

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN *LA CAMARISTA*

HARALD SCHÖNY

Abstract.

Der Artikel fokussiert sich darauf, wie in Lila Avilés' Film *La Camarista* die Einsamkeit und soziale Isolation der Protagonistin, welche als Reinigungskraft in einem Hotel arbeitet, dargestellt wird. Der Film wird hierbei als Kommentar und Kritik an der Unsichtbarmachung von Care-Arbeit interpretiert, wobei u.a. filmische Stilmittel herausgearbeitet werden, die das Thema des Sehens und Gesehenwerdens bzw. Nicht-Gesehenwerdens nutzen. Zudem wird das Hotel in *La Camarista* als Nicht-Ort definiert und Hierarchie- und Klassenstrukturen innerhalb des sozialen Gefüges des Hotelbetriebs offengelegt und interpretativ genutzt.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 14-20

vistazo.

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN LA CAMARISTA

HARALD SCHÖNY

1. *La Camarista* und die gesellschaftliche Isolation von Care-Arbeiter*innen

Ihre Arbeit ist ständig um uns, doch sie selbst sind kaum sichtbar. Reinigungskräfte haben in unserer Gesellschaft eine isolierte Stellung. Dies gilt an vielen Orten der Welt und wird von Lila Avilés im Film *La Camarista* in einem mexikanischen Luxushotel filmisch in Szene gesetzt. „I could only talk about myself, but I understood that I wanted only to follow Eve.“ argumentiert Avilés (nach Romney 2019: 9) ihren Fokus auf die Protagonistin Eve, die in dem 2018 entstandenen Spielfilm nahezu dokumentarisch in ihrem alltäglichen Leben beobachtet wird. Bis auf die letzte Szene, die als semi-subjektiv die Wandlung der Figur im Film unterstreicht, lässt uns keine einzige subjektive Kameraeinstellung direkt in ihre Rolle schlüpfen, der Film zwingt uns den Beobachterstatus regelrecht auf.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, aufzuzeigen, dass der Film als multidimensionales Medium verschiedene Möglichkeiten bietet, uns trotz der ausbleibenden subjektiven Einstellungen, mit der Protagonistin zu identifizieren und ihre Empfindungen zu teilen. Bedrückend, irritierend und mitleidserregend wirken die langen Szenen der Einsamkeit und doch geben uns die leichten Veränderungen über den Film auch Hoffnung. Ton, Farbe,

Schnitt und Kameraperspektive zeigen uns nicht nur die Tristesse und Isolation der im Hintergrund arbeitenden Personen, sondern auch den Kampf einer fleißigen Arbeiterin in Mexiko City, die stellvertretend für diese Gruppe steht. Gesellschaftskritik verpackt in Einsamkeit. Einsamkeit vermittelt durch Ton, Bild und Handlung. Die Analyse von vier Schlüsselszenen zeigt auf durch welche Stilmittel des Films die beschriebene Wirkung bei den Zuseher*innen erzeugt wird und den Film so zu einer Botschaft der Nächstenliebe machen. In einem letzten Kapitel wird der Film in einen Vergleich mit dem im selben Jahr, im selben Land produzierten Film *Roma* von Alfonso Cuarón gezogen und aufgezeigt, dass zwar die Darstellung von Care-Arbeit in beiden Filmen eine Rolle spielt, die Einsamkeit der Protagonistinnen jedoch unterschiedlich inszeniert wird.

2. Eine Hotelarbeiterin in Isolation | Einsamkeit an einem Ort für alle

Wie ein Erwachen aus einem Traum, zurück in den Alltag, so beginnt der Film *La Camarista* von Lila Avilés. In den folgenden 102 Minuten folgen wir als Beobachtende der Reinigungskraft Evely, meist als Eve bezeichnet, bei ihrer Arbeit durch die 42 Stockwerke eines Luxushotels in Mexiko City. Die Kamera verlässt hierbei kein einziges Mal das Hotel. Ein Gefühl der Beklemmung entsteht, welches durch Bild und Ton unterstützt, die Isolation der Hotelarbeiterin vermitteln soll. Anhand von vier ausgewählten Schlüsselszenen soll auf den folgenden Seiten die Kunst der Gefühlsvermittlung des Films gezeigt und diskutiert werden.

