

Sabine Karrer

Bittersüße Schokolade – Die Geschichte eines Widerstandes?

Einleitung

Der vorliegende Beitrag untersucht Bilder von Weiblichkeit und weiblichem Alltag in Mexiko sowie weibliche Widerstandsdefinitionen und -aspekte im Spielfilm „Bittersüße Schokolade“. Meine Fragestellung lautet, ob die Protagonistin Tita Widerstand gegen familiäre und gesellschaftliche Repressionen ausübt und wodurch dieser ermöglicht wird.

Spielfilme haben zwar nicht den Anspruch, Realität abzubilden, aber sie zielen stets auch auf Identifikation des Publikums ab. Um diese Mechanismen in „Bittersüße Schokolade“ aufzudecken und herauszufinden, wie der Widerstand der Protagonistinnen vom weiblichen Publikum wahrgenommen wird, führte ich in einem ersten Schritt eine ausführliche Spielfilmanalyse durch und in einem zweiten Schritt führte ich Interviews mit Lateinamerikanerinnen.

Dieser Artikel befasst sich in erster Linie mit meinen Ergebnissen aus der Rezipientinnenanalyse, die auch die Bedeutung der subjektiven Empfindungen im Zusammenhang mit dem „Erlebnis Kino“ verdeutlicht. Diese Eindrücke stehen stark mit persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen sowie mit der jeweiligen Sozialisation einer Person in Verbindung, was auch in den persönlichen Gesprächen mit Rezipientinnen deutlich wurde.

Methode

Filmanalyse

Nach Melhuus und Stølen sind Erzählungen „bedeutende Orte der Produktion von Gendersymbolik“ und stellen einen wichtigen Zugang zu diesen dar (Melhuus/Stølen 1996: 1). Filme sind solche „Orte der Produktion“, indem sie Stereotype, Klischees und Aspekte der Realität abbilden. Mit Hilfe der Spielfilmanalyse will ich zeigen, wie in „Bittersüße Schokolade“ Genderaspekte und weiblicher Widerstand dargestellt werden.

Da jeder Film mehrere Ebenen wie Bild, Musik, Geräusch und Ton enthält und daher komplexer als andere Medien ist, muss die Filmanalyse über übliche Analysemodelle hinaus gehen (Korte 2004: 16). „Sinnzusammenhänge“ und die „filmische Aussage“ (Korte 2004: 16) können oft erst später im Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren erkannt werden. Darüber hinaus interpretiert jeder Zuschauer einen Film auf seine eigene Weise (Korte 2004: 16).

Eine Filmanalyse geht über die einfache Filmkritik oder -interpretation hinaus. Nach Faulstich müssen Filme analysiert werden, „[...] um Interpretationen zu überprüfen und zu objektivieren“ (Faulstich 2002: 17) und „[...] etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war“ (Faulstich 2002: 18-19).

Faulstich nennt für die Produktanalyse ein Grundmodell, dessen Zugangsweisen miteinander zusammenhängen und variiert werden können: Die Handlungsanalyse betrifft das WAS (Was passiert wann und wie?), die Figurenanalyse das WER (Welche Charaktere kommen wie vor?), die Bauformenanalyse das WIE (Welche Bauformen des Erzählens gibt es?) und die Normen- und Werteanalyse das WOZU (Welche Normen, Werte und Bedeutung werden vermittelt?) (Faulstich 2002: 25-26).

Meine methodische Vorgehensweise ist ein Mix aus Faulstichs kulturwissenschaftlichem Zugang, feministischer Filmkritik und Rezipientinnenanalyse. Diese war vor allem in Hinblick auf den Genderschwerpunkt nötig. Ich stand dabei vor der Problematik, dass Anleitungen zur Erstellung von Spielfilmanalysen mit ethnologischem Schwerpunkt weitgehend fehlten, da die Spielfilmanalyse innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie erst in den vergangenen Jahren langsam populärer wurde.

Rezipientinnenanalyse

Die Ergebnisse der Filmanalyse galt es auf ihre Aussagekraft zu überprüfen. Methodisch entschied ich mich dazu, Interviews mit Mexikanerinnen zu führen und mit den Ergebnissen aus der Filmanalyse zu vergleichen. Da ich dem Erzählen möglichst viel Platz einräumen wollte, entschied ich mich für qualitative Interviews mit offenen Fragen. Die Interviews dauerten zwischen 40 und 60 Minuten.

Die geeignete Methode für meine Befragung lieferte mir Peter Atteslander in Form von qualitativen, teilstrukturierten Interviews. Diese führte ich mit vorformulierten Fragen – einem Gesprächsleitfaden – durch. Die Abfolge der Fragen war offen und die einzelnen Punkte konnten nach Bedarf vertieft werden. Im Hinblick auf die Qualität der Antworten entschied ich mich für eine mündliche Befragung (Atteslander 2000: 142-143).

Meine Leitfragen orientierten sich hauptsächlich an meinen Fragestellungen und bisherigen Ergebnissen: Was fiel den Befragten besonders auf? Was hat sie beeindruckt? Wie beurteilen sie die weiblichen Charaktere? Welche Rollen dominieren ihrer Meinung nach? Wie beurteilen sie speziell die Charaktere von Tita und Elena sowie die Liebesgeschichte? Und können sie einen Bezug zu Frauenwelten in Lateinamerika herstellen? Konkrete Leitfragen betrafen auch die Mythologie und Magie, mit denen der Film spielt, indigene Rollenbilder, die Rolle der Frau in der lateinamerikanischen Gesellschaft und die Beurteilung des weiblichen Widerstandes im Film.

Ich möchte die fünf befragten Frauen kurz porträtieren. Dabei steht „M“ für „Mexiko“ und „LA“ für „Lateinamerika“:

M1, eine 34jährige Lehrerin, wurde in Jalisco geboren. Sie lebt seit 8 Jahren in Österreich.

M2 ist 53 Jahre alt und kommt aus Yucatán. Sie lebt seit etwa 30 Jahren in Österreich und ist im Bereich der Projektarbeit tätig.

M3 ist 38 Jahre alt, lebte bis vor 13 Jahren in Mexico City und arbeitet in der Gastronomie.

