



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

INTRAMUROS

Mediale Inszenierung von *Barrios Cerrados* oder
Countries im Argentinischen Film

Verfasserin

Sarah Castrian

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin :

A 190 362 353
UF Russisch UF Spanisch
Univ. -Prof. Dr. Kathrin Saringen

Gewidmet meiner Familie.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
2. BARRIOS CERRADOS UND COUNTRIES: HISTORISCHER KONTEXT	9
2.1. DEFINITION UND TYPISIERUNG	9
2.2. BARRIOS CERRADOS IN ARGENTINIEN.....	13
2.2.1. Entstehung und Hintergründe.....	13
2.2.2. Auswirkungen und Konsequenzen.....	16
3. BARRIOS CERRADOS (RAUM)THEORETISCH GEDACHT.....	19
3.1. ZUM RAUMBEGRIFF: EIN KURZER ÜBERBLICK.....	19
3.2. BARRIOS CERRADOS ALS PHYSISCHE MANIFESTATION SOZIALER TATBESTÄNDE? ZUR THEORIE PIERRE BOURDIEUS.....	20
3.2.1. Der soziale, der physische und der angeeignete physische Raum.....	21
3.2.2 Kritik.....	27
3.3. BARRIOS CERRADOS IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN ZENTRUM UND PERIPHERIE	29
3.3.1. Der ‚periphere Blick 1‘	29
4. BARRIOS CERRADOS IM ARGENTINISCHEN FILM.....	30
4.1. UNA SEMANA SOLOS VON CELINA MURGA	32
4.1.1. Die Regisseurin	32
4.1.2. Zum Film: Handlung und Aufbau	34
4.1.3. Die handelnden Figuren und ihre Konstellation.....	36
4.1.3.1. Die Bewohner des Barrio Cerrado.....	36
4.1.3.2. Der Fremde und die Bediensteten.....	41
4.1.4. Der Ort des Geschehens - das Barrio Cerrado.....	44
4.1.4.1. Dichotomie Naturraum vs. Überwachungsraum	44
4.1.4.2. Dichotomie Innen vs. Außen.....	46
4.1.5. Filmsprache: Zur Bedeutung von Farbe, Licht, Kamera und Musik in Una semana solos.....	47
4.1.5.1. Die Farbe Grün.....	47
4.1.5.2. Licht und Schatten.....	47
4.1.5.3. Die Kamera - Stiller Beobachter	48
4.1.5.4. Musik.....	49
4.1.6. Konklusion.....	52

4.2. LAS VIUDAS DE LOS JUEVES VON MARCELO PIÑEYRO	54
4.2.1. Der Regisseur	54
4.2.2. Zum Film: Handlung	55
4.2.3. Struktur und Aufbau	56
4.2.4. Die Figuren und ihre Konstellation	57
4.2.4.1. Die Bewohner des <i>Barrio Cerrado</i>	57
4.2.4.2. Die ‚Nicht-Bewohner‘ des <i>Barrio Cerrado</i>	68
4.2.5. Der Handlungsraum <i>Barrio Cerrado</i>	69
4.2.5.1. Das <i>Barrio Cerrado</i> im Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, ‚Gut‘ und ‚Böse‘	70
4.2.5.2. Das <i>Barrio Cerrado</i> im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Illusion	72
4.2.6. Filmsprache: Zur Bedeutung von Musik, Farbe und Kamera in <i>Las viudas de los jueves</i> 75	
4.2.6.1. Dialog, Geräusche und Musik.....	75
4.2.6.2. Der blau-weiße Tod	78
4.2.6.3. Die ‚allwissende‘ Kamera.....	79
4.2.7. Konklusion.....	81
5. SCHLUSSBETRACHTUNG.....	83
6. LITERATURVERZEICHNIS.....	86
7. TABELLEN- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	91
8. ANHANG	92
8.1. LIEDTEXTE AUS LAS VIUDAS DE LOS JUEVES.....	92
8.1.1. <i>El viaje von Los Pibes Chorros</i>	92
8.1.2. <i>Que reste-t-il de nos amours von Charles Trenet</i>	92
8.2. RESUMEN EN ESPAÑOL	94
8.3. DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG.....	103
8.4. CURRICULUM VITAE.....	104

1. Einleitung

Barrios Cerrados und *Countries* sind die *Gated Communities* Argentiniens. Hierbei handelt es sich um sogenannte „Reichen-Ghettos“ (vgl. Der Spiegel, Die Welt)¹, in die sich jene zurückziehen, die es sich leisten können, ein sicheres und geregeltes Leben zu führen. Hohe Mauern und Zäune trennen sie von ihrer Umgebung, Wachpersonal und Kameras kontrollieren die Zugänge und verhindern so das Eindringen unliebsamer Gäste. Dass hierdurch soziale Ungleichheit noch forciert wird, scheint bereits im exklusiven Zugang zu den *Barrios* offenkundig.

Angesichts des seit Ende des 20. Jahrhunderts einsetzenden weltweiten *Booms* dieser Immobilienprojekte lässt sich nicht nur eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung, sondern auch eine zunehmende mediale Präsenz der Reichenviertel beobachten. Bietet doch der Mikrokosmos *Barrio Cerrado* durch seinen insularen Charakter und seine ambivalente Position innerhalb gesellschaftlicher, politischer und wissenschaftlicher Diskussionen viel Material für Literatur und Film.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die filmische Umsetzung des Phänomens *Barrio Cerrado* oder *Country* in Argentinien, einem Land, in dem die Kluft zwischen Arm und Reich dem Thema besondere Brisanz verleiht. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der politisch-gesellschaftlichen Situation nach dem Staatsbankrott von 2001 ist hier nicht möglich, auf seine Wichtigkeit wird im Verlauf der Arbeit jedoch an mehreren Stellen verwiesen. Aufgrund der Komplexität der Thematik würde eine rein medienwissenschaftliche Untersuchung des Lebens *intramuros* jedoch zu kurz greifen. Um die Entwicklung und Bedeutung der Reichenviertel im argentinischen Kontext besser verstehen zu können, scheint eine interdisziplinäre Annäherung unumgänglich. So soll zunächst ein kurzer Überblick über aktuelle Erkenntnisse aus Geographie (Janoschka, Glasze, Roitmann u. a.) und Soziologie (Maristella Svampa, Pierre Bourdieu) gegeben werden, um sich dann der fiktionalen Verarbeitung des von der Außenwelt abgeschotteten *Barrio* zuzuwenden.

¹ Die Welt-online:

http://www.welt.de/kultur/article1317924/Luxus_Ghettos_fuer_die_Reichen.html

Der Spiegel: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32565452.html>

Ziel der Arbeit ist es, herauszukristallisieren, welches Bild von *Countries* und *Barrios Cerrados* im Argentinischen Film erzeugt wird und durch welche Mittel dies geschieht. Die für die Untersuchung herangezogenen Filmbeispiele sind ***Una semana solos*** (2008) von Celina Murga und ***Las viudas de los jueves*** (2009) von Marcelo Piñeyro.

Ausgehend von Bourdieus theoretischen Überlegungen zum „sozialen und (angeeigneten) physischen Raum“ soll untersucht werden, ob diese Darstellungsweise das ‚Herauslesen‘ sozialer Strukturen und Machtverhältnisse erlaubt. Der Fokus der Arbeit richtet sich demnach auf die filmische Inszenierung des Barrios als Topos und Raum von Beziehungen, der sich möglicherweise als Exklusions- und/oder Inklusionsraum konstituiert.

2. *Barrios Cerrados* und *Countries*: Historischer Kontext

Zum besseren Verständnis der Phänomene *Barrio Cerrado* und *Country* soll einleitend eine kurze Definition und Typisierung erfolgen.

2.1. Definition und Typisierung

Schwierig erscheint zunächst die Abgrenzung der beiden Begriffe von der großen Anzahl an Fachtermini, die in Bezug auf diese Formen privater Urbanisierung verwendet werden. Im lateinamerikanischen Kontext spricht man etwa von *barrio cerrado*, *country*, *chacra*, *club de campo* (Roitman 2003 [Internet], Janoschka 2002), *barrio privado*, *torre jardín*, *condominio fechado*, *megaemprendimiento*, *ciudadpueblo* (Janoschka 2002) u. a. In den USA werden die privaten Wohnkomplexe meist unter der Bezeichnung *Gated Community* zusammengefasst (vgl. ebd.: 23).

Bereits diese breite Begriffs-Palette verweist auf die Heterogenität des Phänomens und damit auf die Unterscheidung hinsichtlich verschiedener Kategorien wie Größe, Angebot, Lage u. a. (vgl. Roitmann 2003 [Internet]). Eine allgemeingültige Definition ist daher kaum möglich. Das verbindende Element scheint jedoch die Überwachung und Zugangsbeschränkung der Wohnkomplexe sowie der Aspekt der Privatisierung des öffentlichen Raums zu sein. So definiert Sonia Roitmann *Barrios Cerrados* wie folgt:

Los barrios cerrados son áreas residenciales cerradas por muros y barreras que cuentan con vigilancia de 24 horas del día. Los dispositivos de seguridad impiden el libre acceso a ellos por parte de los no residentes (...). La privatización del espacio urbano, anteriormente público, es lo que los distingue como nuevo fenómeno residencial urbano (ebd.).

In diese Definition bezieht die Autorin jedoch auch *Countries*, *Chacras* und *Barrios Privados* mit ein, wodurch sie eine gewisse Allgemeingültigkeit erhält.

Eine ganz ähnliche Charakterisierung der amerikanischen *Gated Communities* liefern Edward Blakely und Mary Gail Snyder.

Gated communities are residential areas with restricted access in which normally public spaces are privatized. They are security developments with designated perimeters, usually walls or fences, and controlled entrances that are intended to prevent penetration by nonresidents (Blakely and Snyder 1997: 2, zit. nach Wehrheim 2006: 176).

Barrios Cerrados und *Countries* sind demnach also geschlossene, bewachte und zugangsbeschränkte Nachbarschaften und stellen eine Form privater Urbanisierung dar.

Glasze ergänzt diese Definition noch um die Charakteristika der

Kombination von Gemeinschaftseigentum (Grünanlagen, Sporteinrichtungen, Ver- und Entsorgungsinfrastruktur usw.) und gemeinschaftlich genutzten Dienstleistungen (z. B. Wach- und Hausmeisterdienste) mit dem individuellen Eigentum bzw. dem Nutzungsrecht einer Wohneinheit, [sowie der] Selbstverwaltung (Glasze 2003: 77).

Für eine genauere Definition und Typisierung ist im Wesentlichen zu unterscheiden, ob der Aspekt der ‚Geschlossenheit‘ (*cerrado, gated*), oder jener der ‚Nachbarschaft‘ (*barrio, community*) im Zentrum des Interesses steht (vgl. Wehrheim 2006: 176).

Während Blakely und Snyder *Gated Communities* in ‚Lebensstilenklaven‘, ‚Prestige-Nachbarschaften‘ und ‚Sicherheits-Communities‘ unterteilen, und damit an das nordamerikanische „romantisch-nostalgische Bild von Nachbarschaften an[knüpfen]“ (Janoschka 2002: 27), rückt Marcuse vor allem den Ausschlusscharakter der ‚Enklaven‘², die er den Ghettos gegenübergestellt, ins Zentrum (vgl. Marcuse 1998: 189, zit. nach Wehrheim 2006: 176).

