

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS IN *PERFUME DE VIOLETAS*

CLAUDIA MAYRHOFFER

Abstract.

Der Beitrag beschäftigt sich mit Maryse Sistaches Film *Perfume de Violetas - nadie te oye* und greift hierbei auf Theorien der feministischen Filmwissenschaft zurück. Den drei Hauptfiguren Yessica, Alicia und Miriam werden unter Berücksichtigung vorfilmischer Gegebenheiten wie der Auswahl der Schauspielerinnen sowie filmischer Stilmittel stereotypische Darstellungen von Frauen im Film zugeordnet. Hierbei wird zudem erläutert, wie die unterschiedlichen Wahrnehmungen der verschiedenen Frauenfiguren filmisch erzeugt werden. Um die gesellschaftlichen Stellenwerte der drei Figuren deutlich zu machen, erfolgt zudem ein Vergleich ebendieser mit den drei mexikanischen Mythenfiguren La Malinche, La Llorona und La Virgen de Guadalupe.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

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

Seite 4-13

vistazo.

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS

CLAUDIA MAYRHOFER

Stereotypen, Klischees, Medien, Religionen und Kulturen, all diese Einflüsse tragen dazu bei, einen beziehungsweise mehrere Standards vom Bild einer Frau zu kreieren. Unbewusst werden so verschiedene Verhaltensweisen und Erscheinungsbilder automatisch bestimmten Kategorien zugeordnet. Dadurch fällt es leicht, Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen Frauen zu entdecken, vor allem, wenn deren Individualität ignoriert wird. Dieser Vorgang der ‚Ähnlichkeitsfindung‘ kann ein Zugehörigkeitsgefühl schaffen und als Vorbildfunktion wirken. Im negativen Fall kann dieser Vergleich aber auch zu Vorurteilen und Diskriminierung verleiten, da Personen Eigenschaften einer anderen Person zugeschrieben werden, welche ihr möglicherweise nur ansatzweise oder nicht entsprechen.

Die vorliegende Filmanalyse versucht, die unterschiedlichen Darstellungen weiblicher Figuren in Maryse Sistachs *Perfume de las violetas – nadie te oye* herauszuarbeiten. Zum einen wird Bezug genommen auf den filmtechnischen Unterschied zwischen der Darstellung der Hauptfigur Yessica und Alicia. Zum anderen werden die Figuren mit drei mexikanischen Mythenfiguren verglichen, welche zum Verständnis der gesellschaftlichen Rollen hilfreich sind und mithilfe der Figuren von Yessica, Miriam und Alicia veranschaulicht werden. Bereits auf den ersten Blick stechen zwei ‚Frauenbilder‘, welche extreme Gegensätze bilden deutlich hervor. Im folgenden Abschnitt wird erklärt, wie diese Kontrarietät nicht nur inhaltlich, sondern auch mithilfe filmtechnischer Mitteln untermauert und mit der Kunst der impliziten Wiederholung hervorgehoben wird.

1. Formas de ser | Gestaltung der Figuren von Yessica, Alicia und Miriam

Yessica, Alicia und Miriam verkörpern die drei Hauptfiguren im Film *Perfume de las violetas – nadie te oye*. Sie sind unabdingbar, um den narrativen Fortschritt und sinnhafte Zusammenhänge des Films zu verstehen. Dabei ist allerdings anzumerken, dass diese drei Figuren nicht nur völlig unterschiedliche Charaktere implizieren, sondern darüber hinaus auch als Trägerinnen von drei gänzlich unterschiedlichen symbolischen/historischen Merkmalen und Rollenbildern dienen. Jede für sich eröffnet den Zuseher*innen einen Einblick in gesellschaftlich-soziale Werte, Vorstellungen und Gedankenkonstrukte, die mit der jeweiligen ‚forma de ser‘ zusammenhängt. Bei der Rezeption spielen auch die je nach Gesellschaft unterschiedlichen Sichten auf verschiedene Frauenbilder und die damit verbundenen Bedeutungen einer Rolle. So erleben beispielsweise Nicht-Mexikaner*innen *Perfume de las violetas – nadie te oye* gewiss mit einem anderen Gefühlsspektrum als mexikanisches Publikum. Dieses Phänomen bildet sich nicht etwa daraus, dass Nicht-Mexikaner*innen an grundsätzlich andere filmische Stilmittel gewöhnt wären, zumal filmtechnische Effekte meist an global gültige Konventionen geknüpft sind. Nichtsdestotrotz sind Kulturen durch unterschiedliche Wertvorstellungen und Erfahrungen geprägt. So hat eine mexikanische Person bzw. ein in Mexiko lebender Mensch einen anderen Bezug, und dadurch eine andere Wahrnehmung, zu Themen wie Gewalt, Klassengesellschaft und geschlechtlichen Rollenbildern als jemand der in einem nicht-mexikanischen Kontext lebt und/oder sich einer anderen Kultur mit anderen Wertvorstellungen zugehörig fühlt.