2.1. Verbildlichte Distanz | Eves zwischenmenschliche Beziehungen

Bereits in der ersten Szene, zurück im Alltag, wird die Absurdität der menschlichen Beziehungen der Protagonistin gezeigt. Der Ausschnitt ist filmtechnisch typisch für den gesamten Film. Nach dem langsamen Erwachen aus einer Überblendung in eine amerikanische Kameraperspektive, ohne jeglichen Schnitt und kaum einer Kamerabewegung, mit fast unangenehm grellen Lichtverhältnissen und der ständig vorherrschenden, rauschenden Geräuschkulisse beobachten wir Eve bei ihrer Arbeit. Mehrere Minuten putzt und ordnet sie das Hotelzimmer, um beim Heben der Decke mit Schreck festzustellen, dass ein alter, leicht benebelter Mann sich unter den Daunen verbirgt. Schuldbewusst zieht sie sich zurück. Doch welche Schuld trifft Eve? In Hotels weltweit herrscht eine Hierarchie, die seltsam archaisch wirkt: Der zahlende Gast ist König*in und zuunterst wird, ohne dass es der Beachtung oder Wertschätzung wert wäre, zusammengeräumt. Kontakt zwischen den Schichten wirkt oft starr und die klaren Hierarchien verlocken nicht selten zu Missbrauch (vgl. Zimbardo 2005: 5).

Auch Eve ist diesem Spiel der Kräfte ausgeliefert und ihr Kontakt zu den Hotelgästen zeigt, wie diese ihre privilegierte Position und dadurch die weniger privilegierte Eve ausnutzen. Der Amerikaner mit seinen Dokus über natürliche Selektion und einer Sucht nach Hygieneartikeln, die Argentinierin mit ihrer freizügig-offenen Art und den Privilegien einer reichen Frau oder der jüdische Hotelgast, der ohne viel Erklärung einen für Eve komisch wirkenden Wunsch nach dem Drücken der Aufzugstür verlangt. All diese Gäste teilen zwar das Los der Einsamkeit mit der Protagonistin, werden jedoch deutlich von ihr abgehoben. Die explizite Trennung zwischen Kund*innen und Arbeiter*innen wird durch technische Elemente implizit verstärkt. So trennt eine Wand Eve und den Amerikaner, der nur mittels indirekter Kommunikation zu ihr spricht. Er ignoriert sie und der Wunsch

nach den Hygieneartikeln dringt nur über andere Personen oder das Walkie-Talkie zu Eve. Auch der jüdische Gast deutet bloß, anstatt zu sprechen und die weit entfernte Einstellungsgrößen unterstreichen die Distanz zwischen den beiden Figuren. Die Einsamkeit der Figuren wird filmtechnisch verstärkt: Hotelzimmer wirken isolierend in ihren monotonen Grautönen, das omniprésente Rauschen und die starre, oft schnittlose Kameraführung vermitteln Kontinuität und Einöde. Auch wenn dies für alle Figuren gilt, so unterscheiden sich die Gäste doch wesentlich von Eve, gehören sie doch einer anderen gesellschaftlichen Schicht an, die im Hotel durch die klare Rollenverteilung zwischen Gast und Arbeiterin hervorgehoben wird. Hinzu kommt die Unklarheit, ob die Hotelgäste ihre Einsamkeit nicht frei gewählt haben, während Eves Einsamkeit Folge ihrer Arbeitssituation ist, also eine negative Konsequenz aus der Notwendigkeit ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Vor allem die Beziehung zur argentinischen Mutter nimmt eine wichtige Rolle im Film ein. Einerseits handelt es sich bei beiden Frauen um Mütter, die sich allein um ihre Kinder kümmern müssen, doch endet deren Gemeinsamkeit beim Thema Arbeit. Während Eve ihr Kind abgeben muss, um ihren Job auszuführen und es so umsorgen zu können, ist die reichere Argentinierin durch die finanzielle Unterstützung ihres Mannes nicht gezwungen arbeiten zu gehen und hat darüber hinaus die Möglichkeit ihr Kind an Eve abzugeben, wenn sie einen Augenblick für sich haben möchte. Filmtechnisch wird das Hotelzimmer zwar etwas freundlicher in den Lichtverhältnissen dargestellt doch bleiben die Grau- und Beigetöne, die monotone Kameraführung und das Rauschen im Hintergrund. Der Kontakt zwischen den beiden Figuren verbildlicht deren unterschiedliche Bedürfnisse. Eve ist Opfer von Intersektionalität, sowohl bezüglich ihrer Klasse als auch ihres Geschlechts ist sie Teil diskriminierter Gruppen, es kommt zu einer Überschneidung mehrerer Diskriminierungskategorien (vgl. Crenshaw 1989:

136-167). Bei der Argentinierin hingegen geht es in Punkto Arbeit scheinbar weniger oder nicht nur um finanzielle Unabhängigkeit und Autonomie, sondern auch um Selbstverwirklichung, die nach Maslow (1943: 370-396) erst nach der Befriedigung aller anderen Bedürfnisse (Grund- und Sozialbedürfnisse, Sicherheit) überhaupt möglich wird.

Schlussendlich muss Eve feststellen, dass die Versprechungen einer Anstellung in Buenos Aires leer waren. Trotz ihrer anfänglichen Skepsis anderen Menschen gegenüber wird Eve über den Film ständig enttäuscht, neben der Argentinierin verschwindet auch die vorübergehend von der Gewerkschaft finanzierte Abendschule, ihre vermeintliche Freundin, Minitoy nützt sie mehr oder weniger aus und erhält schlussendlich auch noch die von Eve lang ersehnte Beförderung an deren Stelle und auch der Fensterputzer beachtet sie nach einem geteilten Moment der Intimität nicht mehr. Vor allem die Farbgestaltung unterstreicht die hoffnungsvollen Momente der Protagonistin. Minitoy bringt mit ihren Ohrringen Farbe in Eves Leben, das Klassenzimmer wirkt durch die warme Farbwahl gemütlicher als der Rest des Hotels und im Zimmer der Argentinierin scheint die Sonne mehr zu scheinen als es sonst im Film der Fall ist. Auch die Einstellungsgrößen spielen bei ihren Beziehungen eine wichtige Rolle. So lässt sich beispielsweise beobachten, dass mit der enger werdenden Beziehung zwischen Eve und Minitoy auch die Kamera näher an die Figuren heranrückt und größere Einstellungen gewählt werden.

Aufgrund der filmischen Relevanz soll hier auf die bereits erwähnte Szene mit dem Gebäudereiniger genauer eingegangen werden. Über den Film verteilt, sieht man Annäherungsversuche des Mannes an Eve. Mit seiner leicht jugendlichen Art werden seine Versuche als Spielereien gelesen und verlieren mit der Trennung durch das Fenster zusätzlich an machistischer Gefahr. Eve zeigt ihm die meiste Zeit die kalte Schulter, bis zu der hier be-

schriebenen Szene (69:56), als Eve völlig überraschend zu masturbieren beginnt, während ihr sonst abgewiesener Verehrer vom Fenster aus zusieht. Wie so oft in diesem Film ist die Kamera statisch, Eve betritt den Raum, beginnt mit den Jalousien zu spielen und legt sich halb ausgezogen auf das Bett, doch die Kamera bleibt starr. Kein Schnitt, keine Kamerabewegung und keine Musik begleiten die Szene, was uns als Zuseher*innen dazu zwingt, uns auf Eve zu fokussieren und ihr in voyeuristischer Weise zusehen. Doch die Kamera zeigt auch den Fensterputzer, der hinter der Glasscheibe regungslos dem Treiben zusieht. Die Fensterscheibe, eine häufig gewählte Metapher in der Medienwissenschaft, für Isolation, aber auch das Medium Film selbst, was aus dem Fenster ein Mittel der Autoreflexivität werden lässt, wird hier zum Spiegelbild der Betrachtenden, erneut eine beliebte Filmmetapher, was die voyeuristische Haltung der Zuseher*innen zusätzlich verdeutlicht (vgl. Jönck and Wilhelm 2022: 150). Trotz der für den Film überraschenden Thematik ist die Szene in ihrer Gestaltung typisch: Seltsam bedrückende Lichtverhältnisse, grau-braune Farben und das Fenster als einziger Kontaktpunkt in eine verschwommene Stadt sind ständig im Film vertreten und lassen das Hotel kalt und abweisend erscheinen. Die plötzliche Zuneigung Eves wirkt darin falsch und deplatziert. Als isolierter Mensch lebt sie in dieser Szene selbst ihre Intimität auf eine seltsam distanzierte Weise aus, indem sie sich dem Arbeiter über die Fensterscheibe zur Schau stellt, während sie den direkten Kontakt scheut. Die Glaswand zwischen den beiden Figuren verdeutlicht deren Distanz zueinander und die Länge und Statik der Szene erzeugen bei den Zusehenden ein Unbehagen, das mit dem abrupten Ende in Ton und Bild in seiner Brutalität zusätzlich gesteigert wird.

