

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

MASTERARBEIT

**Filmische Darstellung prekär beschäftigter Care-Migrantinnen aus Peru
am Beispiel von „Amador“**

Rojas Zuloaga, Isabel Rosalind

Matrikelnummer: 10891

Betreuer: Dr. Guido Kirsten, Prof. Dr. Lothar Mikos

MA Medienwissenschaft

2022

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretischer Zugang	5
2.1. Prekarität und Migration	5
2.2. Care-Arbeit – prekäre Beschäftigung von Migrantinnen.....	10
2.3. Prekäre (Care-)Migration aus Peru	14
2.4. Forschungsstand.....	16
3. Methode	22
3.1. Auswahl des Analysekörpus	22
3.2. Figurenanalyse nach Jens Eder	23
3.3. Die Uhr der Figur	24
3.3.1. Figuren als fiktive Wesen.....	25
3.3.2. Figuren als Artefakte	27
3.3.3. Figuren als Symbole	28
3.3.4. Figuren als Symptome	29
4. Analyse der Hauptfigur von <i>Amador</i>	31
4.1. Kontext: Prekäre Care-Migration von Peru nach Spanien.....	32
4.2. Figur als fiktives Wesen.....	33
4.3. Figur als Artefakt	56
4.4. Figur als Symbol	62
4.5. Figur als Symptom	65
5. Fazit und Ausblick	70
6. Literaturverzeichnis	76
7. Medienverzeichnis	87
8. Abbildungsverzeichnis.....	89

1. Einleitung

Wie marginalisierte Gruppen filmisch dargestellt werden, hat einen bedeutenden Einfluss auf den gesellschaftlichen Umgang mit diesen, schließlich vermitteln Medien zwischen dem Menschen und der Welt in einer Art und Weise, die „*nie* [Hervorhebung im Original] neutral oder frei von Haltungen und Perspektiven, von Filterungen, Wichtungen und Wertungen“ (Ströhl, 2014, S. 14) ist. So können durch verzerrte Repräsentationen von Angehörigen dieser Gruppen Ausgrenzung bzw. Ausbeutung legitimiert oder durch komplexe bzw. kritische Darstellungen derselben diese Mechanismen hinterfragt werden (vgl. Luterman, 2022).

Dies ist derzeit von besonderer Relevanz für migrierende Care-Arbeiter*innen¹, also Putzkräfte, Haushaltshilfen und Kinder- oder Altenpfleger*innen, da diese von mehreren der drängendsten sozialen Probleme der Gegenwart betroffen sind, darunter Prekarität, Arbeitnehmer*innenrechte, Geschlechterungerechtigkeit sowie Rassismus (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 4). Forscher*innen betonen, dass eine verzerrte Darstellung dieser Gruppe gravierende Auswirkungen hat „When [domestic workers] are portrayed in stereotypical or dehumanizing ways, then audiences are more likely to dehumanize the actual domestic workers who work for them or that they may come across in their lives“ (Luterman, 2022).

Figuren mit diesen Berufen wurden zwischen 1910 und 2020 laut der Studie *Spotlighting Domestic Workers Representation in Film & TV* (2022) (im Folgenden *SDWRFT*), die 100 Darstellungen dieser Gruppe untersucht hat, in Hollywood in der Regel nach einem von zwei ethnisch bedingten Mustern dargestellt. Weiße Pflegekräfte waren überrepräsentiert und ihnen wurden mehr Text und teilweise komplexere Figureneigenschaften zugestanden, wie etwa im Fall der Hauptfigur der Fernsehserie *The Nanny* (1993-1999). Pflegekräfte aus anderen Ethnien waren im Gegensatz dazu unterrepräsentiert. Figuren mit diesen Merkmalen standen meist im Hintergrund, erhielten nur Nebenrollen bzw. kamen nur als Statist*innen vor, waren allein durch ihren Beruf definiert und als Menschen gezeichnet, denen es an Handlungsmacht fehlte. Ein Beispiel dafür ist Roberta, eine Care-Arbeiterin, die in einer einzigen Folge der ersten Staffel der Fernsehserie *American Housewife* (2016-2021) in einer Nebenrolle vorkommt.

¹ Die Konnotation des Begriffs der „Care-Arbeit“ wird auf S. 11 erläutert.

Folglich trägt die fehlende Komplexität dieser Inszenierungen, so die Autor*innen der Studie, zur weiteren Stereotypisierung von Pflegekräften als stumme Randfiguren bei (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 6). Basierend auf diesen Erkenntnissen plädieren sie für Inszenierungen, die den Wert von Pflegearbeit für die Gesellschaft hervorheben, die Care-Arbeiter*innen in prominenten und entwickelten Rollen zeigen bzw. die ihr Leben und ihre Rollen jenseits des Arbeitsplatzes berücksichtigen (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 6). Diese Art von Darstellungen könnte letztlich einen positiven Einfluss haben und politische Veränderungen motivieren, die das Leben dieser Gruppe verbessern könnten (vgl. Visram, 2022).

Dieser Form der Inszenierung nähert sich der Film *Roma* (2018) mit der Figurengestaltung seiner Protagonistin an. Die Filmschaffenden wurden dabei vom *Pop Culture Worker Council* der *National Domestic Workers Alliance*, die die Studie durchgeführt hat, beraten (vgl. National Domestic Workers Alliance, 2021). Im Film wird Cleo, eine Haushalts-Arbeiterin indigener Herkunft im Mexiko-Stadt der 1970er Jahre, als eine komplexe Figur gezeichnet, die mit Konflikten wie ungewollter Schwangerschaft umgeht und sich durch Widerstandskraft auszeichnet (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 4). Die Anerkennung, die dem Film bzw. dem Regisseur Alfonso Cuarón für die Geschichte von Cleo zuteilwurde, die von seinem eigenen Kindermädchen inspiriert ist (vgl. Tapley, 2018), hebt den Bedarf des Wandels in der Darstellungsweise dieser Gruppe in der Filmindustrie hervor. Cuaróns Oscar-Annahmrede zeigt, wie Filme als Plattform dienen können, um die Problematiken rund um Pflegearbeit anzusprechen: „I want to thank the Academy for recognizing a film centered around an indigenous woman, one of the 70 million domestic workers in the world without work rights, a character that historically has been relegated in the background in cinema“ (Cuarón, 2019).

Neben der Missachtung von Arbeitsrechten in diesem Sektor adressiert Cuarón hier weitere Merkmale von Care-Arbeit: deren Ethnisierung und Vergeschlechtlichung, also die Zuweisung dieser Beschäftigung an Angehörige bestimmter, von Diskriminierung betroffener Ethnien (vgl. International Labour Organization, 2016, S. 18) bzw. mehrheitlich an Frauen aufgrund von Rollenbildern (vgl. Nowak, 2011, S. 4). Letztere Tendenz spiegelt sich in den in *SDWRFT* untersuchten Filmen wider, bei denen die

Mehrheit (94%) der Pflegenden Frauen waren (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 33)

Roma verweist auch darauf, dass Care-Arbeit oft von Migrant*innen ausgeführt wird, wie etwa von Cleo, die aus einem indigenen Dorf in die Hauptstadt zieht (vgl. Sticchi, 2021, S. 10). Dabei hat in letzter Zeit die *internationale* Care-Migration eine immer größere Bedeutung angenommen: „In den letzten zwanzig Jahren hat sich die Care-Arbeit in privaten Haushalten weltweit zum größten Beschäftigungssektor für Migrantinnen entwickelt“ (Lutz, 2018, S. 23). Auch diese Entwicklung wird in Film und Fernsehen abgebildet: ein Viertel der in *SDWRFT* untersuchten Figuren von Haushaltsarbeiter*innen wurden als Migrant*innen identifiziert. Die Care-Migration verläuft dabei in der Regel von Ländern des Globalen Südens, die meist über eine relativ junge Gesellschaft verfügen, in der insbesondere Frauen keine Erwerbsmöglichkeiten im eigenen Land finden, in die Länder des Globalen Nordens, die diese Migrant*innen brauchen, um ihren Bedarf an Pflege von Kindern bzw. der alternden Bevölkerung zu decken (vgl. Leal & Harder, 2021, S. 12; Apitzsch & Schmidbaur, 2010, S. 5).

In Filmen mit Figuren von Care-Migrant*innen aus dem Globalen Süden im Globalen Norden wurde bei der Gruppe von Lateinamerikaner*innen eine Unterrepräsentation festgestellt: Während tatsächlich 29% der Care-Arbeiter*innen in den USA aus Lateinamerika stammen (vgl. Wolfe et al., 2020, S. 7), waren es in den von *SDWRFT* ausgewerteten US-Produktionen lediglich 13% (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 5). Dabei gibt es erste Einblicke in die Form, in der die Ethnisierung und Feminisierung von migrantischer Care-Arbeit in Filmfiguren gestaltet wird, vor allem anhand von solchen mexikanischer, el salvadorianischer, guatemaltekkischer und chilenischer Herkunft (vgl. Kapitel 2.4.), da diese häufiger abgebildet werden bzw. diesen Figuren ein relativ hoher Entwicklungsgrad zuteilwird. Dies ist etwa im Film *Babel* (2006) der Fall, in dem Amelia, eine mexikanische Frau, als Kindermädchen in den USA arbeitet.

Figuren, die von peruanischen Care-Migrantinnen inspiriert sind, haben dagegen erst in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen (vgl. Kapitel 2.4.), wie an den Filmen *Amador* (2010) und *Lina de Lima* (2019) erkennbar ist. Diese Frauen, die seit den 1990er Jahren einen Beitrag zur Entschärfung des Mangels an Pflegekräften in Ländern des Globalen Nordens wie Spanien und Italien leisten (vgl. Paerregaard, 2007, S. 68; Arteaga, 2010, S.

32; Kapitel 2.3.), landen oft in vulnerablen Arbeitsverhältnissen (vgl. Kapitel 4.1.). Daher interessiert mich, wie ihre Lebensumstände im Film dargestellt werden bzw. inwiefern die Faktoren, die sie benachteiligen, sichtbar gemacht werden. Daraus ergibt sich die Fragestellung: Wie werden prekär beschäftigte Care-Migrantinnen aus Peru filmisch dargestellt?

Der spanische Film *Amador* des Regisseurs Fernando León de Aranoa eignet sich dabei deswegen als exemplarisches Beispiel für die Beantwortung dieser Fragestellung, da er zum ersten Mal eine peruanische Care-Migrantin zur Protagonistin macht und es dadurch schafft, die prekären Lebensumstände dieser Gruppe in Spanien bzw. ihren Beitrag zu dieser Gesellschaft sichtbar zu machen. Dabei ist von besonderem Interesse zu analysieren, wie der Figur, Marcela, die als Care-Arbeiterin eines alten Mannes in Madrid tätig ist, Komplexität verliehen wird und in welcher Form die Merkmale der transnationalen Care-Arbeit in ihren Figureneigenschaften interagieren.

Für diesen Zweck soll zunächst eine Einführung in den Zusammenhang von Prekarität, Migration und feminisierter Care-Arbeit die theoretischen Grundlagen für die Analyse des Zusammenwirkens dieser Elemente in der Figur liefern. Anschließend soll ein Überblick über peruanische (Care-)Migration gegeben werden. Darauf aufbauend soll ein Einblick in die filmsoziologische Forschung zur Darstellung lateinamerikanischer, dabei insbesondere peruanischer, Care-Migrantinnen die Tendenzen in der Inszenierung dieser Gruppe veranschaulichen. Danach werden die Grundlagen der Figurenanalyse nach Jens Eder anhand seines Modells, der *Uhr der Figur*, vorgestellt, um dieses methodische Werkzeug gemäß des Forschungsinteresses für die Analyse von Marcela anzupassen. Ein kurzer Überblick über die Situation peruanischer Care-Migrantinnen in Spanien, der den Kontext für die Analyse von *Amador* liefert, leitet zum Hauptteil über. Anhand der vier angepassten Analysekatoren der *Uhr der Figur* wird am Beispiel von Marcela dort herausgearbeitet, wie peruanische Care-Migrant*innen auf ästhetischer Ebene dargestellt werden und welche symbolischen Bedeutungen und Diskurse sie vermitteln. Schließlich werden die Erkenntnisse aus den vier Feldern im Fazit im Zusammenhang betrachtet, um zu bestimmen, wie sich die Darstellung dieser Gruppe in *Amador* einordnen lässt.

2. Theoretischer Zugang

2.1. Prekarität und Migration

Prekarität, deren Definitionen sich im Folgenden angenähert wird, hat schon lange vor der Etablierung der nach-fordistischen Ordnung der *männlichen* Lohnarbeit, der die Soziologie seit den 1990er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit schenkt, die Arbeitsbedingungen von Frauen (vgl. Aulenbacher, 2009, S. 65), Bevölkerungsgruppen, die nicht alle staatsbürgerlichen Rechte besitzen (vgl. Standing, 2011, S. 93) wie etwa Migrant*innen sowie rassistisch oder anderweitig diskriminierte Menschen betroffen.

Die Hauptfigur des Beispielfilms, die als Frau und als Migrantin von Prekarität betroffen ist, veranschaulicht die fortbestehende Wirkmacht dieser Prozesse im 21. Jahrhundert. Guy Standing arbeitet sieben Merkmale heraus, die die heutige Migration aufweise und die das Wachstum des Prekariats förderten (vgl. Standing, 2011, S. 91). Als drittes Merkmal nennt er die Feminisierung von Migration: „Women, often moving on their own, make up a greater share of international migrants than at any time in history [...]. Often in bonded contracts, in debt, they are vulnerable, abused, given no protection and often live a shadowy existence“ (vgl. Standing, 2011, S. 92). Die Autor*innen der Studie *International Migration – Trends, determinants and policy effects* erkennen, dass die weit verbreitete Annahme der Feminisierung von Migration auf die zunehmende Sichtbarkeit *weiblicher* Migration und den steigenden Prozentsatz von Frauen, die als unabhängige Arbeitsmigrantinnen und Studentinnen zuwandern, zurückgeführt werden kann. In der Vergangenheit migrierten die meisten Frauen noch als „abhängig“ im Rahmen der Familiengründung oder -zusammenführung (vgl. de Haas et al., 2018, S. 12).

Da sich die vorliegende Analyse auf die prekäre Lage der Protagonistin von *Amador* fokussiert, soll zunächst vorgestellt werden, wie Prekarität seit den 1990er Jahren, als das Thema verstärkt in den Fokus soziologischer Analysen gerückt ist, verstanden wird bzw. wie diese mit Migration zusammenhängt. Da prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse ein umfangreiches Forschungsfeld ausmachen, besteht im Rahmen dieser Masterarbeit kein Anspruch auf Vollständigkeit. Es sollen lediglich für die Analyse relevante Definitionen vorgestellt werden, aus denen anschließend zentrale Elemente zu einer Arbeitsdefinition zusammengestellt werden.

Der französische Soziologe Robert Castel lieferte 1995 in seinem Werk *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit* eine der ersten theoretischen Annäherungen an das Phänomen der Prekarität und dessen Entwicklung vor allem in den Industrieländern (2008). In den Ländern des Globalen Südens sind die Merkmale der heute so genannten „prekäre[n] Arbeit“ keine neuen Produkte der gegenwärtigen Prekarität, sondern gehören seit Langem zur Lohnarbeit: „They have shaped workers’ politics from the colonial era, through the period of post-independent development, and into the neo-liberal present“ (Scully, 2016, S. 161). Im Gegensatz dazu wird Prekarität im Globalen Norden als eine der Folgen der neoliberalen Strukturanpassungen und der damit einhergehenden Beschäftigungsverhältnisse verstanden. Dieser strukturelle Wandel, den Castel in seinem Werk ausführlich beschreibt, wird erst verständlich, wenn man berücksichtigt, dass nach den Jahren des Wirtschaftswachstums, das im Zuge des Wiederaufbaus Westeuropas die dortigen Volkswirtschaften erlebten, in den 1970er Jahren eine wirtschaftliche Stagnation einsetzte. Dieser Einschnitt betraf insbesondere das Beschäftigungsverhältnis (vgl. Castel, 2008, S. 348). War in den fordistisch geprägten Nachkriegsjahren die Mehrheit der Belegschaften relativ sicher in den Arbeitsmarkt eingebunden, so wurde zuerst im Vereinigten Königreich und in den Vereinigten Staaten damit begonnen, die Macht der Gewerkschaften zu brechen, den Kündigungsschutz aufzuweichen und so den Arbeitsmarkt zu liberalisieren bzw. zu flexibilisieren. Diese Maßnahmen sollten wieder zu mehr Wirtschaftswachstum führen (vgl. Deeds, 1986).

Dieses Ende des die Arbeiterschaft integrierenden fordistischen Modells geht mit einem qualitativen Wandel des Kapitalismus einher. Abwanderung von Industrie-Jobs in den Globalen Süden und Tertiarisierung im Westen hätten, so Castel, nicht, wie bei vorherigen wirtschaftlichen Umstrukturierungen, dazu geführt, dass Beschäftigte leicht Jobs in den neuen Wirtschaftszweigen finden könnten, da „der technische Fortschritt nur schwache Produktivitätszuwächse freisetzt und mehr Stellen vernichtet als schafft“ (Castel, 2008, S. 356). Die Folge sei das Aufkommen der sogenannten *Überzähligen*,

die in einer Art gesellschaftlichem no man’s land herumtreiben, die nicht integriert und zweifelsohne auch nicht integrierbar sind, zumindest in dem Sinne, in dem Durkheim von Integration als der Zugehörigkeit zu einer ein Ganzes bildenden

Gesellschaft, bestehend aus voneinander abhängigen Teilen, spricht. (Castel, 2000, S. 359)

Castel stellt in dieser Zeit des Umbruchs, des „industrielle[n] Umbau[s]“ (2000, S. 350), den Beginn einer generellen Prekarisierung der Erwerbsarbeit fest. Daraus hat er sein Konzept zweier zueinander komplementärer *Achsen der Integration* entwickelt. Damit kann analysiert werden, inwieweit ein Individuum in diese neue postfordistische Gesellschaft in die Arbeit auf der einen Seite (*Achse der Integration durch Arbeit*) und in die sozialen Netzwerke auf der anderen Seite (*Achse der Integration in den Beziehungsnetzwerken*) eingebunden ist bzw. eben gerade nicht. Eine fehlende Integration in einem oder beiden Bereichen setzt er mit Prekarität gleich. Die *Achse der Integration durch Arbeit* reicht dabei von gesicherten über prekäre bis hin zu nicht existenten Anstellungsverhältnissen, die *Achse der Integration in den Beziehungsnetzwerken der Familie und der Gemeinschaft* von „solide[r] Verankerung“ über „Brüchigwerden“ bis hin zur „sozialen Isolation“ (Castel, 2000, S. 360). In den neuen Gesellschaften, die im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts in den industrialisierten Staaten entstanden sind, macht er nun ein immer weiteres Anwachsen der mittleren *Achsen*-Abschnitte aus: die Zahl derjenigen, die weder komplett gesichert, noch absolut ausgeschlossen ist, wächst beständig. Ihr Leben ist durch Unsicherheit geprägt. Die *Achse der Integration durch Arbeit* tritt bei Arbeitsmigrant*innen in den Vordergrund, denn „die Arbeitswelt ist für viele Migrant*innen der zentrale Bereich ihres Kontaktes mit der Aufnahmegesellschaft“ (Krenn, 2013, S. 396f.). Dabei erkennen „verschiedene Ansätze in der Migrationsforschung [...] eine mangelhafte Integration von Migrantinnen durch Erwerbsarbeit“ (Krenn, 2013, S. 384).

Mit der Unsicherheit, die Castel in den spätmodernen Gesellschaften ausmacht, beschäftigt sich auch Guy Standing. Diese Unsicherheit begreift er in vielerlei Hinsicht:

It is not right to equate the precariat [...] with just insecure employment, although these dimensions are correlated with it. The precariousness also implies a lack of a secure work-based identity, whereas workers in some low-income jobs may be building a career. (Standing, 2011, S. 9)

Die fehlende Sicherheit ist für Standing so zentral für das Verständnis von Prekarität, dass er für dessen Definition sieben Aspekte einer arbeitsbezogenen Sicherheit unterscheidet, über die die Arbeiter*innen im Fordismus, im Unterschied zu den Beschäftigten im

Postfordismus, durch ihre „industrial citizenship“ verfügt haben. Davon sind zwei für diese Arbeit relevant. An zweiter Stelle spricht er über „Beschäftigungssicherheit“ (*employment security*), die etwa Kündigungsschutz, Regelungen zur Einstellung und Entlassung und Ähnliches umfasst. An sechster Stelle nennt er die „Einkommenssicherheit“ (*income security*). Hier geht es darum, dass die Arbeiter*innenschaft über ein angemessenes und regelmäßiges Einkommen verfügen soll, dessen Untergrenzen etwa durch Mindestlöhne staatlich festgelegt werden.

Sicherheit ist auch zentral für die *International Labour Organization (ILO)*, um eine Definition von Prekarität zu formulieren. Bei der Herausarbeitung des Unterschieds zwischen atypischer Beschäftigung (*non-standard employment*) und prekärer Beschäftigung in ihrer Publikation *Non-Standard Employment around the World* wird die Relevanz dieses Aspektes betont: „Rather than labelling non-standard employment as precarious, it is more useful to consider the insecurities that may be associated with any work – whether standard or non-standard“ (International Labour Organization, 2016, S. 18). Bei dieser Definition wird auch berücksichtigt, dass Prekarität in der Regel als schlecht bezahlte Arbeit verstanden wird, bei der die Arbeitnehmer*innen minimale Kontrolle haben und ungeschützt sind. Daneben wird in der Publikation thematisiert, dass Prekarität, wie oben eingeführt, mit bestimmten demografischen Merkmalen in Verbindung gebracht wird: „specific attributes of the worker – their sex, ethnicity and place of origin – often predispose them to be channelled into precarious work“ (International Labour Organization, 2016, S. 18).

Für die Fragestellung der vorliegenden MA-Arbeit ist es wichtig, zu analysieren, welche Rolle Marcelas Herkunft bei ihrer prekären Lage in *Amador* spielt, unter Einbeziehung folgenden Zusammenhangs: „Migrants come in from places where they had lower income and expectations, making them more prepared to accept part-time, short-term and occupationally restrictive jobs“ (Standing, 2011, S. 114).

Bridget Anderson thematisiert in ihrer Studie *Migration, immigration controls and the fashioning of precarious workers* die Faktoren, die bei Migrant*innen Prekarität begünstigen können. Sie unterscheidet zwischen drei Feldern des Zusammenwirkens von prekärem Migrationsstatus und prekärer Beschäftigung: den Bedingungen der Einreise, den Konditionen des Beschäftigungsverhältnisses und drittens dem Bereich der sogenannten „institutionalisierten Unsicherheit“, also etwa der rechtlichen Grundlage der

Einwanderung und des Staatsbürgerschaftsrechts (vgl. Anderson, 2010, S. 307-312). Judy Fudge baut diese Felder zu einer Taxonomie mit forschungsleitenden Fragen aus (vgl. Fudge, 2011, S. 14f.). Beim ersten Feld (bei ihr *conditions of entry*) interessiert sie, welche Kenntnisse und Fähigkeiten die*der Migrant*in besitzt, wie alt sie*er ist, das Geschlecht, was das Herkunftsland ist, ob sie*er alleine emigriert, welcher Art das Arbeitsverhältnis und der Aufenthaltstitel ist und ob die Möglichkeit der freien Rück- und Wiedereinreise in das Herkunftsland besteht. Im zweiten Feld (bei ihr *employment relations*) hat sie folgende Erkenntnisinteressen: für was für einen Zeitraum ist das Arbeitsverhältnis angelegt, wie hoch ist der Lohn, unter welchen Bedingungen findet die Arbeit statt, ist die Arbeit rechtlich abgesichert und besteht die Möglichkeit, sich gewerkschaftlich zu organisieren? Im dritten Bereich (bei ihr *institutional insecurity*) stehen in dieser Taxonomie Fragen des Sozialstaats im Mittelpunkt: verfügt die*der Migrant*in über Versicherungen, gibt es die Möglichkeit, in eine Zone größeren institutionellen Schutzes zu gelangen und kann die Familie in die neue Heimat nachgeholt werden?

Die Betrachtung der Wechselwirkung von Migration und Prekarität bedarf einer kurzen Einordnung in einen breiteren Kontext: „Migrants make up a large share of the world’s precariat. They are a cause of its growth and in danger of becoming its primary victims“ (Standing, 2011, S. 90). Bei der Annäherung an den Zusammenhang von Migrantenstatus und prekärer Lage fällt auf, dass dieser größtenteils auf den sogenannten „irregulären“ Migrantenstatus zurückzuführen ist: „Deemed irregular, in that these workers do not fit into the standard employment model or conform to shifting immigration policies, these persons are often in vulnerable situations where their income, health and safety, and legal status is insecure“ (Tataryn, 2021, S. 33).

Womit nicht nur illegale Migrant*innen, sondern tendenziell alle von Prekarität Betroffenen kämpfen müssen, sind bestimmte psychologische Auswirkungen, die das Fehlen von Sicherheit in ihnen auslöst. Mit diesen setzt sich Guy Standing auseinander (vgl. Standing, 2011, S. 19-24): „The precariat experiences the four A’s – anger, anomie, anxiety and alienation“ (Standing, 2011, S. 19). Die Wut entsteht Standing zufolge aus der Frustration über die scheinbar blockierten Möglichkeiten, ein sinnvolles Leben zu führen und aus den fehlenden Mobilitätschancen, so dass die Menschen zwischen tiefer Selbstausbeutung und Rückzug schweben. Die Anomie, verstanden als ein Gefühl der

Passivität, das aus Hoffnungslosigkeit entsteht, wird durch mangelnde Aussichten auf berufliche Entwicklung verstärkt. Von Prekarität Betroffene haben zudem mit der chronischen Angst zu kämpfen, sogar das Wenige, das sie besitzen, zu verlieren, während sie gleichzeitig fühlen, um mehr betrogen worden zu sein. Schließlich leben sie entfremdet von ihrer Arbeit, denn sie arbeiten in dem Bewusstsein, dass alles, was sie tun, nur anderen zugutekommt.

Die emotionalen Auswirkungen prekärer Arbeitsverhältnisse nimmt auch die Definition einer von der *Friedrich Ebert Stiftung* in Auftrag gegebenen Studie in den Blick (vgl. Brinkmann et al., 2006). Eine der Dimensionen, die darin als Wesensmerkmal der Prekarität ausgemacht wird, ist die der Anerkennung. Auch die Aberkennung einer „gesellschaftliche[n] Positionierung“, ebenso wie die soziale Missachtung der Tätigkeit, sind danach ein Bestandteil des Phänomens (vgl. Brinkmann et al., 2006, S. 18). Relevant ist für sie dabei explizit die subjektive Wahrnehmung. Sie gehen also über das Gefühl der Entfremdung, von der Standing spricht, noch hinaus und definieren eine Arbeit auch dann als prekär, wenn subjektiv ein „Anerkennungsdefizit“ festgestellt wird (vgl. Brinkmann et al., 2006, S. 17).

Aus den vorgestellten Ansätzen möchte ich folgende fünf Aspekte als Arbeitsdefinition von Prekarität auswählen, da diese auf die Situation der Protagonistin in *Amador* zutreffen: Erstens das zu geringe Einkommen, das oft für den grundsätzlichen Lebensunterhalt nicht reicht, also ein Leben am Minimum (*ILO*). Zweitens den Mangel an arbeitsbezogener Sicherheit (also die Abwesenheit von Aspekten, die nach Standing zu sicheren Arbeitsverhältnissen gehören). Drittens eine mangelnde soziale Integration in den Bereichen der Arbeit und der sozialen Netzwerke (Castel). Viertens eine Situation, die die Psyche der Betroffenen belastet (Standing). Und fünftens eine besondere Betroffenheit von Prekarität durch den Migrantenstatus, die daher rührt, dass mehr Hindernisse überwunden werden müssen als bei Staatsangehörigen (Anderson).

