



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Claudia Llosa als Filmautorin

Eine Analyse anhand ihrer Filme *Made in USA* (2006)
und *La Teta Asustada* (2009)

Verfasserin

Eva Frank, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Deutsch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Datum:

Unterschrift:

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	5
2. DAS AUTORENKINO	7
2.1 DER AUTORENFILM ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS	8
2.2 VOM FRANZÖSISCHEN AUTORENKINO ZUR NOUVELLE VAGUE	8
2.2.1 DIE ZEITSCHRIFT <i>CAHIER DU CINÉMA</i>	9
2.2.2 ALEXANDRE ASTRUC	9
2.2.3 FRANÇOIS TRUFFAUT	10
2.2.4 DIE <i>POLITIQUE DES AUTEURS</i> UND IHR KANON	11
2.2.5 VON DER <i>POLITIQUE DES AUTEURS</i> ZUR NOUVELLE VAGUE	15
2.3 DER AUTORENFILM HEUTZUTAGE	18
3. KINO IN PERU	23
3.1 VOM BEGINN DER FILMPRODUKTION BIS ZUR GOLDENEN TONFILMZEIT	23
3.2 DER CINE CLUB CUZCO	24
3.3 DAS FILMFÖRDERUNGSGESETZ UNTER VELASCO	25
3.4 CONACINE	27
3.5 DIE ENTWICKLUNGEN SEIT 2000	28
4. MADEINUSA (2006)	31
4.1 HINTERGRUND UND INHALT	31
4.2 FIGUREN UND FIGURENKONSTELLATION	34
4.2.1 MADEINUSA, DIE LEICHTGLÄUBIGE PROTAGONISTIN	35
4.2.2 SALVADOR, DER EINDRINGLING	37
4.2.3 CAYO MACHUCA, DER MÄCHTIGE BÜRGERMEISTER	39
4.2.4 CHALE, DIE EIFERSÜCHTIGE SCHWESTER	41
4.3 FILMISCHE ANALYSE	42
4.3.1 AUFBAU	43
4.3.2 KAMERA UND MONTAGE	46
4.3.2.1 Kameraeinstellungen	46
4.3.2.1.1 Detailaufnahme	46
4.3.2.1.2 Großaufnahme	47
4.3.2.1.3 Nahaufnahme.....	48
4.3.2.1.4 Amerikanische Einstellung.....	48
4.3.2.1.5 Halbnahaufnahme.....	49
4.3.2.1.6 Halbtotale	49
4.3.2.1.7 Totale.....	49
4.3.2.1.8 Weitaufnahme	50
4.3.2.2 Kamerabewegungen	50
4.3.2.3 Montage	52
4.3.3 TON UND MUSIK	53

4.3.3.1 Geräusche	53
4.3.3.2 Intradiegetische Lieder	54
4.3.3.2.1 Waychawcituy de las punas	55
4.3.3.2.2 ¿Por qué me miras así?	56
4.3.3.2.3 Wenn ein Hagelsturm aufzieht	57
4.3.3.2.4 Wenn ich an meine Geliebte denke	58
4.3.3.2.5 Die Blasmusikkapelle	59
4.3.3.3 Extradiegetische Musik	59
4.3.3.3.1 Ostinato	59
4.3.3.3.2 Der Einsatz von Musik, um Spannung zu erzeugen	61
4.3.4 LICHT, RAUM UND FARBE	62
4.4 MOTIVE UND SYMBOLE	64
4.4.1 MOTIVE UND SYMBOLE	64
4.4.2 MOTIVE UND SYMBOLE IN <i>MADEINUSA</i>	66
4.5 INTERPRETATION	69

5. LA TETA ASUSTADA (2009): CLAUDIA LLOSAS ZWEITER SPIELFILM IM VERGLEICH ZUM ERSTEN **73**

5.1 HINTERGRUND UND ALLGEMEINES	73
5.2 CHARAKTERISIERUNG	76
5.2.1 DIE ÄNGSTLICHE PROTAGONISTIN FAUSTA	76
5.2.2 DIE MÄCHTIGE KOMPONISTIN AIDA	79
5.2.3 DER HELFENDE GÄRTNER NOÉ	80
5.2.4 DIE FAMILIE DES ONKELS	82
5.3 FILMISCHE ANALYSE	84
5.3.1 AUFBAU	84
5.3.2 KAMERA UND MONTAGE	88
5.3.2.1 Kameraeinstellungen	88
5.3.2.1.1 Detailaufnahmen	88
5.3.2.1.2 Großaufnahmen	90
5.3.2.1.3 Nahaufnahmen	90
5.3.2.1.4 Amerikanische Einstellung	92
5.3.2.1.5 Halbnahaufnahme	92
5.3.2.1.6 Halbtotale	93
5.3.2.1.7 Totale	93
5.3.2.1.8 Weitaufnahmen	94
5.3.2.2 Kamerabewegungen	94
5.3.2.3 Schnitt	96
5.3.3 TON UND GERÄUSCHE	97
5.3.3.1 Geräusche	98
5.3.3.2 Intradiegetische Lieder	99
5.3.3.2.1 Eines Tages vielleicht	99
5.3.3.2.3 Ich muss deine Kleider waschen	100
5.3.3.2.5 Lasst uns singen	101
5.3.3.2.6 Mal sehen	101
5.3.3.2.7 La sirena	102

5.3.3.2.8 Faustas Gesang aus dem Off	103
5.3.3.2.9 Musikalische Begleitung der Hochzeiten.....	104
5.3.3.3 Extradiegetische Musik	104
5.3.3.3.1 Perpetuas Gesang aus dem Off.....	104
5.3.3.3.2 Ostinato	105
5.3.3.3.3 Máximas Hochzeit.....	106
5.3.5 LICHT, RAUM, FARBE	107
5.4 MOTIVE UND SYMBOLE	109
5.5 INTERPRETATION	113
6. CLAUDIA LLOSA ALS FILMAUTORIN.....	117
7. CONCLUSIO.....	123
8. RESUMEN EN ESPAÑOL.....	125
8.1 INTRODUCCIÓN	125
8.2 CINE DE AUTORES	125
8.3 CINE EN PERÚ	128
8.4 <i>MADEINUSA</i> (2006)	130
8.5 <i>LA TETA ASUSTADA</i> (2009)	132
8.6 CLAUDIA LLOSA COMO AUTORA DE PELÍCULAS	135
QUELLENVERZEICHNIS.....	137
VERWENDETE LITERATUR	137
INTERNETQUELLEN	141
FILMOGRAFIE	142
ANHANG	142
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	142
<i>MADEINUSA</i> – SEQUENZPROTOKOLL	143
<i>LA TETA ASUSTADA</i> – SEQUENZPROTOKOLL	157
<i>MADEINUSA</i> – LIEDTEXTE	171
<i>LA TETA ASUSTADA</i> – LIEDTEXTE	174
ABSTRACT	179
LEBENS LAUF	180

1. EINLEITUNG

Die Regisseurin Claudia Llosa präsentierte 2006 ihren ersten Spielfilm, *Madeinusa*, und sorgte damit nicht nur in ihrem Heimatland Peru für großes Aufsehen. Der Film über ein gleichnamiges Mädchen, das im Rahmen der fiktiven Osterzeremonien in dem Andendorf Manayaycuna ihren Vater umbringt, um nach Lima zu gehen und dort nach ihrer verschwundenen Mutter zu suchen, spaltete das Land und wurde sowohl zum besten als auch zum schlechtesten Film des Jahres gewählt.¹ Rund drei Jahre später veröffentlichte die in Barcelona lebende Regisseurin ihren zweiten Spielfilm. Dieser trägt den Titel *La teta asustada* und erzählt die Geschichte einer traumatisierten jungen Frau, die nach dem Tod ihrer Mutter das nötige Geld für die Überführung in ihr Heimatdorf auftreiben muss. *La teta asustada* war 2009 für den Academy Award in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ nominiert.²

Ich lernte die Filme im Rahmen eines Proseminars im Wintersemester 2011/12 kennen. Bereits beim ersten Anschauen fielen mir die vielen Parallelen der beiden Werke ins Auge: die Wechsel zwischen Spanisch und Quechua, der hohe Anteil von intradiegetischer Musik, die Verbindung der wichtigsten Szenen mit extradiegetischen Ostinatos, die Schauspielerin Magaly Solier, die in beiden Filmen die Hauptrolle spielt usw. In dieser Arbeit soll daher untersucht werden, ob die Filme *Madeinusa* und *La teta asustada* dem Autorenkino zuzuordnen sind. Eine detaillierte Analyse der Werke soll zeigen, ob sich darin eine persönliche Schreibweise, ein individueller Stil der Regisseurin verbirgt und sie daher als Autorin dieser Filme angesehen werden kann.

Um die Frage nach der Autorschaft von Claudia Llosa beantworten zu können, soll zuerst ein Überblick über die Definitionen des Autorenkinos gegeben werden. Im darauffolgenden, dritten Kapitel wird auf die Geschichte des Kinos und der Filmproduktion in Peru eingegangen. Danach werden die Filme in Reihenfolge ihres Erscheinens analysiert. Hierbei sollen neben allgemeinen Informationen und notwendigem Hintergrundwissen die Charaktere, die filmischen Bausteine sowie die Motivik und Symbolik als Grundlage für die Interpretation dienen. Im Rahmen der filmischen Analyse werden der Aufbau des Films,

¹ O.A.: „Madeinusa es la mejor y la peor película peruana del 2006.“ In: *Cinencuentro*. <http://www.cinencuentro.com/2007/01/04/madeinusa-es-la-mejor-y-la-peor-pelicula-peruana-del-2006/> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

² O.A.: „The 82nd Academy Awards (2010) Nominees and Winners.“ In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/82nd-winners.html> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

die Kamera und Montage, der Ton und die Geräusche als auch Licht, Raum und Farbe behandelt. Diese vier Kapitel stellen die Basis für die Beantwortung der Frage nach der Autorschaft der peruanischen Regisseurin dar, die im Kapitel 6. Claudia Llosa als Filmautorin beantwortet werden soll. Die vollständigen Liedtexte und die Sequenzprotokolle, die für die Analyse angefertigt wurden, werden im Anhang abgedruckt.

Aus Gründen der leichten Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung, wie zum Beispiel Zuseher/Zuseherinnen, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

2. DAS AUTORENKINO

Das europäische Kino wird heutzutage oft als Autorenkino bezeichnet. Während in der Literatur bereits gegen Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts vom *Tod des Autors* die Rede war, so stellt die Filmindustrie, Filmkritik und Filmwissenschaft weiterhin den Regisseur in den Mittelpunkt der Interpretation eines Films.

Den »Tod des Autors« hat das Kino anscheinend weitgehend unbeschadet überstanden. Noch immer ist der Autorenfilm lebendig, praktizieren wir Autorentheorie, wenn wir über Filme reden, und das nicht zuletzt deshalb, weil Filmindustrie und Filmemacher, Filmkritiker und Filmwissenschaftler permanent Autorenpolitik betreiben.³

Diese Autorenpolitik zeigt sich vor allem bei populären Filmen, bei denen nicht selten mit dem Namen des Regisseurs geworben wird. Der Regisseur scheint eine gewisse Qualität zu garantieren, er scheint für ein bestimmtes Filmerlebnis zu stehen. Gleichzeitig erleichtert diese Qualifikation die Ordnung und unter Umständen die Ausbildung einer Hierarchie in der Filmgeschichtsschreibung.

Filmgeschichte wird heute, nicht ausschließlich, aber insbesondere in ihren populären Varianten als Geschichte eines Kinos der Regisseure geschrieben, produziert, rezipiert, historisiert. Die Kategorie »Autor« bringt Ordnung ins filmhistorische Kontinuum: eine Struktur, ein System und meist auch eine Hierarchie.⁴

Im folgenden Teil soll behandelt werden, was unter Autorenkino im deutschen Sprachraum zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstanden wurde. Besonders wichtig für das heutige Autorenkino war die Diskussion um die *politique des auteurs*, die Mitte des 20. Jahrhunderts in Frankreich ausgetragen wurde. Theoretiker wie André Bazin, François Truffaut und Alexandre Astruc beschäftigten sich in der *Cahier du Cinéma* mit den Regisseuren als Autoren und verfolgten dabei das Ziel, den Film den anderen Künsten wie der Schriftstellerei und der Malerei gleichzustellen. Sie untersuchten nicht nur Filme auf ihre Schreibweise hin, sie führten in den *Nouvelle Vague*-Filmen selbst Regie und versuchten, die zuvor propagierten Ideen darin umzusetzen. Zuletzt soll auch darauf eingegangen werden, wie das Autorenkino heutzutage verstanden wird.

³ Felix, Jürgen: „Autorenkino.“, S. 13. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Theo Bender 2003, S. 13-57.

⁴ Felix, Autorenkino, S. 16.

2.1 DER AUTORENFILM ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

Um nachvollziehen zu können, welchen Regisseuren der Status eines Autors zugeschrieben wird, ist es notwendig, sich mit der Entwicklung des Begriffs Autor auseinanderzusetzen. Das Wort *Autor* stammt aus dem Lateinischen und meinte in seiner ursprünglichen Bedeutung *Mehrer* und *Förderer*. Erst in seiner späteren Bedeutung bezeichnete der Autor den *Urheber*, den *Schöpfer* eines Werkes.⁵ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstand man unter einem *Autorenfilm* „Verfilmungen renommierter Romanvorlagen“⁶ oder Filme, deren Drehbücher von Literaten wie Gerhart Hauptmann, Paul Lindau, Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal geschrieben wurden.⁷ Die Kooperation mit diesen Schriftstellern sollte zu einer Erhöhung des künstlerischen Prestiges der Filme führen.⁸ Dieser Gedanke wurde rund 50 Jahre später in Frankreich zum französischen Autorenfilm weitergeführt, wie nun erläutert werden soll.

2.2 VOM FRANZÖSISCHEN AUTORENKINO ZUR *NOUVELLE VAGUE*

In der Nachkriegszeit wurden in Frankreich hauptsächlich Literaturadaptionen gedreht. Die Filme waren „handwerklich solide, aber unpolitisch.“⁹ Studioproduktionen und Verfilmungen von Klassikern waren enorm beliebt und führten zu einem nationalen und internationalen Erfolg des französischen Kinos, doch in den fünfziger Jahren musste der französische Film qualitative Einbußen hinnehmen.¹⁰ Die Zuschauerzahlen gingen daraufhin zurück. Diese Entwicklung ebnete den Weg der *politique des auteurs* der *Cahier du Cinéma* und die damit einhergehende Produktion der *Nouvelle Vague*.

⁵ vgl. Stiglegger, Marcus: „Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino.“, S. 12. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Splitter im Gewebe: Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender 2000, S. 11-26.

⁶ Wannaz, Michèle: *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*. Marburg: Schüren 2010, S. 20.

⁷ Grob, Norbert: „Autorenfilm.“, S. 49. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007, S. 49-53.

⁸ vgl. Grob, Autorenfilm, S. 50.

⁹ Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Diss. Univ. Hamburg 1993, S. 31.

¹⁰ vgl. Homann, Stephanie: *Barbara Albert – Autorenfilmerin. Theorie und Praxis des Autorenfilms in Bezug auf das Filmschaffen von Barbara Albert*. Diplomarbeit Univ. Wien 2009, S. 9-10.

2.2.1 DIE ZEITSCHRIFT *CAHIER DU CINÉMA*

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff *Autorenfilm* in der Diskussion um das *cinéma de qualité* in Frankreich aufgegriffen. Die Diskussion wurde zu großen Teilen über die 1951 erstmals publizierte Zeitschrift *Cahier du Cinéma* ausgetragen. Die beiden Gründer der Zeitschrift waren Jacques Doniol-Valcroze und Joseph-Maria Lo Duca, ab der zweiten Ausgabe war auch André Bazin als Herausgeber tätig. Sie trat die Nachfolge der zwischen 1926 und 1929 publizierten Filmzeitschrift *Revue du Cinéma* an, was nicht nur in der Gestaltung des Layouts, sondern auch anhand inhaltlicher Aspekte sichtbar wurde. Zu den wichtigsten Grundgedanken der *Cahier du Cinéma* zählte die Ansicht, dass der Regisseur, der seinen Filmen eine persönliche Prägung verleiht, als *auteur* derselben anzusehen sei.

2.2.2 ALEXANDRE ASTRUC

Maßgebend für die Diskussion um den Autorenfilm war der 1948 veröffentlichte Essay „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“ (Originaltitel: *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*) von Alexandre Astruc. Er äußert darin seine Gedanken zum Film und zum Regisseur als Autor. Der Film war lange Zeit eine Art Jahrmarktattraktion und reine Unterhaltung, so Astruc, nun habe er sich zu einer ausdrucksstarken, konkreten Sprache weiterentwickelt:

[Der Film hat sich entwickelt zu] einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [*la caméra-stylo*] [Hervorhebungen im Original].¹¹

Den Vergleich mit der Kamera als Federhalter führt Astruc insofern weiter, als dass er von dem Regisseur als Autor spricht: „Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“¹² Voraussetzung dafür ist, dass nicht mehr zwischen (Drehbuch-) Autor und Regisseur unterschieden werde. Die Trennung verhindere, so Astruc, dass der Autor seine persönliche Weltsicht und seinen individuellen Stil in dem Werk zeigen könne.

¹¹ Astruc, Alexandre: „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter.“, S. 112. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 111-115.

¹² Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, S. 114.

Besser noch, daß es keinen Szenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor [*auteur*] und Regisseur [*réalisateur*] keinen Sinn mehr. Die Regie [*mise en scène*] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift [Hervorhebungen im Original].¹³

Mit dieser Schrift könne ein Autor Filme schaffen, die den Werken von Faulkner, Malraux, Sartre oder Camus ebenbürtig seien. Ein großer Denker wie Descartes würde in der damaligen Zeit seine Gedanken nicht mehr in Buchform veröffentlichen, sondern sie filmisch umsetzen. Der Film wird laut Astruc also zum „Ort des Ausdrucks eines Gedankens.“¹⁴

Später wurde Astruc vorgeworfen, dass er selbst die in „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“ geäußerten Grundsätze in seinen Filmen verletzt hätte. Für die Filmkritik war der Essay aber von großer Bedeutung: der Film wurde als Kunstform etabliert und das Prestige des Regisseurs als eigentlicher Schöpfer des Films wuchs.¹⁵

2.2.3 FRANÇOIS TRUFFAUT

Eine weitere wichtige Position in der Diskussion um die *politique des auteurs* nahm François Truffaut ein. In dem polemischen Essay „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“ (Originaltitel: „Une certaine tendance du cinéma français“) äußert er sich über die Entwicklungen des französischen Kinos. Er kritisiert die *tradition de la qualité* und den Umgang mit Literaturverfilmungen. Denn es gäbe seiner Ansicht nach keine Szenen, die nicht verfilmbar seien. Konkret richtet er sich dabei an Filmproduktionen von Aurenche und Bost, die weder dem Werk treu wären, noch den persönlichen Stil des jeweiligen Regisseurs zeigen würden.¹⁶ Truffaut wirft ihnen vor, den Film zu verachten und zu unterschätzen. Als Literaten würden sie die Verfilmungen vor allem langweiliger und eintöniger machen, „denn die »Äquivalenz« tendiert immer entweder zum Verrat oder zur Schüchternheit.“¹⁷ Diese Strategie diene vor allem der Vermeidung von Schwierigkeiten bei der Adaption von literarischen Werken, so Truffaut. Dem entgegen hält Truffaut, „daß die Regisseure für die Scenarios und Dialoge, die sie verfilmen, verantwortlich sind und dies

¹³ Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, S. 114.

¹⁴ Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, S. 113.

¹⁵ vgl. Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren 2007, S. 139.

¹⁶ vgl. Homann, Barbara Albert – Autorenfilmerin. *Theorie und Praxis des Autorenfilms in Bezug auf das Filmschaffen von Barbara Albert*, S. 13.

¹⁷ Truffaut, François: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film.“, S. 122. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 116-131.

auch sein wollen.“¹⁸ Daraus ergibt sich eine strikte Trennung zwischen dem Autorenkino und den traditionellen Studioproduktionen.

Truffaut „kann an eine friedliche Koexistenz der »Tradition der Qualität« und des »Autorenfilms« [*cinéma d’auteurs*] nicht glauben.“¹⁹ Als Vertreter der *Nouvelle-Vague* richtete er sich gegen kostspielige Studioproduktionen, die den Regisseuren die künstlerische Freiheit nehmen. Man zwänge den Regisseuren ein enges Korsett von Vorstellungen und Erwartungen auf, das den Spielraum des Regisseurs enorm einschränken würde: „[Es] ist wahr, daß die Freiheit, die einem Regisseur zugestanden wird, in umgekehrtem Verhältnis steht zur Höhe des Budgets.“²⁰ Truffaut definiert nicht, wie das Autorenkino zu sein hat, bezeichnet aber Regisseure wie Jean Renoir, Jean Cocteau und Jacques Becker als dessen Repräsentanten. Truffauts Position wurde ausschlaggebend für die *politique des auteurs*, wie sie von den jungen Kritikern in der *Cahier du Cinéma* betrieben wurde.

2.2.4 DIE *POLITIQUE DES AUTEURS* UND IHR KANON

Zu den wichtigsten Vertretern der *politique des auteurs* gehören neben den bereits oben erwähnten François Truffaut und Alexandre Astruc des Weiteren der Herausgeber der *Cahier du Cinéma* André Bazin sowie Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Henri Langlois, Alain Resnais, Jacques Rivette und Roger Vadim. Sie forderten eine Filmkritik, die ihr Vorbild nicht mehr in anderen Künsten, beispielsweise der Literatur oder der Malerei, sucht. „[Der neue] Maßstab für den Film war das Medium Film selbst.“²¹ Die Stellung von Regisseuren als Künstlern, als Schöpfer ihrer Kunstwerke, führte zu einer Abgrenzung des Autorenkinos von der populären Filmproduktion.²² Die Autoren waren daran interessiert, ihre Weltsicht zum Ausdruck zu bringen, der finanzielle Gewinn spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle.

Im Gegensatz zum Mainstreamkino steht beim Autorenfilm also kein kommerzielles Interesse, sondern eine künstlerische Vision im Vordergrund, wobei häufig auch eine persönliche Nähe der Filmemacher zu ihrem Gegenstand suggeriert oder gar erwartet wird.²³

¹⁸ Truffaut, Eine gewisse Tendenz im französischen Film, S. 126.

¹⁹ Truffaut, Eine gewisse Tendenz im französischen Film, S. 127.

²⁰ Truffaut, François: *Die Lust am Sehen. Deutsche Ausgabe übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 19.

²¹ Kamp, Werner: *Autorkonzepte und Filminterpretation*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996. (Aachen British and American Studies, Bd. 6), S. 19.

²² vgl. Junkersdorf, Eberhard: „Braucht der Autorenfilm einen Filmautor?“, S. 37. In: Ernst, Gustav (Hg.): *Autorenfilm – Filmautoren*. Wien: Wespennest 1996, S. 30-45.

²³ Wannaz, *Dramaturgie im Autorenfilm*, S. 21.

Zwischen Autoren und jenen Regisseuren, deren individueller Stil nicht besonders ausgeprägt war, wurde rigoros unterschieden. „Regisseure, deren eigene Handschrift nicht evident ist und deren Filme in der Gesamtschau keine kontinuierliche Weltsicht ergeben, werden als »Handwerker« verachtet.“²⁴ Der *réalisateur* war laut der *politique des auteurs* ein Regisseur, der lediglich die Idee des Drehbuchs umsetzte. Ein richtiger *auteur* hingegen derjenige, „der, wenn er auch voller Flecken und Fehler, voller Manien und Schwächen arbeitet, stets bekennt, wie er zur Welt, zu den Menschen und zu seiner Arbeit steht.“²⁵ An dieser Stelle muss allerdings festgehalten werden, dass die Unterscheidung zwischen *auteur* und *réalisateur* keine qualitative Wertung beinhaltet, sie bezieht sich lediglich auf die Tonart und Klangfarbe eines Films.²⁶ Beeindrucken können die Filme eines *réalisateur*s genauso wie die eines *auteur*.

Die *politique des auteurs* konzentriert sich auf die Subjektivität, die die *vision du monde* eines Regisseurs widerspiegelt. Von besonderer Bedeutung ist der

[...]einzigartige, originelle, jede Konvention sprengende Blick auf die Welt und die Menschen, der zugleich eine persönliche Einstellung gegenüber der Welt und den Menschen ausdrückt. Ein visionärer Blick, der eine inszenierte Realität zum Sprechen bringt, indem er die üblichen, eingefahrenen Formen ins Furiose, Fanatische, Obsessive, manchmal auch einfach ins Subjektive transformiert.²⁷

Einige Regisseure, denen der Status eines Autors zugesprochen wurde, waren schnell gefunden. In diesem Kanon fanden sich unter anderem John Ford, Fritz Lang, Orson Welles, Nicholas Ray, Howard Hawks und allen voran Alfred Hitchcock. Eric Rohmer schreibt in dem 1955 in der *Cahier du Cinéma* erschienenen Artikel „Rediscovering America“ (Originaltitel: „Redécouvrir l’Amérique“): „America is protean: one moment astonishingly familiar, the next incomprehensibly opaque to our European eyes. [...] we should love America.“²⁸ Die oben genannten Regisseure waren allesamt Filmemacher, die mit großen Studios in Hollywood zusammenarbeiteten und deren strengen Produktionsbedingungen und Arbeitsweisen unterlagen. Gerade deshalb mutet die Auseinandersetzung der *Cahier du Cinéma*-Kritiker mit diesen Filmemachern nahezu paradox an.²⁹

²⁴ Kamp, *Autorkonzepte und Filminterpretation*, S. 22-23.

²⁵ vgl. Grob, *Autorenfilm*, S. 52.

²⁶ vgl. Grob, Norbert: „Mit der Kamera »Ich« sagen. Le Cinéma des auteurs.“, S. 50. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG 2006, S. 48-59. (Reihe Genres & Stile, Bd. 1)

²⁷ Grob, Mit der Kamera »Ich« sagen. Le Cinéma des auteurs, S. 50.

²⁸ Rohmer, Eric: „Rediscovering America.“, S. 88-93. In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 88-93.

²⁹ vgl. Homann, Barbara Albert – *Autorenfilmerin. Theorie und Praxis des Autorenfilms in Bezug auf das Filmschaffen von Barbara Albert*, S. 16.

François Truffaut sieht Nicholas Ray als *auteur* im wahrsten Sinne des Wortes an. Seine Filme handeln von einem gewalttätigen Protagonisten, der versucht, von der Gewalt loszukommen. Ray sei ein „poet of nightfall“³⁰, die Zuseher würden Zeugen eines „triumph of the heart“³¹ werden, so Truffaut. In ähnlich hohen Tönen schreibt Rivette über Howard Hawks. „Hawks is a director of intelligence and precision“³² Der Artikel „The Genius of Howard Hawks“ (Originaltitel: „Génie de Howard Hawks“), aus dem das vorherige Zitat entnommen wurde, stellt den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Hawks Filmen durch die *Hawksianer* dar.³³ Auch Alfred Hitchcock wurde der Status eines *auteurs* zugesprochen. Hitchcock feierte seine ersten Erfolge in Großbritannien, bevor er auch in Hollywood großen Bekanntheitsgrad erlangte. Er selbst traf Entscheidungen in sämtlichen Bereichen eines Films und verlieh ihnen dadurch seine persönliche Handschrift, die die französischen Kritiker so schätzten.

On most projects he developed the screenplay; was active in casting; and influenced the choice of soundtrack and visual style. In exercising such control to produce a highly personal artistic vision he was able to override the constraints of the studio system; this entailed him having authority over the final cut (a privilege afforded most auteurs).³⁴

Hitchcock hatte den Ruf, ein ausgezeichnete Regisseur zu sein. Der Status eines Künstlers blieb ihm von der internationalen Filmkritik jedoch vorerst verwehrt. Erst die Vertreter der *politique des auteurs* sahen in ihm einen makellosen *auteur*.³⁵ Seine persönliche Handschrift verorteten sie in der Erzeugung von Suspense und in der Darstellung der Welt durch die Augen des Protagonisten.³⁶

Die Kamera geht ihr [der Figur] stets voraus, wobei die Größe innerhalb der Einstellung unverändert bleibt; passiert etwas Aufregendes, so verharrt die Kamera einige Sekunden zu lang auf dem Gesicht und dessen Ausdruck, um unsere Neugier zu wecken. [...] Das Wesentliche für Hitchcock ist es, uns, die Zuschauer, in seine Geschichte einzubeziehen und nie zuzulassen, daß die Handlung im Morast dokumentarischer Objektivität oder im Sand ungeordneter Reportage steckenbleibt.³⁷

Hitchcock hielt nicht viel von Dokumentation und Reportage als Teil des erzählerischen Kinos und distanzierte sich auch von der Idee, eine Szene als Theater zu verfilmen. Bei

³⁰ Truffaut, François: „A wonderful Certainty.“, S. 108. In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 107-108.

³¹ Truffaut, A wonderful Certainty, S. 108.

³² Rivette, Jacques: „The Genius of Howard Hawks.“, S.128. In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 126-131.

³³ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 167.

³⁴ Etherington-Wright, Christine; Doughty, Ruth (Hg.): *Understanding Film Theory*. Gordonsville: Palgrave Macmillan 2011, S. 11.

³⁵ vgl. Schaidreiter, Raffaella: *Zwischen Kunst, Kommerz und Konstruktion. Die Funktion des auteurs als sinnstiftende Instanz im Film*. Diplomarbeit Univ. Wien 2008, S. 20.

³⁶ vgl. Truffaut, *Die Lust am Sehen*, S. 119-121.

³⁷ Truffaut, *Die Lust am Sehen*, S. 121.

dieser Technik wird ein und dieselbe Szene aus verschiedenen Blickwinkeln und Einstellungen gefilmt und später geschnitten. Hitchcock nannte dieses Verfahren „sprechende Leute photographieren“³⁸ und distanzierte sich stets davon. Die Vertreter der *politique des auteurs* zeigten sich in mehreren Aspekten vom Filmschaffen des Alfred Hitchcocks begeistert. Sie verhalfen ihm durch den betriebenen Personenkult zu noch größerem Ruhm und Bekanntheit.

Die *politique des auteurs* verstand sich weniger als Theorie, sondern mehr als Polemik über das Filmeschaffen. Das Ziel der *Cahier du Cinéma* war es nie, ein ausgeklügeltes Theoriesystem zu schaffen, nachdem Filme analysiert werden sollten. Zur *author theory* wurde sie erst in der englischen Übersetzung in dem Artikel „Notes on the auteur theory in 1962“³⁹ durch Andrew Sarris. Lange Zeit wurde Sarris für diese Übersetzung an den Pranger gestellt, später gelangte er zu der Einsicht, dass die *politique des auteurs* nur durch seine Übersetzung zur *author theory* geworden war.

Having been officially credited or blamed for bringing the words *auteur*, *auteurism*, and *auteurist* into the English language, I seem to be stuck with these tar-baby terms for the rest of my life. [...] Still, if I had to do it all over again, I would reformulate the auteur theory with a greater emphasis on the tantalizing mystery of style than on the romantic agony of the artists [Hervorhebungen im Original].⁴⁰

Dass die *politique des auteurs* im englischsprachigen Raum als Theorie angesehen wurde, war nicht der einzige Kritikpunkt. Problematisch waren die Ansichten der *Cahier du Cinéma*-Vertreter insofern, als dass ein Regisseur, dem einmal der Status eines Autors zugesprochen wurde, von diesem Zeitpunkt an immer auf die Kriterien des Autorenfilmers hin analysiert wurde.

Die filmkritische Position der Cahiers-Kritiker verlangt letztlich, daß ein Regisseur, der in den Kreis der auteurs aufgenommen wird, sich in seinem Werk immer selbst zum Gegenstand macht. Die erzählte Geschichte, die Charaktere und die moralische Bewertung der vorgeführten Ereignisse werden grundsätzlich auf die Figur des Autors in der ersten Person bezogen. Die stark eingeschränkte Perspektive vernachlässigt das Werk immer zugunsten des Erzählers, der zudem mit dem Autor (auteur) als gestaltende Instanz gleichgesetzt wird.⁴¹

André Bazin, der Herausgeber der Zeitschrift, zieht in dem Essay „On the *politique des auteurs*“ (Originaltitel: „De la politique des auteurs“) Bilanz über die Kritiken, die in den ersten Jahren publiziert wurden. Er hält darin fest, dass in den Artikeln der *Cahier du Ci-*

³⁸ Truffaut, *Die Lust am Sehen*, S. 119.

³⁹ Sarris, Andrew: „Notes on the auteur theory in 1962.“ In: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Fifth Edition*. New York u.a.: Oxford University Press 1999, S. 515-518.

⁴⁰ Sarris, Andrew: „The Auteur Theory Revisited.“, S. 21-23. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): *Film and Authorship*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press 2003, S. 21-29.

⁴¹ Kamp, *Autorkonzepte und Filminterpretation*, S. 22.

néma der Anschein erweckt worden wäre, die Autoren würden einen guten Film nach dem anderen machen. Als Autoren wären sie nicht fähig, einen Film zu produzieren, der bei den Kritikern nicht auf Gefallen treffen würde, so Bazin.

It follows that the strictest adherents of the *politique des auteurs* get the best of it in the end, for, rightly or wrongly, they always see in their favourite directors the manifestation of the same specific qualities. So it is that Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, or Nicholas Ray, to judge from the pages of *Cahiers*, appear as almost infallible directors who could never make a bad film [Hervorhebungen im Original].⁴²

Bazin scheute nicht davor zurück, weitere Kritikpunkte der *politique des auteurs* aufzuzeigen. Die Kritiker würden, so Bazin, ihren persönlichen Geschmack als Referenzpunkt nehmen und außerdem davon ausgehen, dass die Persönlichkeit eines Autors durch seinen Schaffensprozess hindurch stets reift und sich weiterentwickelt. Die späteren Werke eines Autors können dieser Logik zufolge nicht schlechter sein als die vorherigen.⁴³

The *politique des auteurs* consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the *auteur*, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even minutely [Hervorhebungen im Original].⁴⁴

Neben der eben angeführten Kritik hebt der Herausgeber hervor, dass hinter der *politique des auteurs* keine Ideologie stehe. Bazin zufolge verteidigen die Kritiker „an essential critical truth that the cinema needs more than the other arts, precisely because an act of true artistic creation is more uncertain and vulnerable in the cinema than elsewhere.“⁴⁵

Die Kritiker der *politique des auteurs* blieben allerdings nicht dabei, Filme lediglich zu analysieren. Sie wurden selbst zu Regisseuren und versuchten in ihren Filmen, den zuvor formulierten Ansprüchen gerecht zu werden. Darauf soll im nachfolgenden Teil näher eingegangen werden.

2.2.5 VON DER POLITIQUE DES AUTEURS ZUR NOUVELLE VAGUE

Bereits gegen Ende der fünfziger Jahre wurden die französischen Kritiker selbst tätig und zeigten ihr filmisches Können und ihre Kreativität.⁴⁶ Ab 1958 drehten sie Filme, in denen sie umzusetzen versuchten, wofür sie sich die Jahre zuvor stark gemacht hatten. Die ent-

⁴² Bazin, André: „On the *politique des auteurs*.“, S. 248. In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 248-529.

⁴³ vgl. Bazin, On the *politique des auteurs*, S. 254.

⁴⁴ Bazin, On the *politique des auteurs*, S. 255.

⁴⁵ Bazin, On the *politique des auteurs*, S. 258.

⁴⁶ Naremore, James: „Authorship.“, S. 10. In: Miller, Toby; Stam, Robert: *A Companion to Film Theory*. Malden u.a.: Blackwell 1999, S. 9-24.

standenen Filme werden unter der Sammelbezeichnung *Nouvelle Vague* zusammengefasst, stellen aber keineswegs eine homogene Bewegung dar. Die Gemeinsamkeiten dieser Filme liegen einerseits in gewissen Merkmalen, auf die an späterer Stelle eingegangen werden wird. Andererseits verdanken die *Nouvelle Vague*-Filme ihre Entstehung den Investitionen von Produzenten wie Anatol Dauman, Pierre Baumberger und Georges de Beauregard. Diese waren gewillt, die Filme der Kritiker, deren praktische Kenntnisse im Bereich Film zum Teil eher gering waren, zu finanzieren.⁴⁷

Als erster Film der *Nouvelle Vague* gilt *Die Enttäuschten* (Originaltitel: *Le Beau Serge*) von Claude Chabrol. Er wurde 1958 publiziert. Nur ein Jahr später, 1959, veröffentlichten François Truffaut *Les Quatre cents coups* (erschieden unter dem deutschen Titel *Sie küsst und sie schlugen ihn*) und Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*. Endgültig etabliert hatte sich die *Nouvelle Vague* als Jean-Luc Godard 1960 seinen ersten Film, *Außer Atem* (Originaltitel: *À bout de souffle*) der Öffentlichkeit präsentierte. 1962 widmete die *Cahier du Cinéma* eine gesamte Ausgabe der *Nouvelle Vague*, in der insgesamt 162 französische Regisseure behandelt wurden, deren Werke allesamt der *Nouvelle Vague* zugeordnet worden waren.⁴⁸

Zu den Merkmalen der Filme der *Nouvelle Vague* zählte, dass die Filme zumeist an Originalschauplätzen gedreht wurden. Die technischen Errungenschaften der damaligen Zeit ermöglichten den Einsatz von leichteren Kameras und Handkameras, sodass die Produktion sich von Studios hin auf die Straßen und Wohnungen verlagerte.⁴⁹ Die Filmer der *Nouvelle Vague* stellten an sich selbst den Anspruch, der Realität gerecht zu werden, indem sie die Figuren so zeigten, wie diese wirklich waren. „Alles zeigen, die Dinge und die Menschen so, wie es ist, es sich selbst zeigen zu lassen – das ist das Authentizitäts-Pathos der *Nouvelle Vague*.“⁵⁰

Neben den Ansprüchen an den Realismus in den Filmen stellten die Regisseure auch Ansprüche an das Publikum. Sie verlangten von der Zuschauerschaft, die Filme kritisch zu hinterfragen, anstatt sie als schlichte Unterhaltung hinzunehmen.

⁴⁷ vgl. Felix, Autorenkino, S. 26.

⁴⁸ vgl. Grob, Norbert; Kiefer, Bernd: „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague.“, S. 20. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG 2006, S. 8-27. (Reihe Genres & Stile, Bd. 1)

⁴⁹ vgl. Grob; Kiefer, Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague, S. 12.

⁵⁰ Grob; Kiefer, Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague, S. 11.

Die Filme der *Nouvelle Vague*, das gilt ganz generell, fordern informierte Zuschauern, die nicht einfach den Bildern vertrauen, die visuelle Kompositionen als solche erkennen, als arrangiert, gemacht, konstruiert, und die in der Lage sind, mit Bildern zu denken. Deshalb ist auch die Bereitschaft nötig, genau hinzusehen, Details wahrzunehmen, die abseits dessen liegen, was man schon weiß. Damit reklamieren die Nouvellisten eine ästhetische Sensibilität für das Wahrnehmen ihrer Filme, wie sie im Umgang mit der Literatur oder der Malerei Mitte des 20. Jahrhunderts längst gang und gäbe war.⁵¹

Die einzelnen Autoren der *Nouvelle Vague* legten einen unterschiedlichen, individuellen Stil an den Tag. So weisen Truffauts Filme autobiographische Bezüge auf, Rivette beispielsweise erzählt keine abgeschlossenen Geschichten. Auf die einzelnen Handschriften und Autoren kann an dieser Stelle aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.

Einige Jahre nach Beginn der *Nouvelle Vague* zeigte sich Truffaut mit der Entwicklung der *Nouvelle Vague* äußerst zufrieden.

Zehn Jahre nach der jungen Kritik praktizieren die Produzenten endlich die »Autorenpolitik« und sind sich folgender Wahrheit bewußt: Ein Film ist nur soviel wert wie derjenige, der ihn dreht. Endlich identifiziert man einen Film mit seinem Autor, endlich begreift man: Der Erfolg ist nicht die Summe diverser Elemente wie gute Hauptdarsteller, gute Sujets, schönes Wetter, sondern er ist abhängig von der Persönlichkeit des einzigen Meisters an Bord; Begabung wird zu einer anerkannten Größe.⁵²

Truffaut sieht die Filme der *Nouvelle Vague* als gelungene Umsetzung der *politique des auteurs*. Das Ansehen des Films wurde ab dem Ende der fünfziger Jahre gehoben, der Regisseur wurde als der, der die eigentliche filmische Leistung vollbringt, angesehen. Ein klarer Endpunkt der *Nouvelle Vague* kann nicht angegeben werden. Das Ende kann bereits Mitte der sechziger Jahre angesiedelt werden, als Truffaut den Film *La peau douce* (deutscher Titel: *Die süße Haut*, 1964) herausbrachte. Andere wiederum sehen das Schisma zwischen Godard und Truffaut zu Beginn der Siebziger als Endpunkt der *Nouvelle Vague* an.⁵³ Die Rezeption der Bewegung in der restlichen Welt nahm damit allerdings kein Ende.

Das französische Autorenkino wurde auch außerhalb Frankreichs rezipiert und führte beispielsweise in Deutschland zur Schaffung eines deutschen Autorenkinos. Im *Oberhausener Manifest* hielten insgesamt 26 Personen, die allesamt im Bereich der Filmproduktion tätig waren, ihre Ideen fest und legten somit den Grundstein für das deutsche Autorenkino. Zu den Vertretern des *Neuen deutschen Films* zählen Volker Schlöndorff (*Die Blechtrommel*, 1979), Rainer Werner Fassbinder (*Angst essen Seele auf*, 1973) und Werner Herzog (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972). Alexander Kluge (*Abschied von gestern*, 1966) wird als der einflussreichste Vertreter des *Neuen deutschen Films* gehandelt. Auch in Italien bildete

⁵¹ Grob; Kiefer, Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der *Nouvelle Vague*, S. 15-16.

⁵² Truffaut, *Die Lust am Sehen*, S. 21.

⁵³ vgl. Grob; Kiefer, Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der *Nouvelle Vague*, S. 25-26.

sich ein Autorenkino. In Hollywood wurde die französische *Nouvelle Vague* ebenfalls rezipiert. Mit *New Hollywood* werden Filme zwischen 1967 und Ende der siebziger Jahre bezeichnet, die mit dem *auteur* im Mittelpunkt einen neuen Realismus etablieren wollten. Diese Bewegung war die erste, die die Ideen der *politique des auteurs* kommerziell vermarktete.⁵⁴ Als Beispiele können die Filme des Woody Allen (darunter *Was Sie schon immer über Sex wissen wollten, aber bisher nicht zu fragen wagten*, 1972, *Der Stadtneurotiker*, 1977) angeführt werden.

Das französische Autorenkino der fünfziger Jahre führte aber nicht nur zur Ausbildung anderer Strömungen, es stellt auch die Grundlage für den Autorenfilm der Gegenwart dar. In wie fern sich der zeitgenössische Autorenfilm auf die *politique des auteurs* der *Cahiers* bezieht, soll im folgenden Teil dargestellt werden.

2.3 DER AUTORENFILM HEUTZUTAGE

Im heutigen Sprachgebrauch versteht man unter einem *Autor* den „Verfasser eines – wie auch immer medial vermittelten – Textes, also den Urheber eines Werkes der Musik, Bildenden Kunst, Fotografie, Literatur oder Filmkunst.“⁵⁵ Als Autor bestimmt der Regisseur „sämtliche künstlerischen Aspekte vom Drehbuch über das Casting bis hin zum Schnitt wesentlich“⁵⁶ mit. „Als Folge dessen sollte er, vergleichbar mit einem Romanautor, als (alleiniger) Autor des Werks angesehen werden“⁵⁷, so Wannaz. Diese dem Regisseur zugeschriebene Autorität wird bei Wannaz folgendermaßen begründet: „Der künstlerische Wille des Regisseurs wird zur autonomen letzten Instanz.“⁵⁸

Jenen Regisseuren, die in ihren Filmen eine eigene Handschrift an den Tag legen, wird der Status eines Autors zugesprochen. Der individuelle Stil zeigt sich auf mehreren Ebenen, wobei hier festzuhalten ist, dass ein Film keinesfalls die Leistung einer einzelnen Person ist, auch wenn diese Person als Regisseur und Drehbuchautor ohne Zweifel großen Einfluss auf die unterschiedlichen Ebenen eines Films hat:

⁵⁴ vgl. Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren: die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag 2011, S. 163.

⁵⁵ Stiglegger, Splitter: *Filmmacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino*, S. 12.

⁵⁶ Wannaz, *Dramaturgie im Autorenfilm*, S. 20.

⁵⁷ Wannaz, *Dramaturgie im Autorenfilm*, S. 20.

⁵⁸ Stiglegger, Splitter: *Filmmacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino*, S. 13.

Ein »Stil« lässt sich [...] lediglich an einigen filmischen Kategorien deutlich feststellen: Kameraführung, Schauspiel, Montage, Ausstattung, Licht und narrative Struktur. Fatalerweise lassen sich all diese Kategorien nur indirekt mit der Person und kreativen Leistung des Regisseurs in Verbindung bringen. Seine eigentliche Leistung liegt erst im konnotativen Bereich, also der individuellen Kombination der fremden Einzelleistungen.⁵⁹

Klare Kriterien für den Autorenfilm existieren nicht. Grob verortet die Besonderheiten des zeitgenössischen Autorenfilms im Bereich des Ungewöhnlichen. Zu den Eigenheiten des Autorenfilms zählt,

dass man da und dort einen ungewöhnlichen Blick, einen ungewöhnlichen Rahmen, einen ungewöhnlichen Rhythmus entdeckt: dass man zwischen dem, was das Drama im Zentrum stärkt, und dem, was dem sonst eher Unbeachteten Raum gewährt, neue Zusammenhänge herstellt.⁶⁰

Ähnliche Ungewöhnlichkeiten sichtet auch Stiglegger in den Autorenfilmen. Er sieht Autorenfilme als Filme, die den Zuseher verstören und ihm im Gedächtnis bleiben. In den Filmen gibt es seiner Ansicht nach „Splitter“: Besonderheiten, die aus dem Gesamtkonzept des Films herausstechen und den Zuschauer irritieren.

Schmerzhaft, unbequeme Elemente in einem vermeintlich funktionierenden, gesunden Gewebe namens Filmkunst; unbequeme, individuelle Filmemacher, deren Bilder schmerzen, deren Weltsicht irritiert.⁶¹

Diese Filme sind aber keineswegs ausschließlich abseits des populären, kommerziellen Kinos zu verorten. Es sind Filme „von radikal persönlicher Prägung, Filme, die trotz aller Obsessionen ein Publikum finden, die sich zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino bewegen“⁶². Die „vielleicht [...] allgemeingültigste Definition von Autorenfilm“⁶³ stammt von Norbert Grob und meint, dass der Regisseur weiß, „welche Akzente er zu setzen hat, die eine alltägliche Handlung in ein visionäres Geschehnis verwandeln, weil er es *so und nicht anders* zu sehen, also auch nur *so und nicht anders* in Szene setzen zu vermag [Hervorhebungen im Original]“.⁶⁴

Im Gesamtwerk eines Autors zeigen sich eine Reihe von „favorisierten Handlungsmotiven, Themen, Mitarbeitern und Schauplätzen“⁶⁵, die in ihrer Totalität das Weltbild des Filmemachers, seine *vision du monde*, widerspiegeln. Das Weltbild liegt nur indirekt im Film vor. Es kann durch eine detaillierte Analyse aller Werke eines Regisseurs sichtbar gemacht werden.

⁵⁹ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 15.

⁶⁰ vgl. Grob, Autorenfilm, S. 53.

⁶¹ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 11.

⁶² Felix, Autorenkino, S. 13.

⁶³ Grob, Mit der Kamera »Ich« sagen. Le Cinéma des auteurs, S. 53.

⁶⁴ Grob, Mit der Kamera »Ich« sagen. Le Cinéma des auteurs, S. 53.

⁶⁵ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 15-16.

Eine vergleichende Analyse aller Werke des Regisseurs ist hier absolut unabdingbar, um überhaupt eine Vergleichbarkeit von Themen und Motiven, aus denen sich die künstlerische *Vision du Monde* abstrahieren lässt, zu ermöglichen. Erst in der vergleichenden Werkanalyse lassen sich Mittel und Schemata der filmischen Komposition identifizieren und letztendlich als »Stil« beschreiben [Hervorhebungen im Original].⁶⁶

Neben der Analyse von Themen und Motiven steht auch der Autor selbst im Mittelpunkt. Aspekte des Films werden auf die Biografie des Regisseurs bezogen und die Lebensgeschichte zur Erklärung von Orten, Motiven und Themen herangezogen. Die detaillierte Analyse der Biografie kann auch dazu dienen, einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Filmen eines Regisseurs herzustellen.

Biographische Bezüge, thematische und strukturelle Rekurrenzen und (nicht zuletzt visueller) Stil sind Kategorien, die in den verschiedenen Ausprägungen des Autordiskurses an das Konzept des *auteur* geknüpft werden, der damit teils als handelndes Subjekt und Sender in einem ästhetischen Kommunikationszusammenhang, teils aber auch in den un- und unterbewussten Aspekten seiner Kreativität, der Tiefendimension seines Werkes oder als »Marke« im Kontext des Wirtschaftssystems angesprochen wird [Hervorhebungen im Original].⁶⁷

Der Stil, der den Autoren zugesprochen wird, kann sehr unterschiedlich sein. Oftmals herrscht Diskussion darüber, ab wann von einer persönlichen Handschrift eines Autors gesprochen werden kann. Manche Autoren haben einen stark auffallenden Stil, der dem Zuschauer auch ohne tiefergehende Analyse ins Auge springt. Der Stil anderer Autoren ist unter Umständen nicht so auffallend und einprägsam.

Die dadurch zustande kommende Handschrift eines Regisseurs muss nicht zwingend so auffällig eigenständig sein wie die bunt-exaltierten, von Homo- und Transsexualität durchsetzten Melodramen eines Pedro Almodóvar, der melancholische Ästhetizismus eines Wong Kar-Wai, David Lynchs surreal-unheimliche Traumbildphantasien oder die selbstreflexiven, mit kunsthistorischen Zitaten nur so gespickten Kinogemälde eines Peter Greenaway, um nur ein paar der prominentesten Autorenfilmer unserer Zeit zu nennen. Sie sollte aber eine wie auch immer geartete persönliche Prägung fernab des formelhaften Story-Schemas und von Genre-Konventionen erkennen lassen, wobei sich im Einzelfall natürlich oftmals darüber streiten lässt, wie persönlich ein Stil nun tatsächlich ist.⁶⁸

Bei Etherington-Wright und Doughty findet sich eine Grafik, die den Zusammenhang zwischen der Biografie, der Ästhetik, den Themen und der Produktion im Bezug auf den Autor darstellt.⁶⁹ Die darin enthaltenen Leitfragen stellen Anhaltspunkte für die Analyse eines Autorenfilms dar.

⁶⁶ Stiglegger, Splitter: Filmmacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 16.

⁶⁷ Von Hagen, Kirsten; Thiele, Ansgar: „Überlegungen zum zweiten Autorenkino oder die Rückkehr des Subjekts.“, S. 14. In: Von Hagen, Kirsten; Thiele, Ansgar (Hg.): *Die Rückkehr des Subjekts. Neues Autorenkino in der Romania*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2012, S. 7-20.

⁶⁸ Wannaz, *Dramaturgie im Autorenfilm*, S. 21-22.

⁶⁹ vgl. Etherington-Wright; Doughty, *Understanding Film Theory*, S. 12.

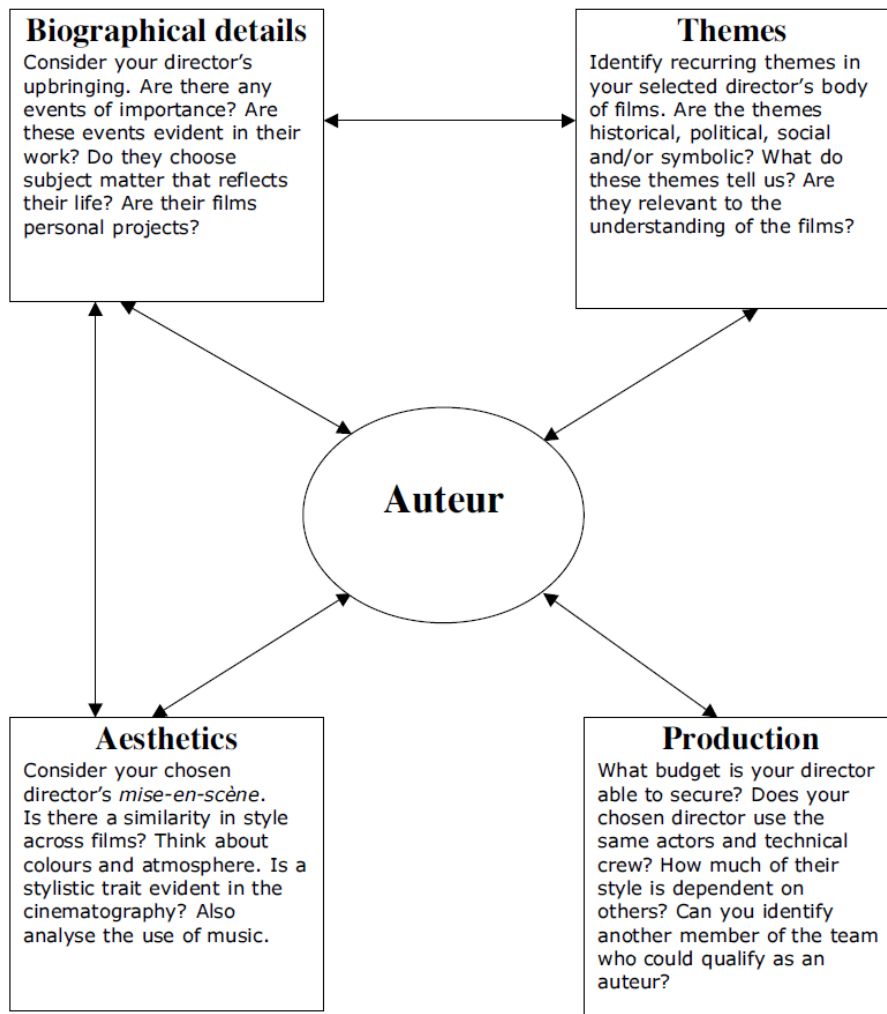


Abbildung 1: Auteur (Etherington-Wright; Doughty, *Understanding Film Theory*, S. 12)

Die vier Kategorien stehen allesamt im Bezug zum Autor, die Biografie steht in Wechselwirkung mit der Ästhetik und den Themen. Die Produktion und deren Bedingungen beeinflussen laut Etherington-Wright und Doughty die Ästhetik nicht, wobei dieser Fall die Idealbedingungen für die Filmproduktion darstellt. In der Realität wird es aber sehr oft vorkommen, dass sich Regisseure an gewisse Termine mit der Produktionsfirma halten müssen und sich mit den Einschränkungen des Budgets konfrontiert sehen. Inwiefern die Produktionsbedingungen die Ästhetik eines Films beeinflussen, ist klarerweise schwer festzustellen bzw. kaum zu messen. Jeglicher Zusammenhang zwischen diesen beiden Punkten kann allerdings nicht vollkommen abgesprochen werden.