Eine interessante Theorie lässt sich mit dieser Szene verknüpfen, welche das Hotel an der Schnittstelle zwischen place und non-place verortet (vgl. Simon 2019). Augés (1992) Theorie der Nicht-Orte beschreibt Gegenden,

die anonym und kulturell abgelöst für den reinen funktionellen Konsum in unserer Gesellschaft stehen. Klassische Beispiele sind Einkaufszentren oder Flughäfen, doch auch Hotels können in diese Kategorie fallen. Die kalten Orte der Hypermoderne, an denen sich Menschen nur zur Durchreise nie zum Verweilen aufhalten, prägen heutzutage das Bild eines jeden Stadtzentrums. Nichtsdestotrotz gibt es filmische Beispiele, die darauf verweisen, dass Hotels auch mehr sein können als anonyme, einmalige temporäre Aufenthaltsorte. Im Film *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson aus dem Jahr 2014 wird ein warmer einladender Ort gezeigt, dessen Gäste wiederkehren und über längere Dauer im Hotel verbleiben. In *La Camarista* ist dies nicht der Fall, das Hotel wird als Nicht-Ort inszeniert, die gezeigten Personen narrativ und filmtechnisch, etwa durch die ausgeprägte Tendenz zu weiten Einstellungsgrößen, isoliert und Eve als Teil des Hotels mit dem Hotel gleichgesetzt, was durch die Farben ihrer Uniform verdeutlicht wird. Farblich fügt sie sich wie ein Chamäleon ins Bild, erzeugt mit ihrer Arbeit oft den On-Ton für das ständige Hintergrundrauschen und die Kameraperspektive erinnert beinahe an Wildkamas im Wald – starr, weite Einstellung, kein Schnitt. Als Teil des Hotels kümmert sie sich indirekt auch darum, den Status des Hotels als Nicht-Ort beizubehalten, indem jede persönliche Hinterlassenschaft verschwindet und ihre Kommunikation meist anonym oder indirekt (Telefon/Funkgerät/Anschlagtafel) stattfindet.

2.2. Umgekehrte Extrempunkte und symbolträchtige Objekte | Eves Sehnsüchte

Neben Eves Beziehungen spielen ihre Wünsche und Sehnsüchte eine wichtige Rolle im Film, die sich vor allem in Sehnsuchtsorten manifestieren. Mit dem Hotel als einzigen Drehort wird die Isolation für die Zusehenden zunehmend sicht- und beinahe spürbar. Eve möchte nach Hause, sie will mit

ihrer Tochter reden und sich selbst um sie kümmern. Für sie ist die Beförderung die Lösung ihrer Probleme, was für uns als Zusehende auch räumlich unterstrichen wird. Der letzte, der 42. Stock ist der Ort der Beförderung und wird somit zu einem Extrempunkt in den semantisierten Räumen Drinnen/Draußen (vgl. Renner 1987: 129). Jedoch müssten der Theorie Renners streng folgend, die Charakteristika des Raums hier besonders stark gebündelt werden, was in dem gewählten Beispiel genau gegenteilig der Fall zu sein scheint. So steht das 'Drinnen' für Beklemmung, Probleme, soziale Isolation, Einsamkeit, etc. und der oberste Stock bietet sich als letzter Ausweg innerhalb des Hotels an bzw. die Dachszene könnte als Befreiungsszene interpretiert werden, in der Eve den Entschluss fasst, das Hotel zu verlassen. Es handelt sich also, so könnte man sagen, um einen umgekehrten Extrempunkt.