2.2. Care-Arbeit – prekäre Beschäftigung von Migrantinnen

Wie am Anfang thematisiert, ist neben dem Migrantenstatus das Geschlecht der weitere Faktor, der die Prekarität der Protagonistin von *Amador* bedingt. Als Frau ist sie anfälliger für prekäre Arbeitsangebote: „Whether cause or effect, women’s growing labour market role has coincided with the growth of the precariat. Women have taken a disproportionate

share of precarious jobs, being far more likely to have short-term contracts or no contracts at all“ (Standing, 2011, S. 60f.). Dazu kommt noch ihr Arbeitsbereich, bei dem es „sich um einen feminisierten Arbeitsmarkt“ (Krawietz & Visel, 2014) handelt und bei dem Migrant*innen vulnerabler sind: „Von prekären Beschäftigungsverhältnissen sind insbesondere MigrantInnen betroffen, die einer Pflege- und/oder Haushaltsarbeit im Privathaushalt nachgehen“ (Nowak, 2011, S. 12). Dieser Zusammenhang von Migration und Geschlecht bei der prekären Lage von Care-Arbeiterinnen soll in diesem Kapitel vertieft werden.

In der Debatte um Haushaltsarbeit und Sorge- bzw. Fürsorgearbeit werden verschiedene Begriffe mit unterschiedlichen Definitionen benutzt. Bridget Anderson etwa spricht von „domestic work“, die drei Aktivitäten umfasse: putzen, kochen und pflegen – die so genannten „three C’s“, die auf Englisch für cleaning, cooking and caring stehen (vgl. Anderson, 2000, S. 11-14), wobei es sich um Tätigkeiten handelt, „die sowohl informell als auch professionell erbracht werden“ (Lutz, 2009, S. 41) und dementsprechend schlecht entlohnt oder unbezahlt sind. Dieses Konzept wird in der feministischen Diskussion im englischsprachigen Raum jedoch erweitert. Unter dem Begriff „Care-Arbeit“ wird der breite Umfang der Tätigkeit miteinbezogen: „Fürsorgen ist demnach weder eine rein geistige noch eine bloß automatische und physische Tätigkeit, sondern eine Kombination vieler engagierter Praxen des menschlichen Lebens“ (Tronto, 2000, S. 27). Diese Definition beinhaltet also eine übergreifende Konnotation von „care“, wie etwa Lutz in ihrem Text anführt: „Most studies show that these activities cannot be neatly detached from one another, as ‚caring‘ often includes cooking and overlaps with cleaning. Therefore, many scholars now prefer the term ‚care work‘ to domestic work“ (Lutz, 2013, S. 1). Dieses Begriffsverständnis geht über die praktischen Aufgaben in einem Haushalt oder bei der Pflege von Kindern, älteren und kranken Menschen hinaus, Care-Arbeit verlangt emotionale Arbeit, wie etwa Freundlichkeit, Unterstützung, Affektivität und Liebe. Sie ist bestimmt von Innigkeit, Vertrauen und Verantwortung (vgl. Lutz, 2013, S. 1). In der Analyse von *Amador* wird der Begriff „Care-Arbeit“ dementsprechend den umfangreichen emotionalen Aspekt einbeziehen. Dabei liegt der Fokus der Analyse auf der entlohnten Care-Arbeit von Migrantinnen am Beispiel von Marcela.

Care-Arbeit als entlohnte Beschäftigung ist durch prekäre Arbeitsverhältnisse und niedrige Gehälter im Vergleich zu anderen Arbeitsfeldern gekennzeichnet (vgl. Nowak,

2011, S. 11). Im Unterschied zur männlichen Lohnarbeit bzw. Beschäftigungen in Industrieländern, die während des Fordismus mit weit verbreiteter Arbeitssicherheit rechneten, war Altenpflegearbeit aufgrund ihrer Geschichte „in mancherlei Hinsicht schon immer prekär“ (Nowak, 2011, S. 4). In der christlichen Tradition, aus der Pflegeberufe entstammen, wurde Care-Arbeit oftmals auf freiwilliger Basis durchgeführt (vgl. Wahl, 2014, S. 23), und zwar überwiegend von Frauen, da diese „aufgrund ihrer weiblichen Veranlagung zur Fürsorge und ihrer Erfahrungen als Mütter und Hausfrauen“ (Nowak, 2011, S. 4) als geeignet für die Pflege alter Menschen betrachtet wurden.

Die überwiegende Verlagerung von Care-Arbeit an Frauen zeigt, dass „die Geschlechterordnung [...] also ihre spezifische Verkörperung auch im Care-Regime“ (Beckmann, 2016, S. 15) findet. Unter „Care-Regime“ wird die Strukturierung der Care-Arbeit anhand von Geschlechterbildern verstanden. Darunter fällt, welche Tätigkeiten welchen Geschlechtern zugeschrieben werden, welche Arbeit bezahlt und welche auf der anderen Seite ohne Bezahlung – überwiegend von Frauen – erwartet wird und insbesondere auch die Rolle, die der Staat bei der Organisation von Care-Arbeit zukommt (vgl. Beckmann, 2016, S. 15).

Im postfordistischen Care-Regime entsteht aus zwei miteinander zusammenhängenden Gründen ein Defizit bei der Care-Arbeit (vgl. Wirz, 2020, S. 65-68). Zum einen beteiligten sich im Zuge feministischer Emanzipationsbestrebungen zunehmend Frauen an Erwerbstätigkeiten (vgl. Beckmann, 2016, S. 13). Zum anderen fiel mehr und mehr das „Familien-Einkommen“ (aus dem Englischen „family wage“) weg, bei dem im Fordismus der Lohn des fest angestellten Familienvaters für seine Ehefrau und die Kinder ausreichte bzw. für diese mitgedacht war – eben unter der Prämisse, dass die Frau dafür unbezahlte Pflege- und Haushaltsarbeit verrichtete (vgl. Fraser, 1994, S. 591f.).

Diese Einbeziehung von Frauen in den kapitalistischen Arbeitsmarkt, in dem die Vereinbarung von Karriere und Familienleben aufgrund der fortbestehenden ungleichen Verteilung der Fürsorgearbeit zwischen Frauen und Männern schwerfällt (vgl. Beckmann, 2016, S. 13), führte in Kombination mit zwei weiteren Entwicklungen zur zunehmenden Umverteilung der Pflegearbeit an Migrantinnen. Neben dem „Rückzug des Staates aus der institutionellen Versorgung alter und pflegebedürftiger Menschen“ (Lutz, 2018, S. 24) war dies das unzureichende Angebot bezahlbarer Care-Dienstleistungen

(vgl. Wirz, 2020, S. 66). So werden „die MigrantInnen aus dem Ausland [...] zu einem Grundbaustein des postfordistischen Care-Regimes“ (Wirz, 2020, S. 67).

Die überwiegende Mehrheit (73,4% bzw. ca. 8,5 Millionen) der 11,5 Millionen internationalen Care-Arbeitenden sind dabei nach einem Bericht der *ILO* aus dem Jahr 2015 Frauen (vgl. International Labour Organization, 2015, S. xiii). Dass diese Beschäftigung so weiterhin „weiblich vergeschlechtlicht“ (Lutz, 2018, S. 24) wird, zeigt, dass „die traditionelle geschlechtsspezifische Aufgabenverteilung von Care nicht hinterfragt, sondern auf eine neue Weise fortgeführt wird“ (Lutz, 2018, S. 25).

Aus Studien über weibliche Care-Migration (vgl. z.B. Hochschild, 2001, S. 168-170) lässt sich zudem die anfangs erwähnte Tendenz ableiten, dass die Care-Arbeitenden in wohlhabenden Ländern überwiegend aus dem sogenannten Globalen Süden entstammen. Das relationale Begriffspaar Globaler Süden bzw. Norden hat ältere Unterscheidungen wie *Erste* oder *Dritte Welt* abgelöst. Statt die Länder der Erde so in politische bzw. ökonomische Blöcke zu unterteilen, soll mit der Rede von den beiden globalen Sphären auf die weltweite Vernetzung und Abhängigkeit sowie auf die grundlegenden Ausbeutungszusammenhänge und Wohlstandsgefälle hingewiesen werden, die zwischen Ländern oder Regionen der beiden Teile herrschen (vgl. Haug et al., 2021, S. 1927-1930). Diese ökonomischen Unterschiede zwischen Herkunfts- und Zielland spielen bei der Prekarisierung internationaler Migrierender eine wichtige Rolle. Migrant*innen aus ärmeren Ländern sind aufgrund ihrer Migrationsmotive (vgl. Schirilla, 2015, S. 365) tendenziell flexibler dafür, Arbeitsverhältnisse einzugehen, die Einheimische als unattraktiv und prekär ablehnen (vgl. Wagner, 2015, S. 384). Bei manchen stehen „der soziale Aufstieg, die Zukunft der Kinder und die soziale Verantwortung für die Familie im Vordergrund“ (Schirilla, 2015, S. 365). Solche Chancen sind im Herkunftsland aufgrund schwieriger ökonomischer Situationen und mangelnder Beschäftigungsmöglichkeiten ausgeschlossen (vgl. Schirilla, 2015, S. 365).

Die Prekarität von Care-Arbeit ist unter anderem auf die weit verbreiteten irregulären Arbeitsverhältnisse zurückzuführen. Ursachen dafür sind etwa der illegale Aufenthaltsstatus vieler migrierender Beschäftigter in diesem Bereich (vgl. Wahl, 2014, S. 25) oder die überwiegende Ausübung des Berufs in Privathaushalten, also unsichtbar für die Öffentlichkeit mit deren Kontrollmechanismen (vgl. Wahl, 2014, S. 26; Wirz, 2020, S. 69). Diese Unsichtbarkeit hat darüber hinaus noch einen weiteren Effekt, der

wiederum die Prekarität dieses Arbeitsbereichs verschärft: „Pflegerberufe erfahren insgesamt wenig soziale Anerkennung und Sozialprestige“ (Wahl, 2014, S. 20). Dies rührt daher, dass Care-Arbeit im Gegensatz zur klassischen Lohnarbeit eine geringe gesellschaftliche Wertschätzung erfährt. In dieser Gegenüberstellung wird erstere als normale Arbeit auf- und letztere als „nicht richtige Arbeit“ (Wahl, 2014, S. 28) abgewertet. Diese Unterscheidung führt dazu, dass Care-Arbeiter*innen sich missachtet fühlen (vgl. Wahl, 2014, S. 28). Missachtungserfahrungen werden auch durch andere Aspekte der Care-Arbeit hervorgerufen. Dazu zählen die oben genannten unterdurchschnittlich geringen Löhne sowohl in der formellen wie der informellen Pflegearbeit, die „den komplexen Anforderungen, die mit dieser Tätigkeit verbunden sind, nicht gerecht“ (Wahl, 2014, S. 29) werden und ein Leben lediglich unterhalb des gesellschaftlichen Standards ermöglichen (vgl. Wahl, 2014, S. 29). Aber auch der Mangel an sozialen Rechten kann zu solchen Gefühlen der Abwertung der eigenen Person führen (vgl. Wahl, 2014, S. 29). Neben solchen eher institutionellen Problemfeldern können einerseits auch durch die Existenz von asymmetrischen Beziehungen zum Arbeitgeber bzw. der zu pflegenden Person Abwertungsgefühle eintreten, andererseits kann durch ein Ausbleiben kollegialer Vernetzung am isolierten Arbeitsplatz emotionales Leiden einsetzen (vgl. Wahl, 2014, S. 28-31).

Die mangelnde Anerkennung und Missachtung der Pflegerberufe hängen somit im postfordistischen Care-Regime mit der Verlagerung der Care-Arbeit an Arbeitsmigrantinnen zusammen. Diese Umverteilung wird als eine „Ausweichstrategie“ (Wahl, 2014, S. 32) betrachtet, denn „statt eines Anerkennungskampfes um Aufwertung dieser Arbeit kommt es zu einer Ethnisierung der Fürsorgearbeit“ (Wahl, 2014, S. 32).

2.3. Prekäre (Care-)Migration aus Peru

Prekarität kennzeichnet bereits im 20. Jahrhundert die Migration aus Peru. Zunächst war Auswanderung noch vor allem ein Privileg weniger, die etwa zu Bildungszwecken nach Europa und Nordamerika emigrierten (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 77). Innerhalb des Landes fanden zu dieser Zeit dagegen durchaus breite Migrationsbewegungen statt, und zwar von Frauen mit niedrigem Bildungsstand aus den Anden-Regionen nach Lima und in die anderen Städte, wo sie nach haushaltsnahen Arbeiten suchten (vgl. Paerregaard, 2007, S. 67). Dabei spielt die geografische Verortung eine wichtige Rolle, denn die

Gebirgsregionen im Osten des Landes sind im Vergleich mit den Urwald-Regionen und der Küste am stärksten von Armut betroffen (vgl. Instituto Peruano de Economía, 2021). Menschen dieser Herkunft haben auf nationaler Ebene darüber hinaus mit Diskriminierung zu kämpfen, denn aufgrund von Überbleibseln aus der kolonialen Ideologie wird diese ethnische Gruppe noch immer von vielen als minderwertig betrachtet (vgl. Avilés, 2017). Neben ihrer ethnischen Herkunft werden insbesondere Hausangestellte aus dieser Gruppe auch anderweitig abgewertet: aufgrund von Analphabetismus, Geschlecht und Sprache (vgl. Hawie Lora et al., 2009, S. 4), denn in den Anden wird Quechua (die Sprache Perus vor der Kolonialisierung) gesprochen, was die Aussprache einiger spanischer Wörter erschwert.

Es waren einige dieser Frauen aus den Anden, die in den 1950er Jahren eine neue internationale Migrationsbewegung aus Peru heraus begründeten, allem voran mit den Vereinigten Staaten als Ziel. Miami entwickelte sich zu jener Zeit zum Zentrum der peruanischen Community in den USA mit ihrem Kern aus Haushaltsangestellten mit andinen Wurzeln (vgl. Paerregaard, 2007, S. 67).

In den 1960ern setzte sich dieser internationale Migrationsprozess aufgrund der Attraktivität der entwickelten Ökonomien Europas und Nordamerikas weiter fort. In den 20 Jahren seit 1970 nahm die Zahl der Emigrant*innen stetig zu. War die Migration bis dahin noch immer männerdominiert, begann sich in diesem Zeitraum ein Gleichgewicht im Verhältnis der Geschlechter einzustellen. In den 1990er Jahren ließ dann ein Bürgerkrieg und eine Wirtschaftskrise, die insbesondere die Bevölkerung der mittleren und unteren Mittelschichten betraf, aus denen die meisten peruanischen Migrant*innen stammten, die Zahlen nochmals stark ansteigen (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 77f.).

Zu diesem Zeitpunkt lässt sich ein Zusammenhang zwischen der peruanischen Migration und den oben beschriebenen vergeschlechtlichten Care-Regimen (vgl. S. 12) in einigen der wichtigsten Zielländern erkennen. In Spanien, Italien, Argentinien und Chile entwickelte sich damals eine hohe Nachfrage nach Care-Arbeit, die eine größtenteils weibliche Angelegenheit war (vgl. Paerregaard, 2007, S. 68). Erstmals gibt es hier nun auch generell eine Mehrheit von Frauen, die Peru verlassen (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 78), die in den folgenden drei Jahrzehnten anhielt (vgl. Sánchez Aguilar et al., 2020, S. 23; Sánchez Aguilar, 2012, S. 11). Ein Unterschied zur Migration in der Mitte des 20. Jahrhunderts ist dabei die sozio-ökonomische Herkunft dieser Auswandernden, die sich

nun primär aus Angehörigen der städtischen Arbeiterinnenschichten zusammensetzen, die ihre erlernten Berufe aufgaben und anstatt als Lehrerinnen, Sekretärinnen oder Krankenschwestern im Zielland ihrer Migration als Care-Arbeiterinnen tätig waren (vgl. Paerregaard, 2007, S. 68).

Im Zeitraum 1990 bis 2018 erreichte die Zahl der Peruaner*innen im Ausland, die ihre Ausreise registriert haben und nicht zurückgekehrt sind, mehr als 3 Millionen. Diese Zahl entspricht etwa 10% der Gesamteinwohnerzahl des peruanischen Staatsgebiets, wie aus der letzten Volkszählung hervorgeht (vgl. Sánchez Aguilar et al., 2020, S. 15). Studien aus der Zeit der Entstehung von *Amador* weisen darauf hin, dass internationale Migration aus Peru damals noch immer größtenteils ökonomisch motiviert war (vgl. Sánchez Aguilar et al., 2009, S. 25). Darüber hinaus migrieren Peruaner*innen hauptsächlich im Alter zwischen 15 und 49 Jahren. Diese Gruppe macht knapp 75% aller Migrant*innen aus, die das Land im beruflich aktiven Alter verlassen und daher hauptsächlich auf der Suche nach Arbeit reisen (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 87). Dies ist teilweise darauf zurückzuführen, dass die Wirtschaft nicht im selben Maß angewachsen ist wie die Geburtenrate (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 80), die bei Frauen im gebärfähigen Alter bei 2,5 liegt (vgl. Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2015, S. 36).

2.4. Forschungsstand

Ein Einblick in die Forschung zu Darstellungen lateinamerikanischer (migrantischer) prekärer Care-Arbeiterinnen in Film und Fernsehen wird im Folgenden vorgestellt. Dabei gilt eine Einschränkung auf englisch- bzw. spanischsprachige Studien, die diese Figuren unter filmisch-soziologischen Fragestellungen untersuchen.

Während das Phänomen der bezahlten Care-Arbeit, wie aus dem Kapitel 2.2. hervorgeht, in der Forschung bereits umfassend behandelt wurde, wurde die Darstellung dieser im Film noch eher wenig erforscht (vgl. Šadl & Pivec, 2019, S. 931). Dieser Befund geht dabei mit der anfangs beschriebenen Tatsache einher, dass es noch immer relativ wenige Filme mit Care-Arbeiter*innen in prominenten Rollen gibt (vgl. Šadl & Pivec, 2019, S. 931):

This may be explained by commercial and artistic beliefs that the topic is not gripping and lacks any mass appeal, which might lead to box-office failure;

namely, views that derive from a broader sexist standpoint in Western society that devalue (female) housework. (Šadl & Pivec, 2019, S. 931)

Vor allem in den filmischen Inszenierungen von Figuren, die nicht-weiße Pflegekräfte abbilden, wurden, wie eingeführt, verzerrte Darstellungen identifiziert (vgl. S. 1f.). Einen Überblick der Stereotype, die diesen Darstellungen innewohnen, liefert die Studie *SDWRFT*. Als stereotyp wird eine Figur dann angesehen, wenn ihre Figureneigenschaften einem bestimmten, in der Gesellschaft bereits existenten *Typus* entsprechen. Das bedeutet, dass die Zuschauer*innen durch das Gezeigte auf andere vermeintliche Eigenschaften der Figur schließen, das sie durch das Typus-Wissen über sie sagen zu können meinen (vgl. Eder, 2008, S. 375). In der Studie wird der Begriff allerdings ausschließlich in seinem abwertenden Gebrauch beschrieben, also als Werkzeug dafür, Unrechts- und Unterdrückungsstrukturen zu legitimieren, indem ganze Gruppen mit negativen Eigenschaften assoziiert werden. Es wird etwa darauf eingegangen, dass Care-Arbeiter*innen häufig als inkompetent dargestellt werden: „particularly non-white domestic workers, were portrayed as lower in competence than other characters (as indicated by language complexity)“ (National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 33). In anderen Inszenierungen wird erkannt, dass diese oft als still und gehorsam, als Kriminelle oder als Ehebrecher*innen gezeichnet werden (vgl. National Domestic Workers Alliance & USC, 2022, S. 33-42). Bei der Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit gilt eine Einschränkung auf diese Stereotypen, da sie konkret die prekäre Care-Arbeit betreffen, die den theoretischen Fokus dieser Arbeit ausmacht.

In seiner Gesamtübersicht über die zeitgenössische filmische Darstellung von Prekarität untersucht Francesco Sticchi die Inszenierung zweier mexikanischer Care-Arbeiterinnen anhand eines Vergleiches der Filme *Roma* (2018) und *The Chambermaid* (2018). Dabei geht er etwa auf die Darstellung der Nicht-Zugehörigkeit der oben erwähnten Hauptfigur aus *Roma*, Cleo, zu „ihrer“ Pflege-Familie ein, die etwa in einer Szene deutlich wird, in der die Familie abends fernsieht, Cleo jedoch nicht wirklich mit schauen kann, da sie alle bedienen muss (TC 00:15:50-00:17:04) (vgl. Sticchi, 2021, S. 152).

In *The Chambermaid* wird die Protagonistin Eve ihm zufolge als eine Reinigungskraft dargestellt, die keine Erfüllung in ihrem beruflichen Erfolg findet, der sie zudem von ihrem Sohn trennt (vgl. Sticchi, 2021, S. 153). Die Gender-Perspektive betrachtet er in seiner Analyse explizit, wenn er etwa die beide Filme verbindende Spannung definiert:

„The coexistence of different forms of femininity separated on the line of class and social roles, where the minoritarian subject is expropriated of her affective power in order to allow the social reproduction of the familial system“ (Sticchi, 2021, S. 159). Er kommt zu dem Schluss, dass beide Filme jene Gewalt neu verhandeln, die prekäre Arbeitskraft im Neoliberalismus immer zumindest durch eine Legitimierung von Ausbeutung und Machthierarchien strukturell prägen (vgl. Sticchi, 2021, S. 160).

Die filmische Darstellung lateinamerikanischer Care-Migrantinnen in den USA steht auch im Fokus von zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten. Yajaira M. Padilla widmet sich etwa zwei unterschiedlich inszenierten Figuren aus El Salvador. Auf der einen Seite Rosario aus der Serie *Will and Grace* (1998-2006, 2017-2020), deren Inszenierung als domestizierte „Andere“ ein Bild vermittele, das den Status Quo nicht infrage stelle (vgl. Padilla, 2009, S. 46), und auf der anderen Seite Dolores aus dem Film *Dirt* (2003), deren Geschichte in einer Tiefe erzählt werde, die einer „Domestizierung“ der Immigrantin entgegenlaufe (vgl. Padilla, 2009, S. 46). Nicht so kritisch wird das Phänomen der transnationalen Care-Migration aus Sicht von Irune del Rio Gabiola in der Dokumentation *Maid in America* (2005) behandelt, in der das Leben dreier Frauen aus Guatemala und Mexiko geschildert wird. Bei ihrer Analyse des Werks fällt ihr auf, dass die Dokumentation trotz ihres Versuchs, die sozialen Ungleichheiten darzustellen, diese Art von Migration ausmachen, die Diskurse hinter diesen Hierarchien nicht ausreichend reflektiert:

Instead of being bodies ‘stuck’ in images of fear and threat to the purity and safety of the nation, the three immigrant women are represented as angels, easily assimilated to the host country, maternal heroines and protectors of the nation; they accurately exemplify the love extracted by the Global North. (del Rio Gabiola, 2013, S. 119)

Indem emotionale Verantwortung lediglich bei Frauen gezeigt werde, verschärfe die Dokumentation traditionelle Zuweisungen von Gender-Rollen migrantischer Frauen, anstatt sie infrage zu stellen (vgl. del Rio Gabiola, 2013, S. 119). Ganz anders interpretiert dieses Werk Wendy Kozol. Für sie steht es stellvertretend für jene Filme, die transnationale Geschichten von „gender empowerment“ angesichts der Trennung von Angehörigen, des Fehlens staatsbürgerlicher Rechte und komplexer emotionaler Beziehungen mit den Arbeitgeber*innen erzählen: „Self-empowerment takes multiple

forms, from finding a positive work situation to participating in labor activism“ (Kozol, 2009).

Wie chilenische Care-Arbeiterinnen dargestellt werden, wurde etwa am Beispiel der Filme *La Nana* (2009) und *Play* (2005) untersucht. Bei der Analyse der Protagonistin von *La Nana*, Raquel, wird in der Forschung thematisiert, inwiefern das Werk die der Care-Arbeit innewohnenden Machtstrukturen hinterfragt. Stephen Buttes erkennt im Ende des Films eine Botschaft, die dem Werk das gesellschaftskritische Potential nimmt: „At an allegorical level, the film closes these apertures with Raquel’s ‚happy ending‘, a reform narrative that in fact masks the social, cultural and economic structures that continue to exploit Raquel and the entire class of workers she represents“ (2014, S. 357). Elizabeth Osborne stellt *La Nana* stattdessen als ein gelungenes Beispiel dafür dar, wie ein Spielfilm Machthierarchien im Bereich der Care-Arbeit offenlegen kann. Sie geht etwa auf die Geburtstags-„Feier“ der Protagonistin ein, zu der sie mit der üblichen kleinen Glocke gerufen wird und bei der nur die Familie „ihren“ Kuchen isst. Wie für Sticchi in *Roma*, veranschaulichen solche Szenen für Osborne die sozialen und Klassen-Differenzen zur Care-Familie (vgl. 2020, S. 57). Susana Domingo Amestoy analysiert den chilenischen Film *Play* (2005), in dem sich eine junge Frau aus dem indigenen Volk der Mapuche als Care-Arbeiterin um einen jüdisch-ungarischen älteren Herrn kümmert und kommt dabei zum Schluss, dass das Werk in seiner Darstellung mit traditionellen Rollenbildern bricht. Dies geschehe durch die Montage des Films:

She is framed by a narrative that disrupts the linear development of events through a montage that returns to and revisits those events from different perspectives. In *Play*, this unusual cinematographic aesthetic has a democratizing function, presenting a strong working-class and indigenous female character in opposition to the weak upper-class male counterpart. (Domingo Amestoy, 2020, S. 123)

Die filmische Darstellung der Themen-Konstellation *peruanische Migration, Prekarität* und *weibliche Care-Arbeit* wurde noch recht wenig erforscht. In Ricardo Bedoyas großangelegter Studie *El Perú Imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional* [dt. *Peru Imagined. Darstellungen eines Landes im internationalen Kino*] (2017) ist ein eher katalogisch ausgerichteter Überblick über Figuren peruanischer Migrant*innen zu finden. Darin weist er einleitend darauf hin, dass deren Darstellung in Spielfilmen erst ab den 1980er Jahren auch von gesellschaftlichen Konflikten bzw. einem

vielseitigeren Bild der sozialen Realität geprägt wird, während im Gegensatz dazu Musicals und andere Werke mit leichterem Thematik die Produktion von Filmen mit Migrationsbezug seit den 1940ern bestimmt hatten. Diese neueren Filme zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Schwierigkeiten der Neuankömmlinge der Migrationsbewegung der 1990er Jahre aus Peru widerspiegeln (vgl. Bedoya, 2017, S. 236f.). Seine Auflistung dieser Produktionen berücksichtigt drei Filme mit Figuren peruanischer Care-Arbeiterinnen: *La Once* (2014), der oben erwähnte *La Nana* und *Amador*. Die Präsenz einer peruanischen Hausangestellten in der Nebenrolle im Dokumentarfilm *La Once* beschreibt er als still und fast unsichtbar (vgl. Bedoya, 2017, S. 244f.). Während die Figur der peruanischen Haushälterin Mercedes in einer Nebenrolle in *La Nana* in der Studie ohne weitere Analyse erwähnt wird (vgl. Bedoya, 2017, S. 244), ist die Darstellung dieser jungen Frau Gegenstand weiterer tiefgehenderer Forschungen. Diese Analysen legen den Fokus auf die Demütigungen, denen Mercedes seitens Raquel ausgesetzt ist, seitdem sie als ihre Aushilfe im selben Haushalt eingestellt wird und von Raquel als eine Bedrohung ihrer Zugehörigkeit zur Familie wahrgenommen wird. Zdenka Šad und Nataša Pivec behaupten, dass Mercedes als Opfer rassistischer Angriffe dargestellt wird, was sie darin ausmachen, dass Raquel sie aufgrund ihrer Staatsangehörigkeit als schmutzig wahrnimmt und ihren Ekel ausdrückt, indem sie das Bad stets desinfiziert, nachdem Mercedes dieses benutzt hat (vgl. 2019, S. 938). In anderen Artikeln wird zwar die Rolle von Mercedes' Herkunft nicht thematisiert, es wird aber etwa angedeutet, dass ihr Status als Migrantin entscheidend dafür ist, dass sie sich Raquels Angriffen widerstandslos fügt (vgl. Buttes, 2014; Vázquez, 2014; Camps, 2010). Ihre Nachfolgerin, eine ältere Chilenin, erwidert im Gegensatz zur „non-citizen“ Mercedes Raquels Angriffe und fordert so den Respekt ein, den Mercedes nie erhalten hat (vgl. Buttes, 2014, S. 354).

