



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das Phänomen der Dekadenz in den Filmen von
Lucrecia Martel“

verfasst von / submitted by

Franziska Peyer-Heimstädt

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 338 353

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

Lehramt UF Latein UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Begriffsdefinition: Dekadenz	3
3. Methodik	8
4. <i>La trilogía Salta</i>	10
5. <i>La Ciénaga</i> (2001)	11
5.1. Inhalt	11
5.2. Filmanalyse: Dekadenz in <i>La Ciénaga</i>	11
5.2.1. Figurenanalyse	12
5.2.1.1. Mecha	12
5.2.1.2. Tali	15
5.2.1.3. Gregorio	18
5.2.1.4. Momi	19
5.2.2. Motive der Dekadenz	21
5.2.2.1. Stagnation und Enge	21
5.2.2.2. Bedrohung und Gewalt	23
5.2.2.3. Ekel	26
5.2.2.4. Betäubung	27
5.2.2.5. Rassismus	28
5.2.2.6. Pessimistische Zukunftsaussicht	32
6.1. Inhalt	34
6.2. Filmanalyse: Dekadenz in <i>La niña santa</i>	34
6.2.1. Dekadenz der katholischen Werte	35
6.2.2. Die ökonomische Dekadenz Argentiniens	38
6.2.3. Soziale Dekadenz - Rassismus	40
6.2.4. Dekadenz des patriarchalen Systems	41
6.2.4.1. Ausgangslage: Dr. Jano in der klassischen Rolle des dominanten Mannes	42
6.2.4.2. Schritt 1: Erste unbemerkte Einbrüche	44
6.2.4.3. Schritt 2: Helena und Dr. Jano	45
6.2.4.4. Schritt 3: Amalia gewinnt die Überhand	47
6.2.4.5. Schritt 4: Amalias unheimliche Macht setzt Dr. Jano zu	48
6.2.4.6. Schritt 5: Jano erkennt Amalia	51
6.2.4.7. Schritt 6: Letzte Phase der Dekadenz und Zusammenbruch	54

7. <i>La mujer sin cabeza</i> (2008).....	58
7.1. Inhalt	58
7.2. Filmanalyse: Dekadenz in <i>La mujer sin cabeza</i>	58
7.2.1. Individuelle Dekadenz.....	60
7.2.1.1. Die große Ungewissheit	60
7.2.1.2. Desintegration und Apathie.....	63
7.2.1.3. Gespenster aus der Vergangenheit	70
7.2.2. Dekadenz einer Gesellschaft	73
7.2.2.1. Der Ausweg aus der Krise - (<i>Los senadores de la provincia</i>).....	73
7.2.2.2. Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten	79
8. Conclusio.....	83
9. Quellenverzeichnis	88
9.1. Literatur.....	88
9.2. Filme	92
9.3. Internetquellen.....	93
9.4. Abbildungsverzeichnis.....	93
10. Anhang	95
10.1. Sequenzprotokolle.....	95
10.1.1. Sequenzprotokoll <i>La Ciénaga</i>	95
10.1.2. Sequenzprotokoll <i>La niña santa</i>	97
10.1.3. Sequenzprotokoll <i>La mujer sin cabeza</i>	101
10.2. Film Credits und Filmplakate.....	105
10.2.1. <i>La Ciénaga</i>	105
10.2.2. <i>La niña santa</i>	106
10.2.3. <i>La mujer sin cabeza</i>	106
11. Abstract	107
12. Spanische Zusammenfassung.....	109

1. Einleitung

In den letzten Jahren wurde Argentiniens Kinolandschaft von der Innovation junger Filmemacherinnen und Filmemacher geprägt. Das von den Kritikerinnen und Kritikern titulierte *Nuevo Cine Argentino* (Neues Argentinisches Kino) nimmt seinen Anfang mit dem Film *Pizza, birra, faso* aus dem Jahr 1998 von Israel Adrián Caetano und Bruno Stagnaro, einem Film über das harte Leben in der Großstadt Buenos Aires für junge, arbeitslose Menschen ohne Perspektiven (vgl. Rocha 2011: 26 und Page 2009: 37).

Unter diesen neuen Cineastinnen und Cineasten findet sich auch die argentinische Regisseurin und Drehbuchautorin Lucrecia Martel. Ihre Spielfilme *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) und *La mujer sin cabeza* (2008) eröffnen Einblicke in das komplizierte Leben in der gegenwärtigen Gesellschaft Argentiniens. Ihre Charaktere sind meist Frauen aus der oberen Mittelschicht, die mit Kontrollverlust, Orientierungslosigkeit und Zukunftsängsten zu kämpfen haben. Oftmals versuchen sie ihre Realität zu verdrängen, was sie aber nur noch tiefer in die Sackgasse führt.

Die Filme Lucrecia Martels sind vielschichtig. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten und Varianten sie zu lesen und zu deuten, was sie, neben den schauspielerischen Leistungen ihrer Darstellerinnen und Darsteller, hauptsächlich der ungewöhnlich komplexen Filmsprache Martels verdanken. Oft bietet sie dem Publikum lediglich Anreize und unbewusste Andeutungen, ohne die dadurch aufgeworfenen Fragen zu beantworten und konkrete Erklärungen zu liefern. Auf diese Weise lässt sie ihren Zusehern viel Raum, sich selbstständig mit den Filmen auseinanderzusetzen und sie auf ihre eigene Weise zu interpretieren.

Auch in wissenschaftlichen Kreisen haben Martels Filme viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Zahlreiche Publikationen belegen das Interesse an den Werken der argentinischen Regisseurin, aus deren Fülle ich im Folgenden nur einen bescheidenen Auszug liefern möchte. Zu nennen sind etwa die Veröffentlichungen von Joanna Page (2007 und 2009), Pedro Lange-Churion (2012) und Ana Peluffo (2011), die sich Martels Filmen von einer politischen und gesellschaftskritischen Perspektive nähern. Unter diesen Gesichtspunkt fallen auch die Arbeiten von Cecilia Sosa (2009) und Ana Moraña (2011), die im dritten Film Lucrecia Martels *La mujer sin cabeza* (2008) eine

Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Folgen der argentinischen Militärdiktatur von 1976-1983 sehen. Topographischen Gegebenheiten, wie etwa der Dichotomie Stadt/Land, und deren Bedeutung, sowie Martels spezieller Art des Framings widmen sich die Artikel von Wolfgang Bongers (2009) und Amanda Holmes (2011). Eine einfühlsame Analyse der Betonung der sinnlichen Wahrnehmung in Martels Filmen liefert Hugo Ríos (2008) und unter einem feministischen Blickwinkel nehmen schließlich Sabine Schlickers (2014), Deborah Martin (2011 und 2013), Ana Forcinito (2006) und Jennifer Slobodan (2012) ihre Analysen vor.

Ich habe mir für meine Analyse und Interpretation Lucrecia Martels Filme das Phänomen der Dekadenz vorgenommen. Meine Forschungsfrage lautet demnach: *Wie manifestiert sich das Phänomen der Dekadenz in den ersten drei Spielfilmen Lucrecia Martels?* Ich gehe dabei von der Hypothese aus, dass sich Dekadenz als Thema in allen drei Filmen finden lässt.

Um dieser Frage nachgehen zu können, muss vorerst der Begriff der Dekadenz definiert werden, der eine breite Verwendungsvielfalt bietet und in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungsnuancen aufweist. Nach einer Beschreibung der angewandten Methodik folgt dann der Hauptteil der Arbeit, der eine genaue Analyse jedes einzelnen der drei Filme in Hinblick auf Elemente der Dekadenz sowohl auf inhaltlicher, als auch auf filmsprachlicher Ebene enthält. Den Abschluss der Arbeit bildet schließlich eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse in Form eines Vergleichs der drei Filme und die Beantwortung der zu Beginn gestellten Forschungsfrage.

Hinweis zur Lesart der Arbeit: Aus Gründen der Einfachheit und besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf geschlechtersensible Formulierungen größtenteils verzichtet. Ich weise darauf hin, dass sich die männliche Form dabei immer auf beide Geschlechter bezieht.

2. Begriffsdefinition: Dekadenz

Dekadenz ist ein vielschichtiger Begriff, der eine breite Verwendungsvielfalt aufweist. Er fand Eingang in verschiedenste Bereiche, wie z.B. die Philosophie, die Soziologie, die Geschichtswissenschaften, die Psychologie, die Kunst und die Politik und kann sowohl positive als auch negative Konnotationen enthalten. Im Folgenden soll eine kurze Übersicht über die Geschichte des Begriffs gegeben werden, um danach die Definition des Wortes, die für die Filmanalyse ausschlaggebend sein wird, zu konkretisieren.

Ausgehend von dem mittellateinischen Wort *decadere*, das sich aus den Wörtern *de* (= herab) und *cadere* (= fallen) zusammensetzt und das zum ersten Mal im 4. nachchristlichen Jahrhundert belegt ist, lässt sich die Grundbedeutung *herab-* oder *zerfallen* herleiten. Die erste Belegstelle für das davon abgeleitete Substantiv *decadentia* findet sich im Jahr 1413 in der Chronik der Benediktinerabtei von Le Bec in der Normandie. Hier wird von Mühlen und Wohngebäuden berichtet, die sich „in magna decadentia et ruina“ (Bauer 2001: 21), also *in großer Dekadenz und Einsturz*, befinden, ein Bild, das den wörtlichen Sinn des Begriffs verdeutlicht.

Im übertragenen Sinn verwendete man ihn später, um einen metaphorischen Niedergang oder Verfall, beispielsweise den einer Kultur, zu beschreiben. Auch wenn das Wort *decadentia* erst im Mittelalter belegt ist, findet sich die Idee der Dekadenz als Phase des Niedergangs und Verfalls bereits in der Antike. Nach der damaligen Vorstellung sind alle Dinge, die Natur, die Welt, der Mensch, einem wiederkehrenden Zyklus unterworfen, in dem Auf- und Abstiegsphasen einander abwechseln. In diesem Zusammenhang wird Dekadenz als natürliche und unumgängliche Abstiegsphase angesehen, die durchaus wertfrei hingenommen werden kann. Eine häufig verwendete Metapher für diesen Zyklusgedanken sind die Altersstufen im Leben des Menschen, die sich in Geburt, Kindesalter, Jugend, Erwachsenenalter und Greisenalter gliedern lassen (vgl. Klein 2010: 1).

Dieses zyklische Bewusstsein vom Werden und Vergehen fand auch in die Geschichtsbetrachtung Eingang. Berühmte Beispiele hierfür finden sich bei dem griechischen Dichter Hesiod in seinem Lehrgedicht *Werke und Tage* und später in den Metamorphosen des lateinischen Dichters Ovid. Es handelt sich um Darstellungen der

verschiedenen Weltzeitalter, die sich absteigend, beginnend mit einem paradiesischen, goldenen, über ein silbernes, ein bronzenes und ein heroisches Zeitalter entwickeln und schließlich in einem eisernen Weltzeitalter münden. Wie man am Wert der einzelnen Metalle erkennen kann, verschlechtert sich der Zustand der Menschheit ständig. Das eiserne Zeitalter ist bei Hesiod von Neid und Missgunst geprägt. Die Menschen sind von Sorgen geplagt, jeder ist des anderen Feind, weder dem Gast, noch dem Bruder noch den Eltern wird mit Respekt begegnet. Der römische Dichter Vergil kündigt in der 4. Ekloge der *Georgica* durch die Geburt eines neuen Heilsbringers, Augustus, die bevorstehende Wiederkehr des goldenen Zeitalters an, was die Zyklusvorstellung konkretisiert (vgl. Heckel 2003: 706-708).

Was man an der Beschreibung der Weltzeitalter sehen kann, ist, dass die Menschen ihre eigene aktuelle Lage immer in der letzten Phase des Abstiegs verorten. Das Gefühl, den Ruhm vergangener Zeiten nicht mehr erreichen zu können, an die glorreichen Taten der vorherigen Generationen nicht mehr heranreichen zu können, ist ein Phänomen, das es wohl in allen Epochen gab und gibt. Ein Beispiel hierfür aus dem 1. Jhd. n. Chr. ist der *Dialogus de oratoribus* des römischen Autors Tacitus, der darin die Verschlechterung der Beredsamkeit seiner Zeit thematisiert. Mehrere Gesprächspartner bieten verschiedene Begründungen dafür, so z.B. der Dichter Maternus, der den Stilmannerismus der Reden kritisiert, die jeglicher politischer Funktion entbehren, was wiederum auf die Kaisergerichte des Prinzipats zurückzuführen sei. Sein Gesprächspartner Messalla hingegen sieht die Schuld für den Verfall der Redekunst bei dem Verfall der Bildung (vgl. Bringmann 1970: 170). Das Werk ist eine Klage über die schlechten Zeiten, in denen man sich befindet, im Gegensatz zur Zeit der römischen Republik mit ihren großen Rednern.

Doch auch nach der Antike spielte der Dekadenzgedanke vor allem in der Geschichtsbetrachtung eine wichtige Rolle. Universalhistoriker von Giambattista Vico (1668-1744) bis Oswald Spengler (1880-1936) und Arnold Toynbee (1889-1975) sahen die Entwicklung der Geschichte einem immer wiederkehrenden Zyklus von Auf- und Niedergang zugrunde liegen. Gesellschaften und Zivilisationen werden dabei als Organismen angesehen, die einem natürlichen Prozess von Werden und Vergehen unterliegen (vgl. Morley 2004: 573). Als bedeutendstes historisches Beispiel hierfür diente immer wieder der Untergang des römischen Reiches, den u.a. Edward Gibbon

(1737-1794) in einem sechsbändigen Monumentalwerk, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, beschrieb (vgl. Kernbauer 2007: 9). Durch die Beschäftigung mit vergangenen Untergangsszenarien versuchte man die Gründe und Merkmale einer im Untergang begriffenen Kultur zu erörtern und zog dabei Parallelen zur eigenen Gegenwart mit dem Ziel, dem eigenen prognostizierten Untergang entgegenzuwirken (vgl. Widmer 1980: 19f).

Als Gründe für den Verfall einer Gesellschaft wurden vorrangig Wohlstand und daraus resultierende Trägheit und Sittenverfall angegeben (vgl. Klein 2010: 7). Auch die Dekadenz der Kunst und der Literatur, also ihre Verschlechterung gegenüber einem früheren Ideal, galt als wichtiges Symptom einer dekadenten Gesellschaft (vgl. Kernbauer 2007: 8). In der klassischen Philologie beispielsweise wurden lange Zeit die Begriffe *goldene* und *silberne Latinität* verwendet, um literarische Schaffensperioden der römischen Antike zu bezeichnen. Die Literatur der sogenannten *silbernen Latinität* der ersten nachchristlichen Jahrhunderte folgt auf die klassische Periode der *goldenen Latinität*. Das silberne Zeitalter der römischen Literatur beschrieb Teuffel in der *Geschichte der römischen Literatur* wie folgt:

„Vielleicht noch schwerer fällt ins Gewicht die Altersschwäche der gesamten Kultur und die Erschöpfung der hergebrachten literarischen Formen und Motive, die es auf vielen Gebieten nur zu einem Scheinleben und zu bloßen Nachahmungen bringt.“ (Teuffel 1882, Bd. 2: 174)

Der Dekadenzgedanke ist hier deutlich an den bereits besprochenen Topoi der Altersstufen des Menschen und der Abfolge der Metalle zu erkennen.

Zur Zeit der Aufklärung wurde das zyklische Zeitverständnis allmählich durch den Glauben an einen unaufhaltsamen Fortschritt von einem linearen Zeitverständnis abgelöst. Geschichtsmodelle, die ein paradiesisches goldenes Zeitalter an den Anfang stellen und mit einem unumgänglichen Weltende schließen, wurden durch die Auffassung der Geschichte als eine fortschreitende Entwicklung ohne Anfang und Ende ersetzt. Dekadenz wurde nicht mehr als natürlicher Prozess angesehen, sondern als ein aufzuhaltenes Übel (vgl. Klein 2010: 6). Nichtsdestoweniger wurde der Fortschritt nicht von allen willkommen geheißen. Konservative, rückwärtsgewandte Denker sahen im Fortschritt einen Abfall von altbewährten Strukturen, während hingegen progressive

Denker im Fortschritt eine positive Veränderung hin zu einer immer besseren Welt sahen (vgl. Widmer 1980: 24-30). Erstere lassen sich demnach tendenziell in die Reihe derer einreihen, die einen Niedergang voraussehen.

Neben dem geschichtswissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs Dekadenz ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der in seiner Verwendung mitschwingt, die literarische Strömung der *Décadence*, die sich im 19. Jhd. in Paris etablierte. Zu jener Zeit machte sich in Frankreich, das zwei schwere Niederlagen in den Jahren 1815 und 1870/71 erlitt, eine Art Endzeitstimmung breit. Gründe dafür sah man, wie bereits besprochen, im Verfall der Sitten und auch die Kunst kam ins Visier der Kritiker. Ihr wurde überfeinerte Künstlichkeit vorgeworfen und die moralische Verpflichtung auferlegt, den Menschen durch die Beschreibung des Naturschönen zu läutern (vgl. Klein 2010: 6-9). Als eine Art Protestbewegung richtete sich die Literatur der *Décadence* nun gegen diese utilitaristischen und klassizistischen Kunstkonzepte, die einen moralischen und pädagogischen Nutzen der Kunst forderten. Die bisher geltende Trias des Wahren, Guten und Schönen wurde zu Gunsten des Schönen aufgelöst, das eine eigenständige Kategorie werden sollte (vgl. Bauer 2001: 9f). Im Sinne von *l'art pour l'art* sollten Schönheit und Kunst von jedem Zweck befreit werden. Der Niedergang wurde gefeiert, Dekadenz als etwas Befreiendes erlebt, das Böse und Grauenhafte rehabilitiert, man suchte nach neuen Arten des sinnlichen Genusses, das dekadente Rom mit seinem wichtigsten Akteur, Kaiser Nero, wurde hochgehalten und das Bild des kränkelnden, nervenschwachen Dandys nahm man sich zum Vorbild. Wichtige Vertreter der französischen Dekadenzliteratur waren Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans oder Gustave Flaubert (vgl. Klein 2010: 9-17). Von Frankreich aus gelangte die Idee in andere Teile Europas und beeinflusste Schriftsteller wie Oscar Wilde, Thomas Mann oder Arthur Schnitzler (vgl. Klein 2010: 17-22). Abschließend möchte ich eine Beschreibung des Paris jener Tage von Hugo v. Hofmannsthal aus seinem Essay *Gabriele D'Annunzio* beifügen:

„Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede

Offenbarung des Schönen, an einen Farbakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“ (Hofmannsthal 1893: 176)

Für den heutigen Gebrauch des Wortes Dekadenz lassen sich folgende Nuancen feststellen: Erstens, eine glorifizierende Tendenz, die die Dekadenz im Sinne der französischen *Décadence* feiert und sich dem Luxus und Genuss, dem absichtlichen Bruch mit gängigen Moralvorstellungen hingibt. Die stete Todesahnung spielt dabei ebenso eine Rolle, wie die Befreiung von überkommenen Konventionen und Moralvorstellungen. Zweitens ergibt sich daraus eine verurteilende Haltung gegenüber diesen Ausschweifungen, die als krankmachend angesehen werden und Dekadenz als etwas Widernatürliches ablehnen. Losgelöst von dieser Idee kann Dekadenz drittens als wertfreie Phase des Abbaus im wahrsten Sinne des Wortes gesehen werden, die Altes zerfallen sieht, damit Neues entstehen kann.

Für die Analyse der drei Filme von Lucrecia Martel werde ich den Dekadenzbegriff im übertragenen Sinne verwenden und Niedergangsentwicklungen in den verschiedensten Formen herausarbeiten. Ich möchte dabei den Begriff in seiner pursten Form begreifen und seine im Laufe der Geschichte angehäuften Bedeutungsnuancen ausklammern. Dekadenz soll hier als reine Negativentwicklung gesehen werden, ohne dabei die bei der alltäglichen Verwendung des Begriffs entstehenden Assoziationen, wie z. B. Luxussucht, Todesnähe oder Moralverlust, zu berücksichtigen.

3. Methodik

Um mich der Forschungsfrage zu nähern und die verschiedenen Aspekte der Dekadenz in den drei Filmen herauszuarbeiten, bediene ich mich der Methode der Filmanalyse. Dabei orientiere ich mich vorwiegend an der 2009 erschienenen Einführung *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse* von Alice Bienk.

Bienk beschreibt in ihrer Einführung den Film als „eine Form von Sprache“ (Bienk 2009: 12) und geht davon aus, dass Filme als Texte zu verstehen sind, die anhand von Bildern Geschichten erzählen. Die einzelnen Bilder werden ihrerseits als „komplexe Zeichengebilde“ (Bienk 2009: 13) verstanden, ihre Verknüpfung innerhalb eines Films, erlauben die Definition des Films als Text. Die Komplexität der Zeichengebilde ergibt sich aus der Vielzahl der einzelnen Gestaltungsmöglichkeiten im Film, wie etwa dem Einsatz von Licht und Ton, der Bildkomposition, der Wahl der Kameraeinstellung u.v.m. Diese Gestaltungsmöglichkeiten werden als *Codes* bezeichnet, deren Zusammenspiel einen Film als *mehrfach codierten Text* lesen lassen (vgl. Bienk 2009: 12f).

Bienk gliedert die Vielzahl der unterschiedlichen filmsprachlichen Mittel in eine Mikro- und in eine Makroebene. Auf der Mikroebene lassen sich die Bild- und Tonebene eines Films analysieren. So finden sich etwa Mise-en-Scène, d.h. Bildinhalt, wie beispielsweise Ausstattung, Personen und Umgebung im Bild, und Bildgestaltung, wie z.B. der Einsatz von Licht und Farbe, aber auch die Kameraeinstellungen, auf der Bildebene. Dazu kommen Schnitt und Montage der einzelnen Einstellungen. Auf der Tonebene lassen sich Quelle und Art von Ton, Musik und Geräuschen sowie deren Montage mit dem Bild analysieren (vgl. Bienk 2009: 28f).

Die Makroebene eines Films liefert die Struktur des filmischen Erzählens. Die Struktur der Handlung, die Erzählperspektive sowie Art und Zeitgestaltung des Erzählens. Zusätzlich dazu setzt Bienk das Filmzitat, also „intertextuelle Bezüge audiovisueller Texte“ (Bienk 2009: 126), auf die Makroebene und hebt sie dadurch besonders hervor. Solcherlei Verknüpfungen zum Alltagswissen der Rezipienten bieten einen wichtigen Faktor in der Wahrnehmung und Wirkung des Films auf den Zuschauer (vgl. Bienk 2009: 17).

Im Hinblick auf eine bestimmte Forschungsfrage kann nun die Analyse einzelner oder auch mehrerer Codes in ihrem Zusammenspiel wichtige Aufschlüsse und Antworten geben. Da nicht jedem filmsprachlichen Mittel in jeder Szene gleich viel Bedeutung zukommt – und diese Bedeutung immer im Hinblick auf die gestellte Forschungsfrage zu suchen ist – gilt es, einen Punkt bei der Analyse der Codes stets zu berücksichtigen:

„Welche Rolle spielt ein bestimmter Code (im Zusammenhang mit anderen) für die individuelle Wirkung eines Films und damit für die Bedeutungsfindung?“ (Bienk 2009: 14).

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich im Rahmen der Forschungsfrage auf die filmsprachlichen Mittel, die mit dem Phänomen der Dekadenz in Zusammenhang gebracht werden können. So war in der Filmanalyse auf der Makroebene beispielsweise die dekadente Entwicklung einiger Figuren wichtig, die anhand von Handlungsverläufen und Charakteristiken festgemacht werden konnten. Weiters wurden Motive der Dekadenz herausgearbeitet und auf der Mikroebene in einzelnen Bildern oder Szenen genau analysiert. Auch auf außerfilmische Gegebenheiten, wie geschichtliche und soziale Hintergründe Argentiniens, berufen sich manche Punkte, um so Elemente der Dekadenz auf den verschiedensten Ebenen beleuchten zu können.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass die drei Filme aufgrund ihrer Verschiedenartigkeit bzw. des unterschiedlichen Stellenwerts des Themas Dekadenz innerhalb der einzelnen Filme, unterschiedliche Ansatzpunkte in ihrer Analyse erfordern. So wurde der Fokus im Film *La Ciénaga*, der ohne einen traditionellen Handlungsverlauf auskommt, mehr auf die Grundstimmung des Films und auf die Motivik der Dekadenz gelegt, während bei den Filmen *La niña santa* und *La mujer sin cabeza*, die Struktur der Handlungsverläufe und die Entwicklung der Figuren einen wichtigeren Platz in der Analyse einnehmen.

4. *La trilogía Salta*

Die drei ersten Spielfilme von Lucrecia Martel, die Gegenstand dieser Arbeit sind, wurden alle in der Provinz Salta im Nordwesten Argentiniens gedreht. Dies ist die Heimat der Regisseurin, was sie zu einer genauen Kennerin der provinziellen Gesellschaft Saltas macht und den Filmen ihre Authentizität verleiht. Lange-Churion bezeichnet Martels Entscheidung in ihrer Heimat zu filmen, als „honest choice“ (Lange-Churion 2012: 468), wenn man bedenkt, dass sie in den Filmen äußerst kritisch das Bild einer dekadenten Mittelschicht zeichnet, der sie wohl auch selbst angehört.

Von einigen Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftlern wurden die Filme als *La trilogía Salta* bezeichnet, so z.B. in *The Salta Trilogy: Civilised Barbarism in Lucrecia Martel's Films* (Lange-Churion 2012). Dass die drei Filme mehr als nur den Handlungsort gemeinsam haben, geht beispielsweise aus einem Artikel von Wolfgang Bongers (2009) hervor. Dort schreibt er:

„En todos los films encontramos los siguientes núcleos temáticos: las relaciones conflictivas y ambiguas entre las parejas, entre los hermanos, y entre padres e hijos; las interferencias de comunicación entre todos los personajes, un ‘ruido’ semántico que provoca malentendidos o interpretaciones erróneas, y sin embargo productivas a nivel diegético; la presencia de animales – en su mayoría muertos o agonizantes – en diferentes contextos significativos para el conjunto de los films; los accidentes virtuales y reales, decisivos para el desarrollo de las historias.“
(Bongers 2009: 67)

5. *La Ciénaga* (2001)

5.1. Inhalt

Die kleine Stadt, *La Ciénaga*, liegt, umgeben von dichten Nebelwäldern, in einer subtropischen Klimazone, in der die Temperaturen im Sommer auf über 50°C steigen. In der Nähe der Stadt besitzt eine wohlhabende Familie der Mittelschicht eine Sommerresidenz, *La Mandrágora*, auf der sie die schwülen Sommermonate verbringt. Während die Eltern, Mecha und Gregorio, die Tage nur mit viel Alkohol überstehen, lungern die Kinder in den Betten im Inneren des Hauses herum, streifen durch die Wälder oder baden in den braunen Flüssen der Umgebung. Nicht selten liegen alle versammelt um den verdreckten Pool des Hauses, unfähig ihre Körper in Bewegung zu setzen. Immer wieder beginnt es zu regnen und das dumpfe Donnergrollen von aufziehenden Wärmegewittern scheint in der Ferne niemals zu verstummen.

Währenddessen lebt Tali, Mechas Cousine und Freundin aus Studienzeiten, mit ihrer Familie in der Stadt. Im Gegensatz zu Mecha führt sie ein konventionelles Leben als Hausfrau und Mutter. Als Mecha sich bei einem Sturz in betrunkenem Zustand mit Gläsern in der Hand einige Schnitte zuzieht, fährt Tali mit ihrer Familie nach *La Mandrágora*, um sie zu besuchen.

5.2. Filmanalyse: Dekadenz in *La Ciénaga*

Dekadenz ist in *La Ciénaga* zweifellos eines der Hauptthemen. Der Film zeichnet das Bild einer wohlhabenden Familie der argentinischen Mittelschicht, die, moralisch heruntergekommen, im Begriff ist, auseinanderzufallen. Ohne einen konventionellen Handlungsverlauf aufzuweisen, ist es vor allem die Grundstimmung des Films, die dem Zuschauer das bedrückende Gefühl von Stagnation, Hoffnungslosigkeit und Verfall vermittelt. Dies wird sowohl auf inhaltlicher als auch auf filmsprachlicher Ebene deutlich.

5.2.1. Figurenanalyse

Wie bereits erwähnt, entbehrt der Film eines traditionellen Handlungsverlaufs, der sich etwa durch eine Einteilung in drei Akte, in Exposition, Konfrontation und Auflösung, strukturieren ließe (vgl. Bienk 2010: 103f)¹. Auf inhaltlicher Ebene findet sich Dekadenz daher vor allem in den Charakteristiken der Personen in *La Ciénaga* wieder. In der Art wie sie leben, wie sie miteinander umgehen und in ihrer negativen Entwicklung.

5.2.1.1. Mecha

Mecha ist eine der Protagonistinnen des Films. Sie ist verheiratet und hat mit ihrem Mann Gregorio vier Kinder: José, Vero, Momi und Joaquín. Als Teil der provinziellen Mittelschicht verbringt die Familie ihre Sommer auf ihrem Landgut *La Mandrágora*, wo sie eine Paprikaplantage besitzt. Um den Verkauf des Paprikas in Buenos Aires kümmert sich Mercedes, eine Freundin aus Studienzeiten. Sie, Mecha, Tali und Gregorio bildeten damals eine Gruppe von Freunden, deren Verhältnis jedoch durch eine Affäre zwischen Gregorio und Mercedes getrübt wurde. Wie man aus einem Kommentar Talis erfährt, wurde, obwohl alle von der Affäre wussten, offenbar nie darüber gesprochen: „Para mí que Mecha siempre supo lo de Mercedes, pero se hacía la tonta.“ (00:22:37). Es ist eines der wenigen Dinge, die man aus Mechas früherem Leben erfährt. Der einst offensichtlich von vielen begehrte Gregorio, entpuppte sich mit der Zeit als nichtsnutziger Versager, vor dem bereits Mechas Mutter gewarnt hatte. Tali: „Pobre Mecha, si le hubiera hecho caso a la madre, no se hubiese casado con ese hombre.“ (00:13:56).

Heute ist Mecha eine frustrierte Frau, die von ihrem Leben enttäuscht zum Alkohol greift, um auf diese Weise ihrer Realität zu entfliehen. Man sieht sie meistens im Bett mit einem Glas Rotwein in der Hand vor dem Fernseher liegen. Wenn sie einmal aufsteht, weil beispielsweise das Telefon klingelt, torkelt sie durch die Räume

¹ Schlickers (2014: 208f) erklärt das Fehlen einer konventionellen Handlungsstruktur in Martels Filmen durch das fehlende Interesse der Regisseurin und Drehbuchautorin an den Handlungen in Filmen. Bongers (2009) führt in seinem Artikel ein Zitat Martels an, nach dem sie selbst betonte: „No me interesa contar historias.“ (Martel zit. nach Bongers 2009: 72)

des Hauses. An so einer Szene lässt sich Mechas schlechter Zustand besonders deutlich festmachen (00:49:12-00:51:38). Ihr Gleichgewichtssinn ist gestört. Die Eiswürfel in ihrem Weinglas klinnen, ein Geräusch, das beinahe schon leitmotivisch ihre Figur charakterisiert. Sie trägt schwarze Sonnenbrillen und einen beigen Morgenmantel. Im Vorbeigehen schließt sie alle Fenster, durch die Sonnenlicht dringt. Die Dunkelheit, mit der sich Mecha umgibt, reflektiert ihre abgestorbene Lebenslust und ihre dumpfen Gedanken. Die Verwendung der nicht steten, sondern wackeligen Handkamera in dieser Szene verstärkt den Eindruck, Mecha könnte jeden Moment noch tiefer fallen. Sie findet keinen Halt. Die Kamera filmt sie von vorne, d.h. Mecha geht auf die Kamera zu. Die Kameraeinstellungen sind nah beziehungsweise halbnah, sodass sich der Zuseher in der Umgebung nicht orientieren kann. Das Telefon, von dem es im Haus verteilt mehrere Apparate gibt, ertönt gleichzeitig von mehreren Seiten in verschiedenen Tonhöhen und vermittelt so auch auf der Tonebene Mechas Orientierungslosigkeit.



Abb. 1: Mecha torkelt durch das Haus auf der Suche nach dem Telefon

I.o.: [00:49:17] r.o.: [00:49:37] l.u.: [00:49:41] r.u.: [00:50:04]

An Mechas verbalen Wutausbrüchen kann man den Grad ihrer Verbitterung ablesen. Beinahe ununterbrochen schimpft sie vor sich hin. Über die Hitze, über das Telefon, die Angestellten, vor allem Isabel, die laut Mecha Handtücher klaut, über

Gregorio, den Nichtsnutz, und über ihre Kinder, Joaquín, der den ganzen Tag im Wald umherstreift, oder über Momi, die nur mit Isabel zusammen sein will. Die Tatsache, dass außer Momi, niemand die Energie aufbringt, sich Mecha entgegen zu stellen und gegen ihren Frust und ihre negative Art anzukämpfen, lässt erahnen, wie weit auch die anderen Mitglieder des Haushalts in den Sumpf der Lethargie abgesunken sind. Mecha hat die Hoffnung aufgegeben, etwas an ihrem Leben ändern zu können. Wie wir aus einem Gespräch zwischen Tali und dem Arzt, der Mecha am Beginn behandelt, erfahren, hat sie zwar versucht, mit dem Trinken aufzuhören, ist jedoch gescheitert. Jetzt bereitet sie sich darauf vor, in der Abgeschiedenheit ihres verdunkelten Schlafzimmers ihr restliches Dasein zu fristen. Sie kauft sich einen kleinen Kühlschrank, den sie neben ihrem Bett aufstellt, um von nun an nicht einmal mehr in die Küche gehen zu müssen, um sich Eiswürfel für ihre kalten Getränke zu holen (vgl. Rangil 2007: 212).