Die Rollen, welche einzelne Figuren in einem Film verkörpern, übertragen eine versinnlichte Bedeutung, welche in den Köpfen der Zuschauer*innen entsteht, vervollständigt wird oder weiterlebt. Laut Richard Maltby kann

neben dem Charakter einer Figur auch deren Aspekt der Performance in Betracht gezogen werden, wobei die Kombination aus schauspielerischer Leistung, filmisch-ästhetischer Präsenz und der Inszenierung des Körpers als „integrierte Performance“ bezeichnet werden kann (vgl. Taylor; Tröhler 1999: 138). Im Beispiel von Alicia ist hier ihr Gang-Stil, ihre selbstsichere Stimmlage, die Auswahl ihrer Kleidung, die wiederkehrende Farbe Rot sowie das Spiel der Belichtung zu nennen, welche die Zuschauer*innen bereits in eine Richtung lenkt die dargestellte Figur aus einem bestimmten, in diesem Fall erotischen, Blickwinkel zu sehen. Die ‚autonome Performance‘ bezieht sich hingegen auf das explizite Zurschaustellen des Körpers und kann zum Beispiel durch einen expressiven, kodierten Stil (z.B. femme fatale) erreicht werden und wiederum durch film-ästhetische Techniken untermauert werden (vgl. ebd.). Im Falle Alicias umfasst diese Art der Performance wiederholte Großaufnahmen, die ihren stereotypisch weiblichen Körper in Szene setzen sowie häufige Nahaufnahmen mit Fokus auf ihr stets geschminktes Gesicht, ihre Beine oder ihre Stöckelschuhe. Die drei ausgewählten Figuren sind mit diametral unterschiedlichen Charakteren verknüpft. Unter Charakter versteht man hierbei: „ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen (Lévi-Strauss 1973: 170; Vernet 1986: 82f.; Gardies 1993: 56f.) beschrieben werden kann“ (Taylor; Tröhler 1999: 139). Vereinfacht gesehen könnten die drei analysierten Figuren in folgende ‚Charaktere‘ einordnen werden: Yessica, die Rebellin; Alicia, die Verführerin; und Miriam, das Mauerblümchen.

Der im Folgenden beschriebene ‚Typ‘ wird vor allem durch äußerliche, körperliche Eigenschaften und Merkmale definiert. Es handelt sich also um von außen sichtbare Merkmale, welche mehr oder weniger ‚typisch‘ (auffällig) sein können. Ein Typ ist eine abstrakte Personen-Idee. Dadurch unterscheidet sich die Bezeichnung ‚Typ‘ von der ‚Rolle‘ welche auch ohne die

äußere Erscheinung bereits mit Bedeutungen, Vorstellungen und Erwartungen aufgeladen ist. Laut Henry M. Tylor und Margit Tröhler (1999: 144) besteht ein bestimmter ‚Typ‘ aus grundsätzlich zwei verschiedenen Merkmalkategorien: Zum einen die außer- und vorfilmische als physische Ausgangslage der Figur und zum anderen die inter- und transtextuelle Ausgangslage als mediale, kulturelle Konstruktion. Die außer- und vorfilmische Ausgangslage meint etwa kulturelle und körperlich konnotierte Merkmale der Person bzw. Schauspieler*in (vgl. ebd.: 144-145). Bei Alicia könnte man hier als Beispiele ihre langen Haare, vollen Lippen und ihre stereotypisch weibliche Figur mit wohlgeformter Hüfte und Brust und schmaler Taille nennen. Die Darstellerin von Miriam bietet als vorfilmische Ausgangslage lange, glatte Haare, makellose, reine Haut, einen harmonischen Klang der Stimme und eine schlanke Figur. Yessica hingegen wird von einer großen Schauspielerin mit Kulleraugen und einer etwas mit den Schultern nach vorne gebeugten Körperhaltung inszeniert. Die Auswahl der Schauspieler*innen trägt deutlich zur Veranschaulichung der im Film gewünschten Typen bei. Somit ist die individuelle Haltung, Bewegung, Gestik und Mimik der Schauspieler*innen für den Film stets zu berücksichtigen. Als Beispiel für eine inter- und transtextuelle Ausgangslage von Miriam ist ihr schüchterner Blick sehr markant, ihr stets gekämmtes Haar, helle und nie zu tief ausgeschnittene oder zu kurze Kleidung wodurch sie mit der Rolle eines braven Mauerblümchen Kategorie in Verbindung gebracht werden kann.

1.1. Alicia als Sexsymbol und Mutter

Nicht allein die Auswahl der Besetzung für diese Figur mit Arcelia Ramírez, gibt dem*der Zuschauer*in Anlass, die Figur auf eine gewisse Art und Weise zu lesen, sondern auch eine spezielle Kameraführung, welche im gesamten

Film lediglich bei Alicia angewandt wird, provoziert eine erotische Wahrnehmung der Figur. Alicia wird verhältnismäßig oft in Ganzkörperaufnahmen gezeigt, was eine besondere Betonung auf ihren Körper und ihre Figur widerspiegelt. Ebenso verleitet diese Art der filmischen Darstellung dazu, die Figur eher als Veranschaulichung eines weiblichen Körpers wahrzunehmen und weniger als tragende Rolle in der narrativen Handlung. Der Körper wird objektifiziert und lässt dem*der Zuschauer*in Freiraum für Imaginationen und Vermutungen. Untermalt wird die erotische Darstellung durch Detailaufnahmen markanter weiblicher Attribute. Immer wieder wird durch Kameraschwenks auf ihre Beine Bezug zu den Stöckelschuhen hergestellt, welche in den meisten Gesellschaften feminin konnotiert sind und häufig als Zeichen von Attraktivität und Verführung gewertet werden. Der Blick auf die Schuhe wird allerdings implizit inszeniert, was dazu beiträgt, das Körperbild der Figur unbewusst zu verstärken. In unterschiedlichen Szenen zieht sie sich die Schuhe aus (1:03:16 – 1:03:33), steigt mit den Stöckelschuhen auf ein Bild (1:04:18 – 1:04:21) oder hat aufgrund der Schuhe Mühe, ihrer Tochter zu folgen (55:56 – 56:03).