LA1 kommt aus Chile und ist 45 Jahre alt. Sie lebt seit etwa 20 Jahren in Österreich und arbeitet als Krankenschwester.

LA2 wurde in Bolivien geboren, lebt seit 18 Jahren in Österreich und ist 47 Jahre alt. Sie ist in der Altenbetreuung tätig.

Bedingt durch den fehlenden Zugang zu mexikanischen Communities und den großen Zeitaufwand, der für Rezipientinnen durch das notwendige Ansehen des Films nötig war,

konnte ich nur drei Mexikanerinnen für meine Interviews gewinnen. Daher nahm ich zusätzlich eine Bolivianerin und eine Chilenin in die Gruppe der Rezipientinnen auf.

Bittersüße Schokolade – eine Analyse

Film und Inhalt

„Bittersüße Schokolade“ ist ein mexikanisches Melodrama aus dem Jahr 1992¹. Regisseur Alfonso Arau verfilmte den gleichnamigen Bestseller seiner damaligen Ehefrau Laura Esquivel nach deren Drehbuch.

Der Film spielt im frühen 20. Jahrhundert im Norden Mexikos auf der Farm der strengen und herrschsüchtigen Elena. Elena verbietet ihrer jüngsten Tochter Pedro zu heiraten, da Tita sie nach einer alten Familientradition versorgen müsse. Um Tita weiterhin nahe sein zu können, heiratet Pedro ihre Schwester Rosaura. Tita leidet, bis sie ihre Macht entdeckt, durch ihre Mahlzeiten ihre Gefühle auf andere zu übertragen, so auch auf Pedro. Der Film zeigt, wie sich Tita und ihre Schwester Gertrudis nach und nach auf unterschiedliche Weise vom Einfluss der dominanten Mutter befreien.

Figurenanalyse

Tita ist die jüngste von drei Schwestern und wird als eine Art Aschenputtel dargestellt. Sie ist sanft, schön und lebensfroh. In der ersten Hälfte des Films fügt sich Tita ihrem vermeintlichen Schicksal, der Unterdrückung durch Mutter und Schwester. Doch nach und nach gewinnt sie durch das Wissen um ihre magischen Kochkünste an Stärke und beginnt diese zu nutzen.

Elena, eine wohlhabende Hofbesitzerin, unterdrückt Tita und stellt damit ein tyrannisches Familienoberhaupt mit männlichen Zügen dar, eine Art „böse Stiefmutter“. Sie toleriert weder Gefühlsausbrüche noch Auflehnung gegen die Moral und setzt ihren Willen auch mit physischer Gewalt durch. In Wahrheit ist Elena eine verbitterte, einsame Frau.

Rosaura übernimmt das Verhalten ihrer Mutter und wird ihr auch äußerlich immer ähnlicher. Nach der Geburt ihres Kindes nimmt sie enorm an Gewicht zu, kann ihre Kinder nicht stillen, wird unfruchtbar und muss sich eingestehen, dass Pedro sie nicht liebt. In ihrer Eifersucht und Einsamkeit verletzt sie Tita und will ihre eigene Tochter mit Gewalt an sich binden – wie Elena Tita.

Gertrudis, die zweite Schwester, ist als Nebenfigur aufgebaut und ihre Beziehung zu den übrigen Charakteren bleibt oft unklar. Gertrudis drückt viel über Mimik und Gestik aus, etwa dass sie Mitleid für Tita empfindet und Rosaura verachtet. Der Zweck ihrer Rolle ist vor allem der, einen Kontrast zu den anderen weiblichen Figuren herzustellen. Erst in der zweiten Filmhälfte, nach ihrer Flucht vom Hof, dem Ausleben ihrer Sexualität in einem Bordell, der „wilden Ehe“ mit einem Revolutionär und dem Aufstieg zur Generalin, wird Gertrudis eine größere Bedeutung zu Teil: als eine Art Vorbild für Tita. Gertrudis bringt den widerständischen Aspekt der Revolution und einer unkonventionellen Lebensform mit. Sie berät Tita, als diese glaubt, von Pedro schwanger zu sein, und empfiehlt, ihre Affäre

¹ Der Film „Bittersüße Schokolade“ wurde erstmals 1992 in Mexiko veröffentlicht.

fortzuführen. Gertrudis verkörpert viele stereotype männliche Eigenschaften: Sie kann nicht kochen, trägt Waffen und besitzt Heldenmut.

Nacha stellt gemeinsam mit Tita die idealisierte Mutterfigur dar. Sie zieht Tita an Elenas Stelle groß und weiht sie in die Geheimnisse der traditionellen Kochkunst ein.

Pedro und *John* stellen keinen gleichwertigen männlichen Gegenpart zu den starken weiblichen Charakteren dar und weisen kaum bis gar keine stereotypen machistischen Züge auf. *Pedro* wird leidenschaftlich, gleichzeitig aber schwach und unmännlich dargestellt. *John* ist sensibel, liebevoll und geduldig, aber ihm fehlt die Leidenschaft.

Die *Erzählerin*, Titas Großnichte, ist in der ersten und letzten Einstellung zu sehen, als sie vor Titas Kochbuch sitzt: In der Einstiegsszene alleine, am Ende mit Tita und Esperanza. Dazwischen begleitet ihre Stimme aus dem Off das Publikum durch den Film. Der weibliche „point of view“ – die subjektive Sichtweise – verstärkt die Identifikation des Publikums mit Titas Figur. Indem sie Titas Gefühle ausspricht, bleibt allerdings wenig Platz für eigene Interpretationen.

Melodrama und „women’s picture“

„Bittersüße Schokolade“ ist dem vor allem beim weiblichen Publikum beliebten Genre des Melodramas zuzuordnen. Wie Werner Faulstich dem „Kino der Gefühle“ als Merkmal zuschreibt, dominieren in „Bittersüße Schokolade“ „kleinbürgerliche Ideologie und patriarchalisches Recht“ (Faulstich 2002: 36). Der Handlungsort ist typischerweise die Familie und im Mittelpunkt steht Tita als weibliche Heldin, die sich passiv, leidend und emotional verhält. Es geht um Sentimentalität, Moralität, Leidenschaft und große Gefühle. Die Verknüpfung mit historischen Ereignissen wird nach Faulstich oft verwendet, „[...] um Realismus zu beglaubigen und die Ausrichtung auf das ganz und gar Private zu legitimieren“ (Faulstich 2002: 36).

