece llamativo que la primera asociación con respecto a los

géneros es generalmente el término “machismo”. Aunque proveniente de América Latina la palabra se extendió entretanto a nivel mundial y representa un sinónimo para el chovinismo en general, aunque alude también a la agresión sexual, los celos y el sentimiento de honor entre hombres. Como punto de partida sirve, por un lado, la agresión de la sociedad patriarcal azteca y, por otro, la intensificación de la violencia durante la conquista española por parte de los indígenas y los conquistadores hacia las mujeres. En contraposición existe el concepto del “marianismo”, que describe el altruismo de la madre latinoamericana, que se sacrifica por su familia paralelo a la representación de la Virgen María, la epónima del concepto. Este “ideal” femenino se basa en la vista positiva de las características supuestamente típicas de las mujeres como la paciencia y el sacrificio dentro de la familia, la discreción en la vida pública. A causa de estos aspectos se justifica la superioridad moral de la mujer en oposición al hombre. Incluso, por el sincretismo existente en la región latinoamericana, este ideal femenino se intensificó y permanece hasta hoy en día. Dando un ejemplo, la fecundidad sirve como punto de partida, no solo del concepto andino de la Pachamama, sino también de la Virgen María y pone de relieve de forma positiva las posibilidades reproductivas de la mujer. Por lo general, la mujer se asociaba con el espacio íntimo, la casa, dónde recibió una cierta autoridad en cuanto a la educación de sus hijas y hijos.

Aunque estos papeles asociativos representan en el fondo estereotipos de género, contienen sin embargo una cierta verdad, porque son discursos sociales y parte del saber colectivo. La situación de la mujer latinoamericana ha visto fuertes cambios sociales, económicos y políticos en las últimas décadas. La obtención del derecho de voto de la mujer, a partir de 1929 en Ecuador y con Paraguay el último país latinoamericano en 1961, garantizó un primer paso hacia la equiparación de la mujer con el hombre. Además subieron las cifras de la entrada de mujeres al trabajo remunerado y a las universidades desde la mitad del siglo 20, es decir, aumentó la participación femenina en la vida pública. No obstante, este hecho no llevó a una modificación en cuanto al trabajo doméstico: hoy en día la mayoría de las mujeres latinoamericanas viven bajo la condición de la doble carga y el alcance de la igualdad entre los géneros aún es una visión para el futuro.

Una situación similar se presenta en cuanto al reparto de papeles en el cine latinoamericano, puesto que el lugar de la protagonista femenina estaba en el fondo de la pantalla, mejor dicho, la mujer era representada tradicionalmente como un objeto pasivo. En efecto, la ideología patriarcal de la sociedad se reflejó en las producciones de arte - como el cine. Un buen ejemplo representa el *melodrama ranchero* de origen mexicano, que forma parte de la memoria colectiva latinoamericana por su gran éxito. Se caracterizó por el concepto moralista

de diferenciar entre el bien y el mal — la mujer tenía o el papel de la santa [en forma de la madre abnegada] o el de la diablo. Por lo general, las mujeres diabólicas eran prostitutas, que aunque disponían de una cierta libertad por sus ingresos, la narración fílmica limitaba su autonomía continuamente. El papel de la mujer se convirtió a partir de los años 60 y con un movimiento cultural llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, que buscó una estética independiente del mercado estadounidense y más realista. La situación sociocultural de la mujer se hizo visible en las obras de María Luisa Bemberg, Pastor Vega y Tomás Gutiérrez Alea. No obstante, una fractura elemental con las representaciones femeninas en el medio del cine no tomó lugar antes de los años 70 y 80, cuando también se transformó el papel de la mujer en la sociedad latinoamericana. Desde entonces la mujer es encarnada por figuras más activas, autodeterminadas y además las representaciones se apartaron del moralismo e incluyen temas tabúes como el incesto, la maternidad precoz, la homosexualidad y la violación. En otras palabras, las imágenes contemporáneas de las mujeres latinoamericanas en el cine permiten una vista más íntima, realista y, a la vez, pluralista a la feminidad. Incluso el número de directoras de cine aumentó en las últimas décadas e impulsa en muchos casos un *Cine de mujeres*. Tal es el caso, de las tres películas analizadas en este trabajo: *La Yuma*, *Qué tan lejos* y *Madeinusa*, porque todas sus realizadoras son mujeres. Además, las tres obras, provenientes de países marginales en cuanto a la industria cinematográfica [Nicaragua, Ecuador y Perú], ponen en escena a protagonistas femeninas “activas”. Sus argumentos están relacionados directamente con las experiencias y el desarrollo identitario de las heroínas femeninas, mejor dicho, la mujer es representada como un sujeto autodeterminado. La convergencia entre las películas se basa en la transgresión de las mujeres del espacio privado represivo, al espacio público liberatorio.