Gregorio, für den sie nur noch Abscheu empfindet, wie man an ihren zynischen Bemerkungen ihm gegenüber ablesen kann, verbannt sie in ein Zimmer am anderen Ende des Hauses. Für ihre Kinder scheint sie sich schon länger nicht mehr zu interessieren. Es sind die Schwestern Momi und Vero, die die Mutterrolle übernehmen und sich bei einem gemeinsamen Abendessen um die Tischmanieren ihres jüngeren Bruders Joaquín kümmern. Mecha ist zwar stets besorgt um Joaquín, der bei einem Unfall bereits ein Auge verloren hat, doch sie hat es andererseits seit zwei Jahren nicht geschafft, ihn für eine Augenoperation anzumelden. Mecha ist lethargisch und antriebslos und handelt nur aus Wut, Enttäuschung und Verachtung. Es hat den Anschein, als wären ihr das Leben und die ganze Welt zuwider.

An einer Auseinandersetzung mit ihrer Tochter Momi merkt man, dass Mecha auch von großer Angst erfüllt ist. Momi ist die einzige, die sich gegen ihre Mutter auflehnt und ihr den Spiegel vorhält: „Yo ya sé como va a terminar todo esto. Vos no vas a salir más del cuarto como la abuela.“ (01:10:16). Mecha reagiert erst mit Zorn, wirft ihre Tochter aus dem Zimmer und richtet sich dann flehend an Tali, die bei dem Streit zugegen ist: „Vámonos el fin de semana, Tali. Vámonos a Bolivia.“ (01:10:34). Ihre Stimme zittert vor Verzweiflung, der geplante Einkaufsausflug nach Bolivien wird zur letzten Hoffnung Mechas, aus ihrem Zimmer auszubrechen und ihrem Leben eine

positive Wendung zu verleihen. Doch der Plan scheitert und es scheint so, als würde Mecha für immer an ihr Bett gefesselt bleiben (vgl. Forcinito 2006: 114).

Mecha stellt eine klassische dekadente Figur dar. Pessimismus, Hass, Enttäuschung, Frustration, Unbeherrschtheit und Realitätsflucht sind einige Schlagwörter, die ihren Charakter beschreiben. Ihr Sturz gleich zu Beginn des Films kann symbolisch für ihre Dekadenz² angesehen werden, aus der sie bis zum Ende des Films nicht wieder herauskommt.

5.2.1.2. *Tali*

Tali ist neben Mecha die zweite Protagonistin des Films. Mit ihrem Mann Rafael hat sie vier Kinder: Agustina, Martín, Mariana und Luciano. Die Familie lebt in einem Reihenhaus in der Stadt, *La Ciénaga*, in dessen Innenhof Tali einen kleinen Garten angelegt hat. Während ihr Mann arbeiten geht, kümmert sie sich um den Haushalt und die Kinder. Sie führt ein konventionelles Leben in traditioneller Rollenverteilung, was sie in vielerlei Hinsicht zu Mechas Gegenteil macht.

Auf den ersten Blick scheint Tali eine tatkräftige, optimistische Frau zu sein, die ein glückliches Leben führt. Wenn man die beiden Frauen vergleicht, ist es nicht schwer, Talis Lebensentwurf als gelungen anzusehen und Mechas Leben als gescheitert zu betrachten. Bei näherem Hinsehen wird jedoch klar, dass beide Frauen keine Macht über ihr Leben haben und aus ihren Rollen nicht ausbrechen können. Mecha schafft es zwar noch, sich von ihrem Mann Gregorio zu befreien, doch ihr Leben kann sie nicht mehr ändern. Tali dagegen versucht erfolglos, ihre Eigenständigkeit gegenüber Rafael durchzusetzen (vgl. Rangil 2007: 213).

Von Beginn an lehnt Rafael alles ab, was mit Mecha und *La Mandrágora* zu tun hat, so als ob er fürchtete, die Dekadenz, in der sich Mechas Familie befindet, sei ansteckend. Für Tali, die immer wieder in alten Erinnerungen schwelgt, bedeutet Mecha jedoch eine wichtige Verbindung zu ihrer Vergangenheit. Sie bittet Rafael, ihr bei der Organisation der Reise nach Bolivien mit Mecha und den Kindern zu helfen. Er ignoriert jedoch ihre Bitten und, indem er ihr schließlich den Grund für die Reise nimmt

² Page verweist auf Monteagudo (2002), der Mechas Sturz als Symbol für den Sturz der Mittelschicht in die Dekadenz ansieht (Page 2007: 158).

und die Schulsachen ohne Talis Wissen selbst besorgt, verhindert er schlussendlich den Ausflug.

In der ersten Nacht lässt Tali ihre beiden älteren Kinder auf *La Mandrágora* übernachten und kommt nur mit den Kleinen, Luciano und Mariana, nach Hause (00:39:18-00:41:46). Die Familie sitzt beim Essen. Rafael bildet das Zentrum der Aufmerksamkeit: Luciano sitzt vor ihm auf dem Tisch, Mariana steht hinter seinem Rücken, Tali sitzt neben ihm auf der Bank. Er schimpft über Mecha und über die gebrochene Abmachung, alle Kinder wieder nach Hause zu bringen. Als Tali von der geplanten Reise nach Bolivien erzählt, stößt sie auf Ablehnung. „*Por qué no? Siempre no?*“ (00:40:11) ruft sie aus wie ein Kind, dem etwas verboten wird, und als Rafael sie ignoriert, versucht sie, seine Aufmerksamkeit durch ein ungeduldiges „*¡Shhhh!*“ (00:40:15) zu erlangen. Doch Rafael antwortet dem kleinen Sohn Luchi auf seine Fragen und ignoriert seine Frau. Tali muss gegen ihre Kinder um die Aufmerksamkeit ihres Mannes kämpfen. Trotzig steht sie vom Tisch auf, kehrt zurück und fragt, wieder ohne Erfolg, nach Papieren, die sie für eine Reise nach Bolivien benötigen würde. Rafael stellt sich dumm: „*Vos no tenías acaso los papeles?*“ (00:40:39). Tali wendet sich frustriert ab und geht in den Innenhof. Sie schmeißt eine Tür zu, worauf der Nachbarshund zu bellen und knurren beginnt. Tali bleibt stehen, in Gedanken versunken. Man sieht sie in Großaufnahme von schräg hinten. Der wütende Hund scheint die Emotionen, die Tali unterdrückt, auf der Tonebene widerzuspiegeln.



Abb. 2: Tali versucht sich durchzusetzen

l.: [00:39:20] m.: [00:41:11] r.: [00:41:45]

Zwischen dem Ehepaar herrscht ein schweigender Machtkampf, den Tali still verliert. Im Gegensatz zu Mecha hält sie ihren Frust über den Kontrollverlust in ihrem Leben bedeckt. Sie rastet nicht aus, obwohl sie innerlich zu explodieren scheint. Auch

in einer weiteren Szene werden Talis Ohnmacht und ihre Frustration deutlich (01:14:48-01:16:08). Tali und die Kinder sind nach ihrem Kurzurlaub in *La Mandrágora* wieder zurück in der Stadt. Rafael wäscht laut schimpfend Marianas Beine, die voll Schlamm sind. Es scheint fast so, als wolle er seine Kinder auch symbolisch vom Dreck und Schmutz aus *La Mandrágora* reinwaschen. Tali startet inzwischen einen neuen Versuch, ihre Reise nach Bolivien zu organisieren. Sie hat die Papiere für das Auto schließlich allein gefunden und fragt, welche sie davon benötigen wird. Rafael ignoriert sie, verlangt ein Handtuch für Mariana und sagt, sie solle die Papiere wieder zurücklegen. „Vos no tenés que ir ahí.“ (01:15:18) sagte er Mariana zugewandt, doch es hört sich wie ein Verbot an Tali an, die mit dem Stoß Dokumente frustriert in ein Nebenzimmer verschwindet. Die Kamera, die erst Tali in das Nebenzimmer gefolgt ist, schwenkt zurück auf Rafael und Mariana. Plötzlich hört man eine kleine Glasexplosion. Rafael verstummt, dreht sich um, stellt den Wasserhahn ab und geht ins Nebenzimmer, das jetzt dunkel ist. Er macht Licht. Tali raucht, blickt ihren Mann an und stammelt etwas von einer explodierten Glühbirne. Sie lächelt matt und schickt Rafael aus dem Zimmer mit dem Argument, der Rauch tue ihm nicht gut. Rafael kehrt zu Mariana zurück. Jetzt sind alle ruhig. Tali raucht still im Nebenzimmer und Rafael hat aufgehört sich zu beschweren. Man hört nur das Wasser aus dem Wasserhahn plätschern, mit dem Mariana weiter gewaschen wird. Die Kamera schwenkt von Tali wieder zurück zu Rafael und führt dabei über den Türstock zwischen den beiden Zimmern, der wie eine emotionale Trennwand zwischen dem still streitenden Ehepaar wirkt. In getrennten Räumen wenden die beiden einander den Rücken zu. Die gehörte Explosion steht für Talis unterdrückten Frust, der auch hier wieder nur auf der Tonebene zum Ausdruck kommt (vgl. Forcinito 2006: 126).



Abb. 3: Tali und Rafael trennen Wände

l.: [01:16:15] m.: [01:16:01] r.: [01:15:57]

Tali versucht zwar, sich ihren Frust nicht anmerken zu lassen, doch die Filmsprache verrät die verdrängten Probleme des Paares. Für Mecha bedeutet Tali die letzte Rettung, aus ihrem selbst errichteten Gefängnis auszubrechen, doch im letzten Moment wird die Reise von Rafael verhindert. Die beiden Frauen sind unfähig, ihre Pläne umzusetzen und bleiben bewegungsunfähig im Sumpf, span. *ciénaga*, stecken.

5.2.1.3. *Gregorio*

Gregorio ist, so wie Mecha, ein Paradebeispiel einer dekadenten Figur. Einst ein Frauenheld und, wie man an seiner Affäre mit Mercedes sehen kann, von vielen begehrt, entpuppte er sich mit der Zeit als nichtsnutziger Versager. Als Geschäftsmann taugt er nichts, die Paprikalieferungen nach Buenos Aires kommen immer mit Verspätung an, als Vater versagt er ebenfalls, er kennt nicht einmal das Alter seiner Tochter Momi, und als Ehemann ist er eine Enttäuschung. Mecha, die schließlich genug von ihm hat, verbannt ihn aus dem gemeinsamen Schlafzimmer. Er wird von allen Seiten verachtet. Talis Kinder verstecken sich vor ihm. Vor allem Talis Mann, Rafael, der sein Geld hart arbeitend verdient, verabscheut Gregorio zutiefst. Als Tali und er mit dem Auto auf die Zufahrtsstraße zur Villa *La Mandrágora* einbiegen, treffen sie auf Gregorio, der ohne ersichtlichen Grund neben seinem geparkten Wagen steht und umherblickt. Während Tali sofort aus dem Auto aussteigt, um ihn zu begrüßen, bleibt Rafael sitzen und ruft aus: „¿Qué está haciendo ahí parado? Y nada, ¿qué va a hacer haciendo? (...) ¡Qué tipo ese, nunca sirvió para nada!“ (00:23:23).

An Gregorio, der früher attraktiv und erfolgreich war, beginnen sich erste Anzeichen des Alterns zu zeigen. Vergeblich versucht er, gegen seinen körperlichen Verfall anzukämpfen. Er färbt sich die Haare, untersucht seine Hände auf Altersflecken und verbringt viel Zeit im Badezimmer vor dem Spiegel (vgl. Lange-Churión 2012: 474f). Gegen Mechas Sticheleien wehrt er sich nicht. Er hält sich aus dem Familienleben heraus, ganz so, als würde ihn die Welt um ihn herum nichts angehen. Auch er ist den ganzen Tag betrunken, um sich seiner Realität nicht stellen zu müssen. Meist ist er im Hintergrund des Bildes zu sehen, ohne in das Geschehen direkt involviert zu sein. Eine Nacht schläft er in seinem Auto hinter dem Steuer, als ob er

nicht einmal mehr die Kraft und den Willen aufbringen könnte auszusteigen und ins Haus zu gehen.



Abb. 4: Gregorio erscheint oft im Hintergrund des Bildes

r.: [00:02:50] l.: [01:00:32]

5.2.1.4. Momi

Momi ist die einzige Person in *La Mandrágora*, die versucht, aus ihrem dekadenten Umfeld auszubrechen. Nicht zuletzt darum wirkt sie so verloren innerhalb ihrer eigenen Familie und sucht Anschluss. In der ersten Szene sieht man sie im Bett dicht an Isabel geschmiegt, die ihre Streicheleinheiten jedoch als störend abwehrt. Danach legt sich Momi zu ihrer Schwester Vero ins Bett, die ebenfalls Momis Hand fortstößt. Auch Gott ist für sie ein Zufluchtsort, an den sie sich wendet: „Señor, gracias por darmme Isabel. Gracias por darmme Isabel.“ (00:01:25) flüstert sie in die Stille des Zimmers, in dem alle anderen schlafen.

Momi sucht die Nähe und das Verständnis, das sie von ihrer Mutter nicht bekommt, bei anderen Personen. Sie entfernt sich von ihr, lehnt sich gegen Mecha auf und kritisiert ihren Lebenswandel. Sie sagt ihr genau die Dinge ins Gesicht, die Mecha so sehr fürchtet und vor denen sie ihre Augen am liebsten verschließen würde. Vor allem die bereits erwähnte Prophezeiung, Mecha werde eines Tages nicht mehr aus ihrem Zimmer herauskommen, wie schon ihre Mutter, Momis Großmutter, vor ihr, trifft Mecha wie ein Schlag. Damit spricht Momi einen Aspekt der Dekadenz an, der sich auf die negative Entwicklung einer Familie über Generationen hinweg bezieht. Momi stellt sich der Dekadenz der ganzen Familie und konfrontiert sie damit. Ein Bild dafür findet

sich in ihrem Sprung in den verdreckten Pool, der mit seinem verfaulten Wasser als Sinnbild für die Dekadenz der Familie angesehen werden kann (00:25:17-00:27:38).

Momi versucht, die dekadente Entwicklung ihrer Familie zu durchbrechen und distanziert sich von Mecha. Stattdessen wendet sie sich Isabel, dem Dienstmädchen, zu, in dem Momi eine Art Mutterersatz findet. Isabel stellt einen Kontrast zu Momis Familie dar. Sie ist tatkräftig, lässt sich nicht gehen und auch ihr Äußeres ist immer gepflegt. Sie kümmert sich um Momi, gibt ihr zu essen, frische Kleider und sorgt dafür, dass Momi sich wäscht. Momi hält sich so oft wie möglich in Isabels Gegenwart auf. Sie schläft mit ihr in einem Bett und ist eifersüchtig, wenn sich Isabel mit ihrem Freund *el Perro* trifft. Isabel stellt eine Art Rettungsanker für Momi dar, die sich in ihrer Familie verloren fühlt. Die enge Beziehung zwischen den beiden wird von Mecha nicht gern gesehen. Sie beschuldigt Isabel, Handtücher zu stehlen und droht immer wieder damit, sie zu entlassen. Das ist ein weiterer Grund für heftige Streits zwischen Momi und ihrer Mutter und unterstreicht den Generationenkonflikt zwischen Mutter und Tochter.

Doch auch Momi kann sich dem negativen Einfluss ihrer Mutter nicht vollkommen entziehen. Trotz ihres Widerstands lassen ihre Handlungsweisen immer wieder Mechas Züge erkennen. Es sind Situationen, in denen Momi versucht, Isabel zu kontrollieren. Ihre herrische Art spiegelt dann den scheinbar selbstverständlichen Umgang der weißen Mittelschicht mit den indigenen Bediensteten wider. So wirft sie Isabel im anklagenden Ton Mechas vor, etwas aus ihrem Nachkästchen zu stehlen: „Che, qué me estás sacando?“ (00:28:39). Doch es stellt sich heraus, dass Isabel ein Armband sucht, das Momi ihr geklaut hat. Ein anderes Mal versucht Momi Isabel zu befehlen, ans Telefon zu gehen: „La Mamá dice, que vos tenés que atender al teléfono.“ (00:15:56), worauf Isabel jedoch nicht reagiert. Als Isabel sich Kleid und Schuhe herrichtet, um sich mit ihrem Freund zu treffen, wird Momi eifersüchtig. Argwöhnisch fragt sie, wohin sie gehe und wozu sie das Kleid brauche. „China carnavalera“ (00:26:03) nennt sie sie und benutzt damit ein Schimpfwort, das aus Mechas Mund stammt. Die Beziehung zwischen Isabel und Momi ist ambivalent. Einerseits lässt sich Momi von Isabel bemuttern und klammert sich an sie, andererseits ist sie besitzergreifend und versucht Isabel zu beherrschen, was für sie durch Isabels niedrigere

soziale Stellung als indigene Angestellte gerechtfertigt zu sein scheint (vgl. Peluffo 2011: 218).

Als Isabel kündigt und die Familie verlässt, verliert Momi ihren Rettungsanker und ihre Chance aus der Dekadenz ihrer Familie auszubrechen. Sie sucht noch einmal Hilfe und Trost in der Religion und pilgert zu einer Marienerscheinung, über die man immer wieder Berichte im Fernsehen sieht (vgl. Rangil 2007: 212). Doch auch hier wird Momi enttäuscht: „No vi nada.“ (01:34:08) sind ihre letzten Worte und sie scheinen ihr hoffnungsloses Schicksal zu besiegen.

5.2.2. Motive der Dekadenz

Neben der Figurenanalyse lässt sich die dekadente Grundstimmung des Films auch anhand verschiedener Motive analysieren, die das Gefühl von Untergang und Tod, Hoffnungslosigkeit und Beklemmung vermitteln.

5.2.2.1. *Stagnation und Enge*

Das Leben auf *La Mandrágora* scheint steckengeblieben zu sein. Die drückende Hitze lähmt die Personen und zwingt sie dazu, sich im Inneren des Hauses aufzuhalten, wo sie willen- und tatenlos in ihren Betten herumlungern. Langeweile macht sich breit. Überdruss bestimmt die schwülen Nachmittage. Die Fensterläden der Zimmer sind meist geschlossen, es ist düster und dämmrig im Haus. Zwischen den Körpern, die reglos auf ihren Betten liegen, verbreiten sich dumpfe sexuelle Regungen. Inzest wird vor allem zwischen den Geschwistern Vero und José angedeutet, deren Beziehung durch ein ständiges Anziehen und Abstoßen geprägt ist. Auf die Lähmung und Stagnation, in der die Figuren gefangen sind, verweist bereits der Titel des Films, denn *ciénaga* bedeutet übersetzt *Sumpf*.

Auch auf der Bildebene wird das Motiv der Stagnation ausgedrückt. Am Beginn des Films, der aus einem Parallelschnitt mehrerer Szenen besteht, läuft Joaquín mit anderen Jungen und einigen Hunden durch den Wald. Dabei stoßen sie auf eine im Schlamm versinkende Kuh, die vergeblich und unter lautem Gebrüll versucht, sich zu befreien (00:01:56-00:02:38). In einer späteren Szene blicken die Kinder auf den Kadaver der Kuh, der von einem Schwarm Fliegen umschwirrt wird (00:31:11-

00:32:31). Das Tier konnte dem Sumpf nicht entkommen und wirkt wie ein unheil verkündendes Omen für das Schicksal der Menschen auf *La Mandrágora*.



**Abb. 5: Eine Kuh versinkt im Sumpf
[00:02:23]**

Ein weiteres Bild für Stagnation ist der Swimmingpool vor Mechas Haus. Er ist vollkommen verdreckt, sodass sein Grund nicht sichtbar ist. Grünlich und übelriechend steht das Wasser darin, ohne jemals gereinigt zu werden. Der Pool ist wie ein Spiegel für den innerlichen Zustand der Personen, die um ihn herumliegen.

Das Motiv der Stagnation ist im Film eng verbunden mit einem Gefühl von Enge, das bisweilen klaustrophobische Zustände heraufbeschwört. Es wird vor allem durch die Wahl der Kameraeinstellungen und des Framings transportiert. In vielen Szenen gibt es eine große Anzahl an Personen, die jedoch meist nicht vollständig im Bild zu sehen sind. Die Kameraeinstellungen sind so gewählt, dass sie dem Zuseher den Überblick über den Raum verwehren. Es gibt auch keinen klaren Handlungsstrang, an dem man sich orientieren könnte, und immer wieder wechseln die Kameraeinstellungen auf Nah oder Detail und schränken dadurch das Blickfeld noch weiter ein³. Durch die Einschränkung der Sicht ergibt sich eine Orientierungs- und Machtlosigkeit für den Zuseher, der die Beklemmung und Verlorenheit der Personen im Film am eigenen Leib zu spüren bekommt.

³ Hugo Ríos verwendet hierfür den Begriff der Dezentralisation des Bildes, die für ihn ein wichtiges Werkzeug ist, die traditionelle Dominanz des visuellen Sinnes im Kino zu schwächen, um dadurch anderen Sinnen, wie dem Takt- und dem Hörsinn, mehr Raum zu geben (vgl. Ríos 2008: 12f).



Abb. 6: In vielen Einstellungen ist das Blickfeld stark eingeschränkt

[00:09:07]

5.2.2.2. Bedrohung und Gewalt

Oft wird in *La Ciénaga* das Gefühl einer unmittelbar bevorstehenden Bedrohung vermittelt. Vor allem die Natur scheint die Menschen von allen Seiten zu bedrängen (vgl. Holmes 2011: 134 und Page 2007: 158). Mechas Villa ist umgeben von dichten Wäldern, aus denen weiße Nebelschwaden emporsteigen. Die Luft ist feucht und stickig und es regnet täglich. Immer wieder ist fernes Donnergrollen zu hören, das ein aufkommendes Gewitter ankündigt. Oftmals ist es vermischt mit todbringenden Schüssen, die nicht immer von den Donnerschlägen unterscheidbar sind. Die Stimmung ist düster. Kein Sonnenstrahl erreicht den Boden, wenn sich der dichte Nebel mit den schweren Wolkengebildern des Himmels verbindet. Es scheint kein Entrinnen zu geben.



Abb. 7: Der dichte Nebel wirkt bedrohlich

[00:01:55]

Das Donnergrollen auf der Tonebene wird nicht selten von besorgten Blicken in den Himmel kommentiert. So beispielsweise am Beginn des Films (00:01:33-00:01:55). Mecha ist am Pool mit anderen Erwachsenen, es donnert, sie blickt hinauf und fragt besorgt: „*Con quién está Joaquín en el cerro?*“ (00:01:45). Eine Frage, die unbeantwortet bleibt und damit umso mehr Raum für Befürchtungen lässt.

Die Szene wird parallelgeschnitten mit zwei weiteren Szenen, in denen ebenfalls eine Bedrohung spürbar wird. In einem Zimmer liegen schlafende Mädchen in ihren Betten. Momis flüsternde Stoßgebete durchdringen die Stille und verbreiten das Gefühl von Angst. Kinder mit Hunden und Gewehren laufen durch den Wald. Es ist nicht eindeutig, ob sie etwas verfolgen oder vor etwas auf der Flucht sind. Die Handkamera hetzt mit den Kindern mit und überträgt Panik und Verfolgungsangst. Gleich zu Beginn des Films taucht der Zuseher in eine bedrohte und angespannte Atmosphäre. Sie gipfelt vorerst in Mechas Sturz und ihrer blutenden Verletzung.

Wunden und Verletzungen sind ein fixer Bestandteil der bildlichen Ausstattung des Films und weisen auf die latente Gefahr hin, die im Film präsent ist (vgl. Forcinito 2006: 116). Luciano, Talis Sohn, muss ins Krankenhaus gebracht werden, weil er sich am Bein geschnitten hat. José, der auf einem Karnevalsfest versucht, sich an Isabel zu vergreifen, wird dafür von Perro zusammengeschlagen. Joaquín hat bei einem früheren Unfall ein Auge verloren. Sein Gesicht ist vernarbt und zerkratzt von seinen Streifzügen durch die Wälder.



Abb. 8: Joaquín
[00:02:37]

Als die Kinder am Damm des Flusses baden, schlagen sie mit Macheten bewaffnet auf die Fische im Wasser ein (00:51:39-00:53:12). Die Szene ist

unübersichtlich, die Kamera wackelt und springt schnell zwischen verschiedenen Einstellungen umher. Die Kinder schreien und ein Unfall mit einer der Macheten scheint jederzeit passieren zu können (vgl. Page 2007: 160)

Auch auf den Streifzügen durch den Wald scheinen Unfälle vorprogrammiert. Die Kinder rennen mit Gewehren bewaffnet durch das Dickicht. Immer wieder feuern sie Schüsse ab und visieren mit ihren Läufen auch Menschen an. Als Momi von Mecha geschickt wird, um ihren Bruder und ihre Cousins im Wald zu suchen, kämpft sie sich durchs Unterholz (00:31:11-00:32:31). Martín möchte erst mit dem Gewehr auf sie zielen, erkennt seine Cousins und lässt das Gewehr sinken. Es ist die Szene, in der die Kinder zu der im Sumpf verendeten Kuh gelangen. Martín und Joaquín richten ihre Gewehre auf das tote Tier. Der kleine Luciano, auch Luchi genannt, watet durch den Schlamm auf die Kuh zu. Mitten in der Schusslinie bleibt er stehen. Martín und Joaquín rufen seinen Namen, doch Luchi reagiert nicht. Da stellen sie ihre Gewehre scharf. Von dem Klickgeräusch aufgeschreckt dreht sich Luciano um. Man sieht Momi mit aufgerissenen Augen die Szene beobachten. Die Kamera schneidet auf eine Totale des Nebelwaldes. Man hört einen Schuss und Vogelgeschrei. Hier endet die Szene. Es ist die eindeutigste Vorwegnahme von Lucianos Tod am Ende des Films. Doch auch in anderen Momenten wird sein späterer Tod angedeutet. Immer wieder hört er absichtlich zu atmen auf und bringt so die umstehenden Erwachsenen zur Verzweiflung. In einer Szene spielen Luciano, seine Schwester und eine Freundin im Innenhof von Talis Haus Verstecken. Tali kümmert sich um die Blumen, der Nachbarhund beginnt wild zu knurren und zu bellen. Luciano tritt in den Innenhof zu seiner Mutter. Der Hund macht ihm Angst. Da springen die beiden Mädchen aus ihren Verstecken, zielen mit Spielzeugwaffen auf ihn und rufen: „¡Muerto Luciano, muerto, muerto!“ (00:54:51). Luciano legt sich auf den Boden, die Mädchen verschwinden wieder. Tali arbeitet unbeeindruckt weiter (00:53:13-00:56:29). Am Ende des Films wird sich dieses Bild wiederholen, nur dass Luciano dann wirklich tot sein wird: Er ist allein und trinkt aus einem Wasserglas, das er gefährlich nahe an den Rand einer Anrichte abstellt. Von dem Gebell des Nachbarhundes angelockt, nähert er sich der angelehnten Leiter im Innenhof, klettert hinauf und stürzt tödlich. Niemand hat den Sturz beobachtet, niemand kommt schreiend angelaufen, lautlos ereignet sich der Unfall. Es folgen ein paar Einstellungen der leeren Räume des Hauses, durch die die unfassbare und unerbittliche Stille, die nach

dem Tod eines Menschen eintritt, ausgedrückt wird. Die sonst so vollen und lebhaften Räume sind plötzlich leer und still.



Abb. 9: Lucianos Tod – gespielt und real

I.: [00:55:16] r.: [01:32:01]

5.2.2.3. Ekel

Der Film ist voll von Bildern, die Ekel und Abstoßung hervorrufen. Die bereits erwähnten Wunden und Verletzungen und vor allem, wie mit ihnen umgegangen wird, sind ein Beispiel hierfür. Vero und Agustina finden José am Morgen nach dem Karnevalsfest mit blutigem Hemd und blutverkrustetem Gesicht in seinem Bett. Sie ziehen ihm zwar die dreckigen Kleider aus, doch seine Wunde wird nicht versorgt (00:45:08-00:47:15).

Bei einem gemeinsamen Abendessen in der Villa, das von Mechas giftigen Bemerkungen dominiert wird, gibt die Familie ein abstoßendes Bild ab. Joaquín füttert einen laut schmatzenden Hund auf seinem Schoß. Sein fehlendes Auge ist durch ein weißes Stück Tuch, das lose in seiner Brille steckt, abgedeckt. Auch er selbst schmatzt laut und schaufelt mit einer Gabel das Essen in sich hinein, woraufhin ihn seine Schwestern ermahnen: „¡No seas bestia!“ (00:58:49). Martíns Gesicht ist ebenfalls zerkratzt. Josés Gesicht von der Schlägerei entstellt. Momi spuckt ihn an, weil er sie dreckig nennt. José spuckt zurück. Vero reißt ihrem Bruder das Wasser aus der Hand. Währenddessen hört Mecha nicht auf, giftige Bemerkungen über Mercedes zu machen. Schließlich will Gregorio den Tisch mit der Weinflasche verlassen. Mecha reißt sie ihm aus der Hand. Der Umgang zwischen den Familienmitgliedern ist alles andere als

liebevoll. Alle lassen sich gehen, sei es auf zwischenmenschlicher oder auf körperlicher Ebene (00:58:09-01:00:11).



Abb. 10: Die Familie am Esstisch

l.o.: [00:58:13] r.o.: [00:58:27] l.u.: [00:58:40] r.u.: [00:58:34]

5.2.2.4. Betäubung

Der Name der Villa, *La Mandrágora*, bedeutet auf Deutsch *Alraune* und verweist somit auf eine Pflanze, um die sich aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Wurzeln mit der Form eines menschlichen Körpers viele Legenden und Mythen ranken. Die Alraune wurde immer schon als Zauberpflanze angesehen und oftmals mit Hexen und dem Teufel in Verbindung gebracht. Sie wurde als Narkotikum benutzt und ist in höherer Dosis tödlich. Dass genau diese Pflanze namensgebend für Mechas Haus im Sumpf ist, scheint nicht zufällig zu sein (vgl. Page 2007: 159). Mecha und Gregorio betäuben sich täglich mit Alkohol, um so wenig wie möglich von ihrer Umgebung mitbekommen zu müssen. Mecha hält sich am liebsten im Dunkeln auf und trägt zusätzlich schwarze Sonnenbrillen. Sie meidet das Licht, so wie die Alraune selbst, die ein Nachtschattengewächs ist. Als Tali anbietet, Mechas Kinder für ein paar Tage bei sich aufzunehmen, damit Mecha sich in Ruhe erholen könnte, meint diese: „Por mí no te

preocupa, yo no los siento.“ (00:35:39). Sie nimmt ihre Kinder kaum wahr. Narkotisiert vom Alkohol und abgelenkt vom Fernseher, der direkt vor ihrem Bett steht, fristet sie ihr Dasein.

5.2.2.5. Rassismus

Ein bedeutendes Thema in *La Ciénaga* ist Rassismus und die große Kluft, die zwischen der wohlhabenden, vorwiegend europäischstämmigen argentinischen Mittelschicht und der ärmeren, vorwiegend indigenen argentinischen Unterschicht besteht. Von verschiedenen Personen im Film werden immer wieder abwertende Aussagen und Handlungen gegenüber der indigenen Bevölkerung getätigt. Mecha lässt ihren Frust an ihren Angestellten Isabel und Mamina aus, indem sie sie immer wieder als „chinas carnavaleras“ (01:27:05) oder „estos Collas⁴“ (00:50:06) beschimpft und sie durch harsche Befehle ihre niedrigere Position spüren lässt. Vor allem Isabel behandelt sie schlecht, was unter anderem daher röhren könnte, dass ihre Tochter Momi die Nähe Isabels der Nähe ihrer Mutter vorzieht und diese daher in Isabel eine Bedrohung sieht. Immer wieder unterstellt sie ihr, Handtücher zu klauen, beschimpft und beleidigt sie. Dabei ist Isabel diejenige, die als erste reagiert, als Mecha am Anfang des Filmes stürzt. Sie ist es, die dafür sorgt, dass Mecha ins Krankenhaus gebracht wird und ihr zusammen mit Momi die Scherben aus der Brust zieht. Doch auch in dieser Situation, in der Mecha auf Isabels Hilfe angewiesen ist, wehrt sie sich gegen sie, stößt sie weg und beschimpft sie.