Neben der Heldin gibt es einen Bösewicht (Elena) und einen Retter (John). Ebenfalls typisch sind verschiedene Personenkonstellationen wie Tita, die zwischen zwei Geliebten steht (Pedro und John) und den Ablösungsprozess von der Mutter. Neben dem Frauenschicksal steht eine Liebesgeschichte aus weiblicher Sicht im Mittelpunkt der Handlung. Wie immer im Melodrama geht es außerdem um eine „Initiation der Frau in der kleinbürgerlichen Geschichte“ (Faulstich 2002: 36). Die Handlung steht gemeinsam mit dem Plot im Mittelpunkt, ist oft einsträngig und episodisch veranlagt. Charakteristisch für das Melodrama ist eine 3- oder 5-Akt-Struktur mit Happy End. Eine Besonderheit in der Ästhetik sind der besondere Einsatz von Musik in Bezug auf Emotionalität und die *mis-en-scène* zur Herstellung „familiärer Intimität“ (Faulstich 2002: 37). Normen, Werte, Moral und ein autoritärer Charakter dominieren die Ideologie der Handlung ebenso wie stereotypes Denken und „die Unterwerfung unter den Mächtigen, ein blinder Glaube an die Autorität, Ideale wie Pflicht, Ehre, Sauberkeit, Sparsamkeit und Ordnungssinn“ (Faulstich 2002: 37). Einerseits stellt sich das Melodrama gegen dieses Gesellschaftsbild, andererseits werden durch patriarchale Gesetze verursachte Schicksale mythisiert und am Ende siegt das Gute über das Böse (Faulstich 2002: 36-37).

„Bittersüße Schokolade“ ist demnach ein klassisches Melodrama für ein weibliches Publikum. Dieses erkennt sich in den weiblichen Charakteren wieder, da sie sämtliche Kategorien des „Frau-Seins“ abdecken. Die Frage der Identifikation mit den Filmcharakteren

spielte in den Interviews mit Rezipientinnen eine entsprechende Rolle. Fast scheint es, als hätten Arau und Esquivel sämtliche Merkmale des Melodramas für „Bittersüße Schokolade“ übernommen und darin das Rezept für ihren Erfolg gefunden.

Für Annette Kuhn wird die „populäre Erzählform“ des Melodramas² so häufig zum Gegenstand theoretischer Analysen³, da sie direkt auf eine weibliche Zielgruppe zugeschnitten ist. Aber weshalb sind das Melodrama und seine Unterkategorie „women’s picture“ (Kuhn 2004: 437) speziell an ein weibliches Publikum adressiert? Kuhn nennt als ein Merkmal die Zugeschnittenheit auf weibliche Wünsche und das Schaffen einer Identifikation des Publikums durch einen weiblichen „point-of-view“ (Kuhn 2004: 437).

Für Kuhn ist es nicht nur wesentlich, Kino und Fernsehen im Zusammenhang mit dem Melodrama als soziale und ökonomische Institutionen wahrzunehmen, sondern auch die Vorstellung eines weiblichen, sozialen Publikums, einer „social audience of women“ (Kuhn 2004: 443) vorauszusetzen (Kuhn 2004: 442-443).

Wie konstruiert das Melodrama ein weibliches Publikum? Zuschauer bekommen eine Art von Herrschaft, nehmen aber gleichzeitig eine Opferrolle ein, indem sie sich mit der Unterdrückung weiblicher Charaktere identifizieren (Kuhn 2004: 447-448). Auch John Fiske sieht als ein Merkmal der romantischen Trivilliteratur, dass die Opferrolle der Frau oft sogar ins Übermäßige gesteigert wird (Fiske 2006: 114). Dieses Muster zeigt sich in vielen lateinamerikanischen Telenovelas.

Westliche feministische Filmkritik

Deborah Shaw sieht durch die schönen, romantischen Bilder in „Bittersüße Schokolade“ „romantic ideals and conservative social values“ (Shaw 2003: 36) verfolgt und feministische Werte verraten. Nationale, historische Ereignisse würden romantisiert und ein nostalgisches Bild mit klar verteilten Genderrollen kreiert. Wenngleich Tita als eine Art Cinderella von der bösen Elena unterdrückt werde, gehe es nicht um die Unterdrückung von Frauen im Allgemeinen (Shaw 2003: 36-37, 39).

Shaw argumentiert, dass eine weibliche Heldin geschaffen wurde, die sich in der Küche und durch weibliche und mütterliche Attribute auslebe. In der Realität von „Bittersüße Schokolade“ scheine es keine politischen und sozialen Hintergründe für Konflikte zu geben. Es würden ein bestimmtes Bild von weiblicher Identität und ein weibliches Ideal durch Tita, die als Ehefrau, Köchin und Mutter gezeigt würde, geschaffen (Shaw 2003: 40-42).

Die Erzählerin verstärke die spezifisch weibliche Sichtweise, indem sie in der dritten Person über die Ereignisse und Titas Gefühle spreche. Arau schreibe dem Publikum die Rolle von Titas Komplizen zu. Auch die anderen Charaktere würden im Verhältnis zu Tita gezeigt und beurteilt. Ein zentrales Mittel zur Herstellung einer weiblichen Identität sei die Darstellung der Mahlzeiten und ihrer Zubereitung, welche einzig durch Tita und Nacha, zwei Frauen mit einer mythischen, präkolumbianischen Vergangenheit, passiere (Shaw 2003: 43-44).

² Kuhn behandelt sowohl das Genre des Melodramas und „women’s picture“ als auch das der Soap Operas. Da es aber in der vorliegenden Arbeit ausschließlich um Melodrama und „women’s picture“ geht, werde ich das Genre der Soaps hier nicht gesondert erwähnen.

³ Auch Fiske schreibt, dass die romantische Trivilliteratur als Populärkultur häufig zum Analyseobjekt für wissenschaftliche Texte gemacht wird.