Nachdem Eve von Minitoys Beförderung erfährt und von ihrer Chefin eine Absage erhält, besucht sie allein diesen 42. Stock, durchstreift alle Räume, berührt die Materialien und geht schlussendlich auf das Dach (90:18). In dieser Szene ist die Kamera erstmals draußen aber aufgrund des Ortes immer noch unmittelbar mit dem Hotel verbunden. Wieder verbleibt die Kamera an einem Punkt, doch schwenkt sie diesmal Richtung Himmel. Mit dem Steigen der Kameraperspektive wird das Bild zunehmend weißer, die Stadt weniger sichtbar und die Geräusche verschwinden Stück für Stück bis zumindest kurzzeitig Stille eintritt. Die verschiedenen Ebenen erlauben uns somit, Eves Tagtraum mizuerleben. Die Kürze verweist jedoch darauf, dass die Realität ihres Lebens eine andere ist. Trotzdem kann die Szene als Wende- und Ausgangspunkt für Eves Entschluss interpretiert werden, das Hotel zu verlassen. Passend beschreibt Lila Avilés (nach Romney 2019: 8) in "All about Eve" den Film wie folgt: „It's about trying to go higher and higher and not understanding here.“ Die Sehnsüchte die sich in der Arbeiter*innenklasse abspielen sind universell: Familie, Selbsterfüllung und Freude,

doch die Möglichkeiten zeigen klar die Grenzen einer kapitalistischen, globalisierten Welt. Wohin ihre Reise genau geht, bleibt in diesem Film offen, da die Protagonistin zum Schluss zwar das Hotel verlässt, aber nicht aufgeklärt wird, ob sie wiederkehren wird.

Neben den Orten gibt es einen weiteren wichtigen Gegenstand im Film, der ebenfalls für Eves Verlangen steht. Das rote Kleid, das Eve im Hotel gefunden und korrekterweise zum Lost and Found gebracht hat. Ähnlich wie die Beförderung weist es ein in naher Zukunft stehendes Entscheidungsdatum auf, da nicht abgeholte Dinge, den Finder*innen nach einer Weile übergeben werden. Eve fragt mehrmals im Film nach dem Kleid im Gegensatz dazu aber kaum nach der Beförderung. Dies lässt sich als eine Anspielung auf das Ungleichgewicht der Geschlechter in der Arbeitswelt deuten. Ein Grund für die schlechtere Bezahlung von Frauen ist ihre weniger dreiste Forderung nach höheren Gehältern (vgl. Maas 2020)⁵. Stattdessen verlangt Eve ein Kleid, stereotypischer Inbegriff von Weiblichkeit und durch die rote Farbe nochmals darin unterstrichen. Tragisch ist die verspätete Erkenntnis der Protagonistin, dass das Objekt der Begierde nicht ihr wahrer Wunsch war. In all den Szenen im 42. Stock und am Dach trägt sie das Kleid wie einen Lumpen, unbeachtet und wie eine ungewollte Last. Schlussendlich lässt sie es während des Tagtraums fallen und tauscht es im weiteren Verlauf des Films endgültig aus.

⁵ Zwar ist auch ihre Kollegin, die den Job schließlich erhält, eine Frau, unterscheidet sich jedoch durch ihre direkte und offene Art deutlich von Eve.