„¡Soltame, Isabel! Soltame, Momi, no hagas escándalo.“, „Ahora aparecen las toallas, por todos lados, ¿no?“, „Momi, andá buscá mi vestido de botones. Andá buscalo. ¡Que esa India me quiere llevar así a La Ciénaga!“ (00:05:12-00:06:21)

In diesem Moment ist Mecha vollkommen betrunken und wehrt sich mit Händen und Füßen dagegen, auf die Hilfe ihrer indigenen Angestellten angewiesen zu sein. Sie versucht weiterhin die Oberhand zu behalten, obwohl es offensichtlich ist, dass sie tief

⁴ Colla ist der Name eines indigenen Volkes, das im Norden Argentiniens, in den Provinzen Salta und Jujuy, in der Hauptstadt Buenos Aires, ebenso wie im Norden Chiles und in Bolivien lebt.

gesunken ist. Auch Gregorio, der damit beschäftigt ist, sich für den Besuch im Krankenhaus zu frisieren und zu föhnen, beobachtet Isabel argwöhnisch, als sie aus Mechas Kleiderschrank Kleider für Mecha sucht. „¡Fíjate qué se llevó Isabel!“ (00:06:54) warnt er. Isabel ignoriert die Angriffe ihrer Vorgesetzten und grenzt sich so weit wie möglich von ihnen ab. Sie wehrt sich nicht und bleibt ernst und verschwiegen. Sie bietet einen starken Kontrast zu Mechas emotionalen Hassausbrüchen. Als sie gegen Ende des Films kündigt, ist es das erste Mal, dass sie von sich aus Mecha anspricht. Dabei wirkt sie verlegen. Sie blickt mehrmals zu Boden, spielt nervös mit einem Glas und beginnt zu schwitzen. Mecha schimpft über ihren Verrat, ihre Undankbarkeit und errät den wahren Grund ihrer Kündigung. Isabel ist schwanger. Während Mecha sich ihren Hasstiraden hingibt, hören José und Joaquín, die in Mechas Bett liegen, zu. Verstohlen blicken sie Isabel von unten an. Mechas Verachtung visualisiert und verstärkt sich in ihren Blicken. Isabel darf ihren Blick nicht erwideren und blickt zu Boden.



Abb. 11: Die Blickrichtungen geben Aufschluss über die Machtverhältnisse
l.: [01:27:11] m.: [01:27:15] r.: [01:27:17]

Schließlich wirft Mecha Isabel hinaus und Isabel, die dem negativen Druck nicht mehr standhält, bricht schließlich in Tränen aus. Momi, ohne ein Wort zu sagen, versucht, sie zu trösten. Dann verlässt Isabel die Familie. Momi beobachtet durch das Fenster im Bad, wie Perro und Isabel zusammen die Villa verlassen. Sie blickt durch einen Maschendrahtzaun, der die Trennung zwischen den Schichten anzeigt: Isabel und Perro auf der einen Seite, Momi allein in der Dusche auf der anderen. Dieses Bild lässt sich auch in einer früheren Szene erkennen, in der Momi Isabel und Perro durch das Fenster beobachtet (00:30:04-00:30:47).



Abb. 12: Symbolische Trennwände zwischen den Klassen teilen immer wieder das Bild

l.: [00:30:33] r.: [01:29:20]

Solche Trennwände, die die Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten anzeigen, kommen im Film immer wieder vor. Die beiden Gruppen, Mechas Familie einerseits und die Clique von Perro und Isabel andererseits, scheinen wie in Parallelwelten zu leben. So z.B. in der Szene, in der die Mädchen, Vero, Agustina, Momi und Isabel in La Ciénaga einkaufen. Isabels Freund Perro steht mit seinen Freunden vor der Türe. Isabel geht nach draußen, um mit ihnen zu reden. Momi betrachtet die lachende Gruppe durch das Schaufenster des Geschäfts. Die Zugehörigkeit Isabels zu Perro und seinen Freunden wird sichtbar und gleichzeitig wird klar, dass Isabel in der Gruppe von Momi, Vero und Agustina nicht integriert ist. Die Glaswand symbolisiert die Grenze zwischen den beiden Cliques auf der Bildebene (vgl. Peluffo 2011: 215) und auch auf der Tonebene wird die Trennung zwischen den Jugendlichen deutlich. Man sieht Isabel und Perro lachen und reden, ihre Lippen bewegen sich, doch man hört nicht, was sie sagen. Momi ist von ihrer Welt abgeschnitten.



Abb. 13: Momi beobachtet Isabel und Perro durch ein Schaufenster

l.: [00:19:50] m.: [00:19:40] r.: [00:19:57]

Außer der sozialen Trennwand zwischen den indigenen Jugendlichen und den weißen Jugendlichen wird in dieser Szene auch das Machtverhältnis zwischen den Gruppen deutlich. Vero sucht nach einem T-Shirt für ihren Bruder José und lässt Perro in das Geschäft hereinholen, damit er das T-Shirt für sie anprobiert. Seine Freunde bleiben vor der Tür und beobachten die Szene von außen. Perro zieht sich vor den kichernden Mädchen um, steht am Ende mit entblößtem Oberkörper vor ihnen, gibt das T-Shirt zurück und geht. Vero riecht an dem Kleidungsstück, rümpft angeekelt die Nase und wirft es weg. Während dieser erniedrigenden Vorführung blickt Isabel beschämmt zu Boden. Man merkt hier, wie stark sie insgeheim unter den Demütigungen leidet. An Veros Verhalten ist die Respektlosigkeit und Geringschätzung erkennbar, die der indigenen Bevölkerung von Seiten der Oberschicht entgegengebracht wird. Eigentlich könnten Vero, Momi, Agustina, Isabel und Perro miteinander befreundet sein, da alle ungefähr gleich alt sind und aus derselben Stadt kommen, doch die soziale Trennung, die durch die Hautfarbe bedingt ist, scheint unüberwindbar zu sein.



Abb. 14: Bloßstellung Perros

I.o.: [00:20:43] r.o.: [00:20:45] l.u.: [00:20:37] r.u.: [00:20:52]

Aussagekräftig ist auch die Karnevalsszene, in der José Isabel belästigt und Perro José daraufhin zusammenschlägt. Isabels sozial niedrigere Stellung veranlasst

José dazu mit ihr umzugehen, wie er möchte. Die Bilder der Szene sind eng, übervoll mit Menschen, geprägt durch halbnahe und nahe Kameraeinstellungen. Die Musik ist laut, das Gerede und Lachen der Menschen erklingt nur als dumpfes Hintergrundgeräusch. Auch als der Kampf zwischen Perro und José beginnt, ändert sich das nicht. Ton und Bild stehen in einem ungleichen Verhältnis zueinander. Man sieht das wilde und aufgeregte Geschehen im Bild und hört gleichzeitig die fröhliche Festmusik. Wieder ist man vom eigentlichen Geschehen, diesmal nur auf der Tonebene, abgetrennt. Die Musik, die erklingt, ist Cumbia, eine Musikrichtung mit afrikanischen, indigenen und spanischen Elementen, die, ursprünglich aus Kolumbien kommend, sich in ganz Lateinamerika verbreitet hat. Von den oberen Gesellschaftsschichten wurde die Cumbia meist abwertend als Musik schlechter Qualität der unteren Schichten, als „música de 'grasas' de 'negros'“ angesehen (Martín 2007: 32). In den Szenen, in denen die Lebenswelt der indigenen Jugendlichen gezeigt wird, ertönt stets Cumbia als diegetische Filmmusik. Nicht nur in der gerade erwähnten Karnevalsszene, sondern auch in dem Lokal, in dem Perro und seine Clique Billard spielen. Cumbia ertönt aus dem Autoradio von Perro und seinen Freunden, mit dem alle zusammen zum Staudamm fahren und Cumbia dringt von der Straße herein, wo Perros Clique versammelt steht, in der Szene, in der Vero ihn in das Geschäft holen lässt. Die Cumbia fungiert als Leitmotiv für die Gruppe um Perro und markiert ihren Raum auf der Tonebene.

5.2.2.6. Pessimistische Zukunftsaussicht

Lucianos Tod lässt den Film tragisch enden und die Hoffnung auf ihren Tiefpunkt sinken. Die Dekadenz hat ihr Todesopfer gefordert. Natürlich kann niemand für Luchis Tod verantwortlich gemacht werden, doch die Unachtsamkeit und Lethargie, dazu die Unfähigkeit, aus dem Morast der eigenen Probleme herauszukommen, haben dazu geführt, dass sich niemand seiner kindlichen Phantasien und Ängste angenommen hat. Auf eigene Faust hat er deshalb versucht, seiner Faszination für den Nachbarhund nachzugehen. Die morsche Leiter, die ihm schließlich zum Verhängnis wird, passt in das dekadente Umfeld, in dem alles bröckelt.

Aber nicht nur das tragische Ende lässt auf eine trostlose Zukunft schließen. Auch an den Verhaltensweisen von Mechas Kindern lässt sich erkennen, dass sie in die

Fußstapfen ihrer Eltern treten und so die Dekadenz der Familie weitertragen. In einer der letzten Szenen sehen wir José in seiner Wohnung in Buenos Aires im Bett liegen. Er bringt es nicht fertig, Tali anzurufen, Mercedes rät ihm, im Bett zu bleiben, während sie sich um alles kümmert. José ist unfähig, etwas zu unternehmen. Ans Bett gefesselt erinnert er an seine Mutter Mecha. Was seine Beziehung zu Mercedes betrifft eifert er seinem Vater Gregorio nach. Auch er ist keine Hilfe, wenn es um Arbeit geht.

Betrachtet man den Aufbau des Films, bildet das Ende eine Parallele zum Anfang. Zum einen schaffen Lucianos Sturz und Mechas Sturz eine inhaltliche Klammer. Zum anderen wiederholt sich die allererste Szene, in der Mecha mit ihren Freunden um den Pool liegt. Doch in der letzten Szene des Films sind es Vero und Momi die reglos in ihren Liegestühlen liegen (01:33:16-01:34:26). Vero trägt dunkle Sonnenbrillen, die an Mecha erinnern (vgl. Peluffo 2011: 219). Auch die Tonebene wiederholt sich. Momi kommt von ihrer Pilgerfahrt zur heiligen Jungfrau Maria zurück und schleift einen Liegestuhl über die Steinterrasse. Die metallenen Füße des Stuhls produzieren wieder das unangenehme Geräusch der ersten Szene. Auch das ferne Donnergrollen ist wieder zu hören. Die Poolszene zu Beginn des Films wiederholt sich, nur dass es nun die nächste Generation ist, die von der Dekadenz befallen ist (vgl. Rangil 2007: 212).

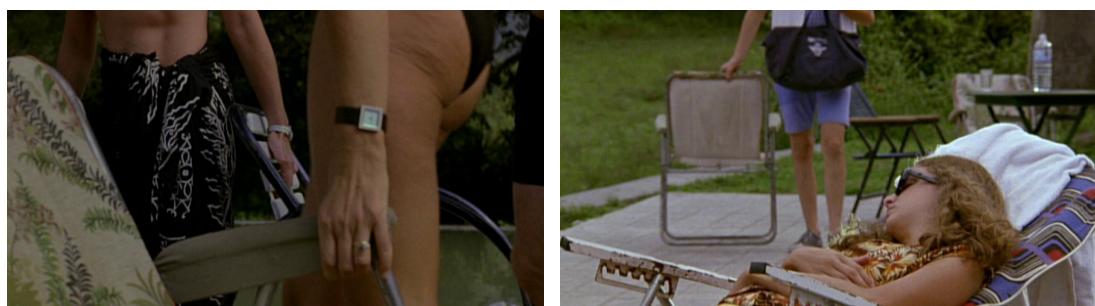


Abb. 15: Die Dekadenz wiederholt sich: links die alte Generation, rechts die junge

I.: [00:00:42] r.: [01:33:29]

Mit Momis Kommentar zur Marienerscheinung endet der Film. „No vi nada.“ (01:34:08) ist ein Satz voll Hoffnungslosigkeit und Desillusion. Noch einmal sieht man den Nebelwald in der Totalen, dann blendet die Kamera ab.

6. *La niña santa* (2004)

6.1. Inhalt

Im Hotel *Termas* in der argentinischen Provinz Salta findet ein mehrtägiger Ärztekongress statt. Dabei begegnen einander Dr. Jano, einer der Ärzte, und Amalia, die Tochter der Hotelleiterin, auf besondere Art. Inmitten einer Menschenmenge auf der Straße nähert sich Dr. Jano dem Mädchen von hinten und presst sein Glied an ihren Körper. Amalia, die an regelmäßigem Katechismusunterricht teilnimmt, glaubt in dieser Begegnung ein Zeichen Gottes zu erkennen und interpretiert sie als Aufruf, den Arzt zu retten. Sie findet heraus, dass er im selben Hotel wohnt wie sie und beginnt, ihn heimlich zu beobachten.

Unabhängig davon lernen einander währenddessen Dr. Jano und Helena, die Mutter des Mädchens, im Hotel kennen. Zwischen den beiden entspint sich ein anfangs harmloser Flirt, der im Laufe des Films zu unerwarteten Komplikationen führt. Es entsteht eine seltsame Dreieckskonstellation, die sich durch die Ankunft von Dr. Janos Familie im Hotel noch verschlimmert und gegen Ende des Films zu eskalieren droht.

6.2. Filmanalyse: Dekadenz in *La niña santa*

In *La niña santa* wird eine Reihe von Themen angeschnitten, anhand derer sich der Film auf unterschiedliche Weise lesen und interpretieren lässt. Dekadenz an sich ist zwar kein explizites Thema des Films, es finden sich jedoch einige Aspekte, die sich diesem Begriff zuordnen lassen. So spiegelt sich beispielsweise die ökonomische Dekadenz des Staates Argentinien im heruntergekommenen Hotel *Termas* (vgl. Page 2007: 159) wider. Der langsame Machtverlust eines Mannes weist auf die Dekadenz des patriarchalen Systems hin. Die Diskrepanz zwischen den von den Figuren artikulierten Werten und deren Einhaltung deutet auf den Verfall jener Werte hin, die nach außen zwar hochgehalten werden, nach denen in Wahrheit jedoch niemand lebt.

6.2.1. Dekadenz der katholischen Werte

Ein zentrales Thema in *La niña santa*, auf das auch der Titel des Films verweist, ist die weibliche Pubertät in Verbindung mit Religion, Sexualität und Spiritualität. Amalia ist *la niña santa*, ein Mädchen um die 15 Jahre, das, stark beeinflusst von ihrem katholischen Religionsunterricht, versucht, alles, was um sie herum geschieht, und alles, was in ihrem Inneren passiert, auf religiöse Art zu deuten. Die Pubertät ist eine Phase der Veränderung, des Aufkommens der ersten sexuellen Gefühle und der Neuorientierung. Amalia nutzt die Religion als Erklärungsschema und Orientierungshilfe, um mit diesen Veränderungen umzugehen. Im Laufe des Films wird jedoch klar, dass die Religion in Amalias Fall mehr Verwirrung als Klarheit schafft. Die streng katholischen Vorstellungen, mit denen Amalia im Katechismusunterricht konfrontiert wird und nach denen sie zu leben versucht, führen sie letztendlich in ein tiefes Gefühlschaos, denn Amalia verwechselt ihre neu aufkommenden sexuellen Gefühle mit religiösen Vorstellungen. Der göttliche Plan, der ihrem Leben einen Sinn geben sollte, stellt sich für das Mädchen als in die Irre führend heraus. Sie interpretiert ihre Sexualität als göttliches Zeichen und erhebt auch das Objekt ihrer sexuellen Begierde, Dr. Jano, auf eine sakrale Stufe. Ihre göttliche Mission, Dr. Jano zu retten, wird zu einer sexuellen Mission, in der sie seine körperliche und sinnliche Nähe sucht⁵. Dieser Aspekt erinnert stark an die christliche Mystik, in der eine sinnlich erfahrbare Einswerdung mit Gott angestrebt wird. Vor allem in den Schriften der heiligen Teresa von Ávila, einer der bekanntesten Mystikerinnen der Neuzeit, wird die sexuelle Komponente der visionären Gotteserfahrungen deutlich (vgl. Largier 2007: 99-101). In *La niña santa* wird an mehreren Stellen auf die heilige Teresa von Ávila Bezug genommen, was auf die enge Verbindung zwischen Sexualität und Religiosität in Amalias Leben verweist.

So etwa am Beginn des Films, der eine Stunde des Katechismusunterrichts zeigt, an dem Amalia und ihre beste Freundin Josefina teilnehmen. Während des Vorspanns (00:00:20), bei dem orange Titel vor blauem Hintergrund zu lesen sind, deren

⁵ Hugo Ríos (2008) beschreibt in seinem Artikel *La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel* die hohe Intensität an sinnlichen Eindrücken in *La niña santa*. Wie er eindrücklich darlegt, werden im Film nicht nur die üblichen visuellen Sinne angesprochen, sondern auch taktile und auditive Sinneswahrnehmungen geschärft und stimuliert.

Buchstaben teilweise von oben in die Wörter hineinfallen, hört man, wie ein paar Töne auf einem Klavier angeschlagen werden. Die Geräuschkulisse im Hintergrund ähnelt dem hallenden Gang einer Schule, erfüllt von Kinderstimmen, Schritten und auf- und zuschlagenden Türen. Man hört Papier rascheln, eventuell Noten für den Klavierspieler, da ertönt die Stimme einer jungen Frau⁶. Sie singt ein geistliches Lied. Es ist eine Vertonung eines Textes der heiligen Teresa von Ávila:

„Vuestra soy, vuestra soy, para vos nací: / ¿Qué mandáis, Señor, de mí? / ¿Qué mandáis, Señor, de mí? / Soberana majestad, eterna sabiduría / bondad buena al alma mía, al alma mía. / Dios, un ser, bondad y alteza. / Mirad, mirad la suma vileza / que hoy os canta así. / ¿Qué queréis, Señor, de mí? / ¿Qué queréis, Señor, de mí? / Dadme riqueza o pobreza, / dad consuelo, desconsuelo, / dadme infierno, dadme cielo / vida dulce, sol sin velo: / pues del todo me rendí, / pues del todo me rendí, me rendí. / Amén.” (00:00:42-00:03:42)

Noch während des Liedes, gerade bei den Worten „Mirad, mirad“ (00:01:42), endet die Einblendung der Titel und das Bild zeigt eine Gruppe von jugendlichen Mädchen, die eindringlich die Sängerin, ihre Lehrerin Inés, beobachten. Sie muss ihren Gesang kurz unterbrechen, denn ihr kommen die Tränen. Wie es scheint, vor lauter innerlicher Anteilnahme. Als sie mit dem Lied fortfährt, wird unter den Jugendlichen heimlich ein Foto eines Jungen herumgereicht. Josefina, auch Jose genannt, flüstert Amalia ins Ohr, Inés begänne zu weinen, weil sie beim Singen nicht die richtige Atemtechnik anwende. Bereits an dieser ersten Szene wird die Diskrepanz zwischen der Spiritualität der jungen Lehrerin und der ihrer Schülerinnen bemerkbar, denn die Mädchen sind zwar von ihrer völligen Hingabe beeindruckt, können sie letztlich jedoch selbst nicht nachvollziehen. Auch der Vorspann, die orangen Titel vor blauem

⁶ Viele Kritikerinnen und Kritiker verweisen auf die fehlenden Establishingshots in den Filmen Lucrecia Martels (vgl. Oubiña 2007: 17 und Page 2007: 184). Auch *La niña santa* beginnt nicht mit einem klassischen Establishingshot, der den Zuseher auf visueller Ebene in die Szene einführt. Es gibt jedoch so etwas wie einen *Establishingsound* als Orientierungshilfe, der uns auf der auditiven Ebene in den Film einführt. Anstatt das Schulgebäude und die Klassenzimmer zu sehen, kann man die typischen Geräusche, die durch eine Schule hallen, hören. Erst nachdem Inés eine Zeitlang gesungen hat, wird die Bildebene zur Tonebene dazugeschaltet. Zu diesem Zeitpunkt befinden wir uns bereits mitten im Geschehen.

Hintergrund, wirkt verspielt und kindlich und steht im Widerspruch zu der Ernsthaftigkeit, die den Gesang charakterisiert (vgl. Jagoe-Cant 2007: 178). Der Text des Liedes handelt vom göttlichen Plan, in dem für jeden Menschen eine Aufgabe vorgesehen ist, und dem Versprechen eines Menschen, sich Gott und seinem Willen hinzugeben. Als Inés zu singen aufhört, beginnt die Diskussion. Im Leben gehe es darum, Gottes Zeichen, *el llamado de Dios*, zu erkennen, richtig zu deuten und seinen Auftrag zu erfüllen. Die fragenden Blicke der Mädchen lassen erkennen, dass sie mit den Worten ihrer Lehrerin nichts anfangen können. Sie nehmen ihre Aussagen wörtlich, was Inés' Hingabe übertrieben und die ganze Szene komisch wirken lässt.

„Pero, ¿cómo es el llamado? ¿Es algo de lo que vos te vas a dar cuenta? No sé, ¿una voz a la noche? Pero si es así, yo soy re miedosa de noche. Así que si yo llego a sentir que una voz me está llamando, voy a creer que es el Diablo que lo está haciendo.“ (00:06:29-00:06:43)

oder

„¿Y si me pide que mate a alguien? ¿Como le pasó a Abraham? Yo voy a pensar que eso me está pidiendo el Diablo.“ (00:06:53)

Inés kann wiederum mit den Einwänden ihrer Schülerinnen nichts anfangen. Sie tut sie als Dummheiten ab und insistiert: „Lo importante es estar alertas al llamado de Dios.“ (00:06:10). Genau in diesem Moment erklingen plötzlich seltsam hohe Töne, wie aus einer anderen Welt (vgl. Jagoe-Cant 2007: 182). Sie kommen von der Straße, wo ein Straßenmusiker auf einem Thereminvox spielt, einem elektronischen Musikinstrument, das unterschiedliche Töne erzeugt, wenn man die Arme zwischen zwei Radioantennen bewegt. Dieses Instrument wurde in den 1950er Jahren häufig für die Filmmusik von Science-Fiction-Filmen benutzt und sein Einsatz in dieser Szene stellt somit eine Verbindung zwischen dem Ruf Gottes und der Musik aus dem All her. Es ist ein weiteres komisches Element der Szene, das die Ernsthaftigkeit, mit der Inés und die Mädchen auf ein Zeichen von oben warten, parodiert (www.laninasanta.com).

Bald wird klar, dass die streng katholische Lebensweise, die Inés ihren Schülerinnen näherzubringen versucht, weit von der Lebensrealität der Mädchen

entfernt ist. Vor allem der Keuschheitsgedanke fällt den beiden pubertierenden Mädchen, Josefina und Amalia, schwer. Ihre Leben sind voll neuer, sinnlicher Erfahrungen, die nicht mit der sexuellen Enthaltsamkeit des Katholizismus in Einklang gebracht werden können. Während Amalia ihre sexuellen Gefühle in eine göttliche Mission umdeutet, findet Josefina eigene Wege, die katholischen Gesetze zu umgehen. So weist sie beispielsweise ihren Cousin zurück, der mit ihr schlafen möchte, da sie keinen vorehelichen Geschlechtsverkehr haben darf, bietet ihm jedoch im nächsten Moment Analverkehr an, um so ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Josefina kommt aus einer streng katholischen Familie. Sie spendet ihr Haar einer Statue der heiligen Jungfrau Maria und untersucht ihre Arme auf Stigmata. Nichtsdestoweniger ist sie ein Mädchen, das mehr in der Realität verankert ist als ihre verträumte Freundin Amalia. Josefina umgeht die katholischen Gesetze, indem sie ausschließlich in ihrem wörtlichen Sinn befolgt, nicht aber in ihrem eigentlich gemeinten (vgl. Page 2007: 159).

Auch im Katechismusunterricht schwingt die sexuelle Spannung mit, mit denen die Teenager erfüllt sind. Jose flüstert Amalia ins Ohr, sie habe Inés zusammen mit einem älteren Mann gesehen und schildert ihr die beobachteten erotischen Einzelheiten genau. Inés scheint auch tatsächlich jemanden zu erwarten. Gegen Ende der Religionsstunde wird sie sichtlich nervös und blickt häufig auf die Uhr. Als Huptöne von der Straße ertönen, beendet sie mit den Worten „Chicas, yo me tengo que ir.“ (00:07:32) kurzerhand die Stunde. Inés folgt ihrem eigenen Ruf, der, wenn Josefina recht hat, nichts mit der katholischen Tugend der Keuschheit zu tun hat (vgl. Jagoe-Cant 2007: 183). Sie bietet somit ein weiteres Beispiel für Heuchelei und die Dekadenz der katholischen Werte.

Der Ruf Gottes, *el llamado de Dios*, auf den alle warten, scheint in dieser Szene von allen möglichen Seiten zu kommen, nur nicht von Gott selbst.

6.2.2. Die ökonomische Dekadenz Argentiniens

Argentinien zählte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den reichsten Ländern der Welt. Vor allem durch den Handel mit Exportgütern gelang der jungen Republik damals der wirtschaftliche Aufschwung (vgl. Riekenberg 2009: 110f). Zu dieser Zeit wurde auch der Ausbau des Eisenbahnnetzes vorangetrieben und ab 1921 sollte die Station *Los*

Baños das Hotel *Termas* in der Nähe der Stadt Rosario de la Frontera in der Provinz Salta an das öffentliche Verkehrsnetz anbinden. Ein wichtiger Schritt in der Erfolgsgeschichte des 1880 von dem Arzt Dr. Antonio Palau gegründeten Thermalbads, das das erste seiner Art in ganz Südamerika darstellte. Während seiner Glanzzeit besuchten wichtige argentinische Persönlichkeiten, Staatsmänner und Dichter das Hotel (www.hoteltermasalta.com.ar).



Abb. 16: Das Hotel Termas in seiner Blütezeit
(www.cienaniosdeturismo.gov.ar)

Im Laufe des 20. Jahrhunderts durchlebte Argentinien jedoch mehrere Krisen. Der Ausbruch der beiden Weltkriege, sowie die Folgen der Weltwirtschaftskrise von 1929 gingen nicht spurlos an Argentiniens Wirtschaft vorbei. Politische Instabilität, die Militärdiktatur unter Videla und das Aufkommen der liberalen Marktwirtschaft unter Menem schwächten das Land weiterhin, bis die Krise zur Jahrtausendwende ihren Höhepunkt erreichte, der den Zusammenbruch des Finanzsystems mit schwerwiegenden Folgen für die Bevölkerung bedeutete⁷.

Martels Film *La niña santa* ist auch vor dem Hintergrund dieses wirtschaftlichen Verfalls zu sehen. Das Hotel *Termas* wurde Opfer der wirtschaftlichen Turbulenzen des Landes und verlor mit der Zeit seinen ursprünglichen Glanz. Sein desolater Zustand steht beispielhaft für den wirtschaftlichen Niedergang Argentiniens (vgl. Page 2009: 184). Mit wenigen Ausnahmen ist das Hotel der einzige Schauplatz der Handlung. Das

⁷ Einen guten Überblick über die Geschichte Argentiniens bietet Rieckenberg in *Kleine Geschichte Argentiniens* (2009).

alte Gebäude ächzt und knarrt, die Rohre der Bäder müssten repariert werden, das Budget reicht nur für billiges Shampoo, eine Läuseplage grässt im Haus, im Speisesaal wird aufgewärmtes Essen serviert, die Kinästhesistin muss in der Küche aushelfen, die Farbe der Liegen im Schwimmbad blättert ab. Alles befindet sich in einem miserablen Zustand. Um diesen zu verbergen, werden verschiedene Maßnahmen getroffen. So wird beispielsweise ein Raumspray im ganzen Haus versprüht, um den modrigen Geruch zu überdecken (vgl. Page 2007: 159). Den Kindern der Angestellten, die unkontrolliert durch das Haus rasen, wäscht man mit Essig die Haare und Dr. Jano muss sich wegen Platzmangels für eine Nacht das Zimmer mit einem Kollegen teilen. Auf der Bildebene wird dieser Eindruck vor allem an den Szenen am Swimmingpool deutlich, in denen man den Verputz der Wände und den Lack der Liegestühle abbröckeln sieht. Die Tonebene liefert das laute Krachen des alten metallenen Aufzugs und das Klopfen in den Rohren und Leitungen des Hotels, wodurch der Verfall des Hauses auch hörbar wird.



Abb. 17: Das Hotel befindet sich in Dekadenz

l.: [00:14:05] m.: [00:49:28] r.: [00:49:36]

6.2.3. Soziale Dekadenz - Rassismus

Wie schon im Film *La Ciénaga*, werden auch in *La niña santa* rassistische Tendenzen in Argentiniens Klassengesellschaft bemerkbar. Während die Putzfrauen, Waschfrauen, Küchengehilfinnen, Hotelboys und Ingenieure des Hotels meist Menschen mit dunklerer Hautfarbe sind, sind die führenden Positionen im Hotel von Menschen mit europäischen Zügen besetzt (vgl. Slobodian 2012: 165). In den Szenen im Hotel ist dieser Aspekt hauptsächlich auf der Bildebene zu sehen und insgesamt im Hintergrund gehalten, da die Angestellten keine wichtige Rolle im Film besetzen. Rassistische Tendenzen im Umgang mit Menschen dunklerer Hautfarbe oder eine

sonstige Diskriminierung der Angestellten sind nicht auszumachen. Die Kluft zwischen arm und reich, hell- und dunkelhäutig, wird im Hotel nur angedeutet.



Abb. 18: Die Angestellten im Hotel Termas

l.: [00:30:55] m.: [00:38:37] r.: [01:37:37]

Anders im Haus von Josefinas Familie, in dem sich die Mutter über das Dienstmädchen auslässt, weil es mit seinen Haaren das Bad verschmutzt. Es wird gezwungen, sich seine Zähne in der Küche zu putzen, da die Mutter ihm verbietet, das gemeinsame Badezimmer der Familie zu benutzen: „¡Qué china inmunda! ¿Vos sabés? Que me deja la pileta del lavaropas llena de pelos.“ (00:38:12). Josefinas Mutter ist eine Figur, die im Film leicht ironisiert wird. Sie wird als kleinbürgerliche, katholische Hausfrau dargestellt, die sich über ihre Mitmenschen echauffiert und Kleinigkeiten dramatisiert. Da die rassistischen Aussagen im Film aus dem Mund dieser überzeichneten Figur stammen, kann sich der Zuseher leicht davon distanzieren und ihre Ansichten werden als lächerlich entlarvt.

Josefinas Mutter gibt sich als streng katholische Frau mit klaren Prinzipien, wenn sie beispielsweise Amalias Mutter Helena verurteilt, weil sie ihr Kind in einem Hotel aufwachsen lässt. Am Ende des Films wird jedoch deutlich, dass ihre strengen Wertvorstellungen nicht für ihre eigene Familie gelten. Denn als sie Josefina mit ihrem Cousin in flagranti im Bett der Großmutter erwischt, verdrängt sie das Gesehene sofort und sieht es stattdessen als ihre Pflicht an, Dr. Janos Übergriffe auf Amalia zu melden. So wie ihre Tochter Josefina ist auch sie ein Beispiel für Doppelmoral und Werteverfall.

6.2.4. Dekadenz des patriarchalen Systems

Amalia sitzt zusammen mit Josefinas Familie im Wohnzimmer. Josefinas Geschwister machen am Tisch ihre Hausaufgaben, der Vater sitzt auf der Couch, die

Mutter geht geschäftig auf und ab und redet unaufhörlich. Da fällt wie aus dem Nichts ein nackter Mann vor dem Fenster auf den Boden. Taumelnd tritt er durch die Terrassentür ins Wohnzimmer, wo ihn die Familie entgeistert anstarrt (00:37:57). Der Fall ereignet sich gerade in dem Moment, in dem Jose Amalia fragt, ob sie bereits ein Zeichen von Gott erhalten habe: „¿Tuviste una señal?“ (00:39:00). Die Frage stellt sich, ob etwa der nackte Mann, der an einen vom Himmel gefallenen Engel erinnert, als direktes Zeichen von Gott kommt.

Im Zusammenhang mit der Analyse der Dekadenz im Film scheint der Sturz des nackten Mannes als Symbol für den sprichwörtlichen Absturz der patriarchalen Gesellschaftsordnung gelten zu können. Auch eine nähere Betrachtung des männlichen Protagonisten zeigt, wie sich seine Rolle als Vertreter des *starken Geschlechts* im Laufe des Films verändert. Das Machtverhältnis zwischen ihm und den beiden weiblichen Protagonistinnen verschiebt sich zusehends. Dr. Jano verliert dabei seine anfänglich überlegene Position und wird zu einer Art Spielball, der den Vorstellungen und Wünschen der beiden Frauen ausgesetzt ist. Seine Dekadenz zeigt sich anhand seines schrittweisen Machtverlusts im Film und verläuft in Bezug auf die jeweiligen weiblichen Gegenspielerinnen unterschiedlich. In beiden Fällen ist sie jedoch eng mit den sexuellen Wünschen der Frauen verbunden.

6.2.4.1. Ausgangslage: Dr. Jano in der klassischen Rolle des dominanten Mannes

Die erste Szene, in der Dr. Jano zu sehen ist, zeigt die Ankunft der Teilnehmer des Ärztekongresses im Hotel *Termas* (00:03:57). Auffällig ist, dass an diesem Kongress ausschließlich männliche Ärzte teilnehmen, während Frauen weitgehend als Laborgehilfinnen auftreten. Somit wird eine erste Situierung des Mannes in der Führungsposition vorgenommen, während die Frau eine untergeordnete Rolle einnimmt.

Dr. Jano wird als ernste und zurückhaltende Person portraitiert, die sich korrekt und anständig verhält. Diese Charakterzüge treten umso stärker hervor, da sie mit denen Dr. Vesalios kontrastieren, mit dem sich Dr. Jano in der ersten Nacht ein Zimmer teilen muss. Dr. Vesalio ist extrovertiert, fröhlich und freizügig. Er redet viel und flirtet, wo

immer sich ihm eine Gelegenheit bietet, mit den Laborgehilfinnen. Im Gegensatz zu ihm wirkt Dr. Jano professionell, seriös und überlegen.