Während des gesamten Films bleibt der Stöckelschuh als Symbol von Weiblichkeit und Attraktivität, aber auch einer gewissen Einschränkung erhalten. Verstärkend zum Symbol des Stöckelschuhs arbeitet Alicia in einem Schuhgeschäft, wo sie wiederum Stöckelschuhe im Zuge ihrer Arbeitsuniform tragen muss. Als Jorge sich seine neuen Turnschuhe kauft (33:25) sind auch Alicias Beine mit in der Aufnahme. Dies impliziert den bildlichen Kontrast zwischen dem Männlichen, dem bequemen Turnschuh, der jedoch ebenfalls getragen wird, um andere zu beeindrucken, und dem Weiblichen, das sich in die vorgegebenen Formen der Stöckelschuhe zwingt um dem gesellschaftlichen Ideal gerecht zu werden. Jorge, der sich aus eigenem Willen neue Schuhe nach seinem Geschmack kauft und Alicia, welche aufgrund ihres Jobs und um ihr gesellschaftliches Image zu bewahren Schuhe

tragen muss, die Schmerzen verursachen oder sie in ihrer Mobilität hindern. Der Bezug zu den sozialen Formen des Seins wird auch deutlich als Alicia sie zur Schule begleitet (55:56 – 56:03). Beide Figuren werden in einer totalen Einstellungsgröße und von hinten gezeigt während Alicia versucht, ihre Tochter humpelnd und stolpernd einzuholen. Das enge Kostüm und wiederum die Stöckelschuhe bilden hier neben dem Rückbild, auf das später noch genauer eingegangen wird, ein filmisches Stilmittel um die gesellschaftlichen und kulturellen Normen und Formen einer Frau höherer Klasse zu versinnbildlichen. Die Widerspiegelung einer Frau welche sich in Schuhe und Kleidung zwingt, um gesellschaftliche Erwartungen ihres Erscheinungsbildes zu bewahren, jedoch nicht zu hundert Prozent in diese vorgegebene Form hineinpasst, damit zwar vorankommt aber sichtlich zu kämpfen hat.

Zu beachten gilt auch die von der Regisseurin gewählte Farbgestaltung. Den gesamten Film hindurch trägt Alicia rote Kleidungsstücke, in dieser Szene jedoch ist sie in ein hellblaues Kostüm gekleidet und trägt weiße Stöckelschuhe. Helle Farben, die traditionell nicht mit Verführung in Verbindung zu bringen, sondern eher an Unschuld und Jungfräulichkeit gebunden sind. In diesem Kontext kann die Farbauswahl der Kleidung und ihr holpriger Gang als Innbegriff der aufopfernden Mutter stehen, welche ihrer Tochter ein besseres Leben ermöglichen möchte und durch die Einhaltung soziokultureller Formen und Verhaltensweisen dafür kämpft, sich der höheren Klasse anzupassen. Eine Darstellung in der deutlich wird, dass sie nicht ausschließlich eine einseitige, verführerische, erotische Figur sein soll, sondern auch den Aspekt des Mutterseins, der Aufopferung und des Opferseins einer Klassengesellschaft in sich trägt. Die Rückenansicht verleiht den Figuren Anonymität, da man ihr Gesicht nicht erkennt. In diesem Fall kann diese Kameraansicht auch als Zeichen verstanden werden, ein Niemand, beziehungsweise eine von vielen zu sein, die sich täglich dem

Kampf um die Akzeptanz in der Gesellschaft stellen müssen. In Folge dessen wird ebenso zur Schau gestellt wie sie sich zu Hause erleichtert aus ihren Schuhen befreit und quasi aus den Zwängen ihres Erscheinungsbildes ausbrechen kann. Anhand ihres Seufzens ist tiefe Erleichterung zu erkennen und der sofortige Griff mit der Hand auf den Fuß verweist auf den Schmerz der Anpassung (1:03:16 – 1:03:33).

Barfuß zu sein kann aber auch heißen, verletzlich oder schutzlos zu sein. Die Eingliederung oder das Zugehörigkeitsgefühl zu einer gewissen Gesellschaftsklasse kann Sicherheit verschaffen, etwas woran man sich festhalten kann, damit nicht alles um einen herum auseinanderfällt. Als Miriam, nachdem sie für das gestohlene Parfum verantwortlich gemacht wird zum Arbeitsplatz ihrer Mutter läuft und mit traurigem Blick vorm Schaufenster steht, schwenkt die Kamera plötzlich zu einer Detailaufnahme der nackten Füße Alicias, welche gerade dabei ist, die Schuhe in der Auslage neu zu ordnen und dafür ihre Stöckelschuhe ausgezogen hat. Als sie ihre traurige Tochter bemerkt, läuft sie sofort in ihre Richtung, ohne auf die Schuhe um sie herum zu achten. Barfuß, völlig in ihrem Mutter-Dasein, ohne das filmisch verwendete Symbol des Stöckelschuhs zur ‚idealen Frau‘ zu beachten. Ebenso wenig Beachtung durch die Figur erhalten die umgestoßenen Schuhe im Schaufenster, welche gleichermaßen wie die Gesellschaftsnormen nach links und rechts vom nackten Fuß der Mutter wegstürzen. Eine Situation, welche den Wert der familiären Mutter-Tochter Beziehung über andere Werte und Richtlinien stellt.