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass der Begriff des Autorenkinos den Regisseur in den Mittelpunkt stellt. „Der Autor-Regisseur ist und bleibt der zentrale Bezugspunkt der Interpretation, oder anders gesagt, die »Autorität« der filmischen Lektüre.“⁷⁰ Seine Welt-sicht wird indirekt durch das Gesamtbild, das die einzelnen Ebenen wie Kamera, Montage, Ton, Licht usw. gestalten, deutlich.

⁷⁰ Felix, Autorenkino, S. 17.

3. KINO IN PERU

Dieses Kapitel beschreibt die Entwicklung des Kinos und der Filmproduktion in Peru. Seit Ende des 19. Jahrhunderts hatte die peruanische Kinematografie produktionsreichere und produktionsärmere Phasen, die sich abwechselten. Nun soll ein Überblick über die Kino-Produktion der letzten 120 Jahre in Peru gegeben werden, wobei einzelne Filme und Regisseure, die für ihre Zeit prägend waren, besonders hervorgehoben werden sollen.

3.1 VOM BEGINN DER FILMPRODUKTION BIS ZUR GOLDENEN TONFILMZEIT

Die ersten Filmvorführungen in Peru fanden im Vergleich zum anderen lateinamerikanischen Ländern relativ früh, am 2. Januar 1897, statt.⁷¹ Bis zum Dreh des ersten peruanischen Film vergingen allerdings 14 Jahre: Erst 1911 wurde der Film *Los centauros peruanos*, der eine Kavallerie-Übung zeigte, gedreht. Der erste Spielfilm, ein Kurzfilm, wurde rund zwei Jahre danach produziert, ein Langfilm folgte erst 1927.⁷²

1934 eröffnete Alberto Santana mit *Perdí mi corazón en Lima* die „goldene Tonfilmzeit“⁷³, die in den dreißiger und den Anfängen der vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts anzusehen ist. Besonders wichtig für die peruanische Filmproduktion der damaligen Zeit war die Firma „Amauta Films.“ Die nach der Zeitschrift des peruanischen Journalisten und Politiker Carlos Mariátegui benannte Produktionsfirma hatte großen Anteil daran, Peru zu einem wichtigen Filmproduzenten in Lateinamerika zu machen:

Amouta Films [was] named after the journal founded by leading Peruvian Marxist intellectual José Carlos Mariátegui, who had died in 1930, having also set up the first Socialist Party in Peru. As the government of the time became ever more repressive and intent on aggressive modernization of the country, Amouta Films made feature-length movies that offered a romantic view of traditional life in the barrios of Lima.⁷⁴

„Amauta Films“ produzierte 14 Filme zwischen 1937 und 1940, weitere 8 Filme wurden von anderen Firmen in diesem Zeitraum gedreht.⁷⁵ Peru war somit hinter Argentinien, Mexiko und Brasilien der viertgrößte Filmproduzent Lateinamerikas. Länder wie Kolumbien,

⁷¹ vgl. Schumann, Peter B.: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt am Main: Klaus Dieter Vervuert 1982, S. 98-99.

⁷² vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 98-99.

⁷³ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 99.

⁷⁴ Barrow, Sarah: „Images of Peru: National Cinema in Crisis.“, S. 41. In: Shaw, Lisa; Dennison, Stephanie (Hg.): *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: McFarland 2005, S. 39-58.

⁷⁵ vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 99.

Bolivien, Ecuador und Venezuela produzierten weit weniger Filme.⁷⁶ Die in dieser Zeit gedrehten Filme orientierten sich, so Barrow, in wesentlichen inhaltlichen und ästhetischen Aspekten am europäischen und US-amerikanischen Kino:

Peruvian films made over the next few decades tended to reproduce the conventions of European or U.S. movies and were lacking in any distinctive local color or national sentiment; indigenous communities were almost completely absent from the screen.⁷⁷

Während des Zweiten Weltkriegs stoppten die USA die Lieferung des Rohmaterials, was laut Schumann die Ursache für den Stopp der Filmproduktion in Peru war: „Zwischen 1943 und 1955 wurden außer einer Wochenschau keine Filme mehr produziert.“⁷⁸

3.2 DER CINE CLUB CUZCO

1955 erhielt die peruanische Filmproduktion durch das Engagement von Manuel Chambi neue Impulse: Er gründete den „Cine Club Cuzco.“ Nachdem bis jetzt sämtliche Produktionen von der Hauptstadt Lima ausgegangen waren, erlangte nun auch die Stadt Cuzco kinematografische Bedeutung. Gedreht wurden vor allem kurze Dokumentarfilme mit dem Ziel, „die Traditionen des Landes, vor allem der Indios, zu erforschen und festzuhalten.“⁷⁹ Das international bekannteste Werk des „Cine Club Cuzco“ ist der 1961 erschienene Film *Kukuli*, in dem erstmals ausschließlich Quechua, die Sprache der indigenen Bevölkerung Perus, gesprochen wurde:

[...] the film combines a familiar tragic love story set in the Andes with the legend of the *Ukuku*, a mythical »kidnapping bear«. Though somewhat simplistic in its portrayal of the »naive« Indians, the film demonstrates a relatively sophisticated sense of mise-en-scène, with its impressive compositions of the Andean countryside and its clear narrative [Hervorhebungen im Original].⁸⁰

Die Ära des „Cine Club Cuzco“ endete 1966, als sich der nachfolgende Dokumentarfilm *Jarawi* zu einem finanziellen Misserfolg entwickelte. Mitte der sechziger Jahre erfuhr die Spielfilmproduktion wieder einen Aufstieg, angetrieben durch das kommerzielle Fernsehen und die damit verbundene Werbefilmproduktion. Auch die erste peruanische Filmzeitschrift wurde in diesem Zeitraum gegründet. Schon nach kurzer Zeit war sie ein wichtiges Medium für die kinematografischen Entwicklungen und die nationale Filmkritik in Peru:

⁷⁶ vgl. Getino, Octavio: *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales 2007, S. 163.

⁷⁷ Barrow, Images of Peru: National Cinema in Crisis, S. 41.

⁷⁸ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 99.

⁷⁹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 99.

⁸⁰ Middents R., Jeffrey: „Another limeño fantasy. Peruvian National cinema and the critical Reception of the early films of Francisco Lombardi and Federico García.“, S. 310. In: Fowler, Catherine; Helfield, Gillian (Hg.): *Representing the rural Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press 2006, S. 307-322.

First published in 1964 as a mimeographed local pamphlet written by zealous collegiate cinephiles, *Hablemos de cine* had become by 1977 not only the single specialized film journals based in Peru but also one of the more prominent and consistently published periodicals of its kind in Latin America.[Hervorhebungen im Original].⁸¹

In den sechziger und siebziger Jahren erlangten die Filme von Armando Robles Godoy Bekanntheit in Peru, auch wenn seine Arbeiten von den Kritikern nicht immer gelobt wurden.⁸² Zu seinen bekanntesten Werken zählen *Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1970) und *Espejismo* (1972). Schumann betont, dass

er als erster ernsthaft ersuchte, mit den Mitteln des Spielfilms peruanische Wirklichkeit zu reflektieren und daß er dabei neue Ausdrucksformen erprobte, also sich gar nicht erst auf die Konventionen des Erzählkinos einließ.⁸³

Den 1978 erschienen Film *Sonata Soledad* produzierte Godoy bereits unter dem neuen Filmförderungsgesetz, das im folgenden Teil näher vorgestellt werden soll.

3.3 DAS FILMFÖRDERUNGSGESETZ UNTER VELASCO

Die Produktionsbedingungen für das peruanische Kino wurden anfangs der siebziger Jahre stabilisiert. Nach dem Militärputsch von 1968 regierte eine links-nationalistische Militärregierung mit General Juan Velasco an der Spitze. Velasco wollte das peruanische Kino, das zunehmend von ausländischen Filmen verdrängt wurde, wiederbeleben. Nach fünfjähriger Vorbereitung erließ die Regierung 1972 den *Decreto Ley N° 19.327*, ein Filmförderungsgesetz, das mit folgenden Punkten zu einem erneuten Aufschwung der peruanischen Filmproduktion führte⁸⁴: Jeder Vorführung eines ausländischen Films musste ein peruianischer Kurzfilm vorangehen, dessen Macher einen Anteil der Vorführungseinnahmen bekam:

Exhibitors were obliged to show a short Peruvian film before every imported feature presentation, and 8 percent of the total box office for that event would be paid to the makers of the short.⁸⁵

Von diesen Kurzfilmen wurden jedes Jahr fünf ausgewählt, um in den wichtigsten Kinos von Lima gezeigt zu werden.⁸⁶ Wichtig war des Weiteren auch eine Maßnahme, die garantierte, dass peruanische Filme über einen möglich langen Zeitraum in den Kinos gezeigt wurden:

⁸¹ Middents R., Another limeño fantasy. S. 309.

⁸² vgl. Middents R., Another limeño fantasy. S. 310.

⁸³ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 100.

⁸⁴ vgl. Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 43.

⁸⁵ Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 44.

⁸⁶ Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 44.

A »holdover« strategy was established whereby Peruvian features would remain on release until the weekly box-office figures dipped below a specified level. This allowed for word of mouth to build, and restricted exhibitors from replacing a reasonably successful Peruvian film with a guaranteed money-spinning Hollywood blockbuster.⁸⁷

Weitere Maßnahmen des Filmförderungsgesetzes waren Steuerbefreiungen für Filmproduzenten und Investoren sowie die Regulierung des Eintritts für die Kinovorführungen mit dem Ziel, regelmäßige Kinobesuche für einen großen Teil der Bevölkerung erschwinglich zu machen.⁸⁸ Die Produktion wurde durch das Filmförderungsgesetz enorm angekurbelt: „En casi 10 años de vigencia, esta ley facilitó la producción de unos 60 largometrajes y de aproximadamente 1.200 cortometrajes.“⁸⁹ Trotz der hohen Produktion und der finanziellen Entgegenkommen der Regierung brachte die Förderungspolitik der Regierung Velasco Nachteile für die peruanischen Regisseure und Produktionsfirmen mit sich, wie Barrow festhält:

The market for films was still limited to the domestic one because difficulties in finding distribution channels abroad were not fully addressed. There were insufficient funding sources, and it was increasingly hard for new, inexperienced filmmakers to gain access to credit. There was, furthermore, no guarantee that the decision to approve a film for obligatory screening would not be influenced by an increasingly intolerant political regime that was wary of any form of criticism.⁹⁰

Auch die Bild- und Farbqualität ließ einiges zu wünschen übrig, da die Produktionsfirmen oftmals Quantität vor Qualität stellten.⁹¹ Um die Zensur zu übergehen, hielten sich Filmemacher an die Kriterien des Filmbewertungs-Ausschusses. Themen wie Folklore, Archäologie, Ethnologie sowie harmlose Darstellungen von Alltagsszenen wurden in diesen Kurzfilmen bevorzugt.⁹² Die Filmemacher zensierten ihre Drehbücher bereits selbst, bevor sie sie überhaupt erst verwirklichten.

In dieser Zeit wurde auch eine Reihe von Spielfilmen gedreht. Hervorzuheben sind die Arbeiten von Luis Figueroa, der bereits mit Robles Godoy im „Cine Club Cuzco“ gearbeitet hatte, sowie die von Francisco Lombardi und Federico García. Letzterer ist dafür bekannt, seine Filme in und um seinen Geburtsort Cuzco spielen zu lassen.

In general, García's films represent the struggle of the *serrano* (specifically Andean) natives against more oppressive *criollo* (Spanish American) forces both from within their own communities and from afar [Hervorhebungen im Original].⁹³

⁸⁷ Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 44.

⁸⁸ vgl. Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 44.

⁸⁹ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 163.

⁹⁰ Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 45.

⁹¹ vgl. Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 45.

⁹² vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 101.

⁹³ Middents R., *Another limeño fantasy*. S. 311.

Francisco Lombardi gilt als einer der wenigen Regisseure, die auch im Ausland Bekanntheit für ihre Filme erlangten. Seine ersten Erfolge verdankte er zumindest zum Teil dem Filmförderungsgesetz von 1972. Bis heute geht Lombardi seiner Tätigkeit als Regisseur nach. Die meisten seiner Filme spielen in der Hauptstadt Lima. Zu seinen bekanntesten Werken zählen *Muerte al amanecer* (1977) und die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1985). *No se lo digas a nadie* (1998) und *Pantaleón y las visitadoras* (1999), ebenfalls eine Vargas-Llosa-Verfilmung, zählen zu den erfolgreichsten Filmen der letzten Jahrzehnte in Peru.

3.4 CONACINE

Nach rund 20 Jahren wurde 1992 das Filmförderungsgesetz unter dem neuen Präsidenten Alberto Fujimori aufgehoben. 1994 wurde ein neues Gesetz erlassen, das sich vom alten folgendermaßen unterschied:

The key difference with regard to the new law was its objective that cinema should no longer be regarded principally as an industrial activity and overt signifier of the country's progress toward modernization, but as an important cultural activity for producers and viewers.⁹⁴

Eine neue nationale Filmorganisation, CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía), wurde 1996 gegründet. CONACINE sollte unter anderem das peruanische Kino bei internationalen Filmfestivals präsentieren, dessen Einsatz in den peruanischen Schulen unterstützen und ein Archiv der nationalen Filme führen.⁹⁵ Der Filmorganisation oblag es, im Rahmen eines Wettbewerbs zwei Mal pro Jahr \$1,5 Millionen an förderungswürdige Filme zu verteilen. Das versprochene Geld kam aber nur zum Teil bei den Filmproduzenten an.

[...] dicho organismo debía recibir anualmente un promedio de 1,5 millones de dólares, mientras que el Estado, a través de la Ley de Presupuesto de la República, sólo derivó para dichos períodos entre el 10% y el 15% de dicha suma. En 2004 y 2005 esa suma cayó a sus niveles más bajos: apenas 915 mil nuevos soles, frente a 2 millones de 1998 y un millón, en los años siguientes.⁹⁶

Bis 2004 wurden lediglich „no more than half a dozen feature films“⁹⁷ und ca. 30 Kurzfilme prämiert. Die Zahl der ausgezeichneten Filme blieb damit deutlich hinter der von der Regierung ursprünglich angedachten Anzahl. In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts ging auch die Anzahl der Kinos radikal zurück. Die Gewalt und die bürgerkriegsähnlichen Zustände, die in Peru herrschten, führten zu einer geringen Produktion von Filmen und

⁹⁴ Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 47.

⁹⁵ vgl. Getino, *Cine imberamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 164.

⁹⁶ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 163.

⁹⁷ vgl. Barrow, *Images of Peru: National Cinema in Crisis*, S. 48.

schwindenden Besucherzahlen in den Kinos. Die Schließung von vielen Kinos in Lima als auch im ländlichen Teil Perus war die Folge:

La situación de extrema violencia política que vivió este país en el último período [en los años 80 y 90], unida a la creciente marginalidad social de la mayor parte de la población rural y suburbana, a las cuales se sumó la piratería del video, fue alejando al público de las salas.⁹⁸

Erst Ende der neunziger Jahre erholte sich das Kino von seiner Krise. Der erneute Aufschwung des Kinos wurde durch die Konstruktion von großen Einkaufszentren ermöglicht. Diese Gebäude beherbergen nicht selten große Kinosäle, die zu Kinobesuchen einladen.

Pero recién a finales de los '90, con el ingreso de algunas inversiones en centros comerciales y multicines, volvió a incrementarse el número de pantallas de exhibición comercial, estmándose que ellas llegaban a la cifra de 200 en el año 2003.⁹⁹

Die Anzahl der Kinos lag mit 200 im Jahr 2003 aber deutlich hinter den 320 Kinos, die es 1990 in Peru noch gab.¹⁰⁰ Illegale Raubkopien und Downloads von Filmen stellen auch in Peru eine große Konkurrenz für die Kinobetreiber dar.

Die Filme, die heutzutage in den peruanischen Kinos gezeigt werden, sind zu einem großen Teil Produktionen von nordamerikanischen Firmen. Lediglich zwei peruanische Filme schafften den Sprung in die Liste der 40 erfolgreichsten Filme der Jahre 1990 bis 2004. „Ellos son, *Pantaleón y las visitadoras* (1999) [...] y *No se lo digas a nadie* (1998), ambas distribuidas por Inca Films. La casi totalidad de las restantes películas son de origen norteamericano.”¹⁰¹

3.5 DIE ENTWICKLUNGEN SEIT 2000

Im ersten Jahrzehnt des Milleniums zeigten sich auch neue Entwicklungen und Strömungen in der peruanischen Filmproduktion. Die Anzahl der Filme bleibt zwar weiterhin im einstelligen Bereich¹⁰², der Fokus dieser Filme hat sich aber von Lima weg in die Provinz hin verlagert.

La capital [Lima] no puede representar más el país como un todo. [...] El cine peruano sí ha desaparecido, para ser reemplazado por cines subnacionales y transnacionales que desafían la noción mismo de un cine »nacional«.¹⁰³

⁹⁸ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 169.

⁹⁹ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 169.

¹⁰⁰ vgl. Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 169.

¹⁰¹ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 171.

¹⁰² vgl. Middents R., *Another limeño fantasy*, S. 309.

¹⁰³ Beasley-Murray, Jon: „Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú.”, S. 368-369. In: Duno-Gottberg, Luis (Hg.): *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional 2008, S. 367-392.

Ein weiteres Charakteristikum ist, wie Beasley-Murray festhält, die Beschäftigung mit dem Subalternen als Zeichen für eine Nation, die nie die Gelegenheit ergriffen hat, sich in ihrer Pluralität selbst zu verwirklichen.

Y este cine no-nacional, no –peruano, es subalterno *par excellence*. Es subalterno porque comprende una traición o fuga con respecto a la idea de una nación que nunca se ha realizado a sí misma [Hervorhebungen im Original].¹⁰⁴

Die Beschäftigung mit der subalternen Frau ist auch in Claudia Llosas Filmen *Madeinusa* und *La teta asustada* zu erkennen. Claudia Llosa feierte mit den 2006 und 2009 erschienenen Filmen große Erfolge. Sie gibt jungen, peruanischen Regisseurinnen damit eine Perspektive. „Claudia Llosas Erfolge sind Ermutigungen für zahlreiche junge Filmemacherinnen, die momentan in Peru eine neue Bewegung weiblichen Filmschaffens entstehen lassen.“¹⁰⁵ Zu diesen aufstrebenden Filmemacherinnen zählen laut Hofmann Rossana Alalú, Rosario García-Montero und Silvana Aguirre, allesamt Frauen, die wie Llosa ein Studium im Bereich Film absolviert haben und am Beginn ihrer Karriere stehen.¹⁰⁶ Hofmann sieht darin die Chance auf die Etablierung einer weiblichen Filmproduktion in Lateinamerika:

Aufgrund solchen Engagements lässt sich – trotz vorwiegend männlich geprägter Strukturen – hoffen, dass in Lateinamerika in Zukunft noch mehr weibliches Filmschaffen entstehen wird.¹⁰⁷

Einer der zweifelsohne größten Erfolge des peruanischen Kinos im Ausland war die Nominierung von Llosas Film *La teta asustada* für den „Best Foreign Language Film“ der Academy Awards im Jahre 2010. Der Film wurde auch bei der Berlinale mit einem Goldenen Bären prämiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das peruanische Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung immer wieder Phasen der vermehrten und der stagnierenden Filmproduktion erlebt hat. In den letzten beiden Jahrzehnten blieb die Anzahl der gedrehten Filme im einstelligen Bereich. Auf einen Aufschwung, wie es ihn in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts gegeben hat, ist zu hoffen.

¹⁰⁴ Beasley-Murray, Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú, S. 369.

¹⁰⁵ Hofmann, Sonja: „Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen.“, S. 107. In: Schulze, Peter W. (Hg.): *Junges Kino in Lateinamerika*. München: Ed. Text + Kritik 2010. (Film-Konzepte, Bd. 18), S. 97-108.

¹⁰⁶ vgl. Hofmann, Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen, S. 107.

¹⁰⁷ Hofmann, Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen, S. 107.

4. *MADEINUSA* (2006)

Um die persönliche Schreibweise der peruanischen Regisseurin Claudia Llosa näher beschreiben zu können, ist es notwendig, sämtliche ihrer Filme detailliert zu analysieren. In diesem Kapitel soll ihr erster Film analysiert werden. An erster Stelle werden der Hintergrund, Produktionsort und der Inhalt des 2006 erschienen Films erläutert. Danach soll eine ausführliche Charakterisierung der Figuren Madeinusa, Salvador, Cayo und Chale helfen, ihre Motive zu verstehen. An dritter Stelle wird eine Analyse der filmischen Mittel durchgeführt. Aus dieser Analyse können wichtige Rückschlüsse für die Motivik und Symbolik gezogen werden. Zuletzt werden die Ergebnisse und die daraus resultierenden Rückschlüsse auf die Schreibweise der Claudia Llosa zusammengefasst.

4.1 HINTERGRUND UND INHALT

Claudia Llosas erster Film in Spielfilmlänge trägt den Titel *Madeinusa* und wurde 2006 publiziert.¹⁰⁸ Der Film sorgte vor allem in ihrem Heimatland Peru für großes Aufsehen, Palaversich sieht in ihm sogar den umstrittensten Film in der Geschichte der peruanischen Filmproduktion: „Madeinusa is at once the most critically acclaimed and most controversial film in the history of Peruvian cinematography.“¹⁰⁹ Die Kritik richtet sich vor allem gegen die Darstellung der indigenen, in den Anden lebenden Bevölkerung. Nichtsdestotrotz wurde der Film mit verschiedenen Preisen geehrt: Beim Cartagena Film Festival in 2007, beim Cine Ceará-National Cinema Festival in 2006, beim Lima Latin American Film Festival und beim Rotterdam International Film Festival, ebenfalls in 2006, wurde der Film unter anderem ausgezeichnet.¹¹⁰

Madeinusa spielt in einem abgelegenen Dorf in den Anden. Als Kulisse diente der Regisseurin ein Dorf namens Canrey Chico in der Region Ancash. Ein Großteil der Schauspieler sind Einwohner besagten Dorfes, die für ihre Tätigkeit keine finanzielle Entschädigung, sondern andere Güter erhalten haben.

¹⁰⁸ *Madeinusa*. Regie: Claudia Llosa. Drehbuch: Claudia Llosa. Spanien, Peru: Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión 2006. Fassung: DVD. Ennetbaden: trigon-film 2010. 104 Minuten.

¹⁰⁹ Palaversich, Diana: „Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa’s *Madeinusa*.“, S. 490. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, Nr. 90, 2013, S. 489-503.

¹¹⁰ vgl. O.A.: „Madeinusa Awards.“ In: IMDb International Movie Database. http://www.imdb.com/title/tt0476298/awards?ref_=ttrel_ql_op_1 (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

No direct payments were made; instead Llosa's crew bartered with the villagers, offering material goods they needed – from pots and pans to food and medication – in return for use of the location and performances by the inhabitants.¹¹¹

Die Premiere des Films fand in der Kirche von Canrey Chico statt und traf auf Beifall seitens der Dorfbewohner: „The film was received with much jubilation by locals who were delighted to see themselves on the big screen.“¹¹² Auch wenn die Regisseurin Originalschauplätze und Laiendarsteller verwendet, so darf *Madeinusa* keinesfalls als ethnografische Darstellung der indigenen Bevölkerung in Peru gesehen werden. Der Film zeigt durch die Verwendung von authentischen Requisiten und Kostümen ein „commitment to truthfulness that brings it close to documentary.“¹¹³ Da die indigene Bevölkerung eher selten die Hauptrolle in fiktionalen Filmen spielt, liege die Schlussfolgerung nahe, dass es sich bei *Madeinusa* um einen Dokumentarfilm handle, so Palaversich.¹¹⁴ Abgesehen von der authentischen äußerlichen Darstellung entfernt sich Llosa jedoch von jeglichem dokumentarischen Charakter: Die Osterfeierlichkeiten, die in dem Manayaycuna jährlich von Karfreitag bis Ostersonntag stattfinden, haben fiktionalen Charakter.

Inhaltlich zeigt das Drama das Leben von Madeinusa, einem 14-jährigen Mädchen aus dem abgelegenen Dorf Manayaycuna. Madeinusa lebt zusammen mit ihrem Vater Cayo und ihrer Schwester Chale, seit ihre Mutter vor Jahren nach Lima ausgewandert ist. Ihr Vater ist Bürgermeister des Dorfes, häufig betrunken und bedrängt seine Tochter sexuell, während die drei Familienmitglieder zu dritt in einem schmalen Bett schlafen.

Während sich das Dorf in die Vorbereitungen für die kommenden Tage stürzt, ist Salvador, ein Geologe aus Lima, auf dem Weg in das drei Tagesmärsche entfernte Nachbardorf. Aufgrund eines Hochwasser führenden Flusses kann ihn der Fahrer, *El Mudo*, nicht in die gewünschte Region bringen. Er lässt ihn deshalb in Manayaycuna zurück. Dort trifft Salvador auf Madeinusa, die im *Virgen*-Kostüm am Weg zur Wahl der Jungfrau ist. Bei einer Wahl, die einem Schönheitswettbewerb ähnelt, wird die 14-jährige zur Jungfrau von Manayaycuna gewählt. Der aus Lima stammende Geologe beobachtet die Wahl aus der letzten Reihe und schießt ein Foto von Madeinusa in ihrem *Virgen*-Kostüm.

¹¹¹ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 490.

¹¹² Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 490.

¹¹³ D'Argenio, Maria Chiara: „A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films.“, S. 34. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 8, Nr. 1, 2013, S. 20-42.

¹¹⁴ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 494.

Nach der Wahl wird Salvador von den Männern des Dorfes festgehalten und danach vom Bürgermeister in seinem Schuppen eingesperrt. Cayo argumentiert, dass dies nur zu seinem besten geschehe. Im Schuppen findet der Bürgermeister eine Schachtel mit Zeitschriften, Lippenstiften, Ohrringen und anderen Habseligkeiten, die früher der Mutter der beiden Mädchen gehört haben. Sie zählen nun zu Madeinusas Eigentum und dienen dem Mädchen als Erinnerung und Glücksbringer. Cayo verbrennt sie. Als Madeinusa die bereits verkohlten Sachen in der Feuerstelle findet, beschuldigt sie weinend ihre Schwester Chale, doch ihr Vater gesteht die Tat.

Madeinusa sucht daraufhin Salvador im Schuppen auf und spricht mit ihm. Sie fragt ihn nach seinem Herkunftsort. Salvador schenkt ihr das Foto, das er am Hauptplatz von ihr gemacht hat, und versucht sie dazu zu bewegen, die versperrte Holztür zu öffnen, doch Madeinusa verneint. Danach beginnt die Karfreitagsprozession in einer Kapelle außerhalb des Dorfes. Von dort zieht der Zug in die Kirche am Dorfplatz. In der Kirche wird eine Jesusfigur vom Kreuz genommen. Madeinusa als Jungfrau reinigt seinen Wunden und küsst ihn. Vom Dorfplatz ist ein Kinderchor zu hören, der um Punkt 15:00 Uhr den Beginn der *Heiligen Zeit* besingt. Der Christusfigur wird eine Binde über die Augen gelegt, woraufhin die Leute aus der Kirche strömen. Die Bewohner von Manayaycuna glauben, dass Gott bis zur Auferstehung um 6:00 Uhr am Ostersonntag tot sei und daher die Sünden der Menschen nicht sehen könne. Diese Zeit wird für Exzesse aller Art genutzt: Die Männer des Dorfes trinken bis zur Bewusstlosigkeit. In einer Art Damenwahl wählen die Frauen einen Dorfbewohner für den Beischlaf der folgenden Nacht und einige Männer stehlen einer protestierenden Dorfbewohnerin ihr einziges Schwein. Außerdem findet in dieser Zeit auch die Entjungferung der *Virgen* durch den Bürgermeister statt.

Der Bürgermeister eröffnet am Platz vor der Kirche den *tiempo santo*, indem er einen Krug zerschmettert. Daraufhin beginnt ein buntes Treiben: Die Bewohner werfen zur Musik der Blasmusikkapelle mit Essen um sich, tanzen und zünden Feuerwerke. Angelockt von der Musik bricht Salvador die Holztür auf und beobachtet kurz das Spektakel. Als Madeinusa ihn erblickt, folgt sie ihm aus dem Dorf. Sie holt ihn nach einiger Zeit ein. Im Gespräch erzählt sie ihm von ihrem Plan, das Dorf zu verlassen.

Abends bei der Prozession beobachtet Salvador Madeinusa. Sie stiehlt sich davon und versteckt sich mit ihm in einer Hausnische. Das Mädchen versucht Salvador zu verführen, indem es seine Unterwäsche auszieht. Salvador weist Madeinusa zunächst zurück und

macht sich über ihre religiösen Vorstellungen und die erlaubten Sünden lächerlich. Schließlich geht der Geologe aber doch auf ihre Avancen ein und entjungfert sie. Während des Geschlechtsverkehrs entdeckt Madeinusa die Aufschrift „Made in USA“ in Salvadors Shirt. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Mädchen nichts über die Bedeutung und den Ursprung ihres Namens weiß.

Später erfährt Madeinusas Vater von einer Dorfbewohnerin von der Entjungferung seiner Tochter. Wütend vergewaltigt er sie, was Salvador angewidert durch das Fenster aus beobachtet. Am nächsten Morgen näht Chale Madeinusas Rock und Unterwäsche zusammen, um weitere sexuelle Handlungen ihrer Schwester zu vermeiden. Im Gespräch erzählt Madeinusa von ihrem Plan, nach Lima zu gehen. Aus Eifersucht schneidet Chale ihrer Schwester den geflochtenen Zopf ab und läuft wütend davon. Madeinusa bleibt weinend zurück. Ihr Vater betrinkt sich unterdessen und zerbeißt aus Wut und Gram die Ohrringe der Mutter, die er Madeinusa vor der Vergewaltigung weggenommen hat.

Seit er vom Inzest weiß, ist Salvador bereit, Madeinusa mit nach Lima zu nehmen. Noch in der Nacht machen sich die beiden auf und verlassen das Dorf. Nach einiger Zeit fällt Madeinusa jedoch auf, dass sie die geliebten Ohrringe in Manayaycuna vergessen hat. Sie läuft zurück und sucht sie in den Taschen ihres betrunkenen Vaters. Sie findet sie vollkommen zerstört und wird wütend auf ihren Vater. Daraufhin bereitet sie Hühnersuppe zu und mischt Rattengift bei. Das Mädchen flößt die Giftbrühe seinem schlafenden Vater gerade noch rechtzeitig ein, bevor Gott laut dem Glauben des Dorfes aufersteht und die Sünden der Menschen sehen kann. Unglücklicherweise ist Salvador ihr gefolgt und beobachtet den Mord. Madeinusas Schwester kommt hinzu und beschuldigt laut schreiend Salvador des Mordes. Madeinusa stimmt in ihr Geschrei ein und verständigt die Nachbarschaft.

Es ist anzunehmen, dass Salvador von den Dorfbewohnern gelyncht worden ist. Seine Sofortbildkamera befindet sich nun am Dachboden bei den anderen Gaben an die Jungfrau, von ihm selbst fehlt jede Spur. Madeinusa befindet sich nach dem Vorfall im Auto des *Mudo* am Weg nach Lima. Sie bindet ihre abgeschnittenen Haare an eine Puppe und um den Hals trägt sie das Foto, das Salvador von ihr gemacht hat.

4.2 FIGUREN UND FIGURENKONSTELLATION

Claudia Llosa stellt vier Figuren in den Mittelpunkt des Films. Hierbei handelt es sich einerseits um die kleine, in Manayaycuna ansässige Familie bestehend aus Madeinusa, Chale

und deren Vater, sowie andererseits um Salvador, einen aus Lima stammenden Geologen. Im folgenden Teil sollen diese charakterisiert werden.

4.2.1 MADEINUSA, DIE LEICHTGLÄUBIGE PROTAGONISTIN

Madeinusa ist die Protagonistin des gleichnamigen Films. Die 14-jährige ist die jüngere Tochter des Bürgermeisters von Manayaycuna. Sie trägt ihr langes, dunkles Haar meist zu einem geflochtenen Zopf gebunden. Das Mädchen ist schlank und trägt für die Andenregion typische Kleidung. Ihre Röcke reichen bis weit übers Knie, weiße Blusen zieren ihren Oberkörper, ihre Füße stecken in geschlossenen Schuhen. Dargestellt wird sie von der aus Peru stammenden Schauspielerin Magaly Solier.

Zu Beginn des Films wird sie bei alltäglichen Handlungen gezeigt: Sie kocht Suppe, streut gewissenhaft Rattengift um das Haus und wäscht sich danach vorbildlich die Hände. Das Mädchen hilft seiner Schwester, die Läuse aus deren Haaren zu entfernen. Madeinusa wird in ihren ersten Auftritten als fleißiges, gewissenhaftes, junges Mädchen präsentiert. Unter einer Decke im Schuppen hat Madeinusa eine Kiste versteckt, worin sie Zeitschriften aus den vierziger und fünfziger Jahren, Ohringe und einen roten Lippenstift aufbewahrt. Selbstbewusst schreibt sie ihren Namen über den Titel der Zeitschrift *Maribel*. Mit dieser Handlung rückt Madeinusa sich selbst in den Mittelpunkt der Geschichte und stellt sich, nach der indirekten Charakterisierung durch ihre Taten, auch namentlich vor.¹¹⁵

Madeinusa lebt seit ihrer Geburt in Manayaycuna und hat das Dorf vermutlich noch nie verlassen. Sie weiß daher kaum etwas über die Welt außerhalb des Andendorfes. Ihre Unwissenheit wird im Gespräch mit Salvador deutlich: Der Ursprung und die Bedeutung ihres Namens sind ihr völlig unbekannt. Sie zeigt auch kein Interesse daran, mehr über ihren Namen zu erfahren: „Es mi nombre y a mí me gusta.“¹¹⁶ Ihr Name ist gleichsam als eine Vorausdeutung ihres Schicksals zu sehen: Madeinusa leitet sich von der Aufschrift *Made in USA* ab und bedeutet somit „*hechaenotraparte*“¹¹⁷, zu Deutsch *an einem anderen Ort erschaffen*. Exotisch klingende Namen sind in Peru keine Seltenheit¹¹⁸, *Madeinusa* ist „a relatively common name in the Andes“¹¹⁹, so Kroll. Der Name deutet voraus, was im Lau-

¹¹⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:07:08-00:07:31].

¹¹⁶ Kroll, Juli A.: „Between the 'Sacred' and the 'Profane': Cultural Fantasy in *Madeinusa* by Claudia Llosa.“ S. 117. In: Chasqui, Vol. 38 Issue 2, 2009, S. 113-125 und *Madeinusa*, Llosa, [00:52:07-00:52:09].

¹¹⁷ Ubilluz Raygada, Juan Carlos: „Del 'Informe sobre Uchuraccay' de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa.“, S. 136. In: *Iberoamericana* Nr. X, Vol. 37, 2010, S. 135-154.

¹¹⁸ vgl. Bremme, Bettina: *Movie-mientos 2. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling-Verlag 2009, S. 94.

¹¹⁹ Kroll, Between the 'Sacred' and the 'Profane', S. 117.

fe des Films passiert: Als etwas Fremdes, das von einem anderen Ort kommt, hat Madeinusa in dem „eingeschlossenen Dorf“¹²⁰ Manayaycuna keine Zukunft. Ihre Flucht ist somit Teil des Namens, den ihr ihre Eltern gegeben haben. Die Tatsache, dass sie mit ihrem Namen äußerst zufrieden ist, zeigt, wie stark ihre Identifikation mit dem Fremden, dem Exotischen, dem Entfernten ist.

Das fehlende Wissen über die restliche Welt kompensiert die 14-jährige mit dem Lesen von alten Zeitschriften, die ihre Mutter im Haus zurückgelassen hat. Aus diesem Grund vergleiche die Protagonistin Salvador mit den Worten „¿Has visto sus ojos? [...] Son más claritos, vistas, como en las revistas.“¹²¹ mit männlichen Models aus den Zeitschriften:

[...] she does not know the world outside her village, whereas he is part of it: when meeting Salvador she compares him with the only foreign cultural model she has access to, some old magazines from the 1940s.¹²²

Obwohl Madeinusas Weltbild auf ihr Heimatdorf begrenzt ist, so weist sie dennoch jede Zuschreibung seitens Salvador, wie sie als Mädchen aus den Anden zu sein hat, energisch zurück: „Madeinusa no encaja por completo en la concepción limeña de lo que los Andes deben ser.“¹²³ Die 14-jährige hat ein ausgeprägtes Bewusstsein darüber, wer sie ist und woher sie kommt: Sie steht zu ihrem Namen und zu Manayaycuna, wie in dem Lied, das sie Salvador vorsingt, klar wird (vgl. dazu Kap. 4.3.3.2.2 ¿Por qué me miras así?). Von ihrem Plan, nach Lima zu gehen, ist sie genau so überzeugt wie von ihrer Identität.

Ihre Entschlossenheit, das Dorf während der Osterfeiertage zu verlassen, spiegelt sich in ihren Entscheidungen und Taten wider. Sie ergreift die Gelegenheit und spricht mit Salvador über Lima, als dieser im Schuppen eingesperrt wird. Das Mädchen begreift, welche Möglichkeiten Salvador ihr bieten kann und lässt sich daraufhin mit ihm ein. Sie gibt ihm ihre Jungfräulichkeit, um als Gegenleistung eine Mitfahrgelegenheit nach Lima zu erlangen. Auch wenn sie keinerlei sexuelle Erfahrung hat, so verführt sie Salvador dennoch schnell und effektiv, indem sie sich ihrer Unterwäsche entledigt.

During the holy time, Madeinusa offers her virginity to Salvador, who at first resists her sexual insinuations but then capitulates, smitten by the marvellous sight of Madeinusa dressed as a Virgin with silver tears glued to her face. Losing her virginity to a foreigner represents both an act of vengeance against her father, to whom she denies the right to deflower her, as well as a pragmatic exchange of sex for a trip to Lima with Salvador who, as his name suggests, could potentially 'save'

¹²⁰ vgl. Hofmann, Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen, S. 106.

¹²¹ *Madeinusa*, Llosa, [00:26:17-:00:26:27].

¹²² D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 23.

¹²³ Beasley-Murray, Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú, S. 385.

her from the stultifying patriarchal environment of Manayaycuna and the sexual advances of her drunken father.¹²⁴

Durch die Entjungferung durch Salvador nimmt Madeinusa gleichzeitig ihrem Vater das Recht, die *Virgen* zu entjungfern. Dies stellt eine Art Rebellion, eine Auflehnung gegen die Autorität des Vaters dar. Ihre Stellung als junge Frau verhindert, dass Madeinusa diese Rebellion aussprechen kann. Sie kann sie jedoch mit Salvadors Hilfe ausleben.

Eine weitere dunkle Seite des Mädchens zeigt sich im Vaternord. Madeinusa bringt ihren Vater aber nicht etwa um, weil dieser sie zuvor am Dachboden eingesperrt hat, sondern weil er ihre Ohrringe, die für sie als Mutterersatz fungieren, zerstört hat.

Madeinusa no mata al padre porque impida su libertad; ella lo mata porque rompe el *fetich* que funcionaba para ella como un sustituto de la madre. Dicho de otro modo, la muchacha asesina al padre porque éste rompe el vínculo objetivado que ella tenía con el deseo materno [Hervorhebungen im Original].¹²⁵

Madeinusa ist trotz ihres jungen Alters von 14 Jahren von ihrer Identität und ihren Plänen überzeugt. Sie setzt ihren Körper gezielt ein, um ihre Träume Wirklichkeit werden zu lassen. Die Gelegenheiten, die sich ihr bieten, ergreift sie ohne zu zögern. Rücksicht auf Verluste nimmt sie dabei keine. Ihr Vater muss sterben, weil er ihr das genommen hat, was von ihrer Mutter geblieben ist.

4.2.2 SALVADOR, DER EINDRINGLING

Salvador ist ein Geologe aus Lima, der nur zufällig in Manayaycuna strandet. Der junge Mann hat braunes, etwas längeres Haar, das ihm in etwa bis zu den Augen reicht. Sein Bart umrahmt das Gesicht. Seine Kleidung ist in Grau- und Beigetönen gehalten.

Sein erstes Auftreten hat der junge Mann auf der Fahrt ins Dorf, bei der er sich eher passiv verhält: Er hört dem Fahrer *El Mudo* zu, geht in einigen Fragen auf die Unterhaltung ein. Ansonsten hält er sich aber zurück. Bereits bei seinem ersten Auftritt, also bei der Einführung der Figur, wird ein wichtiger Zug Salvadors gezeigt.¹²⁶ Die Fahrt ins Dorf macht deutlich, dass er wenig Interesse an seinem Gegenüber, einem indigenen Analphabeten, hegt. Der Fokus dieser Reise liegt für Salvador auf seiner beruflichen Tätigkeit. Interesse

¹²⁴ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 491.

¹²⁵ Ubilluz Raygada, Del 'Informe sobre Uchuraccay' de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa, S. 149.

¹²⁶ vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage*. Paderborn, Wilhelm Fink 2008, S. 99. (UTB, Bd. 2341)

am kulturellen Austausch mit dem *Mudo* legt er auf der Fahrt in die Andenregion nicht an den Tag.

Als Salvador durch das Dorf streift und Obst aus einem unbeaufsichtigten Laden stiehlt, wird deutlich, dass er sich selbst der indigenen Kultur für überlegen hält.¹²⁷ Dieses „feeling of cultural and racial superiority“¹²⁸ wird im Verlauf des Films mehrmals thematisiert: Das Essen, das Madeinusa für ihn kocht, bezeichnet er als grauenhaft.¹²⁹ Während der Osterfeierlichkeiten trinkt Salvador mehrmals Alkoholika, die ihm nicht gehören. Seine Geringschätzung für die indigene Kultur zeigt der Mann auch am Karsamstag (vgl. dazu Kap. 4.3.2.1.4 Amerikanische Einstellung): Salvador sitzt neben einem stark betrunkenen Dorfbewohner und spuckt auf den Boden. Der Indio tut es ihm gleich, schafft es aber aufgrund seines körperlichen Zustands nicht, so weit wie Salvador zu spucken. Der Speichel tropft auf sein Gewand hinab. Salvador provoziert den Dorfbewohner weiter und lacht den Indio jedes Mal aus, wenn dieser sich selbst bespuckt.¹³⁰

Die Überlegenheit Salvadors zeigt sich nicht nur an dessen Verhalten, sondern auch an seinem Umgang mit technischen Geräten, deren schiere Existenz den Dorfbewohnern unbekannt ist. Er führt eine Sofortbildkamera und ein Diktiergerät mit sich, von denen er Gebrauch macht. Erstere verwendet er, um ein Foto von der Wahl der *Virgen* zu schießen. Mit dem Diktiergerät versucht er, Madeinusa zu beeindrucken und sie so zum Öffnen der verschlossenen Tür des Schuppens zu bewegen. Salvador versucht gezielt, seine technischen Möglichkeiten zu seinem persönlichen Vorteil einzusetzen.

Im Gegensatz zu Madeinusa, die kaum etwas von der Welt außerhalb des Dorfes weiß, hat Salvador eine genaue Vorstellung davon, wie die Bevölkerung in den Anden zu sein hat. Im Gespräch mit Madeinusa kritisiert er ihren Namen und sagt zu ihr: „Te deberías llamar Rosa o María, no Madeinusa.“¹³¹ Salvador stellt die fremde, unbekannte, indigene Kultur in Gegensatz zu seiner eigenen.

Salvador's feeling of cultural and racial superiority - a sneering rejection of local food, the feeling of disgust towards local men - is short-lived, as Llosa very quickly inverts the power relationship between the colonizer and the colonized, placing him in a position of the marginalized Other vis-à-vis the villagers. Llosa disempowers and de-centres the *criollo* character by denying him the point of view through a large part of the film, including, importantly, a scene that would have been 'natural'

¹²⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:17:16-00:17:41].

¹²⁸ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 499.

¹²⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:46:45-00:46:51].

¹³⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:58:09-00:59:35].

¹³¹ *Madeinusa*, Llosa, [00:52:16-00:52:16].

to have anchored in his perspective, as it is he who witnesses the rape of Madeinusa by her father through the window [Hervorhebungen im Original].¹³²

Seine Ablehnung gegenüber den Dorfbewohnern wird ebenfalls deutlich, als er den Inzest zwischen Madeinusa und ihrem Vater beobachtet. Der Ekel und die Abscheu gegenüber dem Bürgermeister stehen ihm ins Gesicht geschrieben. Erst nachdem er mit eigenen Augen gesehen hat, wie Madeinusa von ihrem Vater behandelt wird, ist er dazu bereit, sie mit nach Lima zu nehmen. Seine rationale Sicht auf die Dinge bringt ihn dazu, den Held zu spielen, der Madeinusa aus ihrer gewalttätigen Umgebung rettet. Die Sorge um sie wird Salvador schließlich zum Verhängnis. Als er sie im Dorf sucht, machen Madeinusa und Chale ihn für den Mord an ihrem Vater verantwortlich. Salvador wird von der Dorfgemeinschaft gelyncht und Madeinusa macht sich auf den Weg nach Lima. So wird der Geologe letztendlich seinem Namen gerecht: Salvador bedeutet der *Retter*.¹³³ Er rettet Madeinusa vor ihrem Vater und ermöglicht es ihr, nach Lima zu gehen. Dafür bezahlt er mit seinem Leben.

4.2.3 CAYO MACHUCA, DER MÄCHTIGE BÜRGERMEISTER

Cayo Machuca ist der Bürgermeister des Dorfes und zugleich Madeinusas und Chales Vater. Er ist mittleren Alters und hat wie seine Töchter dunkles Haar, das ihm in die Stirn fällt. Er ist ein wenig korpulent und trägt dunkle Stoffhosen sowie ein weißes Hemd. Cayo scheint von mittlerer Größe zu sein. Er stellt in mehrfacher Hinsicht eine Autorität dar: Als Bürgermeister übt er Macht über das gesamte Dorf aus, als Patriarch bestimmt er über seine beiden jugendlichen Töchter.

Cayos Autorität als Bürgermeister ist unangefochten: Bei der Wahl der Jungfrau wird er als einziger namentlich begrüßt, danach wenden sich die Dorfbewohner mit der Bitte, Salvador von den Feierlichkeiten fern zu halten, ohne zu zögern an ihn. Die Dorfbewohner vertrauen ihm und zeigen ihren Respekt und Untertänigkeit unter anderem damit, dass einer von ihnen ihm einen Sessel nachträgt, auf den er sich bei Bedarf setzen kann.¹³⁴

Als Bürgermeister hat Cayo Machuca nicht nur Macht über das Dorf, er kontrolliert auch die Grenze des Dorfes zu der restlichen Welt. Neue, moderne Elemente können nicht ohne

¹³² Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 499.

¹³³ vgl. Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*, S. 491.

¹³⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00: 21:13-00:23:00], [00:23:24-00:24:02].

Probleme nach Manayaycuna eingeschleust werden. Der Mann entscheidet darüber, ob das Neue in das Dorfgeschehen eingebaut wird oder es unerwünscht ist:

Para proteger su pueblo de esa amenaza al espíritu colectivo, Don Cayo, [...] debe controlar la entrada y la integración de elementos foráneos a la vida del pueblo. Aunque la llegada de productos de consumo ya no puede ser frenada, sabe que la negatividad consumista e individualista que simbolizan puede ser manipulada. Esa manipulación es una acción de resistencia a la aculturación que empuja a Don Cayo a apropiarse de los objetos urbanos y cambiar su uso para que alimenten las creencias del pueblo [...] Cuando es imposible manipular los elementos foráneos, el mayordomo simplemente los elimina, aunque sea temporalmente.¹³⁵

Bei den Osterprozessionen werden technische Errungenschaften wie Feuerwerke oder Mikrofone eingesetzt, um das Fest zu einem noch größeren Spektakel zu machen.¹³⁶ Außerdem bittet der Bürgermeister Salvador, ein Foto von einer vor kurzem verstorbenen Dorfbewohnerin zu machen, sodass die Familie ein Andenken an die Frau hat. So gliedert Cayo einige Elemente der modernen, westlichen Welt in das abgelegene Dorf in den Anden ein. Unerwünschte Elemente hingegen werden weggesperrt. Am Dachboden, der die Gaben an die Heilige Jungfrau beherbergt, findet sich beispielsweise eine rote, eingedrückte Coca-Cola-Dose. Sie verkörpert die moderne, westliche Welt, der der Zutritt nach Manayaycuna verwehrt bleibt. Ähnliches widerfährt auch Salvador, der in den Augen Cayos und der Dorfgemeinschaft ebenfalls ein unerwünschtes, fremdes Element darstellt.

Cayo Machuca stellt aber nicht nur auf der Ebene der Dorfpolitik eine Autoritätsperson dar. Auch im privaten Bereich ist er derjenige, der das Sagen hat. Seine patriarchalische Einstellung zeigt sich darin, dass seine jungen Töchter sämtliche Hausarbeiten übernehmen müssen. Ist er mit ihrem Verhalten unzufrieden, so bekommen Madeinusa und Chale das durch sein wütendes Geschrei zu spüren.¹³⁷ Besonders Chale hat Angst vor ihrem Vater und dessen Macht: „Dios no ve, pero el viejo sí.“¹³⁸

Weiters zeigt sich die Autorität des Vaters im familiären Bereich in seinen Versuchen, sämtliche Erinnerungen an die Mutter auszulöschen. Als er Salvador im Schuppen unterbringt, findet er die Zeitschriften, Lippenstifte und Ohrringe, die ihr früher gehört haben. Er verbrennt sie in der Feuerstelle, um sich von ihnen für immer zu trennen. Offenbar stellen diese Erinnerungen eine Belastung für ihn dar. Betrunken zerbeißt er die Ohrringe, die

¹³⁵ Monette, Marie-Eve: „Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa.“ In: Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. <http://nuevomundo.revues.org/65640> (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

¹³⁶ vgl. Monette, Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

¹³⁷ *Madeinusa*, Llosa, [00:55:27-00:56:41].

¹³⁸ *Madeinusa*, Llosa, [01:00:12-01:00:17].

Madeinusa tags zuvor getragen hat. Nicht nur er will kein Wort mehr über seine Frau verlieren, auch seine Töchter sollen keinen Gedanken an sie verschwenden. Die Macht über seine Töchter zeigt sich auch im Inzest, den er mit ihnen ausübt. Bereits Tage vor dem Karfreitag macht er Anstalten, mit Madeinusa zu schlafen, während Chale neben ihnen im Bett schläft. Als eine Dorfbewohnerin den Bürgermeister von Madeinusas Entjungferung erzählt, wird er wütend. Dies zeigt nicht nur seine Autorität, die nicht hinterfragt wird, sondern auch die gesellschaftliche Anerkennung des Inzests, oder zumindest der Vorstellung, dass der Bürgermeister stets das Recht hat, die *Virgen* zu entjungfern.

4.2.4 CHALE, DIE EIFERSÜCHTIGE SCHWESTER

Chale ist die ältere der beiden Töchter von Cayo Machuca. Als Erstgeborene konnte sie bereits mehr Lebenserfahrung sammeln und sieht daher Madeinusas Verhalten äußerst kritisch. Im Aussehen ähnelt Chale ihrer Schwester: Sie hat dunkle, lange Haare, die sie gerne offen trägt. Sie ist von mittlerer Statur und trägt traditionelle Kleidung. Die meiste Zeit über hat sie eine rote Weste an, an der sie einfach zu erkennen ist.

Chale hat mehr Erinnerungen an ihre Mutter als Madeinusa. Sie teilt diese aber nur ungern mit ihrer Schwester und bezieht sich, wenn sie über ihre Mutter spricht, abschätzig mit „esa“¹³⁹ auf sie. Sie weigert sich, von dem *tiempo santo* der vergangenen Jahre zu sprechen und scheint ihre Mutter abgrundtief zu hassen. Chale stellt sich somit auf die Seite ihres Vaters, der ebenfalls nichts mehr von seiner Frau wissen will.

Chale war laut Aussagen ihres Vaters bereits *Virgen* von Manayaycuna.¹⁴⁰ Somit ist davon auszugehen, dass ihr Vater sich ebenfalls an ihr vergangen hat. Dies wird auch angedeutet, als sie Madeinusa beim Waschen hilft und ihr zu verstehen gibt, dass sie sich besonders gut zwischen den Beinen waschen soll.¹⁴¹ Chale weiß folglich, dass ihrer Schwester die Entjungferung durch ihren eigenen Vater unmittelbar bevorsteht. Kroll sieht in Chale eine mögliche Vorausdeutung von dem, was auf Madeinusa zukommen könnte: „Madeinusa’s sister’s remarks provide insight into the hopelessness that might become Made’s fate.”¹⁴² Das Mädchen wird von ihrem Vater für die körperliche sowie moralische Reinheit seiner Schwester verantwortlich gemacht: Chale hilft ihr nicht nur beim Waschen ihres Körpers und beim Kämmen ihrer Haare, sie ist es auch, die im Auftrag des Vaters Madeinusas Un-

¹³⁹ *Madeinusa*, Llosa, [01:02:07-01:02:08].

¹⁴⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:09:46-00:09:50].

¹⁴¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:26:45-00:26:48].

¹⁴² Kroll, Between the 'Sacred' and the 'Profane', S. 119.

terwäsche an ihren Rock näht, um weitere sexuelle Handlungen ihrer Schwester zu unterbinden.

Chale hat nicht nur auf der sexuellen Ebene das durchgemacht, was Madeinusa bevorsteht. Laut eigener Aussage hatte sie ein ähnliches Begehren nach fremden, exotischen Produkten, denen der Zutritt ins Dorf bis heute verwehrt bleibt, gehabt. Konkret ging es ihr um ein Paar rote Schuhe, die sie in einer Zeitschrift gesehen hatte. Da es in Manayaycuna kein Telefon gibt, hat Chale einen drei Tage langen Fußmarsch ins Nachbardorf auf sich genommen, nur um dort zu erfahren, dass die Firma nicht bis in ihr Heimatdorf liefern würde. Daraufhin hat Chale resigniert und erwartet nichts mehr. Diese Resignation erwartet Chale auch von ihrer Schwester, weswegen sie sie gegen Ende des Films belügt und am Dachboden eingesperrt lässt.

Ansonsten verhält sie sich Madeinusa gegenüber eifersüchtig und missgünstig. Chale geht davon aus, dass ihre Schwester genau so Läuse hat wie sie selbst, was diese jedoch verneint. Aus Eifersucht über Madeinusas gesundes, glänzendes Haar und gleichsam als Mäßigung wegen ihrer Pläne, nach Lima zu gehen, schneidet Chale ihr den geflochtenen Zopf ab. Nach dem Verbrennen ihrer Habseligkeiten ist dies die zweite Erniedrigung, die Madeinusa durch ihre engsten Familienmitglieder innerhalb weniger Tagen erleidet.