Bei der Zimmervergabe kommt es zum ersten Kontakt zwischen Dr. Jano und Helena. Dr. Jano erblickt Helenas freien Rücken durch ein Fenster und danach über einen Spiegel ihre Beine. Die subjektive Kamera aus der Sicht Dr. Janos zeigt ausschließlich Teile ihres Körpers, wodurch ihre Körperlichkeit betont wird und die Frau als Objekt der Begierde des Mannes in den Vordergrund gerückt wird (vgl. Forcinito 2006: 120f). Wenn man die geschlechtsspezifische Einteilung des Blicks in männlich/aktiv und weiblich/passiv berücksichtigt, die seit Mulvey's Artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey 2000) die Frau als Bild und den Mann als Träger des Blicks - „woman as image, man as bearer of the look“ (Mulvey 2000: 39) - klassifiziert, lässt sich Dr. Jano als Träger des Blicks in der Machtposition charakterisieren, während sich Helena, die ohne es zu wissen seinem Blick ausgeliefert ist, in der untergeordneten Rolle befindet. In diesem Zusammenhang werden die Namen der beiden Figuren auffällig, die sich beide aus der antiken Mythologie ableiten. Dort war Janus ein römischer Gott mit zwei Gesichtern, der zugleich in zwei Richtungen sehen konnte (vgl. Forcinito 2006: 120). Nach Ovid wurde dies einer Nymphe zum Verhängnis, die seinem Blick nicht entkommen konnte und sich ihm ergeben musste. Helena dagegen galt als die schönste Frau Griechenlands, die von vielen Männern begehrt wurde und deren Entführung schließlich den trojanischen Krieg auslöste. Sie stellt somit den Prototyp der Frau als Objekt der Begierde dar (vgl. Forcinito 2000: 120).



Abb. 19: Dr. Jano erblickt Helena

l.o.: [00:04:17] r.o.: [00:04:18] l.u.: [00:04:46] r.u.: [00:04:48]

Auch bei seiner ersten Begegnung mit Amalia befindet sich Jano in der Machtposition. Indem er sich ihr von hinten in einer Menschenmenge nähert und sein Glied an ihren Körper drückt, übt er seine Macht als aktiver, männlicher Part über einen weiblichen, passiven Part aus. Auch in dieser Position kann nur er Amalia sehen, sie aber ihn umgekehrt nicht (00:09:30).

6.2.4.2. Schritt 1: Erste unbemerkte Einbrüche

Erste Einbrüche von Janos Überlegenheit lassen sich in einer Szene am Pool erkennen (00:12:15). Dr. Jano beobachtet Helena, die durchs Wasser geht und sich irritiert an ihr Ohr greift. Hier mischt sich in den begehrenden Blick Dr. Janos der diagnostizierende Blick eines Arztes. Er befindet sich abermals in der aktiven Position, während Helena in der passiven Rolle verhaftet bleibt. Was Dr. Jano jedoch nicht ahnt, ist, dass er, während er Helena beobachtet, selbst auch beobachtet wird. Amalia liegt eingewickelt in Handtücher in einem Liegestuhl auf der Galerie, murmelt ein Gebet vor sich hin und blickt von oben auf Dr. Jano hinunter. Es entsteht eine Kette von Blicken, an dessen Ende der Zuschauer selbst steht, der wiederum alles beobachtet.

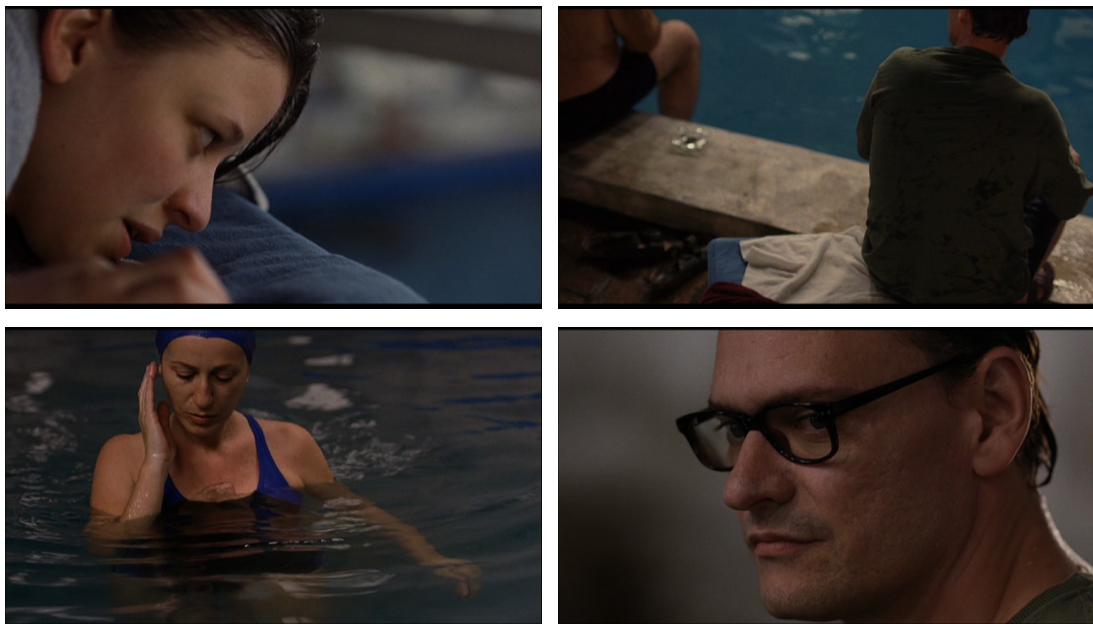


Abb. 20: Amalia beobachtet Dr. Jano, der selbst Helena beobachtet

l.o.: [00:13:02] r.o.: [00:13:53] l.u.: [00:13:29] r.u.: [00:13:31]

Durch Amalias aktiven Blick wird Dr. Jano erstmals in die passive Position des Bilds gedrängt und büßt etwas von seiner Überlegenheit ein. Er behält zwar weiterhin die Oberhand, was ihn und Helena betrifft, doch die geschlechtsspezifischen Zuweisungen von weiblich/passiv/Bild und männlich/aktiv/Träger des Blicks geraten ins Wanken (vgl. Forcinito 2006: 121).

Amalia belässt es nicht bei ihren heimlichen Beobachtungen. Schritt für Schritt dringt sie weiter in Dr. Janos Privatsphäre ein und gewinnt dabei immer mehr Macht über ihn. Sie berührt heimlich seine Hand im Lift, schleicht in sein Zimmer, durchsucht seine Sachen und riecht an seinem Rasierschaum (00:20:29). All dies tut Amalia vorerst im Geheimen und Dr. Jano bemerkt davon zunächst nichts.

6.2.4.3. Schritt 2: Helena und Dr. Jano

Während dieser Zeit lernen Helena und Dr. Jano einander näher kennen. In einer Pause des Ärztekongresses werden sie einander vorgestellt (00:24:49). Helena verhält sich höflich jedoch distanziert, denn sie hat im Moment andere Sorgen. Sie fühlt sich niedergeschlagen und als Frau zurückgewiesen, da die neue Frau ihres Exmannes

Zwillinge erwartet. Als sie sich an die Bar setzt um nachzudenken, erscheint Dr. Jano und beginnt eine Unterhaltung mit ihr. Helena fühlt sich geschmeichelt, da ruft die Frau ihres Exmanns an. Helena täuscht vor, nicht zu wissen, von wem der Barmann spricht, der ihr das Telefon reichen möchte. Mit einem koketten Lächeln in Richtung Dr. Jano lehnt sie ab. Die angeregte Atmosphäre zwischen den beiden wird durch die sanfte Musik einer elektronischen Orgel im Hintergrund unterstrichen. Eine Musik, die auch bei einem späteren Gespräch der beiden genau dann einsetzt, wenn eine erotische Spannung entsteht.

Ganz im Sinne einer von Männern dominierten Weltordnung ist es zuerst Dr. Jano, von dem die Annäherung ausgeht. Für Helena kommt sein Interesse wie gerufen. Seine Aufmerksamkeit steigert ihr Selbstwertgefühl und gern begibt sie sich in die Rolle des Objekts der Begierde. Schon bald beginnt sie ihre Zusammentreffen nicht mehr dem Zufall zu überlassen, sondern lässt keine Möglichkeit aus, mit Dr. Jano in Kontakt zu treten. So lädt sie ihn beispielsweise zum Abendessen an ihren Tisch ein oder hält sich während des Kongresses in seiner Nähe auf. In einer Szene am Pool schwimmt sie provokant vor den Augen der versammelten Ärzte und vor allem vor den Augen Dr. Janos ein paar Längen auf und ab (00:48:30). In dieser Szene trägt Dr. Jano als einziger einen roten Bademantel, was einerseits auf die Exklusivität seiner Person verweist, denn Helena möchte vor allem Dr. Janos Aufmerksamkeit erregen, und andererseits die sexuelle Komponente seiner Figur betont⁸. Für die Zurschaustellung ihres Körpers erntet Helena von Dr. Vesalio und ein paar anderen Ärzte Beifall, Pfiffe und Komplimente und als sie sich im Liegestuhl am Rand des Pools ausruht, kommt auch Dr. Jano herangeschwommen. Die beiden verabreden sich für ein gemeinsames Essen im Speisesaal des Hotels.

Durch Helenas aktive Selbstdarstellung verliert sie etwas von ihrer untergeordneten Rolle und gleichzeitig entzieht sie Dr. Jano etwas von seiner Macht, die er als Träger des Blicks über sie ausübt. Durch diese Form von Maskerade steuert sie als Frau den Blick des Mannes und gewinnt dadurch letztlich die Kontrolle über ihn. Während zu Beginn des Films noch Dr. Janos Annäherungsversuche im Vordergrund

⁸ Slobodian macht in ihrem Aufsatz auf die Symbolik der Farben blau und rot in *La niña santa* aufmerksam. Sie stellt einen vermehrten Einsatz der Farbe Rot von dem Moment an, als sich die Beziehung zwischen Dr. Jano und Helena zu entwickeln beginnt, fest (vgl. Slobodian 2012: 168).

stehen, wird mit fortschreitender Handlung Helenas Dominanz immer offensichtlicher. Zur selben Zeit wird Dr. Janos Interesse an Helena zusehends in ärztliches Interesse an ihrem Tinnitus umgewandelt. Dieses Interesse kann, parallel zu Amalias religiösem Erklärungsmodell für ihre Leidenschaft für Dr. Jano, als eine Art medizinischer Erklärungsversuch für die Anziehungskraft, die Helena auf ihn ausübt, gesehen werden⁹.

6.2.4.4. Schritt 3: Amalia gewinnt die Überhand

Zunächst bleibt Amalias Besessenheit von Dr. Jano unbemerkt. Er weiß in der ersten Hälfte des Films nicht einmal von ihrer Existenz. Das ändert sich schlagartig als Amalia ein weiteres Mal in der Menschenmenge vor dem Straßenmusiker steht und Dr. Jano sich der Gruppe nähern sieht (00:54:52). Der Thereminvoxspieler spielt die *Habanera* aus der Oper *Carmen* von Georges Bizet, eine Arie über die Unbezähmbarkeit der Liebe, gesungen von der schönen Carmen, während sie, wohl wissend, dass alle Augen auf sie gerichtet sind, sich den umstehenden Männern präsentiert. So wie Carmen mit der Begierde der Männer spielt, ist es diesmal Amalia, die die Initiative ergreift und sich absichtlich vor Dr. Jano stellt, damit dieser sich wieder an sie pressen kann, was er auch tut. Amalia, die sich im Gegensatz zur letzten Berührung nun keineswegs in der passiven Rolle befindet, tastet vorsichtig nach Dr. Janos Hand, dreht sich im Moment der Berührung schnell um und blickt ihn entschlossen an. Dr. Jano dagegen schreckt wie ein aufgescheuchtes Tier zurück und flieht aus der Menge. Dabei läuft er Dr. Vesalio und anderen Ärzten in die Arme, die ihn freudig begrüßen. „¡No tocó nada! ¡Nada!“ (00:56:00), ruft Dr. Versalio begeistert aus und meint damit den Thereminvoxspieler, der, ohne das Instrument zu berühren, Klänge erzeugt. Im Kontext der Szene hört sich sein Ausruf jedoch wie eine Verteidigung Dr. Janos an, der soeben Amalia *berührt* hat (vgl. Page 2007: 162). Dieser versucht irritiert so schnell wie möglich allen Blicken zu entkommen und wird ausgerechnet jetzt von jedem Zweiten auf der Straße angesprochen. In diesem

⁹ Die Parallelisierung von Religion und Medizin als Erklärungsmodell für die Welt in *La niña santa* schneidet auch Holmes kurz an (vgl. Holmes 2011: 141). Für Forcinito stellt die Medizin neben der Religion eine weitere Form der Unterdrückung von Sexualität und Erotik dar (vgl. Forcinito 2006: 124).

Augenblick verwandelt sich Dr. Jano vom Jäger zum Gejagten und Amalia und er tauschen Rollen (vgl. Schlickers 2014: 209). Das Mädchen verfolgt nun ihn und hat ihn im Visier. Auf der Bildebene wird dies durch den häufigen Einsatz extrem naher Großaufnahmen verdeutlicht. Sie zeigen meist aus der subjektiven Sicht Amalias Teile von Dr. Janos Körper und verweisen einerseits auf Amalias Entschlossenheit, andererseits auf Janos neue Rolle des Gejagten und seine scheinbare Ausweglosigkeit.



Abb. 21: Die Großaufnahmen Dr. Janos verweisen auf seine Rolle des Gejagten

l.: [00:56:03] r.: [00:056:04]

Nach der Szene auf der Straße flieht Dr. Jano zurück ins Hotel, wo er in den Lift steigt, einen klaustrophobischen Ort, der durch seine Eisenvorrichtung mehr an einen Käfig als an einen Aufzug erinnert. Im Lift trifft er auf Dr. Cuesta, der sich über das ausschweifende Verhalten einiger Kongressteilnehmer beschwert: „Es una semana de decencia que se pide, nada más.“ (00:56:32). Wieder könnte man meinen, er spräche von Dr. Jano, der die Mahnung auch auf sich beziehen zu scheint und nervös hustet anstatt zu antworten und den Aufzug schnell wieder verlässt.

6.2.4.5. Schritt 4: Amalias unheimliche Macht setzt Dr. Jano zu

Amalias Triumph über Dr. Jano und ihre dadurch gewonnene Macht verwandeln sie in den folgenden Szenen in ein unheimliches und beängstigendes Wesen. Sie widersetzt sich der klassischen Rolle der unterwürfigen Frau und agiert unvorhergesehen, außerhalb der geschlechtsspezifischen Konventionen, wodurch sie auf ihren männlichen Gegenspieler, Dr. Jano, gefährlich und vor allem unheimlich wirkt.

In einer Szene, die an einen Horrorfilm erinnert, schleicht sich Amalia in Dr. Janos Zimmer und beobachtet ihn im Schlaf¹⁰ (00:59:05). Sie öffnet langsam die Tür, blickt ihn erst durch den Türspalt an und tritt dann lautlos ein. Man sieht Dr. Jano über einen Spiegel in seinem Bett liegen. Der Schlafende ist dem Mädchen wehrlos ausgesetzt, das jetzt vor seinem Bett steht. Obwohl die Kamera auf nah eingestellt ist, wird Amalias Kopf nicht vollständig gezeigt. Die obere Hälfte ihres Gesichtes ist nicht im Bild, man sieht jedoch ihr Haar, das in wilden, strähnigen Locken links und rechts an ihren Schultern herabhängt. Amalia neigt ihren Kopf zur Seite in die Schräglage. Sie bewegt sich langsam, wie ein fremdartiges Wesen aus einer anderen Welt. Ihre Augen kommen immer noch nicht ins Bild, doch auch wenn man ihren Blick nicht sieht, so sieht man doch das Objekt, auf das ihr Blick gerichtet ist: Dr. Janos Beine werden, eingehüllt in Leintücher, in einem Spiegel, der hinter Amalia an der Wand hängt, sichtbar.

An dieser Stelle soll auf ein Bild aus einem bereits zitierten Artikel von Ana Forcinito (Forcinito 2006) zurückgegriffen werden. Sich auf Teresa De Lauretis beziehend beschreibt sie den dominanten, aktiven Blick der Frau innerhalb der patriarchischen Welt als einen gefährlichen Blick, da er die männlichen Machtstrukturen bedroht. In einer von Männern dominierten Welt ist die Frau ihres Blickes und somit ihrer Macht beraubt. Sie dient ausschließlich als Objekt, auf das der Mann seinen Blick richtet. Als Metapher hierfür nennt De Lauretis (vgl. De Lauretis zit. in Forcinito 2006: 120) die aus der griechischen Mythologie stammende Figur der Medusa, ein weibliches Monster mit Schlangenhaar und tödlichem Blick, der alle, die ihr in die Augen sehen, zu Stein verwandelt. In ihrem bekanntesten Mythos wird die Gorgonin von Perseus besiegt, der sich ihr mithilfe eines verspiegelten Schildes nähert.

¹⁰ Deborah Martin bespricht in ihren Artikeln *Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's La niña santa* (2011) und *Feminine adolescence as uncanny: masculinity, haunting and self-estrangement* (2013) die häufige Darstellung der weiblichen Pubertät in der Schauerliteratur und im Horrorfilm als etwas Unheimliches und bezieht sich dabei auf Freuds Theorien über das Unheimliche und nachfolgende feministische Deutungen dieser Theorie. Zahlreiche typische Elemente des Horrorfilms, die schon Freud als unheimlich klassifiziert hat, finden sich auch in Martel's Film *La niña santa* wieder: „doubles, mirrors, apparitions and repetitions, confusion between the animate and the inanimate, and 'that which ought to have remained hidden but has come to the light'.“ (Freud zit. nach Martin 2013: 137)

Ohne ihr direkt in die Augen sehen zu müssen, schlägt er der Medusa den Kopf ab. In ihrem Aufsatz bezieht Forcinito das Bild der enthaupteten Medusa auf Helena, deren Körper ohne Kopf in einer bereits erwähnten Szene über einen Spiegel von Dr. Jano beobachtet wird. Helena ist ein Beispiel für eine Frau, die ihren gefährlichen Blick verloren hat und sich dem patriarchischen System fügt (vgl. Forcinito 2006: 120).

Amalia hingegen widersetzt sich dem männlichen Alleinanspruch an der Ausübung des Blicks und wird somit für patriarchische Machtstrukturen gefährlich. Das Bild der Medusa mit ihrem bedrohlichen, weiblichen Blick vor ihrer Enthauptung kann daher in der Szene, in der Amalia den schlafenden Dr. Jano beobachtet, auf Amalia anwendet werden. Ihr Blick ist aktiv und dominant, keineswegs aber unterwürfig. Die unheimliche Inszenierung dieser Szene lässt sie gespenstisch und monströs wirken. Ihr gefährlicher Blick wird in der ersten Einstellung, in der sie durch den Türspalt blickt, durch ihre Position als heimliche Beobachterin unterstrichen. In der zweiten Einstellung, als Amalia vor Janos Bett steht, ist das Framing so gewählt, dass Amalias Augen nicht im Bild sind. Sie werden auch nicht sichtbar, als sie langsam ihren Kopf zur Seite neigt. Durch diese bewusste Auslassung wird ihr Blick besonders betont. Ebenso wie man Medusas Augen nicht sehen kann, ohne dabei zu sterben, kann man auch Amalia nicht direkt in die Augen sehen. Auch Amalias wirres Haar erinnert an das Schlangenhaar der Medusa und noch ein weiteres wichtiges Element aus dem Medusamythos findet sich in der Szene. Es ist der Spiegel, in dem man Dr. Jano sehen kann und ohne den Perseus Medusa nicht hätte besiegen können. Dr. Janos Beine sind in weiße Leintücher gehüllt, was außerdem an antike Skulpturen erinnert, deren nackte Körper oft durch ein Tuch teilweise verhüllt sind.



Abb. 22: Amalia beobachtet Dr. Jano im Schlaf

I.: [00:59:25] r.: [00:59:35]

Allmählich beginnt Amalia ihre Macht zu genießen und fängt an, mit Dr. Jano regelrecht zu spielen. In einer anderen Szene schleicht sie sich hinter einer weißen Plastikplane an den Pool heran, in dem er gerade badet (01:01:47). Dabei lässt sie langsam ihre gespreizten Fingerkuppen über die Plane streichen, was an die Klauen eines Monsters erinnert. Mit einem Auge beobachtet sie Dr. Jano, der entspannt mit geschlossenen Augen am Rand des Pools im Wasser liegt. Wieder ist der Fokus der Kamera auf ihren Blick gerichtet, da nur ihr Auge durch den Spalt zwischen der Plane und der Eisenstange, an der sie befestigt ist, zu sehen ist. Mit einer Münze klopft Amalia an die Stange. Dr. Jano hört ihren Ruf, öffnet die Augen und erschrickt, als er sie erblickt. Im Weggehen löst sie sich wie eine Erscheinung im Weiß der Plane auf. Dr. Jano dreht sich nervös um und als er wieder in ihre Richtung blickt, ist Amalia verschwunden.



Abb. 23: Amalia beobachtet Jano am Pool

I.o.: [01:01:48] r.o.: [01:01:55] l.u.: [01:02:21] r.u.: [01:02:31]

6.2.4.6. Schritt 5: Jano erkennt Amalia

Dr. Jano ist nun sicher, dass Amalia ihn verfolgt. Als er auf sein Zimmer geht und hinter sich Schritte hört, dreht er sich überraschend um und ertappt sie vor seiner

Zimmertür. Er weiß immer noch nicht, dass Amalia Helenas Tochter ist und will sie aus dem Hotel verjagen. Schluchzend läuft Amalia davon und Jano wähnt sich in Sicherheit. Es folgen einige Szenen, in denen der Handlungsstrang um Dr. Jano und Amalia nicht weitergeführt wird und die Spannung, die sich aufgebaut hat, nachlässt. Das ändert sich schlagartig, als Helena in einer an sich bedeutungslosen Szene Dr. Jano Amalia als ihre Tochter vorstellt. In einem Badezimmer, in dem Installationsarbeiten durchgeführt werden, stoßen die drei Protagonisten des Films endlich aufeinander. Auffallend ist, dass diese alles verändernde Schlüsselszene ohne dramatische Hinleitung auskommt. Helenas Bruder Freddy führt Dr. Cuesta und Dr. Jano durch einen Gang in ein Badezimmer. Hier vermittelt der Einsatz der Handkamera, die den Männern durch den Gang folgt, den Eindruck, als ob man selbst eine weitere Person wäre, die mit den anderen mitgeht. Im Bad steht die Kamera schließlich still. Einige Personen werden einander vorgestellt und ganz nebenbei macht Helena Dr. Jano und ihre Tochter miteinander bekannt. Amalia taucht aus dem Nichts am linken Bildrand auf und begrüßt Dr. Jano mit einem Kuss auf die Wange. Danach platziert sie sich hinter Dr. Janos Rücken. Der Schock sitzt tief. Während sich die restlichen Menschen weiter mit den Arbeiten im Bad beschäftigen, wiederholt sich die Konstellation der Poolszene am Anfang des Films: Amalia blickt auf Dr. Jano, während dieser seine Augen auf Helena gerichtet hat. Die Dreiecksbeziehung zwischen den drei Hauptfiguren, die vorher in mehreren verschiedenen Einstellungen gezeigt wurde, ist diesmal in eine einzige Einstellung gefasst.

Es gibt jedoch einige wichtige Unterschiede zur Poolszene: Amalia versteckt sich nicht mehr, sondern blickt Jano selbstbewusst an. Sie befindet sich in der Machtposition. Die beiden haben ihre Positionen, die sie bei ihrer ersten Begegnung auf der Straße eingenommen hatten, getauscht: Amalia steht nun hinter Jano und nicht umgekehrt. Auch Helenas Situation hat sich verändert. Im Gegensatz zu der Poolszene weiß sie jetzt, dass Dr. Jano hinter ihr steht und sie im Blickfeld hat. Immer wieder fährt sie sich mit der Hand durch das Haar, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Obwohl sich die beiden Frauen, jede auf ihre Weise, in der Machtposition befinden, ist Dr. Jano der einzige, der sich der vollen Tragweite der Situation bewusst wird. Denn weder Amalia noch Helena wissen von seiner Beziehung zur jeweils anderen Frau Bescheid. Regungslos steht er da. Eingesperrt zwischen den beiden sitzt er in der Falle.

Helena erscheint als einzige im Bild unscharf, was auf ihre Unwissenheit und dadurch Unbeteiligung an der Spannung zwischen Jano und Amalia hinweist.



Abb. 24: Die Dreiecks-Konstellation
[01:11:39]

Dr. Jano ergreift sofort die Flucht und steigt wieder in den käfigartigen Lift. Die Kamera zeigt seinen Kopf in Großaufnahme. Er, der vergeblich versucht, allen Blicken zu entkommen, füllt das ganze Bild aus. Da ruft jemand aus der Ferne nach ihm. Dr. Jano antwortet nicht. Eine Stimme direkt neben ihm sagt: „Parece que lo están buscando.“ (01:12:06). Es ist Florinda, eine ältere Frau, die im Hotel arbeitet. Sie muss schon die ganze Zeit mit ihm im Lift gestanden sein, doch sie scheint wie aus dem Nichts aufzutauchen. Durch die extrem nahen Kameraeinstellungen ergibt sich kein Überblick über den Raum, da nur enge Ausschnitte des Ganzen gezeigt werden. In der Wahl der fragmentierenden Einstellungen spiegelt sich Dr. Janos Verstörtheit wider.

Die Rufe stammen von einem anderen Hotelangestellten, der Dr. Jano einen Anruf durchstellen möchte. Dieser verlässt den käfigartigen Lift und steigt in eine enge Telefonkabine, in der er sich abermals zu verstecken scheint. Seine Frau ist am Apparat. Er rät ihr ab, ins Hotel zu kommen. Die Kamera ist wieder auf nah eingestellt und zeigt Dr. Janos Oberkörper und Kopf, doch der obere Bildrand schneidet seine Augen ab. Diese Art von Framing erinnert an die bereits beschriebene Medusaszene, in der Amalia Dr. Jano im Schlaf beobachtet. Als Dr. Jano nun mit seiner Tochter zu sprechen beginnt, kommt draußen Amalia die Stiegen herauf. Er beobachtet sie durch den Türspalt der Telefonkabine ebenso, wie Amalia ihn durch den Türspalt seiner offenen Zimmertür beobachtet hat. Nun ist es Jano, der sich verstecken muss und ein Detail in der Filmsprache könnte darauf hinweisen, wovor er sich wirklich versteckt: Genau zu

dem Zeitpunkt, als auf der Bildebene Amalia erscheint, die man aus der subjektiven Sicht Dr. Janos sieht, ist auf der Tonebene „Hola hermosa“ (01:12:58) zu hören, die Worte, mit denen er seine Tochter am Telefon begrüßt. Amalia und Janos Tochter werden so über das Zusammenspiel von Bild- und Tonebene miteinander verknüpft. Das *Hola hermosa* richtet sich in gewisser Weise an beide Mädchen. Es verweist auf Janos pädophile Neigung und gibt Raum für die Vermutung, dass er auch seine Tochter begehren könnte.



Abb. 25: Jano flieht von einem Käfig in den nächsten
l.o.: [01:11:59] r.o.: [01:12:41] l.u.: [01:12:48] r.u.: [01:13:01]

6.2.4.7. Schritt 6: Letzte Phase der Dekadenz und Zusammenbruch

„Hay un inconveniente con una chica y con un médico.“ (01:15:27) Ein Skandal innerhalb des Ärztekongresses bringt das Hotel in Aufruhr. Im ersten Moment klingen Freddys Worte so, als wäre Dr. Jano aufgedeckt worden (vgl. Page 2007: 163). Im weiteren Verlauf des Gesprächs zwischen Freddy, Jano und Helena stellt sich jedoch heraus, um wen es wirklich geht (01:16:28-00:17:21):

- Freddy: *Doctor, hay un problemita. El Dr. Vesalio se retira del congreso. Me dejó esos papeles para que se los dé a usted. Son los estudios que le hicieron a Helenita. Para que usted o el Dr. Cuesta hagan la presentación, el cierre.*
- Jano: *¿Cómo?*
- Freddy: *Este muchacho, con lo inteligente que es, parece que salió anoche con una de las promotoras y bueno, acaba de llegar de vuelta, hace 20 minutos. Y bueno, el laboratorio la reemplazó a la chica. La echaron. El Dr. Vesalio hizo un escándalo. Dice que se va. Está comprometiendo su carrera.*
- Jano: *¿Mi carrera?*
- Freddy: *No, no, no, no. La carrera de él. Es una eminencia en lo suyo, pero muy tentado. En todos los congresos hace lo mismo, no se puede resistir.*
- Helena: *¿Quién?*
- Freddy: *El Dr. Vesalio.*

An der Konversation wird ersichtlich, dass Jano immer panischer wird und in seiner Angst alles auf sich selbst bezieht. Er ist nicht mehr in der Lage klar zu denken und kommt immer mehr in Bedrängnis. Kurz vor der Ankunft seiner Frau und seiner Kinder steht nicht nur sein Familienleben, sondern auch seine Karriere auf dem Spiel. Er verhält sich nervös und flieht nun auch vor Helena, die sich seine plötzliche Distanziertheit nicht erklären kann. Immer vehemente versucht sie seine Aufmerksamkeit zu erlangen. Als Amalia Fieber bekommt, ruft sie Dr. Jano in der Nacht auf ihr Zimmer (01:25:04). Die Atmosphäre ist spannungsgeladen, die Kameraeinstellungen eng gehalten. Amalia liegt verschwitzt im Bett. Noch einmal betastet er ihren Körper, doch diesmal ist es seine Pflicht als Arzt. Die erotische Komponente, die bei einer ärztlichen Untersuchung mitschwingen kann, ist in dieser Szene nicht wegzudenken. Mit schmachtenden, fiebrigen Augen blickt Amalia ihn an. Dr. Jano scheint zunächst die Oberhand gewonnen zu haben, doch da flüstert sie ihm ins Ohr: „A veces, cuando usted duerme, se queda sin respirar por unos segundos. Se puede ahogar.“ (01:26:19). Erschrocken wendet sich Dr. Jano ab und verlässt fluchtartig das Zimmer mit den Worten, sie habe nur eine leichte Erkältung.

Am nächsten Tag ist Dr. Jano mit seiner Familie am Pool. Während seine Frau ihm fürsorglich durch das Haar streicht, blickt er verstohlen zu Amalia, die sich im Pool umringt von anderen Kindern aufhält. Auch sie lässt ihrerseits Dr. Jano nicht aus den Augen.

Janos Schicksal als Spielball der beiden Frauen wird vor allem in der nächsten Szene deutlich. Amalia sucht ihn in seinem Zimmer auf. Er erblickt sie zuerst im Spiegel seines Kleiderschranks, wieder ein Anklang an Medusa und Perseus. Doch im Gegensatz zu dem mythologischen Helden kann Dr. Jano Amalia nicht besiegen. Er gibt sich geschlagen, schwer atmend senkt er seinen Blick und gibt somit seine Waffe auf. Die beiden setzen sich aufs Bett, Amalia blickt ihn eindringlich an. Aus verschiedenen Perspektiven sieht man Amalias Blick ganz nah auf Jano ruhen. Schließlich umarmt sie ihn und flüstert ihm ins Ohr: „Usted es bueno“ (01:31:41). Jano schüttelt den Kopf. Da versucht Amalia ihn zu küssen, doch er stößt sie weg und schlägt ihr dabei ins Gesicht. Er trifft genau ihre Augen, Amalias Waffe, mit der sie ihn die letzten Tage beobachtet und in Bedrängnis gebracht hat (vgl. Martin 2011: 65).



Abb. 26: Amalia hat Jano fest im Blick
l.: [01:31:07] m.: [01:31:19] r.: [01:31:30]

Jano gibt sich geschlagen und verlässt Amalia, um Helena aufzusuchen und ihr alles zu gestehen. Er ist sichtlich aufgelöst und sucht nach Worten, die er nicht findet, was Helena vollkommen falsch interpretiert. „Yo me siento igual, es una locura!“ (01:32:58), sagt sie und wirft sich ihm um den Hals, um ihn zu küssen. Dr. Jano wehrt sich nun auch gegen Helena nicht. Er ist am Ende und lässt alles mit sich geschehen. Sowohl Amalia als auch Helena haben letztendlich erreicht, was sie wollten.

Um Janos Dekadenz komplett zu machen, spricht sich inzwischen der Skandal um Amalia und ihn dank Josefinas Eltern im Hotel herum. „Vinieron a denunciar a un médico que tocó a la chica del hotel.“ (01:35:39) berichten ausgerechnet Janos Frau und seine Tochter ihm kurz vor seinem Auftritt. Doch die Aufklärung des Skandals ist nicht mehr Teil der Handlung. Zum letzten Mal sehen wir Jano, als er hinter der Bühne steht und Helena, die dort auf ihn wartet, durch einen Spalt des Vorhangs beobachtet. Wie am

Anfang blickt Jano auf ihren freien Rücken, doch dieses Mal ist ihr Kopf nicht abgeschnitten. Medusa hat ihre Macht wiedererlangt.



Abb. 27: Helena wartet auf Jano vor den Augen aller
l.: [01:36:18] r.: [01:37:09]

7. *La mujer sin cabeza* (2008)

7.1. Inhalt

Der Film zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben einer Frau mittleren Alters, die in der argentinischen Mittelschicht ein weitgehend angenehmes Leben führt. Verónica arbeitet als Zahnärztin in einer kleineren Stadt in der Provinz Salta. Sie ist verheiratet und hat eine im Ausland studierende Tochter.