Shaw stellt die Bildung von zwei weiblichen Kategorien fest: „[...] »natural« and »unnatural« (Shaw 2003: 47-48). Auffallend sei, dass biologische Mütter wie Elena und Rosaura in ihrer Rolle versagen. Dagegen wären Frauen ohne leibliche Kinder „gute“ Mütter, wie Tita, die durch das Bedürfnis, andere zu ernähren, angetrieben wird. Shaw bezeichnet Tita auf Grund ihrer Funktion als Ernährerin als „Earth Mother“ (Shaw 2003: 48). Gertrudis bilde eine Zwischenkategorie, da auf sie keine der Eigenschaften zutreffe (Shaw 2003: 47-48).

Shaw kritisiert, dass Tita nicht fähig sei, unabhängig von Pedro zu leben und ihm sogar in den Tod folgt. Sie zieht einen Vergleich zur hinduistischen Tradition, nach der die Frau mit dem Geliebten stirbt (Shaw 2003: 50). Das Ende ist ein bekanntes Motiv aus Literatur und Film („Romeo & Julia“). Aus feministischer Sicht ist es sicher ein zu überdenkendes Muster, dass die Frau dem Mann in den Tod folgt. Auch Carole M. Counihan, die den fehlenden Feminismus in „Bittersüße Schokolade“ weniger kritisch betrachtet als Shaw, ist überzeugt, dass dem feministischen Gedanken mehr Einhalt geboten werden hätte können, wenn Tita am Ende John geheiratet hätte. Denn im Gegensatz zu Pedro, der mit Tita nur die Leidenschaft teile, kümmere er sich um sie. Counihan kritisiert, dass „[...] das männliche Sorgetragen und Füttern als unattraktiv und unmännlich [...]“ (Counihan 2001: 170) gezeigt würde und diese Tatsache zu einer Trennung der Geschlechter beitrage (Counihan 2001: 169-170).

Counihan bewertet den Aspekt der Nahrung im Film auch als Mittel um Herrschaft auszuüben, zum Beispiel in jener Szene, in der Elena Tita mit dem Kochlöffel, einem mit Essen assoziierten Gegenstand, schlägt. Counihan findet, dass „Bittersüße Schokolade“ die Kreativität des Kochens betont und patriarchalische Ideologien aufhebt, indem Kochen und Essen Frauen zu Macht und Stärke verhelfen. Der Tod von Elena und Rosaura zeige, dass Frauen, die Nahrung missbrauchen beziehungsweise nicht schätzen, bestraft würden. Gertrudis wiederum offenbare, dass Frauen nicht nur in der Küche erfolgreich sein können. Dieser Aspekt würde aber zu wenig hervorgehoben (Counihan 2001: 160-162 und 170).

Maria Elena de Valdes versteht Esquivels Romanvorlage zu „Bittersüße Schokolade“ als Parodie eines für das Mexiko des 19. Jahrhunderts typischen Genres. Die monatlich erscheinenden Kalender mit Kochrezepten, Gedichten, Tipps und moralischen Ermahnungen waren vor allem für eine jüngere, weibliche Zielgruppe konzipiert, die ihre Erfüllung in Ehe und Mutterschaft fanden, sowie für Frauen aus der dienenden Schicht. Eine Besonderheit war die authentische weibliche Sprache. Valdes betrachtet Esquivels Werk als Antwort auf ihr mexikanisches Erbe von unabhängigen Frauen, die innerhalb des „social prison of marriage“ (Valdes 1995: 2) eine eigene weibliche Kultur installierten (Valdes 1995: 1-2).

Durch Valdes' Idee der Parodie bekommt Shaws Kritik eine andere Bedeutung. Es zeigt aber auch, dass Arau in „Bittersüße Schokolade“ wesentliche Elemente der Parodie nicht übernommen hat. Zwar spielen Mahlzeiten eine große Rolle, die Rezepte treten jedoch in den Hintergrund. Arau geht es mehr um die Narration, die authentische weibliche Sprache und die Erzählung aus einer weiblichen Perspektive, als um die Darstellung der Parodie. Während der Roman in 12 Kapitel unterteilt ist, die gleich den Kalendern jeden Monat abdecken, umfasst der Film 17 Kapitel.

Weiblicher Widerstand

Eine Begriffserklärung

Maya Nadig beschäftigt sich mit Lösungs- und Machtstrategien von Frauen in Lateinamerika. Sie definiert diesen „Widerstand des Subjektes“ (Nadig 1986: 29) als „[...] aktive Gestaltung und Veränderung der Verhältnisse im Sinne eigener Interessen, Utopien und Bedürfnisse durch Frauen oder Männer“ (Nadig 1986: 29). Für sie geht es dabei um Symbolik und Sprache und in diesem Zusammenhang um bestimmte soziale und kulturelle Orte: Tätigkeiten, Räumlichkeiten und Geschlecht (Nadig 1986: 29-31).

In Bezug auf das weibliche Geschlecht ist für sie „[...] eine Umgebung, Tätigkeit oder Beziehungen, in denen er sich positiv spiegeln, erkennen kann [...]“ (Nadig 1986: 34) wichtig. Damit hat jedes Individuum im Rahmen seines Status und seiner Lebensgeschichte bestimmte Wahlmöglichkeiten. Widerstand, Mut und Autonomie sind miteinander verwoben, hängen aber auch mit Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnissen zusammen. Nadig zeigt, dass die Kategorie der Frau im Kontext ihres Alltags und ihres täglichen Handelns betrachtet werden muss (Nadig 1986: 34-35).

Nadig verweist auf das Konzept des Machismo, in dessen Kontext sie Möglichkeiten und Grenzen von Handlungsspielräumen festlegt: „Soll die Subjektivität der Frau verstanden werden, so müssen ihr kultureller Raum und seine Lage im gesellschaftlichen Koordinatensystem bekannt sein. [...] Widerständigkeit der Frau ließe sich am Überschreiten der zugewiesenen Raumgrenzen erkennen, oder an der Art und Weise, in der verfügbarer Raum genützt wird“ (Nadig 1986: 125).