En el caso de *La Yuma* (NI, 2009) de Florence Jaugey, el análisis fílmico se concentra en la representación del espacio corporal de la protagonista Yuma, porque quiere ser boxeadora. Como el boxeo es uno de los últimos dominios “masculinos” en cuanto al deporte, Yuma transgrede la frontera normativa por escoger este deporte. Incluso este deporte de combate transforma su espacio corporal en el sentido que ya no es atribuible al estereotipo femenino, sino llama la atención por su alteridad. Además, Yuma se apropia de un espacio establecido por y para hombres: la sala de boxeo y el ring. Tras el descubrimiento del abuso sexual de su hermana menor por parte del padrastro, Yuma decide ocuparse de sus hermanos y abandona el barrio marginal, que no les ofreció perspectivas para el futuro. El *Circo Libertad* posibilita la fuga de su sistema represivo, representando a la vez una nueva familia, dónde las identidades alternativas — como el boxeo femenino — son bienvenidas.

Qué tan lejos (EC, 2006) de Tania Hermida, narra la historia de un viaje de dos mujeres antagonistas, por lo tanto la movilidad y los espacios exteriores son los aspectos relevantes en este análisis. El cambio de los espacios exteriores está en relación con el cambio interior — se produce una interacción entre paisaje y emociones. Las montañas, la naturaleza, el mar y por fin el río Tomebamba visualizan el acercamiento cuidadoso entre Esperanza y Tristeza. Como se ha mencionado antes, tanto la movilidad como el espacio público tienen generalmente una connotación masculina, por este motivo la película rompe a dos niveles con las normas heteronormativas. No obstante, las dos mujeres nunca conducen un vehículo ellas mismas, sino se hacen dependientes de los compañeros masculinos. Otra vez, una liberación de las mujeres y aberración de las estructuras de dependencia toma lugar al final de la película. Deciden continuar su viaje yendo a pie y dejando los hombres atrás.

Madeinusa (PE, 2006) de Claudia Llosa trata el proceso de autodescubrimiento de la joven protagonista llamada Madeinusa. Vive en el pueblo Manayaycuna (Quechua para pueblo encerrado) con su hermana Chale y su padre el alcalde Don Cayo Machuca. Durante la fiesta ficticia del *Tiempo Santo* no hay pecados, puesto que Cristo está muerto y no ve, según la fe pública. Por este motivo, su padre se acerca cada día más hasta efectuar el incesto. La fuga de las estructuras opresivas de la niña toma lugar a través de sus espacios de identidad: una caja llena de objetos occidentales, como también los pendientes de su madre. Como se ha constatado antes, la identidad se forma en correlación a los espacios, es decir, los pendientes simbolizan el deseo de abandonar el “pueblo encerrado” igual que su madre. El desencadenante para su liberación final es la destrucción de su espacio identitario por el padre — los pendientes —que ella venga con su homicidio. Tras el asesinato de su opresor abandona el pueblo yéndose a Lima.

Resumiendo se puede constatar que las protagonistas en las tres películas pueden alcanzar la libertad y autodeterminación solamente a través del abandono de los espacios represivos, que en la mayor parte representa la casa. Las transgresiones finales de las mujeres son visualizadas a través de la partida en una caravana del circo, a pie y en un vehículo. En otras palabras toma lugar un traslado del espacio subjetivo al espacio social, solamente así se hace posible una metamorfosis de sus circunstancias de vida. A modo de conclusión, me gustaría recurrir a la pregunta en la que se basa la investigación para responderla: *Cómo logran las protagonistas femeninas en las películas salir de estos espacios determinados según el género, y qué función tienen estos nuevos papeles femeninos?* A través de la intencionada transgresión e infracción de normas espaciales, que son establecidas referente a los géneros, las mujeres logran liberarse de limitaciones espaciales y pueden reformular el significado de

diversos espacios. Su función se funda en la creciente emancipación de las mujeres, porque los papeles de género en el medio del cine son un reflejo de la sociedad y a la inversa. El objetivo de este proceso recíproco es la igualdad de los géneros, para despedirse de una vez para siempre de los antagonismos hombre/mujer.

9.2. Deutsches Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht auf der Basis transdisziplinärer Forschungszweige die Themenfelder Raum und Geschlecht und deren konstitutive Verschränkung miteinander. Grundlage für die seit zwei Jahrzehnten verstärkte Hinwendung zu raum-geschlechtlichen Theoremen bildet einerseits ein aus den Kultur- und Sozialwissenschaften entsprungener *Spatial Turn*, andererseits eine übergreifende Inflation der Gender Studies in den Wissenschaften, deren Verschmelzung die feministische Raumwissenschaft oder Gender Geographien Rechnung trägt. Ausgangspunkt dieser ist die Annahme einer nicht-geschlechtsneutralen Konstruktion und Rekonstruktion von Räumen. Damit geht ebenso eine Absage an Vorstellungen von Räumen als fixe, statische Konstrukte einher, vielmehr werden diese als sozial „gemacht“ betrachtet und unterliegen ständigen Transformationen. Der spezifische Verdienst der feministischen Raumwissenschaft liegt in der Betonung, dass Räume Geschlechtsidentitäten beeinflussen und umgekehrt, diese demnach eng mit gesellschaftlichen Machtstrukturen verknüpft sind. Somit werden bestimmte Räume eher mit Männern assoziiert, andere wiederum konventionell Frauen zugeschrieben. Ihren elementarsten Ausdruck findet diese geschlechtsspezifische Raumtrennung im öffentlichen vs. privaten Raum, dessen Auflösung erklärtes Ziel der feministischen Raumwissenschaft ist. Der analytische Teil der Arbeit beschäftigt sich mit eben diesem Verschwinden dichotomer Raumteilungen personifiziert durch die weiblichen Hauptfiguren dreier rezenter lateinamerikanischer Filme. *La Yuma* (NI, 2009), *Qué tan lejos* (EC, 2006) und *Madeinusa* (PE, 2006) inszenieren unterdrückende Innenraumstrukturen, die einen Aus- und Aufbruch der Frauen in den männlich konnotierten Außenraum zur Folge haben. Nicht nur diese Transgression geschlechtsspezifischer Raumnormen im Medium des Films, vielmehr auch die Darstellung der Frau als handelndes, selbstbestimmtes Subjekt deutet auf den Wandel der Geschlechter-Verhältnisse und –bilder der letzten Jahrzehnte in Lateinamerika hin.