Anders als Bedoya, der über die Darstellung von Marcela in *Amador* lediglich anmerkt, dass diese als schweigsam und geduldig gezeichnet ist (vgl. Bedoya, 2017, S. 241f.), analysiert eine Reihe an Studien das Werk tiefgehend unter filmisch-soziologischen Fragestellungen. Unter diesen Forschungskorpus fällt der Aufsatz *La inmigración y la labor inmaterial en Amador (2010) de Fernando León de Aranoa*. Hier vertritt Kyle K. Black die Auffassung, dass die Unsichtbarkeit, die Care-Arbeit kennzeichnet, in der Inszenierung von Marcela etwa in jenen Szenen betont wird, in denen sie nach dem Tod von Amador selbst aktiv danach strebt, unbemerkt zu bleiben, damit sie ihre Arbeit nicht

verliert (vgl. 2017, S. 86). Der Autor merkt aber an, dass die audiovisuelle Sprache des Filmes nach diesem Ereignis gleichzeitig dazu dient, sie aus dieser Unsichtbarkeit, die ihre Darstellung bis dahin kennzeichnet, herauszuholen, indem zunehmend Großaufnahmen ihres Gesichts verwendet werden (vgl. Black, 2017, S. 92). Marie-Eve Monette argumentiert in ihrem Artikel *Quechua-Andean and Spanish Knowledges in Fernando León de Aranoa's Amador*, dass mit dem Film die Tendenz, die Existenz und Erfahrungen von anderen lateinamerikanischen Migrant*innen als jenen aus Kuba und der Dominikanischen Republik im spanischen Film unsichtbar zu machen, gebrochen wird, indem eine peruanische Care-Migrantin als Protagonistin erschaffen wird (vgl. 2018, S. 27f.).

Mit einer anderen filmischen Strategie, die Marcelas Sichtbarkeit als Care-Migrantin thematisiert, beschäftigt sich Fiona Noble in ihrer Studie *Beyond the Sea: Seascapes and Migration in Contemporary Spanish Cinema*, die das Motiv des Meeres in *Amador* und vier weiteren spanischen Filmen über Migration untersucht (2018). Sie erläutert, wie für sie das Meer, das im zeitgenössischen kulturellen Bewusstsein mit den Schwierigkeiten, mit denen Migrant*innen auf ihren Routen konfrontiert werden, assoziiert wird, in *Amador* eine Metapher für Marcelas (Un)sichtbarkeit in der spanischen Gesellschaft darstellt. Da in dem Film das Meer lediglich durch ein visuelles Symbol, das Motiv eines Puzzles, evoziert wird, interpretiert Noble die Inszenierung des Meeres anhand eines instabilen Objekts als von Dualismen durchzogen: „ambivalent and spectral, both present and absent, visible and invisible“ (Noble, 2018, S. 645). In dieser Inszenierung erkennt sie einen Versuch, auf Marcelas Unsichtbarkeit aufmerksam zu machen (Noble, 2018, S. 637):

these films invoke the complex dynamics of presence and absence of migrants and their (in)visibility through the migrant characters' occupation of spaces and spheres that often remain out of sight, both in contemporary Spanish cinema in particular and in society more generally: specifically, domestic home care in *Amador* [...]. (Noble, 2018, S. 645)

Der Text *The biopolitics of domesticity in Fernando Leon de Aranoas Amador* setzt sich mit dem Film aus einer anderen Perspektive auseinander. Lindsey Reuben Muñoz fokussiert sich auf die Unsichtbarkeit, die mit der Beschäftigung von Marcela in einem privaten Raum einhergeht und untersucht das Werk in diesem Sinn mit einem

Schwerpunkt auf die Dichotomie zwischen öffentlichem und privatem Raum als eine Form der Kontrolle und Abwertung von Frauen und deren Arbeit, aufgrund der historischen Zuweisung des privaten Haushalts als Ort weiblicher Beschäftigungen (vgl. 2019, S. 1155ff.).

Es lässt sich feststellen, dass die bisherige Forschung über *Amador* die Faktoren, die Marcelas Prekarität bedingen, einzeln untersuchen. Diese Arbeit zielt stattdessen darauf ab, die Zusammenhänge zwischen dem Geschlecht der Figur, ihrem Migrationsstatus und ihrer Beschäftigung zu untersuchen und begibt sich somit auf neues Terrain.

3. Methode

3.1. Auswahl des Analysekorpus

Ausgehend von einem allgemeinen Erkenntnisinteresse (vgl. Mikos, 2008, S. 83) daran, inwiefern die drei vorgestellten soziologischen Phänomene – die Feminisierung und Ethnisierung der prekären Care-Arbeit sowie deren Zuweisung an Migrant*innen – in Filmfiguren zum Ausdruck kommen sowie dem spezifischen Interesse für migrierende Frauen aus Peru, ergab sich die oben erwähnte Fragestellung: wie werden prekär beschäftigte Care-Migrantinnen aus Peru filmisch dargestellt? Beim Auswahlprozess des Analysekorpus wurden Filme, die folgenden Kriterien entsprechen, berücksichtigt: Filme mit peruanischen weiblichen Figuren, die in höher entwickelte Länder ausgewandert sind und im Care-Bereich arbeiten; Filme mit charaktergetriebenen Geschichten, also solchen, bei denen die Figuren in der Ausübung ihrer Rollen die Geschichte vorantreiben (vgl. Mikos, 2008, S. 171); Filme, die von Filmschaffenden gemacht wurden, die aus den Zielländern der Migration stammen, damit untersucht werden kann, inwiefern ihre soziokulturellen Hintergründe die Gestaltung der Figuren beeinflusst haben; Filme, die in den letzten 30 Jahren gedreht wurden, damit die Auswirkungen der vor allem wirtschaftlich motivierten peruanischen Migrationsbewegung seit den 1990er Jahren (vgl. S. 15f.) untersucht werden können. Nach diesen Kriterien wurde *Amador* als exemplarisches Beispiel ausgewählt. Gegenüber anderen Filmen mit denselben Eigenschaften eignet *Amador* sich, weil an ihm bestimmt werden kann, welche Bedeutung darin liegt, dass zum ersten Mal eine peruanische Care-Migrantin zur Hauptfigur gemacht wird. Da der Film weitere gesellschaftliche Phänomene thematisiert, findet auch ein Auswahlverfahren innerhalb des Filmes statt. Bei der Eingrenzung des

Analysekorpus werden nur Szenen berücksichtigt, bei denen Aspekte rund um die Prekarität der Protagonistin im Vordergrund stehen.

3.2. Figurenanalyse nach Jens Eder

Jens Eder stellt in der Filmtheorie und -analyse einen Mangel „an einer Gesamtperspektive“ fest (2008, S. 14), die eine strukturierte, methodische und ganzheitliche Analyse fiktiver Figuren ermöglicht und der kulturellen Bedeutung dieser gerecht werden kann (vgl. 2008, S. 12-14). Im Bewusstsein um dieses Defizit entwickelt er ein Analysemodell, das „Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen miteinander in Verbindung“ bringt, „um eine systematische Grundlage der Figurenanalyse zu entwerfen“ (Eder, 2008, S. 14): die *Uhr der Figur*.

Hier werden Figuren als „kollektive Konstrukte, die durch fiktionale Kommunikation erschaffen werden, etwa die Produktion und Rezeption von Filmen“, verstanden (Eder, 2008, S. 131). Dabei ist wichtig zu differenzieren, dass „was wir direkt auf der Leinwand sehen, [...] nur Figurendarstellungen“ (Eder, 2008, S. 132) sind und nicht Figuren an sich. Durch die Filmrezeption „entwickeln [wir] Figurenvorstellungen, indem wir Formen und Klänge erfassen, auf psychische Eigenschaften und soziale Beziehungen schließen [...]“ (Eder, 2008, S. 132). Trotzdem sind die Figurenvorstellungen nicht die Figuren selbst. Vielmehr basiert Eders Theorie auf der Annahme, dass jede*r eine bestimmte Figur durch „fiktive Kommunikation“ in der eigenen Vorstellung erschafft, dass aber trotzdem intersubjektiv belastbare Aussagen über diese getroffen werden können, da zwischen Produzent*innen und Konsument*innen bestimmte „kommunikative Regeln“ gelten. Nur unter Berücksichtigung dieser Kommunikation, so Eder, lassen sich Figuren überhaupt analysieren, denn diese seien „funktional auf die Rezeption“ ausgerichtet (2008, S. 132). Mit dem Argument, dass die Figurenanalyse „nichts anderes als eine systematische Rekonstruktion und Elaboration verschiedener Rezeptionsformen auf der Basis möglichst genauer Daten und Beobachtungen“ (2008, S. 133) ist, unterscheidet Eder zwischen drei Typen (vgl. 2008, S. 132f.). Unter *empirischer Rezeption* ist das konkrete Erlebnis und Verständnis von Figuren seitens realer Zuschauer*innen zu verstehen. Die *intendierte Rezeption* bezieht sich auf die Form des Figuren-Erlebnisses, das Filmemacher*innen erreichen wollen. Mit *idealer Rezeption* ist die Art und Weise gemeint, wie Figuren im optimalen Bewusstsein von „Filminformationen, Kommunikationsregeln,

Autorintentionen und Zuschauerinteressen“ (Eder, 2008, S. 133) wahrgenommen werden würden. In dieser Arbeit werden alle drei Rezeptionsformen berücksichtigt: die *empirische Rezeption* bei der Analyse des Films sowie in der Auswertung von Filmkritiken und der Forschungsliteratur; die *intendierte Rezeption* bei der Auswertung von Interviews der Filmschaffenden; und die *ideale Rezeption* bei der Untersuchung der Figur als Diskursträger.

Aus der Rezeption leitet Eder auch die Kategorien der Figurenanalyse ab, die im Zentrum seiner Methodik stehen (vgl. 2008, S. 133): „Figuren [...] betrachten wir [...] aus diegetischer Sicht als fiktive Wesen, aus thematischer Sicht als Symbole, aus pragmatischer Sicht als Symptome und aus ästhetischer Sicht als Artefakte“ (Eder, 2008, S. 139f.).

3.3. Die Uhr der Figur

So bilden diese vier Ebenen die *Uhr der Figur*. Das Prozesshafte, das die Metapher der „Uhr“ in sich trägt, leitet er aus Ablaufmodellen der Figurenrezeption ab, die er sowohl in der Psychologie als auch in der Semantik findet (vgl. Eder, 2008, S. 135). In diesen Schemata findet zunächst auf einer ganz basalen Ebene die Wahrnehmung der Figuren als Zeichen und Töne statt, die im zweiten Schritt mentale Modelle bilden (vgl. Eder, 2008, S. 135f.). Die nächsten Schritte müssen nicht, können aber daran anschließen: indirekte Bedeutungen werden mit der Figur assoziiert, die Entstehungskontexte der Figuren werden untersucht oder es wird über ihre Ästhetik reflektiert (vgl. Eder, 2008, S. 137f.). In Eders Modell entspricht die Ebene der Modellbildung dem Feld des fiktiven Wesens, die der indirekten Bedeutungen dem Feld des Symbols, die des Kontexts dem des Symptoms und jene der Ästhetik demjenigen des Artefakts, das er jedoch an die erste Stelle seiner Uhr rückt (vgl. 2008, S. 141).

Trotzdem soll die *Uhr der Figur* nicht als festes Muster verstanden werden, „sondern als flexible Heuristik, deren Anwendung jeweils den Erkenntnisinteressen der Analyse angepasst werden kann“ (Eder, 2008, S. 143).

Die Anwendung der Methodik der *Uhr der Figur* mit den vier Feldern eignet sich für den Forschungszweck dieser Arbeit, denn diese Kategorien ermöglichen es, die Eigenschaften von Marcela bzw. ihrer ästhetischen Gestaltung auf symbolische Bedeutungen bzw. Ursachen und Wirkungen der Figur zu beziehen. Aufgrund des

soziologischen Ansatzes der Forschung wird einerseits ein Schwerpunkt auf die Kategorien fiktives Wesen und Symptom gelegt, andererseits werden Unterkategorien, die diesen Ansatz nicht direkt berühren, außen vor gelassen. Diese Ebenen des ederschen Modells werden im Folgenden ausführlicher erläutert.

3.3.1. Figuren als fiktive Wesen

Um über eine Figur als Artefakt, Symbol und Symptom sprechen zu können, müssen wir uns zuerst ein Bild von dieser als einem fiktiven Wesen mit bestimmten (menschenähnlichen) Eigenschaften machen: einer äußeren Erscheinung, einer Persönlichkeit bzw. einer inneren Welt und einem sozialen Leben (vgl. Eder, 2008, S. 162). Bei dieser Analysekategorie fokussiert man sich auf diese Merkmale, die die Figur innerhalb der diegetischen Welt ausmachen bzw. die in ihrem Auftreten, ihren Handlungen oder Interaktionen mit anderen Figuren erkannt werden können (vgl. Eder, 2008, S. 162). Hier sollen „Wahrnehmungen und Vorstellungen“ über die Figur wiedergegeben werden (Eder, 2008, S. 163). Da diese Aufgabe die Auswahl passender Konzepte verlangt, mit denen die Figur angemessen beschrieben werden kann, skizziert Eder Unterkategorien, die sich dazu eignen könnten (vgl. 2008, S. 136), und an die weitere Konzepte angedockt werden können.

Körper

Hier soll das Körperbild der Figur in Bezug auf seine narrative Funktion analysiert werden (vgl. Eder, 2008, S. 249) bzw. als Grundlage für Schlüsse auf die Psyche und Sozialität der Figur (vgl. Eder, 2008, S. 254). Dazu gehören die allgemeine äußere Erscheinung (z.B. Größe, Alter, Geschlecht, usw.) und körpernahe Artefakte (etwa Kleidung oder Frisur); das Gesicht, Mimik und Blickform; die Körperhaltung und das Bewegungsverhalten; oder das Sprachverhalten (vgl. Eder, 2008, S. 254).

Diese Unterkategorie soll in dieser Arbeit etwa dazu dienen, folgenden Fragen nachzugehen: Wie hängt das Geschlecht der Protagonistin mit ihrer Beschäftigung im feminisierten Care-Bereich zusammen? Wie verweisen weitere Merkmale ihrer äußeren Erscheinung auf ihre psychische Lage und ihren sozialen Status? Dabei ist etwa die Kleidung relevant, da diese „Weltsicht und Lebensgefühl der Figur ausdrücken“ (Eder, 2008, S. 256) kann und auf ihre „Herkunft, Bildung, [...] Zeitbudget und Geschmack“ (Eder, 2008, S. 257) schließen lässt.

Sozialität

Bei der Analyse der Sozialität der Figur achtet man auf ihre Beziehungen, ihre Gruppenzugehörigkeit (Staatsangehörigkeit, Ethnie, Familie, Partnerschaft, Beruf, usw.), die sozialen Positionen bzw. Rollen, die sie annimmt bzw. die ihr zugewiesen werden, ihren Status und die Machtverhältnisse, die in ihrem Umfeld vorherrschen (vgl. Eder, 2008, S. 271). Da Sozialität einen großen Einfluss auf die Persönlichkeit hat und die innere Welt der Figuren mitbestimmt, ist die Auseinandersetzung mit diesem Aspekt vor der Analyse der Psyche am sinnvollsten (vgl. Eder, 2008, S. 271).

Auf dieser Ebene soll in der Arbeit der Zusammenhang zwischen peruanischer Staatsangehörigkeit, Ethnie, Beruf, migrantischem Status und prekären Lebensverhältnissen untersucht werden. Zu diesem Zweck sollen hier drei Ansätze aus dem theoretischen Zugang integriert werden. Zunächst soll mithilfe der zwei präsentierten Aspekte arbeitsbezogener Sicherheit (*Beschäftigungssicherheit* und *Einkommenssicherheit*) aus den Überlegungen Guy Standings (vgl. S. 7f.) die Prekarität des Berufs der Protagonistin herausgearbeitet werden. Im Anschluss soll ausgewertet werden, inwiefern die Unsicherheit ihrer Beschäftigung vom Migrationsstatus bedingt wird. Als Grundlage dient hier Fudges Taxonomie des Zusammenwirkens von prekärem Migrationsstatus und prekärer Arbeit: *conditions of entry, employment relations* und *institutional insecurity* (vgl. S. 8f.). Als letztes soll die Wechselwirkung der unsicheren Arbeitsverhältnisse mit der Stärke bzw. Schwäche der sozialen Beziehungen der Figur analysiert werden. Dazu wird dienlich sein, auf Castels Konzept über die komplementären *Achsen (der Integration durch Arbeit und in den Beziehungsnetzwerken)* zurückzugreifen (vgl. S. 7).

Psyche

Nachdem wir eine Vorstellung der körperlichen und sozialen Aspekte der Figur entwickelt haben, leiten wir daraus ein Modell ihrer Psyche ab. Dabei schließen wir von Äußerem auf Inneres. Darunter fallen Charaktermerkmale ebenso wie momentane Gefühlszustände, die Weltanschauung oder innere Konflikte. Von besonderer Bedeutung sind die Motivationen der Figuren, die schließlich eng mit der Handlung, ihren Werten und der Figurenkonstellation verbunden sind (vgl. Eder, 2008, S. 281).

Bei der Analyse des Filmbeispiels besteht das Interesse darin, zu ermitteln, wie Prekarität sich in der Gefühlslage der Figur niederschlägt. Dabei wird unter anderem

herausgearbeitet, ob die vier Emotionen (Wut, Anomie, Angst, Entfremdung), die Guy Standing im Prekariat ausmacht (vgl. S. 9f.), in Marcelas Psyche zu finden sind. Auch wird untersucht, ob bzw. inwiefern sie Anerkennung für ihre Arbeit erfährt (vgl. S. 10) und in welcher Form ihre Tätigkeit emotionale Arbeit verlangt (vgl. S. 11).

3.3.2. Figuren als Artefakte

Nachdem wir durch die physische, soziale und psychologische Beschreibung der Figur ein Bild von ihr gewonnen haben, müssen wir verstehen, „durch welche filmischen Verfahren unser scheinbar selbstverständliches Erleben von Figuren ermöglicht und beeinflusst wird“ (Eder, 2008, S. 322). Hier blicken wir über die Diegese hinaus und setzen uns mit der Figur aus ästhetischer Perspektive auseinander: der Fokus liegt auf ihrer Darstellung bzw. auf der Form, in der sie mit filmischen Mitteln gestaltet wird (vgl. Eder, 2008, S. 322).

Eder differenziert vier Aspekte, die bei der Analyse der Figurengestaltung berücksichtigt werden können (vgl. 2008, S. 322), von denen die folgenden zwei sich für die Beantwortung der Forschungsfrage am ehesten eignen.

Die filmischen Darstellungsmittel und die Ästhetik der Figur

Film zeichnet sich als ein Medium des Konkreten bzw. des Anschaulichen aus, da er ermöglicht, Figuren in Bild und Ton zu gestalten (vgl. Eder, 2008, S. 325). Unter anderem durch die Besetzung, das Star-Image, die Performance, den Schauspielstil, die Mise-en-scène, die Kameraarbeit, den Sound oder die Montage können Filme der Figur physische Konkretheit verleihen (vgl. Eder, 2008, S. 322f.).

Für die Analyse sind folgende Aspekte von Interesse: einerseits die Besetzung, das Star-Image und der Schauspielstil – aufgrund der Relevanz des Hintergrunds der Schauspielerin Magaly Solier für die Fragestellung; andererseits der Einsatz der Kameraarbeit bei der Figurengestaltung.

Artefakt-Eigenschaften und Figurenkonzeptionen

Bei dieser Unterkategorie wird im ersten Schritt eingeschätzt, inwiefern sich eine Figur als realistisch, kohärent, komplex, stereotyp, mehrdimensional, usw. einordnen lässt. Die Kennzeichnung mit einem dieser Begriffe leitet sich aus der Form ab, in der die Eigenschaften des fiktiven Wesens miteinander interagieren (vgl. Eder, 2008, S. 323). Wenn das Publikum zwischen den Merkmalen etwa Widersprüche feststellt, führt dies zu

einer Einschätzung der Figur als unrealistisch. Der zweite Schritt ermöglicht es, die Eigenschaftskonstellation unter bzw. zwischen den Figurenkonzeptionen zu verorten, etwa jene des Mainstream-, Independent- oder Experimentalfilms (vgl. Eder, 2008, S. 324).

In dieser Kategorie werden die Artefakt-Eigenschaften von Marcela identifiziert und dadurch bestimmt, welche Figurenkonzeptionen ihrer Gestaltung zugrunde liegen. Dabei steht die Frage des Realismus der Ästhetik im Vordergrund, da diese die soziologische Stoßrichtung der Arbeit am meisten betrifft.

3.3.3. Figuren als Symbole

Nachdem wir ein Verständnis der Figur innerhalb ihrer Welt (fiktives Wesen) und ihrer filmischen Gestaltung (Artefakt) entwickelt haben, geht man bei der Analyse der Figur als Symbol über das Beobachtbare hinaus. „Man begibt sich in den Bereich der stärker subjektiv geprägten, kontextbezogenen *Interpretation* [Hervorhebung im Original]“ (Eder, 2008, S. 522). Es gilt hier, indirekte bzw. übergeordnete Bedeutungen herauszuarbeiten, die die Figur etwa „durch ihre Psyche, ihre Motive und Beziehungen“ (Eder, 2008, S. 533) vermittelt, da sie auch als Träger von allgemeinen Themen eines Films wahrgenommen werden kann (vgl. Eder, 2008, S. 529). Zuschauer*innen können diese überragenden Bedeutungen mit fiktiven Wesen auf unterschiedliche Art und Weise assoziieren, etwa indem sie Eigenschaften oder Entwicklungen der Figuren generalisieren und diese etwa als Ausdruck thematischer Gedanken, Personifikationen oder Metaphern lesen. So kann die Figur etwa bestimmte (Un-)Tugenden, Probleme oder Prozesse verkörpern oder für bestimmte soziale Gruppen stehen (vgl. Eder, 2008, S. 537). Auch beim Vergleich der Figuren innerhalb der Konstellation „kann das Thema eines Films in seinen Facetten entfaltet, in seinen verschiedenen Aspekten und Perspektiven dargestellt werden“ (Eder, 2008, S. 534). Die zentralen Fragen lauten also: „Welche Schlüsse auf übergeordnete Bedeutungen lösen Figuren bei den Zuschauern aus?“ (Eder, 2008, S. 522) und „Wofür steht die Figur?“ (Eder, 2008, S. 522).

Da von Figuren mehrere symbolische Bedeutungen abstrahiert werden können, ist es wichtig, einen Interpretationsansatz je Forschungsinteresse zu verfolgen: biographisch, soziologisch, historisch, psychologisch oder intertextuell (vgl. Eder, 2008, S. 522).

In meinem Fall werden einerseits jene symbolischen Zuschreibungen an den Film, bei denen die Rezensionen bzw. Kritiken und die Sekundärliteratur einen soziologischen Interpretationsansatz verfolgen, berücksichtigt. Andererseits werden die Symbole, die sich aus den Erkenntnissen der Analyse in den Kategorien fiktives Wesen und Artefakt ableiten lassen, herausgearbeitet.

3.3.4. Figuren als Symptome

Die Erfassung der körperlichen, psychischen und sozialen Eigenschaften einer Figur (fiktives Wesen), ihrer filmischen Darstellungsweisen (Artefakt) sowie der abstrakten Bedeutungen, für die sie steht (Symbol), ist die Voraussetzung dafür, sie als Symptom analysieren zu können (vgl. Eder, 2008, S. 545). Die metaphorische Verwendung des Begriffs „Symptom“ spielt darauf an, dass Figuren „*charakteristische* [Hervorhebung im Original] Anzeichen für Gegenstände oder Vorgänge sein [können], mit denen sie *kausal verknüpft* [Hervorhebung im Original] sind“ (Eder, 2008, S. 541). Da bei der Figurenanalyse der Zusammenhang zwischen Produktion und Rezeption sichtbar wird, ermöglicht diese Kategorie, „die doppelseitige Natur dieser Kausalbeziehung zu pointieren“ (Eder, 2008, S. 541).

Bei dieser Kategorie kann man die Figur konkret auf der Produktionsebene in Bezug auf ihre *Ursachen* oder auf der Rezeptionsebene auf ihre *Wirkungen* untersuchen. Beide Richtungen verweisen wiederum auf die Diskursivität der Figuren, da „Film- und Fernsehtexte [...] nicht unabhängig von den diskursiven Praktiken in einer Gesellschaft zu sehen“ (Mikos, 2008, S. 287) sind. Diskurse werden hier mit Franz X. Eder als Praktiken verstanden, „die Aussagen zu einem bestimmten Thema systematisch organisieren und regulieren und damit die Möglichkeitsbedingungen des (von einer sozialen Gruppe in einem Zeitraum) Denk- und Sagbaren bestimmen“ (2006, S. 13).

Im ersten Fall betrachtet man die Ursachen der Merkmale, die der Figur während des Produktionsprozesses gegeben werden (vgl. Eder, 2008, S. 545). Hier kann man etwa jene diskursiven Einflüsse auf das Leben der Filmschaffenden herausarbeiten, die die Figur geprägt haben könnten (vgl. Eder, 2008, S. 541). Im zweiten Fall analysiert man die Wirkungen, die die Figur auf die Zuschauer*innen haben kann (vgl. Eder, 2008, S. 545). Hier geht es um die Frage, ob bzw. inwiefern die Figuren das Leben ihrer Publika

beeinflussen können. Es kann etwa danach gefragt werden, wie über die Figur geschrieben oder gesprochen wird.

Dabei ist hervorzuheben, dass die Ursachen bzw. Wirkungen sowohl individueller als auch kollektiver Natur sein können. So kann man analysieren, inwiefern ein einzelnes Mitglied des Filmteams eine individuelle, persönliche Prägung in die Ausgestaltung der Figur miteinfließen lässt, oder ob die Eigenschaften der Figuren auf Merkmale des soziokulturellen Entstehungskontextes der Filme verweisen bzw. „wie sich die gesellschaftlichen Diskurse in [dem Filmtext] materialisieren“ (Mikos, 2008, S. 282). Auf der Seite der Rezeption kann sowohl die Wirkung auf einzelne Zuschauer*innen untersucht werden, die aufgrund einer persönlichen Prägung einer Figur eine spezielle Bedeutung abgewinnen, als auch auf breitere Publika bzw. die Gesellschaft allgemein (vgl. Eder, 2008, S. 545).

An dieser Stelle ist es notwendig, den Unterschied zur Symbolik der Figur zu berücksichtigen. Während die Analyse der Figur als Symbol auf eine Auseinandersetzung mit ihren abstrakten Bedeutungen abzielt, handelt es sich hier „um ihre konkreten Kausalbezüge zur Realität [Ursachen und Wirkungen], in die allerdings auch indirekte Bedeutungen verwoben sein können, z.B. als [die eben erwähnten] Vorstellungsinhalte von Produzenten oder Rezipienten“ (Eder, 2008, S. 542). Die zentralen Fragen wären hier: „Welche Schlüsse auf ihre Ursachen und Wirkungen in der Realität löst die Figur bei den Zuschauern aus?“ und „Warum ist die Figur so, und welche Folgen hat das?“ (Eder, 2008, S. 522). Wie diese Fragen andeuten, bewegen wir uns hier, wie im Feld Symbol, immer noch im Bereich der Interpretation. Dementsprechend gilt es auch, sich an einen Ansatz gemäß dem Forschungsinteresse zu halten bzw. diesen fortzusetzen.

In der Analyse soll dementsprechend hier der soziologische Interpretationsansatz aus dem Symbol-Kapitel fortgeführt werden. Auf der Produktionsebene werden die Ursachen für die Eigenschaften von Marcela sowohl in den individuellen Prägungen des Regisseurs als auch in den gesellschaftlichen Diskursen des Entstehungskontextes von *Amador* gesucht. Im Bereich der Rezeption werden die (angestrebten) kollektiven Wirkungen untersucht.