Auch die Farbe Rot wird als symbolträchtiges Merkmal verwendet, um die Attraktivität und den sexuellen Reiz Alicias hervorzuheben. Die Farbe wird als Hinweis für Erotik und Verführung in vielerlei Hinsicht bei der Figur von Alicia eingesetzt, wohingegen alle anderen Figuren in keinem Moment in Verbindung mit ihr gebracht werden. Die Farbe bleibt somit in der gesamten Narration einer einzigen Person vorbehalten, mit der Absicht, durch

diese Figur die gesamte weibliche, verführerische Sexualität darzustellen, beziehungsweise diese Züge besonders hervorzuheben und durch die Vermeidung der gleichen Farbe bei anderen Figuren eine mögliche erotische Betrachtungsweise zu unterbinden. Sowohl in der Arbeit durch ihre Uniform als auch in der Freizeit durch unterschiedliche Kleidungsstücke oder roten Lippenstift wird Alicia mit Rot assoziiert.

Allerdings werden bei Alicia nicht nur Farben zur Untermalung der sexuellen Wirkung angewendet, sondern auch Lichteffekte zur Unterstreichung einer mysteriösen, geheimnisvollen Darstellung eingesetzt. Wortwörtlich wird Alicia, je nachdem ob ihre geheimnisvolle, verführerische Seite (low-key) oder ihr mütterliches Familienleben (high-key) im Vordergrund steht, in unterschiedliches Licht gerückt. Besonders deutlich wird dieser Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten als Alicia sich hinter einem Vorhang ihre Arbeitsuniform aus- und ihre Freizeitkleidung anzieht (1:11:28 – 1:11:46). Die Szene ist zudem gleich mehrfach symbolisch aufgeladen. Im Schatten kann man wieder die Stöckelschuhe erkennen, mit welchen sie langsam durch einen Rock schlüpft. Als sie den Vorhang öffnet, um Miriam zu holen trägt sie ihr langes Haar offen, ist mit rotem Lippenstift geschminkt und gerade dabei, ihre halb offene rote Bluse zuzuknüpfen. Zu Beginn ist eine Ganzkörperaufnahme zu sehen, die ihren Schatten hinter dem Vorhang zeigt, welche dem*der Zuschauer*in vermittelt, dass hier etwas in Szene gesetzt wird, was eigentlich verborgen bleiben soll. Es wird aus einer statischen-subjektiven Kamera gefilmt, welche der*dem Zuschauer*in das Gefühl vermittelt, tatsächlich auf der anderen Seite des Vorhangs zu stehen und dem Schattenspiel zuzusehen. Sobald sie den Vorhang öffnet, rückt auch Alicia näher an die Kamera, zunächst in eine amerikanische Aufnahme, dann in eine Großaufnahme, welche genaueren Blick auf ihre Harre, ihr geschminktes Gesicht, die rote feine Bluse und ihre schwarze Unterwäsche zulässt.

Eine zusätzliche Hervorhebung der sexualisierten Darstellung Alicias ist speziell durch markante Großaufnahmen gekennzeichnet. Ein gelungenes Beispiel hierfür ist die Szene als Miriam im Hinterzimmer des Schuhgeschäfts auf ihre Mutter wartet und mitbekommt, wie ihr Vorgesetzter sich an diese heranmacht (57:46 – 58:10). Gezeigt wird, als subjektive Kameraführung aus Miriams Perspektive, die Hand des Mannes, wie sie langsam unter Alicias Rock gleitet. Das Gesicht des Mannes kann man hierbei nicht erkennen da die gesamte Aufmerksamkeit seiner Handbewegung gilt. Erst im nächsten Moment kann der*die Zuschauer*in von der gegenüberliegenden Kameraseite aus erkennen, dass es sich dabei um Alicias Vorgesetzten handelt und kann somit, im Gegensatz zu Miriam, darauf rückschließen, dass der Grund weshalb Alicia manchmal später nach Hause kommt eine Affäre mit diesem ist. Während des Gesprächs in der Badewanne zwischen Miriam und Yessica (14:40 – 16:08) wird allerdings deutlich, dass Miriam bezüglich ihrer Mutter an der von der Gesellschaft gewünschten Erwartung festhält. Da ihre alleinerziehende Mutter keinen festen Freund hat, ist für Miriam die Vorstellung einer sexuellen Aktivität beziehungsweise Affäre ihrer Mutter komplett ausgeschlossen. Eine häufig verwendete Form der Kameraführung, um den Zuschauer in Neugierde zu versetzen und gleichermaßen sexuelle Spannung aufzubauen, wurde im Gespräch zwischen Alicia und der Direktorin der Schule angewendet (1:17:33 – 1:18:13). Mittels Handkamera wird erst eine Detailaufnahme der Stöckelschuhe gezeigt, um dann langsam entlang der Beine der Frau von unten nach oben zu filmen, bis sie schlussendlich wieder mit einer Detailaufnahme ihrer Hände, die nervös an der Strumpfhose zupfen, stehenbleiben.