4.3 FILMISCHE ANALYSE

Im folgenden Teil soll *Madeinusa* auf die filmischen Mittel hin analysiert werden. An erster Stelle soll dabei auf den Aufbau des Spielfilms eingegangen werden. An zweiter Stelle wird die Kamera analysiert. Hier sollen nicht nur die Einstellungsgrößen, sondern auch die Kamerabewegungen und die Montage behandelt werden. Eine besonders wichtige Rolle spielen der Ton und die Musik. Der Fokus wird in diesem Kapitel vor allem auf dem Einsatz von intra- sowie extradiegetischer Musik liegen. Mittels den bereits erwähnten Punkten und der Analyse des Raumes, der Kostüme und der Farben soll die Basis für die Analyse der Motive und Symbole in *Madeinusa* geschaffen werden. Im abschließenden Teil werden die Merkmale von Claudia Llosas Schreibweise in *Madeinusa* festgehalten.

4.3.1 AUFBAU

Claudia Llosa greift in ihrem ersten Spielfilm auf das Fünf-Akt-Schema, das eine lange Tradition sowohl im Bereich des Dramas als auch im Bereich der Filmdramaturgie aufweist, zurück. Diese Struktur gliedert sich in Anfang – Mitte – Ende, ist durch Kausalität verknüpft und stellt einen Protagonisten, in diesem Fall das Mädchen Madeinusa, in dem Mittelpunkt der Handlung.¹⁴³ Im folgenden Teil soll der Aufbau des Films *Madeinusa* in chronologischer Reihenfolge erläutert werden. An gegebenen Stellen wird auf das Sequenzprotokoll des Films, welches im Anhang zu finden ist, verwiesen werden (vgl. dazu Kap. *Madeinusa* – Sequenzprotokoll).

Noch vor Beginn der eigentlichen Filmhandlung sieht sich der Zuseher mit einem schwarzen Bildschirm konfrontiert, auf dem folgender Text in weißer Schrift geschrieben steht:

Tú que pasas, mira y observa, desgraciado, lo que eres. Que este pueblo a todos por igual nos encierra. Mortal, cualquiera que fueras, detente y lee. Medita, que yo soy lo que tú eres y lo que eres, he sido.¹⁴⁴

Dieser Text deutet den Verlauf der Handlung auf mehreren Ebenen voraus. Mit diesem Zitat wird das Publikum direkt angesprochen, es wird versucht, den Zuseher zu aktivieren. Er soll eine aktive Rolle beim Sehen des Films einnehmen. Des Weiteren wird damit festgehalten, dass alle Menschen gleich sind und folglich kein Unterschied zwischen den Dorfbewohnern und der Stadtbevölkerung Limas besteht.

Beginning the film with this passage accomplishes two principle objectives: it manages to intermingle the past with the present while simultaneously reducing all the inhabitants to the same status, and invites the viewer to actively participate in the action. Initially, the film ascertains that the land imprisons them all the same, or rather that there is no difference between the indigenous community of Manayacuna and the more urbanized cities.¹⁴⁵

In der anschließenden Exposition, die sich über die Sequenzen 2 bis 4 erstreckt, wird die Protagonistin Madeinusa eingeführt. Man sieht sie bei diversen Hausarbeiten und anschließend im Schuppen. Die Einführung dieses Charakters endet damit, dass Madeinusa ihren Namen über die Zeitschrift *Maribel* schreibt. Diese Szene ersetzt das Einblenden eines Titels. Des Weiteren liefert die Exposition Hintergrundinformationen zur Protagonistin¹⁴⁶:

¹⁴³ vgl. Stutterheim, Kerstin; Kaiser, Silke: *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 107. (Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Bd. 1)

¹⁴⁴ *Madeinusa*, Llosa, [00:00:58-00:01:10].

¹⁴⁵ Watson, Kayla J.: „Branding the Native: Globalization and the Indigenous Condition in Contemporary Peruvian Literature.“, S. 48. Masterarbeit an der Virginia Polytechnic Institute and State University. http://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/22019/Watson_KJ_T_2013.pdf?sequence=1 (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

¹⁴⁶ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 116.

Anhand des Titelblattes der Zeitschrift, auf die Madeinusa ihren Namen schreibt, wird die Relevanz der Mutterfigur betont. Denn darauf abgebildet ist eine Mutter mit ihrem Kind. Die Sehnsucht nach der Mutter, die Madeinusa hegt und die die Motivation für ihre späteren Taten darstellt, wird ebenfalls bereits in der Exposition deutlich. Diese Titelsequenz wird durch Saiteninstrumente musikalisch unterlegt. Somit präsentiert die Regisseurin an dieser Stelle bereits das Leitmotiv, auf das im weiteren Verlauf des Films immer wieder zurückgegriffen wird (vgl. dazu Kap. 4.3.3.3.1 Ostinato).

Im zweiten Akt werden das Setting und die weiteren Figuren sowie Nebenhandlungen vorgestellt¹⁴⁷: Madeinusas Schwester und Vater treten erstmals in Erscheinung. Der erste Auftritt des betrunkenen Vaters verdeutlicht, dass Probleme auf die Protagonistin zukommen werden. Gegen Ende des zweiten Aktes spitzt sich die Lage zu: Madeinusa wird zur *Virgen* von Manayaycuna gewählt. Mit dem Geologen Salvador, der im Dorf strandet, taucht ein Problem auf. Cayo sperrt ihn kurzerhand in den Schuppen, was sich als scheinbare Lösung des Problems erweist.

Der dritte Akt stellt den Höhepunkt, die Peripetie und das tragische Moment dar. Der Höhepunkt des Films ist die Entjungferung, aufgrund derer Madeinusa sich erhofft, von Salvador mit nach Lima genommen zu werden. Der Höhepunkt „ist der Moment des höchsten Glücksgefühls, wo alles noch erreichbar scheint, man sich dem Ziel nahe fühlt“¹⁴⁸. Die Peripetie schließt daran an. Sie ist an der Stelle anzusiedeln, an der der Vater lautstark seine Töchter für ihr Verhalten schimpft und ihnen befiehlt, sich auszuziehen. Anschließend folgt das tragische Moment.

Dem tragischen Moment werden drei Eigenschaften zugeschrieben: es muss wichtig und folgenreich für den Protagonisten sein, für diesen unerwartet auftauchen und für den Zuschauer durch seine Einbettung und Entwicklung aus dem Verlauf der Handlung wahrscheinlich und erklär- bzw. ableitbar sein.¹⁴⁹

Das tragische Moment in *Madeinusa* ist die Vergewaltigung durch ihren Vater, die Salvador von der Gasse aus betrachtet. Das Ereignis ist insofern von Relevanz, als dass der Geologe daraufhin beschließt, Madeinusa bei ihrer Flucht zu helfen. Insgesamt umfasst der dritte Akt die Sequenzen 24 bis 29.

Im anschließenden vierten Akt fällt die Handlung wieder. Madeinusa wird erneut gedemütigt, als Chale ihr ihre Haare abschneidet. Ihre Unterwäsche soll an den Rock genäht wer-

¹⁴⁷ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 119.

¹⁴⁸ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 121.

¹⁴⁹ Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 121.

den, um weitere sexuelle Ausschweifungen zu verhindern. Madeinusas Vater sperrt sie am Dachboden ein. Sie schafft es, die versperrte Tür zu öffnen und begibt sich gemeinsam mit Salvador auf die Flucht. Das Ziel, nach Lima zu gehen, scheint zum Greifen nahe.

Im fünften und letzten Akt, von der Sequenz 38 bis 43, kommt es zur Katastrophe: Madeinusa kehrt wegen ihrer Ohrringe ins Dorf zurück und vergiftet ihren Vater. Sie und Chale beschuldigen Salvador des Mordes. Salvador wird vom Dorf gelyncht, Madeinusa fährt nach Lima. Hier wird der Konflikt, der sich durch den gesamten Film zieht, gelöst.¹⁵⁰

Der Erzählfluss wird im zweiten, dritten und vierten Akt durch eine Nebenhandlung immer wieder unterbrochen. Die Unterbrechungen zeigen einen alten Mann am Dorfplatz, der auf einer Art Wagen sitzt und mittels Karten die Zeit angibt. In Manayaycuna gibt es keine mechanische Uhr. Bei den Osterfeierlichkeiten gewährt man der digitalen Uhranzeige Eintritt ins Dorf. Zu Beginn und zum Ende des *tiempo santo* versammeln sich junge Mädchen um den Mann und besingen die Feiertage. Dies hat die praktische Funktion, die Dorfbewohner zu informieren und erinnert an den katholischen Brauch des Ratschens, bei dem Kinder die Kirchenglocken am Karfreitag und am Karsamstag ersetzen.

Die Unterbrechungen des Erzählflusses, die durch die manuelle Uhr vorgenommen werden, entstehen dadurch, dass der Mann und die Kinder nicht mit den restlichen Figuren verknüpft werden.¹⁵¹ Sie sind von ihnen losgelöst, es findet keinerlei Interaktion mit anderen Figuren statt. Besonders deutlich wird dies in den Abendszenen, als die Dorfbewohner am Hauptplatz ausgelassen feiern: Sie tanzen fröhlich um den Mann herum. Dieser jedoch sitzt unbeeindruckt hinter seinen Tafeln und verzieht keine Miene. Die Zuständigkeit für die Zeit verhindert die aktive Teilnahme an den Feierlichkeiten und degradiert ihn zu einer eintönigen Tätigkeit, die den Rahmen für die Exzesse der restlichen Dorfbewohner gibt.

Die Unterbrechungen erfüllen mehrere Funktionen: Einerseits vermitteln sie Kolorit und zeigen sie die Rückständigkeit des Dorfes.¹⁵² Zu einer Zeit, in der Metalldosen mit Coca-Cola-Aufschrift und Sofortbildkameras existieren, haben sich mechanische Uhren längst etabliert. Das Fehlen einer mechanischen Uhr, die beispielsweise an der Kirche angebracht sein könnte, zeigt, wie stark die Ablehnung der Dorfgemeinschaft gegen die moderne Welt ist. Dadurch wird deutlich, wie lange die Abschottung des Dorfes bereits andauert. Schein-

¹⁵⁰ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 125.

¹⁵¹ vgl. D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 38.

¹⁵² vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 120.

bar durchzieht die Geschichte des Dorfes eine Ablehnung gegen das Exotische, das Fremde, das Neue. Andererseits erleichtern die Einblendungen des Mannes die Orientierung im Film. Auch wenn die Zeitnehmung keineswegs genau ist – einmal schläft der Mann ein und dreht daraufhin die Zeit um eine Stunde weiter – so liefert sie dennoch ungefähre Anhaltspunkte. Letztendlich tragen die Unterbrechungen auch dazu bei, die Erzählung zu entlasten.

4.3.2 KAMERA UND MONTAGE

Alexandre Astruc setzte in seinem Vergleich zwischen dem Regisseur und dem Autor die Kamera mit dem Federhalter gleich (vgl. dazu Kap. 2.2.2 Alexandre Astruc). Aus diesem Grund ist es besonders wichtig, die Kameraeinstellungen, -bewegungen und die Kombination dieser Bilder, die Montage, zu analysieren. In diesen Kategorien steckt ein großer Teil dessen, was die Schreibweise eines Regisseurs ausmacht.

4.3.2.1 Kameraeinstellungen

Die Kameraeinstellungen erzeugen je nach Einstellungsgröße unterschiedliche Eindrücke bei den Zusehern. Weitaufnahmen können ein atemberaubendes Landschaftsbild zeigen, während Nahaufnahmen die Mimik der Schauspieler in den Vordergrund rücken. Detailaufnahmen ermöglichen es, den Fokus auf kleine Besonderheiten zu legen, die in einer größeren Einstellung nicht sichtbar wären. Die Wahl der Kameraeinstellung beeinflusst die Wahrnehmung des Zuschauers und lenkt die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte. Die in *Madeinusa* verwendeten Einstellungsgrößen sollen im folgenden Teil detailliert und anschaulich analysiert werden.

4.3.2.1.1 Detailaufnahme

Bei Detailaufnahmen werden Ausschnitte eines Ganzen bildfüllend gezeigt. In *Madeinusa* wird diese Einstellung gewählt, wenn auf die bedeutenden Handlungen und Motive eingegangen wird. Claudia Llosa zeigt beispielsweise den Vorgang des Kochens zu Beginn und gegen Ende des Films in Detailaufnahmen auf Madeinusas Hände und auf die Kochutensilien.¹⁵³ Ebenso werden die Ohrringe der Protagonistin in Detailaufnahmen gezeigt.¹⁵⁴ Die Regisseurin spricht den Schmuckstücken so eine größere Bedeutung zu. Auch das Foto bei

¹⁵³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:01:11-00:02:06], [01:25:59-01:27:18].

¹⁵⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:21:05-00:21:10].

der Wahl zur *Virgen* ist von emotionalem Wert für die Protagonistin und wird dementsprechend in einer Detailaufnahme gezeigt.¹⁵⁵

Nicht nur Objekte von persönlichem Wert werden in Detailaufnahmen dargestellt. Auch andere Gegenstände, deren symbolischen Wert die Regisseurin betonen will, werden in besagten bildfüllenden Detailaufnahmen gezeigt. Hierzu zählen die Scheren¹⁵⁶, mit der sich die Männer des Dorfes symbolisch entmannen bzw. mit der Madeinusas Haare geschnitten werden, und die Ratte¹⁵⁷, deren Tod laut Madeinusas Aberglauben Glück bringen soll (vgl. dazu Kap. 4.4.2 Motive und Symbole in *Madeinusa*). Die für die Entwicklung der Handlung wichtigen Ereignisse werden durch die Detailaufnahmen hervorgehoben: Der Zuseher sieht beim Waschen¹⁵⁸, beim Sex mit Salvador¹⁵⁹, beim Annähen der Unterwäsche an den Rock¹⁶⁰ und bei der Ermordung des Vaters¹⁶¹ immer wieder Detailaufnahmen. Sie stellen eine Art roter Faden dar, der sich durch den gesamten Film zieht und weisen den Zuschauer diskret auf die Relevanz der jeweiligen Szene für die Gesamtentwicklung des Films hin.

4.3.2.1.2 Großaufnahme

Großaufnahmen zeigen das gesamte Gesicht einer Figur, auch die Haare und der Ansatz des Halses sind sichtbar. Die „innere Befindlichkeit der Person“¹⁶² steht bei dieser Einstellung im Vordergrund. Dementsprechend wählt Llosa die Großaufnahme, um die Gefühle und intimen Gedanken der Figuren hervorzuheben. Die Regisseurin zeigt die Großaufnahmen der Gesichter, wenn die Figuren ihre Geheimnisse weitererzählen, ihre insgeheimen Wünsche aussprechen oder sie ihre Gefühle nicht verbergen können.

Bei den Gesprächen zwischen Salvador und Madeinusa, bei denen ihr Wunsch, mit ihm nach Lima zu gehen, präsent ist, werden ihre Gesichter in abwechselnden Großaufnahmen gezeigt.¹⁶³ Die Sehnsucht und die Resignation sind auch Chale ins Gesicht geschrieben, als diese von ihrer Enttäuschung mit den roten Schuhen erzählt.¹⁶⁴ Bei intimen Gesprächen zwischen den Schwestern, wie während des Entlausens¹⁶⁵, während des Waschens¹⁶⁶ oder

¹⁵⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:32:34-00:32:47].

¹⁵⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:07:11-01:07:18], [01:02:27-01:02:31].

¹⁵⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:02:36-01:02:44].

¹⁵⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:27:04-00:27:10].

¹⁵⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:50:56-00:51:24].

¹⁶⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:01:12-01:01:18].

¹⁶¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:27:56-01:28:12].

¹⁶² Kamp, Werner; Rüsel, Manfred: *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag 2011, S. 14.

¹⁶³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:41:52-00:45:13], [00:48:38-00:48:59], [00:53:21-00:54:08].

¹⁶⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:09:48-01:10:25].

¹⁶⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:08:35-00:09:47].

¹⁶⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:25:51-00:26:32].

beim Annähen der Unterwäsche¹⁶⁷, sind Madeinusa und Chale in Großaufnahmen zu sehen. Neben den Intimitäten und Erzählungen werden auch die Gefühle der Figuren in Großaufnahmen gezeigt: Die Protagonistin Madeinusa ist beispielsweise mehrmals weinend zu sehen.¹⁶⁸ Auch ihre Wut über die kaputten Ohringe wird in einer Großaufnahme gezeigt.¹⁶⁹

4.3.2.1.3 Nahaufnahme

Während bei der Großaufnahme die Intimität und die Gefühle im Vordergrund stehen, so lässt sich die Nahaufnahme durch das Konfliktpotential charakterisieren, das in diesen Einstellungen in *Madeinusa* gegeben ist. Das erste Gespräch zwischen dem Fremdling Salvador und dem Bürgermeister wird beispielsweise in Nahaufnahmen gezeigt, in denen die Männer vom Kopf bis zum Oberkörper sichtbar sind.¹⁷⁰ Ähnliches Konfliktpotential findet sich auch im Gespräch über Madeinusas Namen.¹⁷¹ Die Streitigkeiten zwischen Chale und dem Vater¹⁷² sowie zwischen Madeinusa und ihrer Schwester¹⁷³ werden ebenfalls in Nahaufnahmen gezeigt und weisen ein hohes Konfliktpotential auf. Gegen Ende des Films greift die Regisseurin erneut auf diese Einstellung zurück und zeigt Salvadors Abscheu und Ekel gegenüber dem Vatemord.¹⁷⁴ Madeinusa und Chale werden danach in Nahaufnahmen gezeigt. Der entstehende Konflikt durch die Schuldzuweisung wird folglich bereits über die Kameraeinstellungen angedeutet, bevor er tatsächlich ausbricht.

4.3.2.1.4 Amerikanische Einstellung

Die amerikanischen Einstellungen, die die Figur vom Kopf bis zur Hüfte zeigen, werden in *Madeinusa* kaum verwendet. Diese Einstellung war ursprünglich typisch für Westernfilme, in denen die sich duellierenden Männer vom Kopf bis zum Pistolengurt gezeigt wurden.¹⁷⁵ Llosa adaptiert diese Einstellung und zeigt Salvador und einen betrunkenen Dorfbewohner vom Kopf bis zur Hüfte, allerdings in einer sitzenden Position.¹⁷⁶ Den Duellcharakter, der dieser Einstellung lange Zeit inne wohnte, behält die Regisseurin bei, indem sie die Machtkämpfe zwischen diesen beiden Figuren über ein Messen im Weitspucken austragen lässt.

¹⁶⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:00:43-01:02:15].

¹⁶⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:28:02-00:28:32], [00:56:02-56:25].

¹⁶⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:24:35-01:24:58].

¹⁷⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:21:21-00:21:47].

¹⁷¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:51:25-00:52:23] und vgl. Kamp; Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 14.

¹⁷² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:55:35-00:55:50].

¹⁷³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:59:36-01:00:28].

¹⁷⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:29:48-01:29:50].

¹⁷⁵ Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. 2. Auflage*. Wien [u.a.]: Böhlau 2005, S. 44. (UTB, Bd. 2648)

¹⁷⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:58:23-00:59:17].

4.3.2.1.5 Halbnahaufnahme

Die Halbnahaufnahme ist eine Einstellung, in der die Figuren von Kopf bis Fuß, allerdings nicht die gesamte Umgebung bzw. alle an einer Szene beteiligten Figuren sichtbar sind.¹⁷⁷ Dies ist beispielsweise bei der Wahl der *Virgen* so, als die Kamera die Zuschauermenge zeigt.¹⁷⁸ Wie auch die amerikanische Einstellung setzt Llosa in *Madeinusa* die Halbnahaufnahme kaum ein.

4.3.2.1.6 Halbtotale

Die Regisseurin setzt die Halbtotale vor allem als *Establishing Shot* ein. Diese Einstellungsgröße zeigt eine Person und deren unmittelbare Umgebung.¹⁷⁹ Eine Halbtotale kommt beispielsweise bei der ersten Außenansicht des Hauses¹⁸⁰ und bei der Präsentation der Kandidatinnen für die Wahl der *Virgen*¹⁸¹ vor. Die Entdeckung der Entjungferung Madeinusas durch eine Dorfbewohnerin wird ebenfalls in einer Halbtotale gezeigt.¹⁸² Die Halbtotale in *Madeinusa* bereiten den Zuseher auf das nächstfolgende Ereignis vor und schaffen im Gegensatz zu den kleineren Einstellungsgrößen Distanz zwischen dem Zuseher und den Figuren.

4.3.2.1.7 Totale

Claudia Llosa setzt die Totale als *Establishing Shot* ein. Die Totale zeigt eine oder mehrere Personen in ihrer Umgebung.¹⁸³ Üblicherweise wird der *Establishing Shot* zu Beginn einer Szene eingesetzt, um die Zuschauer über die Rahmenbedingungen aufzuklären. Bei Llosa fällt auf, dass die Totale als *Establishing Shot* nicht immer zu Beginn einer Szene eingesetzt wird, worauf an späterer Stelle eingegangen wird (vgl. dazu Kap. 4.3.2.3 Montage). Die Totalen in *Madeinusa* verschaffen einen Überblick über die Wohnräume des kleinen Haus des Bürgermeisters¹⁸⁴ und die Kapelle¹⁸⁵. Als Salvador sich alleine im Haus des Bürgermeisters befindet und Chale hinzukommt, wird dies ebenfalls in einer Totalen gezeigt.¹⁸⁶ Während die Totalen die Figuren in ihrer Umgebung zeigen, liegt der Fokus der nächstgrößeren Einstellung auf der Darstellung der Natur.

¹⁷⁷ vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 118.

¹⁷⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:19:21-00:19:26].

¹⁷⁹ vgl. Kamp; Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 14.

¹⁸⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:02:45-00:03:00].

¹⁸¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:19:26-00:19:31].

¹⁸² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:54:09-00:54:29].

¹⁸³ vgl. Kamp; Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 14.

¹⁸⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:27:10-00:27:19].

¹⁸⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:33:14-00:33:33].

¹⁸⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:08:43-01:08:46].

4.3.2.1.8 Weitaufnahme

Die Weitaufnahmen in *Madeinusa* stellen die Andenregion und die Umgebung des Dorfes in den Mittelpunkt. Claudia Llosa setzt diese Einstellung ausschließlich außerhalb der Häuser ein und stellt die landschaftlichen Besonderheiten Perus in den Vordergrund. So sind ein Fluss¹⁸⁷, ein Bergsee¹⁸⁸ und die Weiten des Graslandes¹⁸⁹ zu sehen. Nicht nur die eben genannten Aufnahmen, sondern auch die Weitaufnahme des leeren Dorfplatzes¹⁹⁰ generiert einen Kontrast zwischen den weiten, großen Außenräumen und den engen, dunklen Häusern und den schmalen Gassen.¹⁹¹

4.3.2.2 Kamerabewegungen

Zu Beginn des Films sieht sich der Zuseher mit mehreren Kameraschwenks konfrontiert, die Madeinusa beim Kochen zeigen. Die Kamera folgt den Bewegungen der Protagonistin, die Regisseurin vermeidet es allerdings, durch die Kameraschwenks ein Gesamtbild zu kreieren. Dieses Muster wird gegen Ende des Films bei der Zubereitung der Giftsuppe wiederholt.

Die Mehrzahl der Kameraschwenks folgt den Figuren, die zu dem Zeitpunkt im Bild zu sehen sind. Beispielsweise folgt die Kamera Madeinusa, als diese Gift um das Haus streut, und wendet sich erst von dieser ab, als sie die tote Ratte entfernt.¹⁹² Ein weiterer Kameraschwenk zeigt Salvador, als dieser Obst aus dem verlassenen Laden stiehlt.¹⁹³ Auch die Bewegungen des Bürgermeisters werden vom Kameraschwenks unterstrichen. Hier soll die Szene erwähnt werden, in der er Madeinusa mitteilt, ihre Habseligkeiten verbrannt zu haben. Madeinusa beschuldigt zuerst ihre Schwester, das Gespräch zwischen den beiden wird durch eine stillstehende Kamera gezeigt. Als Cayo sich in das Gespräch einmischt und mit „He sido yo.“¹⁹⁴ die Tat gesteht, folgt ihm die Kamera mit einem leichten Schwenk von rechts nach links.¹⁹⁵ Der Vater verlässt das Bild in dieselbe Richtung und gleitet somit aus dem Blickfeld des Mädchens. Die Bewegung der Figur und der Kamera verweist hier auf Cayos Verhalten. Er geht und gibt ihr so keine Möglichkeit, ihn für sein Verhalten an-

¹⁸⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:28:47-00:29:07].

¹⁸⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:32:04-00:32:14].

¹⁸⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:40:27-00:40:54].

¹⁹⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:12:13-00:12:25].

¹⁹¹ vgl. Fendler, Ute: „Neues Kino in Peru, Ecuador und Kolumbien: von Gewalt bis Magie.“, S. 54. In: Schulze, Peter W. (Hg.): *Junges Kino in Lateinamerika*. München: Ed. Text + Kritik 2010. (Film-Konzepte, Bd. 18), S. 52-64.

¹⁹² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:03:01-00:04:15].

¹⁹³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:17:10-00:17:29].

¹⁹⁴ *Madeinusa*, Llosa, [00:28:23-00:28:25].

¹⁹⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:28:24-00:28:29].

zugreifen. In einer anderen Szene verdeutlicht der reißende, schnelle Kameranachschwenk Cayos Wut über die Entjungferung seiner Tochter.¹⁹⁶

Ein weiterer wichtiger Kameranachschwenk findet bei der ersten Begegnung zwischen Madeinusa und Salvador statt. Die Drehbewegung bringt hier das Glücksgefühl, das die beiden in diesem Moment zu empfinden scheinen, zum Ausdruck.¹⁹⁷

Gleichzeitige Kameranachschwenks und –neigungen werden bei den Feierszenen am Dorfplatz eingesetzt.¹⁹⁸ Die Kamera scheint die Position eines fröhlichen Dorfbewohners einzunehmen. Sie dreht sich und zeigt Bilder des rauschenden Festes, sie ist mal nach oben, mal nach unten gerichtet. Die Bewegungen der Kamera verdeutlichen das Tanzen und den Rausch, in dem sich das gesamte Dorf befindet.

Die Kandidatinnen der *Virgen*-Wahl werden bei einer Kamerafahrt von links nach rechts präsentiert.¹⁹⁹ Diese Kamerafahrt wird bei dem Krawatten-Ritual der Männer wiederholt.²⁰⁰ In beiden Fällen werden die Figuren durch die Kamerafahrt präsentiert, bevor das jeweilige andere Geschlecht die Auswahl vornimmt. Llosa setzt dieselbe Kamerafahrt ein, um die Gaben an die Jungfrau, die am Dachboden des Hauses des Bürgermeisters lagern, zu präsentieren.²⁰¹ Salvador soll sich auf Cayos Wunsch hin einen Gegenstand aussuchen. Auch in dieser Szene geht es darum, eine Auswahl aus einer Reihe von Möglichkeiten zu treffen. Die langsame, gleitende Bewegung der Kamera ermöglicht es dem Zuschauer, die einzelnen Gegenstände genau zu betrachten.

¹⁹⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:55:27-00:55:35].

¹⁹⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:17:52-00:18:03].

¹⁹⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:54:49-00:55:04], [00:56:43-00:57:04].

¹⁹⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:18:54-00:19:21].

²⁰⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:04:51-01:05:14].

²⁰¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:15:27-01:16:22].

4.3.2.3 Montage

Claudia Llosas Schreibweise zeigt sich deutlich in der Montage. Die Regisseurin umgeht die typischen Hollywood-Konventionen des Schnittes, der Schnitt ist des Öfteren hart und deutlich wahrnehmbar.

Der konventionalisierte Ablauf einer Szene beginnt mit einem *Establishing Shot*, der die Rahmenbedingungen der folgenden Szene verdeutlicht.²⁰² Llosa umgeht des Öfteren diesen *Establishing Shot* und lässt die Handlung *in medias res* beginnen. Aufnahmen, die Klarheit über die beteiligten Personen oder den Ort verschaffen, werden erst an späterer Stelle eingesetzt. Beispielsweise beginnt der Film mit Detailaufnahmen von der kochenden Madeinusa. Eine Totale auf die Kochstelle wird erst gezeigt, nachdem das erste Viertel des Films vorüber ist.²⁰³ Ein ähnliches Verfahren wendet die Regisseurin in der Waschszene an. Die Sequenz beginnt mit abwechselnden Großaufnahmen auf Madeinusa und Chale. Erst danach werden die beiden Mädchen in einer Halbtotale gezeigt.²⁰⁴ Das Nachreichen des *Establishing Shots* hält die Zuschauer hin und fordert sie zur aktiven Hypothesenbildung über den Zusammenhang der Bilder auf.

An anderen Stellen jedoch trägt die Montage explizit zum Wissenszuwachs der Zuschauer bei, indem ihnen Informationen gegeben werden, die den restlichen Figuren vorenthalten werden. Dies ist beispielsweise der Fall, als Salvador lachende und feiernde Männer um den Sarg der verstorbenen Frau tanzen sieht. Während der Geologe sich abwendet und weitergeht, zeigt die Kamera die Trunkenbolde, wie sie in der Absicht, sie betrunken zu machen, der Verstorbenen Alkohol ins Gesicht schütten.²⁰⁵ An diesem Beispiel wird deutlich, dass hier der Wissensstand einer Figur bewusst nicht vergrößert wird, während den Zuschauern eine zusätzliche Information gegeben wird. Dieselbe Funktion hat der Schnitt auf die mit offenen Augen im Bett liegende Chale nach der Einführung der Figur des Vaters. Der Zuschauer erfährt so, dass Chale die Situation mit angehört hat, während der Bürgermeister und Madeinusa davon überzeugt sind, dass es keine Zeugen ihres Gespräches gebe.²⁰⁶ Die Regisseurin schenkt den Zuschauern durch diesen Schnitt auf eine subtile Art und Weise Informationen zu, die ihnen die Konstruktion eines komplexeren Bildes ermöglichen.

²⁰² vgl. Kamp; Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S. 72.

²⁰³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:27:10-00:27:19].

²⁰⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:25:51-00:27:09].

²⁰⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:45:38-00:46:23].

²⁰⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:12:09-00:12:12].

Des Weiteren setzt Llosa auf die assoziative Montage. Dieses Verfahren beruht auf der Annahme, „dass zwei disparate Bilder in der direkten Kombination miteinander eine bestimmte Aussage oder Assoziation beim Betrachter erzielen können.“²⁰⁷ Eingesetzt wird sie, als auf eine Detailaufnahme von Madeinusa's Auge eine Detailaufnahme des Auges einer Kuh, die sich ebenfalls im Schuppen befindet, folgt.²⁰⁸ Gaspar sieht in dieser Szene einen Verweis auf die Anonymität in der Darstellung der indigenen Bevölkerung.

In our case, anonymity is evoked by a quick succession that can contaminate Madeinusa's human-but-different individual eyes with the cow's eye. The participation of the viewers is key, because it is possible to not participate: the intercut of the cow's eye could be processed differently, since there is in fact a cow standing behind Madeinusa in the scene. Understood as a contextualizing snapshot, the cow eye would just be a commentary on the milieu, or it could simply show the animal looking at the protagonist looking, or it could be just a pun on the iconic relationship between human and animal eyes.²⁰⁹

Im anschließenden Gespräch zwischen Salvador und Madeinusa wird ihre Anonymität weiter unterstrichen, beantwortet sie doch keine einzige der Fragen, die der Geologe ihr stellt.²¹⁰

4.3.3 TON UND MUSIK

Der Ton und die Musik tragen erheblich zur Schaffung einer Atmosphäre bei. Sie haben großen Anteil daran, ob eine Filmwelt von den Zusehern als authentisch wahrgenommen wird. In diesem Kapitel soll analysiert sein, wie Claudia Llosa den Ton und die Musik verwendet. Dabei soll darauf eingegangen werden, wie die Geräusche zu dem Bild einer realitätsgetreuen Welt beitragen. Außerdem soll der Subtext, den die intradiegetischen Lieder schaffen, aufgezeigt und untersucht werden. Auch auf die Rolle der Musikkapelle wird eingegangen. An letzter Stelle steht die Filmmusik im Fokus: Sie trägt vor allem dazu bei, die Gedanken, Gefühle und die Entwicklung der Protagonistin zu zeigen.

4.3.3.1 Geräusche

Llosa schafft in *Madeinusa* eine realistische und detailgetreue Geräuschkulisse. Die Geräusche werden sowohl als *On-Ton* als auch als *Off-Ton* eingesetzt und erleichtern die Identifikation mit der Filmwelt. Geräusche, die bei alltäglichen Handlungen und bei der Hausarbeit entstehen, sind in *Madeinusa* deutlich zu hören. Das Schaben des Holzes, als Cayo

²⁰⁷ Kamp; Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 64.

²⁰⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:29:58-00:30:32].

²⁰⁹ Gaspar, Martín: „The Tradition of Anonymity in the Andes.“, S. 404. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 21, Nr. 3, 2012, S. 391-415.

²¹⁰ vgl. Gaspar, *The Tradition of Anonymity in the Andes*, S. 406.

seinen Stuhl verrückt²¹¹, oder das Klirren des Geschirrs während des Kochens²¹² vermitteln dem Zuschauer ein realistisches Bild. Ähnlich wie das Knarren des Holzes beim Aufbauen der Zeittafeln²¹³ oder das Geräusch des Fadens, das entsteht, als Madeinusas Rock und Unterwäsche zusammengeknäht werden²¹⁴, würden dem Zuschauer diese *On*-Töne erst durch ihre Abwesenheit auffallen.²¹⁵

Llosa setzt den *Off*-Ton, also Geräusche, dessen Tonquellen sich nicht im Bild befinden, vor allem dazu ein, um die „Glaubwürdigkeit der dargestellten Welt“²¹⁶ zu erhöhen. Beispielsweise ist deutlich das Gezwitscher von Vögeln zu hören, wenn die Handlung im Freien stattfindet, obwohl keine Tiere zu sehen sind.²¹⁷ Im Bereich des *Off*-Tons lässt sich ein wiederkehrendes Geräusch finden, das verstörend wirkt und den Zuschauer aus der Illusion reißt: das Summen der Fliegen. Dieses Geräusch ist nicht nur im Schuppen²¹⁸ und im Haus des Bürgermeisters²¹⁹, sondern auch im Freien²²⁰ zu hören. In keiner dieser Szenen ist eine Fliege zu sehen, das penetrante Summen wirkt dennoch irritierend. Fliegen können auf eine schmutzige, stinkende Umgebung hindeuten und werden allgemein eher als lästige Tiere angesehen. Das durchgehende Summen der Fliegen trägt nicht wie die anderen *Off*-Töne zur Schaffung der Illusion bei, sondern bricht diese. Llosa macht den Zuschauer so bewusst auf die rurale Umgebung hin, in der Madeinusa lebt.

4.3.3.2 Intradiegetische Lieder

Die Lieder in *Madeinusa* erschaffen einen Subtext, der die Handlung näher erklärt und die Innensicht der Figuren wiedergibt. Sie werden entweder von Madeinusa oder von anderen Dorfbewohnern gesungen, wobei mit Ausnahme des Kinderchors jeweils eine Person *solo* singt. Allesamt sind es *a cappella* Lieder, also Lieder, die ohne musikalische Begleitung vorgetragen werden. An welchen Stellen die Regisseurin Claudia Llosa die Lieder zu welchem Zweck einsetzt, soll im folgenden Teil detailliert erläutert werden.

²¹¹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:21:18-00:21:20].

²¹² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:27:10-00:27:46].

²¹³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:12:25-00:13:17].

²¹⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:01:12-01:02:15].

²¹⁵ vgl. Kamp; Rüsel: *Vom Umgang mit Film*, S. 43.

²¹⁶ Kamp; Rüsel: *Vom Umgang mit Film*, S. 42.

²¹⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:40:28-00:45:13].

²¹⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:04:49-00:05:05].

²¹⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:08:33-01:11:11].

²²⁰ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:28:35-00:28:46].

4.3.3.2.1 *Waychawcituy de las punas*

Das erste Lied trägt wird von der Hauptfigur Madeinusa zu Beginn des Films vorgetragen und soll im Folgenden als „Waychawcituy de las punas“²²¹ bezeichnet werden. Die Protagonistin singt dieses Lied während des Kochens und der Vorbereitung des Rattengifts, das sie um das Haus streut. Das lyrische Du des Lieds ist „Waychawcituy“, wobei *Waychaw* Quechua für *Elster* ist.²²²

Esta canción en quechua, que abre la película, habla de »Waychawcituy de las punas« lo que introduce un elemento desconocido para el espectador que no entiende el quechua y lo induce a pensar – junto con el modo pentatónico de la canción, característico de la música andina y de la lengua utilizada – que se trata de una canción tradicional, a pesar del uso de la primera persona que, siendo bastante usual en las canciones, no remite automáticamente a la protagonista.²²³

„Waychawcituy de las punas“ wurde, wie auch das zweite Lied „¿Por qué me miras así?“, von der Schauspielerin und Musikstudentin Magaly Solier selbst geschrieben²²⁴ und dient dazu, die Gedanken und Hoffnungen der Figur zu offenbaren. Auch wenn sich das lyrische Ich nicht unbedingt auf die singende Figur beziehen muss, so wird dem Zuseher schnell klar, dass dies hier der Fall ist.

Sin embargo – y el espectador lo comprobará a continuación –, la canción desvela el mismo desarrollo de la película ya que anuncia la intención de la protagonista de irse. [...] Hasta revela el momento preciso en que intentará escapar »cuando llegue el tiempo santo«.²²⁵

Ein weiteres Indiz für den Bezug des Liedes zur Protagonistin ist die Mutter, die wie der *Waychawcituy* über Hügel und Täler fortgegangen ist. Hier besingt Madeinusa ein Detail ihres Lebens, das die Zusammenführung des lyrischen Ichs und ihrer Person nahelegt.

Als Madeinusa am Ostersonntag die vergiftete Hühnersuppe für ihren Vater zubereitet, singt sie eine Variation des „Waychawcituy de las punas.“ Im Vergleich zu der ersten Version dieses Liedes ist die zweite Variante kürzer, einige Wortlaute lauten nun anders. Inhaltlich und melodisch bleibt Madeinusa aber der ersten Variante treu. Die Protagonistin

²²¹ Keines der Lieder im Film trägt einen eindeutigen Titel. In Anlehnung an Bloch-Robin möchte ich dieses Lied als „Waychawcituy de las punas“ bezeichnen. Auch für die restlichen Lieder werde ich Kurztitel verwenden, die Verweise an späterer Stelle möglich machen sollen. Die vollständigen Texte der erwähnten Lieder finden sich im Anhang.

²²² vgl. Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 120.

²²³ Bloch-Robin, Marianne: „De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor.“, S. 4-5. In: *El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*. http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.02.2013).

²²⁴ vgl. Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 120.

²²⁵ Bloch-Robin, *De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor*, http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 4-5.

besingt in dem Lied erneut den Vogel *Waychaw* und artikuliert ihre immer noch aktuellen Pläne, das Dorf zu verlassen.

4.3.3.2.2 ¿Por qué me miras así?

Die Protagonistin singt dieses Lied, als sie mit Salvador zu Beginn des *tiempo santo* alleine am Feld ist. Vor „¿Por qué me miras así?“ herrscht zwischen den beiden unangenehmes Schweigen und Salvador versucht, es zu brechen. Madeinusa nutzt das Lied einerseits, um das Unaussprechliche zu sagen. „La música permite aquí que la chica pueda expresar lo que la timidez y la vergüenza le impedirían decir.“²²⁶ Andererseits möchte sie damit Salvador für sich gewinnen, sodass er sie mit nach Lima nimmt. Aus diesem Grund stellt sie ihm, bevor sie zu singen beginnt, erneut die Frage: „¿Vienes de Lima?“²²⁷, welche Salvador bejaht.

Die Musik bietet Madeinusa Schutz und gibt ihr den Rahmen, die Frage nach Salvadors Identität zu stellen, ohne ihm bereits eine bestimmte, stereotype Identität zugeschrieben zu haben. Sie richtet sich bereits in der ersten Zeile mit einer Frage an ihn: „¿Por qué me miras así?“²²⁸, lässt die Frage aber unbeantwortet. Das Mädchen macht Salvador auf die Zuschreibungen, die er ihm und der Dorfgemeinschaft gegenüber gemacht hat, aufmerksam und weist ihn gleichzeitig darauf hin, wie wenig er über das Leben in der Andenregion bzw. in ihrem Heimatdorf Manayaycuna weiß: „No sabes de dónde soy. / Yo soy una provinciana, / Manayaycuna de corazón.“²²⁹

Madeinusa versucht, mit dem Lied Salvador für sich zu gewinnen. Er soll sich in sie verlieben und sie mit nach Lima nehmen. Wie in einem hypnotischen Zauberspruch wiederholt das Mädchen einige Zeilen, gegen Ende ist kaum noch eine Melodie erkennbar. Das Singen geht in ein Gemurmel über, die ständigen Wiederholungen zeigen, wie besessen und überzeugt Madeinusa von diesen Worten ist:

Mit diesem Lied
stehle ich dir dein Herz.
Mit diesem Lied
nehme ich dein Herz mit mir fort.
Ich stehle dir dein Herz.
Ich nehme dein Herz mit mir fort.
Ich stehle dir dein Herz.

²²⁶ Bloch-Robin, De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 5.

²²⁷ Madeinusa, Llosa, [00:42:28-00:42:30].

²²⁸ Madeinusa, Llosa, [00:43:46-00:43:49].

²²⁹ Madeinusa, Llosa, [00:44:01-00:44:08].

Ich nehme dein Herz mit mir fort.²³⁰

Der Einsatz des Quechua bietet ihr einerseits die Freiheit, ihre Absichten zu äußern, und andererseits Schutz vor möglichen Konsequenzen.

Este aspecto liberatorio y aquí hasta mágico de la música se ve pues asociado con la lengua quechua que funciona junto a la melodía como una protección añadida, como un filtro que permite al personaje expresarse sin temor alguno, arropado por la música y la lengua.²³¹

Quechua ist hier „a language of memory and ritual“²³². Während der erste Teil des Liedes ihre Passivität zeigt, geht die Protagonistin im zweiten Teil in die Aktion über.²³³

In the bilingual song on the hillside with Salvador, Made's wonder and passivity are expressed in Spanish, with Quechua entering the song as a powerful, private instrument imbued with the capacity to maintain secret her desire and also, to transform an Andean woman's wishes into future action. [...] This dual encoding is a cultural dialectic and relational cultural adaptation that fragments elements of two cultures in contact in order to encounter the register, voice, and medium appropriate for maximum control and expression.²³⁴

„¿Por qué me miras así?“ stellt aufgrund der Sängerin und den direkten Anreden einen Bezug zu Madeinusa und Salvador her. Das darauffolgende Lied fokussiert nicht auf die Protagonistin, sondern indirekt auf ihren Vater, Cayo.

4.3.3.2.3 Wenn ein Hagelsturm aufzieht

Am Nachmittag des Karsamstags singt eine alte Frau das Lied „Wenn ein Hagelsturm aufzieht.“ Sie sitzt am Fenster und scheint Cayo den Rücken zuzudrehen, der im Haus weilt. Vor ihm befinden sich eine Flasche und ein Glas Alkohol, in das er die rosaroten Plastikohrringe taucht. Die hohe, dünne Stimme der Frau durchdringt den Raum. Nicht nur für den Zuseher, sondern auch für den Bürgermeister sind ihre Worte klar und deutlich zu hören.

Inhaltlich handelt das Lied von den Worten, die das lyrische Ich an seine Geliebte richtet, um sie zum Weglaufen zu überreden. Das lyrische Ich ist ein verliebter Mann, der seine Geliebte auffordert, ihre Mantille mitzunehmen, um auf dem bevorstehenden Weg gegen das Unwetter gewappnet zu sein. Es richtet den Appell an das Mädchen, weder seinem

²³⁰ *Madeinusa*, Llosa, [00:44:42-00:45:11].

²³¹ Bloch-Robin, *De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor*, http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 5.

²³² Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 120.

²³³ vgl. Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 120-121.

²³⁴ Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 121.

Vater noch seiner Mutter von den Plänen zu erzählen, auch wenn die Mutter den Mann als Schwiegersohn willkommen heißen würde.²³⁵

Im Gegensatz zu den vorherigen Liedern singt hier nicht die betroffene Figur, sondern eine Nebenfigur, die ansonsten kaum von Relevanz ist. Von Bedeutung ist allerdings der Zusammenhang zwischen den inhaltlichen Aspekten des Lieds und den biografischen Details der Familie. Cayos Frau, die Mutter von Madeinusa und Chale, ist vor einigen Jahren während der Osterfeierlichkeiten verschwunden. Das Lied „Wenn ein Hagelsturm aufzieht“ deutet an, dass die Mutter mit einem Liebhaber nach Lima abgehauen ist.²³⁶ Während der Bürgermeister das Lied hört, verliert er die Fassung. Er tunkt die Ohringe der Mutter, die er Madeinusa die Nacht zuvor weggenommen hat, in Alkohol und beißt sichtlich vergrämt auf das Plastik. Llosa stellt hier einen Zusammenhang zwischen dem Lied und den Gedanken Cayos her. Im Gegensatz zur Innensicht auf Madeinusa, die wir durch ihre Lieder „Waychawcituy de las punas“ und „¿Por qué me miras así?“ bekommen, bleibt die Innensicht auf Cayo diffuser und verworrener. Zum einen, weil nicht er selbst singt, sondern dies eine Dorfbewohnerin für ihn übernimmt. Zum anderen, weil so der biografische Bezug nicht so deutlich hervortritt, wie er dies in Madeinusas Liedern getan hat. Während Madeinusa in „Waychawcituy“ explizit von der Mutter, die sie verlassen hat, spricht, so kann der biografische Bezug in „Wenn ein Hagelsturm aufzieht“ nur über die Montage festgestellt werden.

4.3.3.2.4 Wenn ich an meine Geliebte denke

In dem Lied „Wenn ich an meine Geliebte denke“ besingt ein lyrisches Ich seine verflossene Liebe. Es stellt sich die Frage nach dem Verbleib seiner Geliebten und wird von Zweifeln geplagt, ob die Frau einen neuen Liebhaber gefunden habe: „Wenn ich an meine Geliebte denke/ frage ich mich:/ Wen liebt sie wohl jetzt?/ Bestimmt verbringt sie ihre Nächte/ mit jemandem.“²³⁷

Im Gegensatz zu den bereits analysierten Liedern wird bei diesem Lied weder durch den Sänger noch durch die Montage ein Bezug zu einer der Figuren hergestellt. Inhaltlich knüpft das Lied jedoch an „Wenn ein Hagelsturm aufzieht“ an, wobei hier ein Perspektivenwechsel vorgenommen wurde. Das lyrische Ich spricht nun nicht aus der Sicht des heimlichen Geliebten, sondern aus der des Verflossenen, aus der Sicht des Mannes, der

²³⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:11:12-01:12:32].

²³⁶ vgl. Monette, *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa*, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

²³⁷ *Madeinusa*, Llosa, [01:28:13-01:28:33].

von seiner Geliebten verlassen wurde. Damit könnte sich das Lied auf die persönliche Situation von Madeinusas Vater beziehen, dem Madeinusa zu diesem Zeitpunkt die vergiftete Hühnersuppe einflößt.

4.3.3.2.5 Die Blasmusikkapelle

Die Osterfeierlichkeiten werden durch eine Blasmusikkapelle musikalisch untermalt. Die Musiker sind an mehreren Stellen im Film deutlich zu sehen, wodurch der Ursprung der Musik zweifelsfrei geklärt wird. Die Lautstärke der Musik gibt an, wie weit die Figuren und die Kamera von der Musik entfernt sind. Am Dorfplatz und beim Marsch ist sie deutlich lauter zu hören als im Schuppen des Bürgermeisters.²³⁸

Der vermehrte Einsatz der Blasmusik unterstreicht das Andauern der Osterfeierlichkeiten und den damit verbundenen Glauben, dass es in dieser Zeit keine Sünden gäbe. Die Musik begleitet die Prozession und gibt mit einem melancholischen Marsch die Gehgeschwindigkeit vor. Bei den Feiern am Dorfplatz bietet der schnelle, fröhliche Rhythmus die ideale Tanz- und Unterhaltungsmusik für die Exzesse.

4.3.3.3 Extradiegetische Musik

Claudia Llosa unterlegt *Madeinusa* mit zweierlei extradiegetischer Musik: Einerseits mit Saiteninstrumenten, die die Funktion haben, Madeinusas Gefühle und Gedanken auszudrücken. Andererseits wird die Filmmusik eingesetzt, Spannung zu erzeugen. Auf beide Filmmusiken soll im Folgenden detailliert eingegangen werden.

4.3.3.3.1 Ostinato

Llosa setzt an mehreren Stellen im Film ein Ostinato aus Saiteninstrumenten ein, das auf die Psyche Madeinusas hinweisen und ihre Entwicklung verdeutlichen. Ein Ostinato meint ein Musikstück, in dem eine Melodie oder ein Rhythmus wiederholt wird. Die Saiteninstrumente verweisen auf Madeinusas psychischen Zustand, sie spiegeln ihre Hoffnungen und Ängste wider. In chronologischer Reihenfolge soll nun genau auf die Verbindung zwischen Madeinusas Gedanken und der Musik eingegangen werden.

Das Ostinato wird zum ersten Mal zu Beginn des Films eingesetzt.²³⁹ Madeinusa befindet sich im Schuppen und betrachtet die Habseligkeiten ihrer Mutter. Das Anschlagen einer Klaviertaste weckt die Neugier der Zuseher und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Kiste. Erst wenige Augenblicke später wird klar, dass der Ton Teil eines Motivs ist, auf

²³⁸ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:39:43-00:40:26].

²³⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:05:58-00:07:31].

welches die Regisseurin im weiteren Verlauf des Films an entscheidenden Stellen zurückgreift. Neben einem Klavier kommt mit einer Gitarre ein weiteres Saiteninstrument zum Einsatz.

Die Untermalung dieser Szene durch das Leitmotiv der Saiteninstrumente arbeitet den Subtext der Handlung heraus. Sie gibt der ansonsten eher neutralen Szene eine „emotionale Richtung“²⁴⁰, subtil weist sie auf den emotionalen Wert, den diese Gegenstände für Madeinusa haben, hin. Das Konzept, den Subtext mittels musikalischer Untermalung herauszuarbeiten,

bindet das Publikum ein, lenkt die Aufmerksamkeit unmerklich und fördert die Identifikation mit den Charakteren. Zudem erleichtert es dem Komponisten, eine Grundemotionalität zu etablieren, auf deren Hintergrund die Aktionen und Dialoge der Figuren glaubwürdig wirken.²⁴¹

Der langsame Rhythmus und die leisen Töne verdeutlichen sowohl Madeinusas Wunsch, Manayaycuna zu verlassen als auch ihr Zögern. Die Lautstärke der Musik legt nahe, dass sie ihren Wunsch kaum auszusprechen vermag. Der zweite Einsatz dieses Motivs²⁴² zeigt Madeinusas zerstörte Hoffnung. Sie entdeckt die verbrannten Sachen in der Feuerstelle und beschuldigt ihre Schwester, während das Klavier leise die bereits bekannte Melodie spielt. Die verminderte Lautstärke zeigt zusammen mit dem Schluchzen und den Tränen ihre Trauer. Als ihr Vater ihr mit dem einfachen Satz „He sido yo.“²⁴³ mitteilt, wer die Schuld daran trägt, wird das Klavier lauter und energischer. Madeinusas Zorn und Schmerz richten sich in diesem Augenblick gegen ihren Vater.

Als Madeinusa das Foto von der Wahl der *Virgen* erhält, freut sie sich darüber sehr. Sie versteckt es vor ihren Mitmenschen und beginnt, ein Band daran zu nähen, um es als Halskette zu tragen. Ihre Freude wird durch die energische Musik der Saiteninstrumente untermalt.²⁴⁴

Llosa setzt das Ostinato zum vierten Mal ein, nachdem Chale ihrer Schwester die langen Haare abgeschnitten hat.²⁴⁵ Dieses Mal kommt ausschließlich das Klavier zum Einsatz, die ersten Takte werden mehrmals wiederholt und von lautem Schluchzen begleitet. Die Flucht

²⁴⁰ Weidinger, Andreas: *Filmmusik. 2., überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2011, S. 20. (Praxis Film; Bd. 68)

²⁴¹ Weidinger, *Filmmusik*, S. 21.

²⁴² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:27:46-00:28:32].

²⁴³ *Madeinusa*, Llosa, [00:28:24-00:28:25].

²⁴⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:31:48-00:32:53].

²⁴⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:02:41-00:28:32].

wird ebenfalls von dem Leitmotiv untermalt.²⁴⁶ Als Madeinusa und Salvador das Dorf verlassen, beginnt das Klavier schnell und deutlich lauter als die Male zuvor zu spielen. Die einsetzende Geige unterstreicht Madeinusas Entschlossenheit, das *crescendo* verdeutlicht ihren starken Wunsch zur Flucht. Als sie wegen der Ohringe zurückkehrt, wird die Musik kontinuierlich lauter und zeigt so, dass dies nicht etwa eine Ausrede ist, sondern dass es ihr sehnlichster Wunsch ist, die Ohringe nach Lima mitzunehmen. An dieser Stelle erreicht die Klaviermusik erstmals eine Lautstärke, die die restlichen Geräusche übertönt.

Am Ende des Films verdeutlicht der Einsatz der Klaviermusik, dass Madeinusa ihr Ziel erreicht hat.²⁴⁷ Die Geige setzt bereits in den ersten Takten ein, das *crescendo* überdeckt diesmal die Stimme von *El Mudo* vollkommen. Das Motiv, das durch den Film hin weitergeführt wurde, wird im Abspann fortgeführt und variiert.

Claudia Llosa nutzt dieses Motiv, um auf der auditiven Ebene auf die Entwicklung der Protagonistin hinzuweisen. Die Verbindung von Saiteninstrumenten mit einem indigenen Mädchen aus einem abgeschotteten Dorf in den Anden weist auf Madeinusas Vorliebe für das Exotische und das Fremde hin. Die Saiteninstrumente, die im Film zum Einsatz kommen, sind typisch für die westliche Welt. Llosa nutzt das Ostinato, um nicht nur über den Namen der Figur, sondern auch über die Musik auf ihren Charakter und die bevorstehende Flucht hinzuweisen.

En efecto, la música traduce su evolución psicológica, desde el simple y lejano deseo de huir –unas pocas notas indecisas –, hasta la esperanza y la realización del deseo. El tema utilizado es pentatónico, modo característico de las culturas andinas, reflejando las fuertes raíces cultural de Madeinusa, pero la utilización de instrumentos de origen europeo puede traducir su atracción por lo foráneo – plasmada en su mismo nombre – y su deseo de escapar de su pueblo cerrado.²⁴⁸

4.3.3.3.2 Der Einsatz von Musik, um Spannung zu erzeugen

An einer Stelle des Films setzt die Regisseurin musikalische Untermalung ein, um eine Szene spannender und dramatischer wirken zu lassen. Besagte Szene ist die Vergiftung des Vaters, die von spannungsgeladener, ansteigender Musik unterlegt wird.²⁴⁹ Diesen Vorgang nennt man „mit der Handlung spielen“²⁵⁰. Es bedeutet, „direkt die offensichtlichen Vorgänge und Emotionen einer Geschichte musikalisch zu reflektieren“²⁵¹ und erleichtert

²⁴⁶ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:22:04-01:23:41].