2.3. Ausbruch aus der Einsamkeit | Verändern und Transzendieren

Im Gegensatz zu den Enttäuschungen und unerfüllten Sehnsüchten gibt es sehr wohl Veränderungen über den Film, die in uns Hoffnung auslösen können. So wird die Kamera zunehmend dynamischer geführt, schwenkt häufiger und passt sich in der Schlusszene schließlich über den Einsatz einer Handkamera sogar dem Gang Eves an. Dabei entsteht eine Art subjektive Kameraführung, die durch die Präsenz von Eve aber nur als semi-subjektiv bezeichnet werden kann. Das starre auf den Beruf fokussierte Bild wird aufgelöst und Eve als Person nimmt an Wichtigkeit zu. In der letzten Szene ersetzen zudem die warmen Farben der Lobby die kalten der Hotelzimmer. Es findet eine Sichtbarmachung der Arbeiterin statt, die schlussendlich in die ‚normale Welt‘ tritt, zuerst in die Lobby und anschließend in die Außenwelt mit all ihren Möglichkeiten. Die Farben und das Licht wirken hierbei angenehmer, positiver als in den Räumen in denen Eve zuvor bei ihrer Arbeit gezeigt wurde. Doch Eve verlässt nicht nur ihre eingegrenzten Möglichkeiten, sondern auch ihre Einsamkeit. Über den Film nimmt die Anzahl der in den Einstellungen gezeigten Personen, mit einigen Ausnahmen, stetig zu, bis die Zuseher*innen in der vollen Lobby zum ersten Mal im Film menschliche Hintergrundgeräusche hören und endlich das künstliche, maschinelle Rauschen hinter sich lassen, was die semi-subjektive Erzählperspektive unterstreicht. Dies wird auch mittels der Einstellungsgrößen wiedergegeben. Wie bereits erwähnt nähert sich die Kamera über die Szenen mit ihrer Freundin Minitoy Schritt für Schritt an und zeigt die beiden

schließlich in einer Großaufnahme. Die wachsende freundschaftliche Nähe wird somit durch die Einstellungsgrößen verdeutlicht.

Das Ende des Films wird durch eine indirekte Randnotiz vorweggenommen. Durch ihren Lehrer wird Eve ein Buch nahegelegt, die *Möwe Jonathan* von Richard Bach aus dem Jahr 1970. Eve beginnt dadurch zum ersten Mal, aus Vergnügen zu lesen und folgt den meisten Zusehenden unwissentlich der Möwe zur persönlichen Erfüllung. In dem Buch geht es um eine Möwe, die sich durch ihre individuelle Lebensweise von ihren Artgenossen abhebt. Ihr größtes Ziel ist die Perfektion des Fliegens, während ihre Artgenossen den Flug nur als Mittel zum Zweck für die Futtersuche sehen – sie fliegen, um zu leben. Jonathan jedoch will leben, um zu fliegen. Schlussendlich wird Jonathan vom Ältestenrat des Möwenschwarms verbannt. Er hält jedoch an seiner Leidenschaft fest. Der erste Teil endet mit dem Tod Jonathans, wird aber im zweiten Teil in einer neuen transzendenten Welt fortgesetzt, in der die Gesellschaft seine Ideale teilt. Er kann dort somit seine Leidenschaft weiterverfolgen und die höchste Stufe, das Teleportieren, erreichen.

Diese Transzendierung findet bei Eve in der letzten Szene (93:18) statt. In Großaufnahme schreitet sie durch die Hotellobby, die Kamera folgt ihr in unbekannter Beweglichkeit, Brauntöne im low-key erzeugen eine warme Atmosphäre und das Gemurmel im Hintergrund vermittelt Geborgenheit. Die Hotellobby ist plötzlich kein non-place mehr, sondern lädt zum Verweilen ein. Doch Eve wirkt befremdet. Ihr Blick lässt sie ängstlich erscheinen, doch sie geht weiterhin zielstrebig zum Ausgang. In diesem Moment trägt sie kein Haarnetz, was von Bedeutung ist, zumal sie über den ganzen Film vor jedem persönlichen Moment ihr Haarnetz abnimmt und dadurch auch ihre Rolle als Reinigungskraft abzustreifen scheint. In der Lobby ist sie somit keine Mitarbeiterin mehr. Sie fügt sich in die Welt ihrer Kund*innen ein und kann diese erkunden. Sie verlässt das Hotel durch den Haupteingang

und geht einer selbstverwirklichenden Zukunft entgegen. Doch dies bleibt nur eine Vermutung, denn wir bleiben zurück. Die Kamera ist im Hotel gefangen und kann Eve nur dabei zusehen, wie sie auf der Straße verschwindet.