Eine differenzierte Typisierung der privaten Wohnviertel im Großraum Buenos Aires vollzieht Janoschka. Ebenfalls den inselhaften, in sich geschlossenen und ausgrenzenden Charakter betonend (er spricht von ‚Inseln des Reichtums‘), unterscheidet er zwischen sechs Formen privater Urbanisierungen:

- *nachträglich abgeschottete Nachbarschaften,*
- *das Condominio de altura (Torre jardín),*
- *das suburbane Barrio Cerrado,*
- *der suburbane Country Club,*
- *der periurbane Club de Chacra und*
- *die suburbanen Megaemprendimientos* (vgl. Janoschka o. J.: 66f. [Internet]).

Als Parameter für diese Typisierung zieht er u. a. die Lage (innerstädtisch, suburban oder periurban), die Bauform und Größe (Hochhäuser, Einfamilienhäuser, Reihenhäuser), den Zeitpunkt der Errichtung der Zugangsbeschränkung, die soziale Zusammensetzung der Bewohner (untere Mittelschicht bis Oberschicht), das

² Dieser Begriff korrespondiert mit der Bezeichnung *Gated Communities* (vgl. Wehrheim 2006: 176).

Angebot (Bildungseinrichtungen, Einkaufsmöglichkeit etc.) und die baurechtlichen Bestimmungen heran (vgl. Janoschka 2002: 28).

Am Beispiel Buenos Aires ließe sich der *Country* als Urform privaten Städtebaus ausmachen. Ursprünglich als Wochenend- und Freizeitanlage mit einem breiten Angebot an sportlichen Aktivitäten gedacht, wird er heutzutage vermehrt als Dauerwohnsitz genutzt. Darüber hinaus gelten die Grundstücksgrößen von mehr als 800 Quadratmeter und die daraus resultierende Anziehung des finanzkräftigen Publikums der oberen Mittelschicht und Oberschicht als typische Merkmale (vgl. ebd.: 43).

Das *Barrio Cerrado* gilt dagegen als preisgünstigere Variante, die sich mit ihren verdichteten Einfamilienhaussiedlungen als bewachtes und zugangskontrolliertes Neubauviertel am Stadtrand vor allem an die Mittelschicht richtet und heute die am weitesten verbreitete Form der privaten Wohnviertel darstellt (vgl. ebd.: 44).

Die innerstädtischen, durch Zäune abgegrenzten Hochhäuser (*torre jardín*), sowie die nachträglich abgeschotteten Einfamilienhaussiedlungen im nordwestlich an Buenos Aires anschließenden Gebiet, machen dagegen nur einen geringen Anteil dieser privaten Urbanisierungsformen aus (vgl. ebd.).

Eine weitere Form der hier behandelten Siedlungen sind die sogenannten *Megaemprendimientos*³. Bei diesen handelt es sich um private Städte, die neben den bereits genannten Kriterien über ein außergewöhnlich großes Kontingent an Wohneinheiten, sowie ein breitgefächertes Angebot an Unterhaltungs-, Bildungs-, Sport-, Freizeit-, Konsum- und Versorgungszentren (z. B. eigene Kliniken) verfügen (vgl. ebd.: 46). Als repräsentativstes, komplexestes und größtes Beispiel eines solchen *Megaemprendimiento* im südamerikanischen Raum gilt das *Nordelta* (vgl. ebd.: 12). Diese auf 1600 ha errichtete geschlossene Stadt in der Umlandgemeinde Tigre ist für 80.000 Menschen konzipiert (vgl. Rojas 2007: 12) und wird derzeit, laut Angaben des auf der hauseigenen Homepage⁴ veröffentlichten Zensus, von ca. 10.000 Menschen bewohnt.

Ein weiteres Kriterium, das u. a. von Glasze für die Typisierung von geschlossenen Wohnkomplexen herangezogen wird, ist die Form ihrer Organisation. Dabei unterscheidet er vier Typen:

³ Dieser Begriff wurde von Immobilienfirmen und Tageszeitungen kreiert (vgl. Janoschka 2002: 46).

⁴ Englische Fassung der offiziellen Homepage: <http://www.nordelta.com/ingles/inicio.htm>

- die Eigentümergeinschaft, der ein Käufer automatisch angehört, da er mit dem individuellen Eigentum (Apartment, Haus) auch Anteile des Gemeinschaftseigentums erwirbt;
- die Gesellschaft der Eigentümer, die Besitzer und Verwalter der gemeinschaftlichen Einrichtungen ist. Jeder Käufer erwirbt mit dem Eigentum an seiner Wohnung bzw. Haus auch Anteile an dieser Gesellschaft;
- die Genossenschaft, der sowohl Wohneinheiten als auch Gemeinschaftseigentum gehören. Die Nutzungsrechte ihrer Mitglieder bestimmt die Versammlung.
- die Aktiengesellschaft, die, wie die Genossenschaft, die Eigentümerin der gesamten Einrichtungen ist. Das Nutzungsrecht einer Wohnung geht einher mit dem Besitz eines Aktienpakets (vgl. Glasze 2003: 78).

Die Zuständigkeit der Selbstverwaltungsgremien „(...) reicht von der Gestaltung und Pflege der Wege, Plätze, Grün- und Sportanlagen, der Ver- und Entsorgung, dem Kauf von Serviceleistungen bis zu Regeln über die farbliche Gestaltung der Veranda, der Dauer der Mittagsruhe oder dem Halten von Haustieren“ (ebd.: 79). Somit ist die Lebensführung in den *Barríos Cerrados* strikten Regeln unterworfen, die sich bisweilen einschränkend auf die Privatsphäre der Bewohner auswirken.

Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit wird als allgemeine Bezeichnung für die privaten Wohnviertel im argentinischen Kontext vorwiegend der Begriff *Barrio Cerrado* verwendet, da er der Fragestellung nach der Inszenierung von Machtverhältnissen sowie dem Exklusions- bzw. Inklusionscharakter dieser Wohnkomplexe am ehesten Rechnung trägt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Aspekt *cerrado*.

2.2. *Barrios Cerrados* in Argentinien

Das *Barrio Cerrado* ist weder ein neues noch ein typisch (latein)amerikanisches Phänomen, sondern hat sich inzwischen - teils unter anderen Voraussetzungen und Bezeichnungen - weltweit durchgesetzt.

Historisch betrachtet kann es aufgrund seiner Ordnungsprinzipien (z. B. kommunale Selbstverwaltung), sogar als „(...) Rückkehr zum Prinzip der geschlossenen und zugangsbeschränkten Stadt vor der industriellen Revolution gewertet werden“ (Janoschka 2002: 23). Die Mauer, die damals zum Schutz vor Feinden diente, signalisiert heute den Ausschluss alles Unerwünschten (Gewalt, Lärm, Schmutz, Siedlungsfremde).

Die wichtigsten Etappen der Entstehung der argentinischen *Barrios Cerrados*, sowie die Hintergründe für ihre massive Ausbreitung, sollen im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden.

2.2.1. Entstehung und Hintergründe

1930 entstand Argentiniens erste private Urbanisierung, der *Country Club Las Tortugas* (vgl. Juliá 2000, zit. nach Janoschka 2002: 11). Hier traf sich die Elite (u. a. wohlhabende Geschäftsleute) zur sportlichen Betätigung in der freien Natur (vgl. Janoschka 2002: 43). Um während der Abwesenheit der Clubmitglieder unter der Woche den Zutritt Unbefugter zu verhindern, beschloss man, das Territorium zu sichern (vgl. Janoschka / Borsdorf 2006: 101). Daraus ergab sich die auch heute noch beibehaltene Errichtung von physischen Barrieren (Zäune oder Mauern), sowie die Überwachung und Zugangsbeschränkung der *Countries* (vgl. Janoschka 2002: 43).

1940 wurden die ersten beiden Autobahnen *Avenida General Paz* und *Autopista Riccheri* gebaut. Ende der 1960er Jahre und zu Beginn der Siebziger folgten der *Acceso Norte* und der *Camino del Buen Ayre* (vgl. Janoschka 2002: 38). Die dadurch bedingte Verbesserung der Erreichbarkeit der (meist) außerhalb der Stadt liegenden *Countries* führte zu einer ersten Verbreitungsphase dieser exklusiven Clubs (vgl. ebd.: 43).

1980 gab es ungefähr 80 solcher Freizeit- und Wochenendanlagen (vgl. Robert 1998, zit. nach ebd.).

1990 erreichte die Entstehung der *Countries* und *Barrios Cerrados* ihren Höhepunkt. Ungefähr 80 % der *Barrios Cerrados* (hier Gated Communities) entstanden zwischen 1995 und 2001 (vgl. Janoschka / Borsdorf 2006: 102).

Gleichzeitig kam zu einer zunehmenden Nutzungsänderung, sowie einem steigenden Interesse. Immer mehr Menschen entschieden sich für ein dauerhaftes Wohnen und Leben in *Barrios Cerrados*. 1994 gaben etwa 1.450 Familien das *Barrio Cerrado* als ihren Hauptwohnsitz an, 2006 bereits über 300.000 (vgl. Rojas 2007: 13).

Heute existieren an die 600⁵ solcher geschlossenen Wohnkomplexe, die zusammengenommen eine Gesamtfläche von 350 Quadratkilometern einnehmen, und damit die Fläche der *Ciudad Autónoma de Buenos Aires* um das 1,7fache übersteigen (vgl. Rojas 2007: 13).

Doch was steckt hinter diesem Rückzugs - Trend? Die Meinungen hierzu gehen weit auseinander. Viele Autoren⁶, darunter auch Roitmann, sehen im Anstieg der Kriminalität in den Großstädten einen Hauptfaktor für das Wachstum dieser Immobilienprojekte.

La razón principal por la que ha surgido los barrios cerrados es [...] el aumento del crimen, el miedo a la violencia y el sentimiento de vulnerabilidad respecto a este problema social. En el caso de Argentina, es evidente que en los últimos años, el "boom" de este tipo de emprendimientos urbanos ha estado totalmente determinado por el aumento de la violencia y la inseguridad urbana (Roitmann 2003 [Internet]).

Janoschka und Borsdorf geben jedoch zu Bedenken, dass die Angst vor Kriminalität oftmals (gezieht) durch Medien geschürt werde und nicht mit der tatsächlichen Kriminalitätsrate in Verbindung stünde. Ihrer Meinung nach werde das Gefühl von Unsicherheit (zumindest im Fall von Argentinien) seltener durch persönliche Erfahrungen mit Verbrechen, als durch Medien und Immobilienfirmen, die sich für ihre Vermarktungsstrategien mediale Schreckensmeldungen zunutze machen, evoziert.

Despite the huge differences in urban settings, social behaviour and socio-economic development between different countries in Latin America, the importance of criminality is much more lower than expected and in many cases irrelevant. [...] gated neighborhoods are partly a product of an imagined insecurity promoted by the media and real-estate companies, both gaining from exaggerating fears (Janoschka / Borsdorf 2006: 105f.).

⁵ Andere Quellen sprechen sogar von 800
(<http://leben-in-seifenblasen.ch/Deutsch/documentary/D-doku.html>).

⁶ U.a. Wehrheim, Blakely&Snyder.