²⁴⁷ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:34:40-01:39:44].

²⁴⁸ Bloch-Robin, De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 3.

²⁴⁹ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [01:28:31-01:31:21].

²⁵⁰ Weidinger, *Filmmusik*, S. 18.

²⁵¹ Weidinger, *Filmmusik*, S. 18.

so die Identifikation mit den Figuren. Die Musik unterstützt die Handlung und kreiert ein stimmiges Bild, dessen Deutungsmöglichkeiten zu einer Variante hin zugespitzt werden.

4.3.4 LICHT, RAUM UND FARBE

Madeinusa ist geprägt von dem Kontrast zwischen der Weite der Andenregion und der Enge der Gassen und Häuser des Dorfes. Innen- und Außenräume werden abwechselnd eingesetzt und je nach Tageszeit unterschiedlich stark beleuchtet. Der Originalschauplatz ermöglicht es Llosa, ein detailliertes Bild des Dorfes Manayaycuna zu kreieren, das den Zuschauern den gesamten Film hindurch realistisch und authentisch erscheint.

Im Bereich der Innenräume zählen das Haus des Bürgermeisters und der dazugehörige Schuppen zu den wichtigsten Orten. Im Haus des Bürgermeisters spielt sich das häusliche Leben der kleinen Familie ab. In diesen Sequenzen werden die Gewalttätigkeit des Mannes, die Hoffnungen von *Madeinusa* und die Resignation von Chale deutlich. Tagsüber dringt wenig Licht durch die kleinen Fenster der schmalen Häuser, neben dem Sonnenlicht sind keine Lichtquellen erkennbar. Die Räume wirken dadurch düster und erdrückend. Bei Nacht werden sie von Öllampen erleuchtet, die an für den Zuseher sichtbaren Stellen angebracht sind. Sie leuchten den Raum spärlich aus und tauchen ihn in ein warmes Licht. Trotz des matten Lichts sind die relevanten Details für den Zuseher problemlos erkennbar.

Bei der Wahl der *Virgen*²⁵², in der Kirche²⁵³ und beim nächtlichen Umzug²⁵⁴ kommt eine Vielzahl von Kerzen zum Einsatz, die den Raum erleuchten bzw. die Prozession schmücken. Neben der Funktion der Erhellung des Raumes bzw. der Umgebung werden die Kerzen auch eingesetzt, um eine sakrale Stimmung zu generieren. So setzt Llosa die Kerzen auch bei den Vorbereitungen der Wahl der *Virgen* ein, obwohl das einströmende Tageslicht den Raum zur Genüge erleuchten würde. Die Kerzen werden mehrmals im Vordergrund der Einstellungen gezeigt. Der Überfluss der Kerzen in diesen Szenen schafft eine rituelle Atmosphäre.

Llosa verwendet Panoramaaufnahmen, um die Weite der Andenregion, die das Dorf umgibt, zu zeigen (vgl. Kap. 4.3.2.1.8 Weitaufnahme). Außerhalb des Dorfes liegt ein See, die andere Richtung ist von einer weiten Steppe mit kniehohem Gras geprägt. Auch ein Wald, durch den *Madeinusa* und Salvador bei ihrer Flucht gehen, befindet sich in unmittel-

²⁵² vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:18:21-00:19:20].

²⁵³ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:36:00-00:38:56].

²⁵⁴ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:46:57-00:48:22].

telbarer Nähe von Manayaycuna. Es sind nicht nur die Panoramaaufnahmen, die den Eindruck des Offenen vermitteln: Außerhalb des Dorfes steht Madeinusa nicht unter Beobachtung und kann tun und lassen, was sie will. Hier ist sie ihrem Wunsch, Manayaycuna zu verlassen, näher.

Während des *tiempo santo* werden verschiedene Lichtquellen verwendet, um das Dorf während der Osterfeierlichkeiten auch nachts zu erleuchten. Wie bereits oben erwähnt wurde, werden Kerzen im Rahmen der Prozession eingesetzt, um ihr einen sakralen Charakter zu verleihen. Neben Öllampen, die in regelmäßigen Abständen wie Laternen an den Häusern angebracht wurden, werden Feuerwerke gezündet. Als modernes, westliches Element stechen die Feuerwerke und Böller gegenüber den anderen Lichtquellen hervor. Sie werden vor allem dazu eingesetzt, den Feierlichkeiten den Charakter von etwas Besonderem, von einem Spektakel zu verleihen. Die Feuerwerke sind Teil der westlichen Elemente, die, sofern sie von Nutzen für die Dorfgemeinschaft sind und nicht weiter ausgegliedert werden können, zur Erschaffung des Spektakels dienen. Ähnliches passiert mit dem Mikrophon, das wiederholt im Rahmen der Osterfeiern eingesetzt wird.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Lichtquellen, sofern sie zum Ausleuchten der Umgebung notwendig sind, für den Zuseher sichtbar sind. Ein einer Szene wird das Licht eingesetzt, um ein Moment der Überraschung beim Zuseher zu erzielen. In dieser Szene ist der Schuppen nur durch das Mondlicht spärlich beleuchtet und Salvador dreht langsam eine Öllampe auf. Salvador selbst ist überrascht, als er Madeinusa im fahlen Licht im Schuppen entdeckt.²⁵⁵ Diese Überraschung empfindet das Publikum nach, wenn es durch den Verfremdungseffekt des Licht-Aufdrehens kurzzeitig aus der Illusion gerissen wird. Llosa spielt hier gezielt mit den Erwartungen der Zuschauer und lässt sie Salvadors Gefühle nachempfinden.

Nicht nur die Wahl der Orte und deren Beleuchtung, auch die Farbgestaltung trägt enorm dazu bei, dass *Madeinusa* ein realitätsgetreues Abbild des Andendorfes zeigt. Im Bereich der Kostüme wählte die Regisseurin originale Kleidung der Bewohner von Canrey Chico, die vor allem in den Farben Rot, Blau, Weiß und Schwarz gehalten werden. Madeinusa trägt einen roten Rock und eine blaue Weste in Kombination mit einer weißen Bluse. Chale wird die meiste Zeit über in einer Bluse und einer roten Weste gezeigt. Für ihren Vater sind dunklere Farben vorbehalten. Um seine Autorität zu unterstreichen trägt er Anzüge.

²⁵⁵ vgl. *Madeinusa*, Llosa, [00:52:46-00:54:08].

Die Farben, in die die Familie des Bürgermeisters gekleidet ist, spiegeln sich auch in den Kostümen der restlichen Dorfbewohner wider. Tendenziell tragen die Frauen und Mädchen bunte und leuchtende Farben, wohingegen die Männer und Jungen dunkle Grau-, Blau-, Braun- und Schwarztöne wählen. Auch Salvador ist hier keine Ausnahme. Im Bereich der Farbgestaltung heben sich Madeinusas Ohrringe deutlich von den anderen Gegenständen ab. Da die restlichen Frauen in Manayaycuna keinen Ohrschmuck tragen, fallen die pink-roten Ohrringe aufgrund ihrer Einzigartigkeit auf. Des Weiteren sticht die helle Farbe des Plastiks hervor, sie ist ausschließlich den Ohrringen vorbehalten.

4.4 MOTIVE UND SYMBOLE

In diesem Kapitel sollen die Motive und Symbole, die Llosa in *Madeinusa* einsetzt, analysiert werden. Die Frage nach dem Motiv in der Filmwissenschaft lässt sich nicht ohne Weiteres beantworten. Im folgenden Teil sollen zuerst verschiedene Merkmale und Funktionen von Motiven und Symbolen präsentiert werden, sodass die Grundlage für die Analyse der Motive und Symbole in *Madeinusa*, wie beispielsweise die Motivik der Namen oder das Motiv der abwesenden Mutter, gegeben ist.

4.4.1 MOTIVE UND SYMBOLE

Motive sind dadurch gekennzeichnet, dass sie innerhalb eines Films mehrmals vorkommen. Bordwell und Thompson sehen jede Art der Wiederholung in einem Film als Motiv an:

It's useful to have a term to describe formal repetitions, and the most common term is motif. We shall call any significant repeated element in a film a motif. A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait. We may call a pattern of lighting or camera position a motif if it is repeated thorough the course of a film. [...] Film form uses general similarities as well as exact duplication. [Hervorhebungen im Original]²⁵⁶

Laut diesem Definitionsansatz wird also jede Wiederholung in einem Film als Motiv analysiert. Ein ebenfalls wichtiges Kriterium ist die Variation des Motivs, die durch den Film hindurch vorgenommen wird. Die Autoren sprechen von einem „need for variety, contrast, and change in films“²⁵⁷, der die Weiterentwicklung der Handlung ermöglicht. „Form needs its stable background of similarity and repetition, but it also demands that differences be created.“²⁵⁸ Die Wiederholungen und die Variation des Motivs implizieren die Absicht des

²⁵⁶ Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction. Eighth Edition*. New York: McGraw-Hill 2008, S. 66.

²⁵⁷ Bordwell, Thompson, *Film Art: An Introduction*, S. 67.

²⁵⁸ Bordwell, Thompson, *Film Art: An Introduction*, S. 67.

Regisseurs.²⁵⁹ Sie entstehen nicht etwa zufällig, sondern sind motiviert und absichtlich an bestimmten Stellen im Film platziert, um den Zuseher anzusprechen.²⁶⁰

So sind Motive als Markierung einer enunziativen Instanz hervorgebracht, ostentativ hervorgehoben, und richten sich primär an den Zuschauer als Spurenleserin. Manchmal sind sie Teil der Diegese (als Objekte, Gesten, Bewegungen) oder der Handlung (als strukturelle Einheit); manchmal werden sie von den Figuren wahrgenommen und interpretiert oder gar willentlich hinterlassen, manchmal sind sie eher als rhetorische oder ästhetische Konfiguration angelegt, die die Figuren involviert oder auch nicht (Rahmungen, Licht-/ Schatten-Spiele, Farbgebung etc.) [...] Damit die Spuren zum Motiv werden und zum Spurenlesen auf Seiten der Zuschauer führen, müssen all diese Momente auffällig werden, sich demonstrativ wiederholen und wandeln.²⁶¹

Wulff betont des Weiteren, dass Stoffe zu Motiven weiterentwickelt und mit „diffusen Bedeutungen“²⁶² aufgeladen werden. Motive gehen über den jeweiligen Text hinaus und sind für bestimmte Genres spezifisch, beispielsweise der *edle Wilde* als Teil des Westerns.²⁶³ Wulff spricht nicht wie Bordwell und Thompson jeder Wiederholung den Status eines Motivs zu: „Nicht alle *Bild-Stereotypen* haben auch den Status von Motiven – dazu fehlt ihnen oft das Moment der semantischen Aufladung unabhängig von den Verwendungen im jeweiligen Text.“²⁶⁴ Motive erfüllen meist mehrere Funktionen und lassen sich aus mehreren Perspektiven deuten. Erst eine Analyse macht das Motiv als solches zugänglich und ermöglicht, es im jeweiligen Kontext richtig zu interpretieren.

[Motive] sind performativ, an Situationen, Bewegungen oder Handlungen gebunden oder lösen diese aus – doch das bedeutet nicht, dass sie zwingend narrativ wirksam sind. [...] Ein filmisches Motiv ist aber immer wahrnehmbar und selbst als wandelbares identifizierbar [...] Seine Funktion ist jedoch von vornherein abhängig von der analytischen Perspektive: Auch in diesem Sinne sind Motive performativ, denn sie schieben die Kettenbildung an. Die narratologische Perspektive ist dabei eine mögliche, im engeren Sinne hermeneutische; daneben gibt es stärker autoren- oder mediumsspezifische, ästhetisch-plastische Lesarten, musikologisch inspirierte, epistemologische, kulturanthropologische etc.²⁶⁵

An dieser Stelle muss eine Abgrenzung der Motive von den Symbolen vorgenommen werden. Ähnlich wie die Motive sind auch die Symbole absichtlich und bewusst gesetzt. Es bedarf einer Analyse, um die Symbolik eines Films in seiner Ganzheitlichkeit zu verstehen.

²⁵⁹ vgl. Frisch, Simon: „Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse.“, S. 13. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 001, 2010, S. 1-18. http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf (zuletzt aufgerufen am 10.02.14)

²⁶⁰ vgl. Tröhler, Margrit: „Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur.“, S. 36. In: Brinkmann, Christine N; Hartmann, Britta; Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren 2012, S. 33-42.

²⁶¹ Tröhler, Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur, S. 36.

²⁶² Wulff, Hans J.: „Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft.“, S. 2. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, S. 1-17, <http://www.derwulff.de/2-172> (zuletzt aufgerufen am 24.03.14).

²⁶³ vgl. Wulff, Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft, <http://www.derwulff.de/2-172>, S. 4-5.

²⁶⁴ Wulff, Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft, <http://www.derwulff.de/2-172>, S. 5.

²⁶⁵ Tröhler, Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur, S. 38.

Symbolen wohnt eine ähnlich diffuse Bedeutung wie Motiven inne. Ihre Bedeutung kommt über Verschiebungen zustande.

Symbolisieren heißt, einem Objekt oder einer Person eine zusätzliche, auf ein anderes Phänomen hindeutende Bedeutung zu verleihen; etwas meint auf einmal etwas ganz anderes als das, was es eigentlich ist. Die Funktion der Symbolisierung ist deutlich eine Verschiebung, um Zusammenhänge neu zu verorten, einen Hinweis auf »Eigentliches«, eine bedeutungsträchtige Verfremdung.²⁶⁶

Die Aufladung der Symbole geschieht durch den Text selbst. Die Symbole eines Films können einzigartig oder Teil eines kulturell ausgeprägten Symbolsystems sein. Beispiele für diese allgemein bekannten Symbole aus kulturell geprägten Symbolsystemen sind das Kreuz als Zeichen für das Christentum und der Ring als Zeichen für die Ehe.²⁶⁷

4.4.2 MOTIVE UND SYMBOLE IN *MADEINUSA*

Ein mehrfach eingesetztes Motiv in *Madeinusa* ist das des rauschenden Festes. Die Osterfeierlichkeiten werden als eine Zeit ohne Regeln und Sünden propagiert. Tatsächlich unterliegen sie allerdings einem streng geregelten, für die Teilnehmenden verbindlichen Ablauf:

El más sagrado de los momentos es, así, también el más profano; es un carnavalesco período de festividad, borrachera y licencias sexuales. Por supuesto, tal estado de excepción, durante el cual todas las fronteras se deshacen, debe tener sus propios límites cuidadosamente demarcados y fuertemente ritualizados.²⁶⁸

In dieser Karneval-ähnlichen Zeit finden Ausschweifungen aller Art statt. Aktivitäten wie das gegenseitige Krawatten-Abschneiden stellen sämtliche Dorfbewohner auf dieselbe Stufe. Diese Konzeption des *tiempo santo* ermöglicht den subalternen Figuren, ihren sonst ungehörten Stimmen Gehör zu verschaffen.

Recuérdese por ejemplo a Mijail Bajtin, quien al reflexionar sobre el carnaval y el mundo al revés en contextos europeos, hacía notar que a pesar de que puedan tener un carácter liberador para los subalternos, son eventos temporales que cuentan con la autorización y permiso de los grupos de poder.²⁶⁹

Innerhalb dieser Feierlichkeiten dominiert eine Einstellung, die durch ihre Wiederholung das Andauern des Ausnahmezustandes anzeigt. Diese Szenen sind von der schnellen, fröhlichen Blasmusik und den bunten Lichteffekten der Feuerwerke durchzogen. Im Bereich der Kamera dominieren Reißschwenks und unscharfe Bilder. Seine Motivik erhält das Fest einerseits durch die Wiederholungen und andererseits durch die Nähe zu ähnlich sorgen-

²⁶⁶ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 23.

²⁶⁷ vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 162.

²⁶⁸ Beasley-Murray, Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú, S. 386.

²⁶⁹ Zevallos-Aguilar, Juan: „*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal.“, S. 74. In: *Wayra*, Nr. 4, 2006, S. 71-80.

freien und fröhlichen Veranstaltungen, bei denen der Ausnahmezustand sämtliche Regeln eliminiert.

Ebenfalls motivisch eingesetzt wird die Musik der Saiteninstrumente (vgl. dazu Kap. 4.3.3.3.1 Ostinato). Die Saiteninstrumente stellen hier eine Brücke zwischen der ländlichen Welt, aus der Madeinusa stammt, und der westlichen Welt bzw. der Hauptstadt Lima her. Die Untermalung der Entwicklung Madeinusas mit für die Region unüblichen Instrumenten verweist auf ihre Faszination für das Exotische und kann als Vorausdeutung ihres Schicksals gesehen werden.

Ein weiteres wichtiges Motiv ist das der abwesenden Mutter. Was tatsächlich mit ihr geschehen ist, lässt die Regisseurin im Unklaren. In den Liedern und in den Gesprächen zwischen den Schwestern wird mehrfach erwähnt, dass sie nach Lima gegangen sei. Zwei Aussagen von Chale und ihrem Vater lassen den Zuseher stutzig werden. Chale sagt über das Rattengift, das es Glück brächte und Cayo meint, dass es so kurz vor den Feiertagen schon lange keinen Tod mehr gegeben hätte.²⁷⁰ Ist die Mutter nun also gar nicht mit ihrem Liebhaber nach Lima gegangen? Wurde sie von ihrer Familie (mit Rattengift) ermordet?²⁷¹ Obwohl die Mutter physisch nicht anwesend ist, ist sie dennoch präsent. Madeinusa wird durch die Ohringe und Zeitschriften an sie erinnert, Chale entkommt der Fragerei ihrer jüngeren Schwester kaum und auch der Vater hat beim Anblick der Plastikohrringe mit seiner Fassung zu kämpfen.

Im religiösen Bereich findet sich das Motiv der Heiligen Jungfrau, das durch Madeinusa verkörpert wird. Als Jungfrau hält sie die moralische Reinheit des Dorfes hoch. Vor der Prozession unterzieht sie sich mehrfachem Waschen. Die Befleckung der Jungfrau wird im Film über das Blut an ihren Oberschenkeln nicht nur figurativ, sondern auch tatsächlich bildlich präsentiert. Die Entjungferung durch Salvador ist nicht nur Madeinusas individuelle Auslegung der sexuellen Freiheiten der Osterzeit, sondern gleichzeitig ein Akt der Rebellion gegenüber ihrem Vater. Für Madeinusa stellt die Befleckung durch Salvador und ihren Vater keineswegs etwas Schlechtes dar. Der Tod der beiden Männer, mit denen sie Sex hatte, ermöglicht ihr den Ausbruch aus dem abgeschiedenen Dorf.

Letztendlich muss auch das Motiv der Puppen erwähnt werden. An das Kleid der *Virgen* sind Plastikpuppen genäht, die auf die Fruchtbarkeit der Jungfrau verweisen. Madeinusa

²⁷⁰ *Madeinusa*, Llosa, [00:23:44-00:23:56].

²⁷¹ Kroll, *Between the 'Sacred' and the 'Profane'*, S. 120-121.

nimmt eine kleine Puppe mit nach Lima. Im Auto bindet sie ihren abgeschnittenen Zopf an ihren Kopf und liebkost sie. Die Puppe könnte auf eine mögliche Schwangerschaft Madeinusas verweisen. In jedem Fall verweist sie auf die Suche nach der Mutter, die ja ohne ihre Kinder nach Lima geflüchtet sein soll. Welches Schicksal Madeinusa und vielleicht auch dem ungeborenen Kind in Lima blüht, lässt die Regisseurin offen.²⁷²

Im Bereich des Hässlichen stechen einige Symbole hervor. Beispiele hierfür sind die Läuse, die Chale plagten und die sie auch bei ihrer Schwester vermutet. Wie das Summen der Fliegen weisen auch die Läuse auf die schmutzige Umgebung, in der *Madeinusa* spielt, hin. Die Ratten rufen beim Zuseher ähnliche Abscheu wie die Fliegen und Läuse hervor. Die Protagonistin glaubt, dass tote Ratten Glück bringen. Ihre Schwester bezeichnet hingegen das Rattengift selbst als glückbringend. Des Weiteren sind mehrmals Ratten, sowohl sterbende als auch neugeborene, im Film zu sehen. Während die halbtoten Ratten auf das Glück und Leben der Menschen hinweisen, so deuten die quickfidelen Rattenjungen auf den Tod eines Menschen hin, der mit dem Vatemord kurz danach eintritt.

Die Ohrringe stellen ein wichtiges Symbol in *Madeinusa* dar. An mehreren Stellen tragen die filmischen Mitteln und Gesten der Figuren dazu bei, die Aufmerksamkeit der Zuseher auf die Schmuckstücke zu lenken. Madeinusa ist die einzige Figur, die solchen Schmuck trägt. Über die Plastikohrringe stellt Llosa einen Zusammenhang zwischen dem Andendorf und der Hauptstadt Lima her. Als exotisches, ungewöhnliches Objekt verdeutlichen die Ohrringe Madeinusas Faszination für das Fremde. Des Weiteren verbinden sie die Protagonistin mit der abwesenden Mutter. „Los aretes no son un símbolo de *la mujer que se fue* sino de lo que *la madre dejó*. [Hervorhebungen im Original].“²⁷³ Die Ohrringe stellen für Madeinusa das dar, was von ihrer Mutter geblieben ist und fungieren als Glücksbringer, den Madeinusa nicht missen will.

Auch die Namen der Protagonisten unterliegen einer durchdachten Symbolik. Der Name der Protagonistin stammt von der Aufschrift *Made in USA* und verweist auf einen fremden, weit entfernten Ort. Salvador wird wortwörtlich als *Retter* bezeichnet. *Manayaycuna*, so der Name des Dorfes, ist Quechua und bedeutet „a place which no one can enter“²⁷⁴. Die

²⁷² vgl. Zevallos-Aguilar, *Madeinusa y el cargamontón neoliberal*, S. 76.

²⁷³ Ubilluz Raygada, Del ‘Informe sobre Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa, S. 148.

²⁷⁴ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa’s *Madeinusa*, S. 500.

Wahl der Namen unterstützen die Charaktere und das Setting, sodass ein stimmiges Bild entsteht.

4.5 INTERPRETATION

„*Madeinusa* es una fábula de tintes oscuros, en un lugar de los Andes con reglas y ritos propios, que no excluyen la crueldad.“²⁷⁵ Wie sich die Ansichten der Regisseurin Claudia Llosa und ihre individuelle Schreibweise in dem Spielfilm zeigen, soll in diesem Kapitel zusammengefasst werden.

Llosa zeigt den Gegensatz zwischen der indigenen Bevölkerung in den Bergregionen und der Stadtbevölkerung der Hauptstadt. Der Kontakt zu einem Geologen aus Lima macht die Kontraste zwischen den beiden gesellschaftlichen Sphären deutlich. Lange Zeit wurde die indigene Bevölkerung in der Literatur und der Kunst als Kollektiv dargestellt, die Einzelpersonen blieben in der Masse anonym.²⁷⁶ Die Individualisierung war Figuren der westlichen Welt vorbehalten. Llosa hingegen fokussiert auf ein indigenes Mädchen und stellt dessen Entwicklung in den Mittelpunkt des Films. Durch die Hervorhebung des Individuums verweist sie gleichzeitig auf *Madeinusa*s Charakter, der seine eigene Identität sucht. Anhand der Figur *Madeinusa* macht die Regisseurin deutlich, wie schwer sich der Prozess der Identitätsfindung in einem Land, in dem mehr als 80% der Population zur indigenen Bevölkerung gehören²⁷⁷, gestaltet.

Das Ausloten der kulturellen Identitäten findet auf mehreren Ebenen statt. Bereits der ungewöhnliche Name deutet auf die kulturelle Diversität hin. Die Ohrringe und die Saiteninstrumente unterstreichen den Prozess der Identitätsfindung und ermöglichen es *Madeinusa*, ihren Platz inmitten der kulturellen Vielfalt in Peru zu finden. „El viaje de *Madeinusa* es finalmente uno de ida y vuelta, uno que representa a esa Lima migrante en constante desarrollo y crecimiento que combina las tradiciones andinas con ciertos aspectos de la modernidad.“²⁷⁸ *Madeinusa* schafft es, die Traditionen der Hauptstadt Lima mit denen ihres Heimatdorfes Manayaycuna zu verbinden. Nach westlicher Manier trägt sie Ohrringe

²⁷⁵ Bedoya, Ricardo: „*Madeinusa*.“, S. 898. In: Heredero, Carlos F. (Hg.): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 10. *Antología de películas*. J – Y. Madrid: Fundación Autor 2011, S. 898-899.

²⁷⁶ vgl. Gaspar, The Tradition of Anonymity in the Andes, S. 391-394.

²⁷⁷ vgl. Pagán-Teitelbaum, Iliana: „Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema.“, S. 73. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 7, Nr. 1, 2012, S. 71-93.

²⁷⁸ Wolfenzon, Carolyn: „‘El Phishtaco’ y el conflicto entre la costa y la sierra en ‘Lituma en los Andes’ y ‘*Madeinusa*’“, S. 40. In: *Latin American Literary Review*, Vol. 38, Nr. 75, 2010, S. 24-45.

und eine Kette. Die Kette ist aber nicht etwa aus Gold oder aus Perlen, sondern besteht aus einem roten Band und dem Foto, das Salvador von ihr bei der Wahl der Jungfrau gemacht hat. Madeinusa kann ihre Identität allerdings erst finden, nachdem sie sich von jeglicher Autorität befreit hat.

Pues Madeinusa tiene que ver con la destitución sistemática de la autoridad: religiosa, laica y liberal, cada una de las cuales está representada por las tres figuras masculinas que mueren con el desarrollo de la trama. Cristo, el alcalde y el »gringo« deben ser eliminados para que Madeinusa tenga alguna esperanza de liberación.²⁷⁹

Zum Ersten sind es die Religion und die Vorstellung der Sünde, die es ihr verbieten, ihre Mutter in Lima zu suchen. Der Bürgermeister stellt die höchste Autorität in Manayaycuna dar. Als subalterne Frau hat Madeinusa keine Möglichkeit, ihrem Vater zu widersprechen. Die Komplizenschaft mit ihrer Schwester und die gemeinsame Beschuldigung Salvadors verhindern, dass Madeinusa über einen Mann in die städtische Gesellschaft eingeführt wird. Llosa zeigt die Entwicklung des Mädchens über die Emanzipation von den Autoritäten, die es umgeben. Um das Aushandeln der kulturellen Identität und die Befreiung von den Autoritäten zu zeigen, greift Llosa mit der Teilung in fünf Akte auf traditionelle Erzählmuster zurück.

Im Bereich der filmischen Mittel zeigt sich die Schreibweise der Autorin in der Präferenz der kleineren Einstellungsgrößen, der Montage und in der Kreation des Subtextes durch die Musik. „Las imágenes más sugestivas son las filmadas de cerca,“²⁸⁰ hält Bedoya fest. Die Detail-, Groß- und Halbnahaufnahmen durchziehen den Film und zeigen die bedeutendsten Szenen des Films. Während die Detailaufnahmen die Symbole und Motive des Films betonen, heben die Großaufnahmen die Gefühle der Figuren hervor. Die Halbnahaufnahmen verweisen auf das Konfliktpotential der jeweiligen Szene. Im Bereich der Montage spielt die Regisseurin mit dem Wissensstand der Zuschauer. Einige Schnitte tragen explizit dazu bei, den Informationsstand der Zuseher im Vergleich zu dem der Figuren zu erweitern. An anderen Stellen jedoch ist der Zuschauer dazu aufgerufen, Hypothesen über das Geschehen anzustellen, da Llosa *in medias res* einsteigt und die jeweiligen *Establishing Shots* an späterer Stelle nachreicht. Das aktive Mitdenken seitens des Publikums fordert Llosa zu Beginn des Films über ein Insert ein. Im Bereich der Musik zeigt sich ein weiteres Spezifikum der Schreibweise der peruanischen Regisseurin. Die für die Anden untypischen Saiteninstrumente wie das Klavier und die Geige untermalen die Szenen, in denen die Ent-

²⁷⁹ Beasley-Murray, Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú, S. 390.

²⁸⁰ Bedoya, Madeinusa, S. 899.

wicklung der Protagonistin thematisiert wird. Als für die westliche Welt typische Instrumente deuten sie den Verlauf der Handlung voraus. Die intradiegetischen Lieder, die auf Quechua gesungen werden, verweisen auf die Traditionen des Andendorfes und dessen kulturellen Hintergrund. Der Film beginnt mit einem von Madeinusa gesungenen Lied und schließt mit der immer lauter werdenden Entwicklung des Leitmotivs der Saiteninstrumente, das auch den Abspann unterlegt.

Die Gesellschaft, die Llosa in *Madeinusa* zeichnet, ist vollkommen fiktiv. Die Laienschauspieler sowie der Originalschauplatz schaffen ein Bild, das dem Zuschauer realitätsnah und wirklich vorkommt. Die endgültige Identifikation mit den Dorfbewohnern wird allerdings durch die Rückständigkeit des Dorfes und den Inzest zwischen Vater und Tochter vermieden.

The director is combining a number of traditions in order to create a hybrid Andean type recognizable as 'other'. These traditions are not necessarily related to the Andean indigenous world, although they refer to forms of otherness located on the geographical or historical margins of the western world, as is the case with carnival.²⁸¹

Llosa unterstreicht die Andersartigkeit des Dorfes durch die Darstellung des Hässlichen: Das Entfernen von Ratten und Läusen zählt zu den täglichen Aufgaben der Mädchen. Der Inzest zeigt, dass die Gesellschaft krank ist, gilt doch das Verbot des Inzests als ein Merkmal der modernen Zivilisation.²⁸² „*Madeinusa* ist das faszinierende Beispiel eines Films auf der Grenze zwischen Gesellschaftsportrait und surrealem Gespinnst, Schönheit, Banalität und Grausamkeit“,²⁸³ so fasst Bettina Bremme die Schreibweise der peruanischen Regisseurin zusammen.

²⁸¹ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 33.

²⁸² vgl. Wolfenzon, El Phishtaco' y el conflicto entre la costa y la sierra en 'Lituma en los Andes' y 'Madeinusa', S. 35.

²⁸³ Bremme, *Movie-mientos 2. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*, S. 95.

5. LA TETA ASUSTADA (2009): CLAUDIA LLOSAS ZWEITER SPIELFILM IM VERGLEICH ZUM ERSTEN

Um Claudia Llosas spezifische Schreibweise aufzuzeigen, ist es unabdingbar, alle ihrer Werke zu analysieren. Aus dem Grund soll in diesem Kapitel auf ihren zweiten Spielfilm, *La teta asustada*, eingegangen werden. Die Kategorien, die in *Madeinusa* im Vordergrund standen, sollen auch bei diesem Film berücksichtigt werden, sodass die Vergleichbarkeit der beiden Filmanalysen gegeben ist. In die Analyse des zweiten Films sollen an gegebenen Stellen Erkenntnisse des ersten eingewoben werden, um so bereits während der Analyse einige Aspekte der persönlichen Schreibweise und Weltsicht von Claudia Llosa hervorzuheben. Dadurch wird deutlich gemacht, welche filmtechnischen Verfahren, Figurenkonstellationen und Motive sich durch das gesamte Werk der Regisseurin ziehen und somit als Teil ihrer Autorschaft in Betracht zu ziehen sind.

5.1 HINTERGRUND UND ALLGEMEINES

Claudias Llosa zweiter Spielfilm trägt den Titel *La teta asustada*²⁸⁴ und wurde 2009 veröffentlicht. Im Gegensatz zu *Madeinusa* wurde der Film zuerst in Spanien und erst danach im Heimatland der Regisseurin gezeigt.²⁸⁵ Beide Filme wurden bei diversen Filmfestivals geehrt. Zu den bedeutendsten Auszeichnungen, die *La teta asustada* erhalten hat, zählen unter anderem folgende:

Esta película ha sido ganadora del Oso de Oro de Berlín, del premio a la mejor película en el Festival Internacional de cine de Guadalajara, del Gran Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y nominada para el Oscar a la mejor película extranjera.²⁸⁶

Wie auch der erste Film ist das Ausloten der Identitäten im vielfältigen Peru Teil der Handlung. „En su segundo proyecto, *La teta asustada*, Llosa vuelve a insistir en los personajes andinos aunque esta vez trasladados a Lima.“²⁸⁷

Der Titel des Films spielt auf den verbreiteten Glauben an, dass Mütter negative Gefühle, beispielsweise Leid, Schmerz oder Traumata, über die Muttermilch auf ihre Säuglinge

²⁸⁴ *La teta asustada*. Regie: Claudia Llosa. Drehbuch: Claudia Llosa. Spanien, Peru: Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión 2009. Fassung: DVD. Madrid: Cameo 2009. 94 Minuten.

²⁸⁵ vgl. Tapia, Rosa: „Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa.“, S. 53. In: *Revista Internacional d'Humanitats*, Nr. 29, 2013, S. 53-62.

²⁸⁶ Varas, Patricia: „Posmemoria femenina en *La teta asustada*.“, S. 31. In: *Letras femeninas*, Vol. 38, Nr. 1, S. 31-41.

²⁸⁷ Cisneros, Vitelia: „Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, El niño pez, y Claudia Llosa, *La teta asustada*.“, S. 54. In: *Hispania*, Vol. 96, Nr. 1, 2013, S. 51-61.

übertragen können. Die Anthropologin Kimberly Theidon hat dieses Phänomen im peruanischen Bürgerkrieg der achtziger Jahre beobachtet und beschreibt es folgendermaßen:

In Quechua »ñuñu« means both breast and milk depending on the context and the suffix. With the term »la teta asustada«—literally, the frightened breast—I sought to capture this double meaning; to convey how strong negative emotions can alter the body and how a mother could, via blood in utero or via breast milk, transmit this disease to her baby [Hervorhebungen im Original].²⁸⁸

Im Film wird des Weiteren thematisiert, dass die Seele eines Kindes, das unter der *teta asustada* leidet, sich vor Schreck in der Erde verkrochen habe. Die fehlende Seele dient als Erklärung für die Passivität und Lustlosigkeit der Kinder. Die Krankheit gilt im Volkstum, wie durch die Äußerungen des Onkels deutlich wird, als unheilbar. Wie bereits erwähnt, ist die *teta asustada* ein weit verbreiteter Glaube in der indigenen Bevölkerung Perus. Auch der Auslöser des Traumas, die Vergewaltigung der Mutter durch mehrere Soldaten, beruht auf wahren Begebenheiten, wenn auch konkret dieser Fall der Fiktion entspringt.

Die Gruppenvergewaltigungen, so wie Perpetua sie in ihrem Lied beschreibt, waren keine Seltenheit in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Peru. Sowohl seitens der *senderistas* als auch von Seiten des peruanischen Heers wurden sie gezielt eingesetzt, um die Zivilbevölkerung zu verängstigen. „When women described their experience of rape, it was never one soldier but several,“²⁸⁹ hält Kimberly Theidon in ihren Untersuchungen fest. Wenn man die Schilderungen Perpetuas mit den Berichten der Opfer vergleicht, so lässt sich eine gewisse Nähe zu den Praktiken des peruanischen Heers feststellen.

La identidad de los agresores, su pertenencia a uno u otro de los grupos confrontados, no es tampoco claramente establecida por las palabras del canto, pero los detalles que comunica permiten asociar esos hechos a las prácticas del ejército peruano en la región de Ayacucho en la época del »sasachacuy« (en quechua »los tiempos difíciles« de la guerra interna en Perú, 1980-1992).²⁹⁰

Die traumatischen Kriegsereignisse, deren Zeugen die peruanische Bevölkerung geworden war, wurden in dem 2003 publizierten *informe final* der eigens eingerichteten *Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)* festgehalten.²⁹¹ Nach einer Arbeitszeit von über zwei

²⁸⁸ Theidon, Kimberly: „The Milk of Sorrow. A Theory on the Violence of Memory.“, S. 9. In: Canadian Woman Studies/les cahiers de la femme, Vol. 27, Nr. 1, 2009, S. 8-16.

²⁸⁹ Theidon, The Milk of Sorrow. A Theory on the Violence of Memory, S. 11.

²⁹⁰ Lillo, Gastón: „La teta asustada (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?“, S. 433-434. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nr. 73, 2011, S. 421-446.

²⁹¹ Sämtliche Teile des Berichts wurden auf der folgenden Seite veröffentlicht: Comisión de la Verdad y Reconciliación: „Informe final.“ In: *Comisión de la Verdad y Reconciliación*. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/> (zuletzt aufgerufen am 02.06.2014).

Jahren und der Befragung von mehr als 17.000 Zeugen präsentierte die CVR im August des Jahres 2003 die erschreckenden Ergebnisse.

Among the most striking conclusions in the *Final Report* is the number of fatalities – 69.280 deaths, almost three times the number cited by human rights organizations [...] 75 percent of the dead and disappeared spoke Quechua or another native language as their mother tongue, and three out of four people killed lived in a rural region.²⁹²

Claudia Llosa greift die Geschichte ihres Heimatlandes auf und zeigt in *La teta asustada* das bleibende Trauma, unter dem viele der Opfer zu leiden haben. Sie erzählt die Geschichte einer jungen Frau, Fausta Isidora Huamán Chauca, die mit ihrer Mutter und der Familie ihres Onkels in Lima lebt. Fausta leidet an der *teta asustada*. Während des Bürgerkriegs in Peru wurde ihre damals schwangere Mutter von Soldaten vergewaltigt. Das Leid und die Schmerzen wurden, so der Glaube, durch die Muttermilch auf das Kind übertragen, weshalb sich dessen Seele vor Schreck in der Erde verkrochen hätte. Fausta leidet durch die *teta asustada* an ständiger Angst, die bis hin zu Ohnmachtsanfällen führt. Um sich selbst vor einer Vergewaltigung zu schützen, hat sich die junge Frau eine Kartoffel in ihre Vagina eingeführt, deren Sprießen zu einer Entzündung ihres Unterleibs geführt hat.

Als ihre Mutter verstirbt, möchte Fausta ihren Leichnam in das Heimatdorf in der Provinz bringen lassen. Für dieses Vorhaben fehlt jedoch das nötige Geld, weshalb sie eine Stelle als Haushälterin bei der Komponistin Aida annimmt. Als Fausta am ersten Tag beim Anblick des Fotos eines Soldaten Nasenbluten bekommt, läuft sie weg und singt zur Beruhigung ein improvisiertes Lied, so wie es ihre Mutter immer getan hat. Die Musikerin, die selbst in einer Schaffenskrise steckt und in Kürze ein Konzert geben soll, lauscht heimlich Faustas Gesang und bietet ihr einen Handel an: Jedes Mal, wenn Fausta ihr besagtes Lied vorsingt, erhält sie eine Perle der zuvor gerissenen Perlenkette der Komponistin. Mit der Zeit überwindet Fausta ihre Scheu, vor Aida zu singen, und erarbeitet sich so einige Perlen. Ihre Krankheit behindert sie aber weiterhin in ihrem Alltag: Fausta möchte nirgendwo alleine hingehen. Bei der Arbeit beim Hochzeitsunternehmen am Wochenende und bei den Vorbereitungen für die Hochzeit ihrer Cousine Máxima sitzt sie stets abseits. Sie vermeidet jeglichen Kontakt zu Männern. Lediglich Aidas Gärtner Noé dringt zu ihr durch. Er spricht als Einziger mit ihr auf Quechua und bemüht sich, ihre Angst zu verstehen.

Aida verwendet die Melodien, die Fausta ihr vorsingt, in ihrem Konzert und erntet dadurch großen Beifall. Am Rückweg bricht sie die Abmachung mit ihrer Angestellten und lässt

²⁹² Theidon, Kimberly: „Justice in Transition: The Micropolitics of Reconciliation in Postwar Peru.“, S. 435-437. In: *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 50, Nr. 3, 2006, S. 433-457.

diese ohne eine einzige Perle aus dem Wagen aussteigen. Nach der Hochzeit ihrer Cousine Máxima kehrt Fausta zu Aidas Anwesen zurück und holt die Perlen, die laut der Abmachung mit Aida ihr gehören. Wieder auf der Straße bricht Fausta abermals zusammen. Noé findet sie und bringt sie auf ihren Wunsch hin ins Krankenhaus, wo ihr die Kartoffel entfernt und die Blutgefäße in der Nase, die zu häufigem Nasenbluten führen, behandelt werden. Mit dem Geld der Perlen macht sich Fausta mit dem Leichnam ihrer Mutter auf den Weg in die Provinz. Als sie an der Küste Perus entlangfahren, beschließt Fausta jedoch, ihre Mutter am Strand zu begraben. Der Film endet, als Noé eine blühende Kartoffelpflanze für die nun gesunde Fausta vor dem Haus ihres Onkels in Lima abstellt.

5.2 CHARAKTERISIERUNG

Wie auch in *Madeinusa* kommt die Regisseurin in *La teta asustada* mit einem eher geringen Figureninventar aus. Im Mittelpunkt steht die junge Frau Fausta. Ihre Entwicklung wird vor allem durch die Interaktionen mit der Komponistin Aida und dem Gärtner Noé vorangetrieben, weswegen diese beiden Figuren ebenfalls charakterisiert werden sollen. Auch auf die Familie des Onkels, bei der Fausta wohnt, soll kurz eingegangen werden. Die Tante, Cousine und der Onkel geben ein gutes Beispiel dafür, wie die indigene Kultur mit der städtischen verbunden werden kann. Durch diese Figuren zeigt Llosa eine mögliche Kombination der kulturellen Vielfalt, die sich auch Fausta aneignen könnte.

5.2.1 DIE ÄNGSTLICHE PROTAGONISTIN FAUSTA

Die junge Frau Fausta ist die Protagonistin des Films. Dargestellt wird sie, wie auch die Hauptfigur des ersten Films, von der Schauspielerin Magaly Solier. Ihre dunklen, langen Haare sowie die dunklen Augen machen es dem Zuseher nicht besonders schwer, sie als Indigene zu identifizieren. Faustas Name ist die feminine Abwandlung des lateinischen Namens „*Faustus*, »feliz«²⁹³ und scheint im Widerspruch zu ihrem passiven Charakter zu stehen. Erst nach der Überwindung ihres Traumas kann die junge Frau ihrem Namen gerecht werden.

Fausta ist ein ängstliches Mädchen, „una mujer de pocas palabras y muchos silencios.“²⁹⁴ Ihr Umfeld führt ihre Passivität und Lustlosigkeit auf die *teta asustada* zurück, an der sie seit ihrer Geburt leidet. Sie fürchtet sich davor, alleine das Haus zu verlassen und lässt sich

²⁹³ Albaigés Olivart, José Maria: *Diccionario de nombres de personas*. Barcelona: Ed. Univ. de Barcelona 1984, S. 112.

²⁹⁴ Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*, S. 32.

stets von einem Familienmitglied begleiten. An den Familienfeiern nimmt Fausta zwar teil, Freude bereiten ihr diese aber keine. Das Trauma der Vergewaltigung ihrer Mutter sitzt tief und behindert sie in ihrem Alltag.

En la película el trauma de fausta se manifiesta de maneras diversas: reacciona e interacciona de forma limitada con lo que la rodea y se sume en silencios que marcan su alienación de los demás [...] teme a los demás, sobre todo cuando son desconocidos y hombres [...] y se sobresalta ante episodios o imágenes que pueden disparar recuerdos de eventos desagradables.²⁹⁵

Bereits der Anblick des Fotos eines Soldaten ruft bei Fausta Nasenbluten hervor. Sie vermeidet sowohl bei der Hochzeit als auch auf der Straße jeglichen Kontakt und Nähe zu fremden Männern.²⁹⁶ Die Angst behindert sie in ihrem alltäglichen Leben. Der Wunsch, ihre Mutter in ihrem Heimatdorf zu begraben, bringt Fausta zu Aida. Doch auch dort hat sie weiterhin mit ihrer Angst zu kämpfen. Beispielsweise traut sie sich anfangs nicht, vor Aida zu singen. Ihre Jeans legt sie auch unter ihrer Uniform nicht ab, sondern krempelt sie bis übers Knie auf. Für ihre Mitmenschen ist diese Schutzmaßnahme unsichtbar, für Fausta selbst stellt sie jedoch einen wichtigen Halt dar.

Das Trauma bewirkt, dass Fausta sich ausschließlich mit ihrer Mutter und der indigenen Kultur identifiziert. Fausta kann die städtische Kultur in Lima nicht annehmen, nachdem sie und ihre Mutter so großes Leid durch sie erfahren haben. Sie verweigert jegliches Verständnis oder Akzeptanz für die westliche Kultur, da sämtlicher Kontakt mit dieser Panik- und Angstattacken bei ihr auslöst. Diese Einstellung bewirkt, dass Fausta sowohl für die Familie ihres Onkels als auch für Aida als Vertreterin des westlichen, städtischen Kulturkreises als fremd gilt. Keine der beiden Parteien kann bzw. will verstehen, warum Fausta nach Jahren in Lima noch immer an dem Indigenen festhält und sich gegen die städtische Kultur Limas verwehrt.

Fausta, on the contrary, being foreign both to her family and to Aida's world, and being deeply immersed in what is presented as specifically Andean (music, traditions and belief), appears to represent a somewhat 'authentic' Andean culture, which 'resists' the new one.²⁹⁷

Das Fremdsein drängt Fausta in die Einsamkeit. Nach dem Tod ihrer Mutter verliert sie ihre wichtigste Bezugsperson. Erst die Arbeit bei Aida ermöglicht Fausta, die Wertschätzung der städtischen Kultur für die indigene Musik zu erfahren. Der Handel mit Aida bietet ihr nicht nur die Möglichkeit, das nötige Geld für die Überführung ihrer Mutter aufzutreiben, er zeigt ihr durch den großen Beifall beim Konzert auch, dass ihre Kunst Wert besitzt.

²⁹⁵ Varas, *Posmemoria femenina en La teta asustada*, S. 33.

²⁹⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:33:02-00:33:44], [00:41:25-00:42:11].

²⁹⁷ D'Argenio, *A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films*, S. 25.

Während die Lieder zuvor ihr privater Besitz waren, der ihr half, die Fassung zu bewahren, erkennt sie nun, dass die Melodie auch andere Menschen bewegt. Dieses Ereignis macht ihr neben dem Wert des Indigenen auch die Menschlichkeit der städtischen Bevölkerung klar und ermöglicht es ihr, neben den Zuschreibungen des Krieges und der Gewalt ihnen auch positivere Bilder zuzuweisen. Letztendlich ebnet der Beifall auch den Weg dafür, dass sich Fausta einen neuen Platz inmitten der beiden kulturellen Sphären sucht. Die Protagonistin schafft es, ihr Trauma und ihre Angst zu überwinden.

De manera significativa, la secuencia del entierro en la playa, una de las últimas del filme, se produce en el mismo momento en que Fausta parece haber resuelto el trauma que la había perseguido durante toda la historia donde ella aparece fijada a su pasado, en estado melancólico, negándose a socializar y sobre todo jamás con los hombres.²⁹⁸

Die ersten Anzeichen der Überwindung der Angst zeigen sich darin, dass Fausta sich bereit erklärt, die sprießende Kartoffel aus ihrer Vagina entfernen zu lassen. Die Kartoffel soll sie vor einer Vergewaltigung schützen. Eine Frau in ihrem Heimatdorf hätte dieses Mittel während des Krieges erfolgreich verwendet und sei deswegen nicht vergewaltigt worden, erklärt Fausta ihrem Onkel Lúcido.²⁹⁹ „Porque sólo el asco detiene a los asquerosos“³⁰⁰, so lautet Faustas Rechtfertigung für die ungewöhnliche Maßnahme. Die Wahl scheint wohl nicht zufällig auf die Kartoffel gefallen sein, gilt diese doch in Peru als Symbol für die Fruchtbarkeit. Die Knolle in Faustas Unterleib sprießt und treibt aus, sodass die junge Frau in regelmäßigen Abständen die Triebe zurückschneiden muss.

La papa sigue creciendo dentro de ella, evidenciando que la fertilidad y el origen andino de la joven protagonista no pueden ser detenidos a pesar de su enfermedad y su pasado. No puede contener su vitalidad.³⁰¹

Durch die Entfernung der Kartoffel erlangt Fausta ihre vollkommene Fruchtbarkeit und Lebensfreude. Neben der symbolischen Bedeutung der Fruchtbarkeit trägt die Kartoffel in Peru auch die Bedeutung der Verwundung.³⁰² Durch den Eingriff verliert die Knolle die negative Konnotation und die blühende Pflanze, ein Geschenk von Noé, steht nun nur noch als Symbol für den Lebenswillen, den Fausta erstmals in ihrem Leben verspürt. Faustas Entwicklung hätte ohne die ungerechte Behandlung durch die Komponistin Aida nicht in diesem Ausmaß stattgefunden, weswegen im folgenden Kapitel auf die Musikerin eingegangen werden soll.

²⁹⁸ Lillo, *La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 435.

²⁹⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:09:54-00:10:08].

³⁰⁰ *La teta asustada*, Llosa, [00:11:48-00:11:55].

³⁰¹ Monette, *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada* de Claudia Llosa, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

³⁰² vgl. Hofmann, *Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen*, S. 107.

5.2.2 DIE MÄCHTIGE KOMPONISTIN AIDA

Die Komponistin Aida ist eine Frau mittleren Alters. Bereits durch ihr Äußeres grenzt sich die Musikerin von den restlichen Frauen im Film ab. Aida hat helle Haut und blonde, mittellange Haare. Sie lebt in einem großen Haus direkt in Lima und steckt inmitten einer Schaffenskrise. Bis zu ihrem Konzert in einem großen Theater in Lima bleibt ihr nur noch wenig Zeit, weshalb sie unter großem Schaffensdruck und Zeitnot steht.

Bereits bei den Figuren in Llosas 2006 erschienenen Film *Madeinusa* kann eine Tendenz hin zu sprechenden Namen festgestellt werden. Llosa bleibt auch in *La teta asustada* diesem Muster der Namenswahl treu und versieht die Komponistin mit dem Namen Aida, „[un] nombre creado por el libretista Piave para la protagonista de la ópera homónima de Verdi.“³⁰³ Bereits der Name verweist also auf die Tätigkeit, mit der die alleinstehende Frau ihren Unterhalt verdient.

Von der ehemaligen Haushälterin wird Aida als großzügige Frau dargestellt. Fausta erhält neben der Uniform auch einige Hygieneartikel, weswegen die ehemalige Haushälterin sie als „muy buena“³⁰⁴ bezeichnet. Diese Fremdcharakterisierung erweist sich im Verlauf des weiteren Films als falsch, denn Aida benimmt sich Fausta gegenüber herrschsüchtig, ausbeuterisch und arrogant.

Als die Komponistin Fausta als Haushälterin anstellt, macht sie sich keine Mühe, sich ihren Namen zu merken. Mehrmals spricht sie sie mit einem falschen Namen an. Dies zeigt die Gleichgültigkeit und das Desinteresse, das sie ihrer Angestellten entgegenbringt. Zwischen den beiden Frauen herrscht ein starkes Ungleichgewicht, das sich über die soziale Stellung, die ethnische Zugehörigkeit, die finanziellen Möglichkeiten sowie die beruflichen Tätigkeiten äußert. In den Szenen, in denen beide Frauen gegenwärtig sind, wird dies deutlich.

La patrona negocia desde una posición solvente, económicamente privilegiada e identificada a rasgos europeos. El mismo hecho de que nunca llegue a recordar el nombre de Fausta y la llame siempre por otro cercano es un signo de la desconexión y jerarquía entre ellas. Al otro lado de las negociaciones estarán trabajadores como Fausta, de claros rasgos indígenas, o de ascendencia africana, como la sirvienta a la que ella reemplaza. Es relevante que Aída le ofrezca perlas de su collar a cambio de escucharla cantar, ya que esta es una imagen que revisita las ofrecidas cuentas a los nativoamericanos por los primeros conquistadores, con todo lo que ello implica: intercambio

³⁰³ Albaigés Olivart, *Diccionario de nombres de personas*, S. 29.

³⁰⁴ *La teta asustada*, Llosa, [00:22:03-00:22:04].

injusto de acervo por bienes y una posición aventajada que puede prestarse a situaciones de abuso, como ocurrirá posteriormente en este caso.³⁰⁵

Der Tauschhandel der Lieder und Perlen verstärkt Aidas Position und drängt Fausta weiter in die Rolle der subalternen Frau, in der sich auch schon Madeinusa in Llosas erstem Film befunden hat. Die Komponistin nutzt ihre Stellung nach ihrem Erfolg beim Konzert schamlos aus, indem sie Fausta ohne die versprochenen Perlen vor die Tür setzt. In ihrer Position als Subalterne hat Fausta nun keine Möglichkeit, auf ihr Recht zu bestehen bzw. sich gegen das ihr widerfahrene Unrecht zu wehren.

Aidas geringe Wertschätzung gegenüber der indigenen Bevölkerung wird auch in jener Szene deutlich, in der sie mit zwei Arbeitern über die Reparaturkosten ihres kaputten Fensters verhandelt. Aida selbst hat aus Frust und Verzweiflung über ihre Schaffenskrise das Klavier aus dem Fenster gestoßen, sodass beides vollkommen zerstört wurde. Sie weigert sich, für die Kosten aufzukommen und treibt den Preis nach unten. Aida ist nicht bereit, einen fairen Geldbetrag für die Arbeitszeit der beiden indigenen Männer zu entbehren. Auch in dieser Situation befindet sich Aida auf der Seite der Mächtigen, während den beiden untergeordneten Arbeitern keine andere Wahl bleibt, als sich ihren Vorgaben zu fügen.

Trotz ihrer geringen Wertschätzung der indigenen Bevölkerung gegenüber hat Aida großen Anteil an der Entwicklung Faustas. Fausta lernt, aus sich herauszugehen, indem sie vor Aida singt und begehrt zum ersten Mal gegen das ihr widerfahrene Unrecht auf, als sie nach ihrer Entlassung die Perlen aus Aidas Haus entwendet.

5.2.3 DER HELFENDE GÄRTNER NOÉ

Aidas Gärtner trägt den Namen Noé und erweist sich als äußerst wichtiger Wegbegleiter und Helfer für Fausta. Der Mann mittleren Alters hat dunkle Augen und dunkles Haar, die seine Zugehörigkeit zur indigenen Bevölkerung Perus suggerieren. Zu seinen wichtigsten Eigenschaften zählen seine Ruhe und sein Einfühlungsvermögen, zwei Eigenschaften, die es ihm ermöglichen, zur verschlossenen Fausta vorzudringen.

Nach dem Tod ihrer Mutter hat Fausta niemanden mehr, der sich mit ihr auf Quechua unterhält. Ihre Verwandten haben die Sprache gemeinsam mit anderen Traditionen und Gepflogenheiten beim Umzug nach Lima aufgegeben. Das Ableben ihrer Mutter hinterlässt

³⁰⁵ Cisneros, Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*, S. 58.

ein Loch, das Fausta durch das Singen zu kompensieren versucht. Der Gärtner Noé bietet ihr die Möglichkeit, diese Lücke durch Gespräche in ihrer Muttersprache zu füllen.