Auch für Vittoria Borsò bedingen sich Widerstand und Macht gegenseitig, sie betrachtet Widerstände als „Grenzen der Macht“ (Borsò 2005: 109). Widerstände manifestieren sich durch Sprache, Medien und Bilder, zum Beispiel durch Lachen, da es die Spannung und Autorität zerstört (Borsò 2005: 105-112).

Die Autorin zeigt, dass gerade Lateinamerikas historische und sozialpolitische Besonderheiten durch Kolonialismus und Unterdrückung „transversale Widerstände“ (Borsò 2005: 112) erzeugen. Borsò nennt in diesem Zusammenhang La Malinche, die Übersetzerin und Geliebte des spanischen Eroberers Hernán Cortés, als Beispiel für zwei Wege der Macht, die die Konquistadoren gingen: Sie benutzten die Körper und deren Symbolik und die Gewalt der Sprache als Mittel der Unterdrückung. Malinche wurde von Cortés in dieser Weise doppelt missbraucht: als Dolmetscherin und Geliebte. Deshalb gilt Malinche noch heute „[...] als chingada, als Repräsentantin des gewaltsam unterworfenen und geschändeten Mexikaners“ (Borsò 2005: 122, 114-115).

Darstellung von Weiblichkeit im Film

Genderrepräsentationen

Die Rollenverteilung im Film entspricht nicht unbedingt jener im damaligen Mexiko. Die meisten Frauen im Film sind stark, mutig und durchsetzungsfähig und übernehmen typisch männliche Verhaltensweisen. Zum Teil kommen alte Werte zum Tragen: Die Frau ist passiv, im privaten, häuslichen Bereich tätig, der Natur zugetan, für Fortpflanzung, Ernährung und

Kindererziehung zuständig und sie erträgt ihr Schicksal. Das trifft nicht auf alle weiblichen Charaktere zu.

Tita vereint die meisten weiblichen Rollenbilder, indem sie im Bereich der Küche tätig ist, Rosauras Baby stillt und ihr Schicksal erträgt. Auf sie treffen zahlreiche Eigenschaften des Marianismo⁴ wie ein Märtyrer-Komplex, Mutterschaft und Leiden zu. An ihr wird eine klischeehafte, weibliche Identität konstruiert, während Elena am wenigsten dem Konstrukt von Weiblichkeit entspricht.

Im Kontext des Machismo sind klassische Männerrollen im produktiven, öffentlichen und kulturellen Bereich angesiedelt. John und Pedro sind dagegen kaum in der Öffentlichkeit tätig und Pedro ist nie bei der Arbeit zu sehen. Männlich konstruierte Eigenschaften wie Aggressivität, Stärke, Kampfesgeist und Durchsetzungsvermögen bleiben oft unbesetzt oder werden von Frauen übernommen. Weibliche Charaktere weisen stereotype männliche und männliche Charaktere stereotype weibliche Charakteristika auf.

Tita, die „natürliche“ Mutter

Tita und Nacha werden als absolute, „natürliche“ Mutterfiguren dargestellt. Titas Drang, alle zu ernähren, geht so weit, dass sie trotz Jungfräulichkeit in der Lage ist, ihren Neffen zu stillen. Dadurch entwickelt sich zwischen Tita und Roberto eine natürliche Mutter-Kind-Beziehung. Tita stillt Roberto heimlich, aber mit Pedros Wissen. In einer Szene wirken sie, Pedro und das Baby wie die „Heilige Familie“⁵.

Elena, die „nicht-natürliche“ Mutter

Elena und Rosaura werden als Gegenstücke zu Tita und Nacha dargestellt. Beide sind nicht in der Lage, ihre Babies zu stillen, sie sind herrschsüchtig, verfügen hauptsächlich über männliche Eigenschaften und sind egoistisch, da sie ihren Töchtern die Familientradition aufbürden und ihnen ein eigenes Leben verwehren wollen.

Macht durch Kochen

Magie und Kochen sind die zentralen Wege zu Macht und Widerstand. Sie werden in der Tradition des für die lateinamerikanische Literatur typischen Magischen Realismus verwendet. Dieser ist durch „literarischen Synkretismus“ – die Vermischung christlicher, indigener und afrikanischer Mythen und von Magischem und Realem – geprägt (Mader 1999: 104-105).

Tita nutzt die von Nadig formulierten, ihr zur Verfügung stehenden Handlungsspielräume (Küche, Kochen, Magie), um gegen die ihr aufgelegten Repressionen Widerstand auszuüben.

⁴ Der Begriff Marianismo orientiert sich an der christlichen Figur der Maria und beschreibt eine zurückhaltende, leidende, mütterliche und nicht-sexuelle Frau.

⁵ Deborah Shaw beschreibt die Szene, in der Tita Roberto stillt, ähnlich: „She is shown in close-up feeding Roberto, with her face apparently illuminated by candlelight; the next shot shows Pedro kissing her on the forehead and, in a husbandly gesture, wrapping her shawl around her. This is a scene full of echoes of Marianist mythology, as for a brief moment they form a tableau of the Holy Family, until they are interrupted by Mamá Elena, with Tita as the virginal mother in the center of the frame.” (Shaw 2003: 47).

Dies wurde von zahlreichen FeministInnen kritisiert⁶, muss jedoch mit all seinen Facetten betrachtet werden. Immerhin waren zu jener Zeit, in der „Bittersüße Schokolade“ spielt, Kochen und Kindererziehung klassische Betätigungsfelder für Frauen.

Was sagen die Rezipientinnen?

Die Interviews mit Rezipientinnen geben darüber Aufschluss, wie Aspekte von Weiblichkeit und Widerstand vom weiblichen Publikum wahrgenommen werden. Die Aussagen der Lateinamerikanerinnen aus verschiedenen Regionen und mit verschiedenen persönlichen und sozialen Hintergründen erweiterten die Spielfilmanalyse um subjektive Sichtweisen und decken die Bedeutung der konstruierten Bilder auf.

Die *Liebesgeschichte* war für alle Interviewpartnerinnen ein wesentliches romantisches Element: etwa die Tatsache, dass Tita und Pedro ihre Liebe nie aufgaben. (LA1). Aber es wurde auch kritisiert, dass sie nicht wirklich gekämpft hätten, sie Glück gehabt hätten, dass Rosaura gestorben sei und sie gewartet hätten, „bis sich alles von selber löst“ oder „jemand anderer zur Hilfe kommt.“ (LA1) oder dass Pedro nicht einfach mit Tita geflohen sei (M2).