Eines Tages hat Verónica auf dem Heimweg vom Sportplatz einen Unfall mit dem Auto. Auf einer Landstraße mitten im Nirgendwo fährt sie etwas oder jemanden an, doch ohne stehenzubleiben fährt sie weiter. Kurz darauf fängt es zu regnen an - der Beginn eines großen Sturms.

Dieser Vorfall verändert Verónica von Grund auf. Wie ausgewechselt ist sie plötzlich unfähig, am normalen Alltag teilzunehmen. Geistesabwesend und apathisch lässt sie alles mit sich geschehen, doch seltsamerweise scheinen die Menschen um sie herum ihre Veränderung nicht wahrzunehmen. Schließlich gesteht Verónica ihrem Mann Marcos, dass sie jemanden überfahren habe. Dieser versucht sie davon zu überzeugen, dass sie niemanden getötet habe, sondern mit Sicherheit nur einen Hund getroffen habe. Nach anfänglichem Widerstand gibt Verónica mit der Zeit den Versicherungen ihres Mannes nach. Doch während sich ihr Verhalten allmählich normalisiert, häufen sich gleichzeitig die Hinweise dafür, dass doch ein Junge an dem Wochenende des großen Sturms in der Nähe von Verónicas Unfallorts ums Leben gekommen ist. Während Marcos alles daran setzt, seine Frau von ihrer Unschuld zu überzeugen, und alle Indizien des Unfalls beseitigt, beginnt Vero den Vorfall zu vergessen. Bis zum Ende wird nicht klar, ob sie für den Tod des Jungen verantwortlich ist oder nicht.

7.2. Filmanalyse: Dekadenz in *La mujer sin cabeza*

So wie die ersten beiden Filme Martels bietet auch ihr dritter Spielfilm Einblicke in das Leben einer Familie der gehobenen Mittelschicht in der Provinz Salta. Er weist eine düstere und beunruhigende Grundstimmung auf, die von der großen Ungewissheit

herröhrt, die die Handlung bestimmt. Martels Filmsprache hinterlässt große Leerstellen im Filmtext, die bis zum Schluss nicht gefüllt werden und den Zuseher mit der Interpretation des Filmes alleine lässt. Die Krise der Protagonistin wird erlebbar und als solche lässt sich auch die Dekadenz in Martels drittem Film interpretieren. Zwei wesentliche Arten ihrer Analyse sind dabei möglich:

Auf individueller Ebene erzählt *La mujer sin cabeza* die Geschichte einer Frau, die nach einem Unfall Fahrerflucht begeht, das Ereignis mit Hilfe ihrer Familie verbirgt und es schließlich vergessen macht. Die Protagonistin stürzt dabei in eine tiefe Lebenskrise, die, anstatt verarbeitet, verdrängt wird.

Verlässt man die individuelle Ebene des Films und betrachtet ihn in einem höheren, gesellschaftskritischen Kontext, lässt er sich in die Tradition argentinischer Filme der Postdiktatur einreihen, die als Versuch der Aufarbeitung der Militärdiktatur Videlas (1976-1983) gelten können (vgl. Sosa 2009: 250 und Moraña 2011: 378). In diesem Zusammenhang steht Verónicas Lebenskrise für die tiefe Krise, die die Diktatur in Argentiniens Gesellschaft zurückgelassen hat. Im Verhalten Verónicas und ihrer Familie spiegelt sich der Umgang mit den gewaltsamen Verbrechen des Regimes wider, dessen Akteure und Kollaborateure, geschützt durch verschiedene Gesetze, einer Verurteilung meist entkommen konnten.

Generelle Tendenzen einer dekadenten Gesellschaft finden sich im Film sowohl in seiner grundsätzlich befremdlichen, düsteren und unheimlichen Atmosphäre wieder, als auch in bestimmten Handlungen einzelner Personen, die als Beispiel für eine ganze Gesellschaftsschicht gelten können. Kollektives Wegsehen und Verschweigen treten an die Stelle von Verantwortungsgefühl und Sinn für Gerechtigkeit. Die Diskriminierung und Verachtung der indigenen Bevölkerung schlägt sich in der unüberwindbaren Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten nieder. Zwischenmenschliche Beziehungen werden von Desintegration und Verlorenheit beherrscht. Alles Merkmale einer dekadenten, nicht mehr funktionierenden Gesellschaft und als Kritik derselben ein wichtiges Thema des Films.

7.2.1. Individuelle Dekadenz

7.2.1.1. Die große Ungewissheit

Auch in diesem Film gelingt es Martel durch ihre eindrucksvolle Filmsprache die Stimmung der Protagonistin auf die Zuschauer zu übertragen. Sie werden ebenso in Selbstzweifel gestürzt wie die Hauptfigur des Films, denn bis zum Ende geht nicht klar hervor, ob Vero bei ihrem Zusammenstoß einen Hund oder ein Kind mit dem Auto getroffen hat. Ungewissheit und Zweifel, zusammen mit der Angst vor der Wahrheit sind im Film ständig präsent¹¹.

Die Szene des Unfalls (00:04:45-00:08:23) markiert den Beginn von Veros Krise. Er ereignet sich auf der Heimfahrt von einem Sportzentrum außerhalb der Stadt. Vero fährt allein mit dem Auto auf der Landstraße. Es ist dieselbe Straße, entlang derer in der ersten Szene des Films drei Buben und ein Hund gelaufen sind (00:00:00-00:02:27). Musik ertönt aus dem Autoradio. Bis zu diesem Zeitpunkt scheint Veros Welt noch in Ordnung zu sein. Ihr Handy klingelt und sie beginnt danach zu suchen. Plötzlich gibt es einen Aufprall. Vero schlägt mit dem Kopf gegen das Lenkrad und bremst stark. Das Auto kommt zum Stillstand. Die Musik läuft weiter, doch ihre positive und sorglose Stimmung wirkt mit einem Mal fehl am Platz. Die Atmosphäre des Films beginnt sich zu verändern. Langsam blickt Vero in den Seitenspiegel, legt ihre Hand auf den Türgriff, zögert und zieht sie wieder weg. Sie versucht, sich zu fassen, streicht sich durch das Haar und setzt ihre Sonnenbrille auf. Schließlich startet sie das Auto und fährt los. Die nahe Kameraeinstellung zeigt Vero im Profil. An der Fensterscheibe hinter ihr sind Abdrücke kleiner Kinderhände zu sehen (siehe Abb. 32). Sie stammen von einem Jungen, der sich vor der Abfahrt in Veros Auto eingeschlossen hatte und sich ausgelassen gegen die Scheiben drückte. Die nächste Einstellung zeigt für ein paar Momente das Rückfenster. Auf der Straße ist deutlich ein am Boden liegender toter Hund zu sehen, von dem sich das Auto immer weiter entfernt, bis er hinter einer Kurve verschwindet.

¹¹ Bongers bezeichnet in einer Fußnote seines Artikels *Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en La Ciénaga (2001) de Lucrecia Martel y La libertad (2001) de Lisandro Alonso* die allgegenwärtige Ungewissheit als eine der großen Protagonistinnen des Films (vgl. Bongers 2009: 76, Fußnote 24).



Abb. 28: Der tote Hund

[00:06:20]

Die Kamera schneidet zurück auf die Profileinstellung Veros. Die Musik hat sie nun ausgeschaltet, schwer atmend und unter Schock fährt sie weiter. Hinter ihr am Fenster sind die Handabdrücke leicht verändert. Sie sind dünner und spitzer, beinahe krallenartig geworden und auch ihr Neigungswinkel ist ein anderer. Die vorher rundlichen, fröhlichen Kinderhände wirken nun verzerrt, entstellt, bedrohlich und unheimlich. Sie sind ein Indikator für den Stimmungswandel im Film. Während der lang andauernden Einstellung ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich. Sie scheinen um Hilfe zu bitten und Vero zur Umkehr zu beschwören¹². Sie sind der erste unbewusste Hinweis darauf, dass Vero ein Kind überfahren haben könnte.



Abb. 29: Die Handabdrücke an Veros Auto

l.: [00:05:24] r.: [00:06:37]

¹² Cecilia Sosa schreibt: „(...)those little Hands seem to be asking for help: human hands falling from nowhere, sticking to the window as if it were the last opportunity to survive. These are hands that request responsibility, hands without face.“ (Sosa 2009: 253).

Für den Zuseher ist die neue Situation nicht logisch nachvollziehbar. Der tote Hund war im Rückfenster des Autos deutlich einige Sekunden lang zu sehen. Etwas muss ihm jedoch entgangen sein, denn in den folgenden Szenen ist Veros Verhalten vollkommen verändert. Sie wirkt traumatisiert und wie weggetreten. Erst später wird ihr Verhalten und der damit zusammenhängende Stimmungswandel des Films erklärt. Nach einer wichtigen Schlüsselszene, in der Vero, nachdem sie einen zusammengebrochenen Jungen auf dem Sportplatz am Boden liegen sieht, in Tränen ausbricht (00:35:51-00:38:46), erfährt man, dass sie selbst glaubt, einen Menschen überfahren zu haben. „Maté a alguien en la ruta.“ (00:39:17), gesteht sie ihrem Mann an einem der darauffolgenden Tage beinahe beiläufig in der Warteschlange im Supermarkt (00:38:47-00:39:53). Die Ahnungen der Zuseher werden bestätigt. Veros angstvolles Verhalten, ihre Depression finden im erlittenen Trauma eine schlüssige Erklärung. Doch hat sie tatsächlich jemanden getötet?

Vero und Marcos fahren in der Nacht zum Unfallort (00:39:54-00:41:29). Die Kamera ist auf der Rückbank des Autos positioniert, der Bildausschnitt zeigt einen Teil von Veros Hinterkopf und die Windschutzscheibe. Draußen ist es finster, nur die Scheinwerfer des Autos geben ein wenig Licht ab. Doch ohne Tiefenschärfe ist außer einer wagen Andeutung der Landstraße nichts zu erkennen.



Abb. 30: Vero und Marcos suchen nach einer Leiche
(00:40:23)

Vero sieht etwas am Straßenrand und fordert Marcos auf, stehen zu bleiben. Er ignoriert jedoch die Ausrufe seiner Frau und fährt weiter. Erst etwas später kehrt er um. „¡Te asustaste! ¡Atropellaste un perro! ¡Te asustaste con un perro!“ (00:41:08) ruft er erleichtert aus, doch Vero beharrt darauf, einen Menschen getötet zu haben. In dieser

Szene wird dem Zuseher das entlastende Bild des toten Hundes, den Marcos zu sehen meint, verwehrt. Seine Bezeugungen schwächen die Zweifel ab, können sie jedoch nicht völlig beseitigen. Warum bleibt Marcos nicht stehen, als Vero es verlangt? Lag doch ein toter Junge am Straßenrand, den Marcos Vero verheimlichen wollte?

Im Laufe des Films häufen sich die Indizien dafür, dass Vero tatsächlich ein Kind überfahren hat. Der sonst leere Kanal neben der Landstraße ist bis oben hin mit Wasser gefüllt. Etwas hat seine Öffnung verstopft, es könnte der Körper eines Tieres sein, aber auch die Leiche eines Menschen. Seit dem Wochenende des Sturms ist ein Junge verschwunden und kommt nicht mehr zur Arbeit. In der Zeitung liest Vero, dass ein Junge im Kanal ertrunken ist. Inzwischen sorgen Veros Ehemann, ihr Bruder und ihr Schwager dafür, dass alle Beweise für Veros Unfall beseitigt werden. Sie lassen ihr Auto reparieren, streichen sie aus dem Register des Krankenhauses, in das sie nach dem Unfall gebracht wurde und löschen ihren Namen aus der Kartei des Hotels, in dem sie an diesem Wochenende übernachtet hat. Warum sollte jemand seine Spuren verwischen, der unschuldig ist? Die Zweifel werden immer größer und plötzlich kann sich auch der Zuseher nicht mehr sicher sein, ob es tatsächlich ein Hund war, den er zu Beginn des Films im Rückfenster von Veros Auto gesehen hat¹³.

7.2.1.2. Desintegration und Apathie

Nach dem Unfall verfällt Vero in einen schon erwähnten, traumhaften Zustand von Desintegration und Apathie. Er ist Ausdruck einer tiefen Krise und wird vor allem durch die Filmsprache vermittelt.

Direkt nach dem Unfall hält Vero nach kurzer Weiterfahrt ihr Auto an und steigt aus (00:04:45-00:08:23). Die Kamera folgt ihr nicht, sondern verharrt in ihrer Einstellung, die nun den leeren Fahrersitz und die offene Autotür zeigt. Draußen geht Vero ein paar Schritte in die eine, danach in die andere Richtung. Ohne Tiefenschärfe sieht man Vero leicht verschwommen, ihr Kopf bleibt außerhalb des Bildes. Sie bleibt stehen, das Bild wird schwarz und in weißen Buchstaben wird der Titel des Films

¹³ Auffallend ist, dass auch in mehreren Aufsätzen davon die Rede ist, im Rückfenster von Veros Auto sei etwas zu sehen, das so aussähe wie ein Hund, so etwa bei Lange-Churión (vgl. Lange-Churión 2012: 471).

eingebendet: *La mujer sin cabeza* (siehe Abb. 34 r.). Die Übereinstimmung zwischen der Bildebene und dem extradiegetischen Schriftzug ist eindeutig: Vero ist die Frau ohne Kopf, die ab jetzt keine vollständige Einheit mehr bildet.

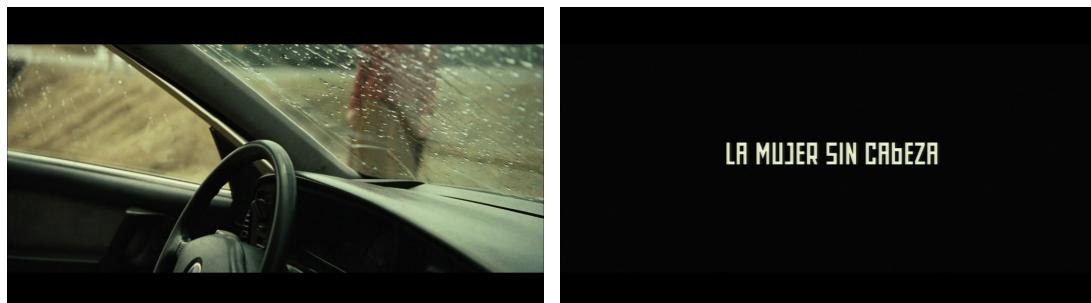


Abb. 31: La mujer sin cabeza

I.: [00:08:11] r.: [00:08:24]

Im Verlauf der Handlung bildet die Einblendung des Titels einen wichtigen Einschnitt, der den Film und zugleich auch Veros Leben in einen prä- und in einen posttraumatischen Abschnitt teilt (vgl. Losada 2010: 308f). Das Bild der kopflosen Frau beschreibt einen Zustand von Desintegration und der Auflösung eines Ganzen. Tatsächlich gleicht Veros Verhalten ab diesem Zeitpunkt dem eines Menschen, der den Verstand verloren hat. Nach dem Unfall wird sie in ein Krankenhaus gebracht und untersucht (00:08:34-00:13:03). Die Szenen im Spital ziehen vorbei wie im Traum. Beinahe lose reihen sie sich aneinander, elliptisch verbunden werden sie teilweise durch überhängenden Ton überbrückt. Diese Technik verstärkt vor allem das traumhafte, unwirkliche Element der Szenen. Zuerst ertönt eine Stimme oder ein Geräusch aus dem Nichts, danach erst führt uns ein Schnitt in die nächste Szene auch das Bild dazu vor Augen. Es kommt zeitversetzt, so wie auch im Traum oft im Nachhinein zu äußeren, realen Geräuschen und Tönen eine bildliche Erklärung geliefert wird. „Señora, no se duerma.“ (00:10:46) wird Vero von einer fremden älteren Frau geraten. Ist Vero wach oder schlafst sie? Ein Ausschnitt aus dem Sequenzprotokoll soll dieses Phänomen verdeutlichen.

2. Sequenz: Spital

00:08:24 LA MUJER SIN CABEZA - Stille, dann Einsatz von Motorradgeräusch

00:08:34 2. Spital

Vero sitzt auf der Rückbank eines fahrenden Autos und blickt durch das Fenster in den Regen. Draußen neben dem Auto fährt eine Frau auf einem Motorrad.

Eine Stimme ertönt aus dem Off: „Esta agua le va a hacer bien al cabello.“

00:09:23 Vero steht in der offenen Tür einer verglasten Wand und blickt in den Regen.

Die eben gehörte Stimme gehört einer Frau, die neben Vero steht und weiterspricht. Immer wieder flüchten sich Menschen vor dem Regen ins Krankenhaus. Weiter hinten steht ein Polizist mit einem Funkgerät. Eine Frau wird in das Spital begleitet.

00:10:01 Im Röntgensaal des Krankenhauses muss Vero ihren Schmuck ablegen. Man sieht sie durch ein Fenster im Saal vor dem Röntgenapparat stehen.

Eine Stimme ertönt aus dem Off: „Se está durmiendo la señora.“

00:10:35 Vero sitzt in einer Gruppe von Menschen in einem Warteraum. Sie hat die Augen geschlossen und ihren Kopf gegen die Wand gelehnt. Die Stimme aus dem Off gehört zu einer Frau neben ihr, die weiterspricht: „La señora se está durmiendo. Señora, no se duerma, así la sangre está en movimiento, si no se estanca y va a tener muchos problemas.“

00:10:57 Am Aufnahmeschalter des Krankenhauses soll Vero ein Formular ausfüllen. Geistesabwesend trägt sie den Namen der Krankenschwester ein. Als diese ein neues Formular anfordert, läuft Vero schnell weg. Die Krankenschwester, die in Vero die Schwester eines Arztes erkannt hat, füllt das Formular für Vero aus.

00:11:45 Vero steht in der Toilette vor dem Spiegel und dehnt ihren Hals. Jemand singt. Ein Mädchen kommt aus einer der Toilettenkabinen, umarmt Vero und zeigt ihr ihren oberen Zahn. Eine Krankenschwester und eine Polizistin treten ein auf der Suche nach einer gewissen Elizabeth, die sich in einem der Klos versteckt hält. Schließlich öffnen sie die versperrte Kabinetür und führen die Frau ab.

00:13:04 3. Hotel

Vero sitzt wieder in einem Auto. Draußen ist dunkel. Funkgeräusche lassen auf ein Taxi schließen.

Die Stimmung im Krankenhaus ist apokalyptisch. Es ist voll von Menschen, die Zuflucht vor dem Sturm suchen. Das Licht ist unnatürlich weiß. Zwischen den vielen Menschen mit hauptsächlich dunkler Hautfarbe sticht Vero als blonde, große, hellhäutige Frau hervor. Sie scheint fehl am Platz zu sein und in ihrem unruhigen Blick spiegelt sich Unbehagen wider. Etwas ist nicht Ordnung. Die Anwesenheit der Polizei erweckt zusätzlich das Gefühl von Bedrohung. Als Beamte die Toilette betreten, in die Vero sich zurückgezogen hat, wendet diese sich schnell ab, so als ob sie Angst hätte, erkannt zu werden.

Auf die Sequenz im Krankenhaus folgt eine Sequenz von Szenen im Hotel (00:13:04-00:17:43). Sie sind ebenfalls von Ellipsen geprägt, die diesmal vor allem einen Verlust des Zeitgefühls verursachen. Immer wieder sieht man Vero auf ihrem Bett aufwachen. Mal ist es draußen dunkel, mal heller. Verschiedene Personen sprechen mit ihr, der Rezeptionist, das Zimmermädchen, doch sie reagiert kaum auf die anderen Menschen. Veros passive Haltung ändert sich erst, als ihr Schwager Juan Manuel zufällig ins Hotel kommt und sich um sie kümmert. Besorgt bietet er ihr an, seine Frau zu holen, doch Vero lehnt ab. Als er sie ins Bett bringt und sich verabschieden möchte, zieht Vero ihn an sich. Es ist das erste Mal, dass von Vero eine aktive Handlung ausgeht. Die sexuelle Vereinigung der beiden stellt einen Kontrapunkt zu Veros vorherigem Zustand von Desintegration dar. Für einen Moment lang scheint Veros Angst und Verlorenheit verflogen zu sein. Am nächsten Tag scheint die Sonne, es ist hell, alles ist in Ordnung. Doch da klingelt Veros Handy und bringt mit seinem Klingelton die Erinnerung an den Unfall und die Beklemmungsgefühle zurück.

Nach den beiden Episoden im Krankenhaus und im Hotel kehrt Vero schließlich in ihr normales Leben zurück (00:17:55-00:18:23). Immer noch verhält sie sich merkwürdig und befremdlich. Sie ist allein zu Hause und blickt sich um, als sähe sie ihr eigenes Heim zum ersten Mal. Sie versucht, die Jalousien hinaufzuziehen, doch bringt es nicht zustande. Auch in dieser Sequenz gibt es elliptische Übergänge zwischen den Einstellungen, die von überhängenden Tonspuren überbrückt werden. Vero blickt sich

in ihrem Haus um. Da hört man ein Knarren, auf das Vero offensichtlich mit einer Wendung ihres Kopfes, als ob sie die Quelle des Geräusches suchte, reagiert. Ein Schnitt und man sieht Vero einen Fensterladen öffnen, von dem das Knarren der vorherigen Einstellung ausgegangen ist. Die Zeitebene verschwimmt durch die Asynchronisation von Bild- und Tonebene. Wieder sieht man Vero zweimal hintereinander in ihrem Bett aufwachen.

Als ihr Mann heimkommt, läuft Vero in den ersten Stock und schließt sich vor ihm im Badezimmer ein, als ginge von ihm eine Gefahr aus (00:18:24-00:23:39). Angezogen steigt sie unter die Dusche und dreht das Wasser auf. Ihr Mann steht vor der verschlossenen Tür und bittet sie, nicht böse zu sein, er käme erst jetzt nach Hause, weil er vom Sturm aufgehalten wurde. Später spricht er mit ihr über alltägliche Dinge, doch Vero bleibt stumm. Er bittet sie, in die Küche zu gehen und Kaffee zu machen, während er sich duscht. Vero steht in der Küche ohne sich zu rühren. Als sie seine Schritte hört, beginnt sie verzweifelt die Kästen nach Kaffee zu durchsuchen. Eine Gefahr scheint von Marcos auszugehen, die nicht nachvollziehbar ist. Marcos seinerseits scheint das merkwürdige Verhalten seiner Frau nicht zu bemerken.

Auch in den folgenden Szenen bleibt Vero teilnahms- und ahnungslos gegenüber den Aufgaben ihres alltäglichen Lebens. Es ist beinahe so, als wäre es nicht ihr Leben, das zu leben von ihr verlangt wird. Sie vergisst, in die Zahnarztpraxis zu fahren, sie erinnert sich nicht an die Adresse ihres Hauses, als eine Angestellte ein Taxi für sie bestellt. In der Ordination setzt sie sich zu den Patienten ins Wartezimmer, so als ob sie selbst die Patientin wäre. Ihre Zahnärzthelferin muss ihr den Kittel anziehen. Als später bei einem Familienfest Veros Hochzeitsvideo angesehen wird, scheint Vero vergessen zu haben, dass sie eine Tochter hat.

Auch innerhalb ihrer Familie bemerkt niemand Veros Veränderung. Im Kreis der engsten Freunde und Verwandten wird die Verlorenheit und Einsamkeit eines Menschen am deutlichsten sichtbar. So auch in einer Szene, in der Vero im Haus ihrer Cousine Josefina ankommt (00:27:59-00:31:32). Die Großfamilie bereitet sich auf den Besuch von Tante Lala vor. Es herrscht lebendiges Treiben. Alle sind beschäftigt, Josefina allen voran. Gerade noch ist Vero umringt von Menschen und Stimmengewirr, im nächsten Augenblick sitzt sie plötzlich ganz allein in dem großen Wohnzimmer. Die Wahl der Einstellungen verschärft den Kontrast zwischen Überfüllung und Leere. In

einer nahen Einstellung sieht man Vero auf dem Sofa sitzen, die Menschen um sie herum sind nicht vollständig im Bild. Dies lenkt die Konzentration des Betrachters auf Vero und visualisiert gleichzeitig ihre Abgetrenntheit von den Geschehnissen und Übereinkünften, die über ihren Kopf hinweg getroffen werden. Vero befindet sich auf der Höhe und in der Position eines Kindes, das keine Chance auf Mitspracherecht bei den Erwachsenen hat. Gleichzeitig ist sie mitten im Geschehen und um sie herum passiert viel. In der nächsten Einstellung sieht man Vero in Großaufnahme allein auf dem Sofa sitzen. Der Raum ist nun viel weiter und Vero in ihm kleiner als in der engen Einstellung. Mit einem Mal ist es auch still um sie. Die geschäftigen Stimmen sind verschwunden. Vero bleibt hilflos auf dem Sofa sitzen und blickt zu den Türen, hinter denen die Menschen verschwunden sind. Einen Augenblick lang regt sich nichts und man hat das Gefühl, sie hätten Vero allein gelassen. Doch dann kommen nach und nach die Menschen wieder hinter den Türen hervor und füllen den Raum mit Leben. Mitten unter ihnen ist Vero einsam und verloren. Sie ist kein Teil des Ganzen, des geschäftigen Lebens ihrer Familie mehr, wie sie es noch vor dem Unfall beim Aufbruch vom Sportplatz war. Doch ihre Familie nimmt keine Notiz von ihrer Stille, was die Qualität ihrer Beziehungen in Frage stellt.



Abb. 32: Allein unter Menschen

I.: [00:28:31] r.: [00:29:05]

In vielen Szenen erscheint das Bild in Einstellungen aus der subjektiven Sicht Veros verschwommen. Es erweckt den Anschein, als ob ein Schleier zwischen ihr und der Außenwelt ihre Wahrnehmung trüben würde. Die Dinge zu sehen, wie sie Vero sieht, ermöglicht einen Einblick in ihre subjektive Gefühlswelt. Es scheint so, als habe der Unfall in Vero eine Blockade errichtet, die sie daran hindert, zu denken und zu

handeln. Kopflos wandelt sie durch die Welt, ein Zustand auf den auch schon der Titel des Films verweist.

Ein weiterer Indikator für die Abgetrenntheit und Entfremdung von sich selbst findet sich in Veros Haarfarbe wieder. Am Beginn des Films, noch bevor der Unfall stattgefunden hat, erfährt man, dass Vero sich das Haar blond gefärbt hat. Es ist immer wieder Gegenstand von Unterhaltungen und ein wiederkehrendes Motiv des Films. Die falsche Haarfarbe deutet darauf hin, dass Vero nicht sie selbst ist und verstärkt Veros entfremdetes Verhalten gegenüber sich selbst und ihrem Leben.

Veros Selbstentfremdung wird in einer weiteren Szene bei ihrer Tante deutlich (00:31:33-00:34:08). Tía Lala ist eine ältere, pflegebedürftige Frau, die, ans Bett gefesselt, von dort aus ihre Familienmitglieder mit spitzen Bemerkungen tyrannisiert. Der Beginn der Szene findet auf der Tonebene statt. In der letzten Einstellung der vorhergehenden Szene sitzt Vero am Sofa im Wohnzimmer von Lala, das voll ist mit älteren Frauen, die zusammengekommen sind, um gemeinsam den Rosenkranz zu beten. Die Kamera ist nah auf Vero gerichtet, da ertönt Orgelmusik, der Hochzeitsmarsch von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Erst dann erfolgt der Schnitt auf der Bildebene und es erscheint das Bild eines Fernsehers, in dem ein Hochzeitspaar durch eine Kirche schreitet. Das Bild ist schwarz-weiß und verzerrt, die Gesichter des Brautpaars überschattet und nicht zu erkennen. Die Orgelmusik ist ohrenbetäubend laut, vor allem im Gegensatz zu den flüsternden Stimmen der Frauen aus der vorhergehenden Szene. Es ist Veros Hochzeitsvideo, das sich Josefina und Vero zusammen mit Lala ansehen. Die Tante liegt im Bett und kommentiert das Video und die Hochzeitsgäste auf gemeine Weise. Schließlich vertreibt sie Josefina mit einer bösartigen Bemerkung über ihren Mann Juan Manuel und Vero bleibt mit der Tante allein. Vero, die die ganze Zeit über still war, verteidigt Juan Manuel, worauf Lala antwortet: „Esa voz no parece tuya.“ (00:33:25). Vero verstummt. Mit diesem enigmatischen Satz trifft Lala einen Nerv des Films. Veros Entfremdung von sich selbst. Ist die alte, verbitterte Tante die einzige, die Veros Veränderung bemerkt hat? Lala spricht weiter: „Tan hermosa estabas.“ (00:33:36) und nach einer Pause fügt sie mit hasserfüllter Stimme hinzu: „¿Para qué arruinarte?“ (00:33:41). Ohne von Veros Unfall zu wissen, spricht Lala Veros Krise und ihren dekadenten Zustand an.

Zusammen mit dem düsteren und geisterhaften Hochzeitsvideo wirkt Lalas Vorwurf wie ein böser Fluch.



Abb. 33: Veros Hochzeitsvideo

I.: [00:31:34] r.: [00:31:43]

7.2.1.3. *Gespenster aus der Vergangenheit*

„No lo mires. (...) Son espantos. (...) No lo mires y se van.“ (00:55:24). Diese Worte stammen aus dem Mund von Tía Lala und sie sind eine gute Beschreibung für Veros Umgang mit ihren Erinnerungen an den Unfall. Die Tante liegt im Bett, die Augen fest geschlossen und fürchtet die Geister, die das Haus füllen (00:54:51-00:57:05). Vero sitzt an der Bettkante. Man hört ein Surren und ein kleiner Junge taucht am unteren Bildrand auf. Ohne ein Wort zu sagen oder ein weiteres Geräusch von sich zu geben, verlässt er das Zimmer. *Blick sie nicht an, dann verschwinden sie*, ist der Rat, den Tía Lala Vero gibt, die selbst mit eigenen Geistern aus der Vergangenheit zu kämpfen hat. Vero blickt den Jungen an, der sich in der Tür noch einmal zu ihr umdreht. Das Bild zeigt eine verschwommene, schwarze Silhouette vor der hellen Türöffnung und im Vordergrund Veros Hinterkopf. Vero sagt nichts und der Junge verschwindet durch die Tür. Die Geister, von denen Lala spricht, sind in Veros Fall ihre Erinnerungen an den Unfall, den sie verschweigt, und das Schuldbewusstsein, das sie deshalb plagt. Immer wieder dringen sie an die Oberfläche und immer wieder bleibt Vero tatenlos und verdrängt das Geschehene. Die Verantwortung für den Tod des kleinen Jungen, von der sie im Inneren zu wissen glaubt, dass sie bei ihr liegt, nimmt Vero nicht auf sich. Doch überall sieht sie Dinge, die sie davor zu warnen scheinen, den Unfall zu vergessen. Die mahnenden Abdrücke der Kinderhände an der Fensterscheibe ihres Autos (Abb. 32)

oder die geisterhaften schwarzen Silhouetten von Kindern, die Vero stumm entgegenblicken, scheinen Gerechtigkeit einzufordern.



Abb. 34: Schwarze Kindersilhouetten fordern Gerechtigkeit

I.: [00:34:56] r.: [00:55:44]

Auch auf der Tonebene dringt die Erinnerung an den Unfall in Veros Bewusstsein. Zwei Geräusche, ein quietschender Ton, der von einem rostigen Eisengerüst am Unfallort herröhrt, und Veros Handyklingelton sind die auditiven Marker des Unfalls. Beide Töne bestehen aus einem Halbtorschritt nach unten und klingen als dissonante Intervalle beunruhigend und unbehaglich.

An Veros angsterfüllten Reaktionen auf ihren Handyklingelton lässt sich ablesen, dass sie durch ihn jedes Mal wieder in die traumatische Situation des Unfalls zurückgeworfen wird. So wie die Kindersilhouetten fungiert auch der Handyton als mahnende Instanz, die Vero immer wieder an den Unfall erinnert. Jede angeregte und leichte Atmosphäre wird durch sein Erklingen in eine unbehagliche und bedrohliche Situation umgewandelt. So z.B. in der schon erwähnten Szene im Hotel, als sich Vero und Juan Manuel in der Früh nach der gemeinsam verbrachten Liebesnacht ankleiden (00:17:05-00:17:43). Die Stimmung in dieser Szene steht in starkem Kontrast zu der bedrohlichen Atmosphäre bei ihrer Ankunft im Hotel. Es ist Tag, die Sonne scheint, nach zwei Tagen heftiger Gewitter und Regenschauer hat es aufgehört zu regnen. Die Tonebene ist endlich frei von den lauten, mechanischen Geräuschen, die noch in der Nacht zuvor zu hören waren. Juan Manuel redet unbeschwert vor sich hin. Doch dann läutet Veros Handy. Vero erstarrt für einige Sekunden und hebt schließlich ab. Eine Stimme ist dumpf am anderen Ende der Leitung zu hören. Ohne ein Wort zu sagen legt Vero auf. Die Erinnerung an den Unfall wirft Vero in ihren traumatisierten Zustand

zurück, den sie durch die Nähe zu ihrem Schwager in der Nacht zuvor für eine Zeit lang verdrängen konnte (vgl. Losada 2010: 309f).