Vielmehr ist der Boom von *Barrios Cerrados* als räumlicher Ausdruck sozialer und wirtschaftspolitischer Prozesse zu verstehen (vgl. Janoschka 2002: 9), die mit dem Machtantritt von Carlos Menem ihren Höhepunkt erreichten. Seine Regierung beförderte Argentiniens Trend zur Liberalisierung und Privatisierung (vgl. Rehrmann 2005: 252). Der Staat zog sich zunehmend aus der Organisation und Bereitstellung öffentlicher und sozialer Dienstleistungen zurück (vgl. Janoschka 2002: 9). Telefongesellschaft, Wasserwerke, Luftfahrtunternehmen (Aerolíneas Argentinas) u. a. wurden verkauft, Löhne gekürzt und Sozialleistungen abgebaut. Gleichzeitig öffnete sich das Land gegenüber ausländischen Investoren und der argentinische Peso wurde im Zuge des Konvertibilitätsgesetzes 1:1 an den US amerikanischen Dollar angeglichen. Was zunächst noch vielversprechend wirkte - die Inflation sank innerhalb von 4 Jahren von exorbitanten 5000 auf unter 10 Prozent - führte schließlich während der zweiten Amtszeit Menems zu ganz neuen Ausmaßen an Armut und Arbeitslosigkeit, die die soziale Ungleichheit im Land noch größer werden ließen (vgl. Rehrmann 2005: 252ff.). Am stärksten war die einst so solide Mittelschicht⁷ Argentiniens von jenen Entwicklungen betroffen, die nun in ‚Gewinner‘ und ‚neue Arme‘⁸ zerfiel (vgl. Svampa 2008: 15). Nicht zuletzt war diese ökonomische Spaltung ein Auslöser für räumliche Segregationsprozesse (vgl. Janoschka 2002: 21).

Als einer der wichtigsten Impulse für die sich verändernden Rahmenbedingungen der Stadtentwicklung gilt die Privatisierung der Infrastruktur (vgl. ebd.: 38). Während die Entstaatlichung des Schienenverkehrs gänzlich fehlschlug und viele Strecken stillgelegt wurden (vgl. Schoepp 2009 [Internet]), entwickelte sich das noch relativ junge Schnellstraßensystem schließlich „(...) zum wichtigsten raumwirksamen Faktor der 1990er Jahre (...)“ (Janoschka 2002: 39). Insgesamt wurden ca. 3,5 Mrd. US-Dollar in den Neu- bzw. Ausbau und die Verbesserung des Autobahnnetzes investiert (vgl. Blanco 1999, zit. nach Janoschka 2002: 39).

Die durch diese Maßnahmen nochmals verkürzte Fahrtzeit ins Zentrum, und damit zu den Arbeitsplätzen, war ausschlaggebend dafür, dass der sub- und periurbane Raum

⁷ Während sich in den 1970er Jahren noch ca. 75 % der argentinischen Bevölkerung zur Mittelschicht zählten, waren es etwa 30 Jahre später nur noch 25% (vgl. Martínez 2003 [Internet]).

⁸ Der argentinische Soziologe Alberto Minujín definiert die ‚neuen Armen‘ wie folgt: "Los nuevos pobres son aquellas personas que nunca antes fueron pobres, que poseen características educacionales, sociales o culturales propias de la clase media y que al caer sus ingresos no pueden seguir accediendo a los bienes y servicios a los que estaban acostumbrados: vivienda, salud, educación, cultura" (zit. nach ebd.).

auch für die Mittel- und Oberschicht an Attraktivität gewann und zum Standort privater Urbanisierungen wurde (vgl. Janoschka 2002: 39).

Durch private Akteure gesteuerte und finanzierte Stadtentwicklung bringt privatwirtschaftlich verwert- und gewinnbringend verkaufbare urbane Formen hervor, die sich vor allem an die Gewinner der ökonomischen Veränderung richten: *Shopping Malls*, *Urban Entertainment Center*, Privatschulen, sowie vor allem geschlossene, bewachte und für die Allgemeinheit nicht zugängliche Wohnkomplexe (ebd.: 9).

Die ab 1990 zunehmende Ausbreitung der *Barrios Cerrados* im suburbanen Raum wurde zur Triebfeder stadträumlicher Entwicklung in Buenos Aires (vgl. ebd.: 43). Zugleich ist sie Ausdruck zunehmender sozialer ‚Entsolidarisierung‘, sowie der Vernachlässigung des Staates seiner früheren Funktionen in den Bereichen Bildung, Gesundheit, Arbeit und Wohnen (vgl. Roitman 2003 [Internet]). Denn die Annektierung des suburbanen Raumes durch die Elite, die Gewinner der neoliberalen Wirtschaftspolitik, führte zu einer direkten Nachbarschaft von Arm und Reich (vgl. Janoschka 2002: 58). Wie Janoschka betont, unterstreichen [s]olche stadträumlichen Entwicklungen und der sich materialisierende Wohlstand hinter Mauern (...) die zunehmende Spaltung der Gesellschaft“ (ebd.: 10).

Die Diskussion zu den auslösenden Faktoren für die Entwicklung des *Barrio Cerrado* zum Massenphänomen lässt sich, wie von Janoschka und Glasze in ihrem Aufsatz angeführt, unter den Schlagwörtern ‚Globalisierung und Dualisierung‘, ‚Privatisierung öffentlicher Räume‘ und ‚zunehmende Kriminalität‘ zusammenfassen (vgl. Janoschka / Glasze 2003: 9 [Internet]).

2.2.2. Auswirkungen und Konsequenzen

Ein in den letzten Jahren zunehmendes Interesse der Wissenschaftler und Medien gilt vor allem dem Lebensstil der Bewohner in den *Barrios Cerrados*, sowie der Erforschung der räumlichen und sozialen Konsequenzen, die die Entstehung und Verbreitung der geschlossenen Wohnformen nach sich ziehen. Doch kaum eine der Auseinandersetzungen mit dieser Thematik stützt sich auf fundierte empirische Untersuchungen, so dass sie oft nicht über verallgemeinernde (Vor)urteile hinausreichen (vgl. Janoschka / Glasze 2003: 9 [Internet]). Häufig verwendete Schlagwörter in diesem Kontext sind beispielsweise die ‚Fragmentierung‘ des städtischen Raumes, ‚Privatisierung‘ des öffentlichen Raumes und soziale

‚Segregation‘ (vgl. Roitmann 2003 [Internet]). Empirisch belegte und vor allem auf den argentinischen Kontext bezogene Darstellungen der Auswirkungen liefern die Soziologin Maristella Svampa in *Los que ganaron*, sowie die Geographen Georg Glasze und Michal Janoschka in diversen Publikationen. In ihrem Aufsatz *Urbanizaciones cerradas: un modo analítico* präsentieren die Autoren eine differenzierte Analyse der ‚Fragmentierung‘ als Ergebnis der urbanen Transformationsprozesse. Sie unterscheiden hierbei zunächst zwischen der ‚physisch-materiellen‘, der ‚sozialen‘ und der ‚politisch-territorialen‘ Fragmentierung (vgl. Janoschka / Glasze 2003: 15 [Internet]).

Erstere bezieht sich auf das errichtete Objekt, die Enklaven (*barrios cerrados*, *Shopping malls*) selbst. Ihre Architektur (Mauern, Zäune), die vom restlichen Raum isolierte Form und dezentralisierte Lage sind für die Tendenz hin zur physischen Fragmentierung verantwortlich. Anhand der Anzahl solcher Enklaven allein ließe sich das Ausmaß der Fragmentierung nicht ausmachen. Denn auch eine Privatschule könnte bereits durch ihre zentrale Lage und bauliche Struktur integrierenden Charakter aufweisen.

Von ‚sozialer Fragmentierung‘ kann gesprochen werden, wenn sich infolge eines Umzugs in ein *Barrio Cerrado* die Interaktion mit Personen, die einen anderen Lebensstil pflegen, in den Bereichen des alltäglichen Lebens (Wohnen, Arbeit, Ausbildung, Konsum und Freizeit) deutlich verringert. Sie steht demnach in Zusammenhang mit einem Rückzug aus öffentlichen (meist urbanen) Räumen und einer nach ‚innen‘ gerichteten Lebensführung, die den Kontakt mit Personen andersartiger Lebensweise verhindert. Die in *Nordelta* durchgeführten Untersuchungen belegen diese These: „la elección del „nuevo“ estilo de vida suburbana está acompañada con la exclusión espacial“ (ebd.: 16). Denn das Zentrum ist aufgrund diverser Mängel (schlechte Infrastruktur) keine interessante Alternative mehr für „suburbanitas“ (ebd.). Der Kontakt zur Außenwelt und vor allem zur Kernstadt wird auf ein Minimum reduziert. Sowohl eine starke Veränderungen der Lebensführung, als auch eine Abnahme der Bewegung im öffentlichen Raum sind mit dem Umzug nach *Nordelta* zu beobachten. Das tatsächliche Leben der *Nordelteños*⁹

⁹ Bezeichnung für die Bewohner *Nordeltas* (siehe offizielle Homepage Nordelta: <http://www.nordelta.com/>).

spielt sich in überwachten und zugangsbeschränkten urbanen Fragmenten¹⁰ ab, die meist nur über die Autobahn mit dem privaten PKW erreichbar sind (vgl. ebd.). Ausgeschlossen werden all jene, die keine motorisierten Verkehrsmittel besitzen (vgl. Janoschka o.J.: 69 [Internet]). Janoschka und Glasze interpretieren die soziale Fragmentierung in Argentinien vor allem als Produkt des Wunsches nach sozialer Distinktion (vgl. Janoschka / Glasze 2003: 17 [Internet]).

Letztere Analyse widmet sich der ‚politisch-territorialen Fragmentierung‘. Eine beobachtbare Auswirkung der sich stark ausbreitenden *Barrios Cerrados* ist die Störung der Gemeindedienstleistungen und des Transports. In dem Bezirk Pilar (Buenos Aires) nehmen die geschlossenen Wohnviertel mittlerweile gut ein Drittel der Gesamtfläche ein. Sie erstrecken sich längs der Autobahnachse und bilden somit eine physische Barriere und Trennlinie zwischen den traditionellen Bereichen der Gemeinde. Die von den privaten Sicherheitsdiensten ausgeführte Zugangskontrolle wird zum Teil auch auf die sich dort befindenden öffentlichen Verkehrsweg ausgeweitet. Benutzer öffentlicher Verkehrsmittel, Radfahrer oder Fußgänger sind dadurch gezwungen, unter Umständen Umwege von mehreren Kilometern auf sich zu nehmen, um ihre Arbeitsstelle etc. am anderen Ende der Gemeinde zu erreichen (vgl. ebd.).

Andererseits stellen die geschlossenen Urbanisierungen mit ihrer Selbstverwaltung eine Alternative zur öffentlichen Organisation der Gemeinden dar, wie Janoschka und Glasze konstatieren. In Pilar befürchtete man sogar, dass sich die Lokalpolitik, aufgrund der Stimmgewalt der Bewohner der *Barrios Cerrados*, in deren alleinige Interessensvertretung verwandeln würde. Auseinandersetzungen mit sozialpolitischen Themen gehörten damit nur noch der Vergangenheit an (vgl. ebd.).

In Kapitel 3 sollen zunächst die Möglichkeiten für eine theoretische Annäherung an das Phänomen *Barrio Cerrado* aufgezeigt werden. In Hinblick auf die der Arbeit zugrunde gelegten Forschungsfrage steht hier das *Barrio Cerrado* als (geographischer wie sozialer) Raum im Mittelpunkt.

Vorweg soll ein kurzer, allgemeiner Überblick über den Raumbegriff gegeben werden. Im Anschluss daran folgt eine Präsentation konkreter Raumtheorien, die

¹⁰ Janoschka bezeichnet diese auch als ‚Inseln‘, wobei er zwischen Inseln des Reichtums (die geschlossenen Wohnviertel), des Konsums, der Produktion und der Armut (Armenviertel) unterscheidet (vgl. Janoschka o.J.: 69 [Internet]).

darauffolgend als ‚Folie‘ für die Analyse der medialen Inszenierung von Raum herangezogen werden sollen.