El personaje [de Noé] contribuye a desencadenar la reanudación de Fausta con su pasado a través de un elemento primordial de la identidad: la lengua. Todos los intercambios verbales y conversaciones con Noé que permiten a la joven romper el círculo de su soledad se producen en quechua (su lengua materna). Es en esta lengua que ella articula sus dos únicos recuerdos presentes en el filme: la desaparición de su hermano y la alusión a un pequeño huerto de flores que ella cuidaba en su casita de infancia en la sierra. El filme parece sugerir que la memoria de la lengua permite al personaje restablecer una continuidad y una coherencia identitaria con su pasado indígena que le ayudará manejar mejor la transición al mundo mestizo de los migrantes de Lima.³⁰⁶

Das Quechua ermöglicht es Fausta, Vertrauen zu dem Mann herzustellen. Noés Vertrauenswürdigkeit wird allerdings nicht nur über seine Muttersprache suggeriert. Bereits der biblische Name verweist auf seinen guten Charakter. Noé ist eine Abwandlung des Namen *Noah*, der laut biblischer Überlieferung sämtliche Tiere durch den Bau der Arche vor der Sintflut rettete.

Recordemos que según el libro del Génesis, Noé, un hombre justo e íntegro, es elegido por Dios para salvarse y perpetuar su descendencia después del diluvio, castigo divino a la maldad y perversidad que reina en el mundo. La alusión al mito bíblico podría sugerir que es una intervención divina la que ofrece la posibilidad a Fausta de salvarse/sanar por intermedio de Noé.³⁰⁷

Die Eigenschaften, die dem biblischen Noah zugeschrieben werden, treffen allesamt auf die von Claudia Llosa erschaffene Figur Noé zu. Er ist ein redlicher, ehrlicher Mann und gibt sein Bestes, Fausta zu helfen. Im Gegensatz zur biblischen Überlieferung kümmert sich Noé nicht um die Tiere, sondern um die Pflanzen in Aidas Garten. Hingebungsvoll pflegt er die Pflanzen, die seiner mythischen Auffassung nach immer die Wahrheit sagen. Er erklärt Fausta, wie man die Erde umzustechen habe, sodass die Sonne nicht immer dieselben Schichten austrockne und verbrenne. Des Weiteren bietet der Gärtner der jungen Frau an, sie zum Haus ihres Onkels zu begleiten, als sie sich weigert, den Bekannten ihres Cousins als ihren Begleiter und Beschützer zu akzeptieren. Obwohl Fausta zuerst verneint, nimmt sie sein Angebot wenig später doch an. Durch die Erzählung von den Pflanzen und den Umgang mit ihnen erscheint ihr Noé vertrauenswürdig. Sie wagt es daraufhin sogar, ihm am Heimweg einen Teil ihrer Vergangenheit anzuvertrauen: Die junge Frau erzählt ihm von dem Gemüsebeet, um das sie sich in ihrem Heimatdorf in der Provinz gekümmert hat, und vom Tod ihres Bruders, von dem ihnen als einziges Erinnerungsstück nur eine Radiografie seines Magens geblieben ist.

³⁰⁶ Lillo, *La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 443.

³⁰⁷ Lillo, *La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 440.

Ähnlich wie Salvador in *Madeinusa* nimmt Noé die Position eines Retters ein. Unterschiede zeigen sich aber im Ausgang der Entwicklung der Protagonistinnen. In beiden Fällen scheinen die jungen Frauen etwas für die Männer zu empfinden. Die Entwicklung würde ohne die Hilfe der beiden männlichen Figuren nicht in diesem Ausmaß vonstatten gehen. Salvador als Fremder bezahlt die Rettung Madeinusas mit seinem Tod, wohingegen Noé aufgrund seiner kulturellen Zugehörigkeit die Möglichkeit offensteht, ein Teil von Faustas Zukunft zu werden.

5.2.4 DIE FAMILIE DES ONKELS

Zur engeren Familie des Onkels zählen neben Lúcido selbst seine Frau und die gemeinsame Tochter, Máxima. Sie scheinen schon früher nach Lima ausgewandert zu sein und haben sich in der Hauptstadt bereits eingewöhnt. Ihr Lebensstil stellt eine Symbiose der indigenen und der städtischen Kultur dar. Fausta als Repräsentantin der indigenen Kultur ist ihnen fremd.

Vor allem die Tochter Máxima orientiert sich am städtischen Lebensstil und der westlichen Mode. Bei der Planung ihrer Hochzeit finden sowohl peruanische Traditionen, wie beispielsweise das Schälen einer Kartoffel als Symbol für das Leben der Braut als auch europäische bzw. westliche Gepflogenheiten Einzug. Der Schleier ihres weißen, bodenlangen Kleides kann ihr beispielsweise nicht lang genug sein. Die Hochzeitsfotos werden vor einer Plakatwand, die einen Wasserfall mitten im Wald zeigt, gemacht. Mit dem Donauwalzer, der über eine CD abgespielt wird, erhält eine europäische Melodie Einzug in die peruanische Hochzeit. An diesem Beispiel wird deutlich, wie sich die beiden Kulturen vermischen und eine neue kulturelle Identität hervorbringen. „The process of transculturation is represented in fact throughout the film by the uncle’s whole family whose cultural and social practices are a mix of Andean and urban elements.“³⁰⁸

Madeinusas Tante wird nicht namentlich erwähnt. Sie ist die Einzige der Familie, die offen von der Zeit vor ihrem Umzug nach Lima spricht. Während des Einbalsamierens der Verstorbenen erzählt sie, dass dies eine gängige Praxis im Dorf gewesen sei. Sie hätten die Körper einbalsamieren müssen, um später einen Nachweis über die Existenz der Toten zu haben, erklärt sie. Die Tante scheint eine stärkere Bindung an ihre Vergangenheit und die Gepflogenheiten der damaligen Zeit zu haben, wie sich in dieser Szene zeigt. Die restli-

³⁰⁸ D’Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa’s Films, S. 25.

chen Frauen sind von ihrem Heimatdorf entwurzelt und zeigen dies durch ihren Ekel vor der Toten. In anderen Bereichen scheint die Tante sich aber an das Leben in Lima angepasst zu haben. Fausta bittet ihren Onkel beispielweise, ihr nichts von der Kartoffel zu erzählen, denn sie würde diese Vorstellung nicht verstehen.

Im Gegensatz zu seiner Frau ist Lúcido von der Existenz der Krankheit seiner Nichte überzeugt, wenn er auch versucht, ihr die Notwendigkeit der Kartoffel auszureden. Nicht einmal der Arzt kann ihn davon überzeugen, dass es eine Krankheit wie die *teta asustada* nicht gibt. Lúcido unterstellt dem Mediziner Unwissenheit und Ignoranz. Auf dessen Frage nach der Kartoffel in der Vagina seiner Nichte gibt er zur Antwort, dass diese alleine ihren Weg dorthin gefunden habe, denn manchmal gäbe es sehr viel Essen im Haus.³⁰⁹ Der Onkel nimmt die Krankheit seiner Nichte als gegeben und unheilbar hin.

Im Bereich der Figurenkonstellation ergibt sich somit eine starke Trennung zwischen dem Guten und dem Bösen. Im Zentrum der Geschichte steht wie auch schon in Llosas erstem Spielfilm eine junge Frau.

En la puesta en escena de estos dos acontecimientos, el filme recurre a una estructura clásica de oposición entre buenos y malos, típica de los cuentos de hadas. Según ese esquema narrativo tenemos: la pérfida madrastra (la patrona) rica, neurótica, vieja, y en crisis de creatividad, que traiciona a su sirvienta (Fausta), que a pesar de sus desgracias se mantiene natural, joven y bella, y como una verdadera Cenicienta será liberada por el bueno, dulce, protector y encantador enamorado, el jardinero Noé, que es presentado con todas las connotaciones metafóricas e intertextuales que ofrece su oficio y el origen bíblico de su nombre.³¹⁰

Die Unterstützung der Guten ermöglicht es Fausta, ihr Trauma zu überwinden. Die Struktur des Märchens spiegelt sich nicht nur in der Figurenkonstellation, sondern auch im Ausgang der Handlung wider. Im Gegensatz zu ihrem ersten Film ist der Ausgang der Handlung eindeutig: Fausta kämpft nicht mehr gegen die Dämonen der Vergangenheit, sondern kann ihr Leben in vollen Zügen genießen. Eine Liebesbeziehung zu Noé erscheint möglich, ihr Kinderwunsch, der davor mehrmals angedeutet wird, bleibt nicht unerfüllbar.

Es lassen sich somit einige Parallelen im Bereich der Figurenkonstellation feststellen. In beiden Filmen steht eine junge Frau im Zentrum, die ein bestimmtes Ziel verfolgt. Der Antagonist wird in *Madeinusa* durch die Autorität des Vaters, in *La tetá asustada* durch die hinterlistige Komponistin Aida verkörpert. Während sich Chale als Madeinusas Schwester die meiste Zeit über auf die Seite ihres Vaters stellt, so nimmt die Familie in *La tetá asustada* eher eine passive Haltung ein. Die Familie des Onkels bietet Fausta einerseits

³⁰⁹ vgl. *La tetá asustada*, Llosa, [00:07:19-00:07:28].

³¹⁰ Lillo, *La tetá asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 440.

zwar eine Wohngelegenheit, vermittelt ihr die Stelle bei Aida und lässt sie an allen Feierlichkeiten teilhaben. Andererseits geben sich die Angehörigen keine Mühe, Fausta beim Überwinden der Angst und bei der Verarbeitung der Trauer zu helfen. Im Bereich der Figur des Retters lässt sich ein größerer Unterschied feststellen. In *Madeinusa* ist es ein Fremder, der ihr zu ihrem Ziel verhilft, wohingegen Noé in *La teta asustada* derselben kulturellen Gruppe angehört wie Fausta. Darin begründet sich der Unterschied im Schicksal der beiden Männer: Indem Salvador stirbt, ermöglicht er es Madeinusa, in Lima zu leben. Noé gibt nicht nur Fausta ihre Lebensfreude und ihren Lebenswillen, er stellt ihr sogar ein gemeinsames Leben mit ihm in Aussicht.

5.3 FILMISCHE ANALYSE

Die Analyse der filmischen Mittel stellt eine wichtige Grundlage für die Beschreibung der individuellen Schreibweise eines Regisseurs dar. Über die Handhabung der Kamera, die Wahl der Einstellungsgrößen sowie die Kamerabewegungen zeigt sich der persönliche Stil eines Filmemachers. Neben der Kamera beeinflussen auch der Ton und die eingesetzte Musik die Wahrnehmung des Publikums. Des Weiteren sind der Aufbau und der Raum, in dem die Handlung spielt, von großer Bedeutung. In der folgenden Analyse sollen der Fokus daher stark auf diese Aspekte gelegt werden. Analog zur Analyse des Films *Madeinusa* sollen nun der Aufbau, die Kamera, die Musik und der Ton sowie der Raum und die Farb- und Lichtgestaltung anhand anschaulicher Beispiele analysiert werden.

5.3.1 AUFBAU

Claudia Llosa greift in *La teta asustada*, wie auch schon in *Madeinusa*, auf die aus fünf Teilen bestehende Dramenstruktur zurück. Die fünf durch Kausalität verknüpften Akte heißen Exposition, steigende Handlung, Höhepunkt, retardierendes Moment und Lösung des Konflikts.³¹¹ Dem vorangestellt wird eine *Establishing Scene*, die dem Zuschauer die notwendigen Vorkenntnisse liefert. Im folgenden Teil soll der Aufbau des Spielfilms in chronologischer Reihenfolge erläutert werden. An gegebenen Stellen wird auf das Sequenzprotokoll des Films (vgl. dazu Kap. La Teta Asustada) verwiesen werden, sodass der Ablauf der Handlung und die Einteilung in die Akte leichter nachvollzogen werden können.

³¹¹ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 108.

Die *Establishing Scene* führt den Zuschauer an die Handlung heran und liefert ihm die Informationen, die er benötigt, um die Motive der Figuren und deren spätere Handlungen nachvollziehen zu können.³¹² Sie erstreckt sich über die ersten drei Minuten des Films bzw. die erste und zweite Sequenz des Films. Hier wird nicht nur die Protagonistin Fausta vorgestellt, sondern auch ihr familiärer Hintergrund und der Ort, an dem der Film spielt. Bereits zu Beginn des Films werden die Spannungen zwischen der indigenen und der städtischen Kultur thematisiert.

La Teta Asustada is structured around the same type of dualistic narrative and the same opposition between the Andean and the western. The Andean subject is represented by the main character, Fausta, and her family. Before the titles appear, we see the girl singing in Quechua while cleaning and combing the hair of an old indigenous woman who sings back at her. As the scene moves forward, we understand that the song is a dialogue between the two women. This initial sequence establishes a duality from the start.³¹³

Neben der Vorstellung des Ortes und der Figuren wird in der *Establishing Scene* gleichzeitig die Vorgeschichte, die Vergewaltigung der Mutter während der Schwangerschaft, erzählt. Ähnlich wie auch in *Madeinusa* eröffnet Claudia Llosa den Film mit einer Schwarzblende, auf die in weißen Lettern die Untertitel des Liedes, das Perpetua singt, eingeblendet werden. Sie singt in ihrer Muttersprache Quechua von den Grausamkeiten der Vergewaltigung (vgl. dazu Kap. 5.3.3.2.1 Eines Tages vielleicht). Die eher unübliche Eröffnung eines Films mittels der langen Schwarzblende weist auf die Bedeutung des Quechuas und der Ereignisse der Vergangenheit hin. Ähnlich wie das Einblenden des Zitates in *Madeinusa* regen besonders die ersten Eindrücke der Schilderung der Vergewaltigung den Zuseher zum Nachdenken an.

En un extenso fundido inicial, por 1 minuto y 20 segundos, el espectador es enfrentado a una pantalla oscura y al canto en quechua de Perpetua. En él se recuerdan los hechos traumáticos de su violación en estado de gravidez de Fausta y el asesinato del esposo. Muy avanzada ya su melodía, se recibirá la primera imagen: Perpetua en la cama y la hija a su costado. El quechua se introduce de la mano del canto y en un acto de comunicación entre madre e hija.³¹⁴

Nachdem der Hintergrund der Protagonistin präsentiert wurde, stirbt die alte Frau und die Protagonistin Fausta bleibt geschockt zurück. Die *Establishing Scene* schließt mit einer Schwarzblende und dem anschließenden Einblenden der leinwandfüllenden Lettern des Titels, *La teta asustada*.

³¹² vgl. Kamp; Rüsel: *Vom Umgang mit Film*, S. 114.

³¹³ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 24.

³¹⁴ Cisneros, Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*, S. 56.

Die Exposition umfasst die Sequenzen 3 bis 7. In diesem Akt werden das weitere Umfeld der Protagonistin sowie Faustas gesundheitliche und psychische Verfassung näher vorgestellt. Der Onkel, die Tante und die Cousine Máxima werden als engste Verwandte Faustas präsentiert. Der Zuseher sieht, wie Fausta ohnmächtig wird und im Krankenhaus verängstigt nach ihrem Onkel fragt. Im Gespräch mit dem Arzt wird der Mythos der *teta asustada* offengelegt. Bei der anschließenden Heimfahrt erfährt der Zuseher vom Nutzen, den die Kartoffel in Faustas Vagina ihrer Meinung nach haben soll. Der erste Akt endet, als Fausta ihrem Onkel erklärt, sie wolle ihre Mutter im Heimatdorf begraben. Ihr Vorhaben, das sie über den gesamten Film hinweg verfolgen wird, wird ebenso in der Exposition erklärt wie ihre Absicht, die Kartoffel als Schutz zu behalten. Dies wird in der Sequenz 7, der letzten Sequenz des ersten Aktes, deutlich.

Im zweiten Akt wird die Handlung weiter vorangetrieben.³¹⁵ Um ihr Ziel zu erreichen, nimmt Fausta die Stelle bei Aida an. Außerdem erkundigt sie sich, wie sie den Leichnam ihrer Mutter in die Provinz transportieren könne. Mit Aida und Noé treten zwei für die Entwicklung der Protagonistin wichtige Figuren in Erscheinung. Während Fausta im ersten Akt noch auf den Verbleib der Kartoffel beharrt, so sucht sie den Doktor im zweiten Akt auf, bleibt jedoch aufgrund des fehlenden Rezepts ohne Behandlung. Die Protagonistin beginnt, sich anderen gegenüber zu öffnen. Sie traut sich, vor Aida zu singen und teilt Noé den Grund für ihre Angst mit.

Der dritte Akt stellt den Höhepunkt des Films dar. Fausta hat sich bereits alle Perlen bis auf eine erarbeitet. Das Publikum zeigt sich von Aidas Komposition begeistert und Fausta beobachtet den Erfolg der Musikerin abseits der Bühne. Diese Szene stellt den „Moment des höchsten Glücksgefühls“³¹⁶ dar. Zu diesem Zeitpunkt scheint Faustas Ziel, genug Geld für die Bestattung ihrer Mutter aufbringen zu können, nahe. Die Handlung sinkt während der anschließenden Gratulationen, die Aida lächelnd entgegennimmt. Das tragische Moment setzt ein, als auch Fausta es wagt, die Reaktion des Publikums zu kommentieren. In Folge dessen lässt Aida das Dienstmädchen ohne den versprochenen Lohn aussteigen. Die Entlassung kommt für Fausta vollkommen unerwartet.³¹⁷ Sie ist insofern folgeschwer, weil Fausta sämtlichen Anspruch auf ihren Lohn und die Perlen verliert. Das Ziel, ihre

³¹⁵ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 117.

³¹⁶ Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 121.

³¹⁷ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 121.

Mutter in der Provinz zu begraben, das eben noch zum Greifen nahe war, wird durch das tragische Moment in eine scheinbar unerreichbare Ferne gerückt.

Im anschließenden vierten Akt fällt die Handlung wieder. Das retardierende Moment besteht darin, dass Fausta ihr Versagen zugibt. Traurig zieht sie sich zurück. Die Handlung wird erneut vorangetrieben, als der betrunkene Lúcido der schlafenden Fausta den Mund zuhält, sodass sie ihren Lebenswillen entdeckt. Die Handlung steigt abermals, als Fausta die Perlen, die laut der Abmachung ihr gehören, aus Aidas Schlafzimmer holt. Daraufhin bricht sie zusammen. Die erwähnten Handlungen des vierten Aktes erstrecken sich über die Sequenzen 39 bis 42.

Im fünften Akt kommt es zur Lösung des Konflikts. Fausta ist nach der Entfernung der Kartoffel im Krankenhaus. Die Perlen hält sie fest in ihrer Hand. Danach zeigt die Regisseurin, wie sie sich mit dem Leichnam ihrer Mutter auf den Weg in die Provinz macht und sie unterwegs am Strand begräbt. Wieder in Lima angekommen, bekommt sie eine blühende Kartoffelpflanze von Noé geschenkt. Die beschriebenen Ereignisse finden in den Sequenzen 43 bis 45 statt. Der Abspann stellt die letzte Sequenz des Films dar.

Wie auch schon im ersten Film der peruanischen Regisseurin gibt es in *La teta asustada* eine Nebenhandlung, die die Haupthandlung an mehreren Stellen durchbricht. Während es bei *Madeinusa* mit dem Mann mit den Zeittäfelchen eine Handlung ist, die vollkommen losgelöst von der restlichen Handlung stattfindet, so ist die Arbeit beim Hochzeitsunternehmen bzw. die Vorbereitungen der Hochzeit von Máxima und Marcos in *La teta asustada* dichter an die Haupthandlung geknüpft.

Nebenhandlungen dienen der Entfaltung des Stoffes. Sie führen Nebenfiguren ein, die dem Zuschauer wichtige Informationen über die Hauptfiguren vermitteln. Diese Nebenhandlungen ermöglichen eine vielfältige Gestaltung der Handlung und tragen zur Motivierung wie zur Wahrscheinlichkeit bei, denn über Nebenhandlungen können Ereignisse auf elegante Weise zueinander gefügt werden [...].³¹⁸

Die Hochzeiten in *La teta asustada* sorgen für einen ständigen Kontrast zwischen den ausgelassenen Feiern und der betübten Fausta, die keine Freude an den Treffen mit ihrer Familie empfinden kann. So wie das Motiv der Hochzeit immer wieder in dem Film vorkommt, ist auch der Tod durch den Leichnam Perpetuas, der im Haus des Onkels auf seine Bestattung wartet, ständig präsent.

³¹⁸ vgl. Stutterheim; Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, S. 120.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Claudia Llosa in beiden Filmen auf die Fünf-Akt-Struktur des klassischen Dramas zurückgreift. In beiden Filmen verweist sie bereits in den ersten Minuten auf die bedrückenden Ereignisse der Vergangenheit und die abwesende Mutterfigur, die die beiden Figuren Madeinusa und Fausta so dringend benötigen würden. Nachdem die Handlung ihren Höhepunkt im dritten Akt erreicht hat, sind es mit Cayo und Aida beide Male Autoritäten als Antagonisten, die das Erreichen des Ziels scheinbar unmöglich machen. Das retardierende Moment und die Lösung des Konflikts werden sowohl in *Madeinusa* als auch in *La teta asustada* durch die Figur eines Retters, Salvador und Noé, ermöglicht. Im Bereich des Aufbaus der beiden Filme wird somit Llosas Vorliebe für das Fünf-Akt-Schema bestätigt.

5.3.2 KAMERA UND MONTAGE

Im Bereich der Kamera und Montage sind es die Kameraeinstellungen, die Kamerabewegungen und die Montage, die untersucht werden sollen. Es soll gezeigt werden, welche Einstellungsgröße und Kamerabewegungen die Regisseurin mit welchem Inhalt verknüpft. Diese Analyse soll neben der Analyse der weiteren filmischen Bausteine Rückschlüsse auf die individuelle Schreibweise der peruanischen Regisseurin geben. An den Stellen, an denen Parallelen zu Llosas erstem Film *Madeinusa* auftreten, sollen diese aufgezeigt werden.

5.3.2.1 Kameraeinstellungen

Die Kameraeinstellungen sollen aufgrund der besseren Übersichtlichkeit in jeweils einem eigenen Unterkapitel analysiert werden. Von der kleinsten bis zur größten lauten die Kameraeinstellungen folgendermaßen: Detail-, Groß- und Nahaufnahme, Amerikanische Einstellung, Halbnahaufnahme, Halbtotale, Totale und Weitaufnahme. In dieser Reihenfolge wird nun auf die Einstellungsgrößen in *La teta asustada* eingegangen werden.

5.3.2.1.1 Detailaufnahmen

Die Detailaufnahme ist die kleinste Einstellungsgröße. Sie zeigt einen Ausschnitt des Ganzen, zum Beispiel lediglich das Auge oder einen Teil des Gesichts einer Person.³¹⁹ Llosa setzt diese Aufnahme wie bereits in *Madeinusa* gezielt ein, um auf die Symbolik und Motivik des Films aufmerksam zu machen.

Die Detailaufnahme als Hinweis auf die Bedeutung einzelner Gegenstände zeigt sich beispielsweise in mehreren Detailaufnahmen von Kartoffeln und deren Trieben. Mehrmals zeigt die Regisseurin, wie Fausta die Auswüchse der Knolle schneidet und diese zwischen

³¹⁹ vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 117.

ihren Füßen am Boden landen.³²⁰ Die Cousine Máxima muss durch das Schälen einer Kartoffel beweisen, dass sie reif für die Ehe mit Marcos ist. Auch dieses Ritual wird in einer Detailaufnahme gezeigt, die Kartoffel in der Bildmitte, während Máximas Finger gekonnt verhindern, dass die Schale während des Schälens reißt.³²¹ Auch an diese Detailaufnahme schließt eine Einstellung an, in der die Teile der Kartoffel am Boden zwischen den Füßen der Frau liegen.³²² Nicht nur die Knollen der Kartoffel, sondern auch die Kartoffelpflanze selbst, die Noé Fausta zum Geschenk macht, wird in einer Detailaufnahme gezeigt.³²³ Auf die Symbolik der Kartoffel soll an späterer Stelle (vgl. dazu Kap.5.4 Motive und Symbole) eingegangen werden.

Die gerissene Perlenkette und der Tauschhandel mit Aida stellen für Fausta eine enorm wichtige Möglichkeit dar, schnell das Geld für die Überführung ihrer Mutter aufzutreiben. Dementsprechend werden auch die Perlen und die Waagschalen, in denen sie liegen, mehrmals in Detailaufnahmen gezeigt.³²⁴ Die bildschirmfüllende Darstellung der winzigen Schmuckstücke weist auf ihren Wert hin. Während der Wert der Perlen für Aida im Bereich der Schönheit anzusiedeln ist, steht für Fausta ihr materieller Wert im Vordergrund. Nachdem sie die verdienten Perlen aus Aidas Haus geholt hat, umschließt sie sie fest mit ihrer Hand und lässt sie erst los, als sie sich nach der Operation in Gegenwart ihres Onkels sicher fühlt. Llosa zeigt Detailaufnahmen ihrer Hand mit den Perlen, um auf die Perlen-symbolik aufmerksam zu machen.³²⁵

Faustas Gesicht und ihre Augenpartie werden in Detailaufnahmen gezeigt, um auf ihre physische und psychische Verfassung hinzuweisen. Ihre körperliche Verfassung steht bei der Detailaufnahme im Vordergrund, als sie im Krankenhaus nach ihrem ersten Zusammenbruch wieder zu sich kommt.³²⁶ Auf ihre psychische Verfassung wird beispielsweise hingewiesen, als sie nach dem Tod ihrer Mutter neben dieser im Bett liegt³²⁷, als sie zögerlich und ängstlich erstmals Noé die Tür öffnet³²⁸ oder als sie mit Tränen in den Augen und Perlen in der Hand Aidas Anwesen verlässt.³²⁹ Gegenstände, die auf eine für Fausta bedrohliche Situation hinweisen, werden ebenfalls in Detailaufnahmen gezeigt. Dazu zählen

³²⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:26:39-00:26:44], [00:57:27-00:57:31].

³²¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:38:46-00:38:50].

³²² vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:38:59-00:09:01].

³²³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:30:23-01:31:41].

³²⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:53:00-00:53:07], [00:59:27-00:59:32], [01:09:35-01:09:53].

³²⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:23:31-01:23:42], [01:26:19-01:26:43].

³²⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:05:16-00:05:39].

³²⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:11:33-00:11:39].

³²⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:27:13-00:27:15].

³²⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:22:54-01:23:30].

der Bohrer³³⁰, die Schaufel³³¹, mit der der Onkel das Loch im Hof gräbt, und die Bonbons³³², die Noé Fausta schenkt, welche die Protagonistin aber nicht annehmen will.

5.3.2.1.2 Großaufnahmen

Die Großaufnahme ist die nächstgrößere Einstellung nach der Detailaufnahme. Sie zeigt meist das Gesicht einer Figur und wird oftmals eingesetzt, um auf das Gefühlsleben zu verweisen. Die Mimik der Schauspieler, über die das Innenleben und ihre Gedanken zum Ausdruck gebracht werden, steht bei der Großaufnahme im Vordergrund.³³³ In diesem Sinne wird die einzige Aufnahme der lebendigen Perpetua in einer Großaufnahme gezeigt. Zu Beginn des Films singt sie von ihrem Leid und Schmerz. Die zweitkleinste Einstellungsgröße betont ihre Gefühle und zeigt sie als alte, gebrechliche, an ihr Bett gefesselte Frau.³³⁴

Die Mehrheit der Großaufnahmen trägt dazu bei, die Entwicklung Faustas und die Verarbeitung des Todes ihrer Mutter zu verdeutlichen. Beispielsweise wird das Gespräch zwischen Fausta und ihrem Onkel im Bus über die Kartoffel als Schutzschild³³⁵ in einer langen Großaufnahme gezeigt. Ebenso die Szenen, in denen Fausta den mit einem Ozean bemalten Sarg betrachtet³³⁶, die Stelle bei Aida annimmt³³⁷ oder den Verfall der Leiche an den ausgehenden Haaren bemerkt und die Strähne aus dem Fenster fallen lässt³³⁸, werden in Großaufnahmen gezeigt. Diese Szenen beziehen sich allesamt auf die Trauerarbeit und die damit einhergehende Entwicklung der Protagonistin von einem schüchternen, verängstigten Mädchen hin zu einer erwachsenen, reifen Frau. Diese Entwicklung wird auch in Großaufnahmen in Verbindung mit Kamerafahrten deutlich. Diese werden eingesetzt, wenn Fausta sich von einem Ort zum nächsten begibt, und sollen im Kapitel 5.3.2.2 Kamerabewegungen näher analysiert werden.

5.3.2.1.3 Nahaufnahmen

Die Nahaufnahmen zeigen den gesamten Oberkörper der Figuren. Während Llosa diese Einstellung in *Madeinusa* für Situationen mit hohem Konfliktpotential einsetzt, so wird diese Einstellungsgröße in *La teta asustada* vermehrt bei Dialogen verwendet.

³³⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:24:53-00:24:57].

³³¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:12:07-00:12:09].

³³² vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:02:09-01:02:19].

³³³ vgl. Kamp; Rüsel: *Vom Umgang mit Film*, S. 14.

³³⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:00:39-00:02:07].

³³⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:09:22-00:10:42].

³³⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:14:52-00:15:07].

³³⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:17:37-00:17:48].

³³⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:50:59-00:51:30].

Die Nahaufnahme zeigt Situationen, in denen zwei Parteien miteinander in Kontakt treten und ihre Interessen äußern. Dies wird beispielsweise in dem Gespräch zwischen dem Onkel Lúcido und dem Arzt deutlich, das in abwechselnden Nahaufnahmen gezeigt wird.³³⁹ Während Lúcido auf seinem Standpunkt, Fausta leide an der *teta asustada* beharrt, vertritt der Arzt eine ganz andere Position. Auch als Fausta später den Arzt ohne das Rezept des ersten Besuchs aufsucht, wird diese Einstellung gewählt. Weder im Krankenhaus³⁴⁰ noch im Dialog mit dem Verkäufer der Buskarten³⁴¹ erreicht Fausta ihr Ziel. Auch beim Verlobungsritual nach dem Schälen der Kartoffel kommen abwechselnde Nahaufnahmen zum Einsatz, in denen die Interessen Marcos kundgemacht werden.³⁴² Als letztes Beispiel für das Äußern bestimmter Interessen, das in der Nahaufnahme gezeigt wird, soll die Szene, in der Aida ihrer Angestellten den Tausch mit den Perlen anbietet, erwähnt werden. Fausta hilft Aida beim Aufsammeln der Perlen, die über den Boden des Bads verstreut liegen. Von dem linken und dem rechten Bildschirmrand nähern sich die beiden Figuren der Mitte, bis schließlich ihre Oberkörper sichtbar sind.³⁴³ Als Fausta die Perlen in ihrer Hand betrachtet, bietet ihr Aida den Tauschhandel an. Auch in dieser Szene setzt Llosa die Nahaufnahme ein, um auf das individuelle Interesse einer Figur hinzuweisen.

Eine weitere Szene, in der eine Nahaufnahme eingesetzt wird, markiert das erste Aufeinandertreffen zwischen Aida und Fausta: Aida benötigt zum Aufhängen eines Bildes in ihrem Schlafzimmer Hilfe und ruft Fausta beim Namen der vorherigen Haushälterin. Sie gibt ihr den Bohrer und dreht sich wieder zur Wand.³⁴⁴

La patrona le pide a Fausta que le pase una antigua foto en la cual, gracias a un plano cercano, se ve a un soldado sentado pierna arriba vestido con uniforme militar y botas. En cámara subjetiva se nos muestra la imagen del reflejo de Fausta sobre el vidrio que cubre la foto, en un plano cercano muy breve. Tiene en la mano un taladro eléctrico que blande como si se tratase de un fusil y mira fijamente al soldado de la foto. Mirándolo no puede resistir el deseo de vomitar y sale de la pieza corriendo. El filme ofrece esta escena como un »punto de indeterminación«. El espectador no sabe si atribuir la reacción de Fausta a los malestares acostumbrados provocados por su síntoma, a un flash back mental que la retrotrae al acontecimiento que dio origen a su trauma, o las dos cosas simultáneamente, y debe por lo tanto sacar sus propias conclusiones [Hervorhebungen im Original].³⁴⁵

³³⁹ vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [00:06:02-00:08:11].

³⁴⁰ vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [01:07:07-01:07:59].

³⁴¹ vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [00:32:42-00:33:01].

³⁴² vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [00:39:19-00:40:23].

³⁴³ vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [00:37:00-00:37:50].

³⁴⁴ vgl. *La tetra asustada*, Llosa, [00:24:57-00:25:16].

³⁴⁵ Lillo, *La tetra asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 438.

Während der Zuseher zumindest Hypothesen über den Grund ihres Weglaufens anstellen kann, wie Lillo festhält, so tappt die Komponistin im Dunkeln. Sie folgt ihr und hört ihre Angestellte zum ersten Mal singen.

5.3.2.1.4 Amerikanische Einstellung

Die Amerikanische Einstellung ist typisch für den Western und zeigt die Figuren von der Hüfte an aufwärts.³⁴⁶ In Llosas erstem Spielfilm *Madeinusa* wurde diese Einstellungsgröße kaum verwendet. Lediglich in einer Szene sehen sich zwei Figuren in einer Art Duell im Weitspucken konfrontiert. Dieser Zweikampf in *Madeinusa* wird in der Amerikanischen Einstellung gezeigt.

In *La teta asustada* wird die Amerikanische Einstellung ähnlich selten verwendet. Man sieht beispielsweise Fausta in dem ihr zugeteilten Zimmer in Aidas Anwesen sitzen und warten.³⁴⁷ Danach empfängt sie Noé am Tor und lässt sich von ihm seine Hände zeigen, bevor sie ihn Aidas Anwesen betreten lässt. Als sie das Tor öffnet, wird dies ebenfalls in einer Amerikanischen Einstellung gezeigt.³⁴⁸ Die Angst vor der bevorstehenden Konfrontation, die diese Einstellung ursprünglich im Western inne hatte, wird durch die Wahl der Kameraeinstellung in diese Szene übertragen. In einem ähnlichen Sinne wird die Amerikanische Einstellung in der Szene verwendet, in der mehrere Arbeiter das neue Klavier bringen. Fausta zeigt ihnen den Weg und geht dabei rückwärts, um die fremden Männer nicht einen Moment lang aus den Augen lassen zu müssen. Die Angst, die sie in dieser Situation verspürt, wird durch ihre Mimik und Körperhaltung deutlich.³⁴⁹

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass die Regisseurin in den beiden Filmen die Amerikanische Einstellung selten einsetzt. Bei jeder dieser Szenen schwingt jedoch die ursprüngliche Bedeutung dieser Szene in den Westernfilmen mit.

5.3.2.1.5 Halbnahaufnahme

Die Halbnahaufnahmen kommen, wie auch die oben beschriebene Amerikanische Einstellung, eher selten zum Einsatz. Die Halbnahaufnahme zeigt eine oder zwei Figuren in ihrer unmittelbaren Umgebung.³⁵⁰ Llosa verwendet diese Einstellung in einem Gespräch zwischen Lúcido und Fausta.³⁵¹ Der Onkel stellt seiner Nichte ein Ultimatum, sie solle den

³⁴⁶ vgl. Kuchenbuch, *Filmanalyse*, S. 44.

³⁴⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:26:47-00:26:55].

³⁴⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:27:26-00:27:43].

³⁴⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:59:32-00:59:50].

³⁵⁰ vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 118.

³⁵¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:31:35-00:32:35].

Leichnam ihrer Mutter bis zur Hochzeit seiner Tochter Máxima aus dem Haus schaffen. Dieses Gespräch zeigt Llosa in einer einminütigen Halbnahaufnahme, die beiden Figuren sitzen während des gesamten Gesprächs weit voneinander entfernt. Auffällig ist das Stoffband, eigentlich Teil der Hochzeitsdekorationen, das die beiden Figuren und deren unterschiedliche Positionen voneinander abgrenzt. Durch die Stoffbänder scheint es unmöglich, die Kluft zu überbrücken und die unterschiedlichen Interessen des Onkels und der Nichte zu verbinden.

5.3.2.1.6 Halbtotale

Die Halbtotale zeigt Figuren von Kopf bis Fuß, allerdings nicht den gesamten Raum oder alle an der Szene beteiligten Figuren.³⁵² Die Halbtotale kann aber trotzdem dazu beitragen, einen Anhaltspunkt für die Orientierung in einer Szene zu schaffen. So setzt Llosa die Halbtotale beispielsweise ein, um zu zeigen, wie zaghaft Fausta sich dem Tor nähert, um Noé einzulassen³⁵³ oder um das Gespräch zwischen den Beiden über den Umgang mit Pflanzen wiederzugeben.³⁵⁴ Auch bei ihrer Arbeit wird die junge Frau in mehreren Halbtotalen gezeigt, die gerade so viel Information preisgeben, dass der Zuseher Rückschlüsse auf ihre Tätigkeiten ziehen kann. Die Regisseurin zeigt Fausta beim Abdrehen der Lichter in Aidas Haus. Im Vordergrund steht Fausta selbst, die einzelnen Räume bleiben aufgrund der Halbtotale im Hintergrund.³⁵⁵

5.3.2.1.7 Totale

Die Totale ist im Bereich der großen Einstellungsgrößen die Einstellung, die Llosa am häufigsten einsetzt. Oftmals wird sie als *Establishing Shot*, also als jene Einstellung, die die notwendigen Informationen über den Ort der Szene sowie die beteiligten Personen liefert, verwendet. Dementsprechend zeigt die Regisseurin den Hof des Onkels³⁵⁶, die Küche in Aidas Haus³⁵⁷, den Markt³⁵⁸ sowie das Verlobungsritual³⁵⁹ und die diversen Hochzeitsfeierlichkeiten³⁶⁰ in Totalen. Die Aufstellungen für die Fotos bei den Hochzeiten werden ebenfalls in einer Totalen gezeigt.³⁶¹ Hier erfüllt die Kamera dieselben Funktionen wie der

³⁵² vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 118.

³⁵³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:26:57-00:37:12].

³⁵⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:53:21-00:54:32].

³⁵⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:56:12-00:56:33].

³⁵⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:02:58-00:04:58], [00:42:25-00:42:47], [00:54:58-00:55:39], [01:08:09-01:08:17].

³⁵⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:22:13-00:23:13].

³⁵⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:27:44-00:27:51].

³⁵⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:39:02-00:39:06], [00:40:44-00:40:54].

³⁶⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:30:45-00:31:23], [01:03:54-01:04:18].

³⁶¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:29:21-00:30:03], [01:16:14-01:17:12], [01:17:13-01:18:11].

Fotoapparat: Sie hält alle an der Situation Beteiligten fest und liefert einen guten Überblick darüber, wer an den Feierlichkeiten teilgenommen hat.

5.3.2.1.8 Weitaufnahmen

Die Weitaufnahme, oder auch Panoramaaufnahme genannt, zählt zu den Einstellungsgrößen, die Llosa weniger häufig einsetzt. Die Weitaufnahme wird verwendet, um einen Überblick über ein bestimmtes Gebiet zu geben.³⁶² In diesem Sinne setzt die Regisseurin die Panoramaaufnahme ein, um die Straße in die Provinz³⁶³ und die Siedlung³⁶⁴, in der Fausta mit der Familie ihres Onkels lebt, zu zeigen. Hier wird deutlich, wie schwierig die Lebensbedingungen in dem Armenviertel am Rande Limas sind. Die brütende Sonne scheint unermüdlich auf die Siedlung nieder.

Die Weitaufnahme kann allerdings nicht nur für die Darstellung der landschaftlichen Gegebenheiten gewählt werden. Kommen Figuren in einer Weitaufnahme vor, so wirken diese oft verloren und einsam. Llosa setzt auf diesen Effekt, wenn sie Fausta samt Begleitung die lange Treppe zur Siedlung hinauf- und hinabsteigen lässt.³⁶⁵ Die beiden Personen sehen verloren aus, ihr Weg erscheint lang und mühsam. Die Anstrengung und das langsame Vorankommen der Entwicklung Faustas werden in dieser Einstellung deutlich. Auch in der Szene, in der Fausta den Leichnam ihrer Mutter zum Strand trägt, verwendet Llosa dieses filmische Mittel.³⁶⁶ Während die Weitaufnahme in *Madeinusa* auf die landschaftliche Umgebung des Dorfes beschränkt ist, setzt die Regisseurin diese Einstellungsgröße in *La teta asustada* auch für die Darstellung von Figuren ein.

5.3.2.2 Kamerabewegungen

Die Kamerabewegung, die in *La teta asustada* am häufigsten zum Einsatz kommt, ist die Kamerafahrt. Bei dieser Art der Bewegung bewegt sich nicht nur die zu zeigende Figur, sondern auch die Kamera. Ihr Standpunkt ändert sich, sodass eine gleichförmige, fließende Bewegung entsteht.³⁶⁷

Wie bereits im Kapitel 5.3.2.1.2 Großaufnahmen erwähnt, wird Fausta am Weg von einem zum anderen Ort stets in einer Großaufnahme in Verbindung mit einer Kamerafahrt ge-

³⁶² vgl. Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian: *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 82-83. (UTB, Bd. 8499)

³⁶³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:26:31-01:27:01]

³⁶⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:10:44-00:10:52].

³⁶⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:28:10-00:28:15].

³⁶⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:28:20-01:29:00].

³⁶⁷ vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, S. 92.

zeigt. Beispiele hierfür sind der Weg vom Krankenhaus zum Haus des Onkels³⁶⁸ oder der Weg durch den Markt zu Aida³⁶⁹. Als Aida Fausta zum ersten Mal ruft, nähert sich Fausta mit langsamen, zögerlichen Schritten. Die Kamera folgt ihr in einer Kamerafahrt und imitiert dabei ihre langsame Geschwindigkeit.³⁷⁰ Schnelleren Schrittes sind Fausta und Noé auf dem Weg zum Haus ihres Onkels unterwegs. Die Kamerafahrt zeigt Fausta und Noé abwechselnd aus einer seitlichen Großaufnahme.³⁷¹ Als Fausta zuhause angekommen sich dem Loch im Hof im Glauben, es wäre ihrer Mutter Grab, nähert³⁷², wird dies ebenso durch eine Kamerafahrt gezeigt wie die Szene, in der sich Fausta zum ersten Mal traut, vor Aida zu singen.³⁷³ Nach der Hochzeit ist Fausta entschlossener als je zuvor und macht sich auf den Weg zu Aidas Wohnsitz. Sie legt die Wegstrecke laufend zurück. Die Geschwindigkeit der Kamerafahrt passt sich auch hier ihrem Tempo an und ist damit deutlich schneller als die Kamerafahrten zuvor.³⁷⁴ Diesen Kamerafahrten ist gemeinsam, dass alle diese Ereignisse wichtige Punkte in Faustas Entwicklung darstellen. Sie markieren nicht nur den Wechsel von einem Ort zu einem anderen, sie deuten auch auf die Entwicklung hin, die sich Schritt für Schritt vollzieht. Gleichzeitig verweist die Geschwindigkeit der Kamerafahrt auf die Entschlossenheit, die die Protagonistin an den Tag legt. Während sie zu Beginn des Films zaghaft und langsam unterwegs ist, so ist sie gegen Ende des Films weitaus entschlossener und schneller am Ziel. Die Großaufnahmen, in denen diese Kamerafahrten ausschließlich gezeigt werden, betonen die Ebene der Gefühle und Gedanken, auf der sich die Entwicklung des scheuen Mädchens vollzieht.

Eine andere Art der Kamerabewegung ist der Kameraschwenk. Hierbei verlässt die Kamera ihren Platz nicht, sondern schwenkt in eine Richtung. Llosa setzt die Kameraschwenks ein, um Figuren zu folgen. Beispielsweise folgt ein Kameraschwenk Fausta, als diese über die Straße zum Haus ihres Onkels läuft.³⁷⁵ Als Noé ihr Bonbons schenkt, folgt die Kamera ebenfalls ihrer Hand und zeigt, wie Fausta nach der ersten Berührung seiner Hände flüchtet.³⁷⁶ Weitere Schwenks finden im Gespräch zwischen Noé und Fausta³⁷⁷ und im Haus des Onkels³⁷⁸ statt.

³⁶⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:08:35-00:08:49], [00:08:59-00:09:11], [00:09:16-00:09:21].

³⁶⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:18:42-00:18:50], [00:18:53-00:19:02], [00:19:09-00:19:03].

³⁷⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:23:56-00:24:35].

³⁷¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:48:17-00:49:05].

³⁷² vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:50:04-00:50:12], [00:50:17-00:50:22].

³⁷³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:51:45-00:52:31].

³⁷⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:20:50-01:21:08], [01:21:16-01:21:31], [01:21:35-01:21:40].

³⁷⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:49:20-00:49:27].

³⁷⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:02:09-01:02:18].

Im Vergleich zu *Madeinusa* fällt die hohe Anzahl an Kamerafahrten auf, die auf die Entwicklung der Protagonistin hinweist. In dem 2006 erschienenen Film war die Anzahl der Kamerafahrten äußerst gering, in ihrem zweiten Film setzt Claudia Llosa diese Art der Kamerabewegung mehrfach ein. Im Bereich der Kameranäherungen lässt sich in beiden Filmen festhalten, dass diese vor allem dazu eingesetzt werden, den Bewegungen einer Figur sowie deren Gestik zu folgen. In beiden Filmen findet sich mit den beiden Kochszenen in *Madeinusa* und den Bonbons in *La teta asustada* ein Kameranäherung, der auf die Hand der Protagonistin in Verbindung mit einer symbolischen Handlung fokussiert. Im folgenden Teil soll nun auf die Montage in *La teta asustada* sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Schnitts im Vergleich zu *Madeinusa* eingegangen werden.

5.3.2.3 Schnitt

Im Bereich der Montage stechen die Schwarzblenden und die fehlenden *Establishing Shots* hervor, die den Zuseher zum aktiven Bilden von Hypothesen anregen. In diesem Kapitel sollen diese und weitere Aspekte der Montage in dem 2009 erschienenen Spielfilm analysiert und mit denen des Vorgängerfilms *Madeinusa* verglichen werden.

Claudia Llosa setzt auch in ihrem zweiten Film auf einen harten, deutlich sichtbaren Schnitt, um die einzelnen Sequenzen voneinander abzugrenzen. Mittels einiger Schwarzblenden entlastet Llosa den harten Schnitt. Die erste Schwarzblende findet zu Beginn des Films statt und stellt einen Kontrast zu den weißen Buchstaben der Untertitel des Gesangs dar. Erst nach rund einer halben Minute wird das Bild von Schwarz bis zur richtigen Belichtung aufgehellert.³⁷⁹ Die zweite Schwarzblende markiert das Ende der *Establishing Scene* und dient als Hintergrund für den Titel, *La teta asustada*, der in großen Lettern eingeblendet wird.³⁸⁰ Eine Durchblende findet sich nach dem ersten Schneiden der Triebe der Kartoffel³⁸¹ und markiert den zeitlichen Abstand, der zwischen dieser und der nachfolgenden Szene liegt. An späterer Stelle, als Fausta sich bei ihrer Familie befindet, markiert die Schwarzblende ebenfalls die zeitliche und örtliche Distanz zur nächsten Szene, die wiederum auf Aidas Anwesen spielt.³⁸²

³⁷⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:03:15-01:03:53].

³⁷⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:56:35-00:57:28].

³⁷⁹ vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, S. 112 und vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:00:37-00:00:39].

³⁸⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:02:45-00:02:57].

³⁸¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:26:43-00:26:47].

³⁸² vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:57:41-00:57:44].

Einige Szenen in *La teta asustada* beginnen ohne die an dieser Stelle üblicherweise eingesetzten *Establishing Shots*. Als Beispiel soll hier die Szene im Bestattungsunternehmen angeführt werden. Während Fausta in der vorgehenden Szene am Bett neben ihrer toten Mutter um diese trauert, zeigt die nächste Einstellung den reglosen Unterleib eines jungen Buben auf dem Boden liegen. Neben ihm steht ein Schreibtisch, der seinen Oberkörper verdeckt, entlang der Wand lagern Kindersärge.³⁸³ Das Gespräch und die Ausstattung des Zimmers liefern Anhaltspunkte für den Aufenthaltsort. Erst einige Sekunden danach löst die Regisseurin die Situation auf und zeigt den Bub beim Spielen. Der fehlende *Establishing Shot* fordert den Zuseher zum aktiven Mitdenken auf. Llosa liefert nicht alle Informationen zu Beginn einer Szene, sodass beim Zuschauer Fragen aufkommen, deren Antworten in den nächsten Einstellungen sukzessive gegeben werden. Andere Beispiele für die Eröffnung einer Sequenz ohne einen *Establishing Shot* sind der Weg zu Aidas Anwesen am ersten Arbeitstag³⁸⁴, das Verlobungsritual zwischen Máxima und Marcos³⁸⁵, das über eine Detailaufnahme der Kartoffel eröffnet wird, und eine Arbeitsszene beim Onkel. Letztere wird mit einer Großaufnahme von Faustas Unterleib eröffnet, während sie den Tauben Wasser bringt.³⁸⁶ Die dazugehörige Totale auf den Hof wird erst in der nachfolgenden Einstellung nachgereicht.³⁸⁷

Das Nachreichen der *Establishing Shots* konnte bereits in *Madeinusa* beobachtet werden und lässt sich daher als ein Aspekt der Schreibweise der Regisseurin festhalten. Claudia Llosa verhindert so, dass die Zuschauer vollkommen in den Film versinken und sich lediglich von den Bildern berieseln lassen. Sie fordert das Publikum auf, aktiv an der Konstruktion der Geschichte zu arbeiten. Die Fragen, die die Szenen ohne einleitenden *Establishing Shot* aufwerfen, werden innerhalb der nächsten Einstellungen geklärt. Dennoch bleiben die Zuschauer einen Moment lang im Unklaren und müssen selbst Hypothesen aufstellen und auf deren Bestätigung oder Falsifikation warten.

5.3.3 TON UND GERÄUSCHE

Ton und Musik tragen erheblich zur Erschaffung einer glaubwürdigen Filmwelt bei. In *La teta asustada* sind es unter anderem die Lieder, die von Perpetua, Fausta und Aida gesungen werden, die den Film von anderen Spielfilmen abheben. Bereits in *Madeinusa* zeigte

³⁸³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:13:49-00:13:52].

³⁸⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:18:42-00:19:32].

³⁸⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:38:47-00:38:53].

³⁸⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:08:01-01:08:08].

³⁸⁷ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:08:09-01:08:17].

Claudia Llosa eine Vorliebe für *a cappella* Lieder. Über diese Lieder wird ein Subtext eröffnet, der den Film um eine Deutungsebene erweitert. In diesem Kapitel soll an erster Stelle der Einsatz des Tons und der Geräusche untersucht werden. An zweiter Stelle wird auf die intradiegetischen Lieder eingegangen. Zuletzt wird der Fokus auf die extradiegetische Musik, also die Musik aus dem *Off*, gelegt.

5.3.3.1 Geräusche

Die Geräuschkulisse des Films ergibt ein stimmiges Bild zu den gezeigten Handlungen. Der Ton unterstützt das Gezeigte, indem er die passenden Geräusche dazu liefert. Beispielsweise sind das Flattern der Flügel und das Gurren der Tauben³⁸⁸, das Hecheln des Hundes³⁸⁹ oder der Motor des Busses³⁹⁰ deutlich zu hören, wenn diese im Bild sind. Auch das Flackern und Knistern des Feuers³⁹¹, in dem Noé und Fausta das Klavier verbrennen, ist deutlich vernehmbar und trägt wie auch das Plätschern des Wassers beim Gießen der Blumen³⁹² enorm dazu bei, die Glaubwürdigkeit der gezeigten Handlung zu unterstreichen. Die eben genannten Beispiele fallen in den Bereich des *On*-Tons. Es finden sich auch Verwendungen des *Off*-Tons, der dieselbe Funktion erfüllt.

Die Tonquellen des *Off*-Tons sind für den Zuschauer nicht sichtbar. Hierzu zählen das Zwitschern der Vögel³⁹³, das in Aidas Garten deutlich zu hören ist oder die Verkehrsgeräusche³⁹⁴, die Aida und Noé beim Hinaufsteigen der langen Treppe umgeben. Der *Off*-Ton generiert ein stimmiges Gesamtbild, weswegen die Abwesenheit der Tonquellen nicht weiter verwundert.

Auffallend ist, dass die Regisseurin ausgewählte Handlungen zuerst über den Ton bekanntmacht und das dazugehörige Bild erst in den nachfolgenden Einstellungen nachreicht. Dies ist beispielsweise der Fall, als Fausta beim Leichnam ihrer Mutter weilt und plötzlich das Geräusch des Spatens im Hof vernimmt.³⁹⁵ Die Verwirrung und Irritation sind an ihrem Gesicht abzulesen, den Grund dafür erfahren die Zuschauer erst in den nächsten Einstellungen, die den Onkel beim Schaufeln des Grabes zeigen. Als weiteres Beispiel soll das

³⁸⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:15:55-00:16:36].

³⁸⁹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:08:01-01:08:17].

³⁹⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:09:22-00:10:42].

³⁹¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:54:33-00:54:57].

³⁹² vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:57:44-00:59:02].

³⁹³ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:53:08-00:54:33].

³⁹⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:47:49-00:48:07].

³⁹⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:11:53-00:12:21].

Reißen der Perlenkette³⁹⁶ angeführt werden. Auch hier befindet sich Fausta nicht am Ort des Geschehens, sondern im Nebenzimmer. Das Aufschlagen der Perlen am Boden ist zu hören, noch bevor Fausta und der Zuschauer erfahren, was die Ursache für das Geräusch ist. Erst als Aida Fausta mit den Worten: „¡Isidra, ven, ayúdame, se me ha roto todo!“³⁹⁷ ruft, lässt sich das Geräusch einordnen. Der Ton verweist auf Ereignisse, deren unmittelbarer Zeuge der Zuseher nicht geworden ist. Er umklammert mehrere Einstellungen und stellt dadurch eine Verbindung von einer Szene zur anderen her.

5.3.3.2 Intradiegetische Lieder

Die intradiegetischen Lieder in *La teta asustada* werden von Perpetua, Fausta und Aida gesungen. Sie kommen ohne musikalische Begleitung aus. Einige der Lieder werden auf Quechua gesungen, andere wiederum auf Spanisch. Die *a cappella* Lieder sollen nun analysiert werden.

5.3.3.2.1 Eines Tages vielleicht

La teta asustada wird durch Perpetuas Gesang eröffnet. Sie singt in ihrer Muttersprache Quechua von der Vergewaltigung, die sie während des peruanischen Bürgerkriegs erleben musste. Das Lied hilft der alten Frau, mit ihrem seelischen Schmerz besser umzugehen und stellt gleichzeitig einen Dialog zu ihrer Tochter Fausta her.

Perpetua schildert die erlebten Grausamkeiten und die Gewalt in allen ihrer Details: „Und damit nicht zufrieden,/ zwangen sie mich,/ den toten Penis meines Mannes/ Josefo zu schlucken.“³⁹⁸ Des Weiteren webt sie direkte Reden der damaligen Nacht in die Strophen ein: „Voller Schmerz habe ich geschrien:/ Ihr bringt mich besser um/ und begrabt mich mit meinem Josefo.“³⁹⁹ Dadurch erweckt sie beim Zuseher den Eindruck der Unmittelbarkeit. Ihre Verachtung und ihr Hass gegenüber den Soldaten wird durch den Ausdruck „Dreckskerle“⁴⁰⁰ und folgende Aussage, die Perpetua gegenüber ihren Vergewaltigern getätigt hat, deutlich: „Eine tollwütige Hündin/ muss dich zur Welt gebracht haben./ Darum hast du/ ihre Brüste aufgefrassen./ Jetzt kannst du mich dir einverleiben./ Wie du es mit deiner Mutter getan hast.“⁴⁰¹ Nachdem Perpetua aufgehört hat zu singen, greift Fausta die Melodie auf. Sie kümmert sich um das Wohlergehen ihrer Mutter und fragt diese, ob sie Hunger

³⁹⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:36:38-00:36:54].