Der zweite auditive Marker des Unfalls ist ein Quietschton, der den Film auf der Tonebene eröffnet, während auf der Bildebene vor einem schwarzen Hintergrund die ersten Titel eingeblendet werden. Erst danach schneidet das Bild auf die Landstraße, den leeren Kanal und die drei Jungen und den Hund, die dort entlanglaufen (00:00:00-00:00:36). Dieser Ton ist in allen Szenen, die an der Landstraße spielen, zu hören und erinnert immer wieder an die Situation des Unfalls am Beginn des Films.

Am deutlichsten erscheint die Erinnerung in einer Szene, in der Vero abermals mit Josefina, ihren Söhnen und einer weiteren Frau zum Sportplatz fährt (00:35:10-00:38:46). Einer der Jungen wirft den Schuh seines Bruders aus dem Fenster. Das Auto bleibt stehen, Vero öffnet die Tür und steigt aus. Sofort erklingt der hohe Quietschton des Eisengerüsts, der die unmittelbare Nähe zum Unfallort anzeigt. „Mirá el canal. Vino lleno.“ (00:35:30) bemerkt eine der Frauen im Auto und tatsächlich ist der Kanal, an dem in den ersten Einstellungen des Films die Kinder entlangliefen, voll Wasser. Das Bild des übergehenden Kanals lässt sich als Metapher für Veros unterdrücktes Schuldbewusstsein deuten. Unbeachtet schwillt es im Stillen zu derartiger Größe an, dass es sich schließlich nicht mehr ignorieren lässt. Sowohl das Wasser im Kanal, als auch Veros Schuldbewusstsein gehen auf den verschwiegenen Unfall zurück, wodurch die Metapher noch verstärkt wird.

Vero nähert sich dem aus dem Fenster geworfenen Schuh, da kommt ihr ein Auto entgegen. Schlagartig bleibt sie stehen und starrt in Richtung Auto. Auch einer von Joses Söhnen läuft los, um den Schuh zu holen. Zugleich setzt ein hoher mechanischer Ton ein, der immer lauter wird, je näher sich der Junge und das Auto aufeinander zubewegen. Vero dreht sich weg, das Auto weicht aus und der Junge hebt den Schuh auf. Der hohe Ton schwillt weiter an, vermischt mit dem Rauschen des vorbeifahrenden Autos. Ein Schnitt und man sieht den Sportplatz. Der hohe Ton aus der vorherigen Szene hält an, jetzt erst kann man ihn Bauarbeiten am Platz zuordnen. Vero und die Frauen gehen am Rand der Sportanlage entlang, Staub wird aufgewirbelt. Mit einem Mal kracht es, zugleich verstummt der Ton. Vero bleibt stehen. Hinter einem Maschendrahtzaun liegt ein Junge zusammengebrochen auf dem Boden. Es ist der Höhepunkt einer Spannungslinie, die sich von dem Moment an, als Vero aus dem Auto

aussteigt, bis zu dem Zusammenbruch des Jungen aufbaut. Die Ellipse zwischen der Szene auf der Landstraße und der auf dem Sportplatz wird auf der Tonebene überbrückt, der Spannungsaufbau hauptsächlich von dem hohen anschwellenden Ton getragen. Er bildet ab, was in Veros Innerem vorgeht. Als Vero anschließend eine Toilette betritt, um Wasser zu trinken, doch der Hahn sich nicht öffnen lässt, bricht sie in Tränen aus.



Abb. 35: Déjà-vu

I.: [00:35:44] r.: [00:36:30]

7.2.2. Dekadenz einer Gesellschaft

7.2.2.1. Der Ausweg aus der Krise - (*Los senadores de la provincia*)

Unmittelbar nach Veros Unfall setzt heftiger Regen ein, der in der Region großes Chaos anrichtet. Zukünftig sollen sich die Menschen an dieses Wochenende nur noch als *das Wochenende des Sturms - el fin de semana de la tormenta* - zurückinnern. Auf den ersten Blick ist dieser Ausdruck eine Metapher für Veros Unfall und seine Auswirkungen, die er auf ihre Psyche und ihr Leben hat. Liest man *La mujer sin cabeza*, so wie viele Kritiker es tun¹⁴, als eine Auseinandersetzung mit Argentiniens Umgang mit der Militärdiktatur Videlas, lässt sich das *Wochenende des Sturms* auf gesellschaftlicher Ebene als Metapher für die Jahre der Diktatur 1976-1983 deuten. Repression und Gewalt bestimmten in diesen acht Jahren das Leben in Argentinien und das Chaos, das das Regime in der Gesellschaft hinterlassen hat, ist nur schwer beschreibbar. Politische Gegner wurden entführt, gefoltert und ermordet, darunter viele *subversive* Studierende, Schülerinnen und Schüler. Insgesamt wird die

¹⁴ Vgl. Sosa (2009) und Moraña (2011)

Zahl der Todesopfer der Diktatur auf 30.000 geschätzt (www.abuelas.org.ar). Von Seiten der Militärs wurde für das Verschwinden der sogenannten *Desaparecidos* keinerlei Erklärungen abgegeben. In einem berühmt gewordenen Presseinterview aus dem Jahr 1979 antwortete der damalige Regierungschef Videla auf eine Frage eines Journalisten bezüglich der *Desaparecidos*:

„Es un desaparecido, no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo, está desaparecido... Frente a eso no podemos hacer nada.“ (www.lavoz.com.ar)

Nach dem Ende der Diktatur begann die Redemokratisierung des Landes und die Aufarbeitung der während der Diktatur begangenen Verbrechen. Etliche gerichtliche Verfahren gegen Mitglieder des Regimes wurden in dieser Zeit aufgenommen, doch schon im Dezember des Jahres 1986 und im Jänner 1987 wurden unter Präsident Alfonsín zwei Gesetze erlassen, durch welche die Verfahren eingestellt werden konnten. Das Schlussstrichgesetz (*Ley de Punto Final*) bestimmte eine Frist von 60 Tagen, in denen neue Anklagen eingebracht werden konnten. Alle bis dahin nicht erhobenen Anklagen sollten nach dieser Frist nicht mehr behandelt werden. Das Gesetz über die Gehorsamspflicht (*Ley de Obediencia Debida*) begnadigte schließlich angeklagte Offiziere aus den unteren Rängen mit der Rechtfertigung, sie hätten nur Befehle ausgeführt (www.lanacion.com.ar). Trotz heftiger Proteste in der Bevölkerung wurden diese beiden Gesetze erst im Jahr 2003 unter Präsident Nestor Kirchner annulliert und die Gerichtsverfahren konnten wieder aufgenommen werden.

Auf die Folgen dieser Arten von Straffreiheit geht Ana Moraña (2011) in ihrem Artikel *Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: La mujer sin cabeza* (*Lucrecia Martel, 2008*) y *El secreto de sus ojos* (*Juan José Campanella, 2009*) ein. Die Mechanismen, die in Gang gesetzt werden, um Veros Unfall zu vertuschen und die allgemeine Akzeptanz eines solchen Vorgehens innerhalb ihres Freundes- und Familienkreises funktionieren allzu gut, um improvisiert zu sein. Im Gegenteil scheinen die Verhaltensmuster eingebütt und die Serie von Anrufen, die im Bekanntenkreis getätigkt werden, routiniert. Moraña setzt dieses Verhalten mit dem Umgang mit den Gewaltverbrechen des Militärregimes in Argentinien in Verbindung. Die argentinische Gesellschaft wurde während der Diktatur, aber auch noch danach, wie die Erlassung des

Schlussstrichgesetzes und das Gesetz des Gehorsams zeigt, darauf konditioniert, die Straffreiheit für Verbrechen, die um sie herum geschahen, zu akzeptieren. Die Auswirkungen eines solchen Verhaltens auf die Gesellschaft zeigt Martel in *La mujer sin cabeza*: die privilegierten Klassen folgen dem Beispiel ihrer Gesetzgeber, indem sie ihre Vorgehensweise übernehmen und bei sich selbst anwenden. Veros Schuld an dem Unfall wird ihr abgenommen, indem man ihn vergessen macht. Durch die Akzeptanz und Beteiligung an diesem Vorgehen in ihrem sozialen Umfeld wird Veros Schuld unter ihren Mitmenschen aufgeteilt, was das Vergessen erleichtert und eine eindeutige Schuldzuweisung erschwert (vgl. Moraña 2011: 394f). Das Selbstverständnis für ein solches Vorgehen entwächst aus Argentiniens Gesellschaft selbst: „Todos ellos tienen un respaldo de una cultura de indulto y el encubrimiento (...)“ (Moraña 2011: 394).

In diesem Zusammenhang wird auch die beherrschende, männliche Dominanz in Veros Leben sichtbar. Es sind ihr Mann Marcos, ihr Bruder und ihr Schwager Juan Manuel, die alle Beweise für Veros Unfall verschwinden lassen. „Los senadores de la provincia“ (00:32:50) bemerkt Lala mit spöttischem Unterton, als die Männer in Veros Hochzeitsvideo erscheinen, und spielt damit auf ihre patriarchale Macht im politischen, aber auch im persönlichen Bereich an (vgl. Moraña 2011: 397). Die Ausübung ihrer Macht bleibt jedoch unsichtbar, was die Reichweite ihres Einflusses bloß erahnen lässt. Ihre Skrupellosigkeit wird durch ihre Verschwiegenheit auch Vero gegenüber verstärkt. Sie handeln ohne Rechenschaft abzulegen über die Köpfe anderer hinweg. Als Vero im Krankenhaus ihre Röntgenbilder abholen möchte, sind diese unauffindbar. „¿Está segura que se ha hecho las placas acá? (...) No hay nada. Tampoco hay registro de ingreso.“ (01:08:43). Vor dem Krankenhaus begegnet sie ihrem Bruder, der sie mit mahnender Stimme dazu auffordert, nach Hause zu fahren. Er habe bereits alles abgeholt. Im Hotel, in dem Vero nach dem Unfall übernachtet hat, ist ihre Registrierung ebenfalls verschwunden und Marcos bringt ihr Auto eines Tages ohne Ankündigung nach Tucumán, in eine andere Provinz, um die Beulen, die der Unfall hinterlassen hat, verschwinden zu lassen. In mehreren Szenen sieht man die Männer im Hintergrund miteinander sprechen oder telefonieren. Sie sind verschwommen, aus der subjektiven Sicht Veros kann man nur ihre Silhouetten erkennen und von ihren Gesprächen ist nichts zu hören. Dass es dabei um Vero geht, wird an ihren besorgten Blicken und dem Schweigen gegenüber Vero deutlich. „No te aflijas“ (01:10:14), ist alles, was man ihr

immer wieder sagt. Die Stille und das Schweigen, in das sich die Männer hüllen, verstärkt ihre Exklusivität und zeigt, wie weit die Öffentlichkeit von ihren Machenschaften ausgeschlossen ist.

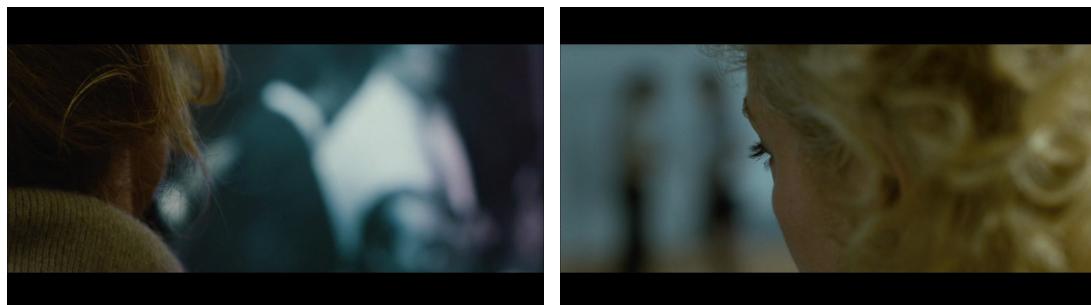


Abb. 36: *Los senadores de la provincia* - Die Pläne der Männer bleiben geheim

I.: [00:32:51] r.: [00:58:53]

Für Vero bedeutet die Abgabe ihrer Verantwortung an die Männer die schrittweise Rückkehr in die Normalität, deren vollständige Wiederherstellung mit Veros neuer Haarfarbe symbolisiert wird. Sie färbt sich das Haar wieder dunkel und vervollständigt somit die Metamorphose in ihr altes Ich vor dem Unfall. Die unangenehmen Töne und Geräusche, die die Tonebene in der ersten Hälfte des Films dominieren, werden nun weniger. An ihre Stelle tritt helles Vogelgezwitscher. Weder der quietschende Ton von der Landstraße noch ihr Handyklingelton bringen Vero nun mehr aus dem Gleichgewicht. Auch die Lichtverhältnisse ändern sich. Die dominierende Low-Key-Beleuchtung aus dem ersten Teil des Films weicht einer High-Key-Beleuchtung. Man sieht Vero häufiger untertags, im Garten oder zusammen mit Josefina und den anderen Frauen sprechen und lachen.

Gegenläufig zu dieser positiven Entwicklung in Veros Leben werden die Hinweise dafür, dass ein Junge bei dem Unfall umgekommen ist, immer schlagkräftiger. Nichtsdestoweniger scheint Veros Beschluss, die ganze Sache zu vergessen und nichts zu unternehmen, endgültig gefasst. Um ihr schlechtes Gewissen zu beruhigen, kümmert sie sich um den Bruder des vermissten Jungen, der regelmäßig bei Vero anläutet, um gegen Geld kleinere Arbeiten wie etwa Autowaschen zu verrichten. Dass ihre Erinnerung an den Unfall jedoch nicht vollständig verschwunden ist, zeigt sich z.B. daran, dass sie, als sie gegen Ende des Films noch einmal zu dem Gärtner

fährt, um große Blumentöpfe abzuholen, eine andere, längere Route einschlägt, um nicht am Kanal, dem Unfallort, vorbeifahren zu müssen. Vero hat ihr altes Leben offenbar wieder zurückgerlangt, doch dieses Leben ist nur scheinbar sorglos, denn es basiert auf einer Lüge. Am Ende des Films trifft sich Veros Freundes- und Familienkreis zu einem kleinen Fest in dem Hotel, in dem Vero nach dem Unfall übernachtet hat. Es repräsentiert sowohl den verschwiegenen Mord als auch den Seitensprung mit ihrem Schwager. An der Rezeption wiederholt sich plötzlich dieselbe Situation, die sich schon einmal in Josefinas Haus ereignet hat. Vero, im ersten Moment noch umringt von Menschen und Leben, wird mit einem Mal von allen allein gelassen und steht plötzlich in der Stille.



Abb. 37: Veros Einsamkeit

I.o.: [01:17:49] r.o.: [01:18:03]

I.u.: [01:18:15] r.u.: [01:18:08]

Die plötzliche Änderung von einer lebhaften und angeregten Atmosphäre voller Menschen und Stimmen zu einem plötzlichen Moment von Einsamkeit und Stille macht die Konsequenzen von Veros Umgang mit ihrer Vergangenheit deutlich. Die Verleugnung des Geschehenen bringt nur eine oberflächliche Lösung. Innerlich leidet sie still und ist nicht in der Lage, sich jemandem anzuvertrauen. Dass sie in ihrer

Familie keinen Rückhalt findet, wird im nächsten Moment deutlich. Josefina und Vero treffen einander auf der Damentoilette vor dem Spiegel. Während Josefina munter Fragen über Veros Haarfarbe stellt, beginnt Vero neben ihr still zu weinen. Josefina verstummt. Die beiden Frauen blicken einander an. Josefina geht auf Veros stillen Hilfeschrei nicht ein. Ihr schweigender Blick ist beides: strafend, indem sie Vero allein mit ihrer Schuld lässt und ihr ihre Gedanken nicht abnimmt und andererseits komplizenhaft, denn auch Josefina schließt sich dem Schweigen an, das Veros Schuld deckt.

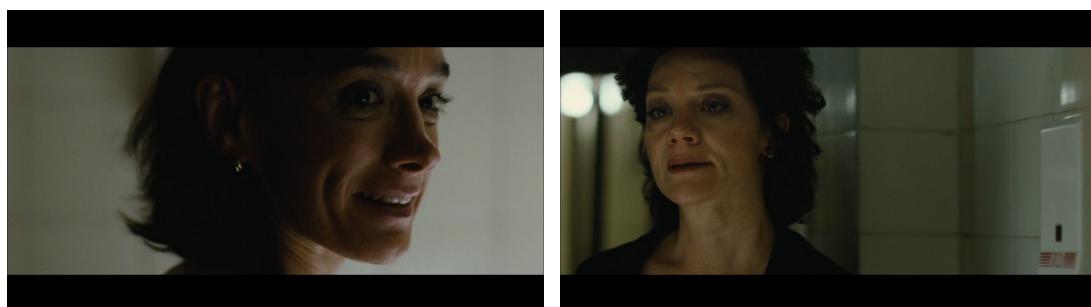


Abb. 38: Josefina reagiert nicht auf Veros Tränen

I.: [01:18:34] r.: [01:18:42]

An der Rezeption unternimmt Vero einen letzten Versuch und erkundigt sich nach der Besetzung des Zimmers 818 am Wochenende des Sturms. Doch die Rezeptionistin findet keine Registrierung: „No se registró nadie.“ (01:19:46) sind die letzten Worte des Films und sie stellen alles Gesehene in Frage. Musik setzt ein und Vero betritt einen Raum durch eine Glastüre. Es ist das erste Mal, dass extradiegetische Musik erklingt. Sie markiert den Anfang des Abspanns und bietet einen allmählichen Ausklang aus dem Film, in dem sich der Zuseher von Vero langsam entfernt. Die Kamera bleibt vor der Glastüre stehen und durch die getönten Scheiben sieht man viele Menschen sich unterhalten und lachen. Die Kamera folgt Vero, die von allen Seiten begrüßt wird, auch Josefina, Marcos und Juan Manuel sind da. Die Unterhaltungen sind nicht genau hörbar nur Stimmengewirr und die bereits erwähnte Musik sind zu vernehmen. Die Gesichter der Menschen erscheinen durch das Glas leicht verzerrt. Die Familie ist unter sich. Der Rest der Bevölkerung und auch wir, die Zuseher des Films, sind ausgeschlossen. Es ist das Bild einer elitären Gesellschaft, die nach ihren eigenen

Regeln funktioniert. Marcos und Juan Manuel kommen ins Bild. Die Männer dominieren diese Mikrogesellschaft. Was Vero betrifft, so nimmt sie ihre Rolle als glückliche Ehefrau und Mutter wieder ein. Die verzerrten, lachenden Gesichter entlarven jedoch die scheinbar heile Welt. Monsterhaftes schimmert aus dem Inneren der Reichen und Schönen hervor (vgl. Lange-Churion 2012: 474).



Abb. 39: Die Familie unter sich

o.: [01:19:58]

l.: [01:20:21] r.: [01:20:56]

7.2.2.2. Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten

Als letzter Punkt soll die Kluft zwischen Argentiniens Gesellschaftsschichten behandelt werden, die auch in den anderen beiden Filmen von Lucrecia Martel Thema ist. Die Abgrenzung und Selbstgerechtigkeit einer elitären gehobenen Mittelschicht ist schon im letzten Punkt angesprochen worden. Zwischen ihr und den unteren Gesellschaftsschichten, die meist von Argentiniens indigener Bevölkerung abstammen und sich äußerlich durch ihre dunkle Haut auszeichnen, ist eine scheinbar unüberwindbare Trennlinie erkennbar, die auf ein ungerechtes Gesellschaftssystem rückschließen lässt. Wie Veros Fall zeigt, ist im Extremfall für die herrschenden

Schichten die Straffreiheit einer der ihnen wichtiger als der Tod eines Jungen der Unterschicht und die Folgen für dessen Familie. Eine Gesellschaft, die solche Vorfälle deckt, scheint frei von moralischen Wertvorstellungen zu sein und gibt sich dadurch als dekadent zu erkennen.

Im Film ist die Trennung der Schichten vor allem an der unterschiedlichen Nutzung von Raum erkennbar, wie Lange-Churion (2012) in seinem Artikel *The Salta Trilogy: The Civilised Barbarism in Lucrecia Martel's Films* festhält. Er beruft sich auf Sarmientos *Facundo: civilización y barbarie en las pampas argentinas*, ein bedeutendes Werk des 19. Jahrhunderts, in dem die Zivilisierung Lateinamerikas nach einem europäischen Modell gepriesen, das Gegenstück dazu, die indigene Kultur – im Werk als Barbarei bezeichnet – als minderwertig betrachtet wird. Die rassistische Denkweise dieser Zeit hinterließ ihre Spuren in der heutigen – nicht nur argentinischen – Gesellschaft. Sarmiento definierte in seinem Buch die Städte als zivilisiert, das Land dagegen als barbarisch. Der Lebensraum wird also zum wichtigen Faktor für Zivilisation, Fortschritt und Überlegenheit (vgl. Lange-Churion 2012: 467). In *La mujer sin cabeza* halten sich Vero und die Vertreter ihrer Klasse hauptsächlich in Innenräumen der Stadt auf, wie z.B. in ihren Häusern, im Hotel oder im neu eröffneten Schwimmbad (vgl. Lange-Charion 2012: 474). Verlässt Vero die *zivilisierte* Welt und begibt sich auf das Land, so tut sie das stets in ihrem Auto. Lange-Charion sieht im Auto einen Raum, der der weißen Schicht vorbehalten ist und in dem sie sich von der indigenen Bevölkerung abgrenzt (vgl. Lange-Charion 2012: 473). Die Kamera ist immer innerhalb des Autos platziert und zeigt die fremde Außenwelt unscharf und segmentiert durch die Fensterscheiben, die die beiden Welten klar voneinander abgrenzen.



Abb. 40: Das Auto – Refugium der Mittelklasse

l.o.: [00:08:41] r.o.: [00:53:22]

l.u.: [01:05:50] r.u.: [01:06:51]

In diesem Zusammenhang muss auch die lesbische Beziehung zwischen Josefinas Tochter Candita und Cunquita, einem Mädchen aus der Unterschicht, betrachtet werden. Die beiden sind die einzigen, die die Trennlinie zwischen den Klassen übertreten und sich in das Territorium der jeweiligen anderen wagen. „¡Qué no entre en mi casa esta!“ (00:30:05) warnt Josefina ihre Tochter, als Cunquita an ihrer Tür läutet, um Candita zu besuchen. Also bleiben die beiden Mädchen vor der Türe. Die Bildkomposition macht die Verteilung und die Trennung der Räume deutlich.



Abb. 41: Strenge Aufteilung der Räume

[00:30:52]

In einer anderen Szene sind die beiden jedoch in Canditas Zimmer. Als Josefina eintritt, straft sie Cunquita mit einem verabscheuenden Blick und im nächsten Moment trägt sie ihr auf, Vero bei einem Einkauf zu begleiten und ihr beim Beschaffen schwerer Töpfe zu helfen. Obwohl Cunquita nicht ihre Bedienstete ist, fügt sie sich Josefinas Befehlen. Die Szene zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der beide Seiten die Rollenverhältnisse zwischen den Klassen akzeptieren.

8. Conclusio

Lucrecia Martels Filme behandeln Menschen in verschiedenen Lebenssituationen, denen ein bestimmtes Merkmal gemeinsam ist: Sie befinden sich in einer Krise. Sei es eine generelle Lebenskrise, wie die, in der sich Mecha in *La Ciénaga* befindet, oder eine Männlichkeitskrise, wie sie Dr. Jano in *La niña santa* erfährt, oder eine posttraumatische Krise, wie sie Vero nach dem Unfall in *La mujer sin cabeza* durchlebt. Alle Figuren sind an einem Tiefpunkt, also in einem Zustand der Dekadenz, angelangt, ein Aspekt, den die drei Filme der *trilogía Salta* gemeinsam haben.

Im Folgenden soll nun ein kurzer Überblick über die Ergebnisse der Arbeit gegeben und somit gleichzeitig die Beantwortung der in der Einleitung gestellten Forschungsfrage: *Wie manifestiert sich das Phänomen der Dekadenz in den Filmen Lucrecia Martels?* geliefert werden. Die Hypothese, dass sich Elemente der Dekadenz in allen drei Filmen aufzeigen lassen, hat sich, wie in der Analyse gezeigt wurde, bestätigt.

Im ersten Film *La Ciénaga* ist Dekadenz als eines der Hauptthemen überaus präsent. Auf inhaltlicher Ebene lässt sie sich vor allem an der dekadenten Entwicklung der Charaktere sichtbar machen. Die Figuren stecken im Sumpf ihres Lebens fest. Mecha hat sich mit ihrem jämmerlichen Dasein abgefunden und vergräbt sich mit Alkohol und Fernsehen in ihrem abgedunkelten Zimmer. Auch ihr Mann Gregorio, der einstige Frauenheld, ist durchgängig betrunken und beobachtet seinen Alterungsprozess und langsamem Verfall durch den Schleier des Alkohols. Die Kinder sind quasi auf sich allein gestellt und eifern teils ihren Eltern nach, wie José, der mit der früheren Geliebten des Vaters in einer Beziehung lebt und sich ebenso als Nichtsnutz entpuppt wie er, teils versuchen sie erfolglos gegen die Dekadenz anzukämpfen, wie Momi, die in ständigem Streit mit der Mutter lebt, sich am Ende jedoch geschlagen geben muss und sich mit ihrer Schwester Vero der gleichen hoffnungslosen Untätigkeit und Trägheit hingibt, wie die ältere Generation.

Dementsprechend lassen sich im Film verschiedene Symbole der Dekadenz erkennen. So zum Beispiel die im Schlamm versinkende Kuh, die am Ende ihrem Schicksal erliegt, oder der verdreckte Pool mit seinem abgestandenen Wasser. Momis Sprung in diesen Pool symbolisiert ihren Versuch, sich der Dekadenz ihrer Familie

entgegenzustellen. Dass ihr dies nicht gelingt, lässt sich an der letzten Szene des Films erkennen, in der sie und ihre Schwester Vero das Verhalten ihrer Mutter aus der Anfangsszene nachahmen. Dieses Nicht-ausbrechen-können aus einem dekadenten Kreislauf ist ein weiterer wichtiger Aspekt der Dekadenz, der sich auch an Mecha bemerkbar macht. Sie ereilt das gleiche Schicksal, wie einst ihre Mutter.

Ebenso können Mechas Sturz am Beginn des Films und Luchis Fall an dessen Ende eindeutig als Symbole für Dekadenz betrachtet werden und schließlich verweisen sowohl der Titel des Films, *La Ciénaga* (dt.: der Sumpf), als auch der Name des Anwesens, *La Mandragora* (dt. die Alraune – ein Narkotikum), auf das düstere Umfeld, in dem sich die Figuren bewegen. Sie stecken fest und finden durch die betäubende Wirkung des Alkohols keinen Ausweg.

Als ein weiteres wichtiges Element der Dekadenz ist die bedrohliche Grundstimmung zu nennen, die der Film aufweist. Sie manifestiert sich in unheil verkündenden Gewitteraufzügen, tiefhängenden Nebelschwaden, abgefeuerten Schüssen, Narben auf den Gesichtern der Personen und gehetzten Szenen durch den Wald mit Hunden und Gewehren. Durch den Einsatz der wackeligen Handkamera, die Unsicherheit und Unrast übertragen, die nahen Kameraeinstellungen, die keine geordnete Sicht zulassen und Orientierungslosigkeit bewirken, und das Fehlen einer klaren Handlungsstruktur wird die bedrückende Stimmung des dekadenten Umfelds noch verstärkt.

Im Gegensatz zu *La Ciénaga* ist im zweiten Film Lucrecia Martels, *La niña santa*, Dekadenz kein explizites Thema. Im übertragenen Sinn lässt sie sich jedoch an einigen Punkten festmachen. So etwa im Verfall des Dr. Jano, der seine männlich dominante Überlegenheit im Verlauf des Films einbüßt und so für den Niedergang des männlichen Machtsystems stehen kann. Sein schrittweiser Machtverlust lässt sich an einigen Punkten erkennen, die vor allem mit der Ausübung des Blicks, d.h. mit dem aktiven Betrachten bzw. dem passiven Betrachtetwerden, zu tun haben. Am Beginn des Films ist Dr. Jano noch in vollem Besitz seiner männlichen Dominanz über das weibliche Geschlecht, was sich in seiner Rolle als aktiver Betrachter seiner weiblichen Gegenspielerinnen, Helena und Amalia, zeigt. Im Laufe des Films verliert er diese Position jedoch zu Gunsten der beiden Frauen, die, im Falle Amalias, nun von sich aus beginnen, Jano zu beobachten und, im Falle Helenas, durch aktives In-Szene-setzen

seine Blicke auf sich ziehen. Gegen Ende des Films kann sich Jano dem Willen der beiden Frauen nicht mehr entziehen, was schließlich seinen familiären wie beruflichen Ruin zu Folge hat. Sein Machtverlust wird auf filmsprachlicher Ebene durch den häufigen Einsatz von Nahaufnahmen seines Kopfes begleitet. Dadurch wird seine neue Rolle als objekthaftes Ziel der weiblichen Blicke verstärkt. Er sitzt in der Falle und kann ihnen und der Kamera nicht entkommen. Auf der anderen Seite werden die Augen bzw. der ganze Kopf und somit auch der Blick der beiden Frauenfiguren durch die Wahl des Kameraausschnitts immer wieder speziell betont. In diesem Zusammenhang kann der Vergleich mit der mächtigen Frauengestalt Medusa und ihrem tödlichen Blick angestellt werden, und schließlich kann auch der Sturz eines nackten Mannes aus einem höheren Stockwerk auf die Terrasse vor dem Fenster als Symbol für die Dekadenz der männlichen Dominanz gelten.

Zwei weitere Aspekte der Dekadenz liegen in der Fehlinterpretationen und Umgehung katholischer Moralvorstellungen und Gesetze, die als Dekadenz der katholischen Werte gesehen werden können, und in dem im Zerfall begriffenen, einstmals prächtigen Hotel *Termas*, das symbolisch für den wirtschaftlichen Ruin des ganzen Landes stehen kann.

Der dritte Film *La mujer sin cabeza* kann auf zwei Arten gelesen werden und lässt demnach auch zwei Deutungen von Dekadenz zu. Zum einen ist es der Fall einer Frau in eine posttraumatische Krise, die durch einen Unfall am Beginn des Films ausgelöst wird. Zum anderen ist es der Umgang der Gesellschaft mit diesem Unfall, bei dem allem Anschein nach ein Junge ums Leben gekommen ist. Der Vorfall wird vertuscht, um die Konsequenzen zu umgehen und eine Strafe nicht auf sich nehmen zu müssen. Dieser Vorgang wird von einem Netz von Komplizen und schweigenden Mitwissern vorangetrieben und kann als Kritik am Umgang Argentiniens mit den Verbrechen der Militärdiktatur Videlas gesehen werden, die das ganze Land in eine Krise gestürzt hat. In diesem Zusammenhang bekommt die Bezeichnung *das Wochenende des Sturms* für die unheilbringenden Tage in Veros Leben eine zusätzliche Bedeutungsebene. Bei einem feierlichen Familientreffen am Ende des Films, von dem der Zuseher durch eine Glastür ausgeschlossen ist, wird der Zusammenhalt innerhalb der Gruppe der Akteure sichtbar und die Hilflosigkeit der Opfer, sich gegen ihre

Verbrechen zur Wehr zu setzen. Bei genauerem Hinsehen wird die scheinbar fröhliche Stimmung jedoch durch die durch die Glaswand verzerrten Gesichter konterkariert.

Dekadenz auf individueller Ebene wird in der plötzlichen Wesensveränderung der Protagonistin am deutlichsten, die sich unter anderem an Veros neuer, blonder Haarfarbe zeigt. Als sie gegen Ende des Films ihre Krise scheinbar überwunden hat, färbt sie auch ihr Haar wieder dunkel. Auch der Wechsel von einer im ersten Teil des Films dominierenden Low-Key-Beleuchtung zu einer überwiegenden High-Key-Beleuchtung gegen Ende des Films verstärken den Eindruck einer Überwindung der Krise.

Vero, *die Frau ohne Kopf*, fällt in einen Zustand von Desintegration und Apathie, in der sie die Kontrolle über sich abgegeben hat. Ein verschwommenes Bild aus subjektiver Sicht und die Unvollständigkeit des Raumes durch die Wahl des Kameraausschnitts unterstreichen ihre Abgetrenntheit von der Außenwelt.

Wie *La Ciénaga* weist auch *La mujer sin cabeza* eine überaus bedrohliche Stimmung auf. Der Zuseher tappt bis zum Schluss über den Unfallhergang im Dunkeln und wird von finsternen Vorahnungen geplagt, die über die Filmsprache vermittelt werden. Vor allem der wiederholte Einsatz von Inkohärenzen zwischen Bild und Ton, indem das Bild zeitversetzt zum Ton, der in die vorherige Einstellung überhängt, dazugeschaltet wird, gibt dem Zuseher das Gefühl, seinen eigenen Sinnen nicht trauen zu können, und verstärkt die Zweifel an der offiziellen Version über den Unfall. Eine weitere wichtige Rolle des Tons ist seine Funktion als mahnende Instanz, die die Erinnerung an den Vorfall immer wieder ins Gedächtnis der Protagonistin zurückholt. Die Ungewissheit über den Unfallhergang wird durch zahlreiche Andeutungen, wie z.B. wie aus dem Nichts auftauchende schwarze Kindersilhouetten, und Indizien für das Verschwinden eines Kindes verstärkt. Der überlaufende Kanal wird zum Symbol für Veros unterdrückte Schuldgefühle.