Eine Analyse der Filme *Una semana solos* und *Las viudas de los jueves* erfolgt in Kapitel vier der vorliegenden Arbeit.

3. *Barrios Cerrados* (raum)theoretisch gedacht

3.1. Zum Raumbegriff: ein kurzer Überblick

Etymologisch lässt sich der Begriff Raum von „räumen“ ableiten und bedeutet so viel wie „Platz schaffen, leer- bzw. freimachen, verlassen, fortschaffen“ (vgl. Pries 1997: 19, zit. nach Schroer 2006: 29). Schon in dieser dem Wort selbst zu Grunde liegenden Bedeutung offenbart sich ein konstruktivistisches Raumverständnis. Denn der Raum, auch der geographische, ist keine bloße Fläche, kein immer schon vorhandener Boden, sondern etwas, das erst geschaffen werden muss. Diese Vorstellung von Raum spielt sowohl in soziologischen, als auch philosophischen Theorien eine bedeutende Rolle (vgl. Schroer 2006: 29).

Obwohl es scheinbar keine einheitliche Definition von Raum gibt und die Möglichkeiten Raum zu denken vielfältig und zugleich widersprüchlich sind, lassen sich in der Geschichte der Raumtheorien (sowohl der Philosophie, Physik und Soziologie) vor allem zwei einander gegenüberstehende Raumauffassungen ausmachen, denen letztlich die meisten Ansätze zugeordnet werden können: der absolutistische und der relativistische Raumbegriff (vgl. ebd.: 30). Nach absolutistischer Auffassung wird Raum als Behälter (Container) verstanden, in den sich Objekte füllen lassen. Diese Objekte unterscheiden sich nicht voneinander, noch können sie miteinander verbunden werden (vgl. Löw / Steets / Stoetzer 2008: 54). Es wird eine Dualität von Raum und Körper angenommen (vgl. ebd.: 9). Nach relativistischen Ansichten wird Raum dagegen als ‚Lagerungsstruktur‘, als Ergebnis der ‚Beziehungsverhältnisse‘ gedacht (vgl. ebd.).

Die ohnehin sehr dürftig¹¹ ausfallende, meist implizite Auseinandersetzung mit Raum innerhalb der Soziologie war lange Zeit von einem absolutistischen Begriff geprägt, der ihn als Topos oder Territorium verstand (vgl. Stoetzer 2005: 2 [Internet]). Erst durch Einsteins Relativitätstheorie verlor die Vorstellung von Raum als Behälter an Bedeutung (vgl. Schroer 2006: 45) und es „[...] öffnete sich der Weg für die Vorstellung vieler Räume (auch am selben Ort), die gleichzeitig das Denken und Handeln von Menschen und Menschengruppen beeinflussen“ (Löw / Steets / Stoetzer 2008: 54)

Dementsprechend kann auch das *Barrio Cerrado* auf unterschiedliche Weise gedacht oder aufgefasst werden. Denn es ist sowohl real existierender, topographisch auszumachender Ort, als auch ein durch Handlungen und Relationen geschaffener Raum.

Für eine Analyse der medialen Inszenierung von *Barrios Cerrados* im Film erscheint vor allem der relativistische Raumbegriff bedeutend. Denn im Zentrum des Interesses steht nicht der *Barrio Cerrado* als Topos, sondern als Produkt sozialer Beziehungen, der sich zudem stets im Spannungsverhältnis von Innen und Außen, Zentrum und Peripherie bewegt. Deshalb sollen im folgenden Kapitel einleitend Pierre Bourdieus Theorie zum ‚(angeeigneten) physischen‘ und ‚sozialen Raum‘ (Bourdieu 1991), und andererseits Dieter Ingenschays Überlegungen zur Aneignung der Stadt mittels ‚peripherem Blick‘ (Ingenschay 2000) einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

3.2. *Barrios Cerrados* als physische Manifestation sozialer Tatbestände? Zur Theorie Pierre Bourdieus

Pierre Bourdieu versucht mit seinem handlungsorientierten soziologischen Raumkonzept Theorie und Praxis zu verknüpfen und damit die Opposition von Objektivismus und Subjektivismus aufzuheben (vgl. Schroer 2006: 82). Denn Objektivismus berücksichtigt weder die ‚symbolischen Kämpfe‘ um die ‚Rangfolgen‘, noch repräsentiert er das Soziale. Zudem konstatiert Bourdieu, dass eine Theorie des sozialen Raumes eine Distanzierung vom ‚marxistischen Ökonomismus‘, der

¹¹ Die Auseinandersetzung mit geographischen und kulturwissenschaftlicher Räumen wurde (vor allem in Österreich und Deutschland) durch die Assoziation mit nationalsozialistischen Ideologien lange Zeit beeinträchtigt (Schroer 2006; 17f.).

soziale Sachverhalte auf ökonomische Produktionsverhältnisse reduziere, sowie eine Abkehr von der Etablierung der ‚Substanzen‘ (die realen Gruppen) zugunsten der ‚Relationen‘ bedürfe (vgl. Bourdieu 1985: 9).

Im Folgenden soll das bourdieusche Raummodell erläutert sowie die Funktionen und das Zusammenspiel der verschiedenen Räume näher beleuchtet werden.

3.2.1. Der soziale, der physische und der angeeignete physische Raum

Bourdieu konzipiert die Gesellschaft als sozialen Raum, der sich in verschiedene Teilbereiche, sogenannte Felder, untergliedert. Menschen stellt er als Akteure vor, die in Abhängigkeit von dem ihnen zur Verfügung stehenden Kapital, welches ihnen als Ressource und Machtmittel dient, innerhalb eines Raumes oder Feldes eine bestimmte Position einnehmen. Sichtbar und analysierbar wird dieses Raummodell durch reale Dinge, Eigenschaften und angeeignete physische Räume (vgl. Schmincke 2009: 48). Denn, wie Dirksmeier konstatiert, “[d]ie sozialen Bedingungen der Felder schreiben sich wiederum in den biologischen Körper der Individuen ein. Diese Einschreibungen, Bourdieu nennt sie [...] Habitus, sind erneut das Erzeugungsprinzip der Praxis“ (Dirksmeier 2009: 87). Das Bourdieusche Modell konzipiert Raum demnach als Produzent und Produkt sozialen Handelns und wird in Zusammenhang mit ‚Körper‘ gebildet (vgl. Schmincke 2009: 47).

Soziologie muß zur Kenntnis nehmen, daß menschliche Wesen zugleich biologische Individuen und soziale Akteure sind, die in ihrer und durch ihre Beziehung zu einem sozialen Raum oder, besser, zu Feldern als solchen konstituiert werden. Als biologisch individuierte Körper sind sie, wie physische Gegenstände, örtlich gebunden (verfügen nicht über physische Ubiquität, die es ihnen erlaubte, an mehreren Orten gleichzeitig zu sein) und nehmen einen Platz ein. Der Ort, topos, kann zum einen in absoluten Begriffen definiert werden als die Stelle, an der ein Akteur oder ein Gegenstand situiert ist, „seinen Platz hat“, existiert, kurz: als Lokalisation, zum anderen in relativer, relationaler Sicht als Position, als Stellung innerhalb einer Rangordnung (Bourdieu 1991: 26)

Die klare Trennung zwischen physischem und sozialem Raum ermöglicht Bourdieu eine gleichzeitige Berücksichtigung objektiver Gegebenheiten und subjektiver Faktoren, und ist zugleich unabdingbar, um der Frage nachzugehen, inwiefern die Lokalisation im physischen Raum die Annahme zur Position im sozialen Raum beeinflusst.

Bourdieu geht dabei nicht von einem schlichten physischen Raum aus, sondern betrachtet diesen als angeeigneten physischen Raum, der sozial konstruiert und markiert ist (vgl. ebd.: 28).

Der physische Raum lässt sich nur anhand einer Abstraktion [...] denken, das heißt unter willentlicher Absehung von allem, was darauf zurückzuführen ist, daß er ein bewohnter und angeeigneter Raum ist, das heißt eine soziale Konstruktion und eine Projektion des sozialen Raumes, eine soziale Struktur in objektiviertem Zustand (zum Beispiel kabylisches Haus oder Stadtplan), die Objektivierung und Naturalisierung vergangener wie gegenwärtiger sozialer Verhältnisse (ebd.).

Ebenso ist der soziale Raum ein Abstraktum, ein mehrdimensionaler Raum, bestehend aus mehreren Feldern (politischen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, universitären oder journalistischen) (vgl. Schroer 2006: 84), in denen nach eigenen ‚Spielregeln‘ ein andauernder Kampf „[...] um die Wahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse [...]“ (Bourdieu 1985.: 74) stattfindet. Kampfmittel sind die den sozialen Akteuren zur Verfügung stehenden Kapitalsorten, deren Umfang und spezifische Zusammensetzung von den jeweiligen Feldern, in denen sie zum Einsatz kommen, abhängen und somit die Profitchancen und die Position determinieren (vgl. ebd.:10).

Die soziale Stellung eines Akteurs ist folglich zu definieren anhand seiner Stellung innerhalb der einzelnen Felder, das heißt innerhalb der Verteilungsstruktur der in ihnen wirksamen Machtmittel: primär ökonomisches Kapital (in seinen diversen Arten), dann kulturelles und soziales Kapital, schließlich noch symbolisches Kapital als wahrgenommene und als legitim anerkannte Form der drei vorgenannten Kapitalien (gemeinhin als Prestige, Renommee, usw. bezeichnet) (ebd.:10f.).

Bourdieu verändert demzufolge den marxistisch geprägten ökonomischen Kapitalbegriff, und erweitert ihn um das soziale, kulturelle und schließlich noch das symbolische Kapital (vgl. Schroer 2006: 82). Das ökonomische Kapital umfasst bei Bourdieu, im Gegensatz zu Marx, in erster Linie die materiellen Güter. Das kulturelle Kapital, das bei Bourdieu eine entscheidende Rolle spielt, äußert sich in drei verschiedenen Zustandsformen:

1. in objektiviertem Zustand, z. B. in Form von Büchern, Gemälden usw.;
2. in inkorporiertem¹² Zustand: kulturelle Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen, die körpergebunden sind;
3. in institutionalisierter Form: z. B. Bildungstitel (Tieben 2003 [Internet]).

Unter sozialem Kapital versteht Bourdieu die Zugehörigkeit zu einer Gruppe bzw. einem Netzwerk an sozialen (institutionalisierten) Kontakten, auf das der Einzelne

¹² [Inkorporierung] meint in der Sozialtheorie P. Bourdieus die subtile, körperliche Einschreibung oder Einverleibung gesellschaftlicher Machtverhältnisse und damit deren 'Verfeinerung' (<http://www.wirtschaftslexikon24.net/e/inkorporierung/inkorporierung.htm>).

zurückgreifen kann. Letztere Form, das symbolische Kapital, ist eine den anderen übergeordnete Ressource. Sie bildet sich aus gesellschaftlicher Anerkennung und wird (wie bereits aus dem oben angeführten Zitat hervorgeht) u. a. als Prestige bzw. Renommee bezeichnet. Soziales Kapital, beispielsweise in Form von Bildungstiteln, ist somit auch immer symbolisches Kapital, da es von anderen anerkannt wird (vgl. ebd.).

Zwischen den verschiedenen Feldern und in ihnen wirksamen Machtmitteln besteht eine gewisse Wechselbeziehung. So ermöglicht der Besitz von ökonomischem Kapital beispielsweise auch den Zugang zu Bildung und kann somit die Position im kulturellen Feld mitbestimmen (vgl. Stoetzer 2005: 3 [Internet]).