4. Analyse der Hauptfigur von *Amador*



Abb. 01: Cover: AMADOR. Mediapro

Amador erzählt vom Leben von Marcela, einer peruanischen Migrantin mit illegalem Status in Madrid, die ökonomische Schwierigkeiten hat und zur Care-Arbeiterin von Amador, einem bettlägerigen alten Mann, wird, um ihren Partner, Nelson, finanziell zu unterstützen.

Nelson verkauft Blumen, die er zusammen mit einer Gruppe von Migranten aus dem Müll einer Blumen-Abfertigungs-Fabrik holt und im Kühlschrank bzw. mithilfe von Duftsprays am Leben hält. Obwohl Marcela unglücklich mit Nelson ist, gibt sie den Plan auf, sich von ihm zu trennen, nachdem sie von ihrer Schwangerschaft erfahren hat und hilft ihm weiter mit seinem Geschäft, von dem die beiden leben, aber ohne ihm vom Kind zu erzählen. Als der Kühlschrank kaputt geht, sieht sie sich gezwungen, Nelson mit der Zahlung der Raten eines Neuen zu unterstützen. So kommt sie in Kontakt mit Yolanda, der Tochter von Amador, die mit dem Bau eines Hauses für ihre Familie beschäftigt ist, wodurch sie sich nicht um ihren Vater kümmern kann, weswegen sie Marcela einstellt. Mit Amador, der die Anwesenheit einer Care-Arbeiterin zunächst als störend zu empfinden scheint und sich ihr gegenüber ablehnend verhält, entwickelt Marcela nach der Überwindung dieser anfänglichen Schwierigkeiten eine Art Freundschaft, die durch die gegenseitige Komplizenschaft gekennzeichnet ist: Während Amador darauf vertraut,

dass Marcela seiner Tochter die wöchentlichen Besuche von Puri, einer Prostituierten, nicht verrät, traut sich Marcela nur mit Amador über ihre Schwangerschaft zu sprechen. Dieser Austausch wird jedoch unterbrochen, als der kranke Amador stirbt und Marcela so der Verlust ihrer Beschäftigung droht. Sie steht vor dem Dilemma, es der Tochter zu sagen oder den Tod geheim zu halten, um weiterhin das Geld zu bekommen, das sie so dringend braucht. In einem moralischen Kampf mit ihrem Gewissen gelingt es ihr, in den Anrufen mit Yolanda Amadors Tod eine Zeit lang zu verheimlichen. Trotzdem erfährt Yolanda nach einer Weile davon, behält dieses Wissen aber für sich. Erst bei einem weiteren unangekündigten Besuch von ihr, bei dem sie auf Marcela stößt, bittet sie diese in einer überraschenden Wendung, sich noch einige Monate um Amador zu kümmern. So soll Marcela verhindern, dass jemand vom Tod erfährt, damit Yolanda weiterhin Amadors Rente beziehen kann, um die Finanzierung ihres Hauses zu sichern.

4.1. Kontext: Prekäre Care-Migration von Peru nach Spanien

Wie in Kapitel 2.3. eingeführt wurde, ist in Spanien ein Zusammenhang zwischen der mehrheitlich *weiblichen* Migration aus Peru und der dortigen höheren Nachfrage nach Arbeitskräften für die Kinder- und Altenbetreuung sowie für häusliche Aufgaben zu erkennen (vgl. Paerregaard, 2007, S. 3). In der Zeit, in der *Amador* spielt, war Spanien weltweit das Land mit der zweithöchsten Anzahl peruanischer Migrant*innen (16%). Von den ca. 200 000 registrierten Peruaner*innen, waren 2011 laut Angaben der spanischen Gemeinden 53,6% Frauen (vgl. Sánchez Aguilar, 2012, S. 96). Viele dieser Frauen sind, wie Marcela im Film, über persönliche Kontakte zu ihren Beschäftigungen im Care-Bereich gekommen, was zu einem informellen Arbeitsverhältnis führt: „La posición vulnerable de muchas mujeres peruanas en España [...] ha empeorado por la falta de derechos legales, ya que son empleadas como trabajadoras temporales y dependen de los empleadores para renovar su permiso de trabajo [dt. Die vulnerable Lage vieler peruanischer Frauen in Spanien [...] hat sich durch das Fehlen gesetzlicher Rechte noch verschlimmert, da sie als Zeitarbeiterinnen beschäftigt werden und von den Arbeitgebern abhängig sind, um ihre Arbeitserlaubnis zu verlängern]“ (Paerregaard, 2007, S. 68f.). Migrant*innen ohne Aufenthaltstitel sind auch in Spanien naturgemäß noch stärker von der mit der Care-Arbeit einhergehenden Unsicherheit der letzten Jahrzehnte betroffen. Die Politik scheint hier gleichzeitig jedoch oft bewusst wegzuschauen:

The migration policies of Spain [...] provide the middle classes with cheap domestic labor to take care of their aging parents but confine Peruvian and other female migrants to an industry with few possibilities for social mobility and the constant risk of deportation. (Paerregaard, 2012, S. 499)

4.2. Figur als fiktives Wesen

Körper

Das Äußere der Figuren verweist im Zusammenspiel mit den Orten, in denen sie sich bewegen, vor allem die Vororte und ein Mittelklasse-Viertel Madrids etwa des Jahres 2010, auf den Status und die Rollen, die ihnen zugewiesen werden. Marcela ist eine mittelalte Frau andiner Herkunft², mit einem Körper, der nach und nach subtile Anzeichen einer frühen Schwangerschaft aufweist.

Da das Geschlecht eine wichtige Rolle bei der Zuweisung der Beschäftigung und der Rollen an die Figuren im Film spielt, ist die Auseinandersetzung mit Marcelas Frausein von besonderer Relevanz. Während die harte Arbeit in Nelsons Blumengeschäft nur von Männern erledigt wird, wird Marcela als Frau nur eine Beschäftigung im stark feminisierten Care-Bereich zugestanden. Dies kann etwa in jener Szene erkannt werden, als Nelson finanzielle Unterstützung braucht und sie deswegen veranlasst, eine Arbeit in einem Haushalt anzunehmen: „Du könntest was für den Sommer suchen, oder? Meinte Rosa nicht mal zu dir, dass sie von einer Stelle in einem Haushalt gehört hat?“ (TC 00:11:09-00:11:14).

So wird sichtbar, wie ihre Eignung für die Care-Arbeit allein aus ihrer Weiblichkeit abgeleitet wird:

[...] the home in *Amador* continues to perpetuate the subordination of women analogous to the subservience of the nineteenth- and twentieth-century *ángel del hogar* [dt. „Engel des Hauses“, Anmerkung d. Verf.], a female figure constructed into servitude and sanctitude for the needs of the working man. (Reuben Muñoz, 2019, S. 1154)

² Die Anden durchziehen ganz Südamerika, dort leben neben Millionen von Indigenen Menschen unterschiedlicher Herkunft, darunter *Weißer*. In Peru besitzt der Begriff „Anden“ jedoch eine stark kulturelle und ethnische Konnotation. Er bezeichnet nicht nur die geographische Herkunft einer Person, sondern auch deren Wurzeln in der präkolumbianischen Bevölkerung (vgl. Avilés, 2022). Die Verwendung dieser Bezeichnung bezieht in dieser Arbeit dementsprechend die umfassende Bedeutung mit ein.

Dabei verstärkt die Tatsache, dass Marcelas Beschäftigung ausschließlich dem Zweck dient, Nelson bei seinem Geschäft zu unterstützen, den Eindruck, dass sie ihrem Mann, der die Rolle des männlichen Ernährers innehat, zu Diensten zu sein hat.

Auf der Ebene der äußeren Erscheinung ermöglicht zunächst Marcelas Kleidung und Frisur, auf ihren Status und ihre Weltsicht zu schließen. Ihre schlichte Kleidung, die vor allem aus geschlossenen Oberteilen, Pullovern, knielangen Röcken (TC 00:13:36-00:13:40) oder Hosen besteht, sowie ihre oft nach hinten gebundenen langen glatten Haaren, sind Ausdruck ihres zurückhaltenden Wesens.



Abb. 02: Still: AMADOR. Min.:00:13:36

Ihre konservative Weltsicht, die zum Ausdruck kommt, als sie in einem Gespräch mit Puri sagt, sie würde nicht für Geld mit Männern schlafen (TC 01:01:03-01:01:09), wird durch den Kontrast zwischen ihrem Kleidungsstil und jenem von Puri betont. Während sie in einer Szene gegen Ende des Films eine lose Jeans-Hose und eine geschlossene Bluse trägt, trägt Puri einen Minirock und eine tief ausgeschnittene Bluse (TC 01:43:02 - 01:43:31).



Abb. 03: Still: AMADOR. Min.:01:43:02

Die überwiegend blassen Farben ihrer Kleidung tragen dazu bei, die Unsichtbarkeit, die mit ihrer Beschäftigung einhergeht (vgl. S. 13f.), zu verstärken. Dies ist etwa im Kontrast mit Yolanda zu erkennen: „Yolanda’s character is depicted as being far from that of an *ángel del hogar*. Dressed in a work-casual button-down shirt that brings attention to the chic gold chain around her neck, she exudes elegance and professionalism, not invisibility“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1169). Diese Unterstreichung von Marcelas Unsichtbarkeit durch die Kleidung zeigt sich auch, als sie Oberteile sucht, die die ersten Anzeichen ihrer Schwangerschaft verstecken sollen (TC 00:20:36-00:20:40). Auch das neue Leben möchte sie somit so lange wie möglich verbergen, wodurch die Existenz im Schatten der Gesellschaft gewissermaßen an die nächste Generation weitergegeben wird.



Abb. 04: Still: AMADOR. Min.:00:20:36

Marcelas Blick übernimmt seit Beginn des Films eine grundlegende erzählerische Funktion. Als sie den Brief schreibt, mit dem sie ihre Beziehung mit Nelson beenden wollte, vermitteln ihre weinenden schwarzen Augen Schmerz, aber auch Entschlossenheit (vgl. Reuben Muñoz, 2019, S. 1164). Charakteristisch für sie ist auch ihr abwesender, oftmals zwischen Melancholie und Beklemmung hin- und hergerissener Blick (TC 00:11:50-00:11:51).



Abb. 05: Still: AMADOR. Min.:00:11:50

Die Mimik ihres kaum geschminkten Gesichts drückt fast immer eine tiefe Unruhe aus. Ihr Lächeln, das stark mit dem Grad ihrer Anspannung korreliert, übernimmt verschiedene narrative Funktionen. Das erste Mal, dass ein leichtes Lächeln auf ihrem Gesicht zu sehen ist, rührt aus der Zufriedenheit darüber, dass Amador das von ihr zubereitete Essen gegessen hat (TC 00:17:35-00:17:38). Es steigert sich im Laufe des Films. Als Amador ihr das Geheimnis von Puri anvertraut, lächelt sie noch ein wenig mehr (TC 00:25:13-00:25:29). Ein nervöses Lächeln breitet sich auf ihrem Gesicht aus, als Amador sie fragt, ob er etwas zu ihrem ungeborenen Kind sagen darf (TC 00:30:11-00:30:18). Nach dem Tod von Amador verschwindet aber alle Freude aus ihrem Gesicht. Erst als Yolanda sie bittet, weiterhin den Tod Amadors geheim zu halten, kann sie durchatmen (TC 01:40:08-01:40:30). Am Ende des Films sehen wir zum ersten Mal ein beruhigtes Lächeln auf Marcelas Gesicht, als sie Puri ein von Amador halbfertig hinterlassenes und nun von ihr vollendetes Puzzle zeigt (TC 01:41:06-01:41:11), dessen Bedeutung bei der Besprechung der Beziehung von Amador und Marcela erläutert wird

(vgl. S. 49f.). „The film ends with a warm smile creeping across Marcela’s face, as if waking her from a long slumber“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1174).



Abb. 06: Still: AMADOR. Min.:01:41:10

Auch ihre Körperhaltung spiegelt diese Spannung wider. Zu Beginn des Films ist Marcela sitzend mit gesenktem Kopf zu sehen, als sie weinend ihren Trennungsbrief für Nelson liest (TC 00:03:55-00:04:13). Ihr innerer Zustand manifestiert sich noch stärker in ihrer Körperhaltung, als sie nach dem Tod von Amador mit Yolanda telefoniert und – aufgrund ihrer moralischen Skrupel nur unter größten Mühen – so tut, als sei alles in Ordnung. Während es ihr mit ihren Worten gelingt, Yolanda zu täuschen, verraten ihr immer weiter zusammengekrümmter und zitternder Körper und ihre Mimik dem Publikum ihr Leiden (TC 00:45:55-00:46 :40).



Abb. 07: Still: AMADOR. Min.:00:46:29

Der vollständige Übergang von An- zu Entspannung ist sogar in kompakter Form auch in der Szene des Gesprächs mit Yolanda zu beobachten (TC 01:37:03-01:40:30). Während sie im Café vor Amadors Haus auf Yolanda wartet und ihr Körper von der Angst auf deren Reaktion beherrscht wird, sitzt sie gebückt und mit gesenktem Kopf da. Als Yolanda ankommt und mit ihr zu sprechen beginnt, kann Marcela ihr nicht in die Augen schauen. Erst als das Gespräch die unerwartete Wendung nimmt und Marcela begreift, dass Yolanda ihr keine Vorwürfe machen will, sondern dass sie ihre Hilfe braucht, beginnt sich Marcelas Körper zu entspannen: „Yet, the more Yolanda speaks, the calmer and more confident Marcela becomes. Her body language transforms from a curved back and lowered gaze to sitting up straight, looking Yolanda in the eyes, and speaking out comfortably“ (Monette, 2018, S. 34).



Abb. 08: Still: AMADOR. Min.:01:37:13

Sozialität

Staatsangehörigkeit und Ethnie

Marcelas Herkunft wird im Film verallgemeinert. In ihren Gesprächen mit Amador und Puri wird deutlich, dass sie aus einem anderen Land kommt, aber es wird nie thematisiert, aus welchem: „Generally, *Amador* sustains this generalization, as Marcela’s country of origin is never mentioned and is always referred to as ‚mi país‘ [dt. mein Land, Anmerkung d. Verf.] o[r] ‚en tu tierra‘ [dt. in deinem Land, Anmerkung d. Verf.]“ (Monette, 2018, S. 29). Dabei ist anzumerken, dass aus den Verweisen auf dieses anonymisierte „Land“ subtile negative Konnotationen herausgelesen werden können, wie

in einer Aussage von Puri deutlich wird: „Die aus deinem Land haben viel Schaden angerichtet, sie haben die ganze Arbeit weggenommen“ (TC 01:00:34-01:00:39).

Marcelas soziales und kulturelles Umfeld (TC 00:54:22-00:56:37) deutet dabei auf eine unspezifische lateinamerikanische Herkunft hin. Nur ein fast unmerklicher visueller Hinweis löst die Ungenauigkeit von Marcelas Herkunft auf (TC 00:09:07-00:09:10): „Only once does the film reveal Marcela’s Peruvian identity, and a close visual analysis is necessary for the viewer to catch a glimpse of her passport at the bottom of the box where she keeps all her important belongings“ (Monette, 2018, S. 30).

Zwar mag das in-den-Hintergrund-Rücken der Staatsangehörigkeit auf die intendierte Überwindung nationalistischer bzw. patriotischer Haltungen zurückzuführen sein, wie Monette (2018, S. 29) in Anlehnung an Black (vgl. 2017, S. 82) argumentiert. Die Kenntnis ihrer Nationalität und Ethnie ist jedoch unerlässlich, um zu verstehen, inwieweit diese mit prekären Arbeitsmöglichkeiten im Pflegebereich zusammenhängen. Denn Care-Arbeit wird in Peru historisch (vgl. Kapitel 2.3.) und auch heute noch von Frauen, die einer Lohnarbeit nachgehen, überwiegend an Frauen andiner Herkunft umverteilt (vgl. Ojeda Parra, 2018, S. 92; Viviano Llave, 2007, S. 29).

Wohnort

Prekarität durchdringt ihre gesamten Lebensumstände, darunter ihren Zugang zu Wohnraum. In ihrer gemeinsamen Wohnung mit Nelson trennt nur ein Vorhang das Wohn-/Schlafzimmer von der Toilette (TC 00:03:55-00:04:11). Dieses einzige Zimmer fungiert auch als Nelsons provisorisches Büro, wo die Blumen lagern und die Blumenverkäufer empfangen werden. Reuben Muñoz bezeichnet diesen Wohnort als „baufällig“ und als ein häuslicher Raum der Entbehrung, der sich auf Marcelas Existenz auswirkt (vgl. 2019, S. 1166). Inwiefern es sich auf ihre Lebenspläne auswirkt bzw. diese einschränkt wird etwa deutlich, als Nelson die kleine Wohnung als Grund dafür anführt, sich nicht früher ein Kind gewünscht zu haben, was Marcela sehr bewegt, da sie ihre aktuelle Schwangerschaft verheimlicht (TC 00:31:08-00:31:53).

Nelson: Du wirst sehen, dass alles gut wird. Wir werden Pläne machen können.

Marcela: Pläne?

Nelson: Pläne, ja. Menschen machen Pläne, oder? Zu verreisen, an einen besseren Ort zu ziehen, ein Kind zu bekommen. Ich meine nicht jetzt... Aber in ein oder zwei Jahren, wenn alles besser ist. Du hast es dir immer gewünscht...

Marcela: Und du hast dich immer geweigert.

Nelson: Ich habe mich nicht geweigert.

Marcela: Doch, vor zwei Jahren.

Nelson: Weil es nicht der richtige Zeitpunkt war... Ohne Geld und in dem Haus, das wir haben... Da ist Platz für niemanden.

Marcela: Für die Verkäufer gibt es doch Platz.

Nelson: Die Verkäufer müssen reinkommen. Ich kann nicht auf der Straße verkaufen.



Abb. 09: Still: AMADOR. Min.:00:03:59

Obwohl der Stadtteil von Madrid unbenannt bleibt, lässt sich erkennen, dass die Wohnung am Stadtrand liegt, als Marcela über einen unbefestigten Weg mit Plattenbauten im Hintergrund zur Bushaltestelle läuft (TC 00:04:40-00:04:46). Reuben Muñoz liefert einen Hinweis auf den soziokulturellen Hintergrund dieses Orts: „it is clear from the first shots [...] that the apartment is located in a peripheral area of Madrid whose rapid urbanization was due in great part to the influx of migrants in the late 1970s into the early 1990s“ (2019, S. 1166).



Abb. 10: Still: AMADOR. Min.:00:06:17

Reuben Muñoz zufolge begannen viele der ausländischen Migrant*innen, die diese Arbeiter- und Unterschichts-Gebäude Anfang der 1990er Jahren bewohnten, für niedrige Löhne im Pflegebereich zu arbeiten. Dabei merkt sie an, in der Verortung ließe sich beobachten, dass selbst wenn diese Viertel vom Stadtzentrum entfernt lagen, sie doch immer noch nahe genug an den Vierteln der Mittelklasse lagen, um diese mit den für das Wirtschaftswachstum Spaniens erforderlichen billigen Arbeitskräften versorgen zu können (vgl. 2019, S. 1167). Dies trifft auch auf Marcela zu, die jeden Tag zwischen ihrer und der Mittelklasse-Wohnung von Amador pendelt und dabei, wie Reuben Muñoz beschreibt, nicht nur ihre finanziellen Bedürfnisse abdeckt, sondern auch die Entwicklung spanischer Staatsangehöriger unterstützt: sie übernimmt die Pflege von Amador, damit Yolanda und ihre Familie ihr eigenes Bauprojekt weiterführen können.

Beruf

Die Prekarität von Marcelas Beschäftigung als Care-Arbeiterin ergibt sich größtenteils aus der mangelnden Sicherheit. In dieser Hinsicht lässt sich die Abwesenheit zweier Aspekte der arbeitsbezogenen Sicherheit nach Guy Standing (vgl. S. 7f.) untersuchen. Zum einen zeichnet sich ihre Arbeit von Anfang an durch mangelnde *Beschäftigungssicherheit* aus. Auf Yolanda kommt sie über Bekannte. In Abwesenheit eines Vertrags wird nur in einem Gespräch mit dieser vereinbart, wie viel sie verdienen und wie lange sie zunächst arbeiten wird (TC 00:11:59-00:12:14).

Yolanda: Einen Monat Probezeit, jeden Tag, damit Sie auch sehen können, wie Sie mit ihm zurechtkommen. Wir zahlen am Ende. 500 Euro.

Marcela: 500?

Yolanda: Ja, 500 ist der Standardlohn. Wir können Ihnen einen Vorschuss von 100 geben.

Auf diese Weise vermeidet Marcela zwar, eine Arbeitserlaubnis vorlegen zu müssen, aber in Abwesenheit aller Regelungen werden auch alle rechtlichen Schutzmöglichkeiten ausgeschlossen. Im Pflegebereich werden die Arbeitsbedingungen häufig in keinem Vertrag festgelegt, sondern nur in mündlichen Vereinbarungen grob etabliert (vgl. Schnabl, 2011, S. 153). Dabei zeichnet sich die transnationale Care-Arbeit durch die besondere Abhängigkeit und Verletzbarkeit der Pflegekraft durch eine*n private*n Arbeitgeber*in aus (vgl. Schnabl, 2011, S. 154).

Die Vulnerabilität, die von der Beschäftigungsunsicherheit herrührt, kommt beim Tod Amadors vor dem Ende des ersten Monats zum Ausdruck. Da sie keinen Schutz in Anspruch nehmen kann, beschließt sie, den Tod zu verheimlichen, damit sie das vereinbarte Geld bekommen kann. Damit wird deutlich, dass ihre Beschäftigung zum anderen durch das Fehlen der von Guy Standing sogenannten *Einkommenssicherheit* gekennzeichnet ist. Dies wird etwa deutlich, als Marcela Puri gegenüber ihre Sorgen äußert: „Wenn ich es erzähle, bleibe ich arbeitslos und ich brauche das Geld...“ (TC 00:59:17-00:59:21).

Die Unsicherheit ihrer Arbeit erreicht beim erwähnten Gespräch mit Yolanda nach deren Entdeckung des Todes ihres Vaters ihren Höhepunkt. In diesem Moment nimmt die Situation aber auch eine Wende (TC 01:37:40-01:39:33):

Yolanda: Mein Vater half uns [...] mit seiner Rente. Es ist nicht viel Geld, aber es summiert sich. Deshalb brauchen wir etwas mehr Zeit, eine Weile, aber nicht zu lang. Wir sind sehr zufrieden mit Ihnen. Das haben Sie sehr gut gemacht. Deshalb möchten wir, dass Sie weiterhin kommen und das tun, was Sie bisher getan haben. [...] Einen Monat, oder zwei mehr.

(Sie reicht ihr einen Umschlag. Marcela schaut verwirrt.)

Yolanda: Hier noch das, was wir Ihnen schulden, und es gibt einen Vorschuss, für den nächsten Monat. Das Haus wird bald fertig sein und das war's.

Obwohl dies Marcelas moralischem Leiden ein Ende bereitet, bringt dieses Angebot ihr keine nachhaltige Sicherheit. Von Bedeutung ist dabei Yolandas Inszenierung. Diese erscheint nicht als habgierig oder in irgendeiner Art negativ, sondern scheint tatsächlich keinerlei Problembewusstsein für Marcelas grundsätzliche Unsicherheit zu besitzen. Das Machtverhältnis, das zwischen den beiden Frauen herrscht – Yolanda alleine kann bestimmen, wie lange die Vereinbarung andauern wird und wie hoch der Lohn ist – (vgl. Monette, 2018, S. 33) wird so äußerst subtil vermittelt.

Von Interesse ist auch, inwiefern Marcelas prekäre Lage von ihrem Migrationsstatus begünstigt wird. Bei der Untersuchung dieses Zusammenhangs erweist sich Fudges Taxonomie des Zusammenwirkens von prekärem Migrantenstatus und prekärer Arbeit als hilfreich. Laut Angaben der Hauptdarstellerin hatten die Einreise und der Migrationsstatus (*conditions of entry*) von Marcela eine wesentliche Bedeutung für die Gestaltung der Figur: „Es una peruana ilegal que durante un verano se dedica a cuidar a un anciano en la ciudad de Madrid [dt. Sie ist eine illegale Peruanerin, die einen Sommer lang einen älteren Mann in Madrid pflegt]“ (Rojas Contreras, 2010), sei die erste Figurenbeschreibung, die sie vom Regisseur bekommen habe. Trotzdem wird ihre Illegalität an keiner Stelle gezeigt. Nur durch diese außerfilmische Information lässt sich darauf schließen, dass Marcela diese informelle Beschäftigung teilweise aufgrund ihres illegalen Aufenthaltsstatus und der Unmöglichkeit eines Vertragsabschlusses annimmt. Anhand der Analyse der Aspekte der arbeitsbezogenen Sicherheit von Marcela ließ sich schon feststellen, dass ihre Arbeitsbedingungen (*employment relations*) stark von Unsicherheit geprägt sind. Durch die Einordnung dieser Erkenntnisse in die Taxonomie wird deutlich, dass ihr prekäres Beschäftigungsverhältnis mit ihrem illegalen Aufenthaltsstatus zusammenhängt.

Das Zusammenkommen beider Aspekte in der Figur spiegelt die Situation vieler Care-Migrantinnen in Spanien wider. 33% haben keinen regulären Migrantenstatus und dementsprechend keinen Vertrag (ATH-ELE, 2021, S. 11; Gobierno de España - Ministerio de Trabajo y Economía Social, 2019). Care-Arbeit ist im internationalen Kontext ein „Nischenmarkt für Arbeitsmigrantinnen mit illegalisiertem Aufenthaltsstatus, denn der Privatbereich unterliegt keiner polizeilichen Kontrolle,

sodass die Arbeit im Haushalt [...] mehr oder weniger zu einer Überlebensstrategie für MigrantInnen ohne Papiere wurde“ (Wirz, 2020, S. 69).

Ihr irregulärer Migrationsstatus verhindert schließlich auch, dass Marcela irgendeine Art von institutionellem Schutz im Fall von Rechtsverletzungen in Anspruch nehmen kann. Unter dieser Perspektive wird Marcelas Angst, entdeckt zu werden, durch die Schutzlosigkeit verstärkt, der sie ausgesetzt wäre, wenn Yolanda sie wegen ihres Schweigens nach dem Tod ihres Vaters in Schwierigkeiten bringen würde. Schließlich sind informelle Migrant*innen besonders von institutionalisierter Unsicherheit (*institutional insecurity*) betroffen: „Rechte am Arbeitsplatz, soziale Rechte und Partizipationsmöglichkeiten können die MigrantInnen oftmals nicht wahrnehmen, da sie Angst vor Entdeckungen der informellen Beschäftigung haben oder aus Angst vor Verlust des Arbeitsplatzes“ (Wahl, 2014, S. 31).

In welcher Form die Unsicherheit ihrer Beschäftigungssituation von der Stärke bzw. Schwäche ihrer Beziehungen verschärft oder gelindert wird, soll im Folgenden Castels Konzept zweier komplementärer *Achsen der Integration durch Arbeit* und *in den Beziehungsnetzwerken* (vgl. S. 7) zeigen.

Mithilfe dieses Ansatzes kann im Anschluss an die bisherigen Erkenntnisse festgestellt werden, dass Marcelas Arbeitsbedingungen ihre Integration verhindern. Während die Informalität ihrer Beschäftigung zu ihrem Ausschluss aus der formellen Wirtschaft führt, verhindert die Art ihrer Beschäftigung im privaten Haushalt ihre soziale Integration. Durch die Migrationsforschung ist bekannt, dass Erwerbsarbeit einen positiven Einfluss auf die Integration von Migrant*innen haben kann, aber auch je nach Lage sich negativ auf diese auswirken kann (vgl. Krenn, 2013, S. 384): „Die Besonderheiten [der] migrantischen irregulären Erwerbsarbeit generieren keine sozialen Teilhabemöglichkeiten“ (vgl. Krenn, 2013, S. 388). In Marcelas Fall lässt sich zudem die „exkludierende Wirkung von Erwerbsarbeit [...] wegen der ethnischen Segmentierung von Arbeitsmärkten“ (vgl. Krenn, 2013, S. 384) beobachten.