Die *Familiendition* wurde besonders heftig kritisiert (LA1, LA2, M1, M2). „Wenn die Mutter im Film nett gewesen wäre, wären die Töchter vielleicht freiwillig geblieben. Aber sie ist sehr dominant und jede hat geschaut, dass sie einen Mann findet und weg geht“ (LA2). M2 nannte als Konsequenz aus dieser Strenge, dass Töchter aus solchen Familien oft fortgehen. Sie erzählte, dass es solche Traditionen früher gegeben hätte und es das heute im Norden Mexikos noch immer gäbe.

Wahrnehmung der Charaktere

Laura Mulvey bringt die Theorie vom voyeuristischen Blick im Kino – „Scopophilia“, die Lust am Beobachten – (Mulvey 1989: 16-17) und ‚Kastrationsängste‘ des männlichen Zuschauers (Mulvey 1989: 21) beim Blick auf eine weibliche Figur in die Diskussion ein. Letzterer wird aber meiner Meinung nach weniger durch Titas Machtgewinn, als vielmehr durch die herrische Elena und die schwachen männlichen Charaktere ausgelöst. Die Figur der Tita ist ein Ego-Ideal mit weiblichen Eigenschaften, das seine Macht ohne männliche Aggressivität ausspielt.

Tita wurde von den Befragten mit den Attributen stark, sympathisch, intelligent, schön, natürlich und als tolle Frau beschrieben. LA1 bewunderte, dass sie so viel ertrage und für die Liebe auf sich nehme. M3 fiel auf, dass sie in der Liebe sehr zurückhaltend sei. M1 sah Tita als einfühlsam und untergeordnet, obwohl sie auch kämpfe. Für sie könnte Tita wie Rosaura verbittert sein, weil sich ihre Wünsche nicht erfüllen. Doch sie denke positiv und mache das Beste aus der Situation. Daher sei sie in gewisser Weise eine „Heldin“ (M1).

Gertrudis wurde als rebellisch (M1, M3) und mutig – mutiger als die eher konventionelle Tita (M1) – charakterisiert. LA1 meinte, dass Gertrudis wahrscheinlich gerade wegen der strengen Erziehung der Mutter Generalin würde, obwohl sie fand, dass sie eigentlich gar nicht wie eine „harte Kämpferin“ (LA1) aussehe. M3 identifizierte sich sehr stark mit Gertrudis.

⁶ Hierzu vergleiche Deborah Shaw (2003).

Rosaura wurde als „böse Figur“, als verbitterte Frau, die zur „Tyrannin“ wird und als „[...] dominante, hässliche, ältere Schwester, die die Situation ausnützt [...]“ bezeichnet (M1), außerdem als schlecht, weil sie Pedro heiratete (LA1) und untreu ihrer Schwester gegenüber (M3). LA1 fiel auf, dass Rosaura lächelt, als Elena verkündet, dass sie Pedro heiraten würde. Sie verletzte Tita demnach absichtlich.

Elenas Charakter wurde mit „schrecklich“ (LA1) und „dominant“ (LA2) beschrieben. Für LA1 verkörpert Elena eher männliche Eigenschaften, zum Beispiel in der Szene, in der sie den Hof mit dem Gewehr verteidigt. Die Tatsache, dass Elena keine Gefühle zulässt, erklärte sie damit, dass die Erziehung früher in Südamerika so war, dass man keine Tränen zeigen durfte. Und sie fand, dass Elena ihre Probleme durch ihre „Verbittertheit“ (LA1) selbst schuf, da sie keine materiellen Sorgen hatte.

M1 beurteilte Elena nicht so streng und sah Parallelen zur damaligen Lebensrealität: „Diese Figur ist sicher eine typische Mutter. Eine Mutter, die daran gewohnt ist, die Tradition zu pflegen [...]. Sie schaut nicht auf das Glück der Kinder, sondern dass die Regeln respektiert werden, mit denen sie aufgewachsen ist“ (M1). Sie bejaht meine Frage, ob es zwischen Stadt und Land einen Unterschied gebe und erzählte, dass Gewalt in der Erziehung damals ein Thema war. Das wisse sie aus Erzählungen. „Das bewundere ich vielleicht sogar ein bisschen an dieser Figur, dass sie so stark war in einer Zeit, wo es sicher nicht so gut angesehen war, so stark als Frau zu sein“ (M1).

Besonders in Bezug auf Elena waren nicht alle Befragten der Meinung, dass die Figuren aus Klischees ausbrechen. M1 meinte dazu: „Es wird gesagt, dass oft die Frau doch eine gewisse Art hat, um dominant zu sein. Auch wenn viele denken können, die Frau hat bis jetzt z.B. in Mexiko eine starke Rolle nur zu Hause haben können. Das war auch eine große Macht“ (M1). Über die Szene, in der Elena Juan mit der Waffe entgegen tritt, sagte M2: „Es gibt diesen bestimmten Respekt zu den Frauen. [...] Dann habe ich meine eigene Theorie gemacht, dass die Frauen in Mexiko ihre Macht haben. Aber es ist eine Macht, die nicht gerne gezeigt wird. [...] wenn ein Mexikaner diesen Film sehen würde, würde er sagen: „Och, die Elena ist eine chingona.“ Es ist ein Schimpfwort, das nicht so viel Bedeutung hat, aber sie kann zu 100% alles machen, was sie will, wie sie will, wann sie will, wo sie will usw.“ (M2).

M1 sah Tita als „[...] eine gute Person, die versucht, glücklich zu sein, aber ohne das Leben von den anderen zu zerstören. [...] Und versucht immer, zu helfen. Und deswegen denke ich, wenn sie irgendwelche Ähnlichkeit zeigen sollte, dann zu Virgen de Guadalupe“ (M1).