Innerhalb der Felder wird nun um diese Kapitalformen und ‚Spielregeln‘ gekämpft, um letztlich möglichst viel Macht zu erlangen.

Die dabei von den Akteuren angewandte Strategie ist jedoch keine intentional gesteuerte Handlung, „[...] sondern die durch den Habitus¹³ hervorgerufene strategische Praxis, die aufgrund der Sozialisation von den Akteuren verinnerlicht wurde“ (Tieben 2003[Internet]).

Ähnlich wie soziale Strukturen internalisiert werden, wirken sie auch auf den physischen Raum ein. Der angeeignete physische Raum, als bewohnter Raum, ist folglich Ausdruck der sozialen Welt (vgl. Schroer 2006: 88). Die Verbindung zwischen sozialem und angeeignetem physischem Raum ist so eng, dass sich die hierarchische Verteilungsstruktur des sozialen Raums im angeeigneten physischen Raum einerseits in räumlichen Gegensätzen (vgl. Bourdieu 1991: 26), d. h. „(...) in objektiven Strukturen der sozialen Teilung (wie beispielsweise in bestimmten Stadtvierteln oder Sitzordnungen), [und] andererseits in subjektiven oder auch mentalen Strukturen (...) (*Habitus*) [ausdrückt]“ (Schmincke 2009: 48). Umgekehrt bedeutet dies, „(...) daß der von einem Akteur eingenommene Ort und sein Platz im angeeigneten physischen Raum hervorragende Indikatoren für seine Stellung im sozialen Raum abgeben“ (Bourdieu 1991: 26). Denn in Abhängigkeit von der Ausstattung mit Kapitalsorten bildet sich ein bestimmter Habitus aus, der sich in der Wahl des Wohnortes, der Größe und Art der Wohnung bzw. des Hauses (dem angeeigneten physischen Raum) niederschlägt und schließlich Rückschlüsse auf die Stellung des Akteurs im sozialen Raum zulässt (vgl. Schroer 2006: 87f.). Der

¹³ Unter Habitus versteht man [„d]ie Gesamtheit der relativ festliegenden Einstellungen und Gewohnheiten einer Person“ (Fuchs-Heinritz, Werner u.a. (Hrsg.) (1978): *Lexikon der Soziologie*, Opladen: Westdeutscher Verlag).

angeeignete physische Raum ist ein Ort an dem sich Macht vollzieht und bestätigt. Er verweist auf Machtverhältnisse, unterschiedliche Verteilungsstrukturen und soziale Ungleichheit (vgl. ebd.: 89). Bourdieu weist jedoch darauf hin, dass die Reproduktion sozialer Strukturen im physischen Raum meist heimlich und verdeckt passiert und daher als den Dingen von Natur aus anhaftend (fehl)interpretiert wird (vgl. Bourdieu 1991:27).

Verfügbarmacht über den angeeigneten physischen Raum „(...) und zwar durch (materielle oder symbolische) Aneignung der in ihm verteilten (öffentlichen oder privaten) seltenen Güter, hängt ab vom jeweiligen Kapital“ (Bourdieu 1991:30). Denn Kapital - ökonomisches, kulturelles und soziales - verleiht den Akteuren zugleich die Möglichkeit der Annäherung an erwünschte, sowie der Distanzierung von unerwünschten Personen und Gütern und die Reduzierung der zu ihrer Aneignung notwendigen Aufwendungen (auch zeitliche). Für kapitallose Personen bedeutet dies, dass sie von wichtigen Gütern ferngehalten werden, sowie der Konfrontation mit unerwünschten Personen ausgeliefert sind (vgl. ebd.).

Während Bourdieu Kapitallosigkeit also mit der Erfahrung von Begrenztheit bzw. Raumgebundenheit gleichsetzt, verschaffe der Besitz von Kapital eine gewisse Allgegenwärtigkeit und Bewegungsfreiheit, u. a. durch den Zugang zu Transportmitteln (vgl. ebd.). „Herrschaft über den Raum bildet eine der privilegiertesten Formen von Herrschaftsausübung“ (ebd.) und stellt somit selbst eine der wichtigsten Kapitalformen im Kampf um Macht dar (vgl. Schmincke 2009: 48).

Daraus folgt, daß die Struktur der räumlichen Verteilung der Machtfaktoren, das heißt der dauerhaft und legitim angeeigneten Eigenschaften und der Akteure mit ungleichen Chancen des Zugangs beziehungsweise der materiellen oder symbolischen Aneignung (...) die objektivierte Form eines Zustandes sozialer Auseinandersetzung um - wie wir sagen können - Raumprofite darstellt (Bourdieu 1991: 30).

Diese Raumprofite können entweder in Form von ‚Lokalisationsprofiten‘ auftreten oder die Form von ‚Okkupations- und Raumbelagungsprofiten‘ annehmen. Erstere lassen sich wiederum in zwei Klassen aufteilen: Die ‚Situationsrenditen‘ und die ‚Positions- oder Rangprofite‘ (vgl. ebd.: 31).

Mit ‚Situationsrenditen‘ meint Bourdieu die Nähe und Distanz zu erwünschten bzw. unerwünschten Personen und Gütern. Denn letztlich geht es nicht nur um den Besitz von Raum selbst, sondern vielmehr auch um die gute Lage desselben (d. h. Nähe zu

kulturellen und sanitären Einrichtungen bei gleichzeitiger Distanz von Müllhalden, Lärm etc.).

‚Positions- und Rangprofite‘ stellen als ‚gute Adresse‘ eine besondere Form des symbolischen Kapitals dar, das vordergründig die Funktion der Distinktion erfüllt. Darüber hinaus bedeutet die ‚gute Adresse‘ meist auch den Zugang zu privaten oder öffentlichen Verkehrsmitteln und bietet damit die Möglichkeit eines schnellen Ortswechsels (vgl. ebd.). Für Bourdieu bedeutet die „(...) Verfügungsmacht über den Raum zugleich Verfügungsmacht über die Zeit (...)“ (ebd.).

Die ‚Okkupations- und Raumbelagungsprofite‘ beziehen sich auf die Quantität und Qualität von Besitz des physischen Raumes. Denn Raumbesitz bedeutet auch das Eindringen von fremden und unerwünschten Dingen und Personen zu unterbinden (z. B. die Garantie der unverbauten Aussicht von Immobilienfirmen) (vgl. ebd.). Der Besitzer hat nicht nur Macht über den Raum, sondern auch die „(...) Möglichkeit, Räume mit Körpern zu besetzen und Körper aus Räumen zu verdrängen“ (Gumbrecht 1999: 331, zit. nach Schroer 2006: 94). Dadurch wird die Möglichkeit, dass zwei sozial voneinander entfernte Personen räumlich zusammentreffen relativ gering gehalten: „Tatsächlich steht einem nichts ferner und ist nichts weniger tolerierbar als Menschen, die sozial fern stehen, aber mit denen man in räumlichen Kontakt kommt“ (Bourdieu 1991: 32).

Für unwahrscheinlich hält Bourdieu auch die Theorie von Maurice Halbwachs, die einen Zusammenhang zwischen der Annäherung im physischen und der im sozialen Raum vermutet (vgl. Schroer 2006: 95). Ganz im Gegenteil versucht Bourdieu aufzuzeigen wie überall dort, wo sich eine Begegnung zwischen sozial ungleichen Personen nicht vermeiden lässt, mit Segregation reagiert wird: sei es z. B. die Teilung im Zug in 1. und 2. Klasse oder die Teilung der Stadt in Luxus- und Armenvierteln (vgl. ebd.), „(...) um zum einen dem Bedürfnis nach Unterscheidung stattzugeben und zum anderen die auf sozialer Ungleichheit beruhende soziale Ordnung aufrechtzuerhalten“ (ebd.). Denn schon im sozialen Raum ist der Zusammenstoß zwischen Akteuren, die nicht über das gleiche Kapital verfügen schier unmöglich. Eine Überwindung der Distanzen zwischen den theoretisch konstruierten Gruppen („wahrscheinlichen Klassen“, Bourdieu 1985: 12) des sozialen Raums, kann wie auch im geographischen Raum „(...) nur um den Preis von Arbeit, Anstrengung und vor allem Zeit (...)“ (ebd.:13) erreicht werden. Damit verweist

Bourdieu auf die Funktion des Raumes als Garant für eine stabile soziale Ordnung (vgl. ebd.: 84).

Diese Ordnung setzt sich auch im physischen Raum fort. Bestimmt doch das den Akteuren zur Verfügung stehende Kapital nicht nur ihre Stellung im sozialen Raum, sondern auch die Möglichkeit und Form der Aneignung des physischen Raumes. Denn „[m]an hat jeweils das Paris (oder die Stadt, in der man wohnt) entsprechend seinem eigenen ökonomischen, aber auch kulturellen und sozialen Kapital“ (Bourdieu 1991: 32). Das bedeutet auch, dass man unter Umständen eine Stadt, ein Wohngebiet nicht einmal wirklich bewohnt, sondern lediglich physisch ‚belegt‘ (vgl. ebd.: 31). Das ist dann der Fall, wenn ein Akteur „(...) nämlich nicht über die stillschweigend geforderten Mittel dazu verfügt, angefangen mit einem bestimmten Habitus“ (ebd.). Um sich einen Raum wirklich anzueignen bzw. ihn zu bewohnen, bedarf es mehr als der reinen physischen Anwesenheit (vgl. Schroer 2006: 97). Als Beispiel nennt Bourdieu eine algerische Familie, die dem Leben in einer neuen Sozialwohnung nicht gerecht werden konnte, da sie weder über die finanziellen Mittel, noch den kulturellen Hintergrund verfügte, um die Wohnung entsprechend einzurichten (vgl. Bourdieu 1991: 31).

Räume richten an ihren ‚Benutzer‘ also bestimmte Erwartungen: sei es eine Eintrittsberechtigung für das Museum, oder ein bestimmtes kulturelles Kapital, durch das man sich die Kunst im Museum wirklich anzueignen vermag (vgl. ebd.: 32).

Erst die Verfügung über das entsprechende ökonomische und kulturelle Kapital ermöglicht laut Bourdieu den Zutritt zu und die Aneignung von bestimmten Räumen. Es gibt aber auch ganz besondere Arten von Räumen (meist geschlossene), die neben dem ökonomischen und kulturellen auch ein gewisses soziales Kapital fordern und dieses durch den Zutritt wiederum noch vermehren. Dieses Phänomen nennt Bourdieu den ‚Klub-Effekt‘. Er ergibt sich

„(...) aus der dauerhaften Zusammenfassung innerhalb desselben Raumes (dem schicken Viertel oder Luxuswohngebiet) von Personen und Dingen, die sich darin ähneln, daß sie sich von der großen Masse unterscheiden, denen gemein ist nicht gemein zu sein- in dem Maße, wie sie de jure (...) oder de facto (...) all jene ausschließen, die nicht alle erwünschten oder die eine der unerwünschten Eigenschaften aufweisen“ (ebd.).

Die Bewohner dieses Raumes werden aber symbolisch noch erhöht, da sie auch am Kapital der anderen Bewohner teilhaben dürfen (vgl. ebd.). Ein gutes Beispiel für Räume, die nach diesem Prinzip funktionieren liefern *Barrios Cerrados*. Sie legen

durch ihre eigenen Gesetze und Zugangsbeschränkungen ganz klar fest, wer hinein darf und wer draußen bleiben muss.