Der Haushalt als Arbeitsplatz ist eine Barriere für die Integration von Care-Arbeiterinnen wie Marcela, denn „das Arbeitsumfeld beschränkt sich auf einen privaten Wohnraum. Kontaktmöglichkeiten zu anderen Personen sind minimal, die Pflegekraft ist und bleibt meist allein auf die pflegebedürftige Person und die ArbeitgeberIn fokussiert“ (Krenn,

2013, S. 384). Obwohl die Tatsache, dass Amador die einzige Kontaktmöglichkeit für Marcela am Arbeitsplatz ist, ihre Integrationschancen durch die Arbeit einschränkt, verringern die positiven Aspekte ihres Austauschs mit ihm gleichzeitig ihr Gefühl der Ausgrenzung. Diese positive Auswirkung auf ihr Integrationsgefühl wird durch Amadors Tod abrupt unterbrochen, womit sie ihren einzigen Bezugspunkt zur neuen Gesellschaft verliert.

Marcelas Beziehung mit Nelson liefert seit dem Anfang des Films einen deutlichen Hinweis darauf, dass Unsicherheit auch ihr persönliches Leben prägt. Schon in der ersten Szene kommt die Vulnerabilität dieser Beziehung zum Ausdruck, als Marcela den Trennungsbrief schreibt und die gemeinsame Wohnung mit einem Koffer verlässt (TC 00:03:38-00:04:45). Das Einzige, was ihre Entscheidung rückgängig macht, ist die anschließende Feststellung ihrer Schwangerschaft. Während sie den Herzschlag ihres ungeborenen Babys auf dem Ultraschallgerät hört und eine Ärztin ihr ihre Schwangerschaft mitteilt, fragt die Krankenschwester beim Einholen ihrer Personalien nach ihrer Adresse. Nach der Verunsicherung, die diese Frage in ihr auslöst, kehrt sie resigniert in die Wohnung zurück (TC 00:05:11-00:06:43). Daraus lässt sich ableiten, dass sie sich vor allem aufgrund der Angst, nicht alleine für sich und ihr Kind sorgen zu können, umentscheidet: „Far from wavering between staying or leaving Nelson [...] Marcela fears her unavoidable expulsion into the exterior world, into the harsh, public urban streets“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1164).

Da sie sich von Nelson emotional distanziert fühlt, verheimlicht sie ihre Schwangerschaft vor ihm. Ein möglicher Grund für diese Entfremdung mag eine Abtreibung während der Beziehung sein. Bei einer Untersuchung sagt sie zur Ärztin, dass sie vor zwei Jahren abtreiben musste (TC 00:05:37-00:05:46). Dass Nelson diese Entscheidung veranlasst hat, wird deutlich, als sie ihm in einem Gespräch vorwirft, sich – ebenfalls vor zwei Jahren – geweigert zu haben, ein Kind zu bekommen (TC 00:31:10-00:31:43). An der Begründung, dass er sie dazu aufgrund der finanziellen Instabilität bewegt habe (TC 00:31:41-00:31:46), wird auch deutlich, wie Prekarität ihre Beziehung beeinträchtigt hat. Trotz ihrer Unzufriedenheit mit Nelson hegt Marcela die leise Hoffnung, dass sich die Beziehung mit ihm doch noch zum Besseren wenden könnte, wenn sie etwa finanziell besser dastehen würden. Sie bemüht sich also um mehr Stabilität und unterstützt ihn

deswegen mit seinem Geschäft. Nelsons sporadische Äußerungen der Dankbarkeit und seine Versprechungen für ihre gemeinsame Zukunft verstärken dabei ihre Motivation (TC 00:16:21-00:16:46).

Marcela: Und wer arbeitet, um den Kühlschrank zu bezahlen?

Nelson: Du, meine Liebe. Wenn wir den Blumenladen haben, werde ich ihn nach dir benennen: Flores Marcelas. Und ich werde deinen Namen an die Lieferwagen anbringen.

Marcela: An die Lieferwagen? Wir werden Erfolg haben.

Trotzdem legt Nelsons spätere Untreue nahe, dass er nicht unbedingt auf eine gemeinsame Zukunft hinarbeitet. Ihm geht es vor allem darum, sein Projekt zu verwirklichen, Marcelas Unterstützung sieht er als Mittel dazu: „Nelson is depicted as cold and patronizing with Marcela, showing her affection only when progress has seemingly been made towards his plan of opening a legitimately owned and operated flower-shop [...]“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1162).

Bevor Marcela von seiner Untreue erfährt, fängt ihre schwache Hoffnung zu schwinden an, als Nelson in einem Gespräch über die gemeinsame Zukunft ausdrückt, dass ein Kind erst in ein paar Jahren in Frage kommt (TC 00:31:26-00:31:31). Dies erweckt in ihr erneut das Gefühl der Aussichtslosigkeit der Beziehung (TC 00:32:02-00:33:04).

Marcela: Wie stellst du dir das Leben vor, Nelson?

Nelson: Das Leben?

Marcela: Ja, das Leben. Das, was kommt. Wie wird alles sein? Ich meine nicht nächsten Monat oder den übernächsten. Ich meine das Leben, uns beide zusammen. Hast du es jemals versucht? Die Augen zu schließen und dir das vorzustellen? Ich kann das nämlich nicht. Ich versuche es, aber ich kann nicht, Nelson. Ich schließe meine Augen und sehe nichts.

Nelson: Wir müssen ein bisschen mehr Geld sparen, oder? Wir sind besser dran als vor einem Jahr.

Marcela: Das sagt nicht viel aus...

Am Tag von Amadors Tod lässt sich erkennen, wie diese Beziehung die Belastung erhöht, die sie angesichts des drohenden Verlustes des Arbeitsplatzes empfindet. Nachdem sie Amador tot in seinem Bett vorfindet, eilt sie verzweifelt zu ihrer Wohnung, um mit Nelson zu sprechen. Beim Ankommen erwischt sie ihn mit einer Blumenverkäuferin, die

sie auch kennt, in der Wohnung. Als Nelson sie an der Tür aufhält und sagt, dass er nicht so früh mit ihrer Ankunft gerechnet hat, regt sie sich auf und wird misstrauisch gegenüber der Anwesenheit der Verkäuferin. Sie sagt ihm trotzdem, sie müssten dringend sprechen, aber er entgegnet, es sei nicht der richtige Zeitpunkt. Schließlich stürmt sie in die Wohnung und sieht den neuen Kühlschrank mit einer Schleife im Wohnzimmer stehen. Nelson und die Verkäuferin kommen auf die Idee, zu behaupten, sie wollten Marcela eine Überraschung bereiten (TC 00:39:18-00:40:10). Dazu meint Nelson: „Mit dem Geld deiner Arbeit wird es reichen“ (TC 00:40:12-00:40:16). Selbst wenn dies ihren Verdacht der Untreue temporär beschwichtigt, fällt hier auf, wie der Druck, den Nelson mit seiner Aussage ausübt, sie in der kritischen Situation mit der Arbeit nur noch mehr belastet, da sie jetzt unbedingt einen Weg finden muss, das fehlende Geld für den Kühlschrank aufzutreiben. Das Ausmaß, in dem diese Beziehung zudem das Gefühl der Isolation bei ihr auslöst, drückt sie in einem Gespräch mit Puri aus (TC 01:24:02-01:24:34).

Marcela: Ich konnte mir nie vorstellen, wie unsere gemeinsame Zukunft aussieht. [...] Es ist seltsam. Man denkt, dass man mit jemandem zusammen sein will, aber eigentlich will man nicht allein sein... Dann fängt man eine Beziehung mit jemandem an und es ändert sich nicht, man fühlt sich weiterhin allein.

Die Wechselwirkung zwischen dieser Beziehung und der trostlosen Situation am Arbeitsplatz erreicht ihren negativen Höhepunkt, als Marcela, nachdem sich ihr Verdacht von Nelsons Untreue durch den Fund eines Fotos von ihm mit der Blumenverkäuferin bestätigt hat (TC 01:26:57-01:27:48), beschließt, sich umzubringen (TC 01:29:23-01:30:41). Nach der Rettung durch Puri wird ihr klar, dass sie es bereut hätte, ihr Leben und das ihres ungeborenen Kindes zu beenden und beschließt trotz der Ungewissheit, Nelson zu verlassen (TC 01:34:17-01:34:33). Obwohl die Lage in ihrer Arbeit unverändert bleibt, verringert diese Entscheidung die Belastung, denn mit der Trennung von Nelson fällt der Druck weg, der alles noch schwieriger gemacht hatte.

Auch die unterschiedlichen Phasen von Marcelas Beziehung mit Amador haben eine Wirkung auf ihre Wahrnehmung der Unsicherheit in ihrem Leben. Ihre ersten Begegnungen steigern ihren Unmut, diesen Job aufgrund Nelsons Druck machen zu müssen. Am ersten Arbeitstag kommt Marcela in Amadors Wohnung an, betritt sein Zimmer und begrüßt ihn. Amador sitzt auf seinem Bett, sieht fern und bleibt regungslos:

weder grüßt er sie zurück, noch schaut er sie auch nur an (TC 00:13:54-00:14:09). Als sie ihm später einen Teller mit Essen bringt, liegt er auf seinem Bett und dreht sich mit dem Rücken zu ihr (TC 00:14:24-00:14:44). Reuben Muñoz thematisiert, wie dies in Marcela das Gefühl der Unsichtbarkeit, das unter Care-Arbeiter*innen verbreitet ist, verstärkt: „Caretaker and patient’s first encounter is marked by Amador’s refusal even to acknowledge Marcela’s presence. Ever invisible, she none the less [*sic*] performs the domestic duties she is being paid to do [...]“ (2019, S. 1170).

Die nächste Begegnung legt trotzdem nahe, dass Amador sich nicht unbedingt geweigert hat, ihre Anwesenheit anzuerkennen, sondern eher, dass er nicht zugeben wollte, eine Care-Arbeiterin zu brauchen. Im Bad hilft Marcela ihm, sich auszuziehen und vor der Toilette zu stehen. In dieser für beide, vor allem aber für Amador, unangenehmen Situation bricht er das Schweigen mit der Frage nach ihrem Namen (TC 00:17:40-00:18:27). Von diesem Moment an entwickelt sich die Beziehung zwischen beiden zu einer ungewöhnlichen Freundschaft:

Amador and Marcela forge their friendship on the basis of their mutual dependence. While Amador relies on Marcela’s care for his basic needs, Marcela needs Amador to stay alive so she can earn money towards the care of her unborn child. (Reuben Muñoz, 2019, S. 1171)

Neben der gegenseitigen Abhängigkeit eint sie auch, dass beide Ausgrenzung erfahren – während Marcela aufgrund ihres Status und ihrer Beschäftigung am Rand der Gesellschaft steht, schließt die postfordistische Wirtschaft Amador aufgrund seiner Altersbeschränkungen und seiner krankheitsbedingten Unfähigkeit zur Produktivität aus (vgl. Noble, 2018, S. 646). Die gegenseitige Unterstützung setzt dabei ein Widerstandszeichen gegen diese Ausgrenzung und hilft beiden, damit besser umzugehen (vgl. Noble, 2018, S. 646).

Der alltägliche Austausch mit Amador gibt Marcela das Gefühl, dass sie in irgendeiner Weise anfängt, sich – im Sinne Castels – in die spanische Gesellschaft zu integrieren. Obwohl Amador bittersüß ist, ermöglichen ihr die Gespräche mit ihm, die mal scherzhaft, mal tiefgründig oder philosophisch sind, ihrer Realität für einen Moment zu entfliehen. Dabei tut ihr das Vertrauen, das sie während dieses Kennenlernens nach und nach entwickeln, merklich gut: einer der wenigen Momente, in denen sie ihre Anspannung ablegen kann, ist jene Szene nach dem ersten Auftritt von Puri, in dem er sie darum bittet,

Yolanda nichts von ihrem Besuch zu erzählen (TC 00:24:49-00:25:34). Weit davon entfernt, sich aufgrund ihrer konservativen Einstellungen nach dieser Situation von ihm entfernt zu fühlen, freut sie sich vielmehr darüber, dass Amador beginnt, sich ihr zu öffnen und ihr zu vertrauen.

Die positiven Auswirkungen dieser Komplizenschaft werden deutlich, als Amador merkt, dass sie schwanger ist und sie sich zum ersten Mal traut, mit jemandem darüber zu sprechen. Dieser Moment in ihrer Beziehung zu Amador bestärkt Marcela am meisten, denn anstatt sie wie befürchtet zu verurteilen, widmet er ihr bzw. ihrem ungeborenen Kind ermutigende Worte (TC 00:29:04-00:30:50).

Amador: Darf ich es anfassen?

(Marcela nähert sich nach kurzem Zögern langsam. Amador legt seine Hand auf ihren Bauch und schließt die Augen.)

Amador: Kann ich mit ihm sprechen? Nur etwas Kurzes.

(Marcela nickt.)

Amador: Hey du, wie auch immer du heißt, du bist spät dran, wir werden uns verpassen. Hier ist kein Platz mehr für jemanden, aber ich gehe jetzt und überlasse dir meinen Platz. Deine Mutter wird ihn für dich freihalten. Er gehört dir. Erwähne dich daran. Lass nicht zu, dass jemand ihn dir wegnimmt.

Dies erinnert sie zwar an die Zerbrechlichkeit von Amadors Leben, aber erst mit seinem Tod wird ihr bewusst, dass seine Abwesenheit nicht nur ihre finanzielle, sondern auch ihre emotionale Stabilität, die sie langsam erlangt hat, zerstört. Was ihr neben den humorvollen Gesprächen am meisten fehlt, sind seine Weisheit und seine Lebensratschläge. Diese kommen am eindrucklichsten in einem Puzzle zum Ausdruck, das er im Bett liegend legt und das zunächst einen Kontrast zwischen ihm und Marcela veranschaulicht, denn anders als er kann sie der Tätigkeit des Puzzlens nichts abgewinnen (TC 00:21:15-00:22:32). Vielmehr fragt sie ihn verwundert, warum er denn nicht das fertige Bild gekauft habe. Amador jedoch erklärt ihr, dass das Puzzle ein Sinnbild des Lebens sei, dessen Teile man richtig zusammensetzen müsse, also ein Symbol dafür, anders ausgedrückt, welche Handlungsmöglichkeiten man besitzt.

Durch den Tod plötzlich dieses anregenden Austausches beraubt, hat sie Schwierigkeiten, ihre Suche nach Sinn in ihrem Leben fortzusetzen. Die zunehmende Verzweiflung und Isolation, die sich daraus entwickeln, tragen schließlich sogar zu ihrem

Selbstmordversuch bei. Gleichzeitig merkt sie erst jetzt, welchen Einfluss er auf ihr Leben bzw. ihre Wahrnehmung desselben hatte. Obwohl Marcela sich zunächst nicht in der Metapher des Puzzles als Sinnbild des Lebens wiederfinden zu wollen scheint bzw. dessen Akkuratheit aufgrund der Einschränkung ihrer Handlungsmacht durch ihre Umstände nicht bestätigen will, gesteht sie sich erst nach dem gescheiterten Suizid-Versuch ein, dass Amador doch Recht hatte. Es liegt in ihrer Hand, ihre Zukunft zu gestalten, wie sie es zu Beginn des Films schon vorhatte, sowie jetzt zusätzlich die ihres ungeborenen Kindes: „the bond formed between Marcela and Amador inspires her to break away from the patriarchal chains of her partnership with Nelson and to reimagine her future together with her child“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 163). Marcelas Vervollständigung des unfertig gebliebenen Puzzles am Ende des Filmes als Metapher ihrer Selbstermächtigung (vgl. 36f.) und die Andeutung, dass sie ihr Kind nach ihm benennen wird, zeigen, dass ihre Beziehung zu Amador ihre Wahrnehmung der prekären Situation komplett zum Positiven verändert.

Obwohl Amadors Tod Marcela in eine nie gekannte Unsicherheit wirft, ist ihr die entstehende, unerwartete Freundschaft mit Puri ein Anker in diesen unsteten Zeiten, der ihr dabei hilft, weiterzumachen. Ihre erste Begegnung, als Puri Amador besucht, ist zwar für beide leicht unangenehm und es scheint unwahrscheinlich, dass zwischen den beiden etwas wie Freundschaft entsteht (TC 00:23:26-00:23:51). Dennoch nähert Amadors Tod sie letztlich einander an. Als Puri nach diesem tragischen Ereignis zu ihrem wöchentlichen Besuch eintrifft, lässt Marcela sie herein und bringt ihr auf Anhieb so viel Vertrauen entgegen, ihr zu gestehen, dass sie den Tod verheimlicht hat (TC 00:58:53-00:59:22). Weit davon entfernt, sie zu verurteilen, erzählt Puri ihr, dass ihr einmal etwas Ähnliches mit einem Kunden passiert sei. Obwohl es in diesem Gespräch zu Reibereien zwischen den beiden kommt, die aus gegenseitigen Vorurteilen über ihre Berufe und Beweggründe herrühren, überwiegt am Ende das gegenseitige Verständnis, das sich zwischen den beiden entwickelt. Dieses lässt Marcela genügend Vertrauen Puri gegenüber aufbringen, diese um Hilfe dabei zu bitten, für Amadors Seele zu beten (TC 00:59:22-01:03:23). Obwohl Puri sich zunächst weigert, lässt sie sich von Marcela überreden und kommt mit ihr in die Kirche (TC 01:02:19-01:04:25). Damit hilft Marcela nicht nur Amadors Seele, sondern auch sich selbst, denn es ist eine Erleichterung, ihre

Schwierigkeiten mit jemandem teilen zu können: „Marcela and Puri’s growing complicity allows for the expansion of the network of solidarity initiated between Amador and Marcela, although this time in the physical realm [...]“ (Monette, 2018, S. 32).

Wie bei Amador ist die Solidarität durch eine geteilte Erfahrung der Ausgrenzung motiviert. Bestand diese bei Amador in dessen hohem Alter, ist es bei Puri ihr gesellschaftlich verpöner Beruf. In der Art des Zustandekommens dieser beiden Beziehungen – beides mal ist es keine typische Situation, in denen Freundschaften geschlossen werden – liegt auch eine weitere Gemeinsamkeit begründet: ist Amador Marcela gegenüber bittersüß und oft sarkastisch, bewahrt Puri ihr gegenüber trotz der zunehmenden Nähe stets eine gewisse Distanz, wirklich herzlich ist sie nie. Ihre Solidarität ist, wie Monette meint, praktischer Natur: Um den Zeitpunkt von Amadors Tod vor seiner Familie zu verheimlichen, organisiert sie etwa einen Totenschminker (TC 01:22:34-01:23:44). Puri ist es schließlich auch, die Marcela bei deren Suizid-Versuch rettet (TC 01:30:43-01:31:22). Und am Ende des Films ist sie diejenige, die Marcela nach dem Namen des Kindes fragt (TC 01:43:02-01:43:30) – wodurch das Publikum anhand der Andeutung, dass sie ihn nach Amador benennen wird, die doppelte Bedeutung des Filmtitels erfährt. So wird diese Beziehung der einzige Anker, der ihr am Ende bleibt. Trotz der bleibenden Distanziertheit zwischen den beiden macht Puri es ihr leichter, mit der unveränderten Situation klarzukommen.

Psyche

Die ersten Hinweise auf Marcelas psychischen Zustand, die sich aus der Analyse ihrer äußeren Erscheinung und Sozialität ergeben haben, werden nun mithilfe von Guy Standings Ansatz der Identifizierung von Emotionen, die ihm zufolge bei Betroffenen von Prekarität immer wieder auftreten, erweitert. Anschließend soll erörtert werden, inwieweit ihre Arbeit wertgeschätzt wird bzw. wie sich dies auf sie auswirkt. Dies wird mit der Untersuchung des emotionalen Aufwands, die die Arbeit von ihr verlangt, ergänzt.

Wie im Theoriekapitel eingeführt wurde, identifiziert Standing vier Emotionen, die Prekarität auslösen kann: Wut, Anomie, Angst und Entfremdung (vgl. 9f.). Während Wut nicht zu Marcelas zurückhaltender Natur gehört, ist sie ständig von Angst belastet und entwickelt Gefühle der Entfremdung und Anomie.

Wie schon ausführlich thematisiert wurde, steigert der Tod von Amador ihre Angst vor dem Verlust des Arbeitsplatzes auf ein Höchstmaß. Als sie mit einer Tasse Tee und Medikamenten Amadors Zimmer betritt und ihn tot in seinem Bett findet, verrät das Geräusch der klappernden Tasse auf dem Teller, auf dem diese steht, dass Zittern und Angst ihren Körper beherrschen (TC 00:37:41-00:38:06). Als sie die Wohnung verlässt und verzweifelt und schwer atmend durch ein Feld läuft (TC 00:38:07-00:38:46), lassen sich bei ihrer Reaktion charakteristische Merkmale der Angst im Prekariat erkennen: „chronic insecurity associated not only with teetering on the edge, [...] but also with a fear of losing what they possess“ (Standing, 2011, S. 20). Ihre Angst des Verlusts des ersten Gehalts, mit dem sie am Ende des Monats gerechnet hat, steigert sich sogar, als sie sieht, dass Nelson den Kühlschrank vorzeitig gekauft hat und so den Druck auf sie erhöht, mit dem Geld dafür aufkommen zu müssen. Die Richtung, die Marcelas Handlungen mit ihrer Entscheidung, den Tod aufgrund dieser Verpflichtung geheim zu halten, einschlagen, entspricht einer weiteren Eigenschaft von Standings Ansatz: „The precariatized mind is fed by fear and is motivated by fear“ (Standing, 2011, S. 20). Die Angst, Nelson bzw. ihren Haushalt nicht unterstützen zu können, vor allem mit ihrer Schwangerschaft, zehrt an ihr und motiviert sie gleichzeitig, gegen ihre Prinzipien zu handeln. Diese Angst spiegelt sich dementsprechend in ihren Reaktionen auf die Situationen wider, in denen sie fürchtet, dass das Geheimnis gelüftet wird. Dies wird etwa während der Telefonate mit Yolanda sichtbar, in denen es ihr schwerfällt, diese anzulügen (TC 00:45:55-00:46 :40) (vgl. S. 37) oder in jener Szene, in der ein Nachbar, der mit Amador befreundet gewesen zu sein scheint, an der Tür klingelt und fragt, ob es Amador gut gehe, da er ihn lange nicht mehr gesehen habe. Vor allem ist Marcela verunsichert, als dieser nach einem üblen Geruch fragt, der sich im Gebäude zu verbreiten beginnt und versucht, in die Wohnung zu gelangen, um mit Amador darüber zu sprechen (TC 01:11:45-01:12:18). Als sie eines Tages in die Wohnung kommt und Yolanda und ihren Mann dort vorfindet, erreicht ihre Angst einen Höhepunkt, denn sie fürchtet um die Folgen der Reaktion der beiden (TC 01:35:18-01:36:21).

In der Forschung wird die Darstellung ihrer Angst als etwas, das sie für sich behält und das sie nicht zum Ausdruck bringen kann, durchaus kontrovers diskutiert und unterschiedlich interpretiert. Reuben Muñoz kritisiert Holland für dessen Auffassung, dass ihr tiefes Schweigen es dem Publikum nicht ermöglichen würde, einen Zugang zu

ihr zu finden (vgl. 2010): „[...] this perspective is affectively patronizing. It harbours the false assumption that fear and introversion are negative or unrealistic traits to impose on Marcela’s character, when really, they offer a glimpse into part of the experience of the precarious, female immigrant“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1162). Der Ansatz dieser Arbeit legt eine Bestätigung dieser Position nahe, denn sie geht mit dem einher, was die soziologische Forschung über die Auswirkungen von Prekarität bei Migrantinnen herausgefunden hat.

Bei der Analyse von Marcelas Entfremdung eignet sich Standings differenzierte Beschreibung des Phänomens, um ihren emotionalen Zustand detailliert aufzuschlüsseln. Für ihn ist Entfremdung im Prekariat nicht nur im Bewusstsein erkennbar, dass die Arbeit nur für andere geleistet wird, sondern auch, wenn sie nicht zu den eigenen Zielen beiträgt oder als sinnlos erachtet wird (Standing, 2011, S. 20f.). So lassen sich Abstufungen innerhalb dieser Emotion feststellen. Auf Marcela angewendet, ist diese Aufspaltung tatsächlich äußerst gewinnbringend: Sie hat an sich nichts gegen die Arbeit bzw. nimmt diese nicht als sinnlos wahr, sie stört sich auch nicht daran, dass sie für Yolanda arbeitet und dass diese am Ende davon profitiert. Was die Entfremdung bei ihr auslöst, ist, dass sie die Tätigkeit ursprünglich nur annimmt, um Nelsons Ziel zu unterstützen, was zu ihren eigenen Zielen nichts beiträgt, wie Reuben Muñoz anmerkt:

[...] his dreams are one-dimensional in that they are his and not hers. While Marcela desires a family, his refusal to have a child until he opens his business further demonstrates his patriarchal view of the future, complicated throughout the film by his dependence – both economically and domestically – on Marcela. (2019, S. 1162)

Diese Entfremdung zeigt sich dabei seit ihrer anfänglichen Weigerung, seiner Aufforderung zu folgen, dass sie die Arbeit annimmt, um den Kühlschrank zu finanzieren (TC 00:11:09-00:11:21).

Marcela: Gerade nicht, Nelson.

Nelson: Warum nicht jetzt? Wir brauchen ihn jetzt. Die Festtage sind fast da.

Die Blumen, die wir im Haus haben, sind schon kaputt.

Dass gleich nach diesen Worten ein Schnitt erfolgt und wir Marcela resigniert im Bus zum Vorstellungsgespräch mit Yolanda sitzen sehen, unterstreicht, dass sie keinerlei eigene Motivation für die Arbeit besitzt, sondern lediglich Nelsons Forderung ausführt.

Die Hoffnungslosigkeit bzw. Passivität, die Marcela überfallen, wecken in ihr Anomie. Diese passive Haltung nimmt Marcela seit dem Moment ein, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, da die Angst, diese Situation alleine zu konfrontieren, ihre Handlungsmacht einschränkt. Deshalb findet sie sich damit ab, bei Nelson zu bleiben, und akzeptiert, dass sie ihm helfen muss. Bei der Entdeckung von Nelsons Untreue findet dieses Gefühl der Anomie in ihrem Suizid-Versuch seinen stärksten Ausdruck (TC 01:29:51-01:31:20). Das Scheitern dieses Versuchs bewegt sie dazu, ihr Leben wieder selbst in die Hand zu nehmen. Dabei schenkt ihr Amadors Metapher des Puzzles Mut (vgl. Reuben Muñoz, 2019, S. 1174; vgl. S. 49) und Yolandas Verlängerung der Anstellung gibt ihr Hoffnung, auf eigenen Beinen stehen zu können. Diese Entwicklung der Figur zeigt auch, wie die Entstehung von Hoffnung inmitten von Prekarität Anomie bekämpfen kann: „The dual logic of marginalization and exclusion, which consistently asserts itself in *Amador*, is also interrupted by the freedom portrayed through hope“ (Reuben Muñoz, 2019, S. 1174).

Immer wieder taucht im Film die Thematik der Abwertung des Care-Berufs auf. Beim Vorstellungsgespräch wird diese von Yolanda ausgedrückt, als sie Marcela sagt, dass sie keine Zeugnisse von ihr verlangen wird, da sie nicht glaubt, dass man irgendeine Qualifikation für die Arbeit braucht (TC 00:11:48-00:11:56). Diese Abwertung ihrer Tätigkeit erfährt sie auch von Puri. Diese meint zu Marcela, dass deren Arbeit, im Gegensatz zu ihrer eigenen, keinerlei Qualifikation benötige bzw. dass sie den ganzen Tag nichts tue und sie daher auch weniger als sie selbst verdiene (TC 01:00:15-01:00:30). Obwohl diese Abwertung direkt zu ihr geäußert wird, scheint dieses mangelnde Sozialprestige für sie keine große Bedeutung zu besitzen. Diese Reaktion könnte auf ein weiteres psychologisches Merkmal von Care-Migrantinnen zurückzuführen sein. Diese priorisieren, wie in Kapitel 2.2. beschrieben, in der Regel zunächst ihre grundlegende Sicherung im neuen Land und daran anschließend den sozialen Aufstieg, um ihren Familien ein besseres Leben zu ermöglichen. Für diese Ziele nehmen viele Bedingungen in Kauf, die Einheimische ablehnen würden (vgl. S. 13).