³⁹⁷ *La teta asustada*, Llosa, [00:36:53-00:36:58].

³⁹⁸ *La teta asustada*, Llosa, [00:00:50-00:01:02].

³⁹⁹ *La teta asustada*, Llosa, [00:01:06-00:01:15].

⁴⁰⁰ *La teta asustada*, Llosa, [00:00:19-00:00:21].

⁴⁰¹ *La teta asustada*, Llosa, [00:00:26-00:00:34].

hätte. Perpetua steigt auf den Dialog ein. Aus ihrer Antwort wird deutlich, wie schwach die alte, bettlägerige Frau bereits ist:

Ich werde essen,
wenn du mir etwas vorsingst
und meine Erinnerung,
die langsam verdorrt, auffrischst.
Meine Erinnerungen schwinden,
als wäre ich nicht mehr am Leben.⁴⁰²

Die Mutter haucht mit diesen Worten ihr Leben aus, die Erinnerungen an die Gräueltaten bleiben durch ihre Tochter Fausta aber lebendig. Ob sich Perpetua jemals für Gerechtigkeit eingesetzt hat, geht aus ihrem Lied nicht hervor. Claudia Llosa lenkt durch die Figur der Perpetua die Blicke auf die Grausamkeiten der Kriegsjahre und zeigt diese aus einer Perspektive, aus der sie sonst nur kaum gezeigt werden.

[La canción] es el testimonio cantado de los horrores de la violencia que sufrió la madre de la protagonista. La musicalización del relato lo circunscribe en un espacio lírico, íntimo, no simbólico, privado, femenino y oral, propio de los vehículos narrativos de la memoria no oficializada. En este sentido, establece un contraste con los documentos oficiales de la comisión para la reconciliación, no por su contenido, sino por su formato y puesta en escena. La canción del personaje de Perpetua, la madre de Fausta, describe la desprotección absoluta de la »vida desnuda« desde el punto de vista jurídico-político.⁴⁰³

Durch die Wahl der Muttersprache Quechua und die Projektion der weißen Letter auf den schwarzen Hintergrund erreicht die Regisseurin, dass die Zuschauer ihre gesamte Aufmerksamkeit auf Perpetuas Schilderungen richten. Perpetuas Gesang unterstützt die Handlung nicht etwa nebenbei, er steht im Mittelpunkt der *Establishing Scene* des Films.

5.3.3.2.3 *Ich muss deine Kleider waschen*

Dieses Lied ist kurz nach dem ersten Krankenhausbesuch anzusiedeln. Fausta ist durch den Tod ihrer Mutter geschockt und verunsichert. Sie versucht, ihre Trauer durch Arbeit zu kompensieren und macht sich daran, die Kleidung der Verstorbenen zu waschen. „Ich muss deine Kleider waschen“ beinhaltet die direkte Anrede an die Mutter und liefert auch den Grund für die Reinigung: Ihre Mutter solle nicht „nach Traurigkeit“⁴⁰⁴ riechen, wenn sie in ihr Heimatdorf zurückkehrt. Mit dieser Zeile spielt die junge Frau geschickt auf das Eingangslied an, in dem sie äußert, dass jedes Mal, wenn ihre Mutter singe, sie ihr Bett mit „Tränen des Kammers und mit Schweiß“⁴⁰⁵ durchnässe. Der Tod löscht diese Traurigkeit in Perpetua nun endgültig aus.

⁴⁰² *La teta asustada*, Llosa, [00:01:47-00:02:05].

⁴⁰³ Tapia, *Cuerpo, Mirada y género* en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa, S. 56-57.

⁴⁰⁴ *La teta asustada*, Llosa, [00:12:58-00:12:59].

⁴⁰⁵ *La teta asustada*, Llosa, [00:01:27-00:01:33].

5.3.3.2.5 *Lasst uns singen*

„Lasst uns singen“ stimmt Fausta an ihrem ersten Arbeitstag bei Aida an. Kurz zuvor hat sie der Musikerin beim Aufhängen eines Bildes im Schlafzimmer geholfen. Als ihre Nase zu bluten beginnt, läuft Fausta in die Küche. Sie wäscht ihr Gesicht und singt leise und mit gebrochener Stimme, um sich selbst zu beruhigen: „Lasst uns singen, lasst uns singen./ Lasst uns schöne Lieder/ über unseren Schmerz singen.“⁴⁰⁶ Fausta wiederholt diese Zeilen, als sie kurze Zeit danach in ihrem Zimmer die Auswüchse der Kartoffel schneidet.

„Lasst uns singen“ ist weniger aufgrund der Melodie oder des Textes wichtig, sondern aufgrund der Tatsache, dass Aida ihrer Angestellten folgt und heimlich Faustas Gesang lauscht. Dies schafft die Voraussetzung für den späteren Handel zwischen der Musikerin und der jungen Frau.

5.3.3.2.6 *Mal sehen*

Als Fausta von der Arbeit bei Aida nach Hause kommt, entdeckt sie ein fertig gegrabenes Loch im Garten und hält es für das Grab ihrer Mutter. Geschockt nähert sie sich ihm und findet fröhlich spielende Kinder darin vor. Noch während sie die Kinder beobachtet, setzt ihre Stimme aus dem *Off* ein und stimmt die ersten Zeilen von „Mal sehen“ an. Die nächsten Einstellungen zeigen sie neben ihrer Mutter im Bett liegen und singen. Aus diesem Grund ist dieses Lied trotz seines Beginns aus dem *Off* als intradiegetisches Lied zu klassifizieren. Auch in diesem Lied spricht Fausta ihre Mutter direkt an und erzählt ihr von den Plänen, sie bald ins Heimatdorf zu bringen und sie dort mit ihrem Gatten zu vereinen.⁴⁰⁷ Fausta spricht mit niemandem sonst über ihre Pläne, ihre Ängste und ihre Gefühle. D’Argenio hält fest, dass das Sprechen nicht zu Faustas Ausdrucksweisen zählt.

In the case of Fausta, the songs seem to be her authentic language; singing seems natural to her, while speaking does not. The music is a sort of introspection, as her lyrics are about rape, birth, sorrow and fear. Not only are songs an expression of an inner world, they also have a narrative function within the film.⁴⁰⁸

Über die Lieder kann Fausta ihre Gedanken ausdrücken. Als ihre Mutter noch lebte, hatten die Lieder eine kommunikative Funktion inne, wie sich auch in dem Eingangslied zeigt. Daher rühren die vielen direkten Ansprachen an ihre Mutter. Nach dem Tod der alten Frau entsteht eine kommunikative Leerstelle, da sonst keiner in der Familie diese Art des Aus-

⁴⁰⁶ *La teta asustada*, Llosa, [00:25:40-00:25:47].

⁴⁰⁷ *La teta asustada*, Llosa, [00:50:58-00:51:06].

⁴⁰⁸ D’Argenio, *A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa’s Films*, S. 32.

drucks praktiziert. Wenn Fausta sich alleine glaubt, greift sie auf diese Kommunikation zurück, auch wenn diese auf schmerzliche Weise ohne Antwort bleibt.

5.3.3.2.7 *La sirena*

Die Melodie von „La sirena“ ist ein Leitmotiv des Films. Es steht für die Beziehung zwischen Aida und Fausta und erweist sich als wichtig für Faustas Entwicklung.

Aida lauscht heimlich Faustas Gesang und fordert sie tags darauf auf, dieses Lied nochmals zu singen. Fausta meint, sie könne sich nicht erinnern. Für die junge Frau ist die Melodie einmalig, das Niederschreiben des Textes oder der Melodie hat in der oralen Kultur des Quechua keine Tradition.

El imperativo de contra aparece y reaparece a través de toda la película con los cantos en quechua y español que ella se inventa y que no puede volver a recordar porque son improvisaciones que parecen incoherentes hilados de recuerdos, eventos pasados y/o deseos. Estos cantos sólo ella los escucha o entiende (la mayoría son quechua) y representan la dificultad de capturar en una narrativa el pensamiento, la memoria y la palabra.⁴⁰⁹

Inhaltlich spiegelt die Geschichte, die „La sirena“ erzählt, das Verhältnis zwischen der Musikerin und der Angestellten wider. Die Meerjungfrau wird von den Menschen, mit denen sie einen Handel eingegangen ist, betrogen.

La letra de la canción utilizada por la pianista, La sirena, cuya melodía se convertirá en el leitmotiv de la obra pianística tocada en concierto, es, en realidad un relato exacto de la relación entre Fausta y la pianista. Este pacto entre las dos mujeres que acaba por la traición de la compositora - que no querrá reconocer la «autoría» de Fausta - corresponde exactamente con lo que cuenta la letra de la canción: la historia de la traición de una sirena por unos músicos. En efecto, los músicos le compran su canción a la sirena que pagan con granos de quínoa - en vez de perlas en la película - y acaban engañándola. En este caso, la melodía de la canción, compuesta por Selma Mutal, remite más bien al carácter inmaduro de Fausta - a la que el miedo le ha impedido crecer y desarrollarse psicológicamente -, ya que su línea melódica puede evocar una canción infantil.⁴¹⁰

Aus dem obigen Zitat geht hervor, dass Aida einen ähnlichen Handel mit Fausta eingeht. Wie die Körner des Quinoas für die Meerjungfrau schwer zu zählen sind, so zeigt Llosa auch Faustas Schwierigkeiten beim Zählen der Perlens.⁴¹¹ Die junge Frau wird von der Musikerin betrogen, denn den ihr versprochenen Anteil der Perlen erhält sie nicht. Der Beifall, den Fausta beim Konzert in Lima hört, bewirkt eine Entwicklung der Protagonistin. Sie erfährt dadurch indirekt die Wertschätzung des städtischen Publikums.

Severina interpreta, en un concierto al cual asiste la élite limeña, una composición inspirada en uno de los cantos de la joven, y su éxito enorme con el público manifiesta que la cultura de la joven

⁴⁰⁹ Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*, S. 37.

⁴¹⁰ Bloch-Robin, De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 5.

⁴¹¹ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:09:35-01:09:53].

también puede tener un valor cultural en Lima. Por eso, Fausta ahora sabe que hay maneras en las cuales su cultura puede apelar a los que viven en la ciudad y que, en realidad, el desprecio que ha sufrido no equivale necesariamente a un desprecio de su cultura.⁴¹²

Die Melodie von „La sirena“ wird des Öfteren aufgegriffen. Variationen treten hierbei keine auf, vielmehr sind es Wiederholungen einzelner Teile des Liedes, die von Fausta und Aida gesungen werden. Beim Konzert spielt Aida eine weiterentwickelte, instrumentale Version des Liedes.

5.3.3.2.8 Faustas Gesang aus dem *Off*

An zwei Stellen im Film ist Faustas Gesang zu hören, ohne dass sie singend zu sehen ist. Die Stimme ist eindeutig der Protagonistin zuzuordnen. In beiden Fällen ist Fausta alleine, ihre Lippen bewegen sich nicht. Die Verbindung der Lieder mit Groß- und Nahaufnahmen suggerieren allerdings, dass Fausta diese Zeilen denkt. Aus diesem Grund sollen diese beiden Lieder als intradiegetische gewertet werden, auch wenn sie die Definition der sichtbaren und für alle Figuren hörbaren Tonquellen nicht erfüllen.

Das erste Mal kommt Faustas Stimme aus dem *Off*, als sie kurz nach dem Tod neben dem Leichnam ihrer Mutter liegt und ihr von den Ereignissen des Tages zu erzählen scheint. Fausta rechtfertigt darin die Kartoffel in ihrer Vagina und beschwert sich bei ihrer Mutter über deren Bruder: „Mein Onkel versteht mich nicht,/ Mama.“⁴¹³ In Faustas zweitem Lied aus dem *Off* richtet sich die junge Frau an ein lyrisches Du, das große Parallelen zu ihrem eigenen Leben aufweist. „Meine kleine verirrte Taube“ erzählt von der Seele des lyrischen Dus, das sich wegen eines erfahrenen Leides während des Krieges verirrt hat. Man müsse sich deswegen aber nicht verstecken, sondern lediglich die Seele wiederfinden, so die Botschaft des Liedes:

Doch das ist kein Grund,
weinend durchs Leben zu gehen.
Suche, suche.
Suche nach deiner verlorenen Seele.
Suche sie in der Finsternis.
Suche sie in der Erde.⁴¹⁴

Die Identifikation mit der „kleinen, verirrten Taube“⁴¹⁵ greift Fausta an einer späteren Stelle im Film nochmals auf. Die Parallelen zwischen dem Lied und ihrem eigenen Leben lassen sich nur schwer leugnen. Das Lied ist vielmehr ein Hinweis darauf, dass die Entwick-

⁴¹² Monette, *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada* de Claudia Llosa, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

⁴¹³ *La teta asustada*, Llosa, [00:11:30-00:11:34].

⁴¹⁴ *La teta asustada*, Llosa, [00:56:58-00:57:30].

⁴¹⁵ *La teta asustada*, Llosa, [00:56:02-00:56:13].

lung der Protagonistin bereits begonnen hat und erste Früchte trägt. In diesem Lied wird deutlich, dass Fausta daran glaubt, ihre verlorene Seele und damit ihren Lebenswillen und ihr Lebensfreude wiederzufinden.

5.3.3.2.9 *Musikalische Begleitung der Hochzeiten*

Die Hochzeitsfeiern werden teilweise von intradiegetischer Musik untermalt. Bei einer Hochzeit, die das Hochzeitsunternehmen ausrichtet, wird ein Ausschnitt des Walzers „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauss (Sohn) über einen CD-Player abgespielt.⁴¹⁶ Die Tanzszenen werden durch das fröhliche Lied „Horizontes“ der Band „Los Destellos de Edith Delgado“ untermalt.⁴¹⁷ Die Musiker sind deutlich als Tonquelle zu erkennen. Als die Familie eine weitere Hochzeit ausrichtet, wird der Einzug der Gäste durch ein nicht weniger fröhliches Lied untermalt.⁴¹⁸ Auch wenn die Tonquelle hier nicht ersichtlich ist, ist dies dennoch als intradiegetisches Lied zu klassifizieren, denn sämtliche Figuren bewegen sich im Rhythmus der Musik und klatschen im Takt. Der Einsatz dieser Lieder erzeugt eine positive, ausgelassene Atmosphäre und verleiht den Hochzeiten einen festlichen Charakter.

5.3.3.3 **Extradiegetische Musik**

Extradiegetische Musik ist Musik, deren Tonquelle sich nicht in der Filmwelt befindet, sondern die von außen eingespielt wird. Sie wird vor allem dazu eingesetzt, Stimmung zu erzeugen und einen Subtext zu generieren. „Filmmusik dient in der Regel der unterschweligen Emotionalisierung der Filmhandlung. Gefühle sollen stimuliert werden, man soll sich mit dem Helden identifizieren, sich in Situationen einfühlen.“⁴¹⁹ Während in *Madeinusa* kaum extradiegetische Musik eingesetzt wird, so setzt Claudia Llosa in *La teta asustada* mehr auf die Wirkung der Filmmusik, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

5.3.3.3.1 *Perpetuas Gesang aus dem Off*

Im Gegensatz zu Faustas Gesang aus dem *Off* wurde das Lied ihrer Mutter als extradiegetische Musik klassifiziert, da diese bereits verstorben ist, als das Lied ertönt. Weiters hören die an der Szene beteiligten Figuren das Lied nicht, ähnlich wie dies auch beispielsweise bei extradiegetischer Musik, die Spannung erzeugt, der Fall ist.

Der Leichnam Perpetuas wird von den Familienmitgliedern einbalsamiert und in Tücher gewickelt. Das Einwickeln wird aus der Obersicht auf den liegenden Körper gezeigt und

⁴¹⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:28:50-00:29:21].

⁴¹⁷ O.A.: „Eine Perle Ewigkeit (2009) Soundtrack.“ In: *IMDb International Movie Database*. <http://www.imdb.com/title/tt1206488/soundtrack> (zuletzt aufgerufen am 18.06.2014).

⁴¹⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:04:18-01:06:04].

⁴¹⁹ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 141.

von dem Gesang der Toten begleitet. Ihre Stimme kommt wie bereits erwähnt aus dem *Off* und ist für die Figuren nicht hörbar. Perpetua stellt sich selbst die Frage „Wohin bist du gegangen?“⁴²⁰ Die Antwort gibt sich die alte Frau selbst: „Ich bin in den Himmel gegangen,/ um die Blumen zu gießen/ um die Blumen zu gießen.“⁴²¹

This conversational style reflects the final exchange between mother and daughter, while the repetition expresses the anguish that Fausta is feeling, which the viewer feels through an echoing wail and her desire to know where her mother will be, which subsequently illustrates the intimate connection between Fausta and her mother.⁴²²

Die vielen Wiederholungen scheinen die Existenz des Himmels sicherer zu machen und wirken beruhigend. Perpetua versichert mit diesem Lied, dass es ihr gut gehe. Auch wenn Fausta auf dieses Lied nicht antwortet, so liegt der Zusammenhang zwischen den Gedanken des ängstlichen Mädchens und dem Tod ihrer Mutter auf der Hand.

5.3.3.3.2 *Ostinato*

Die Regisseurin setzt ein Ostinato, also ein Stück, in dem sich eine Melodie oder ein Rhythmus wiederholt, an mehreren Stellen im Film ein, um auf Faustas Entwicklung und ihre Gedanken aufmerksam zu machen. Mit der Gitarre steht ebenso wie in dem Ostinato in *Madeinusa* ein Saiteninstrument im Mittelpunkt.

En *La teta asustada*, el primer tema extradiegético es un ostinato tocado a la guitarra acústica sonorizada, construido alrededor de un intervalo de cuarta, se trata de un ostinato melódico y rítmico, minimalista y sobrio. Completa musicalmente una estética visual laberíntica y contribuye muy poderosamente a la evocación del encierro obsesivo de la joven, subrayando el aspecto cíclico del tiempo.⁴²³

Llosa setzt das Ostinato beispielsweise beim Verlassen des Krankenhauses⁴²⁴, beim Trauern um ihre Mutter und beim Bestatter⁴²⁵ ein. Als Fausta das vermeintliche Grab ihrer Mutter im Hof entdeckt, zeigen ihr finsterer Blick und das dumpfe Anschlagen der Gitarre ihren Hass auf den Onkel.⁴²⁶ Während das Leitmotiv in *Madeinusa* stets weiterentwickelt wird, bleibt die Melodie in *La teta asustada* unverändert.

El aspecto cíclico y obsesivo del tema traduce musicalmente la incapacidad de Fausta a salir de su encierro – aquí mucho más difícil de vencer por ser interior –, atrapada en su propio miedo que la

⁴²⁰ *La teta asustada*, Llosa, [00:18:03-00:18:06].

⁴²¹ *La teta asustada*, Llosa, [00:18:06-00:18:15].

⁴²² Watson, Branding the Native: Globalization and the Indigenous Condition in Contemporary Peruvian Literature, http://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/22019/Watson_KJ_T_2013.pdf?sequence=1, S. 51.

⁴²³ Bloch-Robin, De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 3.

⁴²⁴ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:08:34-00:09:30].

⁴²⁵ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:13:34-00:14:06].

⁴²⁶ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [00:49:48-00:50:56].

paraliza. A la inversa de *Madeinusa*, en la que la melodía evolucionaba y se desarrollaba bastante rápidamente, el tema permanece casi igual en su minimalismo, ya que la evolución de Fausta es mucho más interiorizada y se revela de manera brutal al final de la película.⁴²⁷

Die Szene am Meer unterscheidet sich insofern von den anderen Szenen, in denen das Ostinato eingesetzt wird, weil hier abgesehen vom Rauschen des Meeres keine Nebengeräusche zu hören sind.⁴²⁸ Außerdem ist die Gitarre lauter als in den Szenen zuvor.

El último tema, también tocado a la guitarra, lo que confiere una fuerte unidad a la música extradiegética, traduce la liberación de Fausta. Está construido sobre el acorde perfecto de si bemol mayor y su estructura, también un ostinato, parece liberarse al final con la introducción de la voz de la protagonista, que canta acompañada por la música. La unión de las modalidades extra – la parte instrumental – e intradiegética – la voz de la protagonista –, sintetiza musicalmente el inicio de la reconstrucción de la protagonista, en la unión de las voces interior y exterior.⁴²⁹

Die Zeilen, über die Fausta ihre abgeschlossene Entwicklung ausdrückt, sind: „Schau auf das Meer, Mama. Schau auf das Meer.“⁴³⁰ In ihren letzten Worten vor dem Begräbnis wendet sich die Protagonistin wieder singend an ihre Mutter. Dies entspricht der natürlichen Kommunikation zwischen den beiden Frauen, wie in der Eingangsszene gezeigt wurde.

Das Ostinato als Indiz für die Entwicklung der Protagonistin findet sich in beiden Spielfilmen der peruanischen Regisseurin und ist daher als ein Aspekt ihrer Schreibweise anzusehen. Llosa setzt auf für die Region untypische Saiteninstrumente, mit denen die Stimmung und der Zustand der Protagonistinnen wiedergegeben werden. Auch die Lautstärke verweist auf den Fortschritt der Entwicklung.

5.3.3.3 *Máximas Hochzeit*

Die Hochzeit von Máxima und Marcos wird nicht wie die beiden vorherigen Hochzeiten mit intradiegetischer, sondern mit extradiegetischer Musik unterlegt. Der Fahrt auf den Wagen und die Aufnahme der Hochzeitsfotos werden von dem Lied „Guachimán“ der Gruppe „La sarita“ begleitet.⁴³¹ Die extradiegetische Musik bewirkt einerseits, dass sich die Hochzeit von den anderen Hochzeiten abhebt, gleichzeitig kreiert sie eine ausgelassene und fröhliche Atmosphäre. Sie dient auch dazu, das Meckern und die Beschwerden der Braut zu übertönen. Der Text des Liedes spricht von einem lyrischen Ich, das für seine

⁴²⁷ Bloch-Robin, *De Madeinusa a La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 4.

⁴²⁸ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:28:22-01:29:39].

⁴²⁹ Bloch-Robin, *De Madeinusa a La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf, S. 4.

⁴³⁰ vgl. *La teta asustada*, Llosa, [01:29:13-01:19:21].

⁴³¹ O.A., *Eine Perle Ewigkeit* (2009) Soundtrack, <http://www.imdb.com/title/tt1206488/soundtrack>.

Frau den Beschützer darstellen möchte. Auf eine ironische Weise scheint Marcos für Máxima nicht den Beschützer zu verkörpern, denn sie weigert sich, seine Hilfe beim Hinaufklettern der Treppe anzunehmen.

Im Bereich der extradiegetischen Musik lassen sich Parallelen zwischen den Filmen *Madeinusa* und *La teta asustada* feststellen. Mit dem Ostinato setzt Llosa jeweils auf ein Leitmotiv, dessen Lautstärke und Rhythmus auf die Entwicklung der Protagonistin verweist. Während in *Madeinusa* die restliche extradiegetische Musik eingesetzt wird, um Spannung zu erzeugen, haben die fröhlichen, schnellen Lieder in *La teta asustada* die Funktion, Máximas Hochzeit musikalisch zu untermalen. Unverkennbar sind auch die Parallelen, die sich im Bereich der intradiegetischen Musik finden: Durch die *a cappella* Lieder der beiden Protagonistinnen werden die Gedanken und Gefühle ausgedrückt. Über den Gesang können sie Dinge zum Ausdruck bringen, die sie sich nicht zu sagen getrauen. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Llosas Stil sich in der musikalisch untermalten Entwicklung der jungen Frauen zeigt.

5.3.5 LICHT, RAUM, FARBE

Die Beleuchtung, die Orte und die Farbgestaltung tragen enorm zur Atmosphäre eines Films bei. Im folgenden Teil soll nun analysiert werden, wie die einzelnen Aspekte eine fiktive Welt kreieren und deren Glaubwürdigkeit unterstreichen.

Die Beleuchtung in *La teta asustada* ist oftmals natürlichen Ursprungs. Ein Großteil der Szenen im Haus des Onkels spielt zur Tageszeit, sodass keine künstliche Beleuchtung notwendig ist. Das Tageslicht strömt durch die glaslosen Fenster und taucht die Räume in ein warmes, angenehmes Licht. Es reicht völlig aus, um sämtliche Bereiche der Räumlichkeiten auszuleuchten. Die Szenen, die im Hof spielen, finden ebenfalls bei natürlichem Licht statt und benötigen keine weiteren Lichtquellen. Lediglich am Abend der Hochzeit Máximas kommen mit Lampions, die durch ein Feuer angetrieben in den Himmel steigen, andere Lichtquellen als das Sonnenlicht vor. Diese Lichtquellen sind intradiegetischen Ursprungs und für den Zuseher deutlich sichtbar.

Die Beleuchtung im Krankenhaus und in Aidas Anwesen ist elektrisch. Die Deckenlampe, die bei Faustas erstem Krankenhausbesuch merklich flackert, wurde bis zu ihrer Operation repariert und strahlt kaltes Licht aus. Jedes von Aidas Zimmern ist mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet, welche vermehrt zum Einsatz kommt. Beispielsweise sieht man

Aida beim Licht der Nachttischlampen in ihrem Schlafzimmer⁴³² oder im kalten Licht des Badezimmers⁴³³. Zu Faustas Aufgaben gehört es, abends das Licht in allen Zimmern auszuschalten. Danach sind die Räume lediglich spärlich durch das durch die Fenster eintretende Mondlicht beleuchtet.

Die Kontraste im Bereich der Beleuchtung sind nicht die einzigen, die zwischen der Siedlung, in der das Haus des Onkels steht, und dem Anwesen Aidas inmitten in Lima herrschen. Bereits zu Beginn des Films werden die Unterschiede angedeutet:

This initial sequence establishes a duality from the start: the women's ethnic and linguistic features as well as the music as a medium of communication shape identities that are clearly non-western. A glassless window lets us see the film location: it is not the highlands, but a pueblo joven, one of Lima's shanty towns, situated in the desert surrounding the city. Fausta lives there with her mother and her uncle's family. They are indigenous people who have immigrated to the city and become new urban subjects; their position is, however, one of subalternity as they live in the socio-economic and cultural margins of the capital.⁴³⁴

Der Stadtteil, in dem das Onkels Haus steht, ist ein Armenviertel Limas. Sämtliche Häuser deuten auf die geringen finanziellen Mittel, über die die dort ansässigen Familien verfügen, hin. Dass das Viertel noch nicht lange existiert, wird durch die fehlenden Bäume und die fehlende Infrastruktur klar. Die Straßen sind nicht asphaltiert, ein Bus hält lediglich am Rande der Siedlung, sodass Fausta den restlichen Weg in der brütenden Hitze zu Fuß zurücklegen muss. Die Hochzeitsfeierlichkeiten, bei denen Fausta und ihre Familie arbeiten, sowie Máximas Hochzeit finden auf diversen Plätzen in besagter Siedlung statt. Von der Verlobungsfeier über die Hochzeitsfotos bis hin zur Feier selbst findet alles unter freiem Himmel statt. Sämtliche Straßen und Plätze sind von einer feinen, trockenen Erde bedeckt und geben der Siedlung dadurch einen hellen Branton. Zu den Feiern werden sie mit Stoffbändern und einem roten Teppich dekoriert. Es kommt außerdem eine fahrbare, hellrosa Treppe zum Einsatz, von der das Brautpaar unter lautem Jubel der Gäste herabsteigt.

Das Heim in dem Armenviertel verdeutlicht den sozialen Stand Faustas und ihrer Familie, wohingegen Aidas Haus auf ihren Wohlstand und ihre hohe Stellung in der Gesellschaft hinweist. Der Eingang zu dem weitläufigen Anwesen befindet sich am Rande eines Marktes, der stets gut besucht ist. Viele Leute verkehren dort auf engstem Raum, unterhalten sich und verkaufen ihre Ware. Nach Durchschreiten des Tors findet sich der Zuseher in einer vollkommen anderen Welt wieder.

⁴³² vgl. *La teta asustada*, [00:34:22-00:34:32].

⁴³³ vgl. *La teta asustada*, [00:36:42-00:36:50].

⁴³⁴ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S.24.

Aida's character is also constructed around a set of oppositions. Her austere huge house rises in the middle of a whirling world of movement, colour and noise. Its garden walls separate a vital world from one of solitude, silence, dim lights and empty rooms. Colour, music, agitation are opposed to obscure tones, silence and emptiness.⁴³⁵

In Aidas Haus gibt es eine Vielzahl von Räumen, und doch scheint außer der Komponistin selbst nur Fausta als ihre Angestellte dort zu leben. Fausta wirkt in dem großen Haus oftmals verloren, einsam und alleine. Auch Aida scheint das leere Haus als bedrückend zu empfinden und will der Einsamkeit durch eine Vielzahl von Fotografien, die über ihrem Bett hängen, entgegenwirken.

Im Bereich der Farbgestaltung sticht besonders das eintönige Hellbraun des Armenviertels hervor. Die Straßen haben durch die fehlende Asphaltierung eine erdige Farbe, die Häuser und Dächer sind in ähnlichen Farbtönen gehalten. Bei den Hochzeiten überwiegen die Farben Weiß und Rosa. Die Gäste tragen durchaus kräftige Farben, während die Angestellten an ihren beigen und schwarzen Kostümen zu erkennen sind.

5.4 MOTIVE UND SYMBOLE

Claudia Llosa hat in *Madeinusa* eine Reihe von Motiven und Symbolen, wie beispielsweise das Motiv des rauschenden Festes, das der abwesenden Mutter und die Symbolik der Ohrringe, eingesetzt. In diesem Kapitel sollen die Motive und Symbole, die bereits in der filmischen Analyse aufgefallen sind, genauer analysiert werden. Wie besagte Motive und Symbole verstanden werden können, wurde bereits im Rahmen der Analyse von *Madeinusa* festgehalten (vgl. dazu Kap. 4.4.1 Motive und Symbole). An dieser Stelle wird deshalb nicht mehr auf die Definitionen der beiden Begriffe eingegangen werden.

Im Bereich der Motivik ist das Motiv des trauernden Mädchens um ihre verstorbene Mutter bzw. das Motiv der abwesenden Mutter wohl das dominanteste. Perpetua verlässt Fausta bereits zu Beginn des Films. Mit ihr verliert Fausta ihre einzige Vertraute. Ihre Mutter war es, die ihr den nötigen Rückhalt gegeben hat, den die junge Frau dringend braucht. Nicht genug, dass die Tochter nun alleine zurechtkommen muss, hinterlässt ihr die Mutter auch noch eine schwere Bürde: Fausta muss das notwendige Geld für die Überführung und Bestattung im Heimatdorf auftreiben. Die Abwesenheit der Mutter und die Unklarheit über deren Verbleib waren bereits in *Madeinusa* Thema. Auch wenn sich beide Frauen mit ihren Müttern identifizieren, zeigen sich in der Beziehung Unterschiede. Während Fausta durch

⁴³⁵ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 25.

den Tod ihrer Mutter ihre Bezugsperson und Vertraute verliert, so hat Madeinusa diesen Rückhalt und diese Unterstützung nie kennengelernt.

Im Bereich der Filmmusik findet sich das Ostinato, das Leitmotiv, das Faustas Entwicklung untermalt. Motiv ist hier im Sinne einer „Wiederholung“ zu verstehen.⁴³⁶ Die Melodie wird von einer Gitarre gespielt und nur wenig variiert. Die kaum vorhandene Variation deutet darauf hin, wie langsam Faustas Entwicklung verläuft. Als sie jedoch vollzogen ist, spiegelt die Musik dies über die Lautstärke wider.

Als weiteres Motiv soll das der Hochzeit angeführt werden. Die Hochzeit steht für eine glückliche Verbindung zwischen Mann und Frau, die ein Leben lang halten soll. Die Hochzeitsfeier selbst beinhaltet zumeist eine Zeremonie, in der Braut und Bräutigam einander Liebe und Treue schwören, gefolgt von einer ausgelassenen Feier mit Freunden und Verwandten. Bei jeder der Hochzeiten in *La teta asustada* zeigt Llosa einen anderen Teil der Hochzeitsfeier. Während bei der ersten Hochzeit der Einzug des Brautpaares gezeigt wird, ist es später die Begrüßung der Gäste samt Geschenke und die Hochzeitszeremonie für mehrere dutzend Paare inmitten der heißen Einöde Perus. Bei Máximas Hochzeit stehen die Aufnahmen der Fotos im Fokus. Durch diese Ausschnitte zeigt Llosa, wie die Hochzeitsfeiern ablaufen. Neben der Erschaffung des Gegensatzes Hochzeit – Tod zeigen die Hochzeitssequenzen auch das Ausloten von kulturellen Verschiedenheiten und dessen Ergebnis.

The process of negotiating identities is presented very clearly in two of the wedding sequences. The first sequence shows the guests' parade on a red velvet catwalk: the guests dance while carrying their presents in their hands, a few of them wearing traditional Andean clothes. A 'master of ceremonies', who is in fact Fausta's uncle, describes the gifts. Here, Llosa mixes contemporary urban dance music of Andean origin, the huayno; traditional Andean clothes; and 'modern' western practices such as fashion shows and television contests. The second sequence is that of the wedding of Máxima, Fausta's cousin. The sequence shows the wedded couple having their photograph taken. Máxima poses with her husband for a formal portrait; she wears a white dress, with a very long train with rows of floating balloons attached that make it 'fly'.⁴³⁷

Das Motiv des Todes steht im Gegensatz zum Motiv der Hochzeit. Durch den Leichnam der Mutter, der im Haus des Onkels auf seine Bestattung wartet, ist der Tod ständig präsent. Nicht nur Fausta kämpft mit der Trauer, der Anblick der in Tücher eingewickelten Frau ruft auch beim Onkel traurige Erinnerungen hervor, für die er keinen Platz in seinem Leben hat. Die Regisseurin präsentiert den Tod durchaus mit Humor: Das vermeintliche

⁴³⁶ vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction. Eighth Edition*. New York: McGraw-Hill 2008, S. 66.

⁴³⁷ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 36.

Grab im Hof wird ein Planschbecken für die Kinder und Máximas Brautkleid lagert auf dem Bett, sodass es aussieht, als würde die Tote es tragen. Diese Beispiele schaffen einen krassen Gegensatz zwischen dem kalten, traurigen Tod und dem fröhlichen Leben, dessen sich Faustas Angehörige erfreuen.

Im Bereich der Symbole sticht die Kartoffel hervor. Fausta hat sich die Kartoffel in ihre Vagina eingeführt, um sich vor einer Vergewaltigung, wie sie ihre Mutter erlebt hat, zu schützen. „La decisión de Llosa de utilizar a papa como »escudo« de protección de Fausta es acertada. La papa es una planta americana con orígenes peruanos y desde el imperio incaico ha sido una de las fuentes principales de nutrición.”⁴³⁸ Während die Kartoffel für Máxima das Symbol für ein langes Leben voller Glück und für die Fruchtbarkeit steht, verhindert Faustas Kartoffel dieses Schicksal. Die Kartoffel selbst ist fruchtbar und treibt aus, verhindert dadurch aber Faustas Aufblühen. In Aidas Garten haben die Kartoffeln aufgrund ihrer geringen Blüte keinen Platz. Fausta sieht darin die Abwertung der indigenen Kultur durch die städtische. Erst die Entfernung der Kartoffel in ihrem Unterleib ermöglicht die vollständige Überwindung der Angst. So wird die Knolle auch für Fausta zu einem positiv besetzten Symbol.

El regalo de la papa en flor para la protagonista y su conexión con una Fausta »curada«, fértil, y por tanto, ya plenamente mujer, no deja lugar a equívocos. Es el complemento de una escena previa en que la prima de Fausta pela la papa para demostrar que está preparada para el matrimonio. El asunto del itinerario terapéutico queda así formulado en términos de una construcción tradicional y esencializada de la identidad indígena y femenina.⁴³⁹

Symbolisch eingesetzt werden auch die Perlenkette und die einzelnen Perlen. Bevor die Kette reißt, trägt Aida sie ständig. Für Aida besitzen die Schmuckstücke ästhetischen Wert, für Fausta überwiegt der materielle Wert. Das Lied der Meerjungfrau, das Fausta gegen die Perlen tauscht, verdeutlicht die Beziehung zwischen der Musikerin und der Angestellten. Während die Meerjungfrau mit den Quinoakörnern betrogen wird, so sind es bei Fausta die Perlen, die Aida ihr nach dem Erfolg nicht überlassen will.

As previously promised, Aida gives Fausta a pearl every time she sings, which represents the economic and commercial properties of music. Fausta, however, underscores the importance of music stating that the musician will be forever held in a revered state. The collaboration between Aida and Fausta offers an optimistic outlook to Peru's future and its modernization efforts, underscoring how

⁴³⁸ Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*,” S. 39.

⁴³⁹ Tapia, Cuerpo, Mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa, S. 60.

Quechua and Spanish represent languages effective at both expressing and evoking emotions while producing commercial forms of entertainment.⁴⁴⁰

Fausta lernt durch den Erfolg die Bedeutung ihrer eigenen Kultur zu schätzen. Nach dem Vertragsbruch durch Aida vergilt Fausta dennoch nicht Gleiches mit Gleichem: Sie holt sich lediglich die Perlen, die laut der Abmachung ihr gehören.

Su transformación le permite defender su cultura mientras se apropia de la limeña: cuando la protagonista vuelve a la casa de su empleadora para reclamar las perlas ganadas, aplica el concepto andino de la reciprocidad, que implica un intercambio justo entre personas, y deja la única perla que le quedaba por ganar. No se venga robando la perla no ganada; se va con lo justamente ganado. Aunque tiene que entregarse a un intercambio económico limeño, Fausta se rebela contra la opresión económica y social que se basa en la desvalorización de su cultura y de su persona.⁴⁴¹

Nicht nur ideelle Vorstellungen behält Fausta nach ihrem Umzug nach Lima bei. Mit dem Glauben, die Pflanzen würden im Gegensatz zu den Menschen immer die Wahrheit sagen, haben auch mythische Ansichten Platz in ihrem Leben.⁴⁴²

Al reflejar las flores las emociones de los seres humanos, Noé las usa para interpretar el estado de la protagonista. Mientras al principio Fausta siempre agarra margaritas – lo que según él significa que necesita consuelo – más adelante ella espera la llegada del jardinero con una enorme flor de hibisco roja – el color de la pasión – saliendo de su boca.⁴⁴³

Über die Symbolik der Blumen weist die Regisseurin auf die Gedanken und die Gefühle der Protagonistin hin. Die Deutung der roten Hibiskusblüte bleibt allerdings den Zuschauern überlassen, denn Fausta ist zu schüchtern, als dass sie sich Noé mit besagter Blume zeigen würde. Faustas Entwicklung wird nicht nur durch die Wahl der Blumen angezeigt, sondern auch durch die vielen Treppen, Türen und Fenster, die es zu überwinden und zu öffnen gilt. Mehrmals sieht man Fausta die lange Treppe zur Siedlung des Onkels hinauf- und hinabsteigen. Die Protagonistin öffnet und schließt viele Fenster und Türen, durch die Neues in ihr Leben Einzug findet.⁴⁴⁴ Sie sind Symbole für den langen Weg ihrer Entwicklung und die vielen Hindernisse, die es zu überwinden gilt: „Mit der Treppe sind stets

⁴⁴⁰ Watson, *Branding the Native: Globalization and the Indigenous Condition in Contemporary Peruvian Literature*, http://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/22019/Watson_KJ_T_2013.pdf?sequence=1, S. 58.

⁴⁴¹ Monette, *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa*, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

⁴⁴² vgl. D'Argenio, *A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films*, S. 24.

⁴⁴³ Monette, *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa*, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

⁴⁴⁴ vgl. Velez, Irma: „Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa.“, S. 46. In: *Lectures du genre* Nr. 8 : *Imageries du genre* 2011, S. 28-52. http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2_files/Velez2.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.02.14).

zwiespältig Gefühle verbunden. Treppen führen zum Ziel, erleichtern den Aufstieg, bieten aber zugleich ein Hindernis, das zu bewältigen ist.“⁴⁴⁵

Mit den Ratten in *Madeinusa* liefert Claudia Llosa ein ambiges Symbol, das seine Entsprechung in *La teta asustada* in den Tauben findet. Die weißen Tauben gelten als Symbole für den Frieden und fliegen bei den Hochzeiten aus einer Torte. In einer anderen Szene wird gezeigt, wie die Tauben im Haus aus ihrem Käfig entkommen und wild im Zimmer herumflattern. Fausta selbst identifiziert sich mit einer Taube, wie im Lied „Meine kleine verirrte Taube“ klar wird. Beim Füttern der Tauben erlöst sie eine kranke, schwache Taube, und verfüttert sie an den Hund.

In *Madeinusa* konnte eine durchdachte Namenssymbolik festgestellt werden. In *La teta asustada* blieb Claudia Llosa diesem Schema treu und griff auf eine Reihe von sprechenden Namen zurück, wie Varas in dem Artikel „Posmemoria femenina en *La teta asustada*“ folgendermaßen festhielt:

El lenguaje de la película es altamente simbólico. Los nombres de los personajes encierran obios significados alegóricos: Fausta, la que pacta; Perpetua la madre que perpetúa su legado; Aída, la cantante; Noé, el que pacta y sobrevive; Máxima, la prima que todo lo quiere, etc.⁴⁴⁶

Die Motive und Symbole in *La teta asustada* sind aufeinander abgestimmt und spielen so zusammen, dass ein stimmiges Bild entsteht. Das Motiv der Hochzeit generiert mit dem des Todes einen Kontrast, der sich durch den gesamten Film zieht. Das Lied der Meerjungfrau findet sein Echo in der Beziehung zwischen Aida und Fausta. Die Blumen, das Ostinato, die Türen, Treppen und Fenster deuten auf den langen, steinigen Weg der Protagonistin hin. Fausta schafft es, ihr Trauma und ihre Angst zu überwinden und lernt sich selbst, die indigene Kultur und die kaum blühende Kartoffelpflanze zu schätzen.

5.5 INTERPRETATION

Nach der ausführlichen Analyse des Films soll in diesem Kapitel zusammengefasst werden, wie sich die persönliche Schreibweise von Claudia Llosa in *La teta asustada* zeigt. Die peruanische Regisseurin setzt auch in ihrem zweiten Spielfilm auf den Gegensatz zwischen der indigenen Kultur und der Stadtbevölkerung, Handlungsort ist diesmal jedoch die Hauptstadt Lima.

⁴⁴⁵ Prümm, Karl: „Treppauf und treppab. Zum Motiv der Treppe in den visuellen Künsten und im Film.“, S. 195. In: Brinkmann, Christine N; Hartmann, Britta; Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren 2012, S. 194-205.

⁴⁴⁶ Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*, S. 32.

Der Kontrast der Bevölkerungsschichten wird über die soziale Stellung, den Wohnort und die finanziellen Möglichkeiten der Figuren ausgedrückt. Der große, begrünte Garten Aidas steht im Kontrast zu den nicht asphaltierten Straßen des Armenviertels, in dem es kaum Bäume gibt, die vor der brütend heißen Sonne schützen würden. Gegensätze werden nicht nur im Fehlen und im absichtlichen Zertrümmern von Fenstern deutlich, sondern auch in der Art der Unterhaltung, die sich die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten leisten können. Während die Hochzeiten im Armenviertel auf einem staubigen Platz unter freiem Himmel stattfinden und praktische Geschenke wie Matratzen, Bier und Hühner beinhalten, amüsiert sich die Elite Limas bei einem Konzert in einem großen, altherwürdigen Theater.

Wie bereits in *Madeinusa* ist auch in *La teta asustada* das Ausloten der Kulturen ein großes Thema. Fausta erfährt die Abwertung ihrer Person und ihrer Kultur durch Aida. Die Protagonistin begegnet der städtischen Kultur mit Vorbehalten, da diese ihr und ihrer Familie großes Leid zugefügt hat. Die Regisseurin zeigt anhand der Familie des Onkels, wie die beiden kulturellen Sphären miteinander verbunden werden können, ohne dass eine darunter leidet. Auch Fausta schafft es schlussendlich, ihren Platz zu finden. Claudia Llosa zeigt die kulturelle Vielfalt Perus als gewinnbringend, die Traditionen und Praktiken lassen sich in einer Person vereinen.

Claudia Llosa verarbeitet in *La teta asustada* die Vergangenheit Perus. Sie fokussiert dabei auf das individuelle Leid, das Perpetua und ihrer Tochter zugestoßen ist. Neben der Vergewaltigung und der durch die Muttermilch auf Fausta übertragenen Krankheit spricht die Regisseurin auch das Verschwinden zahlreicher Personen während der Kriegsjahre an. Sie illustriert dies am Beispiel des Bruders, von dem der Familie lediglich eine Radiografie seines Magens geblieben ist:

Fausta cuenta a su amigo, el jardinero Noé, la manera en que murió su hermano y la desaparición del cuerpo en el hospital. Según su relato, almas perdidas vienen a atrapar a la gente para matarla. Y es lo que le ocurrió a su hermano. El recuerdo vago del hermano desaparecido que guarda Fausta en memoria, evoca el fenómeno de los desaparecidos en la época de los regímenes autoritarios, época de donde proviene también el recuerdo del personaje.⁴⁴⁷

Während der Einbalsamierung der Mutter erzählt die Tante, dass dies eine gängige Praxis gewesen wäre, um die Existenz der Toten zu beweisen. „El propósito en ese tiempo era el de poder demostrar a las autoridades su existencia anterior y su categoría de sujetos del

⁴⁴⁷ Lillo, *La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?, S. 437.

estado de derecho, es decir, inscribir a los muertos en el espacio jurídico-político del soberano.”⁴⁴⁸

Claudia Llosa zeigt in *La teta asustada*, wie die Vergangenheit die peruanische Gesellschaft spaltet. Das Einzelschicksal von Fausta zeigt die Folgen des Krieges und die Belastungen, unter denen die Bevölkerung auch nach den Kämpfen noch jahrelang zu leiden hat. *La teta asustada* setzt dort an, wo *Madeinusa* aufgehört hat und führt die Themen der peruanischen Gesellschaft und der fehlenden Mutterfigur exzellent fort. Geschickt kombiniert Llosa die intra- und extradiegetische Musik mit der Handlung und zeigt die Folgen der Kriegereignisse aus einer neuen, ungewohnten Perspektive. Sie gibt den Frauen, deren Stimmen sonst ungehört bleiben, mit *La teta asustada* einen Raum, der durch die Nominierung für die Academy Awards eine enorme Reichweite erlangen konnte.

⁴⁴⁸ Tapia, *Cuerpo, Mirada y género en la película La teta asustada* de Claudia Llosa, S.57.

6. CLAUDIA LLOSA ALS FILMAUTORIN

In diesem Kapitel soll die persönliche Schreibweise der Regisseurin beschrieben werden. Die Grundlagen dafür sind die Analysen der beiden Filme *Madeinusa* und *La teta asustada*, die sich in den beiden vorhergehenden Kapiteln finden. Wie das Autorenfilm und der darin vorkommende Stil zu verstehen sind, wurde in Kap. 2.3 Der Autorenfilm heutzutage festgehalten. Es soll nun gezeigt werden, worin sich die *vision du monde* der peruanischen Regisseurin zeigt, wo die „Splitter“⁴⁴⁹ in ihren Filmen zu finden sind und wie Llosa selbst und ihre Co-Autorinnen Selma Mutal und Magaly Solier biografische Bezüge in die beiden Werke einbringen.

Claudia Llosa Bueno wurde am 15.11.1976 in Peru geboren. Sie studierte an der *Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos* in Madrid und an der *Tisch School of Artes* in New York.⁴⁵⁰ Llosa ist eine Nichte des peruanischen Autors Mario Vargas Llosa und ebenfalls mit dem bekannten peruanischen Regisseur Luis Llosa, der für die Romanverfilmung *Das Fest des Ziegenbocks* (Originaltitel: *La fiesta del chivo*, 2005) bekannt ist, verwandt.

Die 2006 und 2009 erschienenen Spielfilme stellen eine junge Frau in den Mittelpunkt, die von Magaly Solier verkörpert wird. Die Regisseurin entdeckte die Peruanerin auf einem Markt, wo diese gemeinsam mit ihren Freundinnen versuchte, Geld für ihre bevorstehende Abschlussreise zu verdienen. Die 1986 geborene Schauspielerin stammt aus einer Bauernfamilie und beschreibt die erste Begegnung mit Claudia Llosa folgendermaßen: „Parece que Claudia me observaba desde lejos y de pronto ella se me acercó y me preguntó: »¿no quieres trabajar en una película?« Yo le miré a los ojos. Y acepté hacer el casting.“⁴⁵¹ Seit dem Dreh von *Madeinusa* hat sich das Leben der jungen Frau komplett geändert. Vor der Zusammenarbeit hatte Magaly Solier noch nie einen Kinosaal von innen gesehen.⁴⁵² Mittlerweile hat sie die Hauptrolle in mehreren Filmen gespielt und ihre erste CD aufgenommen.⁴⁵³

⁴⁴⁹ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 11.

⁴⁵⁰ Bedoya, Ricardo: „Llosa Bueno, Claudia.“ In: Heredero, Carlos F. (Hg.): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 5. Lacayo – Mollá. Madrid: Fundación Autor 2011, S. 233.

⁴⁵¹ Buntix, Gustavo: „Habla Magaly Solier, la protagonista de Madeinusa.“ In: *Zona de Noticias*. <http://zonadenoticias.blogspot.co.at/2006/10/habla-magaly-solier-la-protagonista-de.html> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

⁴⁵² vgl. Buntix, Habla Magaly Solier, la protagonista Madeinusa, <http://zonadenoticias.blogspot.co.at/2006/10/habla-magaly-solier-la-protagonista-de.html>.

⁴⁵³ vgl. Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion, S. 490.

Obwohl Fausta und Madeinusa auf den ersten Blick zwei komplett unterschiedliche Frauen sind, haben sie vieles gemeinsam. Beide kämpfen mit ihnen in den Weg gelegten Hindernissen und schaffen es, diese zu überwinden. Sie sind auf ihrem Weg auf sich allein gestellt und finden erreichen durch Egoismus und Opportunismus ihr Ziel.

A lo largo de su evolución, Madeinusa y Fausta toman decisiones con mucha determinación, sin dejar que fuerzas externas las intimiden. Se apropian del individualismo o del consumismo para conseguir sus fines, no para someterse a la cultura dominante. Madeinusa y Fausta son dos caras de una misma moneda, representantes de la resistencia y la fuerza andina que desmitifican la imagen victimizada de los indígenas del Perú. Después del conflicto interno, Llosa aporta una visión positiva de la reconstrucción de la potestad y la vitalidad de los indígenas de su país, aunque sin dejar de cuestionar las maneras de llevar esa reconstrucción a cabo.⁴⁵⁴

Daraus wird deutlich, dass Claudia Llosa der individuellen Entwicklung der Protagonistinnen positiv gegenübersteht. Fausta und Madeinusa zeigen, dass die Entwicklung zwar keinesfalls leicht, aber jedenfalls möglich ist. Auffällig ist weiters, dass in beiden Filmen des Öfteren auf die Augen der Protagonistin fokussiert wird. Magaly Soliers rechtes Auge ist seit einem Unfall in ihrer Kindheit blutunterlaufen, ihr Blick vermittelt ein ausdrucksstarkes Bild von ihren Gedanken und Gefühlen.

Is it a coincidence that this actress's right eye looks permanently bloodshot due to an accident she suffered as a child? Perhaps – in any case, the result of this peculiarity is that her gaze (thus the gaze of the native Andeans she paradigmatically represents in twenty-first-century Latin American film) is marked as different.⁴⁵⁵

Die Innensicht auf die Figuren suggeriert Llosa nicht nur durch den Blick der Protagonistin, sondern auch über die Lieder, die in *Madeinusa* und *La teta asustada* gesungen werden. Die intradiegetische Musik untermalt etwa 40% der Filme und spielt damit eine bedeutende Rolle.⁴⁵⁶ Neben den Hauptfiguren Madeinusa und Fausta gibt es nur wenige Figuren, die singend zu sehen sind. Die Mehrheit der *a cappella* Lieder wird in Quechua gesungen. „The characters speak in their native Quechua, and language and music are combined in the form of songs. Quechua language is not just a means of communication: singing in their native language is for Madeinusa and Fausta a medium of (ethnic) expression.“⁴⁵⁷ Beide Filme werden über ein Lied eröffnet, das auf die Vorgeschichte und den

⁴⁵⁴ Monette, Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa, <http://nuevomundo.revues.org/65640>.

⁴⁵⁵ Gaspar, *The Tradition of Anonymity in the Andes*, S. 403.

⁴⁵⁶ vgl. Bloch-Robin, *De Madeinusa a la teta asustada de Claudia Llosa*, 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, S. 2.

⁴⁵⁷ D'Argenio, *A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films*, S. 32.

weiteren Verlauf der Handlung verweist.⁴⁵⁸ Gemeinsamkeiten zeigen sich auch in der musikalischen Begleitung der Osterfeierlichkeiten und der Hochzeit:

Music is also a vital cultural element in the life of the Andean communities in both Manayaycuna and Lima's suburbs. It is the music of collective celebrations and dances, of religious and social rituals. Rituals are important visual and narrative moments, and play a key role as they represent the Andean lifestyle and values. They are fictional constructions resulting from a hybrid 'operation', which consists of mixing different cultural and anthropological sources with invented practices not always linked to the Andean society.⁴⁵⁹

Im Einsatz der intra- und extradiegetischen Musik – sei es als musikalische Begleitung der Feierlichkeiten oder als *a cappella* Lied – zeigt sich nicht nur die individuelle Schreibweise von Claudia Llosa, sondern auch die Co-Autorschaft von Selma Mutal und Magaly Solier. Magaly Solier hat die Lieder, die Madeinusa und Fausta in den Filmen singen, selbst geschrieben und gesungen.⁴⁶⁰ Selma Mutal ist die Komponistin der extradiegetischen Ostinatos, die die Entwicklung der Protagonistinnen vertonen.⁴⁶¹

La música extradiegética de las dos películas fue compuesta por Selma Mutal. Las dos composiciones, a pesar de ser muy distintas tienen muchos puntos en común. En los dos casos desarrollan leitmotivo que traducen principalmente la interioridad de la protagonista, ilustrando musicalmente su liberación progresiva. Representa alrededor del 15% de la música total de cada película – es decir muy poco respecto a los usos del cine comercial –, pero, cuando aparece, su presencia se nota mucho más que si interviniera constantemente a lo largo de la obra como es el caso en el modelo tradicional hollywoodiense.⁴⁶²

Magaly Solier und Selma Mutal prägen die Filme durch ihre Arbeit und können daher als Co-Autorinnen angesehen werden.⁴⁶³ Ihr Engagement verleiht den Filmen im Bereich des Tons und der Filmmusik eine zusätzliche Bedeutungsebene.