Dem ‚Klub-Effekt‘ stellt Bourdieu den ‚Ghetto-Effekt‘ gegenüber (vgl. ebd.). Dieser ergibt sich aus dem Gegenteil: das Ansehen seiner Bewohner wird nicht erhöht, sondern herabgesetzt, indem es in einer Art Ghetto bzw. Armenviertel Akteure versammelt, die jegliches Kapital entbehren, das ihnen die Teilhabe am sozialen Leben ermöglichen würde (vgl. ebd.: 32f.) und „(...) nichts anderes gemeinsam haben als ihre gemeinsame Exkommunikation“ (ebd.: 33).

3.2.2 Kritik

Die Raumtheorie Bourdieus spielt vor allem in der Stadtsoziologie für die Erforschung sozialer Ungleichheit eine wichtige Rolle, da sie sich nicht nur auf abstrakte Annahmen stützt, sondern versucht aufzuzeigen, wo sich soziale Zustände äußern und sichtbar werden. Markus Schroer und Martina Löw sehen aber genau darin auch die Problematik von Bourdieus Raumtheorie.

Schroer hält Bourdieus Widerspiegelungsthese, d. h. die Annahme, dass sich die soziale Welt direkt im physischen Raum abbildet, für zu vereinfacht. Seiner Ansicht nach sei es nicht „(...) ausgemacht, dass sich Armut und Reichtum dem Raum in dieser Direktheit und Konkretheit mitteilen (...)“ (Schroer 2006: 100). Er stellt der Vorstellung Bourdieus, soziale Strukturen würden sich durch Trägheit auszeichnen (vgl. ebd. 102), zwei gänzlich andere Möglichkeiten entgegen. Zum einen sei es seiner Meinung nach möglich, dass sich die soziale Struktur so schnell verändere, dass sie der räumlichen davoneile. Die sich daraus ergebende Zeitverzögerung (*time-lag*) gelte es bei der Untersuchung der Einschreibung von sozialen in räumliche Strukturen zu beachten, um nicht aus der aktuellen räumlichen Struktur auf bereits vergangene, überwundene soziale Zustände zu schließen. Zum anderen könne es durch die Geschwindigkeit der Veränderungen „(...) zu immer flüchtigeren Raumkonstellationen und -konfigurationen komm[en]“ (ebd.).

Schroer stellt sich zudem die Frage inwiefern sich Bourdieus Theorie, die von einer hierarchisch aufgebauten Gesellschaft ausgeht (er erforschte u. a. die Struktur der kabyrischen Gesellschaft), auch auf eine moderne (funktional differenzierte) Gesellschaft übertragen lässt (vgl. ebd.: 103).

In Hinblick auf die Unterscheidung ‚Ghetto‘ und ‚Klub-Effekt‘, kritisiert Schroer vor allem Bourdieus Plus-Minus Denkweise (vgl. ebd.). Denn die ‚Ghetto-Räume‘ ergeben sich nur aus dem ‚Nichtshaben‘ und ‚Nichtdazugehören‘, ohne ihre Eigenlogik zu beachten. Entgegen der Annahme Bourdieus, dass die Aneignung von Raum an den Besitz von ökonomischen und kulturellen Kapital gekoppelt sei, verweist Schroer auf die Möglichkeit, Raum auch symbolisch zu erobern (z. B. durch Graffiti). Diese Form der Aneignung, vermutet Schroer, werde vor allem von jenen durchgeführt, denen die Mittel für eine reale Eroberung und Bebauung fehlen (vgl. ebd.: 104).

Auch die Annahme, dass jeder die Stadt in der er lebt gemäß seines Kapitals erlebt, erachtet Schroer als zu einseitig, beziehe sich Bourdieu damit doch lediglich auf die repräsentative Hochkultur. Dabei gebe es in jeder Stadt auch eine Fülle an kulturellen Angeboten, die der privilegierten Schicht nicht zugänglich sind, für dessen Aneignung es jedoch ebenso kultureller Kompetenzen bedarf. Als Beispiele nennt Schroer *Hip-Hop* oder *Grunge* (vgl. ebd.: 104f.).

Zu guter Letzt kritisiert Schroer die Annahme, dass Raum einfach vorhanden ist und sich jeder aus dem Vorhandenen etwas zusammenstellen kann. Raum ist dabei auch nur als Abbild der Sozialstruktur zu verstehen, nicht als aktive Hervorbringung der Akteure (vgl. ebd.: 105). Zudem ist Raum bei Bourdieu immer schon ein unterteilter.

Genau hier knüpft auch die Kritik Martina Löws an. Die Soziologin verweist darauf, dass Bourdieu den sozialen Raum zwar als relational präsentiere, den angeeigneten physischen aber als absolutistisch „[...] da dieser ja quasi nur die Hintergrundfolie für den sozialen Raum biete“ (Schmincke 2009: 53). Die Entstehung der Räume sowie ihre strukturierende Wirkung berücksichtige Bourdieu damit nicht. Sie selbst formuliert einen „(...) prozessualen Raumbegriff, der das Wie der Entstehung von Räumen erfasst“ (vgl. Löw 2001: 15, zit. nach ebd.: 50).

3.3. *Barrios Cerrados* im Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie

“(…) Stadtromane¹⁴ sagen etwas aus (...) über die Städte, die sie thematisieren“ (Ingenschay 2000: 7). Doch genau darin liegt nach Ingenschay auch die Gefahr, dass realweltliche Gegebenheiten und literarische Darstellung ineinander übergreifen und Stadtromane als Belege der Wirklichkeit missverstanden werden könnten. Den Grund dafür sieht der Literaturwissenschaftler vor allem in der Einarbeitung jener Nichtfiktion, sowie in der Tatsache, dass auch reale Städte letztlich nur in ihrer (wissenschaftlichen) abstrakten Darstellung erfassbar sind (vgl. ebd.). Die Stadtliteratur stellt demnach eine große Herausforderung an den Leser: „[denn] in keinem anderen Sujet konfluieren Lebenswirklichkeiten und Literarisierungen derart wie in der Großstadt“ (ebd.).

Dieter Ingenschay und Albrecht Buschmann präsentieren in ihrem Buch ***Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*** eine Typologie verschiedener Aneignungsmodi und damit einen Überblick über die möglichen Betrachtungen der Städte aus dem Blickwinkel der Peripherie. „Der ‚periphere Blick‘ respektiert den Stadtdiskurs als herausfordernde Versprachlichung stets fremder und immer neuer Erfahrungsäquivalente“ (ebd.: 17).

Für die in Kapitel 4 folgende Analyse der Medientexte über *Barrios Cerrados* - die in gewisser Weise als Stadt in der Stadt gewertet werden können- erweist sich vor allem die nun folgende Perspektive als relevant.

3.3.1. Der ‚periphere Blick 1‘

Hierunter versteht Ingenschay die ‚Hinsicht‘ auf die Stadt durch den von außen kommenden Protagonisten ‚mit frischem Blick‘ (ebd.: 9). Er hat die Gabe, Dinge mit einer gewissen Unvoreingenommenheit und Distanz zu betrachten und ist gleichzeitig (mit)verantwortlich für die „[...] Konstitution der jeweils im literarischen Text generierten Stadtmythen“ (ebd.).

¹⁴ Vor dem Hintergrund, dass auch Filme als Texte zu verstehen sind, können die von Ingenschay getätigten Aussagen auch auf die mediale Inszenierung von Stadt übertragen werden.

Wie Ingenschay betont, ist die Stadt, als Gesamtheit von Emblemen, auch ein Abzeichen ihrer selbst. Das bedeutet, dass die Stadt nicht nur auf sich als topographische, realweltliche Gegebenheit verweist, die sich mit der historischen Entwicklung verändert, sondern auch ein gewisses Bild, einen Mythos verkörpert, der die Zeit überdauert. Ingenschay spricht in diesem Zusammenhang von ‚ahistorischen Patterns‘, die die Einstellungen zu und Hinsichten auf die jeweilige Stadt determinieren (vgl. ebd.).

Dadurch kann in jedem synchronen Schnitt die Großstadt entweder das ewige Babylon, die Hure, die Pestbeule sein, eklig anzusehen, oder aber Lichterstadt [Paris als *ville lumière*], Faszinosum und Ort gesteigerter Kulturentfaltung (wie bei Georg Simmel). Erfahrbarkeit und Erfassbarkeit werden also durch ahistorische, konzeptuelle Voreinstellungen geprägt, die einer Stadt und einem Diskurs über sie anhaften (ebd.: 9f.).

Anders formuliert: die historische Entwicklung und Veränderung einer Stadt ist gleichzeitig auch die Geschichte der literarischen Hinsichten auf sie, die sich aber niemals nur auf die reale Topographie beschränken, sondern sich zahlreicher Metaphern bedienen. Das literarische Werk verdichtet sich somit zu einem Konstrukt von Realität und Fiktion (ebd.: 10). So ist auch das *Barrio Cerrado* oder der *Country* im Film(text) nicht als Abbild einer Realität, sondern Metapher zu verstehen.

4. *Barrios Cerrados* im Argentinischen Film

Nicht nur für Wissenschaft und Massenmedien ist der Aspekt der sozialen und räumlichen Konsequenzen der *Barrios Cerrados* von großem Interesse. Auch die filmische Auseinandersetzung mit diesem Thema richtet ihren Fokus auf jenen Aspekt des Lebensstils und die Interaktion der Bewohner mit der Außenwelt.

Immer mehr argentinische Filmschaffende - von Lucrecia Martel über Ariel Winograd bis zu Celina Murga und Marcelo Piñeyro - porträtieren das Leben in *Barrios Cerrados* und *Countries*. Die Annäherung an die Thematik erfolgt meist über eine Innenansicht der geschlossenen Wohnviertel. Die Außenwelt bleibt weitgehend unsichtbar und ist doch, oft auf bedrohliche Art und Weise, omnipräsent.

Eine Ausnahme stellt Lucrecia Martels ‚filmischer Blick‘ dar, der nicht hinter die Mauern der *Barrios Cerrados* gelangt. Denn die physischen Barrieren der

geschlossenen Viertel, die keine ungewollten Besucher zulassen, werden letztlich auch zur Grenze ihres dokumentarischen Kurzfilmes *La ciudad que huye* (2006)¹⁵. Beim Versuch, einen *Barrio* zu betreten, scheitert die Filmschaffende am Wachmann.

Winograds *Cara de queso. Mi primer gueto* (2006)¹⁶ erzählt die Geschichte des jüdischen Jungen Ariel, der im Sommer 1993 gemeinsam mit seinen Eltern ein paar Tage in dem am Rande von Buenos Aires gelegenen jüdischen Country *El ciervo* verbringt (vgl. La Butaca [Internet]). Es ist wohl kein Zufall, dass die Hauptfigur des Films denselben Namen trägt wie der Regisseur, denn der Film ist auch eine Reise in dessen eigene Vergangenheit. So gewährt Ariel Winograd, selbst jüdischer Abstammung, dem Zuschauer auf sehr humoristische und zynische Art und Weise persönliche Einblicke in das Reglement einer geschlossenen Ferienanlage (vgl. Blejman 2006 [Internet]).

Nicht zuletzt kann die hier angeführte Filmreihe auch noch um die spanisch-argentinische Koproduktion *Pájaros muertos* (2008) von Guillermo und Jorge Sempere ergänzt werden. In der schwarzen Komödie stellt ein toter Vogel das von Monotonie und Langeweile geprägte Leben der Bewohner des idyllischen *Barrio Cerrado Los pájaros* auf den Kopf (vgl. La Butaca¹ [Internet]).

Für eine eingehendere Analyse der Auseinandersetzung mit dem Thema *Barrio Cerrado* und *Country* im argentinischen Film sollen in den folgenden Kapiteln *Una semana solos* (2008) von Celina Murga und *Las viudas de los jueves* (2009) von Marcelo Piñeyro herangezogen werden.