Bei der Betrachtung des emotionalen Engagements Marcelas bei ihrer Arbeit zeigt sich, dass die im Theorieteil vorgestellte Einbeziehung dieses Aspekts von Care-Arbeit (vgl. S. 11) bei deren Definition eine äußerst differenzierte Analyse ermöglicht, denn dadurch lässt sich herausarbeiten, was die Arbeit ihr alles abverlangt, um Amador nicht nur

praktisch, sondern auch geistig unterstützen zu können. Zwar sträubt er sich wie beschrieben anfangs gegen die Anstellung einer Care-Arbeiterin und ignoriert sie (TC 00:13:54-00:14:09). Nachdem das Eis aber in der Szene, als er sie nach ihrem Namen fragt (TC 00:17:40-00:18:27), gebrochen ist, ist es zunehmend er, der die Gespräche anstößt. In seinen Äußerungen wird dabei deutlich, dass ihm daran liegt, seine Gedanken über das Leben mit jemandem zu teilen. An dieser Stelle wird das Bild des leeren Platzes, den jemand anders einnimmt, das Amador in Bezug auf sein Ableben und Marcelas ungeborenes Kind vorbringt (vgl. S. 49), verdoppelt: Marcela scheint den Platz eines verstorbenen Freundes einzunehmen, dessen Ideen und Meinungen über das Leben Amador geprägt zu haben scheinen, denn das ist das Einzige, das er von ihm erzählt.

Tatsächlich scheint ihm mehr diese Freundschaft zu fehlen als seine Familie, die ihn nicht besuchen kommt, denn darüber beschwert er sich nie. Dass Yolanda meint, ein Zimmer mit Meerblick für Amador in ihrem neuen Haus einrichten zu wollen, weil das Meer ihrem Vater so viel bedeutet hätte (TC 01:37:40-01:37:59), erscheint dennoch doppelt tragisch, denn ihre Abwesenheit wegen des Hausbaus ist schließlich der einzige Grund, der sie davon abhält, Amadors letzte Stunden mit diesem zu verbringen.

Amador braucht Marcela nicht unbedingt als jemanden, der Wärme zeigt. Anders als solche pflegebedürftigen Menschen, die starke emotionale Bindungen an ihre Care-Arbeiter*innen entwickeln (vgl. Paerregaard, 2012, S. 506 ff.), vermisst er Marcela nicht bei deren Abwesenheit. Was er allem voran braucht, ist jemand, der ihm ein offenes Ohr schenkt, der auf seine Gedanken eingeht. Der Gedankenaustausch ist also ein spezielles emotionales Bedürfnis, das Marcela ihm aber nicht gewähren müsste. Sie könnte auch einfach nur kochen, seine Medikamente holen und die Wohnung sauber halten, aber sie diskutiert mit Amador, stellt Fragen, zeigt sich interessiert, was, wie oben thematisiert, oft in einem ironisch spielerischen Ton geschieht, der den Alltag erleichtert. Wie viel dies Amador bedeutet hat, erfährt Marcela erst nach seinem Tod, als sie in einem Brief, den Amador für eine Frau schrieb (die er geliebt zu haben schien) einen Verweis auf sie findet: „Eine Frau kommt jeden Tag. Ich glaube, sie wird dafür bezahlt, mit mir zu streiten, denn das ist alles, was sie tut“ (TC 01:05:50-01:06:26).

Definiert man Care-Arbeit also als alles andere als eine „ungelernte Arbeit“ („work performed in the private sphere cannot be considered ‚unskilled‘“ (Lutz, 2013, S. 1), sondern stattdessen als eine Tätigkeit, die etwa Einfühlungsvermögen und emotionale

Zuwendung verlangt, muss man Yolandas und Puris Abwertungen von Marcelas Arbeit entschieden zurückweisen. Auch Marcelas und Amadors gegenseitiges Vertrauensverhältnis ist in diesem Sinne als Teil der Pflegearbeit zu werten, wie es in der Forschung gefordert wird (vgl. Lutz, 2013, S. 1).

Wie stark Marcela selbst aber auch emotional in die Care-Beziehung involviert ist, zeigt die Tatsache, dass sie nach Amadors Tod dessen Leben in gewisser Weise weiterlaufen lässt, und zwar mehr als zur bloßen Vertuschung seines Todes notwendig wäre:

both continue to accompany each other even after his death. [...] Marcela is repeatedly seen speaking to him, getting his medicine at the pharmacy, and supporting and participating in the activities he had enjoyed during his life, such as completing the puzzle he had started [...] Various extreme [...] close-ups of her face to accentuate her emotional state emphasize this continued coexistence and her dedication to his interests and needs even after his death (Monette, 2018, S. 32).

Der Grad der emotionalen Beteiligung, den Marcela erreicht, zeigt, dass sie die Arbeit zwar zunächst aus wirtschaftlicher Notwendigkeit heraus angenommen hat, dies sie aber nicht daran hindert, auf Amadors emotionale Bedürfnisse einzugehen und mit ihm so eine Verbindung zu entwickeln, die über den Tod hinausgeht.

4.3. Figur als Artefakt

Die filmischen Darstellungsmittel und die Ästhetik der Figur

Besetzung, Star-Image und Schauspielstil

Die Rolle von Marcela wird von Magaly Solier, einer peruanischen Schauspielerin andiner Herkunft, verkörpert. Auf die Idee dieser Besetzung kam der Regisseur, Fernando León de Aranoa, über ein Foto von ihr, das ihn laut eigener Angabe gleich nach der Fertigstellung des Drehbuchs erreicht hat (vgl. elreferenteweb, 2010, TC 01:13 - 01:18): „Su aspecto físico, su edad. Me pareció muy interesante para Marcela. Además yo en Marcela imaginaba una mujer con un origen muy parecido al suyo [dt. Ihre äußere Erscheinung, ihr Alter schienen mir sehr interessant für Marcela. Außerdem stellte ich mir unter Marcela eine Frau vor, die eine ähnliche Herkunft hat wie sie]“ (vgl. elreferenteweb, 2010, TC 01:18 - 01:24).

Solier stammt aus einer quechua-sprachigen Familie von Bäuer*innen aus einem kleinen Dorf in den peruanischen Anden. Wie Marcela gehört Solier einer marginalisierten Gruppe an. Menschen ihrer Herkunft werden, wie in Kapitel 2.3. eingeführt wurde, aufgrund ihrer Ethnie innerhalb von Peru stark diskriminiert. Daneben hat sie auch einen Migrationshintergrund: „Comparto con ella el hecho de que ella es una inmigrante peruana que va a Madrid a trabajar y yo soy de los andes y también me siento una inmigrante en Lima [dt. Ich teile mit ihr [Marcela] die Tatsache, dass sie eine peruanische Migrantin ist, die nach Madrid geht, um dort zu arbeiten, und ich komme aus den Anden und fühle mich auch in Lima als Migrantin]“ (Benel, 2011).

Die Besetzung durch Solier mag sogar die Herkunft von Marcela tatsächlich konkretisiert haben, denn selbst wenn der Regisseur sich einen ähnlichen Ursprung für die Figur vorgestellt hatte, war dieser für ihn nicht so relevant. Dies lässt sich aus einem Interview schließen, in dem er angibt, der Migrationsaspekt sei nur ein Vorwand, um die Geschichte einer Frau zu erzählen, die ihre Schwierigkeiten bewältigt und die auch Spanierin hätte sein können (vgl. ElDiario.es, 2010).

Bei der Frage, in welcher Form die Besetzung den Zusammenhang von Marginalisierung bzw. Prekarität und peruanisch-andiner Herkunft einbezieht, ist Soliers spezifisches Star-Image von Bedeutung. Im Folgenden soll also das Verhältnis zwischen diesem und ihrer Rolle vertieft werden. Konkret geht es bei diesem Konzept um das Zusammenspiel der Wahrnehmung der diegetischen Rolle mit außerdiegetischen Informationen über die Darstellende bzw. ob diese die Charakterisierung beeinflussen (vgl. Eder, 2008, S. 338). Laut Eder setzt sich das Star-Image aus den fiktiven Biografien aller bisherigen Rollen und weiteren diegetischen Informationen aus vorherigen Filmen sowie sämtlichen Äußerungen, die die Stars selbst in Interviews machen oder die andere über sie machen, sei dies der Regisseur oder Dritte mittels Presseberichten, zusammen (vgl. Eder, 2008, S. 338).

Solier ist als Schauspieler*in für die Besetzung von Rollen marginalisierter bzw. von Gewalt betroffener Frauen, die überwiegend aus den Anden stammen, bekannt (vgl. Monette, 2018, S. 30). Internationalen Durchbruch erlangte sie mit ihrer Hauptrolle beim Film *La teta asustada* (2009), der bei der Berlinale mit dem Goldenen Bären geehrt wurde. Dort verkörpert sie die junge Fausta, die unter einer psychischen Krankheit leidet, bezeichnet nach dem Volksglauben als „Milch des Leids“: Nachdem sie als Ungeborene

die Vergewaltigung ihrer Mutter während des Bewaffneten Konflikts in Peru in den 1980er Jahren miterleben musste, wurde ihr die Angst dieser traumatischen Erfahrung über die Muttermilch übertragen. Nach dem plötzlichen Tod ihrer Mutter nimmt sie eine Stelle als Hausangestellte in Lima an, um dieser eine würdige Beerdigung zu beschaffen. In einem Interview äußerte Solier, ihre Motivation, sich für eine Karriere als Schauspielerin zu entscheiden, sei die Möglichkeit gewesen, durch ihre Figuren soziale Ungerechtigkeit anzuprangern (vgl. alianzafrancesalima, 2012, TC 40:44-41:02). Daher beteiligt sie sich nur an Filmen, die ihr soziales Engagement widerspiegeln: „Como artista [...] siempre escojo temas que tengan que ver algo conmigo, que afecte directamente a mí [dt. Als Künstlerin [...] wähle ich immer Themen, die etwas mit mir zu tun haben, die mich direkt betreffen]“ (vgl. alianzafrancesalima, 2012, TC 48:49-48:58).

Darüber hinaus beeinflussen einige Züge von Solier laut Äußerungen der Schauspielerin gezielt die Charakterisierung von Marcela: „He agarrado un poquito de mi vida personal para insertarla en algunas escenas [dt. Ich habe ein wenig von meinem persönlichen Leben in einige der Szenen einfließen lassen]“ (vgl. elreferenteweb, 2010, TC 01:24-01:32). Darunter fällt für sie etwa die Verunsicherung, die die erste Annahme eines Jobs im Ausland in ihr verursacht hat, und die Schwierigkeiten, die sich ergaben, als ihr ein Arbeitsvisum für den Dreh verweigert wurde (vgl. Adolfowr, 2010, TC 05:15-06:03). Auch weist sie auf eine psychologische Ähnlichkeit mit der Figur hin: „Tengo la misma fuerza que Marcela [dt. Ich bin so stark wie Marcela]“ (Benel, 2011). Daneben kann man Parallelen zwischen der Biographie von Fausta in *La teta asustada* und der von Marcela erkennen. Neben der Annahme einer Beschäftigung als Hausangestellte aus reiner finanzieller Dringlichkeit sowie dem gemeinsamen Migrationshintergrund befreien sich beide im Laufe der jeweiligen Filme von der psychologischen Unterdrückung, die beide quält. Unter Erwägung aller dieser Aspekte lässt sich feststellen, dass ihr Star Image „ein[en] Anschein von Wirklichkeitsnähe und Authentizität auf die Figur“ überträgt (Eder, 2008, S. 338).

Soliers Schauspielstil in *Amador* strebt eine realistische Darstellung an. Das Verständnis von Realismus im Film lehnt sich hier an das Konzept von Louis Giannetti an: „Generally speaking, realistic films attempt to reproduce the surface of reality with a minimum of distortion. [...] Realists, in short, try to preserve the illusion that their film world is unmanipulated, an objective mirror of the actual world“ (Giannetti, 2014, S. 2). Um dies

in *Amador* zu erreichen, griff Solier auf Internetvideos realer Geschichten illegaler Migrantinnen zurück (vgl. Rojas Contreras, 2010). Diese Recherchearbeit verlieh ihrer Charakterisierung von Marcela die Subtilität (vgl. La República, 2019), die sich etwa in der Art, wie sie mit dem Blick, der Mimik und den Körperbewegungen kommuniziert, wiederfinden lässt. Mit Hilfe dieses dokumentarischen Materials konnte sie sich perfekt mit den Gefühlen von Marcela vertraut machen (vgl. La República, 2019). Sie hat die Rolle laut dem Regisseur so gut gemeistert (vgl. La República, 2019), dass sie der Figur während des Drehs neue Nuancen geben konnte: „Y me gustaba mucho también descubrir pequeñas cosas, gestos del personaje, que encajaban muy bien en las situaciones y que yo no había imaginado [dt. Es hat mich begeistert, kleine Details zu entdecken, Gesten der Figur, die sehr gut zu den Situationen passen und die ich mir nicht vorgestellt hatte]“ (amadorreposado, 2010, TC 02:39-02:48).

Kameraarbeit

Ebenso wie der Schauspielstil trägt der Einsatz anderer filmischer Gestaltungsmittel zur realistischen Figurengestaltung in *Amador* bei. Hier ist die Kameraarbeit von besonderem Interesse, da sich bei dieser einige der Techniken erkennen lassen, die zum etablierten realistischen Darstellungsstandard gehören bzw. die an die natürlichen Wahrnehmungsgewohnheiten angelehnt sind und daher unauffällig agieren (Eder, 2008, S. 346).

Amador folgt überwiegend der Konvention der Aufnahme von Figuren in Augenhöhe (Eder, 2008, S. 347). Diese Kameraperspektive dient meistens dazu, den Zuschauer*innen das Gefühl zu geben, auf gleicher Höhe der Figur zu stehen (vgl. Mikos, 2008, S. 201). Im Film könnte mit der Verwendung dieser Perspektive intendiert werden, das Hineinversetzen in die Lage von Marcela zu erleichtern und damit imaginative Nähe (vgl. Eder, 2008, S. 351) zu ihr herzustellen.

Die Einstellungsgrößen entsprechen der in dieser Form des filmischen Realismus verbreiteten tendenziellen Variation zwischen Halbtotale und Nahaufnahmen (vgl. Eder, 2008, S. 347). So übernehmen die Halbtotale, die in der Regel eingesetzt werden, um die Figuren im Handlungsraum zu präsentieren (vgl. Mikos, 2008, S. 196), etwa die Funktion, die Zuschauer*innen in Marcelas prekäre Umgebung am Anfang des Films (TC 00:03:55-00:04:11) einzuführen. Die Nahaufnahmen, die nach diesen Konventionen dazu

dienen, aus den Blicken der Figuren auf deren Intentionen oder Emotionen schließen zu lassen (vgl. Mikos, 2008, S. 197), vermitteln die Gefühle und Motive von Marcela und bezwecken die Steigerung der emotionalen Wirkung ihrer Lage auf die Zuschauer*innen (vgl. Eder, 2008, S. 345).

Die Kadrierung in *Amador* stimmt mit einem weiteren gängigen Prinzip dieser Art des filmischen Erzählens überein, ist also mobil, folgt den Figuren und priorisiert Bildausschnitte von Händen und Gesicht (vgl. Eder, 2008, S. 347). Während das unauffällige Folgen von Marcelas Bewegungen durch die Kamera die Immersion in ihre Welt ermöglicht, dient der Fokus auf das Zeigen ihrer Hände und Mimik an Spannungspunkten der Geschichte wie etwa dem Tod von Amador dazu, die Auswirkungen auf Marcelas Lage auf möglichst ausdrucksvolle Weise zu vermitteln (vgl. Eder, 2008, S. 346).

Abweichungen dieser Konventionen kommen auch in realistischen Werken häufig vor, wobei diese überwiegend im Dienst der Handlung stehen oder als Ausdrucksmittel eingesetzt werden. Psychische Instabilität kann etwa durch eine entsprechend unbeständige Kameraführung verstärkt werden (vgl. Eder, 2008, S. 347). So findet diese auch in *Amador* Verwendung, wenn eine schräge Einstellung, die Marcela verzweifelt auf einem Feld laufend zeigt, auf ihren seelischen Zusammenbruch nach Amadors Tod hindeutet (TC 00:38:07-00:38:46) (vgl. S. 51f.).

Artefakt-Eigenschaften und Figurenkonzeption

Auf der Grundlage des Einsatzes der filmischen Darstellungsmittel in *Amador* und der Interaktion der Eigenschaften von Marcela als fiktives Wesen, lässt sie sich als *kohärent*, *konsistent*, *transparent* und *komplex* einordnen.

Eine Figur wird dann als *kohärent* betrachtet, „wenn ihre Eigenschaften eng miteinander verknüpft sind und aufeinander verweisen“ (Eder, 2008, S. 391). Auf Marcela trifft dies insofern zu, als dass sie eine Familie will und sich folgerichtig von Nelson trennen möchte, der das aufschiebt. Dass sie dieses Vorhaben aufgibt, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, passt ebenso in ihr Handlungsschema, denn nun entwickelt sie die Hoffnung des Zustandekommens dieser Familie und unterstützt Nelson deswegen durch ihre Arbeit.

Konsistent ist die Figur weiter dann, „wenn sich ihre Eigenschaften zudem nicht widersprechen, sondern zueinander passen“ (Eder, 2008, S. 391). Hier ist zunächst ebenfalls anzuführen, dass ihre Motive bezüglich des Familienwunsches sich nicht ausschließen. Auch ihr moralisches Dilemma ist mit einer weiteren Figureneigenschaft, ihrem christlichen Glauben, verknüpft. In diesem liegt der Grund dafür, dass sie sich wegen des Verschweigens von Amadors Tod so schuldig fühlt, denn auf diese Weise glaubt sie, den Aufstieg seiner Seele in den Himmel zu verhindern. Die Lügen Yolanda gegenüber empfindet sie zudem als schwere Sünde.

Transparent ist sie, weil „keine wichtigen Fragen offen“ (Eder, 2008, S. 394) bleiben in Bezug auf ihr Innenleben. Zwar ist sie äußerst still und viele Fragen, die für das Publikum sicher interessant wären, werden nie thematisiert. Das, was wir über sie wissen, ist aber eindeutig, es gibt kein ungelöstes Rätsel, die das Verständnis der Geschichte erschweren bzw. verunmöglichen würde.

Eine Figur wird schließlich dann als *komplex* betrachtet, wenn zahlreiche relevante Eigenschaften verschiedener Bereiche ihres Lebens gezeigt werden, sie also nicht auf ein Merkmal reduziert wird und sie auch keinem Typus entspricht (vgl. Eder, 2008, S. 389f.). Beim Anwenden dieses Ansatzes lässt sich beobachten, dass Marcela nicht auf die Rolle der Care-Arbeiterin reduziert wird, sondern auch als die Frau von Nelson, als eine religiöse Frau und als werdende Mutter gezeigt wird. Auch die Konstellation ihrer körperlichen, psychischen und sozialen Eigenschaften machen sie zu einer individualisierten Figur.

Betrachtet man die Konstellation von Artefakt-Eigenschaften, die Marcela aufweist, so kann man sagen, dass sie zwar zwischen zwei verbreiteten Figurenkonzeptionen, also *Mainstream-* und *Independent Realismus*, oszilliert. Ersterer zeichnet sich im gegenwärtigen Kino unter anderem durch individualisierte Figuren aus – im Gegensatz zum frühen Kino, wo oft Stereotypen dominierten –, deren Innenleben transparent ist, deren Motive psychologischer Natur sind und mit denen man sich identifizieren können soll (vgl. Eder, 2008, S. 401f.). Letzterer setzt sich, selbst wenn er einige Eigenschaften wie die Mehrdimensionalität einer Figur mit dem *Mainstream-Realismus* teilt (vgl. Eder, 2008, S. 405), in seiner „inhaltlichen [...] Ausrichtung bewusst von *Mainstream-Konventionen*“ (Eder, 2008, S. 405) ab und arbeitet etwa mit opaken Figuren, also solchen mit mehreren möglichen Motiven, die dem Publikum Spielraum bei der

Interpretation der Figuren lassen (vgl. Eder, 2008, S. 407ff.). In den Fragen der Kohärenz, der Konsistenz und der Transparenz entspricht *Amador* eher den Konventionen des Mainstream-Realismus. Seine inhaltliche Ausrichtung verweist dagegen eher auf den Independent Realismus.

Eine spezifischere Einordnung des Realismus, die *Amadors* Umgang mit gesellschaftlichen Problemen genauer zu fassen vermag, bietet jedoch Angel Quintana Morrajas Konzept des *schüchternen Realismus*, den er in León de Aranoas Werk ausmacht (vgl. 2009, S. 254). Dieser strebt, wie in der Definition von Giannetti, an, die Welt zu imitieren und dabei die Illusion aufrechtzuerhalten, die Zuschauer*innen sähen auf dem Bildschirm eine unmanipulierte Realität. Dabei vermeidet diese Form des Realismus, die tieferliegenden Ursachen der inszenierten gesellschaftlichen Probleme zu thematisieren, der Blick richtet sich stattdessen auf deren Symptome bzw. Auswirkungen (vgl. Quintana Morraja, 2009, S. 252).

4.4. Figur als Symbol

Von den Figureneigenschaften von Marcela und der Entwicklung der Geschichte wurden in den Medien und der Sekundärliteratur unterschiedliche symbolische Bedeutungen abstrahiert. Beim Vergleich einiger der symbolischen Zuschreibungen, die einen soziologischen Interpretationsansatz verfolgen, fällt auf, dass das Themenfeld *Handlungsmacht*, verstanden als die Möglichkeiten, die ein Individuum in einer bestimmten Situation zu agieren hat und auf die verschiedene soziale Aspekte Einfluss nehmen (vgl. Barker, 2004, S. 4f.) einen Schwerpunkt darstellt. Weitere thematische Aussagen, die der Film vermittelt, beziehen sich auf die Abhängigkeit der Mittelschicht im Globalen Norden von der Abwertung der Care-Arbeit, den Bedarf der Sichtbarmachung marginalisierter Berufe und die Vulnerabilität dieses Berufs. Die für die Fragestellung relevantesten Interpretationen werden daher vorgestellt und um die Ableitungen aus den bisherigen Befunden der Analyse ergänzt bzw. diesen gegenübergestellt.

Dem Thema der Handlungsmacht wird aus sehr unterschiedlichen Perspektiven ein tieferer Sinn beigemessen. Es wird sowohl über die staatliche als auch über die individuelle Ebene reflektiert, also über zwei Extreme der Verortung menschlicher Verantwortung: laut Holland von *Variety* werden im Film Fragen über den Einfluss der

Politik auf Individuen der untersten Gesellschaftsschichten ausgemacht (vgl. 2010), während für Worschech von *epd-film* das Thema des Werks die Selbstbehauptung ist (vgl. 2012), also die Durchsetzung der Handlungsmacht gegen widrige Umstände (vgl. Kron, 2004, S. 265).

Daneben schließt Monette aus den Beziehungen von Marcela mit Yolanda und Puri auf Bedeutungen der Wirkung von zwischenmenschlichen Beziehungen auf die Handlungsmacht. Diese symbolisieren für sie eine Art weiblicher Solidarität (vgl. 2018, S. 34), wobei im Verhältnis von Yolanda zu ihr jedoch strukturelle Ungleichheiten bzw. Machtstrukturen fortbestehen (vgl. 2018, S. 33), wie schon bei der Analyse der Sozialität ausführlich thematisiert wurde. Diese Solidarität stellt also, in anderen Worten, eine Erweiterung von Marcelas Handlungsmacht unter bestimmten Rahmenbedingungen dar (vgl. Monette, 2018, S. 34).

Für Brown von *The Jerusalem Post* vermittelt der Film durch die Eigenschaften der Figuren und ihrer Beziehungen, dass Migrant*innen nicht reine Opfer von Kapitalismus oder Imperialismus seien bzw. dass sie über Handlungsmacht in diesem Kontext verfügten (vgl. 2011). Diese komme durch die Entscheidung von Nelson zum Ausdruck, andere weniger erfahrene Migrant*innen in seinem Geschäft auszubeuten, da er ihnen keinerlei Arbeitssicherheit anbiete.

Aus den bisherigen Erkenntnissen in den Feldern fiktives Wesen und Artefakt lässt sich ableiten, dass Marcelas Situation – in Erweiterung von Holland – die Auswirkungen der Migrationspolitiken und der Umverteilung der Pflegearbeit des Globalen Nordens an Migrantinnen aus dem Globalen Süden (vgl. S. 12f.) auf ihre Handlungsmacht exemplifiziert. Einerseits wird veranschaulicht, wie Herkunft den Spielraum im Ankunftsland bedingen kann und wie die daraus entstehenden eingeschränkten Möglichkeiten dazu führen können, in der Illegalität zu landen. Andererseits wird gezeigt, wie die überwiegende Verlagerung der Care-Arbeit an migrierende Frauen mit illegalem Status zu einer Normalisierung unsicherer bzw. informeller Arbeitsverhältnisse führen kann, die die Handlungsmacht der Arbeitnehmerinnen reduzieren.

Worschechs und Monettes Ausführungen lassen sich insofern erweitern, als dass Marcela vermittelt, dass sogar eine durchsetzungsstarke Person unter schwierigen Umständen die Unterstützung bzw. Motivierung anderer braucht, um ihre Handlungsmacht umzusetzen.

An den zwischenmenschlichen Beziehungen im Film lassen sich noch weitere symbolische Aussagen ablesen, und zwar an jenen zwischen Marcela und Puri bzw. Yolanda. Während erstere für die Solidarität zwischen marginalisierten Gruppen der Gesellschaft steht, ist jene mit Yolanda ein Symbol für nur scheinbare Hilfe für gesellschaftliche Randgruppen, die den Betroffenen nicht nachhaltige Handlungsfreiheit verschafft.

Wenn man weiter abstrahiert, kann festgestellt werden, dass die Beziehungen von Marcela mit Yolanda und Amador die gegenseitige Abhängigkeit des Globalen Nordens und des Globalen Südens im postfordistischen Care-Regime symbolisieren. Diese Beziehungen vermitteln dementsprechend, wie diese Situation die Handlungsmacht von beiden Seiten einschränkt: die Verwirklichung der Vorhaben des Globalen Nordens setzt die Arbeit des Globalen Südens voraus, während andersherum der Lebensunterhalt vieler geringqualifizierter Migrant*innen aus weniger entwickelten Ländern auf die Nachfrage im Pflege-Bereich des Globalen Nordens angewiesen ist. Gleichzeitig veranschaulichen die beiden Beziehungen durch die Zuweisung der vollständigen Entscheidungsgewalt über die Arbeitsverhältnisse an Yolanda, die den Globalen Norden repräsentiert, die Ungleichheit, die im Care-Bereich im internationalen Kontext vorherrscht: Der Globale Süden hat so gut wie keinen Einfluss auf die Arbeitsbedingungen und muss diese ohne sie zu hinterfragen annehmen, da ihr Migrationsprojekt bzw. Aufenthalt davon abhängt, während der Globale Norden trotz seines Bedarfs auswählen kann, wen er einstellt und dabei von der Flexibilität der Arbeitskräfte profitieren kann.

Eine weitere in der Nord-Süd-Thematik verortete Aussage leitet Reuben Muñoz aus der Szene des Vorstellungsgesprächs von Marcela mit Yolanda (vgl. S. 41f.) ab. Diese Szene, in der Yolandas Bedarf, die Pflege von Amador an Marcela zu übergeben, die Care-Problematik Spaniens exemplifiziert, verweise auf ein globales Phänomen: Im Neoliberalismus hängt der Globale Norden von der Abwertung bzw. Unsichtbarkeit von Care-Arbeiter*innen des Globalen Südens ab, um seinen Fortschritt verwirklichen zu können (vgl. Reuben Muñoz, 2019, S. 1168). Yolanda ist also in dieser Lesart darauf angewiesen, dass Marcela aufgrund ihrer gesellschaftlichen Benachteiligung prekäre Arbeitsbedingungen akzeptiert, um sich trotz ihrer eingeschränkten ökonomischen Möglichkeiten von der Pflege Amadors entlasten und ihr Projekt des neuen Hauses zustande bringen zu können.