Auffällig ist auch die Technik der Wiederholung, die bei der Darstellung der Figur Alicias verwendet wird. Den ganzen Film hindurch wird der Bezug zu den Stöckelschuhen und der Farbe Rot hergestellt. Darüber hinaus wiederholen sich Szenen, in denen sie sich schmerzvoll die Schuhe auszieht und

ihre Füße massiert oder ihre Haarklammer vom Kopf nimmt und mit einer verspielten Bewegung ihre langen Haare über ihre Schultern wirft während sie gerade dabei ist, sich ihre Bluse aufzuknöpfen. Wiederholung ist nicht nur allein die Kunst auf gewisse Merkmale oder Verhaltensweisen aufmerksam zu machen, sondern fordert den*die Zuschauer*in gleichzeitig dazu auf, sich Gedanken zu machen, warum gewisse Szenen in abgewandelter Form immer und immer wieder vorkommen. Wiederholung ermutigt dazu, sich selbst die Frage nach dem tieferen Sinn oder der Bedeutung dahinter zu stellen. Im Falle Alicias wird mithilfe der Wiederholung die Wahrnehmung der Figur in einem sexuellen Kontext verstärkt sowie gleichzeitig darauf hingewiesen, dass ihre Figur neben dem Objekt der Begierde auch noch die Rolle der alleinerziehenden Mutter und die Last des gesellschaftlichen Drucks widerspiegelt.

1.2. Yessica als Rebellin und Unterdrückte

Yessica erfüllt ab dem ersten Erscheinen ihrer Figur im Film den Stereotyp einer Rebellin. Bereits in den ersten Szenen wird sie als solche inszeniert durch ihr Zu-Spät-Kommen zur Schule, ihre auffällige Schminke und ihr aufmüpfiges Verhalten der Lehrerin gegenüber. Darüber hinaus benutzt sie Schimpfwörter und stiehlt. All dies sind Details, welche im Film gezeigt werden und den*die Zuschauer*in dazu verleiten, die Figur in eine ihm*ihr bekannte Kategorie eines Stereotyps einzuordnen. Obwohl Yessica im Film beispielsweise nicht beim Drogenkonsum oder Alkoholmissbrauch gezeigt wird, wären diese Bilder leicht vorstellbar, da sie sich problemfrei in den Stereotyp eines revoltierenden Teenagers einordnen lassen, den die gezeigten Merkmale implizieren. Dieser Effekt, der das Gedankenrad im Kopf des Publikums durch gezielte Zurschaustellung einzelner Merkmale zu einer gewissen Vorstellung beziehungsweise Einordnung der Figur treibt, ist im Kino meist kein Zufall. Zumal ein gewöhnlicher Spielfilm eine gewisse

Länge nicht übertreffen sollte, bieten solch implizite personenbeschreibende Filmdetails eine dankbare Abhilfe, um in nur wenigen Aufnahmen zu erreichen, dass die Figur so wahrgenommen wird wie der*die Regisseur*in es intendiert. Von Beginn weg wird Yessicas Figur als besonders auffällig dargestellt und von den restlichen Figuren abgehoben. Dadurch wird im Publikum die Wirkung erreicht, der Figur selbst ohne Ton oder Information über die Narration, eine gewisse Wichtigkeit zu zuschreiben.

Hervorgehoben wird Jessica von den anderen handelnden Personen, neben der Fokussierung der Kamera auf sie, durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Familien- und Wohnsituation. Im Gegensatz zu Alicia, deren lange Haare eher in das typische Frauenklischee fallen, ist Yessicas Frisur außergewöhnlich gestaltet und zieht dadurch zusätzlich Aufmerksamkeit auf sich. Sie trägt ihre Haare stets zusammengebunden und ihre Stirnfransen sind ungewöhnlich gestaltet. Auch ihre lockere, lässige Körperhaltung und ihr schlendernder Stil zu gehen, lassen die Figur eher ‚burschikos‘ wirken. Es scheint, als würde mit physischen Attributen versucht zu verhindern, Jessica als klischeehaft feminin darzustellen und sie eher ins gegenteilige Licht zu rücken. Dennoch wird die Figur auch in Szenen gezeigt, die sie eindeutig als ‚weiblich‘ lesbar machen, wie beispielsweise jene in der Badewanne (14:40 – 16:08) oder jene, in der sie einen Mitschüler küsst (56:54 – 57:09). Zusätzlich wird sie in den ersten Aufnahmen nach den Vergewaltigungsszenen stets mit offenen Haaren gezeigt. Ein weiterer Hinweis dafür, dass in *Perfume de las violetas* offene Haare als ein Symbol aufgezwungener Weiblichkeit interpretiert werden können.