Gemeinsamkeiten der drei Filme lassen sich vor allem in Martels eigener Filmsprache erkennen, die in der Wichtigkeit des Tons, der Wahl der oftmals die Sicht einschränkenden Kameraeinstellungen und der Vorenhaltung aufklärender Hinweise liegt, die dem Zuseher eigene Interpretationen abverlangen. Wie in den vorangegangenen Filmanalysen dargelegt, tragen diese Elemente zu einer

beklemmenden Grundstimmung bei, die als Ausdruck der Dekadenz gelesen werden kann.

Wenn man die Analogie zwischen Film und Literatur weiterdenkt, die uns, wie im Kapitel über die Methodik bereits dargelegt wurde, Filme mit den Begriffen der Literaturanalyse beschreiben lässt und z.B. von der *Sprache* eines Films spricht, so lässt sich den meisten Filmen, was ihre Struktur und auch ihre Filmsprache betrifft, ein romanhafter Charakter zuschreiben. Die Filme Lucrecia Martels weisen zudem durch ihre assoziative Bild- und Tonsprache einen poetischen Charakter auf, der nicht alles explizit erwähnen oder zeigen muss und dadurch viel Raum für eigene Interpretationen lässt.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Literatur

Bauer, Roger (2001): *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Vittorio Klosterman: Frankfurt am Main

Bienk, Alice (2010): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Schüren-Verlag: Marburg

Bongers, Wolfgang (2009): *Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en La Ciénaga (2001) de Lucrecia Martel y La libertad (2001) de Lisandro Alonso*. In: *QVR* 34/2009, S 64-81

Bringmann, Klaus (1970): *Aufbau und Absicht des taciteischen Dialogus de oratoribus*. In: Gigon, O. et.al. (Hg.): *Museum Helveticum: Schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft*. Schwabe & CO: Basel-Stuttgart, Bd. 27, Heft 3, S164-178

Forcinito, Ana (2006): *Mirada Cinematográfica y Género Sexual: Mímica, Erotismo y Ambigüedad en Lucrecia Martel*. In: *Chasqui*. Vol. 35(2), S109-130 URL: go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=43wien&v=2.1&id=GALE%7CA155783025&it=r&asid=6a04b589816be8b061257c45cc25a541
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Heckel, Hartwig (2003): *Zeitalter*. In: Cancik, H./Schneider, H., (Hg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, Bd. 12/2, 706-709

Hofmannsthal, Hugo von (1893): *Gabriel D'Annunzio*. In: Schoeller, B./Hirsch, R. (Hg.): *Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Bd. 8. Frankfurt am Main (1979)

Holmes, Amanda (2011): *Landscape and the Artist's Frame in Lucrecia Martel's La ciénaga/The Swamp and La niña santa/The Holy Girl*. In: Rêgo, C./Rocha, C. (Hg.): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Intellect: Bristol, S131- 146

Jagoe, Eva-Lynn – Cant, John: *Vibraciones encarnadas en La niña santa de Lucrecia Martel*. In: Rangil, V. (Hg.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos: Buenos Aires, S169-190

Kernbauer, Eva (2007): *Time goes by ... so slowly. Zyklische Zeitmodelle zu Beginn der Kunstgeschichte*. In: Müller, A. (Hg.): *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*. 18. Jg., Heft 4 *Zyklische Zeit*. StudienVerlag: Innsbruck, S8-38

Klein, Wolfgang (2010): *Dekadent/Dekadenz*. In: Barck, K. et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, Bd. 2, S1-41

Lange-Churion, Pedro (2012): *The Salta Trilogy: The Civilised Barbarism in Lucrecia Martel's Films*. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol. 22(4), S 467-484 URL: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10486801.2012.718272> [Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Largier, Niklaus (2007): *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Begehren*. Verlag C. H. Beck: München

Losada, Matt (2010): *Lucrecia Martel's La mujer sin cabeza: cinematic free indirect discourse, noise-scape and the distraction of the middle class*. In: Estrada, O. (Hg.): *Romance Notes*. Artes Gráficas Soler, S.L. Valencia, Vol. 50(3), S307-313

Martin, Deborah (2011): *Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's La niña santa*. In: *Journal*

of Iberian and Latin American Studies. Vol.17(1), S59-76 URL:
<http://dx.doi.org/10.1080/14701847.2011.589213>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Martin, Deborah (2013): *Feminine adolescence as uncanny: masculinity, haunting and self-estrangement*. In: *Forum for Modern Language Studies*. Oxford University Press: Oxford, Vol. 49(2), S135-144 URL: <https://doi.org/10.1093/fmls/cqs067>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Martín, Eloísa (2007): *Gilda, el ángel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina*. In: Birman, P. (Hg.): *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, Vol. 27(2), S30-54

Monteagudo, Luciano (2002): *Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta*. In: Bernandes, H./Lerer, D./Wolf S. (Hg.): *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. FIPRESCI: Buenos Aires, S69-78

Moraña, Ana (2011): *Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)*. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nr. 73(1), S377-400 URL: <http://www.jstor.org/stable/41407244>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Morley, Neville (2004): *Decadence as a Theory of History*. In: *New Literary History*. Vol. 35, Nr. 4 *Forms and/ of Decadence*. The Johns Hopkins University Press, S573-585 URL: <http://www.jstor.org/stable/20057861>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Mulvey, Laura (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Kaplan, E.A. (Hg.): *Feminism and Films*. Oxford University Press, S34-47

Oubiña, David (2007): *Estudio crítico sobre La Ciénaga. Entrevista Lucrecia Martel*. Colección Nuevo Cine Argentino, Picnic: Buenos Aires

Page, Joanna (2007): *Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel*. In: Rangil, V. (Hg.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos: Buenos Aires, S157-168

Page, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press: Durham, London

Peluffo, Ana (2011): *Staging Class, Gender and Ethnicity in Lucrecia Martel's La Ciénaga/The Swamp*. In: Rêgo, C./Rocha, C. (Hg.): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Intellect: Bristol, S211-223

Rangil, Viviana (2007): *En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel*. In: Rangil, V. (Hg.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos: Buenos Aires, S209-220

Riekenberg, Michael (2009): *Kleine Geschichte Argentiniens*. Beck: München

Ríos, Hugo (2008): *La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel*. In: *Atenea*. Vol. 28(2), S9-22 URL:
<http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=37263476&S=R&D=hus&EbscoContent=dGJyMMTo50Sep644y9fwOLCmr0%2BeprdSsae4Sa6WxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGptUiur7JLuePfgeyx44Dt6fIA>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Rocha, Carolina (2011): *Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism*. In: Rêgo, C./Rocha, C. (Hg.): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Intellect: Bristol, S217-34

Schlickers, Sabine (2014): *San(t)idad y aberración en La niña santa (2004) de Lucrecia Martel*. In: Feenstra, P./Gimeno Ugalde, E./Sartingen, K. (Hg.): *Directoras de cine en España y América Latina: Nuevas voces y miradas*. Peter Lang Verlag: Wien, S207-225

Slobodian, Jennifer (2012): *Analyzing the Woman Auteur. The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel*. In: *The Comparatist*. Vol. 36, S160-177
URL: <http://muse.jhu.edu/article/477150>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Sosa, Cecilia (2009): *A Counter-narrative of Argentine Mourning. The Headless Woman (2008), directed by Lucrecia Martel*. In: *Theory, Culture & Society*. SAGE: Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Vol. 26(7-8), S250-262
URL: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276409349279>
[Letzter Zugriff am 10.03.2017]

Teuffel, Wilhelm Sigismund (1920): *Geschichte der römischen Literatur*. Unter Mitwirkung von Klostermann, E., Wessner, R.-L. und Wessner, P., Neu bearbeitet von Kroll, W. und Skutsch, F. In drei Bänden. 7. Aufl.

Weinich, Detlef (1997): *Aussterben, Niedergang und Verfall. Der Zivilisationsprozeß aus biologisch-soziologischer Sicht*. Verlag J.H. Röll: Dettelbach

Widmer, Paul (1980): *Niedergangskonzeptionen zwischen Erfahrung und Erwartung*. In: Kosellek, R./Widmer, P. (Hg.): *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*. Klett-Cotta: Stuttgart, S12-30 [Sprache und Geschichte Band 2 Niedergang]

9.2. Filme

Caetán, Adriano – Stagnaro, Bruno:

Pizza, birra, faso (1997)

Martel, Lucrecia:

- La Ciénaga* (2001)
- La niña santa* (2004)
- La mujer sin cabeza* (2008)

9.3. Internetquellen

<http://www.laninasanta.com/theremin.html> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

<http://www.hoteltermasalta.com.ar/hotel/> [Letzter Zugriff am 6.12.2015]

<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

<http://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

<http://www.lanacion.com.ar/712959-texto-completo-de-la-ley-de-punto-final> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

<http://www.lanacion.com.ar/712961-texto-completo-de-la-ley-de-obediencia-debida> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

9.4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 16: <http://www.cienaniosdeturismo.gov.ar/subpagina.asp?IdSeccion=4&IdSub=78> [Letzter Zugriff am 6.12.2015]

Abb. 42: <http://www.imdb.com/title/tt0240419/> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

Abb. 43: <http://www.laninasanta.com/afiches.html> [Letzter Zugriff am 04.03.2017]

Abb. 44: <http://alternativa.cccb.org/blog/2015/11/lalternativa-2015-lucrecia-martel-monografico/> [Letzter Zugriff am 15.08.2016]

10. Anhang

10.1. Sequenzprotokolle

10.1.1. Sequenzprotokoll *La Ciénaga*

00:00:00	1. Exposition – Erster Tag Titelvorspann / Sitzierung von La Mandrágora / Erwachsenengruppe um Pool / Momi und Isabel im Zimmer / Joaquín im Wald / Momi und Vero im Zimmer / Mechas Sturz / Isa und Momi bringen Mecha ins Spital
00:08:29	Tali und ihre Familie in La Ciénaga: Luciano schneidet sich / auch sie fahren ins Spital
00:12:41	Mercedes und José in Buenos Aires: José spricht mit Vero per Telefon über Mechas Unfall
00:13:31	Im Spital: Tali und ihre Kinder treffen auf Vero / Mecha schläft
00:15:02	La Mandrágora: Isabel und Momi liegen im Bett und sehen fern: Marienerscheinung / José ruft an / Gregorio erscheint und schickt Momi ins Spital, um Mecha einige Dinge zu bringen
00:17:44	Buenos Aires: José packt seinen Koffer, um nach La Mandrágora zu fahren
00:19:09	2. Zweiter Tag In einem Geschäft in La Ciénaga: Vero sucht ein T-Shirt für José
00:21:17	Tali mit Familie im Auto auf dem Weg nach La Mandrágora
00:24:10	Im Zimmer der Angestellten: Momi sowie Isa und andere Angestellte schlafen
00:24:20	Mecha und José liegen im Bett und sehen fern: Marienerscheinung
00:25:17	Momi und Isa sind in Isas Zimmer / Isa hängt Wäsche auf und macht sich für den Karneval bereit, sie streiten / Jose und Mecha liegen im Bett / José ärgert Momi / Momi springt in den Pool
00:27:39	Die Kinder liegen um den Pool / Vero erzählt die Geschichte von <i>la rata africana</i>
00:28:33	Im Haus: Isa sucht ihr Armband in Momis Lade
00:30:04	Momi duscht / Isa verlässt das Haus mit Perro
00:30:48	In Mechas Zimmer: Mecha steht im Bad / Momi tritt ein / Mecha schickt Momi auf den Berg um Martín zu holen
00:31:11	Im Wald: Momi sucht die anderen / die tote Kuh im Sumpf / Joaquin zielt mit dem Gewehr auf Luchi / Nebelwald / Schuss
00:32:32	In Mechas Zimmer: der Schuss verhallt / Mariana schließt das Fenster / Tali und Mecha plaudern
00:38:23	Am Pool: Abfahrt von Talis Familie / es ist bereits dunkel
00:39:18	In Talis Haus: die Familie sitzt am Tisch / Tali will nach Bolivien, Rafael ist

	dagegen
00:41:47	Fiesta de Carneval: Schlägerei zwischen José und Perro
00:44:27	Rafael bringt Luchi ins Bett
00:45:08	3. Dritter Tag Morgengrauen in La Mandrágora: Gregorio schläft im Auto / Momi und Mecha liegen im Bett / José liegt am Boden / Agus und Vero hieven José ins Bett und ziehen ihn aus
00:47:16	In Rafaels Arbeit: Tali und Luchi waren beim Zahnarzt
00:48:28	Auf der Straße: Die Jugendlichen wollen zum Damm / Perro und seine Clique nehmen sie im Auto mit
00:49:12	In La Mandrágora: Gregorio schläft / Mecha torkelt durch das Haus auf der Suche nach dem klingelnden Telefon / Mercedes ruft an, sie möchte José sprechen und kündigt ihren baldigen Besuch an / José wacht mit blutiger Nase in seinem Bett auf
00:51:39	Am Fluss: Die Jugendlichen baden am Damm
00:53:13	In Talis Haus: Die Kinder spielen Verstecken, sie rufen „¡Muerto Luciano!“
00:56:30	Auf der Straße: Rückkehr vom Fluss / Joaquín wirft den gefangenen Fisch weg / Isa hebt ihn auf
00:57:18	Mecha im Bett vorm Fernseher: Werbung für Kühlschrank / Mecha steht auf und taumelt
00:58:09	In La Mandrágora: Familie sitzt am Esstisch / Isa serviert Fisch / Mecha kommt dazu
01:00:12	4. Vierter Tag Morgengrauen in La Mandrágora: Hunde auf der Veranda / José versucht Mercedes zu erreichen / Gregorio torkelt betrunken herein / José ignoriert ihn und hinterlässt Mercedes eine Nachricht / Vero blickt ihn dabei böse an / Gregorio sitzt im Bad / Mecha tritt ein, sie möchte mit ihm reden
01:01:20	José und Vero im Bett: Sie streiten
01:02:17	Mecha und Gregorio sitzen am Bett: Mecha verbannt Gregorio aus ihrem Zimmer
01:03:03	Im Wald: Joaquín und Martín beschimpfen die indigenen Kinder
01:04:00	Luchi und die Schwestern warten im Auto: Gregorio klopft an die Fensterscheibe / die Kinder verstecken sich
01:04:47	In Mechas Zimmer: Tali und Mecha plaudern über Mercedes und alte Zeiten / Gregorio tritt ein und packt seine Sachen
01:06:20	José telefoniert mit Mercedes / Vero und Augus sitzen in Veros Zimmer und packen Augus' Sachen / José tritt vergnügt ein und erzählt, dass Mercedes nicht kommt / Vero und José spielen im Schlamm
01:07:40	Im Wald: Joaquín und Martín sprechen über das „unzivilisierte“ Verhalten der Indios
01:08:50	Auf Mechas Bett: Tali kümmert sich um Mechas Wunde / Streit mit Momi / Mecha fleht Tali an, mit ihr nach Bolivien zu fahren

01:10:55	La Mandrágora: chaotische Abreisevorbereitungen / Vero und Jose duschen / Talis Familie reist ab / Isa möchte in die Stadt, Momi bringt sie mit dem Auto
01:14:30	José liegt im Bett: Vero zieht sich vor ihm an
01:14:48	In Talis Haus: Rafael wäscht Marina / Tali sucht nach Dokumenten für Bolivien / Rafael verweigert seine Hilfe / sie streiten schweigend
01:16:09	Im Lokal: Isa spricht mit Perro, während Momi wartet / Isa ist schwanger
01:17:11	5. Fünfter Tag Mecha im Bett: <i>La Virgen</i> im Fernsehen / Mercedes ruft an und verlangt nach José
01:19:43	In Talis Garage: Tali findet die von Rafael im Alleingang gekauften Schulsachen im Auto
01:21:15	Momi und Isa liegen am Bett: Gregorio tritt ein, er braucht Momis Hilfe / Momi verweigert sie ihm
01:22:48	In Talis Haus: Es regnet / Luciano und Mariana spielen mit ihren Schulsachen / Tali raucht / Luciano hält die Luft an / Tali beschließt, nicht nach Bolivien zu fahren
01:25:10	Mecha liegt mit José und Joaquín im Bett: Im Fernseher läuft Schwimmen / Tali ruft an und sagt die Reise ab / Gregorio holt sich einen Polster / Isa kündigt / Mecha schimpft
01:27:32	Die weinende Isa packt ihre Sachen / Momi umarmt sie
01:28:28	José und Mecha installieren einen kleinen Kühlschrank in Mechas Zimmer
01:29:04	Isa verlässt mit Perro La Mandrágora / Momi steht allein unter der Dusche
01:29:32	6. Sechster Tag In Talis Schlafzimmer: Musik ertönt von oben / Luciano fährt mit dem Dreirad hinaus / der Nachbarshund bellt / er klettert auf die Leiter und stürzt ab / Luciano liegt tot am Boden
01:32:09	Vero am Telefon: Es ist besetzt
01:32:21	Mercedes und José sitzen in Buenos Aires im Bett: José hält den Telefonhörer in der Hand / er bringt es nicht über sich, Tali anzurufen / Mercedes geht allein zur Arbeit
01:33:16	Vero liegt am Pool / Momi kommt von ihrer Pilgerreise zur Erscheinung der Jungfrau zurück: „No vi nada“ / Nebelwald
01:34:27	Abspann

10.1.2. Sequenzprotokoll *La niña santa*

00:00:00	1. Exposition Titelvorspann / Kirchenlied / Katechismusunterricht
00:03:57	Im Hotel: Die Ärzte beziehen ihre Zimmer / Dr. Jano sieht Helenas nackten Rücken

00:04:26	In einem Hotelzimmer: Helena und Mirta sprechen mit einem Ingenieur
00:04:45	Dr. Jano registriert sich / sieht Helenas Beine im Spiegel / er muss sich das Zimmer eine Nacht mit Dr. Vesalio teilen / Dr. Vesalio flirtet mit den Laborgehilfinnen
00:05:50	Beim Katechismusunterricht: Diskussion zum Thema: <i>Folge dem Ruf Gottes, um gerettet zu werden. Das ist der Sinn unseres Lebens</i> / Therminvox erklingt von der Straße
00:07:49	Im Speisesaal des Hotels: Mirta, Helena und Florinda sitzen am Tisch / Helenas Exmann bekommt erneut Zwillinge
00:09:30	2. Der erste Kontakt Auf der Straße vor dem Therminvoxspieler: erste Berührung zwischen Amalia und Dr. Jano
00:11:10	Im Hotelzimmer: Helena liegt niedergeschlagen am Bett / Amalia legt sich zu ihr / sie sprechen über die Zwillinge und den Ärztekongress
00:12:15	Am Pool: Amalia beobachtet Dr. Jano und betet / Dr. Jano beobachtet Helena, die in den Pool steigt / sie leidet an Tinnitus / Helena kehrt zu Amalia zurück und wird wütend, weil Amalia betet / sie beginnt eine Romanze zu rezitieren
00:15:05	Im Hotelzimmer: Es ist Nacht / Helena und Amalia schlafen am Bett / der Fernseher läuft / Freddy kommt und legt sich zu ihnen
00:17:04	In Janos Zimmer: Jano liegt im Bett / das Telefon klingelt / Dr. Cuesta und Dr. Vesalio kommen herein / Vesalio zieht sich um / sie sprechen über den Schluss des Kongresses: Interpretation eines Patientengesprächs
00:18:40	In der Waschküche: Amalia und Jose beten und malen / sie drücken sich die Augen zu, um danach Farben und Formen zu sehen
00:20:29	Im Lift: Die Ärzte steigen ein / Amalia steht im Hintergrund und berührt Janos Hand / sie streift durch die Gänge und berührt die Wände / sie betritt Janos Zimmer und riecht an seinem Rasierschaum
00:22:17	Im Zimmer von Joses Großmutter: Jose tritt ein / ihr Cousin liegt im Bett / sie legt sich dazu / die beiden haben Analsex, um Joses Jungfräulichkeit zu bewahren
00:24:49	3. Jano und Helena lernen einander kennen – Amalia hat eine Mission Am Ärztekongress: Pause zwischen den Vorträgen / Freddy macht Helena und Jano bekannt / Helena geht allein an die Bar / Jano kommt zu ihr / sie flirten
00:27:16	Im Bus: Eine Freundin erzählt Jose und Amalia eine Gruselgeschichte / sie steigen an der Unfallstelle aus der Erzählung aus / die Mädchen laufen schreiend und kreischend über die Straße ins Dickicht / Schüsse fallen / die Mädchen werden hysterisch / es sind nur Jäger
00:29:45	In der Hotelküche: Mirtas Tochter kocht / Helena kommt herein und schwärmt von Jano / Mirta kommt dazu / Manuels Frau ruft an / Helena will nicht mit ihr sprechen / sie geht zu Jano
00:31:13	Beim Katechismusunterricht: Amalia liest eine Geschichte vor, die keiner versteht / die Mädchen diskutieren / Inés bricht die Diskussion ab
00:34:20	In Helenas Zimmer: Helena und Freddy liegen im Bett / sprechen über Freddys

	abgebrochenes Medizinstudium, seine Exfrau, seine Kinder
00:36:30	Auf der Straße vor dem Thereminvoxspieler: Jano und Amalia sind in der Menge / sie beobachtet ihn / es kommt zu keiner Berührung
00:37:17	Im Hotel: Jano und Helena steigen in den Lift / Helena lädt ihn zum Essen ein und bemerkt, dass sie geschieden ist
00:37:57	Bei Jose: Amalia, Jose und andere Mädchen lernen / Joses Mutter und Freundin tratschen über das Dienstmädchen / Amalia erzählt Jose von ihrer Mission / ein nackter Mann fällt vom Balkon
00:39:56	In Helenas Zimmer: Helena liegt wie tot am Bett / Amalia kommt herein und legt ihre Hand über ihren Körper / Helena schreckt auf / Amalia kuschelt sich zu ihr und erzählt vom Mann, der vom 2. Stock fiel und wie durch ein Wunder überlebte
00:41:25	Bei Jose im Bad: Jose duscht / ihre Mutter sitzt vor der Dusche und spricht über Helena und die Unverantwortlichkeit, Amalia in einem Hotel aufzuziehen
00:42:22	Im Speisesaal des Hotels: Jano, Helena, Freddy, Mirta sitzen am Tisch / Jano und Helena flirten / ein Fotograf kommt hinzu / sie machen ein Gruppenfoto
00:47:01	Jose, Amalia und andere Mädchen spritzen Buben mit einem Wasserschlauch an
00:47:20	In Helenas Zimmer: Helena tanzt im Seidennachthemd vor dem Spiegel / ein paar Kinder schauen ihr zu / Mirta schaltet Radio aus
00:48:30	Beim Pool: Die Ärzte sind um den Pool versammelt / Helena schwimmt und erntet Applaus / Jano und sie verabreden sich zum Abendessen
00:50:58	Beim Katechismusunterricht: Ein Mädchen erzählt eine neue Geschichte zum Ruf Gottes
00:52:24	Am Kongress: Jano schlägt Helena vor, bei der Vorführung des Patientengesprächs mitzumachen
00:54:52	4. Der zweite Kontakt – Jano wird zum Gejagten Auf der Straße vor dem Thereminvoxspieler: Carmen / Amalia stellt sich absichtlich vor Jano / zweite Berührung / Amalia dreht sich um / Jano flieht
00:56:18	Im Lift des Hotels: Dr. Cuesta spricht mit Jano über Vesalios schlechtes Benehmen / Jano bezieht alles auf sich selbst
00:56:39	Beim Katechismusunterricht: Die Mädchen singen
00:57:40	Helena beim Gehörtest
00:59:05	Im Hotel: Amalia betritt Janos Zimmer, während dieser schläft / er schreckt auf / sie ist bereits weg
01:00:10	In der Hotellounge: Mirta, Freddy und Vesalio probieren das Thereminvox aus
01:01:47	Am Pool: Amalia schleicht sich hinter einer Plane an und beobachtet Jano / er sieht sie und erschrickt / sie schleicht davon
01:03:17	Jano geht auf sein Zimmer: Amalia folgt ihm / er stellt sie, gibt ihr Geld und sagt sie solle verschwinden / Amalia läuft weinend davon
01:04:06	Im Copyshop: Jose tröstet die weinende Amalia / sie spricht von ihrer Mission, Jano zu retten / Jose und ihr Cousin machen sich ein Treffen bei ihrer Großmutter aus

01:05:48	Im Massageraum: Freddy und Cuesta unterhalten sich / Vesalio holt vergnügt Weinflaschen / Mirta will ihre Tochter in die Küche holen / Sie bleibt
01:06:44	In Helenas Zimmer: Jano und Helena besprechen die Vorführung
01:09:17	Bei Jose: Joses Geschwister haben Läuse / die Mutter schimpft
01:10:46	5. Jano erkennt Amalia als Helenas Tochter – seine Lage spitzt sich zu Im Hotel: Freddy, Dr. Vesalio und Jano treten in ein Bad, in dem Helena mit Ingenieuren steht / Helena stellt Jano Amalia als ihre Tochter vor
01:11:53	Jano im Lift: Jemand ruft ihn wegen eines Anrufs seiner Frau / er steigt in eine Telefonzelle / Amalia geht in ihr Zimmer und masturbiert.
01:15:00	Im Speisesaal: Helena und Amalia sitzen am Tisch / Jano setzt sich an einen anderen Tisch / Amalia hat Fieber / Freddy und Helena setzen sich zu Jano / Freddy erzählt von einem Vorfall zwischen einem Arzt und einem Mädchen / Jano gerät in Schock
01:17:50	Im Hotel: Helena beklagt sich bei Mirta über Janos Distanziertheit / Mirta erklärt es mit der bevorstehenden Ankunft seiner Familie
01:18:55	In der Waschküche: Jose untersucht ihre Arme auf Stigmata / Amalia ist krank / Jose küsst sie
01:21:09	Helena wäscht Freddys Haare und schickt ihn zu Jano
01:21:47	Freddy klopft an Janos Tür: Sie sprechen über Kinder
01:22:36	Freddy kommt zu Helena zurück / er will seine Kinder anrufen, tut es aber nicht / er ruft bei seiner Exfrau an und legt auf, ohne etwas zu sagen
01:25:04	Amalia schwitzt im Fiebertraum / Mirta und Helena sind bei ihr / es ist Nacht / sie holen Dr. Jano / er untersucht Amalia / sie flüstert ihm ins Ohr / Jano erschrickt
01:26:35	Am Pool: Amalia hält die Luft unter Wasser an / Jano ist mit Familie am Beckenrand / sie beobachten einander
01:27:41	Joses Eltern ertappen sie und ihren Cousin im Bett / Jose erzählt von Amalia und Jano
01:29:19	6. Finale: Showdown zwischen Jano und Amalia und Helena und Jano – der Skandal fliegt auf In Janos Zimmer: Seine Familie verlässt das Hotel, um einen Ausflug zu machen / Amalia tritt ein und sagt Jano, dass er ein guter Mensch sei / sie will ihn küssen / er stößt sie zurück
01:32:36	Jano klopft an Helenas Zimmer und will alles gestehen / sie versteht ihn falsch und küsst ihn
01:33:51	Im Hotelfoyer: Jose und ihre Eltern warten auf Helena / Janos Familie kommt vom Ausflug zurück / erfahren, dass es einen Vorfall zwischen einem Arzt und einem Mädchen gab
01:35:12	Am Kongress vor Janos und Helenas Aufführung: Seine Frau und seine Tochter erzählen Jano von dem Skandal / Jano bleibt stumm / Helena tritt auf die Bühne / Jano wartet hinter der Bühne / alle warten auf ihn
01:37:15	Joses Eltern warten im Foyer

01:37:44	Amalia schwimmt im Pool / Jose springt im Gewand ins Wasser / die beiden treiben durchs Wasser
01:40:41	Titel

10.1.3. Sequenzprotokoll *La mujer sin cabeza*

00:00:00	1. Exposition Vorspann / Titel auf schwarzem Hintergrund / Soundscape einer Landstraße / etwas quietscht
00:00:37	Drei Buben laufen mit einem Hund über ein Feld / durchs Dickicht / durch einen leeren Kanal neben der Landstraße
00:02:28	Zwei Frauen betrachten ihre Augen in einem Autofensterglas / mehrere Frauen mit steigen mit ihren Kindern in ihre Autos / sie plaudern über die Eröffnung eines Schwimmbads und Veros Haarfarbe
00:04:45	Vero fährt mit dem Auto über die Landstraße / der Unfall / Vero fährt weiter und bleibt erst später stehen / es beginnt zu regnen
00:08:24	Titel: LA MUJER SIN CABEZA / Stille, dann Motorradgeräusch
00:08:34	2. Im Spital Vero auf der Rückbank in einem fahrenden Auto / neben ihr ein Kind / draußen eine Frau auf Motorrad / Stimme einer Frau: „ <i>Esta agua no le hace bien al cabello.</i> “
00:09:23	Vero blickt im Spital aus dem Fenster / es regnet / Frau spricht weiter und streicht ihr übers Haar / eine Frau wird von der Polizei abgeführt
00:10:01	Vero wird geröntgt / Stimme aus dem Off: <i>Se está durmiendo la señora.</i>
00:10:35	Im Wartezimmer: Frau spricht weiter / Vero lehnt mit geschlossenen Augen an der Wand
00:10:57	Bei der Anmeldung: Vero füllt ein Formular falsch aus / sie verlässt die Anmeldung / die Krankenschwester füllt das Formular für Vero aus
00:11:45	Auf der Toilette: Vero dehnt vor dem Spiegel ihren Hals / jemand singt / ein Mädchen kommt aus dem Klo, umarmt Vero und zeigt ihr ihren oberen Zahn / die Krankenschwester und eine Polizistin suchen nach einer Patientin, die nicht aus der Toilette kommen will / sie treten die Türe auf und führen die Frau ab
00:13:04	3. Im Hotel Vero sitzt im Taxi / es ist bereits finster
00:13:22	Im Hotelzimmer: Vero hält ein Glas trüben Wassers in der Hand / Hotelangestellter gibt ihr den Zimmerschlüssel und geht
00:13:45	Vero liegt angezogen auf dem Bett / draußen ist es schon hell
00:13:50	Die Putzfrau betritt das Zimmer / draußen ist es dunkel
00:14:06	Im Hotelfoyer: Vero kommt herunter und setzt sich an einen Tisch im dunklen Speisesaal / es beginnt wieder zu regnen / einige Männer kommen herein,

	darunter Juanma
00:15:02	Juanma bringt Vero auf ihr Zimmer / Vero lässt ihren Tee fallen
00:15:26	Im Hotelzimmer: Vero trinkt Tee / Juanma nimmt ein Sandwich für Vero entgegen / Vero legt sich ins Bett / Juanma will sich verabschieden / Vero zieht ihn an sich / sie schlafen miteinander
00:17:04	Am Morgen des nächsten Tages: Juanma plaudert / Veros Handy klingelt / sie hebt ab, sagt nichts und legt auf
00:17:44	4. Vero in ihrem Alltag Im Auto: Juanma bringt Vero nach Hause
00:17:55	Juanma und Vero betreten das dunkle Haus / Juanma verabschiedet sich / Geräusch aus dem Off: Das Geräusch kommt von einem Fensterladen / Vero öffnet den Fensterladen und versucht auch den Rollladen anzuheben / draußen ist es hell
00:18:24	Vero setzt sich im Bett auf / es ist Tag / Marcos betritt mit totem Tier das Haus / Vero schleicht sich hinunter / sie sehen einander im Spiegel / Vero flüchtet ins Bad und steigt mit ihrem Gewand unter die Dusche / Marcos spricht von außen mit ihr
00:20:00	Die Kastentür geht auf / Vero zieht sich an / Marcos schläft am Bett / er wacht auf und entschuldigt sich
00:21:00	In der Küche: Vero steht verloren da / Marcos nähert sich / Vero sucht in den Schränken nach Kaffee / Marcos spricht mit einer Angestellten über das tote Tier / Vero kennt sich in ihrer eigenen Küche nicht mehr aus / Marcos hilft ihr / Marcos geht / das Telefon klingelt, man erwartet Vero in der Ordination / die Angestellte ruft ein Taxi / Vero hat ihre Adresse vergessen
00:23:40	Im Taxi: Veros Handy klingelt / sie hebt ab und legt auf
00:24:19	In der Ordination: Vero setzt sich ins Wartezimmer und setzt sich / man ruft sie / sie soll zwei Buben untersuchen und weiß nicht wie / die Arzthelferin organisiert alles Weitere / Vero glaubt, ein Geschenk, das sie für ihre Tante besorgen ließ, sei für sie
00:26:51	Am Spitalsparkplatz: Vero sucht ihr Auto / findet es / es ist verbeult
00:27:28	Ihr Bruder überrascht sie / sie steigen gemeinsam ins Auto
00:27:59	in Josefinas Haus: Um Vero herum herrscht reges Treiben
00:28:59	Vero ist plötzlich allein am Sofa / sie blickt auf geschlossene Türen / schließlich kommen die anderen wieder aus den Zimmern
00:30:52	4. La Tía Lala Im Wohnzimmer der Tía Lala: Frauen beten zu Heiligen Jungfrau Maria / Orgelmusik
00:31:33	In Lalas Zimmer: Josefina, Vero und Tia Lala sehen sich Veros Hochzeitsvideo an / Lala spricht schlecht über die Hochzeitsgäste / Vero hat vergessen, dass sie eine Tochter hat / Lala gerät in Panik, weil sie glaubt eine Tote im Video zu sehen
00:34:09	5. Die Vergangenheit holt Vero ein Marcos und Vero sind im Bad: Ihre Tochter Fernanda ruft an / Marcos fragt nach