In der letzten Szene des Films, in der Marcela und Puri auf einer Parkbank sitzen (vgl. 2019, S. 1174), wird laut Reuben Muñoz die Notwendigkeit zweier politischer Prozesse vermittelt: zum einen der Sichtbarmachung weiblich konnotierter marginalisierter Berufe und zum anderen des Durchbrechens des oben erwähnten Mechanismus der Zuweisung des privaten Raums an Frauen bzw. deren Fernhaltung von der – politischen – Öffentlichkeit (vgl. Reuben Muñoz, 2019, S. 1155ff.; vgl. S. 21f.). Mit der Verortung von Marcela in einem öffentlichen Raum wird auch die im Theorieteil vorgestellte Problematik der Unsichtbarkeit von Care-Arbeit, die von der Ausübung in Privathaushalten herrührt (vgl. S. 13), symbolisch bekämpft.

Zuletzt veranschaulicht Amadors Tod die Vulnerabilität der Beschäftigung von Care-Arbeiterinnen für ältere Menschen, denn er spielt darauf an, dass die Kontinuität ihrer Arbeit ebenso fragil wie das Leben der Pflegebedürftigen ist.

4.5. Figur als Symptom

Gemäß der Fragestellung werden hier die gesellschaftlichen Ursachen untersucht, die zur Darstellung einer peruanischen Care-Migrantin mit den festgestellten Eigenschaften von Marcela als fiktives Wesen und Artefakt, sowie zu den Merkmalen anderer Figuren beigetragen haben. Dafür werden zum einen die Motivationen von Fernando León de Aranoa, Autor und Regisseur von *Amador*, berücksichtigt, wobei seine Herkunft aus dem Land, in dem das Werk spielt, von besonderer Relevanz ist. Zum anderen werden gesellschaftliche Diskurse herausgearbeitet, die in der Gestaltung des Films erkannt werden können. Daran anschließend wird auf die Wirkungen eingegangen, die diese Darstellung (laut der Forschung) hat bzw. anstrebt.

Einerseits werfen einige Aussagen von León de Aranoa Licht darauf, welche Beweggründe er dafür hatte, das Thema der Migration durch Marcela und in dieser Form zu vermitteln. Im Einklang mit seinem filmischen Interesse an der Darstellung der Realität sozialer Randgruppen, wie Arbeitslosen in *Los lunes al sol* (2002) oder Prostituierten in *Princesas* (2005), motivierte ihn das Gefühl einer Verpflichtung, die Geschichten von Migrant*innen sichtbar zu machen. Zum Einbau dieser sozialen Eigenschaft in Marcela bewegte ihn laut eigener Angabe die von ihm empfundene Notwendigkeit, den reduktionistischen Geschichten über Migrant*innen in den Nachrichten die ausführliche Lebensrealität einer Migrantin entgegenzusetzen (vgl.

Benel, 2011). Im Anschluss an seine Reflexion, dass Migration in der Gesellschaft oft als ein Problem wahrgenommen wird, betont er die Relevanz davon, sich in die Lage von Migrant*innen hineinzusetzen, um das Phänomen der Migration verstehen zu können (vgl. Torres, 2010).

Andererseits erklären weitere Äußerungen von ihm, warum die Darstellung der Realität in *Amador* mit dem sogenannten *schüchternen Realismus* (vgl. S. 62) beschrieben werden kann. Trotz der bewussten Einbeziehung des Themas der Migration in den Film gibt León de Aranoa – im Widerspruch zu seinen anderen Motivationen – an, er strebe nicht an, gesellschaftliche Problematiken anzuprangern (vgl. Vidiella, 2010), sondern einfach, „über die großen Themen der Existenz zu sprechen, nämlich Liebe, Leben und Tod“ (La Provincia, 2012). Die festgestellte Vernachlässigung der Thematisierung des illegalen Migrationsstatus (vgl. S. 43) lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass für León de Aranoa nicht der Einwanderungsaspekt, sondern vielmehr die Stärke einer Frau in einer schwierigen Situation im Mittelpunkt des Films stehe (vgl. La República, 2019). Bei der Zuweisung der Beschäftigung im Pflegebereich und des Migrationsaspekts an Marcela beeinflusste ihn – eigenen Angaben zufolge – zwar die Tatsache, dass die Mehrheit der Pflegekräfte in Spanien lateinamerikanische Migrantinnen sind (vgl. La República, 2019), aber diese Merkmale setzte er nur mit dem dramatischen Zweck ein (vgl. ElDiario.es, 2010), das Einsamkeits- und Unzugehörigkeits-Gefühl der Figur zu verstärken und um ihre Entscheidungen zu bedingen (vgl. El País, 2010). Die Tatsache, dass Marcelas Staatsangehörigkeit nur durch die dreisekündige Aufnahme ihres Reisepasses mitgeteilt wird, die aufgrund ihrer Kürze leicht unbemerkt bleiben kann (vgl. S. 39), lässt sich leicht mit der Irrelevanz der Herkunft der Figur für den Regisseur in Verbindung bringen. Wie erläutert wurde (vgl. S. 57), hätte diese seiner Behauptung nach die Geschichte einer Spanierin sein können, und zwar, weil die Themen, die er mit dem Film vordergründig vertiefen will (die Stärke in widrigen Umständen, das Leben, die Liebe und der Tod) sich in jeder*m, unabhängig von der Herkunft, abbilden lassen (vgl. El País, 2010).

Beim Einbau dieser Stärke in Marcela beeinflusste León de Aranoa trotzdem ein Diskurs, der konkret mit ihrer Herkunft zu tun hat – wodurch ein weiterer Widerspruch in seinen Aussagen erkannt werden kann. Die Inspiration dafür, Stärke zu einem konstanten Merkmal bei der Darstellung einer peruanischen Migrantin zu machen, ist das Bild der

Frau aus den Anden, wie León de Aranoa auf der Pressekonferenz des Films auf der Berlinale erklärte: „Als ich anfang mit diesem Film, habe ich mir sie auch so vorgestellt. Eine kräftige Frau aus den Anden, die alles auf ihren Schultern trägt und keine Hilfe möchte. Ich dachte, Marcela wäre so eine Frau“ (2011, TC14:59 - 15:19).

Andine Frauen werden im 21. Jahrhundert in der peruanischen Gesellschaft maßgeblich als stark, unabhängig und voller Entschlossenheit bzw. als aufopferungsbereite, hart arbeitende Mütter imaginiert, wie Magda Simons Tejada in ihrer Arbeit zur Darstellung der andinen Frau im peruanischen Fernsehen festgestellt hat (vgl. 2008, S. 241f.). Ursprung dieser Vorstellung ist die Wahrnehmung, dass andine Frauen aus armen Verhältnissen, die oft von ihren Partnern betrogen und im Fall einer Schwangerschaft im Stich gelassen werden, eine große Kraft entwickeln würden, diesen Widrigkeiten zu begegnen (vgl. Simons Tejada, 2008, S. 241).

Dieses Bild der hart arbeitenden alleinerziehenden Mutter manifestiert sich im Film in der zweiten Phase der Charakterentwicklung Marcelas – von einer Frau, die wegen einer unerwarteten Schwangerschaft mit ihrem Mann bleibt (vgl. S. 45), zu einer Frau, die trotz ihrer Prekarität beschließt, alleine für ihr Kind zu sorgen (vgl. S. 47, S. 54). Diese Figurenentwicklung lässt sich auf einer globalen Ebene mit Diskursen um die Stigmatisierung von alleinerziehenden Müttern (vgl. Bergmann, 2001, S. 5) in Verbindung bringen.

Marcelas Konflikt zeigt dabei zunächst, wie diese Stigmatisierung die Betroffenen lähmen kann. Marcelas erste Phase, in der sie ausschließt, ihr Kind allein zu erziehen und – größtenteils aufgrund ihrer durch ihren Migrationsstatus verstärkten Vulnerabilität – in einer unglücklichen Beziehung bleibt, materialisiert die kollektiven Ängste, die von der fortbestehenden gesellschaftlichen Stigmatisierung alleinerziehender Mütter verursacht werden. Diese Ausgrenzung rührt von einer Verletzung gesellschaftlich akzeptierter Lebensmodelle:

Single mothers are deemed morally unfit and undesirable by society as they do not conform to the ideological family structure where both parents are present, and have involvement with their children's upbringing according to the gender roles society places on them. (Ridgway, 2014, S. 3)

Der Einbau einer Ermächtigung in der zweiten Phase der Figur, als Marcela den Entschluss fasst, Nelson zu verlassen und damit alleinerziehende Mutter zu werden, stellt

somit eine Brechung dieser Stigmatisierung dar. Im Film ist also ein Gegendiskurs erkennbar, der in der Forschung schon in den 1980er Jahren festgestellt wird. Laut diesem sollen Alleinerziehende Gefühle wie Scham für ihr Lebensmodell von sich weisen, aus einem Stigma wird ein neues „Lebensgefühl, das verspricht, denen, die damit kompetent umzugehen verstünden, neue, positive Möglichkeiten des Lebens zu eröffnen“ (Wagner-Winterhager, 1988, S. 642).

In der Forschung zu *Amador* wird darüber hinaus ein weiterer Diskurs in der Darstellung der Nationalität von Marcela erkannt. Während auf visueller Ebene – selbst wenn fast unmerklich – ihre Staatsangehörigkeit für die Zuschauer*innen geklärt wird (vgl. S. 39), wird ihre Herkunft in den Dialogen verallgemeinert (vgl. S. 38f.). Die Ursachen für diese Inszenierung, die Marcela als Teil einer homogenen lateinamerikanischen Gruppe präsentiert (vgl. S. 39), findet Monette in einem gesellschaftlichen Diskurs bzw. einer Praxis der spanischen Gesellschaft, die für sie ein Nachwirken der kolonialen Ideologie Spaniens darstellt (vgl. Monette, 2018, S. 30). Die Gleichsetzung verschiedener lateinamerikanischer Nationalitäten drücke die Idee aus, dass alle lateinamerikanischen Identitäten austauschbar sind, weil sie zu ehemaligen Kolonien derselben Region gehören (vgl. Monette, 2018, S. 30). Dies ist nach Paerregaard etwa in der Einwanderungspolitik Spaniens zu sehen: bei der Festlegung der Bedingungen für Arbeitserlaubnisse für Ausländer*innen fallen alle Lateinamerikaner*innen in dieselbe Kategorie bzw. für alle gelten dieselben Bestimmungen (vgl. 2010, S. 18).

Diese Verallgemeinerung in der Darstellung wirkt sich direkt auf die Rezeption des Films aus. Wie auch Monette herausgearbeitet hat (vgl. 2018, S. 29), haben Kritiker*innen Marcela immer wieder falsch zugeordnet: Für die *Deutsche Welle* etwa ist sie ecuadorianisch (vgl. Usi, 2011), für *Variety* (vgl. Holland, 2010) und *epd Film* (Worschesch, 2012) bolivianisch. Diese Verwechslung ihrer Herkunft in der internationalen Presse zeigt, wie diese Darstellung – wohl unbewusst – zur Aufrechterhaltung der kolonialistischen Sichtweise beitragen kann, in der die Austauschbarkeit lateinamerikanischer Staatsangehörigkeiten nicht hinterfragt wird.

In anderer Hinsicht lässt sich die Gestaltung der Äußerungen spanischer Figuren im Film über die Besetzung von Arbeitsplätzen durch Migrant*innen auf Diskurse der Willkommenskultur beziehen. Darunter wird grundsätzlich die positive Haltung der Gesellschaft gegenüber Migrant*innen verstanden (vgl. *Glossarartikel*:

Willkommenskultur, o. J.), die etwa in Hilfsbereitschaft und Empathie zu erkennen ist und die sich in den letzten Jahren etwa in Initiativen wie der *Refugees-Welcome* Bewegung ausgedrückt hat (vgl. Schiffauer, 2019, S. 288f.).

Im Film wird durch einen Vorwurf von Puri an Marcela – dass die Frauen ihrer Herkunft ihr Arbeit weggenommen hätten (vgl. S. 39) – die Einstellung zum Ausdruck gebracht, dass Migrant*innen Arbeitsplätze stehlen würden, welche in vielen stark von Migration betroffenen Gesellschaften verbreitet ist (vgl. Trotta, 2019). Dieser der Willkommenskultur entgegengesetzte Diskurs wird vor allem von rechten Eliten am Leben gehalten, wie etwa Quinonez in ihrer Studie zu Donald Trumps Reden und der gleichzeitigen rechten Berichterstattung in den USA über Migration beschreibt (vgl. 2018, S. 12). Dabei zeigen Studien (vgl. Trotta, 2019) wie jene von Constant über Einwanderung in mehreren Industrieländern, dass Migrant*innen keine Arbeitsplätze „stehlen“, sondern vielmehr langfristig sogar neue Arbeitsplätze schaffen (vgl. 2014).

Dass Puris Aussage in eine Erzählung eingebunden ist, in der Amador als die männliche spanische Hauptfigur ironisch äußert (TC 35:26-35:33), er erkenne nichts Schlechtes an der Tatsache, dass Migrant*innen Arbeitsplätze besetzen, legt nahe, dass der Film die Brechung des Diskurses des angeblichen migrantischen Job-Diebstahls beabsichtigt. Dies lässt vermuten, dass die Einstellungen der Willkommenskultur den Regisseur geprägt haben.

Die Migrant*innen gegenüber positive Einstellung, die im Film erkennbar ist, strebt der Forschung zufolge zwei Wirkungen an. Einerseits zielt der Film durch die Fokussierung der Erzählung auf die Perspektive einer Migrantin Monette darauf ab, den Diskurs um das umstrittene Thema der Migration positiv zu beeinflussen (vgl. 2018, S. 28). Andererseits intendiert *Amador* laut Black, Empathie gegenüber Migrant*innen zu wecken (vgl. 2017, S. 73), indem deren Schwierigkeiten gezeigt werden, wodurch der Blick der Zuschauer*innen geweitet werden sollte (vgl. 2017, S. 74). Diese Sichtbarmachung der Perspektive von Migrant*innen berge zudem die Hoffnung, dass sich diese Empathie in Prozessen der soziokulturellen Aufwertung marginalisierter Gruppen in der Gesellschaft niederschlägt (vgl. Black, 2017, S. 79).

Zuletzt sind in der Art und Weise, in der im Film über die Beschäftigung von Marcela gesprochen wird, zwei Diskurse um Pflegeberufe auszumachen. Einerseits lässt sich in der Selbstverständlichkeit, mit der Nelson ausgerechnet den Pflegebereich als die einzige

bzw. am leichtesten zugängliche Beschäftigung für Marcela vorschlägt (vgl. S. 39), die weit verbreitete Einstellung erkennen, dass Frauen sich besonders für Pflegeberufe eignen würden. Wie im Theorieteil eingeführt wurde, hat sich seit dem Aufkommen der Pflegeberufe in der christlichen Tradition die Auffassung durchgesetzt, dass Frauen aufgrund der „Tugenden“, die sie als Mütter und Hausfrauen erwerben würden, am besten für diesen Beruf geeignet sind (vgl. S. 12). Das Ausmaß dieses Diskurses zeigt sich darin, dass Care-Arbeit „weiterhin ganz überwiegend – ob familial oder beruflich – Frauen übertragen und von Frauen übernommen [wird], was nicht unerheblich zur Stabilisierung bestehender Geschlechterordnungen beiträgt“ (Brückner, 2010, S. 44).

Andererseits lässt sich in der Inszenierung der Äußerungen von Yolanda und Puri über die Beschäftigung von Marcela ein Diskurs der Normalisierung der Abwertung von Pflegeberufen erkennen. Die narrative Entscheidung, dass Yolanda beim Vorstellungsgespräch Marcela gegenüber in einer äußerst freundlichen Weise und ohne ein Bewusstsein der Abwertung zu zeigen meint, dass sie keine Qualifizierung für die Anstellung brauche (vgl. S. 54), offenbart, wie normalisiert die fehlende Anerkennung von Care-Arbeit ist. Diese Abwertung basiert auf der im Theorieteil erläuterten Vorstellung, dass Care-Arbeit keine „wirkliche“ bzw. „richtige“ Arbeit sei, weshalb der Schluss naheliegt, dass sie auch nicht „richtig“ bezahlt werden müsse, was zur Legitimierung der geringen Entlohnung beiträgt (vgl. Krawietz & Visel, 2014, S. 11; vgl. S. 14). Der Einbau der Szene, in der Puri, eine Frau, die wie Marcela am Rand der Gesellschaft steht, diese Abwertung vorbringt, als sie sagt, dass Marcelas Arbeit im Unterschied zu ihrer keine Qualifizierung brauche (vgl. S. 54), zeigt zudem, dass dieses Phänomen in allen Schichten verbreitet ist.

Reuben Muñoz behauptet, eine Inszenierung, die die Prekarität der Figur durch die Zuweisung eines Berufs aufgrund des Geschlechts und die Normalisierung der Abwertung dieser Beschäftigung sichtbar macht, könne dabei helfen, Ausbeutungsmechanismen in der Gegenwart zu erkennen und ein tieferes Verständnis dieser zu entwickeln (vgl. 2019, S. 1162).

5. Fazit und Ausblick

Die Ergebnisse aus der Analyse der Protagonistin *Amadors* mithilfe der *Uhr der Figur* bzw. der im Theorie-Kapitel vorgestellten Ansätze bieten erste Erkenntnisse über die

kaum erforschte Darstellung prekär beschäftigter Care-Migrantinnen aus Peru. Dabei hat sich die Systematik der Figurenanalyse nach Eder als ein hilfreiches Werkzeug erwiesen, um die Zusammenhänge in der Darstellung dieser sozialen Gruppe ans Licht zu bringen sowie um sich einiger außerdiegetischer Bedeutungen, die der Film vermittelt, anzunähern und die Ursachen bzw. den (potentiellen) Einfluss dieser Inszenierung auf die Gesellschaft herauszuarbeiten.

Bei der Analyse von Marcela als *fiktives Wesen* im ersten Kapitel hat sich herausgestellt, dass weibliches Geschlecht, prekäre Beschäftigung und instabiler psychischer Zustand stark zusammenhängen. Innerhalb der Unterkategorien konnte festgestellt werden, dass die peruanische Care-Migrantin als zurückhaltend, konservativ und als jemand, der aufgrund ihres Berufs (unbewusst) dazu neigt, unsichtbar zu werden, dargestellt wird. Kleidung und Frisur sind dabei Ausdrucks- oder Verstärkungsmittel für diese Merkmale. Die Körpersprache, bestehend aus melancholischen, schmerzhaften und unruhigen Blicken sowie der verzerrten Körperhaltung, wird mit dem Zweck eingesetzt, die Auswirkungen der mit dem sozialen Status einhergehenden Prekarität zu vermitteln. Die Staatsangehörigkeit ist in der Darstellung offenbar nahezu irrelevant. Eine Auswirkung dieser narrativen Entscheidung ist die falsche Zuweisung von Marcelas Nationalität in der Presse bzw. die potenzielle Verfestigung der Idee der Austauschbarkeit lateinamerikanischer Nationalitäten.

Ihr soziales Umfeld wird als von Armut und Unsicherheit geprägt gezeigt. Dies geschieht zunächst vor allem durch ihre kleine Wohnung, die gleichzeitig Nelsons improvisiertes Büro ist. Der Wohnort übernimmt dabei die Funktion, die Handlungsmöglichkeiten der Figur im Hinblick auf ihren Mutterwunsch einzuschränken, um so die Auswirkungen prekärer Wohnsituationen auf die Lebensgestaltung zu zeigen.

Die Inszenierung von Marcelas Arbeitsverhältnissen im Care-Bereich offenbart die Machtverhältnisse in diesem Sektor auf subtile Weise und zeigt, wie normalisiert die Aberkennung und Informalität dieser Beschäftigung unter Migrantinnen in Spanien ist: Während der Arbeitgeber als jemand ohne Bewusstsein für die Unsicherheit eines spontanen und kurzzeitigen Arbeitsangebots dargestellt wird, wird der Care-Arbeiterin keine Äußerung von Sorge über die Aussichtslosigkeit der Arbeit zugeschrieben (vgl. S. 42f.).

Auch wurde festgestellt, dass die Darstellung hervorhebt, wie die Qualität von Marcelas zwischenmenschlichen Beziehungen einen unmittelbaren Einfluss auf ihre Wahrnehmung der Prekarität hat: Während die Brüchigkeit ihrer Ehe mit Nelson alles schwieriger macht, werden ihre Beziehungen mit Amador und Puri, bei denen Solidarität vorherrscht, zum Ankerpunkt. Der Film schreibt der Solidarität unter Marginalisierungs-Betroffenen (Marcela, Amador und Puri) die Fähigkeit zu, die negativen Auswirkungen der Prekarität zu lindern. Dabei spielt es eine zentrale Rolle, dass die Beziehung zwischen Care-Arbeiterin und Pflegebedürftigem – trotz Reibereien – als freundlich und ermutigend gezeichnet wird. Gleichzeitig wird diese als ambivalent inszeniert, denn neben den positiven Seiten kommt die Vulnerabilität des Care-Berufs vor – als Amador stirbt und Marcela ihren Ankerpunkt verliert.

Bei der Betrachtung der Psyche fällt auf, dass Marcelas innere Welt als ängstlich, entfremdet und anomisch inszeniert wird. Interessant ist dabei, wie diesen psychischen Charakterzügen in der Forschung eine Realismus verleihende Funktion zugeschrieben wird. Die Tatsache, dass für Marcela der finanzielle Vorteil, den ihre Beschäftigung ihr bringt, überwiegt und sie daher den ihre Arbeit abwertenden Äußerungen keine Bedeutung beimisst, trägt zur Verortung von *Amador* in den filmischen Realismus bei, da diese Reaktion eine – laut Studien – verbreitete Einstellung unter Migrantinnen (vgl. S. 54) widerspiegelt.

Die Analyse von Marcela als Artefakt im zweiten Kapitel hilft, sich der Art der Auseinandersetzung mit der Realität in *Amador* anzunähern. Es wurde herausgefunden, dass die Wahl der Hauptdarstellerin grundlegend für die Gestaltung einer realistischen Figur war und dass die Kameraarbeit einigen etablierten Standards der realistischen Darstellung folgt. Die Einordnung des Werks in den sogenannten *schüchternen Realismus*, der der Einbau von Wirkungen über Ursachen gesellschaftlicher Problematiken priorisiert, erklärt an dieser Stelle, warum *Amador* die Informalität bzw. die prekären Arbeitsbedingungen in der Care-Arbeit zeigt, aber die illegale Migration nicht als eine der Ursachen dafür thematisiert (vgl. S. 43).

Anhand der bisher zusammengefassten Erkenntnisse über die Gestaltung von Marcela lässt sich, auf der Grundlage von drei im Laufe der Arbeit erwähnten Parametern der Studie *SDWRFT*, schlussfolgern, dass *Amador* keine verzerrte Darstellung peruanischer Care-Migrantinnen aufweist. Erstens, weil die Figur sich von den dort als Stereotyp

erkannten Mustern (vgl. S. 1, 17) entfernt. Zweitens, weil durch die Zuweisung der Hauptrolle an Marcela die Perspektive einer Angehörigen einer ausgegrenzten Minderheit Raum gegeben wird bzw. der Tendenz der Zuweisung von Neben- oder Statistenrollen an diese Figuren entgegengewirkt wird. Dies ist etwa im Fall peruanischer Care-Migrantinnen den Filmen *La Nana* (vgl. S. 20) und *La Once* (vgl. S. 20) zu entnehmen. In beiden Filmen sind Care-Migrantinnen aus Peru nur Nebenfiguren, die dementsprechend durch wenige Eigenschaften definiert sind und typisiert werden (vgl. Eder, 2008, S. 389). Dabei reduziert die filmische Erzählung diese auf ihre Funktion und lässt sie aufgrund der Zuweisung kontrastarmer Eigenschaften – Stille, Unsichtbarkeit und Widerstandslosigkeit – als flache Figuren wirken. Drittens, weil es *Amador* gelingt, aus einer peruanischen Care-Migrantin eine komplexe Figur zu schaffen, die eine Konstellation vielfältiger, einzigartiger Eigenschaften aufweist und dabei insbesondere nicht auf ihren Beruf reduziert wird, die also nicht als *typisiert*, sondern zutiefst *individualisiert* zu bezeichnen ist (vgl. Eder, 2008, S. 375f.).

In den symbolischen Bedeutungen, die in den Medien und in der Forschung aus dem Film abstrahiert wurden – präsentiert im dritten Kapitel – werden *Amador* kritische Absichten zugeschrieben. Für einige zeigt der Film, dass Handlungsmacht etwa von Politik eingeschränkt wird oder von entsprechenden Beziehungen abhängt. Andere sehen darin, dass Yolandas für Amadors Pflege auf Marcela angewiesen ist, einen Verweis auf die Abhängigkeit der Mittelschicht des Globalen Nordens von der Abwertung von Care-Arbeit, um sich von unliebsamen Aufgaben zu entlasten. Eine weitere Interpretation weist der Schlusszene des Films die Absicht zu, marginalisierten Berufen zu mehr Sichtbarkeit zu verhelfen. Auch an der in dieser Arbeit festgestellten Symbolik wurde erkannt, dass der Film ein kritisches Potential hat, da er die Ungleichheit in den Beziehungen im Care-Bereich zwischen Globalem Norden und Süden widerspiegelt.

Das Werk hätte aber noch eine vollständigere Grundlage für die direkte Vermittlung von zwei für Marcelas Gestaltung relevanten gesellschaftlichen Verhältnissen anbieten können, um so der Realität peruanischer Care-Migrantinnen (in Spanien) (vgl. Kapitel 2.3. und 4.1.) und dem selbst gesetzten Anspruch des Regisseurs gerechter zu werden. Wie im vierten Kapitel, *Symptom*, herausgearbeitet wurde, bestand dieser darin, das Leben einer Migrantin ausführlich zu schildern, um der reduktionistischen Berichterstattung eine Empathie weckende Erzählung entgegenzusetzen (vgl. S. 65f.).

Zu einer tieferen Auseinandersetzung mit dem Leben einer Migrantin mit illegalem Aufenthaltsstatus würde dementsprechend der eindeutige diegetische Verweis auf diesen Status gehören, da er überaus wichtig für die Charakterisierung Marcelas war, wie aus dem Interview mit Magaly Solier (vgl. S. 58f.) hervorgeht. Dieses Auslassen hat zur Folge, dass das Publikum den Zusammenhang zwischen illegaler Migration und prekärer Beschäftigung ohne diese außerdiegetische Information nicht herstellen kann. Als Ursache dieses Mangels wurden die Motivationen des Regisseurs ausgemacht, die teilweise im Widerspruch mit diesem Anspruch stehen: Für ihn stand das Erzählen über einen Menschen in Schwierigkeiten zunächst im Mittelpunkt, der Migrationsaspekt sollte nur das Drama der Figur verstärken.

Als Grundlage für das Erkennen eines weiteren Aspekts, der mit prekärer Beschäftigung zusammenhängt, hätte das Werk zudem dienen können, wenn diegetische Hinweise auf Marcelas andine Herkunft eingebaut worden wären. Auch wenn sich León de Aranoa, wie er auf der *Berlinale* angab, vom Bild der starken Frauen aus den Anden inspirieren ließ, um Marcela zu einer widerstandsfähigen Frau zu machen (vgl. S. 67), ist diese Information im Film nicht präsent. Dadurch wird die Chance vertan, sichtbar zu machen, dass die prekären Arbeitsmöglichkeiten andiner Migrantinnen oft mit den Zuschreibungen an ihre Ethnie zusammenhängen, da diesen auf nationaler Ebene in Peru tendenziell Beschäftigungen im Care-Bereich zugeschrieben werden (vgl. S. 39).