¹⁵ Der Film ist zu sehen unter: <http://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c>

¹⁶ Der Trailer des Films ist zu sehen unter: <http://www.youtube.com/watch?v=n66SmOBpdpo>

4.1. UNA SEMANA SOLOS von Celina Murga

Argentinien 2008 – 110 min. (35 mm). Regie: Celina Murga. Drehbuch: Celina Murga und Juan Villegas. Kamera: Marcelo Lavintman. Schnitt: Eliane Katz. Ton: Federico Billordo. Musik: Inés Gamarci, Marcelo Pérez, Martín Salas. Ausstattung: Julieta Wagner. Kostüm: Jimena Acevedo. Produktion: Tresmilmundos Cine. Darsteller: Magdalena Capobianco (María), Eleonora Capobianco (Sofía), Ignacio Jiménez (Juan), Gastón Luparo (Fernando)

Tabelle 1: Filmdaten von *Una semana solos*

Una semana solos ist der zweite Spielfilm der jungen argentinischen Regisseurin und Drehbuchautorin Celina Murga, der, wie der Titel ein wenig vorwegnimmt, die Geschichte junger Heranwachsender erzählt, die eine Woche ohne elterliche Aufsicht in einem *Barrio Cerrado* verbringen.

Es ist eine Geschichte, die diese spezielle Gesellschaftsschicht analysiert, und darüber, wie diese ihre nachkommende Generation erzieht. Zu diesem Zweck porträtiert der Film die Klasse der Reichen ausschließlich aus der Sicht ihrer Kinder. Auf diese Art und Weise möchte ich von einer sozialen Problematik meines Landes erzählen und zwar von der enormen Polarisierung - allerdings aus einer Sichtweise, die bislang kaum erforscht wurde (Celina Murga 2008 [Internet]).

Bevor nun aber die Handlung und der Aufbau des Filmes einer genaueren Analyse unterzogen werden, soll ein kurzer Überblick über Leben und filmisches Schaffen der Regisseurin folgen.

4.1.1. Die Regisseurin

Die argentinische Regisseurin und Drehbuchautorin Celina Murga wird am 6. April 1973 in Paraná (Entre Ríos) geboren (vgl. cinenacional [Internet]). Im Alter von 17



Abb. 1: Celina Murga

Jahren verlässt sie ihre Heimatstadt, um in Buenos Aires an der *Universidad del cine* zu studieren. Nachdem sie 1996 ihr Studium der Filmregie beendet, erhält sie eine Stelle als Dozentin im *Centro de Investigación Cinematográfica* (vgl. Rolex Mentor & Protégé [Internet]). Zudem arbeitet sie als Drehbuchautorin und Regisseurin an zahlreichen Kurzfilmen (*Interior-Noche*, *Una tarde feliz*, *Frío afuera*) und wirkt als

Regieassistentin an der Seite von Kollegen wie Damián Szifrón (*El fondo del mar*), Juan Villegas (*Sábado*). Ihr erster eigener Spielfilm, *Ana y los otros*, entsteht 2003. Auf internationalen Filmfestivals (Buenos Aires, Venedig, Wien, Thessaloniki u. a.) präsentiert und ausgezeichnet, erhält Murga für ihr Erstlingswerk sogar den *Fipreski* -

Preis in der Kategorie Bester lateinamerikanischer Film 2003 (vgl. Cinemateca Uruguay [Internet]).

Gemeinsam mit Juan Villegas (ihrem Ehemann) und Inés Gamarci gründet sie ein Jahr darauf die Produktionsfirma *Tresmilmundos Cine* (vgl. Club Cultura [Internet]).

Una semana solos, der zweite Spielfilm von Murga, erscheint 2008. Auch für ihn erhält sie zahlreiche Auszeichnungen und Preise, unter anderem für die beste Regie vgl. Rolex Mentor & Protégé [Internet]). Im selben Jahr wird die Regisseurin von Martin Scorsese für das Rolex - Stipendium ausgewählt und verbringt ein Jahr an der Seite ihrer Tutors, der ihr Einblicke in die Dreharbeiten seines neuen Films, **Shutter Island**, gewährt. Scorsese selbst kennt und schätzt das filmische Schaffen seiner jungen argentinischen Kollegin. „Martin Scorsese presenta“ heißt es enigmatisch im Vorspann von **Una semana solos**. Der amerikanische Regisseur zeichnet sich weder als Produzent noch als finanzieller Förderer Murgas verantwortlich, viel mehr leiht er der Filmschaffende seinen Namen, um die Verbreitung des Streifens zu fördern (vgl. Murga 2009a [Internet]). Die Dreharbeiten für Murgas nächsten Spielfilm, **La tercera orilla**, laufen seit diesem Jahr (vgl. Rolex Mentor & Protégé¹ [Internet]).

Ihre Aufgabe als Regisseurin sieht Celina Murga vor allem in der (wertfreien) Darstellung diverser Aspekte der argentinischen Gesellschaft:

El objetivo de mis películas es mostrar una parte de la sociedad que a mí me interesa y que me parezca importante. No pretendo decir a la gente que el mundo es esto o lo otro, sino que busco que el público se asome al tema y a partir de ahí pueda reflexionar (Murga 2009b [Internet]).

Dabei spielen technisch-ästhetische Ausschmückungen eine eher untergeordnete Rolle:

Algunos directores se fascinan con la técnica, pero yo no. Creo que cada película necesita un tipo de esquema de producción, y las que me interesan necesitan una estructura pequeña. Y para mí es más cómodo (Murga 2009b [Internet]).

Anregungen und Inspiration für **Una semana solos** fand die Regisseurin vor allem in Zeitungsartikeln und dem Buch der Soziologin Maristella Svampa **Los que ganaron**, die sich erstmals mit der Thematik der „Generation-Country“ befassten (vgl. Murga o.J. [Internet]). Auch wenn es Murga bei der Umsetzung dieser Thematik in ihrem Film nicht darum geht soziologische Studien aufzuzeigen (vgl. ebd.), spielt die Authentizität des Dargestellten doch eine bedeutende Rolle für sie. So ist es kein

Zufall, dass zwei der Darsteller aus *Una semana solos* auch im realen Leben Bewohner eines *Barrio Cerrado* sind. Teile des Castings für den Film fanden daher in geschlossenen Wohnvierteln statt (vgl. ebd.).

4.1.2. Zum Film: Handlung und Aufbau

Una semana solos erzählt in Manier eines *Coming-of-Age*-Filmes die Geschichte einer Gruppe Kinder und Jugendlicher im Alter zwischen ca. 7 und 14 Jahren, die eine Woche ‚alleine‘ - nur unter der Obhut der 23-jährigen Haushälterin Esther - in ihrem *Barrio Cerrado* verbringen, während die Eltern im Urlaub sind.

Der Fokus der Erzählung liegt somit auf der Darstellung des *Barrio Cerrado* aus der Perspektive der jungen Protagonisten.

Die lineare Struktur des Films, die ohne Rück- und Vorblenden auskommt, folgt der Chronologie der - zumindest scheinbar aufeinanderfolgenden¹⁷ - Tage im *Barrio Cerrado*, die, geprägt von einer schier unerträglichen Monotonie, nur anhand der wechselnden Tageszeiten voneinander unterschieden werden können.

Die Handlung selbst lässt sich in 3 bzw. 4 (Haupt-)Phasen untergliedern:

Phase 1: Alleine (00:05:01 - 00:34:53)

Während der Abwesenheit der Eltern werden die Geschwister Fernando, Rodrigo und Sofía im Haus ihrer Cousine María und deren Brüder Quique und Facundo einquartiert. Neben der Schule vertreiben sich die Kinder die Zeit mit Computerspielen, Fernsehen, Schwimmen, Spielen, Essen und all jenem, was ihnen unter normalen Umständen sicher untersagt gewesen wäre. Heimlich steigen sie in die Häuser der nicht anwesenden Nachbarn ein, plündern deren Kühlschränke, durchstöbern und benützen ihre Sachen. Alles ohne Folgen. Denn weder die Präsenz noch die Begegnungen mit dem Wachpersonal hindert sie daran, ihre täglichen Streifzüge fortzusetzen. Im Gegenteil: nur wenig später unternehmen Rodrigo, Fernando und Facundo in einem Auto eine Spritztour durch das *Barrio*. Doch auch dieser Vorfall bleibt ohne weitreichende Konsequenzen, obwohl sie von einem Wachmann dabei gesehen werden.

¹⁷ Bis zuletzt ist unklar, ob sich die Handlung der Geschichte auf nur 5 Tage erstreckt, oder die Regisseurin evtl. für den Zuschauer unbemerkbare Zeitsprünge einsetzt.

Phase 2: Der Eindringling (00:34:54 - 01:24:37)

Das Leben der Kinder gerät erst durcheinander, als eines Tages der Bruder von Esther, Juan Fernando, zu Besuch kommt, um einige Tage bei ihnen zu verbringen. Obwohl dieser in ihrem Alter ist, fühlen sie sich durch seine Anwesenheit gestört. In einem Telefonat mit den Eltern fordert Facundo diese sogar auf, sein sofortiges Verschwinden zu veranlassen. Doch Juan bleibt. Still beobachtet er das Geschehen um sich herum. Die zaghaften Annäherungsversuche zwischen ihm und den Kindern erweisen sich als Wechselspiel von Zärtlichkeit und Grausamkeit, Akzeptanz und Ablehnung (vgl. Pena 2009: 95). So kann die Barriere zwischen ihnen bis zuletzt nicht (vollständig) überwunden werden.

Phase 3: Sehnsucht, Zerstörung und Schuld (01:24:38 - 01:41:09)

Am letzten Abend - nach der ergreifenden Gesangseinlage Sofias - beschließen die Kinder, während eines Streifzugs durch das *Barrio*, erneut in eines der Nachbarhäuser einzudringen.

Doch diesmal gerät alles außer Kontrolle. Sie zerstören und beschmieren Gegenstände, verstopfen Abflüsse, zerschneiden Kleidung. Juan, der erstmals auch mit dabei ist, sieht anfangs nur erstaunt zu, dann beteiligt auch er sich an der Verwüstung.

Beim Verlassen des Hauses wird die Gruppe von zwei Wachmännern überrascht und zur Rede gestellt. Als sie aufgefordert werden, den Urheber der Idee zu nennen, schieben sie Juan die alleinige Schuld zu. Doch Esther kann nicht glauben, dass ihr Bruder zu so etwas fähig ist und auch María räumt ein, dass es ihrer aller Entschluss gewesen ist und jeder an der Zerstörung beteiligt war.

Phase 4. Einsicht, Reue und Annäherung? (01:41:10 - 01:46:27)

Als María sich im Badezimmer einschließt und damit die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, nützt Juan den Moment, um sich davonzustehlen. Doch Sofia, die selbst nicht an der Verwüstung des Nachbarhauses beteiligt war, folgt ihm und holt ihn zurück.

Die Wachmänner haben in der Zwischenzeit das Haus verlassen. Schweigend sitzen Esther, auf ihrem Schoß der kleine Quique, und die anderen in der Küche. Schließlich decken María, Juan und Sofia in wortloser Verständigung gemeinsam den Tisch. Für einen Augenblick entsteht zwischen den Protagonisten eine gewisse Nähe. Die gemeinsam begangene Tat hat sie zu ebenbürtigen Komplizen im Protest

gegen die sie vernachlässigende Erwachsenenwelt werden lassen. Sie alle sitzen im selben Boot. Zudem entsteht der Eindruck, die Kinder könnten so etwas wie Reue für ihre Tat empfinden. Weitreichende Konsequenzen bleiben aber auch diesmal aus, bzw. werden offen gehalten.