3. Isolation im Vergleich zu *Roma* von Alfonso Cuarón

Aufgrund der ähnlichen Thematik sowie desselben Produktionsjahres und -landes zwingt sich ein Vergleich mit dem Film *Roma* auf. Auch in Alfonso Cuaróns Werk wird Care-Work dargestellt doch in einem anderen Setting. Cleo, die Hauptdarstellerin von *Roma*, lebt als Hausmädchen bei einer wohlhabenden Familie und ist sowohl für das Haus als auch für die Kinder ständig vor Ort. Ihr Zimmer teilt sie mit einer anderen Angestellten und ist somit fast nie allein. Ihre Isolation ist dennoch evident. Trotz der Fürsorge für die Kinder und später auch für die Mutter ist Cleo sehr lange über ihre Klasse von der restlichen Familie getrennt. Ihre Arbeit ist sichtbar, aber das macht es nicht weniger schmerzhaft, wenn die Befehle eine klare Abgrenzung des Dazugehörens auslösen. Unterstrichen wird dies durch die ethnische Unterscheidung von Cleo, einer indigenen Mixtekin, und der *whitexican* Familie. Interessanterweise spielt die Farbe Grau in beiden Filmen eine wichtige Rolle. Während in *Roma* die Schwarzweiß Kinematographie eine nostalgische, verklärte Atmosphäre schafft (vgl. Sticchi 2021), wirkt das Grau in *La Camarista* abweisend und erdrückend.

4. Conclusio | Visibilisierte Unsichtbarkeit

Wie kann etwas Unsichtbares sichtbar gemacht werden? Im Film *La Camarista* wird die Arbeit der Reinigungskräfte in der Gesellschaft auf mehreren Ebenen in Szene gesetzt. Lila Avilés folgt der Arbeiterin Eve durch ein mexikanisches Luxushotel und verwendet Ton, Schnitt, Farbe und Einstellung gekonnt, um die beklemmende, isolierte Situation der Protagonistin zu vermitteln. Die Isolation und Einsamkeit der Mitarbeiter*innen wird förmlich spürbar. In dem Film, der durch seine statische Kameraführung, ausbleibende Filmmusik, einheitliche Farbgestaltung und auffallend niedrige Schnittfrequenz besonders ruhig wirkt und auf die unabänderliche Situation der Protagonistin verweist, erscheint vor allem die Szene der Selbstbefriedigung von Eve vor ihrem Verehrer fremd und deplatziert, was die zunehmende Beklemmung der Zuseher*innen zusätzlich verstärkt. Insbesondere in dieser Szene gelingt es Lila Avilés, die Absurdität des Sehens und Gesehenwerdens gekonnt in Szene zu setzen und unseren Blick auf häufig unhinterfragte, weil als natürlich angenommene Gegebenheiten zu lenken. Der Film verändert somit etwas, in uns aber auch in Eve, die schlussendlich die eingrenzenden Wände des Hotels verlässt und in der weiten Welt ihr Glück sucht.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, M. (1992): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Le Seuil: Verso.
- Bach, R. (1970): *Jonathan Livingston Seagull*. New York: Scribner.
- Crenshaw, K. (1989): "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine". In: *The University of Chicago Legal Forum*, 1, 139–167.
- Jönck, N.; Wilhelm, W. (2022): „Das Fenster im Film. Mediale Schwelle im Spannungsfeld der Räume“. In: Bulgakowa, O.; Mauer, R. (Hg.): *Dinge im Film*. Wiesbaden: Springer, 237–258.
- Maas, M.-C. (2020): "Viele Frauen wissen nicht, dass sie mehr Gehalt verhandeln könnten". <<http://bit.ly/3Z3Oup3>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Maslow, A. (1943): "A Theory of Human Motivation". In: *Psychological Review*, 50(4), 370–396.
- Österreichischer Gewerkschaftsbund, O. (2022): „Studie Reinigungskräfte: Keine Spur von Wertschätzung.“ < <https://bit.ly/3ZLTaRm>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Renner, K. N. (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Bauer, L.; Ledig, E.; Schaudig, M. (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 115–130.
- Romney, J. (2019): „All about Eve“. In: *Sight&Sound*, 8–9.
- Simon, S. (2019): "The hotel as a translation site: between place and non-place, difference and indifference". In: *Dibur Literary Journal*, 7, 55–68.
- Sticchi, F. (2021): "Social Reproduction and Cinematic Care-Work: The Cases of Roma and The Chambermaid". In: *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television*, 10, 149–161.
- Zimbardo, P. (2005): *Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft*, 3. Auflage. Goch: Santiago Verlag.