9.3. English Abstract

On the basis of transdisciplinary branches of research, the work in hand reflects upon the topics „Space“ and „Gender“, as well as their constitutive interleaving. For the past two decades, there has been a strong academic steering towards a gender-spatial theorem – caused by the so-called “Spatial Turn” (emerging from the cultural and social studies), and a widespread determination of gender studies within the whole scientific world. Feminist spatial science and gender geography took these developments into account. Both claim a non-gender-neutral construction and reconstruction of space. As a consequence thereof, the renunciation of the idea, that rooms are fixed and static constructs, soon became obvious. Moreover, rooms and spaces from then on were perceived as socially made, underlying constant transformations. The actual merit of the feminist spatial science is the emphasis on the interdependency of both, space and gender identities, as they are strongly linked with power structures within and of society. Therefore, some spaces are more associated with “men”, as others seem to be related with “women”. The most elementary expression of such a conventional adscription and obvious gender-specific partitioning of space is the separation between a public and a private space. The feminist spatial science aims to eliminate such dichotomies.

The analytical part of this work examines this very tendency of blurring binary divisions of space and gender, with the aid of the female protagonists of three contemporary Latin American movies. *La Yuma* (NI, 2009), *Qué tan lejos* (EC, 2006) and *Madeinusa* (PE, 2006) all stage repressive internal spaces, which cause the women’s escape into a male-connoted outdoor space. This transgression of gender-specific spatial norms and conventions within a cinematographic frame, as well as its representation of active, self-paced women indicate changing gender relations and gender images in Latin America lately.

9.4. Curriculum Vitae

Name:	Sarah Teresa Koller
Geburtsdatum:	30.01.1986
Geburtsort:	Schwarzenberg/Vbg.
Schulausbildung:	
1992-1996	Volksschule Egg/Vbg; Steyr/OÖ.
1996-2000	Hauptschule Steyr
2000-2005	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe/ Schulzweig Kultur und Kongressmanagement.
Auslandsaufenthalte	
Oktober 2005 – Mai 2006	Freiwilligenarbeit in Costa Rica. Aufenthalte in Nicaragua und Panama.
August 2010	Guatemala (im Rahmen des Projekts „YELA“).
Februar-April 2012	Forschungsaufenthalt in San José/Costa Rica durch ein Förderungstipendium der Universität Wien.
Berufspraxis	
Sommer 2002 und 2003	Administrations- und Übersetzungstätigkeiten beim internationalen Kongress für Jugendarbeit „Youth for future“ vom BMUJF.
Sommer 2006, 2007 und 2008	Administrative und buchhalterische Mitarbeit in der Blutzentrale Linz /ÖRK.
Seit November 2009:	Ausstellungsaufsicht im Museumsquartier/ Quartier 21 Freiraum International.
Studienbezogene Berufspraxis	
September 2006 – Jänner 2008	Konzeption und Produktion des Filmes „HeimAT-fremde HeimAT“ über zentralamerikanische und österreichische Auslandserfahrungen auf Deutsch/Spanisch.
Juni 2010 – Oktober 2010	Organisation, inhaltliche Projektkoordination und Übersetzung des internationalen Jugendaustauschprojekts „YELA – Young Europe meets Latin America“. Veranstalter: Verein Zeit!Raum [Wien].
September 2011	Organisatorische Mitarbeit beim „9. Deutschen Lusitanistenkongress“ in Wien, veranstaltet vom Institut der Romanistik/Universität Wien. Projektleiterin: Frau Univ. Prof. Dr ^a Kathrin Sartingen.
Ab Jänner 2006	Private Spanisch-Nachhilfe und Anfänger_innenkurse.

Studienverlauf

Seit Wintersemester 2006/2007 Diplomstudium Romanistik, Hauptfach Spanisch, Zweitfach Portugiesisch.

Studienschwerpunkte: Medien-, und insbesondere Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft, Landeswissenschaft.

Auszeichnungen: Zwei Leistungsstipendien der Universität Wien im Studienverlauf; Förderungsstipendium zur Durchführung der Diplomarbeit.