Die Tatsache, dass die Vergewaltigung nicht explizit gezeigt wird, lässt vermuten, dass die Zuschauer*innen ihre Aufmerksamkeit nicht auf den Akt an sich legen sollen, sondern darauf, wie die Vergewaltigung die Figur und deren Darstellung verändert. Man kann dies als ein Stilmittel verstehen, welches die Zuschauer*innen ergreift und sie zum Nachdenken bringt, wie

filmische Andeutungen zu interpretieren sind. Um den Zuschauer*innen ein Gefühl von größerer Verbundenheit und Mitgefühl zu vermitteln, wurde nach der zweiten Vergewaltigung eine subjektive Kamera eingesetzt, welche eine Identifizierung mit der Figur Yessicas beinahe aufzwingt. Während sie zwischen aufgehängten Laken und Bettbezügen wandelt, wird durch die Kameraperspektive nicht nur sichtbar, sondern auch beinahe fühlbar, wie schwindelig und durcheinander Yessicas Gedanken in diesem Moment sind (1:10:07 – 1:10:38). Ähnlich wie Alicias Figur auf der schmalen Brücke zwischen verführerisch/sexy und Muttersein balanciert, schwenkt auch die Figur Yessicas zwischen rebellisch/selbstbewusst und Kindsein hin und her. Dargestellt wird dies vor allem durch ihre Reaktion auf Miriams Parfum. Groß- und Nahaufnahmen wie sie an Miriams duftenden Haaren riecht, oder wiederum das Stillmittel der Wiederholung, welches immer wieder in abgewandelter Form zeigt, wie Jessica durch den Duft des Parfums tänzelt, untermauern ihr kindliches Verhalten.

So wie beide Figuren einen Kontrast in sich tragen, so spiegeln sie auch gegenseitig völlig konträre Lebensweisen in ein und derselben Gesellschaft wider. Jessica lebt etwas außerhalb des Stadtzentrums in einer Hütte ohne Fenster und Türen, auf engstem Raum mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihren Stiefgeschwistern. Abermals wird ihr sozialer Stand mit filmtechnischen Details hervorgehoben, welche auf den ersten Blick unscheinbar wirken aber dennoch im Unbewusstsein der Zuschauer*innen wirksam werden. Es wird nicht viel vom Inneren des Hauses gezeigt, jedoch wird deutlich das Jessica kein eigenes Zimmer hat und die Aufnahmen von ihr in ihrem Zuhause ständig in Verbindung mit irgendeiner Art der Hausarbeit stehen. Das Haus wird aus der Vogelperspektive dargestellt und Jessica muss von der Ebene des Bürgersteigs noch zusätzlich eine Leiter hinunter-

klettern, um dorthin zu gelangen. Der niedrigere Stand, den Miriams Familie in der Gesellschaft einnimmt, wird durch die Vogelperspektive und das inszenierte Hinabsteigen an der Leiter verdeutlicht.

Das Verhalten von Yessicas Mutter unterstützt diese Annahme. Indem sie ihre eigene Tochter als Hure beschimpft, rückt sie die Yessicas Figur noch weiter in ein Klischee, das bereits aus anderen Filmen bekannt ist: die Prostituierte, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt, keine guten Familienverhältnisse aufweisen kann, wenig Geld hat und im Laufe ihres Lebens in die Szene der Prostitution hineinrutscht, sei es nun gewollt oder ungewollt. Gleichzeitig erzeugt der Film eine kontrastierende Darstellung, da verdeutlicht wird, dass es sich bei Yessica um ein Opfer von Gewalt und sozialen Missständen handelt. Durch viele implizite Details ermöglicht *Perfume de las violetas* dem Publikum zu erkennen, wie schnell das Schicksal eines Menschen verändert werden kann. Besonders wenn die eigene Identität mehreren unterdrückten Gesellschaftskategorien gleichzeitig angehört.

Die Figur des Stiefbruders Jorge verdeutlicht die patriarchalen Strukturen, die im Film abgebildet werden. Für sein eigenes Glück verkauft er das Glück seiner Stiefschwester. Er kauft sich davon neue Turnschuhe, um in der Gesellschaft mehr Ansehen zu gewinnen, während Yessica den Preis dafür bezahlt. Hervorgehoben wird dies mit dem 1999 erschienenen Song *En la rueda de la fortuna* von Felix & the Katz, welcher gespielt wird als Jorge mit den neuen Schuhen das Geschäft verlässt. Durch seine Abmachung mit dem Minibusfahrer rutscht Yessica ganz ohne Eigenverschulden in eine noch tiefere Schicht, da sie dadurch selbst von ihrer eigenen Familie als Hure angesehen wird. Jorges amoralisches Handeln, verdeutlicht die verschrobene Hierarchie patriarchal gefärbter Gesellschaften: Yessica ist eine Frau und somit ihrem Stiefbruder, einem Mann, automatisch untergeordnet. So kommen sie zwar aus derselben Gesellschaftsschicht, was sie beide gegenüber höheren Schichten machtlos werden lässt, aber Jorge kann sich

als Mann im Vergleich zu und über die Unterdrückung Yessicas eine bessere Position verschaffen. Yessicas schwierige Familienverhältnisse führen zudem auch dazu, dass sie nirgends eine emotionale Stütze finden kann außer bei ihrer Freundin Miriam. Hervorgehoben wird dieser Aspekt im Nebentitel des Filmes *„nadie te oye“* welcher ein Hinweis auf die aussichtslosen Hilfeschreie der machtlosen Unterschicht der Gesellschaft sowie der Frauen sein kann.