Die *männlichen Charaktere* wurden von vier Interviewten als schwach und unmännlich empfunden (M1, LA1, M2, M3). LA1 fand: „Sie hätten mehr kämpfen müssen für die Frau, die sie geliebt haben. [...]“

Pedro ist für M1 kein starker Charakter: „Er schafft es überhaupt nicht, sich durchzusetzen, und zu sagen: jetzt will ich die Tita heiraten“ (M1). LA1 kritisierte, dass Pedro nichts unternommen habe, aber später behauptete, er hätte Opfer gebracht. M2 sah Pedro ebenfalls als schwach, weil er nicht um Tita kämpfte: „Ich denke mir, ein Mann muss ein bisschen mehr kämpfen um eine Frau.“ Pedro habe weder Charakter noch Persönlichkeit. Sie argumentierte, dass er männliche Eigenschaften wie Kontrolle nicht besitze. Für M3 ist Pedro ein Frauenheld, der aber zu weich sei und es beiden Frauen Recht machen wolle.

M1 hatte Mitleid mit Pedro, weil er unter der Ehe mit Rosaura leide: „Er tut mir eigentlich leid. Ich glaube nicht, dass er ein Macho war, ein dominanter Kerl war er nicht, eher mehr ein Opfer von der Situation“ (M1). Für LA2 war Pedro „[...] sehr stark, weil er immer, wenn es geht, mit Tita zusammen kommt“ (LA2).

John wurde von M2 als stereotyper Nordamerikaner, als „Gringo“ betrachtet. Ihrer Meinung nach hat John Tita geliebt und respektiert, aber er hätte mehr um sie kämpfen müssen. LA2 sah John als schwach und unpassend für Tita an. Sie meinte, für Tita sei es mehr Freundschaft als Liebe gewesen. Ihr imponierte Tita, da sie ihm vor der Hochzeit die Wahrheit gestanden habe. Für LA1 zeigte Tita in dieser Szene ebenfalls Charakter, aber auch John, weil er sie „frei gegeben“ habe. Männlich und stark ist Johns aber auch in ihren Augen nicht.

M3 sah in John und Pedro zwei Arten der Liebe beschrieben: die vernünftige und die leidenschaftliche: „[...] die andere war Leidenschaft, finde ich. Und die von John war wahre Liebe [...]. Aber man braucht beides. [...] Es wäre gescheiter, lang so auszuhalten mit einem Mensch, der eine Frau so liebt wie John. Aber das geht nicht“ (M3).

Widerständische Aspekte

Um die Frage nach Titas Widerstand zu beantworten, ist es wichtig, ihre Figur in Relation zu den anderen weiblichen Charakteren zu setzen. Jede von ihnen deckt einen anderen Aspekt von Weiblichkeit ab. Rosaura und Gertrudis sind egoistisch: Rosaura, indem sie Titas große Liebe heiratet, und Gertrudis, indem sie alles hinter sich lässt. Titas und Gertrudis Fortgehen zeigt, dass es ihnen nur an einem Ort fern von der Familie möglich ist, zu sich zu finden. Rosaura verinnerlicht das Leiden, indem sie akzeptiert, dass Pedro sie nicht liebt. Gertrudis verkörpert den Mythos der sexuell freizügigen, romantisierten Soldadera. Tita akzeptiert ihr Schicksal, bis sie nach ihrem Zusammenbruch bei John Halt findet. Zwar beendet das nicht ihr Leiden in Bezug auf Pedro und die Unterdrückung durch Rosaura, doch sie beginnt zu kämpfen. Tita ist nicht egoistisch, sie denkt immer zuerst an die anderen.

Für Tita ist es auf Grund ihrer Position innerhalb der Familie schwierig, Widerstand zu leisten. Elena übt eine über die Akzeptanz, Anerkennung und den Gehorsam ihrer Töchter legitimierte Herrschaft in Form eines Patriarchats aus: durch psychische und physische Gewalt. Wie Maya Nadig mit „weiblichen Widerstand“ vorschlägt, nutzt Tita mit Küche und Kochen den Raum und die Tätigkeit, die ihr Selbstbewusstsein verschaffen. Die magische Fähigkeit, mit ihren Mahlzeiten andere Menschen zu durchdringen, bringt sie in den Bereich der männlichen, dominanten Symbolik. Außerdem kommt das von Vittoria Borsò als Spannungs-, Macht- und Autoritäts-zerstörende Element des Lachens zum Einsatz: In mehreren Szenen reagiert Tita mit einem Lächeln auf Elena und zeigt damit deren Machtgrenzen auf.

Die Theorie, dass Tita durch das Kochen unterdrückt würde, verleitet Deborah Shaw dazu, dem Film jegliches feministische Element abzusprechen (Shaw 2003: 36-37). Die von mir befragten Frauen teilen diese Meinung nicht. Ihre Aussagen unterstützen meine These, dass Tita sich in die Küche flüchtet, um von dort aus ihren Widerstand zu organisieren.

LA2 sagte: „Tita hat keine andere Wahl im Haus. [...] Sie nutzt einfach alle Möglichkeiten, die sie hat, um sich zu wehren“ (LA2). Auch M1 war der Meinung, dass von Tita erwartet würde, diese Rolle einzunehmen, dass sie es aber auch genieße. „[...] dass sie einen Zufluchtsraum in der Küche findet, wo sie sich wohl fühlt – und dass sie es auch ausnutzt.“

Sie erklärte das damit, dass sich Tita als „ein Mädchen aus der Elite“ auch in anderen Bereichen betätigen hätte können, wenn sie das gewollt hätte. LA1 sah das ähnlich: „Das war für sie dieser Ausgleich, sozusagen diese Befreiung. Das einzige, was ihr das Leben etwas erträglich gemacht hat, war die Küche.“

Meine konkrete Frage nach Titas Widerstand wurde sehr unterschiedlich beantwortet: LA1 fand nicht, dass Tita kämpft: „Sie hat alles erduldet und ertragen“, ebenso wie Pedro. Er war auch nicht Mann genug, sie zu entführen. Starke Charaktere sind beide nicht. Sie haben nur gewartet, bis sich alles von selber löst“ (LA1). Sie meinte, dass Tita sich nicht gewehrt und sich in die Küche geflüchtet habe, weil sie dort ihren „Ausgleich“ gefunden habe.