	Veros Auto / sie sagt, sie hätte einen Hund angefahren
00:34:48	Ein Junge läutet an der Tür und möchte Veros Auto waschen
00:35:10	Auf der Landstraße: Vero, Josefina und ihre Kinder fahren im Auto / einer wirft einen Schuh aus dem Fenster / Vero steigt aus / Quietschton / der Kanal ist voll Wasser
00:35:51	Am Sportplatz: Die Jungen betreiben Sport / Vero und die anderen Frauen gehen am Platz vorbei / ein Junge bricht plötzlich zusammen und bleibt am Boden liegen
00:36:51	Vero geht auf die Toilette: Es kommt kein Wasser aus den Hähnen / sie beginnt zu weinen / ein Angestellter tröstet sie und bringt ihr Wasser
00:38:47	6. Das Geständnis Im Supermarkt in der Schlange vor der Kasse: Vero sagt Marcos, sie hätte jemanden überfahren
00:39:54	Auf der Landstraße: Es ist Nacht / Vero und Marcos suchen die Unfallstelle / Marcos meint, er hätte einen Hund gesehen / Vero widerspricht
00:41:30	Jemand weckt Vero mit Küsse / Vero erschrickt / es ist ihr Bruder / er übernimmt ihre Patienten / sie soll sich ausruhen und schlafen
00:42:12	Am Abend in Veros Zimmer: es regnet / Vero wird massiert / Marcos hat Juanma verständigt / Juanma tritt ein mit schuldbewusstem Gesicht und beginnt sich wegen des Seitensprungs zu erklären / Marcos unterrichtet ihn und erzählt von Veros Unfall / Juanma telefoniert, um sich nach einem Unfall zu erkundigen / die beiden Männer begutachten Veros Auto
00:48:00	7. Der Alltag kehrt zurück Vero blickt auf ihren Garten und den Gärtner / die Sonne scheint / Marcos liegt noch im Bett und spricht mit der Tochter, die ihren Besuch ankündigt
00:48:38	Bei Josefina: Candita will losfahren / Vero unterhält sich
00:49:33	Auf der Landstraße im Auto: Außen fährt Canditas Freundin am Motorrad und weist den Weg / Josefina spricht über den neuen Pool
00:50:20	Beim Topfgeschäft: Der Inhaber klagt über das Fehlen eines seiner Angestellten / Er kann den schweren Topf nicht herunterholen / Die Frauen beschließen ein anderes Mal zu kommen / Candita flirtet mit ihrer Freundin und mit Vero, man hört ihre Stimmen nicht / Josefina wird zornig
00:51:57	Im Dickicht neben der Landstraße: Die Frauen suchen etwas, wahrscheinlich Pflanzen / Man hört den Quietschton / Canditas Freundin fragt Vero, ob sie sich schon besser fühlt / Vero bleibt ruhig / Candita ruft die anderen, weil sie die Pflanzen gefunden hat
00:52:49	Im Auto: Candita und Vero schlafen / sie fahren an einer Unfallstelle neben dem Kanal vorbei, der nun voll Wasser ist
00:54:51	Bei Tía Lala: Lala liegt im Bett / sie hört Gespenster / Vero ist bei ihr und will sie beruhigen / Lala meint, Veros Stimme höre sich komisch an / Vero spricht mit Juanma über den Unfall, an dem sie vorbei gefahren sind
00:57:39	8. Die Geheimpläne der Männer / Veros schlechtes Gewissen Bei der Eröffnungsfeier des Pools: Jose spricht mit Vero / Juanma telefoniert /

	Marcos und er schmieden Pläne, die man nicht hört
00:59:06	In Veros Haus: Vero ist noch im Nachthemd / Veros Angestellte meldet, dass der Junge, der Autos wäscht, wieder an der Tür sei / die Angestellte soll ihm etwas zu essen geben
00:59:50	In Veros Haus: Vero ist nun angezogen / draußen arbeitet der Gärtner / Vero geht in den Garten / der Gärtner findet einen Poolanschluss unter der Erde / Vero liest die Zeitung und blickt zum Gärtner
01:02:12	In Canditas Zimmer: Candita und ihre Freundin hören Musik / Jose und Vero treten ein / Josefina schimpft über die Musik / sie will, dass Canditas Freundin Vero begleitet, die Töpfe zu holen / die beiden verlassen das Zimmer / Candita will, dass sich Vero zu ihr setzt / sie beißt Vero / Candita will mitfahren und sehen, ob der ermordete Junge gefunden wurde / Vero insistiert, er sei ertrunken / Candita will Vero küssen / Vero geht / Candita ruft ihr nach, sie solle auf ihren Liebesbrief antworten oder ihn zurückgeben
01:04:11	Im Auto auf der Landstraße: Vero und Canditas Freundin / Vero will nicht am Kanal vorbeifahren, sondern einen längeren Umweg nehmen
01:04:33	Beim Gärtner: Der Gärtner beklagt sich über den Regen und dass der Junge noch nicht zurückgekehrt sei / er beklagt die Familie des Jungen und dass er den schweren Topf noch immer nicht herunterholen könne / Vero antwortet ihm gereizt, sie könne nicht jede Woche herkommen / Vero bringt Canditas Freundin nach Hause / sie soll der Mutter des verschwunden Jungen etwas bringen
01:06:05	Im Auto: Die beiden fahren zur Siedlung / Vero lässt Canditas Freundin aussteigen / sie fragt für Vero nach dem Weg aus der Siedlung
01:08:31	9. Die Beweise für die Geschehnisse des letzten Wochenendes sind verschwunden Im Spital: Vero will ihr Röntgenbild abholen / es ist keines vorhanden auch Veros Aufnahmeformular fehlt / Vero soll auf der Radiologie nachfragen
01:09:22	Auf der Radiologie: Vero wartet draußen, während eine Frau geröntgt wird / dann steht sie auf und geht
01:09:52	Am Parkplatz: Vero sitzt im Auto / ihr Bruder kommt und fragt, was sie hier tue, er habe die Bilder bereits für Vero abgeholt, sie solle heimfahren und sich keine Sorgen machen
01:10:23	In Veros Haus: Vero liegt im Bett mit einem Handtuch um den Kopf / es ist Tag / der Junge, der die Autos wäscht, klingelt an der Tür / Vero hat jetzt schwarzes Haar / Vero bittet ihn, Pflanzen ins Haus zu tragen / sie bietet ihm viele alte Sachen an / er nimmt ein paar T-Shirts mit
01:13:49	In der Schule: Vero untersucht die Zähne der Schulkinder
01:14:40	In Veros Haus: Vero wird massiert / ihre Tochter kommt an
01:15:00	Im Garten: Marcos und die Tochter sind im Garten / Vero kommt hinzu / sie gehen zum Auto, um das Hochzeitsgeschenk für eine Freundin zu begutachten / der Gärtner kommt mit seinem Auto und zwei Jungen / sie bringen die versprochenen Töpfe / Vero ist besorgt und zeigt Marcos eine Beule an ihrem Auto, die vergessen wurde / Marcos verspricht sie zu glätten
01:17:42	Im Hotel: Vero betritt das Foyer / Josefina und Juanma kommen und begrüßen sie / sie gehen gleich wieder / Veros ist plötzlich allein

01:18:18	Auf der Toilette des Hotels: Vero wartet / Josefina kommt / sie sprechen über Veros neue Haarfarbe / plötzlich wird Josefina still / Vero steigen die Tränen in die Augen / Josefina geht / Vero weint allein
01:18:54	10. Die Vergangenheit ist ausgelöscht An der Rezeption: Vero fragt, ob ihr Zimmer 818 letzte Woche besetzt war / es war nicht besetzt / sie betritt den Speisesaal / die Glastüren schließen sich / dahinter sind alle fröhlich, jedoch verschwommen / es ertönt extradiegetische Musik
01:20:59	Titel

10.2. Film Credits und Filmplakate

10.2.1. *La Ciénaga*

Produzentin: Lita Stantic

Regie: Lucrecia Martel

Drehbuch: Lucrecia Martel

Ton: Herve Guyader, Guido Beremblum

Schnitt: Santiago Ricci

Kamera: Hugo Colace (ADF)

Dauer: 96 Minuten

Erscheinungsjahr: 2001

Land: Argentinien



Abb. 42: *La Ciénaga*

(www.imdb.com)

10.2.2. *La niña santa*

Produktion: Lita Stantic, Pedro u. Agustín Almodóvar

Regie: Lucrecia Martel

Drehbuch: Lucrecia Martel

Ton: Marcos de Agurre, Guido Berenblum

Kamera: Felix Monti

Schnitt: Santiago Ricci

Dauer: 104 Minuten

Erscheinungsjahr: 2004

Land: Argentinien



Abb. 43: *La niña santa*
(www.laninasanta.com)

10.2.3. *La mujer sin cabeza*

Produktion: Agustín u. Pedro Almódvar

Regie: Lucrecia Martel

Drehbuch: Lucrecia Martel

Ton: Guido Berenblum

Kamera: Bárbara Álvarez

Schnitt: Miguel Schverdfinger

Dauer: 86 Minuten

Erscheinungsjahr: 2008

Land: Argentinien



Abb. 44: *La mujer sin cabeza*
(alternativa.cccb.org)

11. Abstract

In wissenschaftlichen Kreisen haben in den vergangenen Jahren die Werke der argentinischen Regisseurin Lucrecia Martel viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ihre drei Spielfilme *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) und *La mujer sin cabeza* (2008) eröffnen Einblicke in das komplizierte Leben in der gegenwärtigen Gesellschaft Argentiniens. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich dabei auf den Aspekt der Dekadenz in den genannten Filmen. Konkret lautet die Forschungsfrage: *Wie manifestiert sich das Phänomen der Dekadenz in den ersten drei Spielfilmen Lucrecia Martels?*

Als Vorarbeit zur Beantwortung dieser Frage wird zunächst der Begriff der Dekadenz in seiner Herkunft und in seinen zahlreichen Bedeutungsnuancen untersucht. Außerdem wurden die Filme einer ausführlichen Filmanalyse unterzogen, wobei die 2009 erschienene Einführung *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse* von Alice Bienk als Orientierung herangezogen wurde. Ausführliche Sequenzprotokolle zu allen drei Filmen finden sich im Anhang der Arbeit.

Auf diese aufbauend erfolgt dann die eigentliche Interpretation, bei der auf die verschiedensten filmsprachlichen Mittel eingegangen wird, sowohl auf der Mikroebene (Bild- und Tonebene) als auch auf der Makroebene (Struktur der Handlung, Erzählperspektive, Zeitgestaltung etc.). Dabei wurde das Augenmerk insbesondere auf jene Mittel gelegt, die mit dem Phänomen der Dekadenz in Zusammenhang gebracht werden können.

In der Conclusio wird ausgeführt, dass alle drei Filme deutliche Elemente von Dekadenz erkennen lassen. Während diese aber in *La Ciénaga* ganz klar ein Hauptthema darstellt, steht Dekadenz in *La niña santa* nicht so sehr im Vordergrund. Im dritten Film, *La mujer sin cabeza*, schließlich, zeigt sich Dekadenz sowohl auf einer individuellen, als auch auf einer gesellschaftlichen Ebene.

12. Spanische Zusammenfassung

El fenómeno de la decadencia en las películas de Lucrecia Martel

Introducción

Este trabajo se centra en las tres primeras películas de Lucrecia Martel, una directora de cine argentina que forma parte de un movimiento innovador que ha renovado el mundo cinematográfico del país austral en los últimos años. Esta nueva corriente que los críticos han denominado como *Nuevo cine argentino* se ubica en torno al largometraje *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnano e Israél Adrián Caetano en el año 1998, una película sobre la dura vida de los jóvenes en paro de Buenos Aires (véase Rocha 2011: 26 y Page 2009: 37).

Las tres películas de Lucrecia Martel tienen lugar en la provincia argentina de Salta, lugar de nacimiento de la directora. El ciclo conocido como *la trilogía Salta* ofrece un vistazo de la vida complicada de la clase media en la sociedad provincial en Argentina. Sus protagonistas son principalmente mujeres adultas, que luchan contra miedos ante el futuro o la pérdida del control sobre su vida. Otros temas de relevancia por ejemplo son las relaciones conflictivas entre padres e hijos y entre parejas o el rol de la religión en la vida de la gente.

Los filmes de Martel son complejos y muchas veces dejan huecos dentro del relato, por lo cual permiten un gran número de interpretaciones diferentes e individuales por parte de sus espectadores. Mi propósito es abordar la cuestión de la decadencia en las películas. Mi pregunta de investigación será: *¿Cómo se manifiesta la decadencia en las películas de Lucrecia Martel?* Mi hipótesis es que decadencia aparece como tema recurrente en la obra cinematográfica de Martel.

Para responder a esta pregunta en primer término es necesario definir el concepto de decadencia. En segundo lugar voy a presentar el método con el que pretendo analizar los tres filmes. Finalmente llevaré a cabo una recapitulación de mi trabajo en la que voy a contrastar los resultados del presente trabajo.

Para mi tesina he tomado como base los trabajos de investigación precedentes tales como las investigaciones de Joanna Page (2007 y 2009), Pedro Lange-Churion

(2012) y Ana Peluffo (2011), que analizan las películas de Martel desde una perspectiva política y social. También es necesario nombrar los trabajos de Cecilia Sosa (2009) y Ana Moraña (2011), que relacionan la tercera película *La mujer sin cabeza* (2008) con las consecuencias de la dictadura militar de Argentina (1976-1983) o de Wolfgang Bongers (2009) y Amanda Holmes (2011) que se dedican a las topografías, la dicotomía ciudad/campo y la manera especial en que Lucrecia Martel emplea el *framing* en sus filmes. Por otro lado aproximaciones como la de Hugo Ríos (2008) que muestra la importancia de los sentidos en sus películas o de Sabine Schlickers (2014), Deborah Martin (2011 y 2013), Ana Forcinito (2006) y Jennifer Slobodan (2012) que toman una perspectiva feminista para su análisis son realmente pertinentes para abordar la materia del presente trabajo.

Definición de *decadencia*

La palabra *decadencia* deriva del verbo latino *decadere* del siglo IV d. C., que está compuesto por los lexemas *de* (prefijo de dirección de arriba a abajo) y *cadere* (verbo intransitivo caer) con el significado equivalente a caer o decaer en castellano moderno. El sustantivo *decadentia* aparece por primera vez en el año 1413 en la crónica de la abadía benedictina de Le Bec de Normandía. Ahí se refiere a molinos y viviendas que se encuentran “*in magna decadentia et ruina*” (Bauer 2001: 21), es decir que están *decayendo*, una imagen que ilustra el sentido literal de la palabra.

En el sentido figurado se usaba la palabra después para describir una caída metafórica por ejemplo la de una cultura. Ya en la época antigua existía la concepción de un ciclo recurrente de ascenso y declive para todo el universo, la naturaleza y el ser humano. En este contexto la decadencia es vista como una consecuencia natural e inevitable (véase Klein 2010: 1). Este concepto se empleaba también en historia, como se puede ver en la famosa obra *Los trabajos y días* del poeta griego Hesíodo, donde describe las cinco *Edades del hombre* que se desarrollan desde la edad de oro, la edad de plata, bronce y la de los héroes hasta que terminan en la edad de hierro. El poeta Virgilio más tarde anunciará en su cuarta égloga de las Geórgicas a través del nacimiento de un nuevo salvador, Augusto, el retorno del siglo de oro y así completa la idea cíclica de la historia (véase Heckel 2003: 706-708).

También en épocas más recientes la idea de la decadencia jugó un rol importante dentro de la historiología. Historiadores como Giambattista Vico (1668-1744), Oswald Spengler (1880-1936) e Arnold Toynbee (1889-1975) entendían la historia como una serie de fases alternantes de ascensión y decadencia. Se veía a las sociedades y civilizaciones como organismos que sucumben a un proceso natural de auge y apogeo (véase Morley 2004: 573). Un ejemplo de gran importancia fue la decadencia del imperio Romano, que describió, entre otros, Edward Gibbon (1737-1794) en su obra *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (véase Kernbauer 2007: 9). Al hacer frente a las caídas del pasado se intentaba encontrar causas y síntomas de una cultura en decadencia y establecer paralelismos con el propio presente, para poder contrarrestar una eventual caída propia (véase Widmer 1980: 19-18.). Como causa se encontraba principalmente riqueza y, por consiguiente, corrupción moral (véase Klein 2010: 7). Pero también la decadencia del arte se entendía como síntoma de una cultura decadente que se muestra en un declive de un ideal anterior (véase Kernbauer 2007: 8).

A partir de la época de la Ilustración se cambiaba poco a poco la idea cíclica del tiempo por la fe en el progreso y un concepto línea de tiempo. Decadencia fue visto ya no como un proceso natural sino como un mal que había que evitar (véase Klein 2010: 6).

Para mi análisis cinematográfico quiero emplear el término *decadencia* en el sentido figurado más amplio y neutral, es decir, voy a elaborar declives de diferentes formas, pero sin asociarlos con conceptos negativos o pesimistas.

Método

Para mi análisis cinematográfico seguiré los lineamientos expuestos por Alice Bienk en su *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse* del año 2009. Bienk entiende a la película como un lenguaje propio (“eine Form von Sprache” Bienk 2009: 12) y ve a la película como una especie de texto, que cuenta historias a través de imágenes. Estas imágenes son formaciones de signos complejas (véase Bienk 2009: 13), cuya complejidad resulta de las numerosas opciones de diseño, como por ejemplo el empleo de la luz y del sonido, la composición de la imagen o la elección de los planos de cámara. Estas diferentes herramientas se llaman *Codes* (códigos), y juntados dejan de

ver a una película como un texto de varios códigos (“mehrfach codierten Text” Bienk 2009: 12).

El análisis de estos códigos puede proveer importantes claves y respuestas respecto a una pregunta de investigación concreta. Dado que no todos los recursos cinematográficos tienen la misma importancia en cada escena, hay que preguntarse siempre por el rol de un código o de varios códigos en su conjunto para el significado de una escena o una película entera (véase Bienk 2009: 14).

Para este trabajo eran importantes todos los códigos que se pueden relacionar con el fenómeno de la decadencia. Por ejemplo he ilustrado el desarrollo de los personajes a través de características y la línea de conducta del argumento. He clasificado motivos de decadencia a través de códigos de tomas y escenas concretas, como por ejemplo el sonido o plano de cámara.

Análisis cinematográfico

La Ciénaga (2001)

En *La Ciénaga* la decadencia figura como uno de los temas principales. En esta película se presenta una acomodada familia de clase media que está a punto de desintegrarse. El filme desarrolla la acción de una forma no convencional, construyendo un ambiente general que transmite una sensación oprimente de estagnación, desesperación y ruina. Para ilustrar los aspectos de decadencia de la película se puede, por un lado, analizar los personajes, la forma de la que viven, cómo se tratan entre ellos y su desarrollo personal y por otro lado, se puede identificar motivos concretos que transmiten una sensación de decadencia de forma asociativa, como por ejemplo el motivo de la estagnación y estrechez, la amenaza y la violencia o el motivo del racismo.

Los personajes

Mecha es una de las protagonistas de la película y el prototipo de un personaje decadente. En la mayoría del tiempo la vemos tumbada en su cama, los lentes de sol oscuros puestos y encerrada en su cuarto con las ventanas tapadas. Un vaso de vino en

la mano intenta huir de su vida frustrante a través del alcohol, mirando la tele todo el día. Le da asco la vida. A su marido lo echa de la cama matrimonial, les grita a sus hijos y a sus empleados. Cuando viene Tali, su amiga de tiempos pasados, hace un último esfuerzo de salir de su casa, y de la ciénaga que ya es su vida. Pero el plan de las dos mujeres de ir a Bolivia para comprar los útiles escolares para sus hijos, fracasa y Mecha parece ser condenada a sufrir el mismo destino como ya antes su madre (véase Forcinito 2006: 114). Su hija Momi es la única de la familia que intenta de confrontarla con su estado decadente: “Yo ya sé cómo va a terminar todo esto. Vos no vas a salir más del cuarto como la abuela.” (01:10:16).

El marido de Mecha, Gregorio, no es menos decadente. En otros tiempos era un hombre popular y deseado, pero se volvió un inútil fracasado. En vano intenta de detener el proceso de envejecimiento de su cuerpo tiñéndose el pelo y pasa mucho tiempo delante del espejo (véase Lange-Churión 2012: 474-475). Él también sólo aguanta su situación borracho. Aparece casi siempre en el fondo de la pantalla, no toma parte en la vida familiar, ni siquiera sabe la edad de su hija Momi. Una noche duerme dentro de su coche como si ni tuviera la fuerza y la voluntad para salir e irse a la casa.

Tali es otra de las protagonistas de la película. En comparación con Mecha parece una mujer feliz y dinámica que vive una vida convencional con su marido Rafael quien trabaja mientras ella cuida de los hijos y de la casa. Pero al segundo vistazo se nota que Tali tampoco tiene poder sobre su vida y no puede salir de su rol y del control subliminal de su marido (véase Rangil 2007: 213). Rafael rechaza todo lo que está relacionado con Mecha y el pasado de su mujer. Los dos están luchando una lucha silenciosa y reprimida que se expresa sólo a través de sonidos y explosiones en el plano del lenguaje cinematográfico (véase Forcinito 2006: 126). Como ganador de esta lucha resulta Rafael quien se niega a ayudar a Tali a preparar su viaje con Mecha a Bolivia ignorando sus ruegos y preguntas y al final les quita a las dos mujeres la razón de viaje comprando los útiles él mismo.

Momi es una de las hijas de Mecha y la única de la familia que intenta escaparse de su decadente entorno y es justo por eso que parece la más perdida de todos. Enfrenta a su madre con su estado fatal por lo cual Mecha la echa del cuarto. En lugar de la cercanía de su madre, Momi busca la cercanía de Isabel, una empleada. Cuando al final Isabel deja a la familia para vivir con su novio, Momi pierde su única áncora. Perdida

otra vez busca consuelo en la religión y peregrina a una aparición de la virgen María, de donde vuelve decepcionada: “No vi nada.” (01:34:08) son sus últimas palabras y su destino desesperado parece sellado (véase Rangil 2007: 212).

Los motivos

Estagnación y estrechez: La vida en la Mandrágora parece estancada. El calor oprimente paraliza a los habitantes y les obliga a quedarse dentro de la casa, donde están tumbados en sus camas sin voluntad e inactivos. La sensación de paralización que define la atmósfera de la película ya está señalada en su título, *La ciénaga*. El símbolo más representativo de esta sensación es probablemente la imagen de una vaca hundiéndose en una ciénaga en el cerro detrás de la casa. Los hijos de Mecha observan fascinados su agonía y más tarde la encuentran muerta rodeada de moscas zumbadoras. El animal no pudo salvarse del pantano y parece ser un mal presagio para los personajes de la película que también intentan todo para salir de su situación agobiante, pero al final no están capaces.

Amenaza y violencia: Una amenaza permanente parece flotar sobre las cabezas de los personajes de la película. Sobre todo la natura acosa a las personas de todos los lados (véase Holmes 2011: 134 y Page 2007: 158). La mansión está rodeada de bosques espesos de los que sale una nébula densa. Llueve todos los días y se escucha truenos lejanos que anuncian tormentas amenazantes. A menudo son mezclados con disparos mortíferos. La atmósfera es lúgubre. No hay salida. Muchas de las personas llevan heridas (véase Forcinito 2006: 116). Las caras de los chicos Joaquín y Martín son arañadas. A Joaquín le falta un ojo. Mecha se corta el pecho en su caída al principio de la película. Y por fin, varias alusiones durante la película señalan la muerte de Luciano, que al final se confirman trágicamente.

Racismo: Un tema principal de *La Ciénaga* es sin duda el tema del racismo. Se puede observar un gran abismo entre las clases sociales que aparecen en la película. Por un lado está la familia de Mecha, todos rubios, son los que mandan, y por otro lado están los empleados y el clique alrededor del novio de Isabel, de rasgos indígenas. Sobre todo Mecha les insulta y maltrata a Isabel, quien no tiene la seguridad de oponerse. Pero también los hijos de Mecha imitan a su madre respecto a su tratamiento

de los empleados. Incluso a Momi le escapan insultos hacia Isabel, cuando está celosa porque Isabel se va a ver su novio.

***La niña santa* (2004)**

En *La niña santa* la decadencia no figura como tema concreto, pero hay aspectos que se dejan subsumir a este fenómeno. Por ejemplo refleja el mal estado del hotel la decadencia económica de la Argentina (véase Page 2007: 159). La pérdida de control de un hombre señala la decadencia del sistema patriarcal y la discrepancia entre los valores católicos articulados por los personajes y su cumplimiento indica una decadencia de la religión católica.

Un tema central de *La niña santa*, al que ya señala el título, es la pubertad femenina en relación con religión, sexualidad y espiritualidad. Amalia, una chica adolescente que se encuentra en una fase de cambio, del despertar sexual y de la reorientación, intenta de interpretar todo lo que está pasando en su vida a través de la religión. Pero con el tiempo queda claro que la religión deja más confusión que aclaración y que los estrictos valores católicos según Amalia intenta vivir, la dirigen en un caos emocional. Amalia confunde sus sentimientos sexuales hacia Dr. Jano con *el llamado de Dios* y piensa que su misión divina es salvarlo a Jano. Su misión se vuelve en una misión sexual en la que busca su cercanía física y sensual.

Otro aspecto de decadencia de la película es la decadencia del sistema patriarcal. Ahí parece interesante observar el desarrollo del protagonista masculino Dr. Jano. Su rol de representante del *sexo fuerte* sufre un cambio esencial durante la película. El reparto de poderes entre él y las dos protagonistas femeninas cambia totalmente. Dr. Jano pierde su posición dominante y se vuelve un juguete de los deseos de las dos mujeres.

Este desarrollo se produce por pasos. En la primera escena que muestra a Dr. Jano, lo vemos llegando al hotel Termas junto con los otros participantes del congreso de medicina. Con todos los médicos siendo hombres, mientras que las asistentas de laboratorio son todas mujeres, ya se sitúa el rol de los hombres en posición de dirigente, mientras que las mujeres se encuentran en un rol subordinado.

En la llegada de los médicos se produce el primer contacto entre Dr. Jano y Helena. A través de una ventana ve a su espalda descubierta y luego por un espejo sus

piernas. La cámara no nos muestra su cabeza, lo que enfatiza su corporalidad y la mujer como objeto de deseo de los hombres (véase Forcinito 2006: 120-121). Siguiendo la teoría de Mulvey que clasifica a la mujer como imagen y al hombre como poseedor de la mirada “woman as image, man as bearer of the look” (Mulvey 2000: 39), podemos fácilmente aplicar en esta escena los dos términos a Jano y Helena.

Eso tampoco cambia en el primer contacto entre Dr. Jano y Amalia. Él se acerca de atrás y aprieta su parte delantera al cuerpo de la chica. En esta posición Dr. Jano la tiene de vista, mientras que Amalia no lo puede ver.

En una escena en la pileta se dejan ver primeras irrupciones en su superioridad. Dr. Jano está observando a Helena que anda por el agua. Otra vez es ella la que es observada y él el observador. Lo que Dr. Jano ignora es que mientras él está mirando a Helena, él mismo está bajo la mirada de Amalia quien lo observa desde la galería de la pileta. A través de la mirada activa de Amalia el Dr. Jano pierde un poco de su posición dominante y los roles dejan de ser tan claros (véase Forcinito 2006: 121).

Poco a poco Amalia le roba a Jano más y más de su superioridad. Cuando Jano se acerca a Amalia por segunda vez, la situación ya se presenta de un modo totalmente diferente. Amalia se posiciona delante de él, esperando su toque de atrás. La acción es la misma, pero esta vez, es Amalia que la inicia y así gana un poco de dominio. Cuando Amalia se da la vuelta y le mira a Jano a los ojos, este huye rápidamente. A partir de este momento, Jano ya no tiene poder sobre Amalia. Es ella que lo persigue y observa. Pero también Helena, quien disfruta de la atención de Dr. Jano, empieza a posicionarse delante de su vista e inventa excusas para que se encuentren.

La intensificación de la decadencia de Jano, se produce cuando se da cuenta de que Amalia es la hija de Helena. En un momento después Amalia finalmente llega a enfrentar a Jano en su cuarto. Siguiendo su misión divina intenta de salvarlo consolándolo y acariciándolo. Cuando trata de besarlo, él la rechaza fuertemente. Desesperado Jano hace un intento de contárselo todo a Helena, pero termina con que ella se lanza en sus brazos. Jano ya no se puede defender. Las dos mujeres tienen todo el poder sobre él. La película termina con la llegada de la familia de Jano y el anuncio de un gran escándalo sobre un médico, que tocó la chica del hotel. El destino de Jano, el desenlace no se muestra. Pero tampoco es importante para las dos mujeres, quienes ya habían tomado todo lo que necesitaban de él.

***La mujer sin cabeza* (2008)**

La mujer sin cabeza empieza con un accidente de coche y el subsecuente cambio total de la protagonista, inexplicable al principio para el espectador. Vero, una mujer de clase media, casada y madre de una hija adulta, atropella a algo en una carretera. Unos segundos después aparece el contorno de un perro por la ventana trasera. Vero sigue en el coche y a partir de este momento ya no es la misma que antes. Solo de a poco se entera que en la misma carretera y en el mismo período de tiempo, ha muerto un chico y hasta el final de la película no se aclara del todo, si Vero es culpable de su muerte, o no. Queda una incertidumbre general que domina la atmósfera de la película y deja espacio para dudas y sospechas. El espectador, quien nunca se entera de la verdad sobre el accidente, queda involucrado en la crisis de la protagonista a través de su propia incertidumbre.

Aspectos de decadencia en esta película se pueden identificar de dos formas. Por un lado tenemos la crisis personal de la protagonista, que después del accidente cae en una grave depresión, de la que se recupera solo lentamente. Por otro lado se puede ver la película en un contexto social y verla como una crítica con el manejo con la dictadura militar del General Videla (véase Sosa 2009: 250 y Moraña 2011: 378). En este contexto la crisis personal de Vero refleja a la crisis general, que dejó la dictadura en la sociedad argentina. La actitud de Vero antes del accidente y la muerte del chico resemeña al manejo con los crímenes del régimen militar después de la dictadura, cuyos colaboradores muchas veces no fueron condenados protegidos por diferentes leyes.

Justamente después del accidente de Vero empieza a llover fuertemente lo que deja un gran caos en la región. La gente va a referirse a esta lluvia como *el fin de semana de la tormenta*. La tormenta parece representar una metáfora del accidente de Vero y sus efectos que tiene a su psiquis y su propia vida. Además en un nivel de análisis crítico social se puede entender como metáfora para el tiempo de la dictadura militar que dejó un gran caos dentro de la sociedad argentina con miles de personas secuestradas, torturadas y asesinadas. Durante del proceso de la redemocratización se lanzaron muchos juicios contra los miembros de la junta militar bajo el presidente Alfonsín. Pero en diciembre de 1986 y enero de 1987 se promulgaron dos leyes que significaron una limitación en el procesamiento jurídico en muchos casos. La ley de

Punto final puso un plazo de 60 días en el que se podía entregar nuevas acusaciones y la ley de Obediencia Debida indultaba a oficiales de rangos inferiores por solo haber cumplido con sus deberes (www.lanacion.com.ar).

Las consecuencias de la impunidad aborda Ana Moraña (2011) en su artículo *Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). En cuanto Vero cuenta que piensa que ha atropellado un chico en la ruta del auto, su marido, su hermano y su suegro, es decir todos los protagonistas masculinos, empiezan a querer convencerle que solo ha atropellado un perro y disimulan todos los indicios al accidente de Vero. Ella al principio intenta de oponerse a los hombres, pero con el tiempo se deja llevar por esta red de seguridad que la recoge y poco a poco vuelve a ser la misma que ha sido antes del incidente.

Los mecanismos que se ponen en marcha para ocultar el accidente de Vero y la aceptación que tienen dentro del seno de su familia y sus amigos funcionan demasiado bien para ser improvisados. Al contrario parecen los arreglos y llamados que se hacen bien entrenados. En el manejo con el accidente de Vero queda claro que la impunidad es algo bien aceptado dentro de las clases sociales privilegiadas, que siguen el ejemplo de los legisladores. La culpa de Vero se reparte dentro de sus prójimos, lo que facilita el olvido y dificulta una acusación exacta (véase Moraña 2011: 394-395). La naturalidad con la que actúan los miembros de las clases privilegiadas proviene de la sociedad misma: "Todos ellos tienen un respaldo de una cultura de indulto y el encubrimiento (...)" (Moraña 2011: 394).

Conclusiones

El fenómeno de la decadencia se encuentra en todas las películas de la trilogía Salta, si bien de diferentes formas. En cada película hay un personaje que sufre de una crisis. Tenemos a la crisis de vida general de Mecha en *La Ciénaga*. Estagnación y desesperación dominan la atmósfera lúgubre de la película, cuyos personajes no encuentran una salida de su situación asfixiada. Dr. Jano en *La niña santa* pasa por una crisis de masculinidad, por la que llega a ser el juguete de los deseos de las dos

protagonistas femeninas. Vero en *La mujer sin cabeza* sufre de una crisis postraumática después de un accidente.

Similitudes de las tres películas se encuentran sobre todo en el lenguaje cinematográfico propio de Lucrecia Martel, que se manifiestan entre otras cosas en la importancia del sonido, la frecuente elección de los planos de cámara que delimitan la vista, al mismo tiempo que la negación y el ocultamiento de informaciones importantes que exigen interpretaciones propias por parte de los espectadores. Son estos elementos que contribuyen a la atmósfera agobiante y opresiva de las películas, que se pueden entender como una forma de manifestación de decadencia.