Stiglegger definiert das Autorenkino über die Existenz von Splittern in den Filmen: „Schmerzhaftes, unbequeme Elemente in einem vermeintlich funktionierenden, gesunden Gewebe namens Filmkunst.“⁴⁶⁴ Diese Splitter finden sich auch in den Werken von Claudia Llosa. Sie zeigen sich über Themen wie Inzest und Ausbeutung in *Madeinusa* und die Vergewaltigung und das bleibende, erdrückende Trauma, mit dem die Protagonistin von *La teta asustada* kämpft. Unangenehm ist die Abwesenheit der Mutterfigur: „Llosa alludes to the crisis of the Andean family through the figure of the missing mother.“⁴⁶⁵ Die Regis-

⁴⁵⁸ vgl. D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 32.

⁴⁵⁹ D'Argenio, A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films, S. 32.

⁴⁶⁰ vgl. Kroll, Between the 'Sacred' and the 'Profane', S. 120.

⁴⁶¹ vgl. O.A., Eine Perle Ewigkeit (2009) Soundtrack, <http://www.imdb.com/title/tt1206488/soundtrack>.

⁴⁶² Bloch-Robin, De Madeinusa a la teta asustada de Claudia Llosa, S. 3.

⁴⁶³ vgl. Etherington-Wright; Doughty, *Understanding Film Theory*, S. 12.

⁴⁶⁴ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 11.

⁴⁶⁵ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion, S. 498.

seurin hatte in ihrer Kindheit eher wenig Kontakt zur indigenen Bevölkerung, abgesehen von ihrem Kindermädchen Arsemia.

Llosa explains that her attraction to the Andes and its native inhabitants comes from her vivid childhood memories of travelling through those areas and – as is the case with the majority of Lima's middle-class population, whose children are invariably raised by their indigenous maids – her close relationship with her nanny and servant, Arsemia. She states that Arsemia is the film's true inspiration, and that she is actually the 'missing mother' whose fate is never revealed.⁴⁶⁶

Das Kindermädchen scheint eine wichtige Quelle für Claudia Llosa darzustellen, wenn es darum geht, die indigene Bevölkerung darzustellen. Diese biografischen Details aus ihrer Kindheit webt die Regisseurin geschickt in die Filme ein.

Claudia Llosa erschuf mit *Madeinusa* und *La teta asustada* zwei Spielfilme, die den schwierigen Prozess des Auslotens der kulturellen Sphären in Peru zeigen. In Teamarbeit mit der Schauspielerin Magaly Solier und der Musikerin Selma Mital kreierte sie zwei Werke, die auf eine faszinierende Art und Weise sowohl die schönen Seiten des Andenlandes als auch die Abgründe des Einzelnen und der Gesellschaft zeigen. Die fehlende Mutterfigur weist auf das nicht einwandfreie Funktionieren der Gesellschaft hin. *Madeinusa* und *Fausta* entwickeln sich zu jungen, verantwortungsbewussten Frauen und auch wenn die Mittel zu hinterfragen sind, so steht Claudia Llosa dieser Entwicklung im Allgemeinen doch positiv gegenüber. *Madeinusa* und *La teta asustada* sind kritische Gesellschaftsportraits, die den Zuseher zum Nachdenken über ihren eigenen Platz in der Gesellschaft anregen. Geschickt fesselt die Regisseurin ihr Publikum und ruft es durch die harte, oftmals direkt einsteigende Montage zur Bildung von Hypothesen über den Filmverlauf auf. Durch das Quechua, die Lieder und die Mythen von sprechende Pflanzen und dem toten Gott zeigt Claudia Llosa die indigene Bevölkerung als scheinbar rückständige und gutgläubige Gesellschaft, die vielfach ausgenutzt wurde. Sowohl *Madeinusa* als auch *Fausta* schaffen es, ihre Ängste und Unsicherheiten hinter sich zu lassen, um sich einen neuen Platz im kulturellen Gefüge zu schaffen. Die dadurch entstehende Kultur vermischt indigene und städtische Elemente und schafft teilweise kitschige Praktiken, die besonders in *La teta asustada* hervorgehoben werden.

Die hier analysierte Schreibweise Claudia Llosas ergibt sich aus ihren beiden ersten Spielfilmen. Llosas dritter Spielfilm, *Aloft* (Originaltitel: *No llores, vuela*, 2014), war zu Beginn dieser Analysearbeit noch nicht veröffentlicht worden und wurde daher nicht berücksichtigt. In diesem Film erzählt die Regisseurin die Geschichte von einem Sohn auf der Suche

⁴⁶⁶ Palaversich, *Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion*, S. 492.

nach seiner Mutter, die ihn weggegeben hat. Claudia Llosa scheint dem Thema der abwesenden Mutter treu zu bleiben. Eine genauere Untersuchung und ein Vergleich mit den hier analysierten Filmen können darüber Auskunft geben, wie sich der Stil der Regisseurin weiter entwickelt hat.

7. CONCLUSIO

Das Ziel dieser Diplomarbeit war eine Beschreibung der Autorschaft von Claudia Llosa. Die Filme, die dafür untersucht wurden, waren der 2006 erschienene Spielfilm *Madeinusa* und der drei Jahre danach erschienene Film *La teta asustada*.

Nach der Präsentation der Forschungsfrage wurde in Grundzügen auf den Begriff *Autorenkino* eingegangen. Dieser wurde vor allem durch die französische *politique des auteurs* geprägt. Auf die Positionen von Alexandre Astruc, François Truffaut und André Bazin, Herausgeber der Zeitschrift *Cahier du cinéma*, wurde besonderer Wert gelegt. Im Anschluss wurde gezeigt, wie das Autorenkino heutzutage verstanden wird.

Das nachfolgende Kapitel beschrieb die Geschichte des peruanischen Kinos und Filmproduktion. Hier zeigte sich, dass das Kino in Peru immer wieder von produktiveren und weniger produktiven Phasen geprägt war. Die Entwicklungen des letzten Jahrzehnts machten deutlich, dass Claudia Llosa eine Vorbildfunktion für viele peruanische Regisseurinnen inne hat. Ihre Filme, *Madeinusa* und *La teta asustada* wurden in den darauffolgenden Kapiteln detailliert und anhand vieler Beispiele analysiert.

Llosas erster Spielfilm brillierte durch den Einsatz der intra- und extradiegetischen Musik, die den Film um eine Bedeutungsebene erweiterte. Es wurde gezeigt, wie die Regisseurin den Entwicklungsprozess der Protagonistin durch ein Ostinato hervorhob. Ebenso wurde auf die Motivik und Symbolik eingegangen, bei welcher das Motiv der abwesenden Mutter besonders hervorstach. Llosa zeigt in diesem Film die Suche nach der Identität und die Entwicklung der Protagonistin. Die Regisseurin präsentiert den Prozess des Heranreifens als etwas Positives, auch wenn die Mittel, die *Madeinusa* dafür heranzieht, zu hinterfragen sind.

Die Analyse von *La teta asustada* zeigte einige Parallelen zum ersten Film im Bereich der Einstellungsgrößen, des Tons und der Musik sowie der Motivik auf. Erneut stellt Llosa eine junge, auf sich allein gestellte Frau in den Mittelpunkt. Die Suche nach der Identität im vielfältigen Peru war auch in *La teta asustada* von großer Bedeutung. Der Film wird von Kontrasten zwischen der indigenen und der städtischen Bevölkerung durchzogen. Er setzt dort an, wo *Madeinusa* aufhört und zeigt die Folgen der Kriegsjahre, unter der Teile der Bevölkerung heute noch leiden.

Im anschließenden Kapitel wurde die Autorschaft der 1976 geborenen Regisseurin beschrieben. Ihre Filme grenzen sich durch den Einsatz der intra- und extradiegetischen Musik ab. Die Abwesenheit der Mutter verdeutlicht die Probleme, mit denen die peruanische Gesellschaft zu kämpfen hat, doch Claudia Llosa zeigt, dass die städtische und indigene Kultur zu einem Konsens finden können, auch wenn die dafür notwendigen Wege hinterfragt werden müssen. Ein weiteres Charakteristikum ist der Fokus auf junge Frauen, deren Stimme aufgrund ihrer sozialen Stellung oftmals ungehört bleibt. Claudia Llosa stellt die Schicksale von Fausta und Madeinusa in den Mittelpunkt und gibt ihnen eine Bühne, auf der sie ihre Gedanken und Gefühle entfalten können. Mit der Hilfe ihrer Co-Autorinnen Selma Mutal und Magaly Solier hat Claudia Llosa zwei kritische Gesellschaftsportraits erschaffen, die sich aufgrund ihres Stils in die Tradition des Autorenkinos einordnen lassen.

8. RESUMEN EN ESPAÑOL

8.1 INTRODUCCIÓN

La primera película de Claudia Llosa se llama *Madeinusa* y fue publicada en el año 2006. Irritó a todo el Perú, la patria de la directora, y dividió al país. La película, que muestra la historia de una joven indígena en un pueblo distante en los Andes, fue elejida como “la mejor y la peor película peruana del año 2006.”⁴⁶⁷ También la segunda película de Claudia Llosa, *La teta asustada*, causó sensación. Trata de una mujer joven que quedó traumatizada después de la violación de su madre embarazada. Tras la muerte de la madre la protagonista trabaja de criada para ganar el dinero necesario para la conducción del cadáver de su madre de la capital a su pueblo natal.

Por primera vez vi las películas de Claudia Llosa en un *proseminar*. Quedé fascinada con ellas por la estética que emplea Llosa en las dos obras. Me llamaron la atención las canciones cantadas por los personajes, los temas feos como el incesto y la violación, la presentación de la población indígena en Perú y muchas cosas más. En este tesis me dediqué a la pregunta por la autoría de Claudia Llosa. Para describir el estilo personal de la directora peruana es necesario dar una definición del cine de autores, hablar de la historia del cine peruano para contextualizar las películas y analizarlas profundamente.

8.2 CINE DE AUTORES

A principios del siglo XX se entendía por el término *cine de autores* películas cuyos guiones habían sido escritos por escritores. El significado de este término cambió a mediados del siglo XX. En Francia se estableció una corriente crítica que es conocida como el cine de autores francés. En la revista *Cahier du cinéma*, que fue publicada por Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Maria Lo Duca y André Bazin a partir del año 1951, críticos jóvenes publicaron recensiones de películas. Entre los autores destacaron Alexandre Astruc y François Truffaut.

El artículo “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo” de Alexandre Astruc fue publicado en 1948 y desempeñó un papel determinante en la *politique des auteurs*. Astruc expresa en este artículo sus pensamientos sobre la película como medio y constata

⁴⁶⁷ O.A., *Madeinusa* es la mejor y la peor película peruana del 2006, <http://www.cinencuentro.com/2007/01/04/madeinusa-es-la-mejor-y-la-peor-pelicula-peruana-del-2006/>.

que la película ya no es una atracción en una barraca de feria, sino que se ha establecido como un lenguaje propio. El autor escribe con la cámara como un escritor con la pluma, así es la tesis más importante del artículo.

Otro personaje muy importante en la polémica del cine de autor francés es François Truffaut. Entre sus artículos más recibidos y conocidos destaca “Une certaine tendance du cinéma français” que trata del desarrollo de la producción de películas francesas. Truffaut critica las adaptaciones de novelas realizadas por los directores franceses Aurenche y Bost. Según su punto de vista, no hay escenas que no podrían ser llevadas a la pantalla. Truffaut divide las películas en películas de autores y en producciones tradicionales de estudios cinematográficos. Desde su punto de vista, los estudios cinematográficos limitan a la creatividad y las ideas de los directores mediante el presupuesto. Truffaut no define al cine de autores, pero afirma a Jean Renoir, Jean Cocteau y Jacques Becker como autores de cine.

Los representantes más importantes de la *politique des auteurs* eran además de Truffaut y Astruc el editor de la revista *Cahier du cinéma* André Bazin, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Henri Langlois, Alain Resnais, Jacques Rivette y Roger Vadim. Propagaron una crítica cinematográfica que no se basa en otros artes como la literatura o la pintura, sino cuya norma era el cine mismo. Se distanciaron de la producción de películas populares y afirmaron la existencia de una *vision du monde* en las películas de autores.

Los críticos de la *politique des auteurs* llamaron *realisateur* a un director que no tenía un estilo individual y que solamente adaptó películas en el sentido del guión. El *auteur*, según su punto de vista, era un director que llena sus películas con sus opiniones. Esta separación no implica una valoración cualitativa, sino se refiere solamente a la tonalidad de una película. Entre los directores canonizados por los críticos de la *Nouvelle Vague* eran John Ford, Orson Welles, Nicholas Ray, Howard Hawks y sobre todo Alfred Hitchcock. Las obras de Hitchcock fueron alabadas y celebradas y las recensiones francesas le hicieron más famoso aún.

A partir del año 1958 los críticos franceses empezaron a dirigir películas. Inversores como Anatol Dauman, Pierre Baumberger y Georges de Baeuregard financiaron las obras de los críticos, que en parte no tenían muchos conocimientos prácticos en cuanto a la producción de una película. Entre las películas más famosas de este tiempo son *Le Beau Serge* de

Claude Cabrol, que se conoce como la primera película de la *Nouvelle Vague*, *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais y *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

Fuera de Francia también se recibió el cine de autores y se crearon otros cines de autores nacionales, por ejemplo el *Neuer deutscher Film* en Alemania o el *New Hollywood* en los Estados Unidos.

Hay que aclarar lo que significa cine de autores hoy en día. Hoy el director es el que toma las decisiones finales en una película. El director combina los trabajos hechos por colaboradores y así crea una obra cuyo monopolio de interpretación tiene él mismo. En sus obras destacan “Splitter”, como describe Stiglegger. Define a estos “fragmentos” como “schmerzhaftes, unbequemes Element in einem vermeintlich funktionierenden, gesunden Gewebe namens Filmkunst; unbequeme, individuelle Filmemacher, deren Bilder schmerzen, deren Weltsicht irritiert.”⁴⁶⁸ El análisis de todas las obras de un director muestra no solamente su *vision du monde*, sino también su estilo individual y su preferencia por ciertos temas y motivos.

Therington-Wright y Doughty definen cuatro categorías que muestran la relación entre la biografía del director, la estética de la película, los temas y la producción. Presentan algunas preguntas que son la base para el análisis de una película de autor.

⁴⁶⁸ Stiglegger, Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino, S. 11.

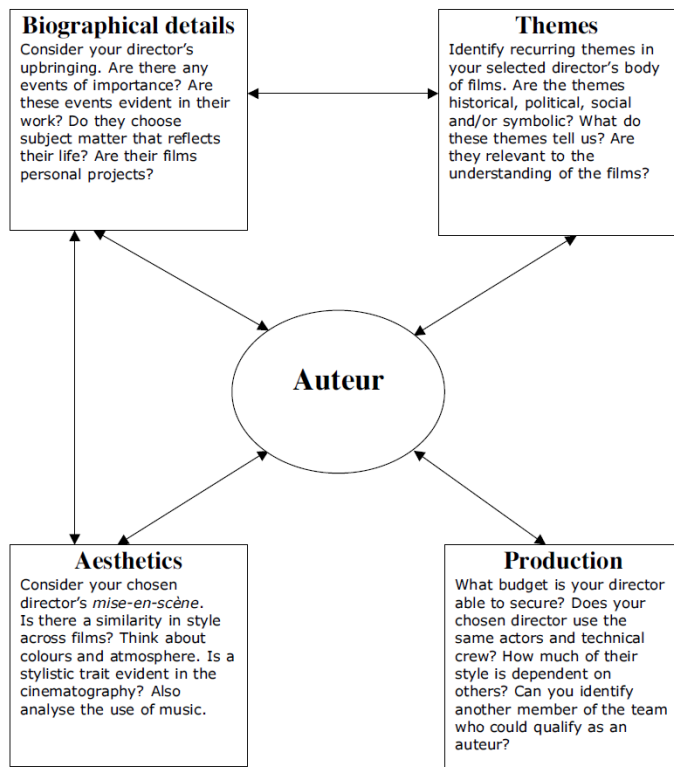


Abbildung 2: Auteur (Etherington-Wright; Doughty, *Understanding Film Theory*, S. 12)

8.3 CINE EN PERÚ

Este capítulo se dedica a la historia de la producción de películas en Perú. La primera proyección de una película tuvo lugar el 2 de enero de 1897. 14 años después se produjo la primera película peruana con el título *Los centauros peruanos*.

El primer largometraje estrenó en 1927 y a partir del año 1934 se habla del siglo de oro del cine peruano. “Amauta Films” se llamó un estudio cinematográfico que produjo 14 películas entre 1937 y 1940. Otros 8 películas fueron financiadas por otras compañías, así que Perú fue un país productor de películas muy importante, tras Argentina, México y Brasil. Durante la Segunda Guerra Mundial Perú dejó de producir películas por la falta de rollos de película.

Manuel Chambi fundó el *Cine Club Cuzco* en 1955 y dio nuevos impulsos al cine peruano. El centro de producción se trasladó de Lima a Cuzco. El *Cine Club Cuzco* produjo películas que mostraron las tradiciones de la población indígena. La obra más famosa se publicó en 1961 bajo el título *Kukuli*. Fue la primera película totalmente hablada en quechua. La era del *Cine Club Cuzco* terminó en 1966 con el desastre financiero del documental *Jarawi*. En los años sesenta también se editó la primera revista

cinematográfica peruana, *Hablemos de cine*, que se convirtió en un medio importante y determinante para el cine peruano. *Hablemos de cine* dio la plataforma para la discusión sobre las obras de Armando Robles Goday, probablemente el director peruano más famoso de estos años.

En 1968 hubo un golpe de estado por el militar peruano y gobernó general Juan Velasco. Velasco quería renovar al cine peruano y aprobó el *Decreto Ley N° 19.327*. Esta ley contenía las medidas siguientes: Un cortometraje peruano tenía que preceder a todas las proyecciones de películas extranjeras. Había un concurso anual de estos cortometrajes y los cinco mejores fueron mostrados en los cines más grandes de Lima. Además, había exenciones de impuestos para productores e inversores y el gobierno también controló el precio de las entradas de cine. La producción de películas subía: “En casi 10 años de vigilancia, esta ley facilitó la producción de unos 60 largometrajes y de aproximadamente 1.200 cortometrajes.”⁴⁶⁹

Los temas tratados en estas películas fueron el folclore, la arqueología y la etnología. Los directores no se atrevían a mostrar temas políticos para evitar la censura. La autocensura hizo que las películas enfocaran en historias inofensivas. Solamente algunos directores de los años setenta y ochenta se hicieron famosos en el extranjero. Entre ellos están Luis Figueroa y Federico García. Las obras de Francisco Lomardi también son dignas de mencionar. Destacan sus adaptaciones de novelas de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*.

En 1992 Alberto Fujimori, el nuevo presidente de Perú, derogó la ley de Velasco y promulgó otra. Cuatro años después se fundó el CONACINE, el Consejo Nacional de Cinematografía. CONACINE se dedicó a la organización de un concurso nacional de películas. Otorga premios a las mejores películas. El problema era que el Consejo no disponía de suficiente dinero para otorgar anualmente todos los premios.

Los conflictos armados de los años noventa hicieron que bajara el número de cines en Perú. La gente ya no se permitió el lujo de ir al cine y muchos cines se vieron obligados a cerrar sus puertas. Solo desde la construcción de centros comerciales grandes a partir de los años 2000 el número de cines empezó a subir otra vez. Casi todas las películas que estrenaron en la última década son de origen norteamericano. Sin embargo, con *Pantaleón*

⁴⁶⁹ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 163.

y *las visitadoras* y *No se lo digas a nadie* están dos películas peruanas entre los 40 películas con más éxito en Perú.⁴⁷⁰

8.4 *MADEINUSA* (2006)

Madeinusa es la primera película de Claudia Llosa y estrenó en 2006. Fue rodada en Canrey Chico, un pueblo pequeño en la región Ancash, y la mayoría de los actores eran habitantes de este mismo pueblo. El estreno de *Madeinusa* también tuvo lugar allí y mientras que los moradores ovacionaron a la directora, la crítica limeña e internacional fue ambigua. “*Madeinusa* is at once the most critically acclaimed and most controversial film in the history of Peruvian cinematography”⁴⁷¹, escribe Palaversich. Sin embargo, la película ganó muchos premios en festivales, por ejemplo en el Cartagena Film Festival, en el Cine Ceará-Nacional Cinema Festival y en el Lima Latin American Film Festival.

La protagonista de la película se llama igual que el título, *Madeinusa*. Vive con su padre Cayo y su hermana en un pueblo pequeño en los Andes, Manayaycuna. El padre es alcalde del pueblo y acosa a su hija menor sexualmente. *Madeinusa* lo rechaza porque todavía no es *tiempo santo* así que Dios puede verlos y sería pecado tener una relación amorosa con el padre. Según la creencia del pueblo, Dios está muerto desde la tarde de Viernes Santo hasta la madrugada del Domingo de Pascua y no puede ver los pecados. Cada año los habitantes de Manayaycuna se aprovechan de estos días para excesos: Toman alcohol hasta perder la conciencia, cometen adulterio y el alcalde desvirga a la *Virgen de Manayaycuna* que ha sido elegida en un concurso.

Al principio de la película se revelan los planes de *Madeinusa*: Quiere abandonar el pueblo e ir a Lima, donde cree que vive su madre que se fue del pueblo hace años. Un geólogo limeño, Salvador, viene a Manayaycuna porque la marea alta de un río bloquea su viaje. El alcalde lo encierra en el cobertizo de su casa para evitar que haya testimonios de los excesos durante los días festivos. El Viernes Santo Salvador escapa del cobertizo y desvirga a *Madeinusa* durante la procesión. Así *Madeinusa* le rehusa a su padre el derecho de desflorar a la virgen y crece la esperanza de que Salvador la lleve a Lima consigo. Cuando el padre se da cuenta de esto, encierra otra vez a Salvador y a *Madeinusa*. El padre

⁴⁷⁰ Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, S. 171.

⁴⁷¹ Palaversich, Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa’s *Madeinusa*, S. 490.

y la hermana mayor afrentan a Madeinusa. Chale incluso le corta su pelo, que ha sido todo el orgullo de la protagonista.

Salvador y Madeinusa logran escapar en la noche. Caminan hacia Lima, pero después de algunas horas Madeinusa decide volver al pueblo porque ha olvidado los aretes que había dejado su madre antes de que se fue. Otra vez en la casa descubre que su padre ha roto los aretes y vuelve a prepararle su plato favorito, caldo de gallina. Lo mezcla con raticidia y se lo forra a su padre borracho. En el momento en el que muere el padre entra Salvador buscándola y junta con su hermana Chale Madeinusa lo acusa al limeño del asesinato de su padre. La película termina con Madeinusa en el camión yendo a Lima, mientras que Salvador ha sido linchado por los habitantes de Manayaycuna, lo cual significa *pueblo cerrado*.

En la constelación de las figuras destaca Madeinusa, la protagonista, que lucha por sí misma. Oculta sus planes de su padre y de su hermana porque ellos siempre hablan despectivamente de su madre. No quieren ni mencionarla y solamente se refieren a ella con la palabra “esa.” Salvador es el gringo que desordena todo el pueblo por su simple presencia. Los nombres de las personas se refieren a su carácter: Salvador es el que salva a la protagonista. Madeinusa se basa en la inscripción *Made in USA* y alude a la fascinación por lo extraño y lo exótico que siente la joven.

La película consta de cinco actos. En el primer acto presenta a la protagonista Madeinusa preparando caldo y contemplando las revistas, maquillaje y joyas que dejó su madre. En el segundo acto conocemos los otros personajes más importantes y el conflicto se evoluciona. La película llega a su clímax cuando Salvador desvirga a la protagonista, el momento trágico es la violación por el padre. El cuarto acto da otra vez esperanza y Salvador y Madeinusa logran escapar del pueblo. La catástrofe se sitúa en el último acto con el asesinato del padre y la muerte de Salvador.

El análisis de la cámara y de los planos muestra que Llosa emplea el plano detalle cuando alude al carácter simbólico de una cosa, por ejemplo enfoca a los aretes. El primerísimo primer plano alberga los sentimientos y los pensamientos de los personajes que no pueden ser expresados en voz alta. Los conflictos son mostrados en planos medios, por ejemplo las peleas entre Salvador y los habitantes de Manayaycuna. Sobre todo los planos enteros y los planos generales funcionan de *Establishing Shots*, mientras que el gran plano general es reservado para las grabaciones impresionantes de la naturaleza andina.

El estilo individual de Claudia Llosa se muestra en el campo de la música intra- y extradiegética. Llosa emplea muchas canciones intradiegticas cantadas por la protagonista y otros habitantes del pueblo. La mayoría de las canciones es en quechua y alude a los pensamientos y emociones de los personajes. Sobre todo Madeinusa utiliza las canciones para expresar los pensamientos que no puede decir en voz alta. La música extradiegética acompaña las escenas en las que se puede ver el desarrollo de la protagonista. Mediante un ostinato muestra la directora paso a paso como se desarrolla este proceso.

Mediante la cámara y el sonido Llosa crea motivos y símbolos que son dignos de analizar. Destaca el motivo de la fiesta orgiástica que es repetida varias veces durante la película. La cámara bailando y la música tocada por una banda representan la travesura y los excesos. Otro motivo es la variación del ostinato que alude al desarrollo de la protagonista. La ausencia de la madre muestra que la sociedad no está completamente sana y es completada por el símbolo de los aretes, que funcionan de un talismán para Madeinusa.

Resumiendo se puede decir que Claudia Llosa muestra el contraste entre Lima y las regiones rurales. La joven indígena sondea entre las esferas culturales y trata de encontrar un sitio en la pluralidad cultural donde cabe. Llosa no solamente muestra el proceso de la búsqueda de la identidad, sino también las crueldades y la violencia con las que se ve confrontada la protagonista.

8.5 LA TETA ASUSTADA (2009)

La teta asustada es el título de la segunda película de Claudia Llosa. Estrenó en 2009 en España y ganó igual que la película antecesora muchos premios en los festivales. “Esta película ha sido ganadora del Oso de Oro de Berlín, del premio a la mejor película en el Festival Internacional de cine de Guadalajara, del Gran Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y nominada para el Oscar a la mejor película extranjera.”⁴⁷² La directora enfoca otra vez a la población indígena, esta vez trasladada a la capital Lima.

La protagonista de *La teta asustada* se llama Fausta. Es traumatizada porque su madre fue violada por soldados peruanos cuando estaba embarazada de Fausta. Sufre de la *teta asustada*, una enfermedad que se transmite sobre la leche materna y que hace que la

⁴⁷² Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*, S. 31.

protagonista se desmaye regularmente. Para protegerse de una violación se ha introducido una patata en la vagina. Esto es la causa para la inflamación de su útero.

Cuando muere su madre, la mujer acepta un trabajo en casa de una compositora limeña, Aida, para financiar la conducción del cadáver de su madre. Siempre que la protagonista tiene miedo, se inventa alguna melodía y la canta. Aida la escucha y como está sin ideas para su concierto de piano, le ofrece un contracambio: Cada vez que canta Fausta, le regala una perla de su collar rasgado. El día del concierto Fausta ha ganado todas las perlas menos una y Aida toca la canción “La sirena” de Fausta. A la elite limeña le encanta la canción. Sin embargo, la compositora no cumple con su palabra y despide a su criada sin las perlas prometidas. Fausta vuelve a vivir con la familia de su tío y asiste sin ganas a la boda de su prima Máxima. La noche de la boda irrumpe en la casa de Aida y recoge todas las perlas que según el trato serían las suyas. Otra vez sufre de una reacción de pánico y Noé, el jardinero de Aida, la encuentra. La lleva al hospital donde le quitan la patata de su vagina. Con el dinero de las perlas Fausta financia la conducción de su madre. Cuando están en medio camino entre Lima y su pueblo natal Fausta decide enterrar a su madre en la playa. Otra vez en Lima Noé le regala una planta de patatas floreciente.

La constelación de las figuras muestra otra vez una mujer joven como protagonista. Por su enfermedad Fausta no puede confiar en nadie, se siente sola y abandonada. Teme a hombres desconocidos y evita el contacto con ellos. Nunca anda sola, siempre alguien tiene que acompañarla. Solamente Noé, el jardinero, logra romper el círculo de la soledad que rodea a la protagonista después de la muerte de su madre. Le habla en quechua, lengua que dejaron los familiares de Fausta cuando se trasladaron a Lima. La compositora Aida contrasta con el resto de los personajes por su estatus social. Ni sabe el nombre de su criada nueva, sin embargo la explota en cuanto a la música.

Igual que *Madeinusa* la película consta de cinco actos. La *Establishing Scene* muestra la muerte de la madre de Fausta. El primer acto da la información necesaria para entender la enfermedad de la protagonista. En el segundo acto Fausta y Aida acuerdan el contracambio y se establece una amistad entre Fausta y Noé. El concierto en el teatro es el clímax de la película, el momento trágico se sitúa en la despedida sin sueldo. En el cuarto acto Fausta recupera sus fuerzas y el desarrollo de la protagonista llega a un fin en el último acto de la película.

El análisis de los planos de cámara muestra que Claudia Llosa emplea el plano detalle para aludir al carácter simbólico de las cosas, por ejemplo de las perlas. El primerísimo primer plano presenta al procesamiento de la muerte de su madre. El plano medio muestra las conversaciones entre los personajes. El plano entero funge de *Establishing Shot*, que da toda la información necesaria para entender el argumento de una escena. El gran plano general es reservado para el barrio de pobres donde vive la familia de Fausta.

En el análisis de la banda de sonores destacan la música intra- y extradiegética. La madre Perpetua, Fausta y Aida cantan canciones que muestran el pasado y el futuro del argumento. Llosa abre la película con la canción de Perpetua, las letras proyectadas a la pantalla oscura. La anciana canta de la violación por los soldados. Mediante la pantalla oscura Llosa enfoca totalmente en la canción quechua. Las canciones de Fausta son sobre todo conversaciones entre ella y su madre, aunque la madre ya no responda. “La sirena” es una canción sobre el trato entre una sirena y un músico. El músico traiciona a la sirena y se queda sin la recompensa prometida. Esa canción hace alusión a la relación entre Fausta y Aida. La música extradiegética consta de canciones alegres que acompañan las bodas y de un ostinato que se refiere al desarrollo de la protagonista. El ostinato casi no es variado porque el desarrollo de Fausta pasa lentamente.

Los lugares que vemos en la película establecen un contraste enorme entre la población indígena y limeña. La familia de Fausta vive en un barrio de pobres en las afueras de Lima, mientras que la compositora vive sola en una casa enorme. Otro contraste se manifiesta en la forma de divertirse: Las familias pobres celebran sus bodas en plazas grandes en el barrio, la elite limeña al contrario disfruta de conciertos en teatros grandes.

En el campo de la simbología y de los motivos el público se ve otra vez confrontado con la ausencia de la madre. La madre de Fausta era la persona de referencia más importante y su muerte dificulta el desarrollo de la protagonista. El motivo de la muerte y del luto contrasta con el motivo de la boda alegre. Otro símbolo son las perlas. Para Aida son un símbolo de la belleza, a Fausta, en cambio, solamente le importa el valor material de las perlas. En último lugar hay que mencionar el símbolo de la patata. „La decisión de Llosa de utilizar a papa como »escudo« de protección de Fausta es acertada. La papa es una planta americana con orígenes peruanos y desde el imperio incaico ha sido una de las fuentes principales de

nutrición.”⁴⁷³ Al principio de la película la patata evita la fertilidad de la protagonista, pero mediante el desarrollo la patata se convierte en un símbolo de la alegría de vivir.

Claudia Llosa muestra en *La teta asustada* mediante los personajes y los lugares un Perú de contrastes. Igual que Madeinusa sondea Fausta entre las esferas culturales y busca en sitio donde cabe. La explotación que experimenta por parte de Aida permite que Fausta conozca el valor que tienen la cultura y las prácticas indígenas. La directora enfoca en los daños y consecuencias que causó la guerra mediante el destino de un individuo. *La teta asustada* es una película que deja al público impresionado y pensativo.

8.6 CLAUDIA LLOSA COMO AUTORA DE PELÍCULAS

La directora nació el 15 de noviembre de 1976 en Perú y estudió en la *Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos* en Madrid y en la *Tisch School of Artes* en Nueva York. Es la sobrina del escritor Mario Vargas Llosa y parienta del director peruano Luis Llosa que se hizo famoso con la adaptación de la novela *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa.

Los análisis de las películas son la base para la descripción de la autoría de Claudia Llosa y muestran su preferencia por el desarrollo de mujeres jóvenes, ambas interpretadas por la actriz Magaly Solier. La directora la descubrió en un mercado y la contrató a la peruana, que hasta entonces ni había visto una sala de cine desde dentro.⁴⁷⁴ Solier es co-autora de *Madeinusa* y *La teta asustada* porque escribió la letra y compuso las melodías de las canciones que canta. Con Selma Mutal hay otra co-autora. Es la compositora de los ostinatos que aluden al desarrollo de Fausta y Madeinusa.

La *vision du monde* de Claudia Llosa se transmite mediante los motivos y símbolos, que tanto en *Madeinusa* como en *La teta asustada* ensanchan la interpretación y abren nuevas perspectivas. Destaca la ausencia de la madre, con la que la directora alude a la sociedad peruana que no es completamente sana. La descripción de la autoría y del estilo individual de Claudia Llosa podría ser ampliada por el análisis de su tercera película, *No llores, vuela*, que estrena en 2014.

⁴⁷³ Varas, Posmemoria femenina en *La teta asustada*, S. 39.

⁴⁷⁴ véase Buntix, Habla Magaly Solier, la protagonista Madeinusa, <http://zonadenoticias.blogspot.co.at/2006/10/habla-magaly-solier-la-protagonista-de.html>.

QUELLENVERZEICHNIS

VERWENDETE LITERATUR

Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren: die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag 2011.

Astruc, Alexandre: „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter.“ In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 111-115.

Albaigés Olivart, José Maria: *Diccionario de nombres de personas*. Barcelona: Ed. Univ. de Barcelona 1984.

Barrow, Sarah: „Images of Peru: National Cinema in Crisis.“ In: Shaw, Lisa; Dennison, Stephanie (Hg.): *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: McFarland 2005, S. 39-58.

Bazin, André: „On the *politique des auteurs*.“ In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 248-529.

Beasley-Murray, Jon: „Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú.“ In: Duno-Gottberg, Luis (Hg.): *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional 2008, S. 367-392.

Bedoya, Ricardo: „Llosa Bueno, Claudia.“ In: Heredero, Carlos F. (Hg.): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América. 5. Lacayo – Mollá*. Madrid: Fundación Autor 2011, S. 233.

Bedoya, Ricardo: „Madeinusa.“ In: Heredero, Carlos F. (Hg.): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América. 10. Antología de películas. J – Y*. Madrid: Fundación Autor 2011, S. 898-899.

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian: *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink 2012. (UTB, Bd. 8499)

Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction. Eighth Edition*. New York: McGraw-Hill 2008.

Bremme, Bettina: *Movie-mientos 2. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling-Verlag 2009.

Cisneros, Vitelia: „Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, El niño pez, y Claudia Llosa, La teta asustada.“ In: *Hispania*, Vol. 96, Nr. 1, 2013, S. 51-61.

D'Argenio, Maria Chiara: „A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films.“ In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 8, Nr. 1, 2013, S. 20-42.

Etherington-Wright, Christine; Doughty, Ruth (Hg.): *Understanding Film Theory*. Gordonsville: Palgrave Macmillan 2011.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn, Wilhelm Fink 2008. (UTB, Bd. 2341)

Felix, Jürgen: „Autorenkino.“ In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Theo Bender 2003, S. 13-57.

Fendler, Ute: „Neues Kino in Peru, Ecuador und Kolumbien: von Gewalt bis Magie.“ In: Schulze, Peter W. (Hg.): *Junges Kino in Lateinamerika*. München: Ed. Text + Kritik 2010. (Film-Konzepte, Bd. 18), S. 52-64.

Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Diss. Univ. Hamburg 1993.

Frisch, Simon: „Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Film-analyse.“ In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 001, 2010, S. 1-18. http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf (zuletzt aufgerufen am 10.02.14)

Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren 2007.

Gaspar, Martín: „The Tradition of Anonymity in the Andes.“ In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 21, Nr. 3, 2012, S. 391-415.

Getino, Octavio: *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales 2007.

Grob, Norbert: „Autorenfilm.“ In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007, S. 49-53.

Grob, Norbert: „Mit der Kamera »Ich« sagen. Le Cinéma des auteurs.“ In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG 2006, S. 48-59. (Reihe Genres & Stile, Bd. 1)

Grob, Norbert; Kiefer, Bernd: „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague.“ In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG 2006, S. 8-27. (Reihe Genres & Stile, Bd. 1)

Hofmann, Sonja: „Das aktuelle Filmschaffen lateinamerikanischer Regisseurinnen.“ In: Schulze, Peter W. (Hg.): *Junges Kino in Lateinamerika*. München: Ed. Text + Kritik 2010, S. 97-108. (Film-Konzepte, Bd. 18)

Homann, Stephanie: *Barbara Albert – Autorenfilmerin. Theorie und Praxis des Autorenfilms in Bezug auf das Filmschaffen von Barbara Albert*. Diplomarbeit Univ. Wien 2009.

Junkersdorf, Eberhard: „Braucht der Autorenfilm einen Filmautor?“. In: Ernst, Gustav (Hg.): *Autorenfilm – Filmautoren*. Wien: Wespennest 1996, S. 30-45.

Kamp, Werner: *Autorkonzepte und Filminterpretation*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996. (Aachen British and American Studies, Bd. 6)

Kamp, Werner; Rüsel, Manfred: *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag 2011.

Krögel, Alison: *Food, Power, and Resistance in the Andes: Exploring Quechua Verbal and Visual Narratives*. Plymouth: Lexington 2010.

Kroll, Juli A.: „Between the 'Sacred' and the 'Profane': Cultural Fantasy in *Madeinusa* by Claudia Llosa.” In: Chasqui, Vol. 38 Issue 2, 2009, S. 113-125.

Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse*. 2. Auflage. Wien [u.a.]: Böhlau 2005. (UTB, Bd. 2648)

Lillo, Gastón: „*La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿Memoria u olvido?” In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nr. 73, 2011, S. 421-446.

Naremore, James: „Authorship.” In: Miller, Toby; Stam, Robert: *A Companion to Film Theory*. Malden u.a.: Blackwell 1999, S. 9-24.

Pagán-Teitelbaum, Iliana: „Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema.” In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 7, Nr. 1, 2012, S. 71-93.

Palaversich, Diana: „Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*.” In: *Bulletin of Hispanic Studies*, Nr. 90, 2013, S. 489-503.

Prümm, Karl: „Treppauf und treppab. Zum Motiv der Treppe in den visuellen Künsten und im Film.“ In: Brinkmann, Christine N; Hartmann, Britta; Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren 2012, S. 194-205.

Rivette, Jacques: „The Genius of Howard Hawks.“ In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 126-131.

Rohmer, Eric: „Rediscovering America.” In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 88-93.

Sarris, Andrew: „Notes on the auteur theory in 1962.” In: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Fifth Edition*. New York u.a.: Oxford University Press 1999, S. 515-518.

Sarris, Andrew: „The Auteur Theory Revisited.“ In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): *Film and Authorship*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press 2003, S. 21-29.

Schaidreiter, Raffaella: *Zwischen Kunst, Kommerz und Konstruktion. Die Funktion des auteurs als sinnstiftende Instanz im Film*. Diplomarbeit Univ. Wien 2008.

Schumann, Peter B.: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt am Main: Klaus Dieter Vervuert 1982.

Stiglegger, Marcus: „Splitter: Filmemacher zwischen Autorenkino und Mainstreamkino.” In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Splitter im Gewebe: Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender 2000, S. 11-26.

Stutterheim, Kerstin; Kaiser, Silke: *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009. (Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Bd. 1)

Tapia, Rosa: „Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa.“ In: *Revista Internacional d'Humanitats*, Nr. 29, 2013, S. 53-62.

Theidon, Kimberly: „The Milk of Sorrow. A Theory on the Violence of Memory.“ In: *Canadian Woman Studies/les cahiers de la femme*, Vol. 27, Nr. 1, 2009, S. 8-16.

Theidon, Kimberly: „Justice in Transition: The Micropolitics of Reconciliation in Postwar Peru.“ In: *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 50, Nr. 3, 2006, S. 433-457.

Tröhler, Margrit: „Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur.“ In: Brinkmann, Christine N; Hartmann, Britta; Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren 2012, S. 33-42.

Truffaut, François: „A wonderful Certainty.“ In: Hillier, Jim (Hg.): *Cahier du Cinéma. Volume 1: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 107-108.

Truffaut, François: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film.“ In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 116-131.

Truffaut, François: *Die Lust am Sehen. Deutsche Ausgabe übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Ubilluz Raygada, Juan Carlos: „Del ‘Informe sobre Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa.“ In: *Iberoamericana* Nr. X, Vol. 37, 2010, S. 135-154.

Varas, Patricia: „Posmemoria femenina en *La teta asustada*.“ In: *Letras femeninas*, Vol. 38, Nr. 1, S. 31-41.

Von Hagen, Kirsten; Thiele, Ansgar: „Überlegungen zum zweiten Autorenkino oder die Rückkehr des Subjekts.“ In: Von Hagen, Kirsten; Thiele, Ansgar (Hg.): *Die Rückkehr des Subjekts. Neues Autorenkino in der Romania*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2012, S. 7-20.

Wannaz, Michèle: *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*. Marburg: Schüren 2010.

Weidinger, Andreas: *Filmmusik. 2., überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2011. (Praxis Film; Bd. 68)

Wolfenzon, Carolyn: „‘El Phishtaco’ y el conflicto entre la costa y la sierra en ‘Lituma en los Andes’ y ‘Madeinusa’.“ In: *Latin American Literary Review*, Vol. 38, Nr. 75, 2010, S. 24-45.

Zevallos-Aguilar, Juan: „*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal.“ In: *Wayra*, Nr. 4, 2006, S. 71-80.

INTERNETQUELLEN

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 de cine iberoamericano*. http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.02.2013).

Buntix, Gustavo: „Habla Magaly Solier, la protagonista de Madeinusa.” In: *Zona de Noticias*. <http://zonadenoticias.blogspot.co.at/2006/10/habla-magaly-solier-la-protagonista-de.html> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

Comisión de la Verdad y Reconciliación: „Informe final.” In: *Comisión de la Verdad y Reconciliación*. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/> (zuletzt aufgerufen am 02.06.2014).

Monette, Marie-Eve: „Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa.” In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds*. <http://nuevomundo.revues.org/65640> (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

O.A.: „Eine Perle Ewigkeit (2009) Soundtrack.” In: *IMDb International Movie Database*. <http://www.imdb.com/title/tt1206488/soundtrack> (zuletzt aufgerufen am 18.06.2014).

O.A.: „Madeinusa es la mejor y la peor película peruana del 2006.” In: *Cinencuentro*. <http://www.cinencuentro.com/2007/01/04/madeinusa-es-la-mejor-y-la-peor-pelicula-peruana-del-2006/> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

O.A.: „Madeinusa Awards.” In: *IMDb International Movie Database*. http://www.imdb.com/title/tt0476298/awards?ref_=ttrel_ql_op_1 (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

O.A.: „The 82nd Academy Awards (2010) Nominees and Winners.” In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/82nd-winners.html> (zuletzt aufgerufen am 19.06.2014).

Velez, Irma: „Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa.” In: *Lectures du genre* Nr. 8 : Imageries du genre 2011, S. 28-52. http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2_files/Velez2.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.02.14).

Watson, Kayla J.: „Branding the Native: Globalization and the Indigenous Condition in Contemporary Peruvian Literature.” Masterarbeit an der *Virginia Polytechnic Institute and State University*. http://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/22019/Watson_KJ_T_2013.pdf?sequence=1 (zuletzt aufgerufen am 6.03.14).

Wulff, Hans J.: „Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft.” In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, S. 1-17. <http://www.derwulff.de/2-172> (zuletzt aufgerufen am 24.03.14).

FILMOGRAFIE

La teta asustada. Regie: Claudia Llosa. Drehbuch: Claudia Llosa. Spanien, Peru: Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión 2009. Fassung: DVD. Madrid: Cameo 2009. 94 Minuten.

Madeinusa. Regie: Claudia Llosa. Drehbuch: Claudia Llosa. Spanien, Peru: Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión 2006. Fassung: DVD. Ennetbaden: trigon-film 2010. 104 Minuten.

ANHANG

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABBILDUNG 1: AUTEUR (ETHERINGTON-WRIGHT; DOUGHTY, <i>UNDERSTANDING FILM THEORY</i> , S. 12)	21
ABBILDUNG 2: AUTEUR (ETHERINGTON-WRIGHT; DOUGHTY, <i>UNDERSTANDING FILM THEORY</i> , S. 12)	128

MADEINUSA – SEQUENZPROTOKOLL

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
1	00:00:00-00:01:10	Vorspann		Insert: „Tú que pasas, mira y observa desgraciado lo que eres. Que este pueblo a todos por igual nos encierra. Mortal, cualquiera que fueras, detente y lee. Medita, que yo soy lo que tú serás y lo que eres, he sido.”		Summen einer Fliege	
2	00:01:11-00:02:44	Madeinusa bereitet Essen zu und zieht sich danach die Handschuhe für das Rattengift über.	Madeinusa		Detailaufnahme des Essens, der Handschuhe und Madeinusas oberer Gesichtshälfte	Madeinusas singt „Waychawcituy de las punas“	Küche des Hauses, dunkel
3	00:02:45-00:04:20	Madeinusa kommt aus dem Haus und streut Rattengift entlang der Hausmauer. Sie entfernt eine tote Ratte und setzt ihre Arbeit fort.	Madeinusa		Kameraschwenk folgt Madeinusa, Nahaufnahme Ratte und Schuh	Schritte, Rieselndes des Gifts	Außerhalb des Hauses bei natürlichem, hellem Licht
4	00:04:21-00:07:32	Abnehmen der Handschuhe, Säuberung der Hände. Madeinusa geht in den Schuppen und holt eine Kiste aus ihrem Versteck. Sie legt Ohrringe an und überschreibt die Zeitschrift <i>Maribel</i> mit <i>Madeinusa</i> .	Madeinusa		Nahaufnahme der Hände; Nahaufnahmen Madeinusa mit Lippenstift und Ohrringen	Schritte, Klaviermusik beim Betrachten der Sachen	Innenräume des Hauses und des Schuppen, Öllampe, ansonsten eher dunkel gehalten

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
5	00:07:33- 00:09:49	Madeinusa entlaust die Haare ihrer Schwester Chale.	Madeinusa, Chale	Dialog zwischen Madeinusa und Chale über glückbringende Ratten, die Mutter und die <i>Heilige Zeit</i> . „¿Por qué no se llevó las aretes, si tanto le gustaban?“ (Madeinusa zu Chale)	Nahaufnahmen der Gesichter	Dialog zwischen Madeinusa und Chale	Im Haus, dunkel
6	00:09:50- 00:12:11	Der Vater torkelt herein, legt sich zwischen die beiden bereits schlafenden Mädchen. Er küsst Madeinusa an Hals und Genick, öffnet ihre Bluse. Madeinusa verweigert sich. Chale hört die Szene mit.	Madeinusa, Chale, Vater	Gespräch über die <i>Virgen</i> und über den bevorstehenden Geschlechtsverkehr zwischen Vater und Tochter.	Kamera filmt von Oben, Nahaufnahme der Gesichter	Dialog zwischen Vater und Madeinusa	Im Haus (Bett)
7	00:12:12- 00:13:17	Ein Dorfbewohner schiebt eine Kiste über leeren Platz und beginnt damit, Zeittäfelchen aufzubauen.	Ein alter Mann		Kamera filmt von Oben, Detail- und Nahaufnahmen		Dorfplatz, natürliches Licht
8	00:13:18- 00:15:56	Autofahrt von Lima nach Manayaycuna. <i>El Mudo</i> erzählt von seinem Bruder und seinem Namen. Da der Fluss Hochwasser führt, kann <i>El Mudo</i> Salvador nicht ins vereinbarte Dorf bringen.	<i>El Mudo</i> , Salvador	Erzählung von <i>El Alemán</i> und <i>El Mudo</i>	Ruckelnde Kamera, Halbnahe Aufnahmen von <i>El Mudo</i> und Salvador, Nahaufnahme des Schaltknüppels	Motorgeräusche, Dialog zwischen <i>El Mudo</i> und Salvador	Auto, natürliches Licht

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
9	00:15:57- 00:18:10	Salvador steigt aus dem Auto und geht Richtung Dorf. Er betritt ein Haus, stiehlt ein Stück Obst. Er trifft auf Madeinusa in ihrem <i>Virgen</i> -Kostüm.	Salvador, Madeinusa		Starre Kamera während Salvador sich in den Gassen bewegt. Kameraschwenk als er an Haus vorbeigeht und es dann betritt, Kameraschwenks als Madeinusa und er aufeinander treffen	Schritte, Klirren von Madeinusas Kostüm und Schmuck	Natürliches Licht
10	00:18:11- 00:21:12	Vobereitungen auf dem Dorfplatz. Madeinusa kommt zu den anderen <i>Virgen</i> -Antwärtnerinnen. Sie gehen in einer Reihe auf die Bühne, Madeinusa wird gewählt. Ihr Vater, der Bürgermeister kommt ebenfalls auf die Bühne. Salvador macht ein Foto von Madeinusa.	Madeinusa, Chale, Mädchen, jubilende Dorfbe- wohner	Dialog zwischen Madeinusa und Chale, wo sie so lange gewesen sei. Bürgermeister flüstert der enttäuschten Chale nach der Wahl zu: „El próximo año es para ti, hijita.“	Kamerafahrt von links nach rechts zeigt die kostümierten Mädchen, Kameraschwenks zeigen die applaudierenden Dorfbewohner	Dialog zwischen den Mädchen, Applaus, Moderator spricht über Mikrofon	Kerzen beleuchten den Innenraum, natürliches Licht bei Freiluftbühne
11	00:21:13- 00:23:00	Salvador wurde von einigen Dorfbewohnern ins Gemeindehaus gebracht. Die Dorfbewohner äußern ihren Unmut über seine Anwesenheit. Salvador folgt Cayo.	Salvador, Cayo, Dorfbe- wohner	Dialog zwischen Bürgermeister, Salvador und einigen Dorfbewohnern	Halbtotale zeigt den Raum	Dialog zwischen Bürgermeister, Salvador und Dorfbewohnern	Innenraum des Gemeindehauses

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
12	00:23:01-00:25:50	Salvador fotografiert eine Verstorbene mit ihrer Familie auf Cayos Wunsch. Sie gehen in den Schuppen. Cayo entdeckt die Kiste mit den Habseligkeiten seiner Tochter und nimmt sie mit. Er sperrt Salvador ein.	Salvador, Cayo, Dorfbewohner	Dialog zwischen Bürgermeister und Salvador	Totale auf Gasse, Halbtotale auf Familie der Toten	Dialog, Schritte, Schließen des Schlosses	Innenräume des Haus der Trauernden, Gassen des Dorfes, Schuppen
13	00:25:51-00:27:09	Chale hilft Madeinusa, sich zu waschen.	Madeinusa, Chale	Dialog zwischen Madeinusa und Chale, Madeinusa spricht von Salvador	Halbtotale zeigt die beiden Mädchen	Plätern des Wassers, Dialog	Außerhalb des Hauses, natürliches Licht
14	00:27:10-00:28:32	Madeinusa kocht und entdeckt ihre Habseligkeiten im Feuer. Madeinusa beschuldigt Chale, ihr Vater gibt die Tat zu.	Madeinusa, Chale, Cayo	Dialog zwischen weinender Madeinusa und gleichgültiger Chale	Totale auf die Kochstelle, Kamera folgt dem Vater	Klaviermusik beim Anblick der verbrannten Sachen, Dialog zwischen Madeinusa und Chale	Innerhalb des Hauses, Kochstelle und Wohnraum
15	00:28:33-00:29:34	Vorbereitungen des Festes, Essen wird am Dorfplatz angerichtet.	Dorfbewohner		Panorama und Totale	Naturgeräusche	Dorfplatz, Gassen
16	00:29:35-00:32:04	Madeinusa geht in den Schuppen und beobachtet Salvador. Sie sprechen miteinander, Salvador zeigt ihr das Aufnahmegerät und schenkt ihr das Foto, das er am Dorfplatz von ihr gemacht hat.	Madeinusa, Salvador	Dialog zwischen Madeinusa und Salvador. „¿Eres de Lima?“	Detailaufnahmen von Madeinusas Auge und dem des Esels, Großaufnahmen der Gesichter während des Gesprächs,	Schritte, Knistern von Stroh, Dialog, Salvadors Stimme aus dem Aufnahmegerät, Saiteninstrumente bei Übergabe des Fotos	Schuppen

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
17	00:32:05- 00:33:50	Madeinusa läuft zur alten Kapelle, näht ein Band an das Foto und zieht ihr Kostüm für den Umzug an. Chale wäscht ihr die Füße, Frauen helfen ihr beim Anlegen des Gewandes.	Madeinusa, Chale, zwei Frauen	Dialog zwischen Frau und Madeinusa in Quechua	Nahaufnahme des Fotos, Kamera filmt auf Chale herab	Dialog, Plätschern des Wassers beim Waschen der Füße	Kleine Kapelle außerhalb des Dorfes
18	00:33:51- 00:36:00	Die Prozession marschiert von der Kapelle durch das Dorf zur Kirche.	Dorfbewohner, Madeinusa		Panorama, Detailaufnahme auf Puppen, die auf der Plattform befestigt sind	Blasmusik	Außerhalb des Dorfes, Hauptplatz
19	00:36:01- 00:38:56	Die Dorfbewohner befinden sich in der Kirche. Um 15:00 Uhr beginnt ein Kinderchor vom Hauptplatz aus, die Heilige Zeit einzusingen. Christus wird vom Kreuz genommen, Madeinusa als Jungfrau reinigt seine Wunden, küsst ihn auf den Mund und legt ihm eine Binde über die Augen.	Dorfbewohner, Madeinusa als Jungfrau		Kamerafahrt zeigt die Dorfbewohner in der Kirche, Nahaufnahme Madeinusa und Christusfigur	Dorfbewohner singen in Kirche, Murmeln, Singen des Kinderchores „Es tiempo santo“	Kirche, Hauptplatz, Kerzenlicht in der Kirche
20	00:38:57- 00:39:51	Leute strömen aus der Kirche. Cayo eröffnet das Fest, indem er einen Topf zertrümmert. Jubel bricht aus: Die Dorfbewohner schmeißen mit Essen um sich.	Dorfbewohner, Cayo	Moderator bittet den Bürgermeister über das Mikrofon, das Fest zu eröffnen.	Totale auf Menschen, die aus der Kirche strömen, Kamerafahrt von Moderator zu Bürgermeister, Untersicht auf Männer auf den Dächern, Panorama zeigt die jubelnden Dorfbewohner	Moderator, Zerschlagen des Kruges, Blasmusik nach Eröffnung	Hauptplatz, natürliches Licht