Trotzdem gelingt es León de Aranoa, ein Werk zu schaffen, das Empathie mit Migrant*innen erzeugen kann. Da im Film Migration nicht als ein Phänomen dargestellt wird, das Konflikte in der spanischen Gesellschaft auslöst (vgl. Black, 2017, S. 73), vermag das Werk es, zur Willkommenskultur in Spanien (vgl. S. 68f.) beizutragen, wie Black behauptet: „Amador ends up being a film of encouraging sympathy towards the reality of the displaced global subjects in Spain and tries to unite an understanding of their (immigrants) reality through the expected cultural tolerance from us (the receiving society)“ (2017, S. 79). Eine solche Lesart legt auch die Einordnung der Filmografie León de Aranoas nahe, der ein hohes Engagement zugeschrieben wird, die Lebensumstände sozial Ausgegrenzter tiefgehend zu behandeln (vgl. Black, 2017, S. 73).

Die Ergebnisse dieser Arbeit bestätigen, dass es, um gegen die medial verzerrten Darstellungen bzw. die Stereotypisierung von Angehörigen marginalisierter Gruppen anzukämpfen, nicht ausreicht, diese Figuren ins Zentrum der Erzählung zu rücken,

sondern dass es notwendig ist, sie in verschiedenen Facetten bzw. Rollen ihres Lebens zu zeigen und ihre Konflikte ebenso darzulegen wie die Auswirkungen der Prekarität auf alle Ebenen ihrer Existenz.

Dieser Wandel in der Darstellungsweise von (peruanischen) Care-Migrant*innen ist von Relevanz, da diese Inszenierungen das Potenzial besitzen, Bewusstsein für den Bedarf besserer Arbeitsbedingungen bzw. Lebensumstände für diese Gruppe zu schaffen (vgl. Šadl & Pivec, 2019, S. 931) und einen Beitrag zur Anerkennung der Rolle dieser Beschäftigten bei der Entwicklung der Zielländer zu leisten.

6. Literaturverzeichnis

Anderson, Bridget (2000). *Doing the Dirty Work? The Global Politics of Domestic Labour*. Zed Books. London/New York

Anderson, Bridget (2010). Migration, immigration controls and the fashioning of precarious workers. *Work, employment and society*, 24(2), 300–317.

<https://doi.org/10.1177/0950017010362141>

Apitzsch, Ursula & Schmidbaur, Marianne (2010). Vorwort. In Ursula Apitzsch & Marianne Schmidbaur (Hrsg.), *Care und Migration. Die Ent-Sorgung menschlicher Reproduktionsarbeit entlang von Geschlechter- und Armutsgrenzen*. Verlag Barbara Budrich. Opladen/Farmington Hills, MI

Arteaga, Ana María (2010). *Mujeres Migrantes Andinas. Contexto, políticas y gestión migratoria*. Europäische Union, abriendo mundos.org, Oxfam. Santiago de Chile

ATH-ELE (2021). *Estadísticas 2020 ATH-ELE*. ATH-ELE Asociación de Trabajadoras del Hogar Etxeko Langileen Elkartea

Aulenbacher, Brigitte (2009). Die soziale Frage neu gestellt. Gesellschaftsanalysen der Prekarisierungs- und Geschlechterforschung. In Robert Castel & Klaus Dörre (Hrsg.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts* (S. 65–77). Campus Verlag. Frankfurt/New York

Avilés, Marco (2017). *No soy tu cholo*. Debate. Lima

Avilés, Marco (22.3.2022). Cómo hablar de blanquitud sin ofender a las personas blancas. *The Washington Post*. Abgerufen am 1.10.2022 von <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/03/22/peru-pelicula-netflix-hasta-que-nos-volvamos-a-encontrar-stephanie-cayo-blanquitud/>

Barker, Chris (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. SAGE Publications. London/Thousand Oaks/Dew Delhi

Beckmann, Sabine (2016). *Sorgearbeit (Care) und Gender. Expertise zum Siebten Altenbericht der Bundesregierung*. Deutsches Zentrum für Altersfragen. Berlin.

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-49972-4>

Bedoya, Ricardo (2017). *El Perú Imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional*. Universidad de Lima Fondo Editorial. Lima

Benel, Omar (12.3.2011). „Amador“, el nuevo „hijo“ de la peruana Magaly Solier. *ElMundo.es*. Abgerufen am 7.10.2022 von https://www.elmundo.es/america/2011/03/12/estados_unidos/1299950892.html

Bergmann, Christine (2001). Vorwort. In Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hrsg.), *Alleinerziehen—Vielfalt und Dynamik einer Lebensform*. (S. 5-6) Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart/Berlin/Köln

Black, Kyle K. (2017). La inmigración y la labor inmaterial en Amador (2010) de Fernando León de Aranoa. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 7(2), 250–252. <https://doi.org/10.5070/T472035427>

Brinkmann, Ulrich; Dörre, Klaus; Röbenack, Silke; Kraemer, Klaus, & Speidel, Frederic (2006). *Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse*. Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn

Brown, Hannah (23.9.2011). ‘Amador’ is quiet but powerful. *The Jerusalem Post*. Abgerufen am 7.10.2022 von <https://www.jpost.com/arts-and-culture/entertainment/amador-is-quiet-but-powerful>

Brückner, Margrit (2010). Entwicklungen der Care-Debatte. Wurzeln und Begrifflichkeiten. In Ursula Apitzsch & Marianne Schmidbaur (Hrsg.), *Care und Migration. Die Ent-Sorgung menschlicher Reproduktionsarbeit entlang von Geschlechter- und Armutsgrenzen* (S. 43–58). Verlag Barbara Budrich. Opladen/Farmington Hills, MI

Buttes, Stephen (2014). Huaso Romance as Neoliberal Reform in Sebastián Silva’s *La nana*. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23(4), 345–362. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2014.958142>

Camps, Martín (2010). La nana by Sebastián Silva. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 39(2), 250–252. <https://www.jstor.org/stable/41340904>

- Castel, Robert (2008). *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit* (2. Auflage (Sonderausgabe)). UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz
- Constant, Amelie F. (2014). Do migrants take the jobs of native workers? *IZA World of Labor*, 10. <https://doi.org/10.15185/izawol.10>
- Cuarón, Alfonso (2019). *Academy Awards Acceptance Speech* [Rede]. Academy Awards Acceptance Speech Database. <http://aaspeechesdb.oscars.org/link/091-8/>
- de Haas, Hein; Czaika, Mathias; Flahaux, Marie-Laurence; Mahendra, Edo; Natter, Katharina; Vezzoli, Simona & Villares-Varela, María (2018). International Migration. Trends, determinants and policy effects. *International Migration Institute Working Paper Series no. 142*.
- Deeds, Christopher (1986). Reaganomics and Thatcherism. Origins, Similarities and Differences. In John Atherton (Hrsg.), *GB and US: How far? How close?* (Neuaufgabe [Online], S. 97–115). Presses universitaires François-Rabelais. Tours
- del Rio Gabiola, Irune (2013). Globalizing the care chain. Representations of Latinas in „Maid in America“. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 42(1), 119–130. <https://www.jstor.org/stable/43589516>
- Domingo Amestoy, Susana (2020). Defamiliarizing the Maid: Alicia Scherson's Play. In Elizabeth Osborne & Sofia Ruiz-Alfaro (Hrsg.), *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema* (S. 121–142). Palgrave Macmillan. Cham
- Eder, Franz X. (2006). Historische Diskurse und ihre Analyse – eine Einleitung. In Franz X. Eder (Hrsg.), *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen* (S. 9–23). Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden
- Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Schüren Verlag GmbH. Marburg
- El País. (8.10.2010). Entrevista con Fernando León de Aranoa. Director de „Amador“. *El País*. Abgerufen am 8.10.2022 von https://elpais.com/cultura/2010/10/08/actualidad/1286546400_1286553589.html

ElDiario.es. (4.10.2010). Fernando León: “Ordenar las piezas de nuestra vida es nuestra responsabilidad”. *ElDiario.es*. Abgerufen am 8.10.2022 von https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/fernando-leon-ordenar-piezas-responsabilidad_1_5381199.html

Fraser, Nancy (1994). After the Family Wage: Gender Equity and the Welfare State. *Political Theory*, 22(4), 591–618. <http://www.jstor.org/stable/192041>

Fudge, Judy (2011). The Precarious Migrant Status and Precarious Employment. The Paradox of International Rights for Migrant Workers. *Metropolis British Columbia: Centre of Excellence for Research on Immigration and Diversity Working Paper No. 11-15*. <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/cllpj34&div=9&id=&page=>

Giannetti, Louis (2014). *Understanding Movies* (13. Auflage). Pearson. Boston

Glossarartikel: Willkommenskultur. (o. J.). In *IQ Netzwerk Niedersachsen*. Abgerufen am 8.10.2022 von <https://web.archive.org/web/20160304091107/http://www.migrationsportal.de/glossar/willkommenskultur>

Gobierno de España - Ministerio de Trabajo y Economía Social. (2019). *Encuesta de Población Activa (EPA)*. Gobierno de España - Ministerio de Trabajo y Economía Social. <https://www.mites.gob.es/ficheros/ministerio/estadisticas/anuarios/2019/epa/epa.pdf>

Haug, Sebastian; Braveboy-Wagner, Jacqueline, & Maihold, Günther (2021). The ‘Global South’ in the study of world politics: Examining a meta category. *Third World Quarterly*, 42(9), 1923–1944. <https://doi.org/10.1080/01436597.2021.1948831>

Hawie Lora, Illian Milagros; Flores Molina, Nancy Margarita & Calderón Marmolejo, Joshua Adonai (2009). *Trabajadora y trabajador del hogar. Tú tienes derechos. Conócelos y exígelos*. Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social. Lima

Hochschild, Arlie Russell (2001). Globale Betreuungsketten und emotionaler Mehrwert. In Will Hutton & Anthony Giddens (Hrsg.), *Die Zukunft des globalen Kapitalismus* (S. 157–176). Campus Verlag. Frankfurt/New York

Holland, Jonathan (17.10.2010). *Amador. Thoughtful but severely overstretched*. Variety. Abgerufen am 7.10.2022 von <https://variety.com/2010/film/reviews/amador-1117943850/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2015). *Encuesta Demográfica y de Salud Familiar-ENDES*. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Lima

Instituto Peruano de Economía. (2021). *Pobreza 2020: El Perú retrocede 10 años*. [https://www.ipe.org.pe/portal/pobreza-2020-el-peru-retrocede-10-anos/#:~:text=A%20nivel%20de%20regiones%2C%20de,Madre%20de%20Dios%20\(11.3%25\)](https://www.ipe.org.pe/portal/pobreza-2020-el-peru-retrocede-10-anos/#:~:text=A%20nivel%20de%20regiones%2C%20de,Madre%20de%20Dios%20(11.3%25))

International Labour Organization. (2015). *ILO global estimates on migrant workers. Results and methodology. Special focus on migrant domestic workers*. International Labour Organization. Genf

International Labour Organization. (2016). *Non-standard employment around the world. Understanding challenges, shaping prospects*. International Labour Organization. Genf

Kozol, Wendy (2009). Filming the Care Chain: A Review Essay. *The Scholar & Feminist Online*, 8(1). https://sfonline.barnard.edu/work/kozol_01.htm

Krawietz, Johanna, & Visel, Stefanie (2014). Einleitung. Domestic Workers und Nurse Migration—Dynamiken transnationaler Carearbeit. In Johanna Krawietz & Stefanie Visel (Hrsg.), *Prekarisierung transnationaler Carearbeit. Ambivalente Anerkennung* (1. Auflage, S. 7–19). Verlag Westfälisches Dampfboot. Münster

Krenn, Manfred (2013). Prekäre Integration. Zu den Besonderheiten eingeschränkter sozialer Teilhabe von MigrantInnen durch prekäre Arbeit. *SWS-Rundschau*, 53(4), 382–403. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-458180>

- Kron, Thomas (2004). Selbstbehauptung: Zum Verlust sozialer Wertschätzung in der modernen Gesellschaft. In Thomas Kron & Uwe Schimank (Hrsg.), *Die Gesellschaft der Literatur* (S. 265–291). Verlag Barbara Budrich. Opladen
- La Provincia. (10.2.2012). Fernando León: „El tema principal de la película es la vida“. *La Provincia*. Abgerufen am 9.10.2022 von <https://www.laprovincia.es/cultura/2012/02/10/fernando-leon-tema-principal-pelicula-10598538.html>
- La República. (23.5.2019). “Me he exprimido en esta película”. *La República*. Abgerufen am 9.10.2022 von <https://larepublica.pe/mundo/487863-me-he-exprimido-en-esta-pelicula/>
- Leal, Diego F. & Harder, Nicolas L. (2021). Global dynamics of international migration systems across South–South, North–North, and North–South flows, 1990–2015. *Applied Network Science*, 6(8). <https://doi.org/10.1007/s41109-020-00322-x>
- Luterman, Sara (6.7.2022). *Movies and TV don't portray how domestic workers really live, new report shows*. The 19th. Abgerufen am 9.10.2022 von <https://19thnews.org/2022/07/domestic-workers-representation-media-tv-movies/>
- Lutz, Helma (2009). Who Cares? Migratinnen in der Pflege in deutschen Privathaushalten. In Christa Larsen, Angela Joost, & Sabine Heid (Hrsg.), *Illegale Beschäftigung in Europa. Die Situation in Privathaushalten älterer Personen—Illegal Employment in Europe. The Situation in Private Homes of the Elderly* (1. Auflage, S. 41–50). Rainer Hampp Verlag. München/Mering
- Lutz, Helma (2013). Domestic workers and migration. In Immanuel Ness (Hrsg.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781444351071>. Hoboken NJ
- Lutz, Helma (2018). *Die Hinterbühne der Care-Arbeit. Transnationale Perspektiven auf Care-Migration im geteilten Europa* (1. Auflage). Beltz Juventa. Weinheim
- Mikos, Lothar (2008). *Film- und Fernsehanalyse* (2. überarbeitete Auflage). UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz

- Monette, Marie-Eve (2018). Quechua-Andean and Spanish Knowledges in Fernando León de Aranoa's *Amador* (2010). *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 72(1), 27–38. <https://doi.org/10.1080/00397709.2018.1421836>
- National Domestic Workers Alliance. (2021). *What is the Pop Culture Worker Council?* Abgerufen am 10.10.2022 von <https://www.domesticworkers.org/programs-and-campaigns/changing-the-story/pop-culture-worker-council/>
- National Domestic Workers Alliance, & USC. (2022). *Spotlighting Domestic Workers Representation in Film & TV*. National Domestic Workers Alliance & University of Southern California Annenberg School for Communication and Journalism Norman Lear Center Media Impact Project
- Noble, Fiona (2018). Beyond the Sea: Seascapes and Migration in Contemporary Spanish Cinema. *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(6), 637–656. <https://doi.org/10.3828/bhs.2018.37>
- Nowak, Iris (2011). *Prekäre Arbeitsverhältnisse in Gesundheitseinrichtungen – am Beispiel stationärer Altenpflege*. Fachtag „Sozialer Dialog in der Diakonie“, Leipzig
- Ojeda Parra, Teresa (2018). Trabajadoras del hogar en el Perú. Punto de encuentro entre la violencia, acceso restringido a la educación y al ejercicio de su ciudadanía. *Decisio*, 48–49, 89–94. https://www.crefal.org/decisio/index.php?option=com_content&view=article&id=219&Itemid=161
- Osborne, Elizabeth (2020). Moving Beyond Maternalism. Negotiating Models of Womanhood in *La nana*, *Cama adentro*, and *Hilda*. In Elizabeth Osborne & Sofía Ruiz-Alfaro (Hrsg.), *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema* (S. 53–74). Palgrave Macmillan. Cham
- Padilla, Yajaira M. (2009). Domesticating Rosario: Conflicting Representations of the Latina Maid in U.S. Media. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 41–59. <https://www.jstor.org/stable/20641946>
- Paerregaard, Karsten (2007). La migración femenina: Estrategias de sostenimiento y movilidad social entre peruanos en España y Argentina. *Anthropologica*, 25(25), 61–82.

http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122007000100003&lng=es&tlng=es.

Paerregaard, Karsten (2010). *Peruvians Dispersed. A Global Ethnography of Migration*. Lexington Books. Lanham/Plymouth, UK

Paerregaard, Karsten (2012). Commodifying Intimacy: Women, Work, and Care in Peruvian Migration. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 17(3), 493–511. <https://doi.org/10.1111/j.1935-4940.2012.01255.x>

Quinonez, Erika Sabrina (2018). *(Un)Welcome to America: A Critical Discourse Analysis of Anti-Immigrant Rhetoric in Trump's Speeches and Conservative Mainstream Media* [Masterarbeit]. California State University - San Bernardino. https://scholarworks.lib.csusb.edu/etd/635/?utm_source=scholarworks.lib.csusb.edu%2Fetd%2F635&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Quintana Morraja, Ángel (2009). Fernando León de Aranoa: „Princesas“ (2005) y el realismo tímido en el cine español. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 32, 251–263. https://doi.org/10.1163/9789401206372_018

Reuben Muñoz, Lindsey (2019). The Biopolitics of Domesticity in Fernando León de Aranoa's *Amador* (2010). *Bulletin of Spanish Studies*, 96(7), 1153–1175. <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1651009>

Ridgway, Emma (2014). *Broken homes and „men deserts“: A critical discourse analysis exploring news media constructions of single motherhood in the UK* [Manchester Metropolitan University (unpublished)]. Manchester <https://e-space.mmu.ac.uk/576483/>

Rojas Contreras, Laslo (17.3.2010). *Magaly Solier habla sobre „Amador“*. Cinencuentro. Abgerufen am 10.10.2022 von <https://www.cinencuentro.com/2010/03/17/magaly-solier-habla-sobre-amador/>

Šadl, Zdenka & Pivec, Nataša (2019). Representations of domestic workers in films *La Nana* and *Dolores Claiborne*. *Teorija in praksa*, 56(3), 930–947. <https://www.fdv.uni-lj.si/docs/default-source/tip/rezentacije-gospodinjstvih-pomo%C4%8Dnic-v-filmih-la-nana-in-dolores-claiborne.pdf?sfvrsn=0>

Sánchez Aguilar, Aníbal (2012). *Perfil Migratorio del Perú 2012*. International Organization for Migration.

Sánchez Aguilar, Aníbal; Trejo Bedón, Juan; Huamán Vera, Edgar & Moreno Ruiz, Julio Silverio (2009). *Migración Internacional en las Familias Peruanas y Perfil Del Peruano Retornante*. Instituto Nacional de Estadística e Informática / International Organization for Migration.

Sánchez Aguilar, Aníbal; Trejo Bedón, Juan & Palomares Cristobal, Roxana (2020). *Estadísticas de la Emigración Internacional de Peruanos e Inmigración de Extranjeros 1990—2018*. Instituto Nacional de Estadística e Informática / International Organization for Migration.

Schiffauer, Werner (2019). The Refugees-Welcome Movement. A New Form of Political Action. In Jan-Jonathan Bock & Sharon Macdonald (Hrsg.), *Refugees Welcome? Difference and Diversity in a Changing Germany* (S. 288–310). Berghahn Books. New York/Oxford

Schirilla, Nausikaa (2015). Die Arbeit von MigrantInnen in Haushalten Pflegebedürftiger zwischen Prekariat und Autonomie. In Thomas Geisen & Markus Ottersbach (Hrsg.), *Arbeit, Migration und Soziale Arbeit* (S. 361–374). Springer VS. Wiesbaden

Schnabl, Christa (2011). Arbeiter(innen) ohne Grenzen. Zur Dringlichkeit einer sozialetischen Reflexion über transnationale Fürsorgearbeit. *Jahrbuch für Christliche Sozialwissenschaften*, 52, 143–167 <https://www.uni-muenster.de/Ejournals/index.php/jcsw/article/view/107>

Scully, Ben (2016). Precarity North and South. A Southern Critique of Guy Standing. *Global Labour Journal*, 7(2), 160–173. <https://doi.org/10.15173/glj.v7i2.2521>

Simons Tejada, Magda (2008). *La Imagen de la Mujer Andina en la Televisión Peruana: “Dina Páucar, La Lucha por un Sueño”* [Bachelorarbeit]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Standing, Guy (2011). *The Precariat. The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic. London

Sticchi, Francesco (2021). *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television. Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinction*. Palgrave Macmillan. Cham
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-63261-8>

Ströhl, Andreas (2014). *Medientheorien kompakt* (1. Auflage). UVK
Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz/München

Tapley, Kristopher (23.10.2018). *Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind 'Roma'*. Variety. Abgerufen am 8.10.2022 von
<https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>

Tataryn, Anastasia (2021). *Law, Migration and Precarious Labour. Ecotechnics of the Social*. Routledge. Abingdon/New York

Torres, Laura G. (8.10.2010). Fernando León de Aranoa sobre „Amador“: ‚Me gustan los dramas que saben reírse‘. rtve. Abgerufen am 8.10.2022 von
<https://www.rtve.es/noticias/20101008/fernando-leon-aranoa-maravilloso-hablar-vida-poder-tratar-todos-generos/360042.shtml>

Tronto, Joan (2000). Demokratie als fürsorgliche Praxis. *Feministische Studien extra: Fürsorge - Anerkennung - Arbeit*, 18, 25–42.

Trotta, Tiziana (1.7.2019). No roban empleos ni lastran la economía: Así contribuyen los migrantes al desarrollo de Europa. *El País*. Abgerufen am 9.10.2022 von
https://elpais.com/elpais/2019/06/24/migrados/1561377367_628933.html

Usi, Eva (16.2.2011). „Amador“ es aclamada en la Berlinale. *Deutsche Welle*. Abgerufen am 8.10.2022 von <https://www.dw.com/es/amador-es-aclamada-en-la-berlinale/a-14844106>

Vázquez, Karina Elizabeth (2014). Corre muchacha, corre: Estructura de Clases Y Trabajo Doméstico en „La Nana“ (2009), de Sebastián Silva. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 43(2), 161–178. <https://www.jstor.org/stable/43589638>

Vidiella, Rafa (6.10.2010). *Fernando León: „Deberíamos aprender de los que llevan toda la vida en crisis“*. *20minutos*. Abgerufen am 8.10.2022 von <https://www.20minutos.es/noticia/834845/0/fernando/leon/amador/>

Visram, Talib (15.6.2022). Hollywood's portrayal of domestic workers is a barrier to their real-life humanization. *Fast Company*. Abgerufen am 8.10.2022 von <https://www.fastcompany.com/90761006/hollywoods-portrayal-of-domestic-workers-is-a-barrier-to-their-real-life-humanization>

Viviano Llave, Teresa (2007). *Detrás del Mandil. Trabajadoras del Hogar, Víctimas del Maltrato y Hostigamiento Sexual*. Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social-MIMDES. Lima

Wagner, Matthias (2015). Wanderarbeitende am Rand der Gesellschaft. In Thomas Geisen & Markus Ottersbach (Hrsg.), *Arbeit, Migration und Soziale Arbeit* (S. 375–394). Springer VS. Wiesbaden

Wagner-Winterhager, Luise (1988). Erziehung durch Alleinerziehende. Der Wandel der Familienstrukturen und seine Folgen für Erziehung und Bildung von Kindern und Jugendlichen als Gegenstand öffentlichen Interesses. *Zeitschrift für Pädagogik*, 34(5), 641–656. <https://doi.org/10.25656/01:14492>

Wahl, Stefanie A. (2014). Auf der Suche nach Anerkennung—Prekarität und Missachtungserfahrungen in der Pflegearbeit. In Johanna Krawietz & Stefanie Visel (Hrsg.), *Prekarisierung transnationaler Carearbeit. Ambivalente Anerkennung* (1. Auflage, S. 20–36). Verlag Westfälisches Dampfboot. Münster

Wirz, Eugenie (2020). *Care-Arbeit und Familie transnational—Rekonstruktionen sozialer Netzwerke ukrainischer Arbeitsmigrantinnen*. Springer VS. Wiesbaden

Wolfe, Julia; Kandra, Jori; Engdahl, Lora & Shierholz, Heidi (2020). *Domestic workers chartbook*. Economic Policy Institute. Washington DC

Worschesch, Rudolf (1.6.2012). Kritik zu Amador und Marcelas Rosen. *epd-film*. Abgerufen am 8.10.2022 von <https://www.epd-film.de/filmkritiken/amador-und-marcelas-rosen>

7. Medienverzeichnis

[Adolfowr]. (9.10. 2010). *Magaly Solier nueva película* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=P2FWcn2L5V4>

Alberdi, Maite (Regisseurin). (2014). *La Once*. [Film] Taricco, Clara (Produzentin)

[alianzafrancesalima]. (2.8.2012). *Rendez Vous—MAGALY SOLIER CONFERENCIA*

[Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HoNKwyqHXrk&t=189s>

[amadorreposado]. (25.8.2010). *Como se hizo „Amador“*. Dirigida por Fernando León de Aranoa [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AVYLdCBY15g>

Dunn, Sarah [Produzentin]. (2016-2021). *American Housewife* [Fernsehserie]. Eight Sisters Productions, Weiner & Schwartz Productions, Kapital Entertainment, ABC Studios

Avilés, Lila (Regisseurin). (2018). *The Chambermaid*. [Film] Avilés, Lila (Produzentin)

[Berlinale]. (2011). *Pressekonferenz Amador—Berlinale* [Video]. Berlinale.de.

https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2011/02_programm_2011/02_filmdatenblatt_2011_20111619.html#tab=video10

Cuarón, Alfonso (Regisseur). (2018). *Roma*. [Film] Celis, Nicolás; Cuarón, Alfonso; Rodríguez, Gabriela (Produzent*innen)

[elreferenteweb]. (15.10.2010). *Amador de Fernando León de Aranoa* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XoPdh8BQYhY>

González Iñárritu, Alejandro (Regisseur). (2006). *Babel*. [Film] Golin, Steve; González Iñárritu, Alejandro; Kilik, Jon (Produzenten)

González, María Paz (Regisseurin) (2019). *Lina de Lima*. [Film] Alberdi, Maite;

Bascuñán, Fernando; Erenchún, Constanza; Juarez Allen, Gema; Nasi, Giancarlo (Produzent*innen)

Kohan, David; Burrows, James; Mutchnick, Max (Produzenten). (1998-2006, 2017-2020). *Will & Grace* [Fernsehserie]. KoMut Entertainment, OLN, New Dominion Pictures, Everything Entertainment

León de Aranoa, Fernando (Regisseur) (2002). *Los lunes al sol*. [Film] Querejeta, Elías; Roures, Jaime (Produzenten)

León de Aranoa, Fernando (Regisseur) (2005). *Princesas*. [Film] León de Aranoa, Fernando; Roures, Jaime (Produzenten)

León de Aranoa, Fernando (Regisseur) (2010). *Amador*. [Film] Mediapro

Llosa, Claudia (Regisseurin) (2009). *La teta asustada*. [Film] Chavarrías, Antonio; Morales, José María; Llosa, Claudia (Produzent*innen)

Prado, Anayansi (Regisseurin). (2005). *Maid in America*. [Film] Impacto Films

Savoca, Nancy (Regisseurin). (2003). *Dirt*. [Film] Guay, Richard (Produzent)

Scherson, Alicia (Regisseurin) (2005). *Play*. [Film] López, Macarena (Produzentin)

Silva, Sebastián (Regisseur) (2009). *La Nana*. [Film] González, Gregorio (Produzent)

Sternin, Robert; Fraser, Prudence; Lombardi, Frank; Lucas, Caryn (Produzent*innen). (1993-1999). *The Nanny*. [Fernsehserie] CBS

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 01: Cover: AMADOR. Mediapro

Abb. 02: Still: AMADOR. Min.:00:13:36

Abb. 03: Still: AMADOR. Min.:01:43:02

Abb. 04: Still: AMADOR. Min.:00:20:36

Abb. 05: Still: AMADOR. Min.:00:11:50

Abb. 06: Still: AMADOR. Min.:01:41:10

Abb. 07: Still: AMADOR. Min.:00:46:29

Abb. 08: Still: AMADOR. Min.:01:37:13

Abb. 09: Still: AMADOR. Min.:00:03:59

Abb. 10: Still: AMADOR. Min.:00:06:17

Erklärung

„Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Masterarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet.“

Berlin, den 17.10.2022



Rojas Zuloaga, Isabel Rosalind