2. Filmfiguren als Mythen

Claudia Leitner verweist in ihrem Text „Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“ über die Chicana Gesellschaft auf folgendes Zitat aus Anzálduas *Borderlands/La Frontera*:

La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother whom we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two. [...] In part, the true identity of all three has been subverted – Guadalupe to make us docile and enduring, la Chingada to make us ashamed of our Indian side, and la Llorona to make us long-suffering people. (Anzáldua nach Leitner 2006: 50-51)

Wenngleich auch die Leseweise nicht dieselbe bleiben mag, so sind die drei erwähnten Mythen-Figuren doch auch zentral für den mexikanischen Kontext im Allgemeinen. Im Folgenden wird versucht, sie mit den bereits herausgearbeiteten Figuren des Films in Verbindung zu bringen.

2.1. Yessica alias Malinche

Die Malinche war eine junge, indigene Frau, Übersetzerin für Hernán Cortés und somit Botschafterin zwischen den Welten der Spanier*innen und der indigenen Bevölkerung, und Mutter eines gemeinsamen Sohnes mit

Cortés. Genaue historische Daten über die Figur sind rar, jedoch spielt sie eine große Rolle in der Geschichte um die nationale Identität Mexikos. Es gibt zahlreiche Variationen über die Geschichte der Malinche⁴, Octavio Paz hebt jedoch in seinem Essay „El laberinto de la soledad“ (1950) den Aspekt des Verrats am eigenen Volk hervor (vgl. Dröscher; Rincón 2001: 7-8), welcher sich gut mit der Figur Yessicas verknüpfen lässt, da sich einige Ähnlichkeiten feststellen lassen.

Beide Figuren werden an jemanden übergeben, Yessica an Topi, den Busfahrer, die Malinche an Herán Cortés. Darüber hinaus sind beide Figuren auf gewisse Art und Weise dazu gezwungen, für andere zu arbeiten bzw. ihnen zu dienen. Yessica arbeitet im Haushalt und auch ihr Körper dient jemand anderem, während sich ihr Stiefbruder an dem Übergriff bereichert. Malinche diente Hernán Cortés als Dolmetscherin, darüber ob sie ihm freiwillig einen Sohn gebar, geben die historischen Daten keine Auskunft. Octavio Paz spricht von einer gewissen sexuellen Offenheit der Malinche, welche, auch durch Illustrationen der historischen Gestalt als nackte indigene Frau verstärkt betont wird. Auch die Figur von Yessica ist nackt in der Badewanne zu sehen im Gegensatz zu Miriam, welche ebenfalls in der Szene gezeigt wird, jedoch weniger explizit. Der Mythos um die Malinche steht in direktem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte Spaniens. Dabei soll sie den Spanier*innen gegenüber so loyal gewesen sein, dass sie eine andere Frau täuschte, um einen Überfall auf die Spanier*innen zu verhindern, welche später ein großes Blutbad anrichteten. Seitdem wird sie in der Leseweise nach Paz als Verräterin am eigenen Volk betitelt. Überträgt

⁴ Neben der mittlerweile umstrittenen Leseweise nach Paz fand die Malinche mittlerweile auch als Referenzfigur für poststrukturalistische, feministische sowie postkoloniale Theorien neue Interpretationen.

man diesen Vorwurf als Vergleich auf die Figur von Yessica, so hat auch sie ihre eigene Freundin beim Diebstahl des Parfums getäuscht und kann später vereinfacht gesehen für ihren Tod verantwortlich gemacht werden.

Bei beiden Figuren bleibt jedoch unklar, ob sie tatsächlich die Schuld tragen oder nicht vielmehr als eine Art Sündenbock fungieren. Barbara Dröscher und Carlos Rincón legen eine abweichende Leseweise der Malinche als Referenzfigur für feministisches Empowerment und der Position von Frauen in gesellschaftlichen Transformationsprozessen nahe (vgl. Dröscher & Rincón, 2001, 7-8). Auch diese Leseweise kann mit Yessica in Verbindung gebracht werden, wenn man sich beispielsweise die Szene in Erinnerung ruft, in der sie Miriam verteidigt, als die Mitschüler ihr die Fotos wegnehmen (17:24 – 18:34). Je nach Interpretation ändert sich folglich die Darstellung der Figuren.

2.2. Miriam alias la Virgen de Guadalupe

Roger Bartra (1992: 147-150) vertritt den Standpunkt, dass La Malinche zusammen mit der Jungfrau von Guadalupe als eine von zwei Archetypen dient, die tief verwurzelt im mexikanischen Geist das „grundlegende Bild der modernen mexikanischen Frau“ erzeugen. Die Jungfrau von Guadalupe, Mexikos Nationalheilige, repräsentiert die „gute Frau“, „die mütterliche Jungfrau“, während La Malinche die Verräterin, die bad woman, repräsentiert, eine zerstörende, negative Figur: die Verführerin, die Männerverschlingende (vgl. Hershfield 2001: 226-227). Joanne Hershfield (vgl.

ebd.) zufolge werden im mexikanischen Kino durch das Symbol der Malinche die negativen Eigenschaften der Frau in einer Kultur verkörpert und ihr gegenüber steht immer die gute Frau beziehungsweise die hoch verehrte Virgen de Guadalupe, welche alle erwünschten und sozial akzeptablen Eigenschaften von Frauen repräsentiert.