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
21	00:39:52- 00:40:26	Salvador hört die Musik, bricht die Holztür auf und begibt sich zum Hauptplatz. Madeinusa sieht ihn. Der Trubel geht indes weiter.	Salvador, Madeinusa, Dorfbewohner		Nahaufnahmen auf Salvador, Totale beim Brechen der Tür, unscharfe Aufnahmen des Trubels	Knarren und Knirschen des Holzes, Blasmusik	Schuppen, Dorfplatz
22	00:40:27- 00:45:13	Salvador will das Dorf zu Fuß verlassen, Madeinusa folgt ihm. Sie setzen sich gemeinsam auf einen Stein.	Salvador, Madeinusa	Dialog zwischen Madeinusa und Salvador, Salvador fragt nach den Ohrringen	Panorama, Totale als sie sitzen, Nahaufnahmen auf die Gesichter	Rauschen des Windes, Dialog, Gesang Madeinusas, „¿Por qué me miras así?“	Prärie außerhalb des Dorfes
23	00:45:14- 00:46:53	Der alte Mann mit den Zeittäfelchen ist eingeschlafen. Männer im Hintergrund trinken. Salvador geht zurück ins Dorf und sieht einige Dorfbewohner mit dem Sarg der verstorbenen Frau. Sie versuchen, sie betrunken zu machen.	Salvador, Dorfbewohner		Nahaufnahme Salvador, Totale auf die Dorfbewohner mit dem geschulterten Sarg, Nahaufnahme auf die Tote	Blasmusik	Dorf, Schuppen

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
24	00:46:54- 00:52:24	Prozession: Körper des Christus wird durch die Gassen getragen. Salvador beobachtet Madeinusa. Sie begeben sich in eine dunkle Hausnische. Salvador belächelt Madeinusa für ihre religiösen Ansichten. Madeinusa zieht ihre Unterwäsche aus, Salvador zögert. Sie küssen sich und Salvador entjungfert sie. Madeinusa entdeckt ihren Namen in Salvadors Shirt.	Madeinusa als <i>Virgen</i> , Salvador, Dorfbewohner	Dialog zwischen Madeinusa und Salvador über religiöse Ansichten: „En el tiempo santo no hay pecado.“ und über ihren Namen, „Es mi nombre y me gusta.“	Totale auf die Prozession, Kamerafahrt auf Madeinusas Beine, Nahaufnahme auf Madeinusas Gesicht während Geschlechtsakt	Blasmusik, leiser als sie sich in die Nische begeben, lauter während des Sex	Gassen, Mondschein, Kerzenlicht, Öllampen
25	00:52:25- 00:52:46	Fest am Dorfplatz	Dorfbewohner		Totale, Nahaufnahmen auf die Feiernden	Blasmusik	Dorfplatz bei Nacht, Feuerwerke
26	00:52:47- 00:54:08	Gespräch zwischen Salvador und Madeinusa im Schuppen. Madeinusa will mit ihm nach Lima, Salvador verneint.	Madeinusa, Salvador	Dialog zwischen Salvador und Madeinusa	Nahaufnahmen auf die Gesichter	Dialog	Dunkler Schuppen erhellt sich, als Salvador die Öllampe einschaltet
27	00:54:09- 00:55:26	Eine Frau hilft Madeinusa beim Ausziehen. Sie entdeckt die Blutspuren der Entjungferung an ihren Oberschenkeln. Sie setzt Madeinusas Vater davon in Kenntnis.	Madeinusa, eine Frau	Monolog der Frau über Madeinusas Verhalten in Quechua	Kamera zeigt das Geschehen durch den Türrahmen, Nahaufnahme Madeinusas Gesicht, Untersicht auf Cayo am Balkon	Monolog der Frau, Blasmusik am Dorfplatz	Innerhalb des Hauses, schwach beleuchtet, Dorfplatz bei Nacht

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
28	00:55:27- 00:55:41	Cayo kommt nach Hause und schreit seine Töchter an. Chale weist ihn auf die Ohrringe hin. Er vergleicht Chale mit ihrer Mutter und reißt Madeinusa die Ohrringe hinunter. Madeinusa weint. Cayo befiehlt ihnen beiden, sich hinzulegen. Er öffnet seine Hose.	Cayo, Madeinusa, Chale	Dialog zwischen Cayo, Madeinusa und Chale „Igualita a tu madre eres“ (zu Chale)	Halbtotale zeigt den Wohnraum	Dialog, Madeinusas Weinen	Innerhalb des Hauses
29	00:55:42- 00:58:08	Das Fest am Hauptplatz geht weiter. Salvador befindet sich am Weg zum Schuppen. Er stiehlt eine Flasche Schnaps. Er sieht und hört den Geschlechtsverkehr zwischen Vater und Tochter durch das Fenster.	Dorfbe- wohner, Salvador		Ruckelnde Kamera zeigt das Fest, Großaufnahme zeigt Salvadors Gesicht, als dieser den Geschlechtsverkehr beobachtet, Schwarzblende	Blasmusik am Dorfplatz, leise Blasmusik während Salvador am Fenster steht	Dorfplatz, Gassen, außerhalb des Hauses
30	00:58:09- 00:59:35	Am nächsten Morgen sitzt Salvador mit einem betrunkenen Dorfbewohner am Hauptplatz. Er nimmt dessen Flasche und trinkt daraus. Salvador spuckt, der Dorfbewohner tut es ihm gleich. Aufgrund seiner Trunkenheit spuckt er sich mehrmals Mal selbst an. Salvador lacht.	Salvador, betrunkenener Dorfbe- wohner		Abwechselnde Amerikanische auf Salvador und den Dorfbewohner	Spucken, Lachen Salvadors	Dorfplatz, natürliches Licht

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
31	00:59:36- 01:03:14	Madeinusa kämmt sich die Haare und bindet sie zu einem Zopf. Chale soll im Auftrag ihres Vaters Madeinusas Unterwäsche an den Rock nähen. Madeinusa erzählt ihr von dem Plan, nach Lima zu gehen. Chale schneidet ihrer Schwester den geflochtenen Zopf ab. Sie läuft weg, während Madeinusa schluchzend am Boden kauert.	Chale, Madeinusa	Dialog zwischen Madeinusa und Chale, „Dios no ve, pero el viejo sí.” (Chale) „Me voy a ir a Lima y tú no.” (Madeinusa)	Halbnahe zeigt das Kämmen der Haare, Detailaufnahmen zeigen Nähen und Abschneiden des Zopfes, Detailaufnahme auf sterbende Ratte einige Meter vom Haus entfernt, Chale läuft im Hintergrund aus dem Haus	Dialog, Klaviermusik setzt ein, als Madeinusa weint	Innerhalb des Hauses
32	01:03:15- 01:08:32	Zwei Dorfbewohner stehlen einer Frau ein Schwein. Der Mann mit den Zeittafeln bekommt Suppe von einer Frau. Die Männer schneiden sich gegenseitig der Reihe nach die Krawatten ab. Danach betreten die Frauen den Raum und suchen sich einen Partner für den Geschlechtsverkehr in der folgenden Nacht. Sie beginnen zu tanzen, die Blasmusik spielt. Madeinusa sitzt indes auf der Gasse und rupft weinend ein Huhn.	Dorfbewohner, Cayo, Salvador	Dialog zwischen Cayo und Salvador, Dialog zwischen einem Dorfbewohner und Salvador, der ihn über das Geschehen aufklärt	Totale und Halbtotale des Raumes, Kamerafahrt von links nach rechts zeigt die Männer, Detailaufnahme auf die Schere, als Cayo damit auf Salvador zugeht	Klagen und Flehen der Frau, Dialog zwischen Salvador und Cayo, Blasmusik während der Damenwahl	Dorfplatz, längerlicher Raum, in den Sonnenlicht strahlt

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
33	01:03:33- 01:11:12	Salvador geht zu Cayos Haus und trifft auf Chale. Sie erzählt ihm von der aufgegebenen Hoffnung auf die roten Schuhe und scheucht ihn danach aus dem Haus.	Salvador, Chale	Dialog zwischen Salvador und Chale, Chale erzählt von den roten Schuhen aus der Zeitschrift, die nicht ins Dorf geliefert werden konnten. „Veneno para ratas. ¿Qieres? Da buena suerte.“ (Chale zu Salvador)	Halbtotale zeigt den Raum, Nahaufnahmen Chale und Salvador	Dialog, Rascheln des Plastiks der Handschuhe, Summen der Fliegen	Innerhalb des Hauses, natürliches Licht
34	01:11:13- 01:12:33	Eine Dorfbewohnerin singt auf Quechua, Cayo beißt in die Ohringe und zerstört sie.	Singende Frau, Cayo		Halbtotale und Großaufnahmen der Frau, Nahaufnahme auf Cayo	Gesang der Frau „Wenn ein Hagelsturm aufzieht“	Kleiner Laden

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
35	01:12:34- 01:18:28	Abends tanzen die Dorfbewohner erneut am Hauptplatz. Salvador sucht Madeinusa, die sich ihren Zopf wieder an ihr Haar bindet. Chale sucht Salvador im Schuppen und schickt ihn zu Cayo. Cayo zeigt Salvador den Dachboden, wo die Gaben an die Jungfrau gelagert werden. Auch Madeinusa sitzt dort. Cayo will, dass Salvador sich einen Gegenstand aussucht. Salvador verneint, Cayo gibt ihm eine Statue. Sie fällt zu Boden. Cayo gibt Salvador zu verstehen, dass er das Dorf mit leeren Händen verlassen wird. Das bunte Treiben am Dorfplatz geht indes weiter.	Dorfbewohner, Salvador, Madeinusa	„¿No quieres ir a Lima? Yo te llevo, si quieres.” (Salvador zu Madeinusa) „Que queda bien clara, que usted se irá con las manos vacías de acá. No se llevará nada, nada.” (Cayo zu Salvador)	Großaufnahme von Madeinusa im Spiegel, Totale auf Salvador im Schuppen	Knallen des Feuerwerks, Blasmusik, Dialoge	Dorfplatz mit Feuerwerk, Dachboden, spärlich beleuchtet
36	01:18:29- 01:20:58	Madeinusa ist auf dem Dachboden eingesperrt. Sie versucht, ihre Schwester zum Öffnen der Tür zu bewegen. Diese lügt und lässt sie eingesperrt. Madeinusa öffnet mit der zerbrochenen Statue die Falltür. Sie stürzt auf der Treppe und blutet am Knie.	Chale, Madeinusa	Dialog zwischen Madeinusa und Chale	Obersicht auf Chale, Großaufnahme von Madeinusas Gesicht, Totale zeigt Madeinusas Flucht	Dialoge	Dachboden und Treppe, spärlich beleuchtet

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
37	01:20:59- 01:23:40	Madeinusa läuft durch die Gassen zu Salvador. Er bietet ihr erneut an, sie mit zu nehmen. Sie verlassen gemeinsam das Dorf. Madeinusa erinnert sich an ihre vergessenen Ohrringe und läuft zurück ins Dorf.	Madeinusa, Salvador	Dialog zwischen Madeinusa und Salvador	Totale zeigt Gassen, Panorama und Totale auf Madeinusas Rückweg	Blasmusik, Dialoge, Schritte, Saiteninstrumente als die beiden das Dorf verlassen, lauter werdende Musik als Madeinusa zurückläuft	Gassen, spärlich beleuchtet, außerhalb des Dorfes dunkel
38	01:23:41- 01:25:57	Madeinusa betritt das Haus und findet ihren betrunkenen Vater schlafend vor. Sie sucht in seinen Taschen nach den Ohrringen. Die Ohrringe sind kaputt. Am Hauptplatz liegen einige Betrunkene und der Mann mit den Zeittafeln. Salvador sitzt allein im Wald und sieht kleine Ratten.	Madeinusa, Cayo (schlafend)		Halbtotale zeigt schlafenden Vater, Großaufnahmen von Madeinusas Gesicht	Cayo schnarcht, Rauschen des Windes, Krähen eines Hahnes	Innerhalb des Hauses, schwach beleuchteter Hauptplatz, Feuerwerk brennt aus
39	01:25:58- 01:27:17	Madeinusa singt „Wachawcituy“ und bereitet eine Suppe zu. Sie trägt die Handschuhe für das Rattengift.	Madeinusa	“¡Papá! ¡Papí! Tu gallo de gallina.” (Madeinusa zum schlafenden Cayo)	Detailaufnahme des Kochlöffels und der Suppenschüssel, Kamerafahrt von der Suppenschüssel zu Madeinusas Gesicht	Madeinusa singt „Waychawcituy II“, Zischen des Wassers	Innerhalb des Hauses

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
40	01:27:18- 01:30:49	Es ist 6:00 Uhr. Der Kinderchor beginnt zu singen. Madeinusa hört sie, während sie ihrem Vater die Suppe zu trinken gibt. Ein Mann nimmt der Christusfigur die Augenbinde ab. Ein Mann singt in Quechua in der Kirche. Madeinusa umarmt ihren Vater, dieser erbricht die Suppe. Salvador kommt hinzu. Madeinusa erklärt ihm, dass sie es wegen den kaputten Ohrringen getan hat. Cayo stirbt. Salvador nimmt ihr die Handschuhe ab.	Madeinusa, Cayo, Mann mit Zeittafeln, Kinderchor, singender Mann in der Kirche, Salvador	Dialog zwischen Salvador und Madeinusa	Totale des Dorfplatzes, Nahaufnahme vom spuckenden Cayo	Kinderchor singt: „Fin de tiempo santo“, Mann singt in der Kirche „Wenn ich an meine Geliebte denke“	Innerhalb des Hauses
41	01:30:50- 01:32:11	Chale findet ihren toten Vater. Sie blickt zu Madeinusa und sagt, sie hätte ihren Vater getötet. Madeinusa schüttelt leicht den Kopf. Chale blickt zu Salvador und sagt den Satz erneut. Sie beginnt zu schreien. Madeinusa schaut Salvador an, stellt sich neben ihre Schwester und beginnt, ebenfalls laut um Hilfe zu rufen. Madeinusa verlässt das Haus. Es regnet in Strömen. Sie klopft an schreiend an die Haustüren der anderen Dorfbewohner.	Madeinusa, Salvador, Chale	„Vengan, el gringo ha matado a mi papá.“ (Chale und Madeinusa)	Totale als Madeinusa durch die Gassen läuft	Schreie der Mädchen	Innerhalb des Hauses, Gasse

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Geräusche	Ort
42	01:32:12- 01:32:59	Kamera schwenkt durch den Dachboden, wo die Gaben an die Heilige Jungfrau aufbewahrt werden. Auch Salvadors Sofortbildkamera liegt dort.			Kameraschwenk		Dachboden
43	01:33:30- 01:35:38	<i>El Mudo</i> fährt mit seinem Kleinlaster Richtung Lima. Auf der Rückbank sitzt Madeinusa und bindet den abgeschnittenen Zopf an eine Puppe. Der Fahrer erzählt dieselbe Geschichte, die er Salvador schon erzählt hat.	Madeinusa, <i>El Mudo</i>	Dialog zwischen Madeinusa und <i>El Mudo</i>	Panorama, Totale aus dem Auto auf die Straße, Wimpeln baumeln im Vordergrund, Nahaufnahme von Madeinusa mit ihrer Puppe, Schwarzblende	Musik setzt während der Erzählung des Fahrers ein	Auto
44	01:35:39- 01:39:44	Abspann				Musik läuft weiter	

LA TETA ASUSTADA – SEQUENZPROTOKOLL

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
1	00:00:00-00:00:15	Vorspann, weißer Text auf schwarzem Hintergrund			Schwarzblende		
2	00:00:16-00:02:58	Perpetua singt von ihrer Vergewaltigung. Fausta stimmt in ihren Gesang ein. Die Mutter stirbt. Der Titel wird eingeblendet.	Perpetua, Fausta		Schwarzes Bild, bei 00:38 langsame Blende, Großaufnahme Perpetua im Bett, Fausta bewegt sich von links in das Bild, Schwarzblende, Titel	Gesang Perpetuas und Faustas auf Quechua	Schlafzimmer, natürliches Licht
3	00:02:59-00:05:16	Der Onkel isst im Hof. Seine trägt ihr Hochzeitskleid und beschwert sich über den zu kurzen Schleier. Fausta nähert sich langsam, aus ihrer Nase läuft Blut, sie bricht zusammen.	Onkel, Tante, Máxima, Bub mit Ball, Fausta	Dialog zwischen Máxima und ihrem Vater über die Länge des Schleiers	Totale zeigt den Hof, Nahaufnahme zeigt Fausta	Dialoge	Hof des Hauses des Onkels

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
4	00:05:17- 00:08:31	Fausta kommt in einem Krankenhaus wieder zu sich. Eine Ärztin fragt sie nach ihrem Namen. Der Onkel spricht mit dem Arzt. Dieser erklärt ihm, Fausta habe eine Kartoffel in ihrer Vagina, ihr Uterus sei entzündet. Faustas Onkel widerspricht ihm, sie leide unter <i>la teta asustada</i> . Fausta hört das Gespräch aus dem Nebenzimmer mit.	Fausta, Ärztin, Onkel, Arzt	Dialog zwischen Onkel und Arzt	Detailaufnahme Faustas Gesicht, wechselnde Nahaufnahmen bei Gespräch zwischen Onkel und Arzt	Dialoge, Rascheln von Papier	Krankenhaus
				„Con el terrorismo nació Fausta y su madre le transmitió el miedo por la leche. La teta asustada, así le dicen a los que nacen así como ella, sin alma, porque del susto se escondió en la tierra.” (Onkel) “Se le debe haber metido solito, a veces hay mucha comida en la casa.” (Onkel)			
5	00:08:32- 00:11:28	Fausta und ihr Onkel verlassen das Krankenhaus und fahren mit dem Bus nach Hause. Fausta bittet ihm, nichts davon der Tante zu sagen. Sie gehen zum Haus.	Fausta, Onkel	„Tío, ese doctor no sabe nada. No es método de natalidad. Yo sé que es, ni que fuera tan ignorante. Prefiero eso que otra cosa.”	Großaufnahmen und Halbtotale im Krankenhaus, Großaufnahme im Bus, Panorama auf die Siedlung	Musik beim Verlassen des Krankenhauses, Motorgeräusche, Dialog, Musik und Motorrad am Weg vom Bus zum Haus	Krankenhaus, Bus, Siedlung
6	00:11:29- 00:12:43	Fausta liegt am Bett neben ihrer toten Mutter. Man hört sie singen. Der Onkel gräbt im Hof ein Loch. Fausta hält ihn davon ab und sagt, sie wolle ihre Mutter im Dorf begraben.	Fausta, tote Mutter, Onkel	Dialog zwischen Fausta und dem Onkel	Großaufnahme Faustas Gesicht, Nahaufnahme Fausta und Perpetua, Totale auf Onkel im Hof, Nahaufnahme Spaten	Faustas Gesang aus dem <i>Off</i> , Spatenstiche, Dialog	Haus, Hof des Onkels

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
7	00:12:44- 00:13:48	Fausta sitzt wieder bei ihrer Mutter. Sie singt. Fausta faltet das Rezept aus dem Krankenhaus zu einem Vogel und lässt ihn in die mit Wasser gefüllte Plastikwanne fallen.	Fausta		Nahaufnahmen auf gefaltete Servietten, Detailaufnahme auf das Falten des Vogels, Kameraschwenk bei Fall in die Wanne	Faustas Gesang, Rascheln des Papiers, Plätschern des Wassers, Musik setzt ein, als der Vogel ins Wasser fällt	Haus des Onkels
8	00:13:49- 00:15:55	Fausta und ihr Cousin sind bei einem Bestattungsunternehmen und erkundigen sich nach dem Sarg und Transport in die Provinz. Fausta betrachtet einen Sarg, auf dem ein Sonnenuntergang am Meer abgebildet wird. Danach sprechen sie mit einer Verkäuferin, die ihr vorschlägt, ihre Mutter mit dem Bus zu transportieren.	Fausta, Cousin, Angestellte	Dialog zwischen den Angestellten und dem Cousin	Nahaufnahme von Faustas Gesicht beim Betrachten des Sargs, Amerikanische Einstellung beim Gespräch mit der Verkäuferin	Dialoge	Bestattungsunternehmen
9	00:15:56- 00:18:41	Máxima und ihre Mutter treffen Hochzeitsvorbereitungen. Die Tauben entkommen ihr und fliegen durch das Haus. Mehrere Frauen balsamieren den Leichnam Perpetuas ein. Die jungen Frauen fühlen sich unwohl dabei. Die Tante bietet Fausta eine Arbeitsmöglichkeit an, Fausta akzeptiert.	Fausta, Tante, Máxima, andere Frauen	Dialog zwischen Máxima und Tante; zwischen Tante und Fausta	Halbnahaufnahme zeigt die Frauen beim Einbalsamieren, Übersicht auf Fausta, als diese die Arbeit annimmt, Übersicht auf den Leichnam, als dieser in Tücher gewickelt wird	Dialoge, Gesang Perpetuas aus dem <i>Off</i> , als diese in Tücher gewickelt wird	Haus des Onkels

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
10	00:18:42- 00:22:12	Fausta wird von ihrer Tante bis zu Aidas Haus begleitet. Beim Tor wird sie von der ehemaligen Angestellten empfangen. Im Haus untersucht sie Faustas Körper und zeigt ihr das Zimmer.	Fausta, die ehemalige Angestellte	Monolog der Frau	Kamerafahrt durch den Markt, Totale auf Haus, Nahaufnahme während Untersuchung, Halbtotale auf das Zimmer	Verkehrsräusche und Geschrei am Markt, Monolog der Frau, Vogelgezwitscher	Aidas Haus
11	00:22:13- 00:26:00	Fausta hat ihre Uniform an und befindet sich in der Küche. Ihre Jeans lugt unter dem Rock hervor. Nach einer Zeit läutet eine Glocke. Fausta durchquert mehrere Zimmer. Das Geräusch eines Bohrers wird lauter, je näher sie zu Aidas Schlafzimmer kommt. Aida ruft sie unter einem falschen Namen. Fausta klopft, tritt langsam ein. In einem Bild von einem Soldaten sieht Fausta ihr Spiegelbild. Ihre Nase beginnt zu bluten, sie läuft in die Küche. Sie wäscht ihr Gesicht und beginnt zu Singen. Aida beobachtet sie dabei.	Fausta, Aida	Dialog zwischen Aida und Fausta	Halbtotale auf die Küche, Halbtotale auf den Gang, den Fausta durchquert, Nahaufnahme von Faustas Gesicht	Musik, Stille, zweimalige Läuten einer Glocke, knarrender Holzboden und Schritte als Fausta zu Aida geht, Geräusche eines Bohrers, Dialog, Plätschern des Wassers, Faustas Gesang	Aidas Haus
12	00:26:01- 00:26:45	Fausta sitzt in ihrem Zimmer und schneidet mit der Nagelschere die Auswüchse der Kartoffel.	Fausta		Nahaufnahme Fausta, Detailaufnahme ihrer Füße und der herabfallenden Wurzel, Schwarzblende	Faustas Gesang, Geräusch der Schere	Faustas Zimmer in Aidas Haus

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
13	00:26:46- 00:27:57	Fausta öffnet dem Gärtner nach Zögern das Tor. Danach geht sie zügig ins Haus zurück.	Fausta, Noé	Dialog zwischen Fausta und Noé, er stellt sich als der Gärtner vor	Amerikanische auf Fausta beim Öffnen des Tors, Halbtotale auf den eintretenden Gärtner, Markt im Hintergrund	Naturgeräusche, Öffnen des Tors, Dialoge	Aidas Garten
14	00:27:58- 00:31:25	Fausta geht zum Haus ihres Onkels. Sie arbeitet bei einer Hochzeit. Das Paar tanzt. Fotos werden vor dem Buffet gemacht. Das Paar tanzt, während die anderen Leute im Takt klatschen.	Paar und Angehörige, Hochzeitsgäste	Dialog zwischen den Gästen, Ansagen über ein Mikrofon	Totale und Panoramaaufnahme der Stufen zum Haus des Onkels, Totale auf das Buffet mit Gästen, Kamerafahrt zeigt die Speisen, Totale zeigt tanzendes Paar	<i>An der schönen blauen Donau</i> wird über einen CD-Player abgespielt, jubelnde und lachende Gäste, Ansagen über das Mikrofon, Tanzmusik	Platz in der Siedlung nahe des Haus des Onkels
15	00:31:26- 00:32:35	Fausta sitzt abseits. Ihr Onkel setzt sich neben sie und sagt ihr, der Leichnam solle so schnell wie möglich bestattet werden.	Fausta, Onkel	Dialog zwischen Fausta und ihrem Onkel	Halbtotale auf Fausta und ihren Onkel, Dekoration aus Stoff steht wie ein X zwischen ihnen,	leise Tanzmusik, Dialog	Bei der Hochzeit, abseits

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
16	00:32:36- 00:33:44	Fausta und eine Kollegin fragen, ob sie den Leichnam per Bus transportieren können. Fausta läuft davon, ihre Kollegin ihr nach. Sie will die Treppen hinabsteigen, hält aber an, als ihr ein Mann entgegenkommt. Nach einigen Momenten geht ihre Kollegin mit ihr gemeinsam die Treppen hinunter. Der Mann geht an ihnen vorbei.	Fausta, Kollegin	Dialog zwischen den Mädchen und dem Verkäufer	Totale auf den Bus, Abwechselnde Nahaufnahmen auf Fausta, ihre Kollegin und den Verkäufer, Übersicht auf Fausta, die auf der Treppe stehen bleibt, Totale als die Mädchen hinabgehen	Dialog, Schritte	Bushaltestelle
17	00:33:45- 00:34:54	Fausta findet ein zertrümmertes Klavier in Aidas Garten. Sie betrachtet sowohl das Klavier als auch das Fenster, durch das es gestürzt ist. Aida erzählt ihrem Sohn vom kaputten Klavier. Er fragt nach den Stücken, die sie bei der Premiere in einer Woche spielen wird. Fausta hört die Unterhaltung am Flur.	Fausta, Aida, ihr Sohn	Dialog zwischen Aida und ihrem Sohn	Totale zeigt Fausta neben dem zertrümmerten Klavier, Totale aus Übersicht zeigt Fausta neben dem Klavier hockend, Halbtotale zeigt Aida mit ihrem Sohn	Langsame Musik, Schritte	Aidas Garten und Schlafzimmer
18	00:34:55- 00:36:23	Fausta sieht in der Küche fern. Aida bittet sie, ihr das Lied von der Sirene vorzusingen. Fausta versucht es, schafft es aber nicht.	Fausta, Aida	Dialog zwischen Fausta und Aida	Halbtotale auf Aidas Küche, Detailaufnahme auf Aidas Gesicht mit Faustas im Vordergrund	Geräusche vom Fernsehgerät, Dialog, Quietschen eines Teekessels	Aidas Küche

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
19	00:36:24- 00:37:50	Fausta bringt Aida den Tee. Im Bad reißt Aidas Perlenkette. Fausta hilft ihr, die Perlen aufzusammeln. Aida bietet Fausta einen Tausch an: Jedes Mal, wenn sie Aida vorsingt, erhält sie eine Perle.	Fausta, Aida	Dialog zwischen Fausta und Aida	Halbtotale auf den Boden, auf dem die Perlen liegen, Fausta und Aida nähern sich von links und rechts ins Bild	Geräusch, als die Perlen am Boden aufschlagen, Dialog, Einsetzen der Musik als Aida vom Tausch erzählt	Aidas Bad
20	00:37:51- 00:38:46	Der Gärtner kommt, langsam öffnet Fausta das Fenster nach draußen. Sie zeigt ihm das kaputte Klavier.	Fausta, Noé	Dialog in Quechua zwischen Fausta und Noé „El piano está roto pero sigue cantando, ¿lo oyes?“ (Noé zu Fausta)	Detailaufnahme auf Faustas Augen beim Öffnen des Fensters, Totale/Obersicht auf den Gärtner, Fausta und das Klavier	Musik, Dialog	Aidas Garten
21	00:38:47- 00:43:15	Máxima schält eine Kartoffel. Die lange Schale soll auf ein langes, erfülltes Leben hinweisen. Lucio steckt Máxima einen Verlobungsring an. Sie tanzen, Essen wird angerichtet. Ein Verwandter von Lucios Seite erkundigt sich nach Fausta. Er beginnt, mit ihr zu sprechen. Fausta steht auf und geht. Sie läuft ins Haus, findet das Bett ihrer Mutter leer vor. Sie erkundigt sich bei ihrer Familie, schiebt das Bett mit dem darauf liegenden Hochzeitskleid weg und entdeckt ihre Mutter unter dem Bett.	Fausta, Máxima, Onkel, andere Gäste	Deutung der Kartoffelschale, Rede des Cousins zur Verlobung, Dialog zwischen den beiden Männern über Fausta	Detailaufnahme von Máximas Hand, die eine Kartoffel schält, Detailaufnahme auf die zu Boden fallende Kartoffelschale, Totale auf die tanzenden Leute im Hof und Fausta beim Fragen nach dem Leichnam ihrer Mutter	Schälen der Kartoffel, Tanzmusik, Dialog, Schieben des Bettes	Haus und Hof des Onkels

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
22	00:43:16- 00:44:47	Aida telefoniert wegen des bevorstehenden Konzerts in der Küche. Zwei Arbeiter vermessen das kaputte Fenster. Aida verhandelt mit den Arbeitern um den Preis. Fausta steht daneben.	Aida, Fausta, zwei Arbeiter	Telefongespräch von Aida, Dialog zwischen Aida und den Arbeitern	Halbtotale zeigt kaputtes Fenster und die davor stehenden Arbeiter	Dialoge	Aidas Haus
23	00:44:48- 00:47:50	Fausta sitzt auf ihrem Bett. Sie öffnet die Tür in Erwartung des Gärtners. Davor steht ein Bekannter, doch sie weigert sich, mit ihm zu Máxima zu gehen. Der Gärtner kommt und tritt ein. Fausta beobachtet ihn beim Arbeiten durch das Küchenfenster. Er kommt in die Küche und bietet ihr an, sie nach Hause zu begleiten. Sie verneint. Danach geht sie zu ihm in den Garten und spricht mit ihm.	Fausta, Bekannter, Noé	Dialog zwischen dem Bekannten und Fausta, zwischen Fausta und Noé	Amerikanische auf Fausta in ihrem Zimmer, Nahaufnahme Faustas Gesicht, Halbtotale auf die Küche, als der Gärtner eintritt	Dialoge, Öffnen des Tors	Aidas Haus und Garten
24	00:47:51- 00:49:58	Noé begleitet Fausta zu ihrem Onkel. Sie erzählt ihm, man müsse im Dorf ganz nahe an der Wand gehen, damit die Seelen einen nicht packen. Ihr Bruder starb so. Von ihrem Bruder blieb ihnen nur ein Foto von seinem Magen. Noé blickt ihr nach, als sie schnell über die Straße läuft. Beim Haus angekommen blickt Fausta Noé nach.	Fausta, Noé	Dialog in Quechua zwischen Fausta und Noé	Weitaufnahme zeigt die Stufen in der Siedlung des Onkels, Kamerafahrt/ Großaufnahme zeigt, wie die beiden hintereinander gehen	Dialog, Geräusche des Straßenverkehrs	Siedlung, in der das Haus des Onkels steht

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
25	00:49:59- 00:51:31	Fausta erblickt ihren Onkel, der im Hof ein Loch gräbt. Sie nähert sich dem Loch und sieht darin badende Kinder. Danach geht sie ins Haus, legt sich neben ihre tote Mutter und fährt ihr durch die Haare. Eine Strähne löst sich. Fausta lässt sie aus dem Fenster fallen.	Fausta, Onkel, Kinder		Totale auf den Hof, Kamerafahrt als sich Fausta dem Loch nähert, Detailaufnahme auf das Erdloch	Musik, Schreie der Kinder, Gesang Faustas	Hof und Haus des Onkels
26	00:51:32- 00:53:07	Fausta hört Aida ihr Lied singen. Sie geht zu ihr und singt mit Tränen in den Augen weiter.	Fausta, Aida		Amerikanische auf Fausta in ihrem Zimmer, Abwechselnde Nahaufnahmen der Gesichter von Fausta und Aida, Detailaufnahme einer Waage, bei der eine Perle in die rechte, noch leere Waagschale gelegt wird	Gesang Aidas, Gesang Faustas	Aidas Haus
27	00:53:08- 00:54:59	Fausta sieht Noé bei der Gartenarbeit zu. Sie verbrennen das Klavier.	Fausta, Noé	Dialog zwischen Fausta und Noé in Quechua „Las plantas dicen la verdad. No son como la gente.” (Noé zu Fausta)	Halbtotale auf Noé mit den Pflanzen, Totale auf das brennende Klavier	Dialog, Umstechen in der Pflanzenerde, Zwischen des Feuers	Aidas Garten

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
28	00:55:00- 00:55:54	Die Familie amüsiert sich beim mit Wasser gefüllten Erdloch. Fausta beobachtet sie vom Fenster aus.	Onkel, Tante, andere Familien- angehörige		Totale auf den Hof	Musik aus dem <i>Off</i>	Hof des Onkels
29	00:55:55- 00:57:43	Fausta schaltet die Lichter in Aidas Haus aus. Im Haus ihres Onkels schneidet sie erneut die Auswüchse der Kartoffel weg.	Fausta		Halbtotale auf die Räume in Aidas Haus, Großaufnahme Faustas Gesicht, Detailaufnahme der Füße und des Kartoffelauswuchses, Schwarzblende	Faustas Gesang aus dem <i>Off</i>	Aidas Haus, Haus des Onkels
30	00:57:44- 00:59:27	Aida und Fausta sind im Garten. Fausta singt, Aida möchte das Lied von der Sirene hören. Aida summt die Melodie, Fausta stimmt ein. Beim Gießen findet Aida eine Puppe, die sie als Kind vergraben hat. Man hätte ihr gesagt, die Erde würde sie davontragen, sie wäre nicht mehr zu finden sein.	Aida, Fausta	Dialog zwischen Aida und Fausta	Amerikanische auf Aida und Fausta, Großaufnahme Aidas Gesicht mit Fausta im Hintergrund, Großaufnahme der Waage mit den Perlen	Plätschern des Wassers, Aidas Summen, Faustas Gesang	Aidas Garten
31	00:59:28- 01:01:14	Ein neues Klavier wird geliefert. Fausta deckt es ab. Vorsichtig öffnet sie den Deckel.	Fausta, Männer, die das Klavier tragen		Kamerfahrt zeigt Fausta und die Träger des Klaviers, Totale auf das Klavier	Musik	Aidas Haus

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
32	01:01:15- 01:02:35	Fausta trägt eine rote Blume im Mund und lässt sie fallen, bevor sie Noé das Tor öffnet. Noé gibt ihr Bonbons. Ihre Hände berühren sich bei der Übergabe, ihre Jeans rutscht unter ihrem Rock hervor. Fausta läuft weg.	Fausta, Noé	Dialog zwischen Fausta und Noé	Detailaufnahme ihrer Hand und der Bonbons	Dialog	Aidas Garten
33	01:02:36- 01:03:53	Fausta kommt zu Noé und will wissen, warum im Garten keine Kartoffeln angebaut werden. Noé weist sie auf ihre Angst hin. Fausta sagt, dass sie sich ihre Angst nicht ausgesucht hat. Sie erzählt von der Vergewaltigung.	Fausta, Noé	Dialog zwischen Fausta und Noé in Quechua	Halbtotale auf den Ort, wo das Klavier verbrannt wurde, Kameraschwenk während des Gesprächs	Dialog, Geräusche des Spatens	Aidas Garten
34	01:03:54- 01:06:32	Fausta und ihr Onkel arbeiten erneut bei einer Hochzeit. Fausta bricht zusammen. Der Onkel schickt sie zum Arzt.	Fausta, Onkel, Hochzeits- paar und deren Gäste	Dialog zwischen Fausta und ihrem Onkel	Weitaufnahme auf die Hochzeitszeremonie, Kamerafahrt auf den Einzug der Gäste	Musik, Dialog	Platz in der Siedlung
35	01:06:33- 01:07:59	Fausta sitzt zwischen schwangeren Frauen im Wartezimmer. Der Arzt fragt nach dem Rezept, das Fausta nicht mitgebracht hat. Ohne Behandlung verlässt sie das Krankenhaus.	Fausta, Arzt, andere Frauen	Dialog zwischen Fausta und dem Arzt	Halbtotale auf das Wartezimmer, Nahaufnahmen von Fausta und dem Arzt	Dialoge von anderen Frauen im Wartezimmer, Musik, Dialog	Krankenhaus

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
36	01:08:00- 01:09:34	Fausta holt zwei Kübel Wasser für die Tauben. Der Hund des Onkels läuft ihr nach und schnüffelt ständig zwischen ihren Beinen. Sie leert das Wasser in den Käfig und entdeckt dabei eine verletzte Taube. Als sie den Käfig verlässt, wirft sie dem Hund die Taube zu.	Fausta		Panorama auf den Hof, Nahaufnahme des Wassers, Schwenk zu der verletzten Taube	Schnüffeln des Hundes, Tauben schlagen mit den Flügeln	Hof des Onkels
37	01:09:35- 01:14:09	Fausta zählt die Perlen, die durch das Singen bereits ihr gehören. Sie föhnt Aidas Haare im Bad des Konzerthauses. Sie hört das Lied von der Sirene. Sie steht auf und geht Richtung Bühne. Dort sieht sie Aida beim Spielen des Liedes. Das Publikum applaudiert. Auf der Heimfahrt fordert Aida Fausta auf, aus dem Auto auszusteigen.	Fausta, Aida	Dialog zwischen Fausta, Aida und ihrem Sohn	Detailaufnahme auf die Waage, Kamerafahrt mit Nahaufnahme auf Faustas Gesicht, als sie Richtung Bühne geht, Nahnahmen von Aida und Fausta im Auto, Kamerafahrt als sich das Auto von Fausta entfernt	Klaviermusik, Applaus	Konzerthaus
38	01:14:10- 01:15:53	Hochzeitsvorbereitungen im Haus des Onkels. Der Onkel und Fausta sitzt neben dem Leichnam. Fausta sagt, sie habe es nicht geschafft, das nötige Geld aufzutreiben.	Fausta, Onkel	Faustas Entschuldigung	Halbtotale auf die Hochzeitsvorbereitungen, Nahaufnahme auf Fausta und Onkel	Dialoge	Haus des Onkels

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
39	01:15:54- 01:18:11	Das Brautpaar und die Gäste machen Fotos: Auf einer Treppe und vor einer Wand mit Wasserfall-Aufdruck.	Brautpaar, Hochzeitsgäste	Máximas Weigerung, auf die Treppe zu klettern	Totale und Kameraschwenk auf das Brautpaar am Weg zum Fotografen, Totale auf Máxima und ihren Mann beim Fotografieren	Tanzlied aus dem <i>Off</i> , Ansagen über ein Mikrofon	Siedlung
40	01:18:12- 01:19:33	Während die anderen tanzen, geht Fausta weg.	Hochzeitsgäste		Großaufnahme/Kamerafahrt auf Faustas Gesicht, als sie geht	Rede vom Onkel zu Ehren des Brautpaares aus dem <i>Off</i> , jubelnde und feiernde Leute	Siedlung
41	01:19:34- 01:22:54	Mehrere Hochzeitsgäste schlafen in einem Raum. Der Onkel geht zu Fausta, hält ihr den Mund zu. Sie ringt nach Luft. Als er sie loslässt, läuft Fausta weg. Der Onkel bleibt weinend zurück. Fausta läuft zu Aidas Haus. Behutsam sammelt sie die am Boden liegenden Perlen ein.	Fausta, Onkel	Dialog zwischen Fausta und dem Onkel „Ves como respiras. Ves como quieres vivir. ¡Tú quieres vivir pero no te atreves!” (Lúcido zu Fausta)	Nahaufnahme von Fausta und ihrem Onkel, Kamerafahrt als Fausta fortläuft	Dialog, Musik setzt ein, als Fausta fortläuft	Haus des Onkels, Markt, Aidas Schlafzimmer
42	01:22:55- 01:25:43	Fausta verlässt Aidas Anwesen. Sie bricht zusammen. Noé findet sie. Fausta weint und bittet, dass man ihr die Kartoffel entfernt. Noé bringt sie ins Krankenhaus.	Fausta, Noé	Faustas Weinen	Großaufnahme auf Faustas Augen- und Nasenpartie, Nahaufnahme auf Faustas Gesicht als Noé sie tröstet und ins Krankenhaus trägt	Vogelgezwitscher, Faustas Schluchzen	Vor Aidas Haus, Krankenhaus

Nr.	Dauer	Inhalt	Personen	Dialog	Kamera	Ton, Musik	Raum, Licht
43	01:25:44- 01:26:32	Fausta kommt langsam zu sich. Ihr Onkel ist bei ihr. In ihrer Hand hat Fausta immer noch die Perlen.	Fausta, Onkel	Dialog zwischen Fausta und dem Onkel	Untersicht auf Deckenlampe, Detailaufnahme auf Faustas Hand	Dialog	Krankenhaus
44	01:26:33- 01:29:38	Fausta ist mit dem Leichnam ihrer Mutter am Weg in das Dorf. Ihre Haare wehen leicht im Fahrtwind. Als sie das Meer erblickt, bittet sie den Fahrer anzuhalten. Sie laden den Leichnam ab. Fausta trägt ihre Mutter zum Strand.	Fausta		Panorama aus dem fahrenden Auto, Halbtotale auf die Fahrgäste, Großaufnahme Faustas Gesicht, Panorama zeigt, wie Fausta ihre Mutter trägt, Nahaufnahme Faustas Rücken mit Meer im Hintergrund, Panorama Fausta, Mutter und Meer im Hintergrund, Schwarzblende	Motorgeräusche, Fahrtwind, Rauschen des Meeres, Musik, Faustas Gesang	Meer
45	01:29:39- 01:30:42	Die Kinder tanzen im Haus des Onkels. Sie rufen Fausta. Fausta findet vor der Eingangstür eine blühende Kartoffelpflanze. Sie riecht daran.	Fausta, Kinder	Kinder rufen nach Fausta	Großaufnahme Faustas Gesicht beim Öffnen der Tür, Großaufnahme der Blüten der Kartoffelpflanze, Kamerafahrt zu den Wurzeln, wo zwei Kartoffeln aus der Erde ragen	Kindergeschrei, Bellen des Hundes, Musik	Haus des Onkels
46	01:30:43- 01:33:57	Abspann			Weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund	Musik	

Waychawcituy de las punas

Du singst Tag und Nacht
und sagst: Oh, Mama! Oh, Papa!
Du läufst über Hügel und durch Täler
Waychawcituy des Hochlandes,
du singst, wenn es Abend wird.
Deine Mutter ist vielleicht weggegangen,
damit es dir ergeht wie mir,
damit du singst.
Wenn die Heilige Zeit da ist,
werde ich aufhören und weggehen,
über Berge und durch Täler
werde ich laufen wie du
und ich werde singen wie du:
Waychawcituy, Waychawcituy.
Wenn mein geliebter Vater weint,
sag ihm, er soll es nicht tun,
sag: Sie wird schon zurückkommen,
sag: Sie wird schon zurückkommen.
Waychawcituy, Waychawcituy.
Wenn mein geliebter Vater weint,
sag ihm, er soll es nicht tun,
sag: Sie wird schon zurückkommen,
sag: Sie wird schon zurückkommen.

Waychawcituy II

Waychawcituy des Hochlandes,
die, die du so traurig singst,
deine Mutter ist vielleicht weggegangen,
damit es dir ergeht wie mir.
Damit es dir ergeht wie mir.
Wenn die „Heilige Zeit“ da ist,
werde ich
über Berge und durch Täler laufen,
genau wie du.
Ich werde weggehen, wie du.

⁴⁷⁵ Die Lieder werden teils auf Spanisch und teils auf Quechua gesungen. Bei den Liedern in Quechua wird die deutsche Übersetzung angegeben, bei den spanischen Liedern der Originaltext sowie die deutsche Übersetzung.

¿Por qué me miras así?

¿Por qué me miras así?
No sabes de dónde soy.
¿Por qué me miras así?
No sabes de dónde soy.
Yo soy una provinciana,
Manayaycuna de corazón.
Yo soy una provinciana,
Manayaycuna de corazón.
Cuando te canto yo así,
mírame, mírate cómo estás.
Perdido en el horizonte.
Perdido con tu mirar.
Perdido con tu mirar.
Dime ya pues por favor,
¿por qué me miras así?

Qaynata ñuqaqa takispaqa
sunquykitam suwasqayki
Qaynata ñuqaqa takispaga
sunquykitam apakusaq
Sunguykitam suwasqayki
Sunguykita apakusaq
Sunguykita apakusaq
Sunguykita apakusaq.⁴⁷⁶

Wieso guckst du mich so an?

Wieso guckst du mich so an?
Du weißt nicht, woher ich komme.
Wieso guckst du mich so an?
Du weißt nicht, woher ich komme.
Ich bin ein Mädchen vom Lande,
Manayaycunanerin mit Herz und Seele.
Ich bin ein Mädchen vom Lande,
Manayaycunanerin mit Herz und Seele.
Wenn ich für dich singe,
schau mich an, schau dich an.
Verloren am Horizont,
verloren in dem, was dein Auge sieht.
Verloren am Horizont,
verloren in dem, was dein Auge sieht.
Sag mir bitte, warum du mich so anschaust.

Mit diesem Lied
stehle ich dir dein Herz.
Mit diesem Lied
nehme ich dein Herz mit mir fort.
Ich stehle dir dein Herz.
Ich nehme dein Herz mit mir fort.
Ich stehle dir dein Herz.
Ich nehme dein Herz mit mir fort.

⁴⁷⁶ Die Zeilen in Quechua wurden übernommen von übernommen von Krögel, Alison: *Food, Power, and Resistance in the Andes: Exploring Quechua Verbal and Visual Narratives*. Plymouth: Lexington 2010, S. 133.

Wenn ein Hagelsturm aufzieht

Wenn ein Hagelsturm aufzieht,
ein Gewitter kommt,
solltest du deine Mantille mitbringen.
Sag weder deiner Mutter
noch deinem Vater,
dass wir weit weg gehen,
damit uns keiner sieht.
Gehen wir.
Wenn ein Gewitter kommt,
wenn ein Hagelsturm aufzieht,
solltest du deine Mantille mitbringen.
Sag weder deiner Mutter
noch deinem Vater,
dass wir weit weg gehen,
damit es keiner bemerkt.
Lass uns gehen!
Wenn ein Hagelsturm aufzieht,
ein Gewitter kommt,
solltest du deine Mantille mitbringen.
Gehen wir, braves, junges Mädchen,
gehen wir, du bist mutig.
Wenn mich deine Mutter findet,
sagt sie: Dies ist mein Schwiegersohn.

Wenn ich an meine Geliebte denke

Wenn ich an meine Geliebte denke,
frage ich mich:
Wen liebt sie wohl jetzt?
Bestimmt verbringt sie ihre Nächte
mit jemandem.
Wenn ich an meine Geliebte denke,
frage ich mich:
Wen liebt sie wohl jetzt?
Bestimmt verbringt sie ihre Nächte
mit jemandem.
Bestimmt verbringt sie ihre Tage
mit jemandem.
Wen liebt sie wohl jetzt?
Wen liebt sie wohl jetzt?

LA TETA ASUSTADA – LIEDTEXTE⁴⁷⁷

[Perpetua]

Eines Tages vielleicht
wirst du verstehen,
wie sehr ich geweint habe.
Auf den Knien habe ich sie angefleht,
diese Dreckskerle.
In jener Nacht habe ich geschrien.
Die Berge warfen ein Echo zurück,
und die Leute lachten.
Ich kämpfte mit meinem Schmerz
und sagte:
Eine tollwütige Hündin
muss dich zur Welt gebracht haben.
Darum hast du
ihre Brüste aufgefressen.
Jetzt kannst du mich dir einverleiben.
Wie du es mit deiner Mutter getan hast.
Die Frau, die singt,
wurde gefangen
und in dieser Nacht vergewaltigt.
Sie hatten kein Mitleid
mit meiner ungeborenen Tochter.
Sie schämten sich nicht.
Sie vergewaltigten mich,
ohne Mitleid
für meine ungeborene Tochter.

Und damit nicht zufrieden,
zwangen sie mich,
den toten Penis meines Mannes
Josefo zu schlucken.

Seinen mit Schießpulver gewürzten
Penis.
Voller Schmerz habe ich geschrien:
Ihr bringt mich besser um
und begrabt mich mit meinem Josefo.

[Fausta]

Immer wenn du dich daran erinnerst,
immer wenn du weinst, Mutter
wird dein Bett mit Tränen
des Kammers und mit Schweiß
durchtränkt
Du hast nichts gegessen.
Wenn du nichts willst, sag es mir.
Dann koche ich dir nichts.
Na, komm.

[Perpetua]

Ich werde essen,
wenn du mir etwas vorsingst
und meine Erinnerung
die langsam verdorrt, auffrischst.
Meine Erinnerungen schwinden,
als wäre ich nicht mehr am Leben.

[Fausta]

Komm.
Setz dich richtig hin.
Wie eine tote Taube hängst du da.
Ich schüttele dir ein wenig
dein Bettchen auf.

⁴⁷⁷ Die Lieder werden teils auf Spanisch und teils auf Quechua gesungen. Bei den Liedern in Quechua wird die deutsche Übersetzung angegeben, bei den spanischen Liedern der Originaltext sowie die deutsche Übersetzung.

Mein Onkel versteht mich nicht

Mein Onkel versteht mich nicht,
Mama.
Ich habe alles gesehen,
als ich in deinem Bauch war.
Deshalb trage ich das jetzt in mir.
Dieses Schutzschild,
diesen Stöpsel.
Denn nur der Ekel
hält ekelhafte Menschen fern.

Ich muss deine Kleider waschen

Ich muss deine Kleider waschen,
damit du nicht nach Traurigkeit riechst,
wenn du in unser Dorf
zurückkehrst.

Wohin bist du gegangen?

Wohin bist du gegangen?
Ich bin in den Himmel gegangen,
um die Blumen zu gießen
um die Blumen zu gießen
Wohin bist du gegangen?
Ich bin in den Himmel gegangen,
um die Blumen zu gießen
um die Blumen zu gießen.
Wohin bist du gegangen?
Ich bin in den Himmel gegangen,
um die Blumen zu gießen,
um die Blumen zu gießen.

Lasst uns singen

Lasst uns singen, lasst uns singen.
Lasst uns schöne Lieder
über unseren Schmerz singen.
Lasst uns singen, lasst uns singen
Lasst uns schöne Lieder
über unseren Schmerz singen

Mal sehen

Mal sehen,
ob dich die Leute erkennen
wenn wir im Dorf ankommen.
Ich werde dich auf dem Rücken tragen
so wie du mich als Baby getragen hast
Mein Papa wird nicht mehr einsam sein
mit den Würmern.

La sirena

[Aida]

Dicen en mi pueblo
que los músicos
hacen un contrato
con una sirena,
si quieren saber
cuanto durará,
durará el contrato
con esa sirena.
De un campo oscuro tienen que coger
un puñado de quinua para la sirena

y así la sirena se quede contando.

Dice la sirena
que cada grano
significa un año.
Cuando la sirena termine de contar
se lo lleva al hombre y
le suelta al mar .

[Fausta]

pero mi madre dice, dice, dice
que la quinua difícil de contar es
y la sirena se cansa de contar.
Y así el hombre para siempre
ya se queda con el don.

[Aida]

In meinem Dorf sagen sie,
dass die Musiker
mit einer Meerjungfrau
einen Pakt schließen
Wenn sie wissen wollen,
wie lange er gilt,
wie lang der Pakt
mit der Meerjungfrau gilt,
müssen sie von einem dunklen Feld
eine Handvoll Quinoa ernten für die
Meerjungfrau.
Und so fängt die Meerjungfrau an
zu zählen.
Die Meerjungfrau sagt,
dass jedes Korn
ein Jahr bedeutet.
Wenn die Meerjungfrau zu zählen aufhört
nimmt sie den Mann
und wirft ihn ins Meer

[Fausta]

Aber meine Mutter sagt, sagt, sagt
dass man Quinoa nur schwer zählen kann.
Die Meerjungfrau wird des Zählens müde
und so kann der Musiker für immer
seine Gabe behalten.

Meine kleine verirrte Taube

Meine kleine
verirrte Taube
du bist vor Schreck weggeflogen
Und deine Seele hat sich verirrt,
kleine Taube.
Deine Mama hat dich
sicher im Krieg geboren
und vielleicht hat dich deine Mutter
mit Angst geboren.
Vielleicht haben sie dir dort
ein Leid getan.
Doch das ist kein Grund,
weinend durchs Leben zu gehen.
Doch das ist kein Grund,
weinend durchs Leben zu gehen.
Suche, suche.
Suche nach deiner verlorenen Seele.
Suche sie in der Finsternis.
Suche sie in der Erde.
Vögelchen,
Vögelchen.

Schau auf das Meer

Schau auf das Meer, Mama
Schau auf das Meer.

ABSTRACT

Claudia Llosas Filme *Madeinusa* (2006) und *La teta asustada* (2009) sorgten für große Aufregung in Peru, dem Heimatland der Regisseurin. Im Rahmen dieser Diplomarbeit wurde untersucht, inwiefern Claudia Llosa eine individuelle Schreibweise in ihren Filmen zeigt.

Im ersten Teil wurde ein Überblick über den Begriff Autorenkino gegeben, wobei der Fokus auf die französische *politique des auteurs* und das Autorenkino heutzutage gelegt wurde. Die Spielfilme *Madeinusa* und *La teta asustada* wurden detailliert analysiert. Es zeigten sich Parallelen im Bereich der Kameraeinstellungen, der Montage, des Tons sowie im Bereich der Motivik und Symbolik. In beiden Filmen stellt Llosa die Entwicklung einer jungen Frau in den Mittelpunkt, die inmitten der kulturellen Vielfalt Perus nach ihrer Identität sucht.

Auf Basis dieser Erkenntnisse wurde die *vision du monde* und der Stil der Regisseurin beschrieben und festgestellt, dass sich die Filme *Madeinusa* und *La teta asustada* in die Tradition des Autorenkinos einordnen lassen.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Nachname:	Frank, BA
Name:	Eva
Geburtsdatum:	28.04.1991
Geburtsort:	Wiener Neustadt
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Anschrift:	Johann Nepomuk Hummelweg 6 7000 Eisenstadt

AUSBILDUNG

2014	Abschluss des Bachelorstudiums Deutsche Philologie mit Auszeichnung
2012	Bachelorstudium Deutsche Philologie
2010	Lehramtsstudium UF Spanisch UF Deutsch
2009	Immatrikulation an der Universität Wien, Studium der Transkulturellen Kommunikation
2001-2009	Bundesgymnasium Eisenstadt Reifeprüfung mit Auszeichnung bestanden
1997-2001	Volksschule St. Georgen, Eisenstadt

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

seit 2013	Lernhelferin beim Verein „Die Nachbarinnen“, Wien
2013	Au-Pair in Mallorca, Spanien
seit 2011	Ticketservice in der Haydnkirche, Eisenstadt
2009	Ferialpraxis in der Raiffeisenlandesbank Burgenland
2008	Ferialpraxis in der Raiffeisenlandesbank Burgenland