LA2 mochte die Figur der Tita vor allem deswegen, weil sie stark und sympathisch ist, zu allen gute Beziehungen pflegt und ihre Liebe nicht aufgibt: „[...] und ich glaube, sie hat gekämpft“ (LA2). Auch Pedro kämpft nach Ansicht von LA2. M1, M3 fand: „[...] in den meisten Fällen ist die Tochter einfach nur unterdrückt und die haben nicht die Kraft, aus der Situation raus zu kommen. [...] Aber sie hat das mit Intelligenz immer behandelt“ (M3). M1 meinte: „[...] sie hat die Art gehabt, für ihre Beziehung zu kämpfen bis zum Ende eigentlich.“ Sie sagte auch, dass Pedro gekämpft habe, auch wenn das anfangs für Tita nicht so klar gewesen sei. „Sie haben beide nicht die einfachsten Wege genommen, aber sie haben sich durchgesetzt, und sie haben geschaut, dass sie nahe beieinander bleiben“ (M1).

Als starkes Motiv für Titas Widerstand gaben drei Rezipientinnen ihre Nichte Esperanza an (LA2, M2, M3). M2 gefiel allerdings nicht, dass Tita nicht für sich selbst kämpfen konnte, sondern erst für andere. Für M2 und M3 hätte Tita ohne Gertrudis' moralische Unterstützung und Esperanza als Motiv überhaupt nicht gekämpft. M3 meinte, dass durch die Vertreibung von Elenas Geist in Tita zusätzliche Kräfte mobilisiert wurden, und dass sie erst dadurch und durch Gertrudis' Vorbildfunktion Selbstvertrauen gewonnen habe. M2 und M3 argumentierten sogar, dass Tita auch ohne Gertrudis' Unterstützung nicht kämpfen hätte können.

Zusammenfassung

Tita fügt sich, da sie durch Elenas patriarchales System auf Gehorsam sozialisiert ist. Doch nach und nach nutzt sie die ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten und beginnt, Widerstand zu leisten. Insofern vermittelt der Regisseur ein Bild von weiblichem Widerstand und gesellschaftliche, soziale, politische und historische Aspekte von weiblichem Alltag im Norden Mexikos zur Zeit der Revolution.

Die meisten Interviewten fanden, dass Tita Widerstand leistet. Nur eine meinte, Tita würde nicht kämpfen, sondern wäre schwach und würde sich alles gefallen lassen. Meinungen über strengere Traditionen im Norden, starke und harte Frauen und Mütter zur damaligen Zeit, Entführungen von Frauen als oft einziges Mittel zur Heirat oder den hohen Stellenwert des Essens zeigten mir, dass die Frauen das von Arau gezeichnete Bild von Mexiko nicht ablehnten und negierten, sondern bestimmte Aspekte für sie eine starke Identifikation bewirkten.

Gertrudis ist zwar nur als Nebenfigur aufgebaut, allerdings wurden ihr Anteil an Titas Widerstand und die Intensität ihres eigenen Kampfes im Vergleich mit Titas als besonders herausragend empfunden. Trotz der unterschiedlichen Frauentypen bewirkte Tita die größte Identifikation des weiblichen Publikums, aber auch gewisse Charakteristika der anderen

weiblichen Figuren, selbst von Elena, schienen zu beeindrucken. In den Gesprächen wurde klar, dass persönliche Erfahrungen starken Einfluss auf die Wahrnehmung der Charaktere hatte, dass das Leiden von Tita für alle fünf Lateinamerikanerinnen bewundernswert war, aber auch ihre Art, Widerstand zu üben, größtenteils positiv wahrgenommen wurde.

Bibliografie

- Atteslander, Peter. 2000. *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin&New York.
- Borsò, Vittoria. 2005. *Machtgrenzen und Körperschwellen. Zur performativen Macht des Populären in der Literatur und Massenkultur Mexikos*; In: Braig, Marianne and Ette, Ottmar and Ingenschay, Dieter and Maihold, Günther (eds.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt/Main.
- Counihan, Carole M. 2001. *Tränen, Wut und Leidenschaft aufkochen. Die Macht von Frauen in dem mexikanischen Film „Como agua para chocolate“ – „Bittersüße Schokolade“*. *Kochen als Machtquelle von Frauen?* In: Kaller-Dietrich, Martina and Schweighofer-Brauer, Annemarie (eds.). *Frauen kochen. Kulturhistorisch-anthropologische Blicke auf Köchin, Küche und Essen*. Innsbruck.
- Faulstich, Werner. 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. München.
- Fiske, John. 2006. *Understanding popular culture*. London & New York.
- Hickethier, Knut. 2001. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar.
- Imbusch, Peter. 2002. *Macht und Herrschaft*. In: Korte, Hermann and Schäfers, Bernhard (eds.). *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. 6., erweiterte und aktualisierte Auflage. Opladen.
- Kaplan, E. Ann. 2004. *Feminism and Film*. New York.
- Korte, Helmut. 2004. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin.
- Kuhn, Annette. 1994. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Second Edition. London&New York.
- Kuhn, Annette. 2004. *Women's Genres*. In: Kaplan, E. Ann: *Feminism and Film*. New York.
- Mader, Elke and Dabringer Maria (eds.). 1999. *Von der realen Magie zum Magischen Realismus*. Frankfurt/Main.
- Melhuus, Marit and Stølen, Kristi Anne (eds.). 1996. *Machos, Mistresses, Madonnas. Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London & New York.
- Melhuus, Marit. 1998. *Configuring Gender: Male and Female in Mexican Heterosexual and Homosexual Relations*. In: *ethnos. Journal of Anthropology*. National Museum of Ethnography, Stockholm. Volume 63:3, 1998.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington und Indianapolis.
- Nadig, Maya. 1986. *Die verborgene Kultur der Frau*. Frankfurt/Main.
- Shaw, Deborah. 2003. *Seducing the Public: Images of Mexico in Like Water for Chocolate and Amores Perros*. In: *Contemporary cinema of Latin America: ten key films*. New York.
- Tasker, Yvonne. 1998. *Working Girls. Gender and sexuality in popular cinema*. London & New York.
- Valdes, Maria Elena de. 1995. *Verbal and visual representation of women: "Como agua para chocolate"/"Like Water for Chocolate"*. *World Literature Today*; 1/1/1995.