Über Miriam werden im Laufe des Films einige Informationen bekannt, welche für die Narration irrelevant sind, jedoch Aufschluss über den Effekt ihrer Figur geben können. Informationen über ihre Jungfräulichkeit und ihre noch nicht eingetretene Menstruation haben auf den eigentlichen Fortschritt der Erzählung genau so wenig Auswirkung wie die Tatsache, dass sie trotz der Gelegenheit keinen Jungen küsst, während Yessica dies tut. Darüber hinaus besitzt sie im Gegensatz zu Yessica, der Gestank und Schmutz nachgesagt wird, eine eigene Badewanne, welche die Assoziation von Reinlichkeit mit der Figur noch weiter verstärkt. Besonders in der Sequenz, wo beide Mädchen in der Badewanne plantschen, wird der Kontrast der beiden Figuren in den Fokus gerückt. Miriam alias Virgen de Guadalupe wird dargestellt als ein sich ruhig verhaltendes, junges Mädchen, welches bis oben hin mit Schaum bedeckt ist und dadurch keinerlei sexuelle Begierden erweckt. Yessica hingegen alias Malinche plantscht wild im Wasser herum, redet viel und lacht laut während sie durch das Herumwirbeln im Wasser Blicke auf ihren Körper ermöglicht. Zusätzlich wird die Szene zu Beginn aus einer angenäherten Außenperspektive gefilmt, damit deutlich zu erkennen ist, dass sich beide Figuren sich gegenüber sitzen und somit ihre Kontrarietät besser wahrgenommen werden kann.

2.3. Alicia alias la Llorona

Wie bereits erwähnt, kann die Figur der Llorona als eine Kombination der Malinche und der Virgen de Guadalupe interpretiert werden (vgl. Anzádua nach Leitner 2006: 50-51). Diese Mischfigur eignet sich hervorragend, um

Alicia zu beschreiben, da sie gleichermaßen eine sexuelle Seite, wie die Malinche, in sich trägt, aber auch eine fürsorgliche Mutter, wie sie die Virgen de Guadalupe verkörpert. Hinzu kommt, dass die Llorona um ihre Kinder trauert, welche sie, nach einer der vielen Mythenvarianten, zuvor eigenhändig im Fluss ertränkt haben soll. Alicia bringt ihre Tochter zwar nicht eigenhändig um, schafft es jedoch auch nicht, sie zu beschützen. Dass ihr dies ein Anliegen ist, wird im Film mehrmals metaphorisch hervorgehoben, indem sie die Tochter mehr oder weniger zu Hause einsperrt, um sie vor der Außenwelt zu schützen. Dargestellt wird dies durch sich wiederholende Aufnahmen, in welchen Alicia das Tor abschließt, oder Miriam in Großaufnahme hinter den Gitterstangen des Tores gezeigt wird. Durch das Verhalten ihrer Mutter hat Miriam einen realitätsfernen Bezug zur Außenwelt und gerät durch das Gedankengut ihrer Mutter immer wieder in Streitgespräche mit Yessica, bis ein letztes dieser Art sie schließlich zum Tod führt. Die weitere Gemeinsamkeit zwischen la Llorona und Alicia über die Trauer der verlorenen Kinder lässt sich nur vermuten, da der Film endet, bevor Alicia vom Tod Miriams erfährt. Trotz einer abgeschlossenen Handlung lässt die Regisseurin das Ende offen. Die Reaktion von Alicia findet also nur in gedanklicher Fortsetzung des Publikums statt.

3. Conclusio | Frau-Sein als Konstruktion

Der Film *Perfume de las violetas – nadie te oye* repräsentiert unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten weiblicher Figuren im Film und deren Effekt auf das Publikum. Neben der Auswahl der Schauspielerinnen spielt vor allem das filmtechnische Stilmittel der Wiederholung, in diesem Fall mit der symbolischen Wirkung der Stöckelschuhe und der Farbe Rot, eine große Rolle. Durch unterschiedliche Hervorhebung bestimmter Attribute

der Figuren können stereotypische Vorstellungen der Zuschauer*innen verstärkt aber auch unterminiert werden. Durch den Vergleich der drei Hauptfiguren mit den mexikanischen Mythenfiguren la Malinche, la Virgen de Guadalupe und la Llorona, wird die gesellschaftliche Kategorisierung von möglichen Frauenbildern nochmal verstärkt hervorgehoben. Unterschiede aber dennoch gesellschaftliche ‚Schubladen‘ dienen zur Unterteilung des weiblichen Seins. Wie vor allem die Lektüre Yessicas als Malinche jedoch zeigt, variieren die Interpretationen je nach Perspektive, was die Konstruiertheit der unterschiedlichen ‚Frauenbilder‘ implizit aufzeigt.

BIBLIOGRAPHIE

Bartra, Roger (1992): *The Cage of Melancholy*. New Brunswick: Rutgers University Press

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margit (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-Bernd: *Der Körper im Bild: schauspielern – darstellen – erscheinen*. Marburg: Schüren, 135-149.

Eder, Jens (2008): *Grundlage der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Paz, Octavio (2015): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Dröscher Barbara; Rincón Carlos (2001): *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey.

Hershfield, Joanne (2001): „La Malinche im mexikanischen Kino“. In: Dröscher Barbara; Rincón Carlos: *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey 2001, 225-239.

Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute

Leitner, Claudia (2006): „Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“. In: Bandau, Anja; Priewe, Marc: *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Trier: Trier, 49-63.