4.1.3. Die handelnden Figuren und ihre Konstellation

Im folgenden Kapitel soll eine Analyse der zentralen Figuren sowie deren Beziehung zueinander vorgenommen werden. Dabei geschieht keine Unterteilung in Haupt- und Nebenfiguren, sondern in Bewohner und Nicht-Bewohner des *Barrio Cerrado* vorgenommen werden, da dies für die Erarbeitung der der Arbeit zugrunde gelegten Forschungsfrage von größerer Bedeutung ist. Weitere Unterscheidungskriterien wären beispielsweise das Alter und die soziale Stellung der handelnden Personen. Das Figurenensemble setzt sich demnach zusammen aus den jungen Protagonisten und ihren (nicht anwesenden) Eltern auf der Bewohnerseite, sowie dem Jungen Juan, dem Hausmädchen Esther und dem Wachpersonal auf der Seite der Nicht-Bewohner des *Barrio Cerrado*.

4.1.3.1. Die Bewohner des *Barrio Cerrado*

Die Kinder:

Sofía

Sofía ist eine der Hauptfiguren des Films. Aufmerksam und mit großem Einfühlungsvermögen beobachtet sie ihr Umfeld. Obwohl sie zu den jüngeren der Gruppe zählt, wirkt sie in ihrem Verhalten sehr reif und selbstbewusst. Sie ist keine Mitläuferin, sondern grenzt sich immer wieder ganz klar von den anderen ab. Murga selbst konstatiert in einem Interview:

(...) me parece interesante cómo es ella quien realiza un camino propio, quien de una manera bastante inconsciente puede decir no a las cosas que no le gustan y tomar sus propias decisiones (Celina Murga o.J. [Internet]).

So ist Sofía auch als einzige nicht an der Verwüstung des Nachbarhauses beteiligt. Obgleich die anderen wollen, dass sie bleibt, macht sie sich in einem unbemerkten Moment davon (01:35:02 - 01:35:07) und läuft alleine durch den dunklen *Barrio* nach Hause (01:37:43 - 01:37:58).

Doch nicht nur in dieser Situation unterscheidet sich Sofía von den anderen Kindern. Auch ihre Interessen teilt sie nicht mit ihnen. Während die Jungen sich meist mit Videospiele und Fernsehen die Zeit vertreiben und María mit sich und ihren erwachenden Gefühlen für das andere Geschlecht beschäftigt ist, gilt Sofías große Leidenschaft dem Zeichnen und der Musik.

Als am letzten Abend im *Barrio Cerrado* eigens für die jungen Bewohner ein Fest gegeben wird, präsentiert Sofía sogar ihren Lieblingssong *Invisible (per te)* auf der Bühne (01:27:36 - 01:31:32). Dabei wirkt sie wahrhaftig und kindlich-rein, gleichzeitig aber nicht naiv. Ihr Auftritt ist keine Show, sondern der Ausdruck echter Gefühle, der tiefen Sehnsucht ‚gesehen‘ werden zu wollen. Celina Murga offenbart in dieser wichtigen Szene ihr dramaturgisches Geschick, Sachverhalte im Unklaren, beziehungsweise einen doppelten Sinn einfließen zu lassen: denn der Zuseher kann Sofías Wunsch nach Beachtung auf unterschiedliche Arten auffassen. Zum einen als Wunsch, von der absenten Erwachsenenwelt wahrgenommen zu werden, andererseits aber auch als Streben nach Aufmerksamkeit eines Jungen, den sie während des Singens fixiert. Zudem spiegelt das von Sofía interpretierte Lied aber auch die allgemeine Lebenssituation der Kinder und *Barrio*-Bewohner, die hinter dem Schutz der Mauern unsichtbar für die Außenwelt bleiben, wider.

Alleine ist Sofía auch mit ihrem Glauben. Denn im Gegensatz zu ihren Eltern zeigt sie ein gewisses Interesse an Gott und christlichen Ritualen. Sie wünscht sich nichts sehnlicher als in einem weißen Kleid die heilige Kommunion zu empfangen.

Eine Gleichgesinnte findet Sofía schließlich in dem Hausmädchen Esther, die sowohl ihre Liebe zur Musik, als auch ihren Glauben teilt. Eines Tages hört Sofía zufällig wie Esther unter der Dusche singt (00:57:43 - 00:58:08). Als sie diese später darauf anspricht, erfährt sie, dass Esther in Viale, ihrer Herkunftsstadt, sogar Mitglied in einem Chor gewesen ist. Auf großes Drängen von Sofía und dem kleinen Quique lässt Esther sich dazu überreden noch einmal ein Lied zum Besten zu geben (01:17:52 - 01:18:20). Andächtig blickt Sofía sie dabei an, auf ihrem Gesicht ein breites, seliges Lächeln.

Als Sofía nach einem Streit mit ihrer Cousine María kurzerhand aus deren Zimmer verwiesen (00:28:20 - 00:28:49) und deshalb für die nächsten Nächte bei Esther einquartiert wird, ist das für beide die Möglichkeit sich noch besser kennen zu lernen. Vertrauensvoll wendet sich Sofía mit ihren Glaubensfragen und Wünschen an Esther und diese gewährt ihr einen kleinen Einblick in ihr eigenes Leben. Zur Verwunderung

Sofías ist Esther erst 23 Jahre alt, doch bereits Mutter. Eine Tatsache, die sie dazu veranlasst hatte, Esther älter zu schätzen. Als sie erklären soll weshalb, meint Sofía: „Es que no conozco tanta gente de esa edad que tenga hijos“(00:48:14). Hierin spiegelt sich der Statusunterschied zwischen den beiden wieder. Scheint sich doch der Zeitpunkt der Familiengründung in der Gesellschaftsschicht, der Sofía angehört, aufgrund der Ausbildung, des beruflichen Werdeganges, weiter nach hinten zu verlagern, während Esther durch ihre Sozialisierung es als ‚normal‘ empfindet, bereits in jungen Jahren Kinder zu bekommen. Doch trotz dieser Diskrepanz besteht zwischen Sofía und Esther eine gewisse Verbundenheit und Achtung füreinander.

Auch im Umgang mit Juan nimmt Sofía eine besondere Rolle ein. Direkt, offen und mit großem Gespür für seine Situation begegnet sie dem fremden ‚Eindringling‘. Dabei kommuniziert sie mit ihm fast ausschließlich auf nonverbaler Ebene, über Blicke und Gesten, die durch Groß- und Nahaufnahmen vom Betrachter hautnah miterlebt werden können. Sie ist es auch, die Juan am Schluss wieder zurück ins Haus holt, als er aus Angst vor den Konsequenzen der Zerstörung des Nachbarhauses versucht, Reißaus zu nehmen (01:43:00 - 01:44:11).

„[Sofía] [e]s, de alguna forma, el personaje con más elementos positivos de la película“ (Celina Murga o.J. [Internet]).

María

Die Figur der María ist wohl eine der interessantesten und gleichzeitig ambivalentesten des Films, denn sie bewegt sich stets im Spannungsfeld zweier Pole: zwischen Kindheit und Erwachsenwerden, Nähe und Distanz, Recht und Unrecht.

Zum einen schlüpft sie als älteste der Gruppe in die ihr eventuell von den Eltern auferlegte Rolle der Erwachsenen, die sich um das Wohlergehen der Jüngsten kümmern soll. Dabei wirkt sie sehr selbstbewusst und bisweilen dominant. Oft tritt sie als tonangebende Anführerin auf, die den anderen Anweisungen erteilt, oder Forderungen stellt. Vor allem auch im Umgang mit den im *Barrio* anwesenden Erwachsenen - dem Hausmädchen und den Wachmännern - verhält sie sich oft beherrschend. Als einer der Wachmänner sich bei ihr über das Betragen der Jungen beklagt, die unerlaubt mit dem Auto durch das *Barrio Cerrado* fahren, beweist sie ihre

Abgeklärtheit im Umgang mit dem Wachpersonal, indem sie einen der ‚copy-cops‘¹⁸ grammatikalisch ausbessert und den eigentlichen Inhalt der Rüge ignoriert.

Guardia: Los chicos sacaron el auto de la propiedad y
conducieron alta velocidad por el barrio. Por esta
vez pasa, pero por favor que no se vuelva a repetir.
María: Condujeron.
Guardia: ¿Qué?
María: Que se dice condujeron (00:26:15 - 00:26:27).

Andererseits ist sie selbst noch ganz Kind - egoistisch und unreflektiert. Als Sofía sich beispielsweise weigert, Marías Anwesenheit gegenüber einem Jungen am Telefon zu bestreiten, muss sie zur Strafe das Zimmer räumen.

Ihre Aufmerksamkeit richtet sie vor allem auf sich selbst und ihren Cousin Fernando, für den sie eine gewisse Zuneigung empfindet. Einen ersten Hinweis auf das Interesse der beiden füreinander liefert Murga dem Betrachter bereits im Vorspann, in dem María und Fernando in einem neckischen Fangspiel über die Wiese toben (00:00:18 - 00:00:54): sie eilt voraus und er folgt ihr. Auch in ihrem kindlichen Liebesspiel hat María die Fäden in der Hand. Als sie sich am Tag der Ankunft des fremden Besuchers alleine mit Fernando in eines der leer stehenden Häuser zurückzieht, lockt sie ihn ins Bad, um ihn dort in der Dusche zu küssen (00:40:56 - 00:41:45). Während für Fernando nach diesem Ereignis feststeht, María und er seien ein Paar, distanziert diese sich immer weiter von ihm, wissentlich, dass eine Beziehung zwischen ihnen nicht möglich wäre.

María: ¿Qué pasa?
Fernando: ¿Quería saber si todavía somos novios?
María: ¿Qué?
Fernando: ¿Quería saber si seguimos siendo novios?
María: Pero nosotros somos primos.
Fernando: Pero nos besamos.
María: Pero nosotros nunca fuimos novios (01:29:46 - 01:30:05).

Als sich Fernando nach einer Weile des Verharrens von María abwendet, blickt sie ihm nach. In ihrem Blick zeigen sich Mitgefühl und Schmerz gleichermaßen. So gelingt es der Regisseurin wie so oft in ihrem Film, Gestik und Mimik der Protagonisten als Spiegel ihres Innenlebens einzusetzen und den Betrachter Zeuge ihrer tiefsten Empfindungen werden zu lassen.

Die innerliche Zerrissenheit Marías offenbart sich am deutlichsten im Umgang mit dem Eindringling Juan. Während sie ihm zunächst mit Gleichgültigkeit und Ignoranz

¹⁸ So werden die Wachmänner im Film von den Kindern genannt.

begegnet, solidarisiert sie sich am Ende des Films sogar mit ihm und entscheidet sich gegen die Gruppe und für die Wahrheit.

Fernando

Er ist der ältere Bruder von Sofía. Mit seinen melancholischen dunklen Augen wirkt er sensibel, schüchtern und verträumt. Voller Bewunderung und Zuneigung für seine Cousine María, kann er es kaum fassen, dass diese sich nach dem sehnlich erwarteten Kuss plötzlich von ihm abwendet. Mit allen Raffinessen versucht er ihre Aufmerksamkeit wieder zu gewinnen: er wartet vor der Schule auf sie (00:54:31 - 00:55:08), pflegt seine Lippen mit „*mantequa de cacao*“, gibt seine Kochkünste zum Besten (01:03:24 - 01:03:47) und spielt auf seiner Gitarre (01:13:26 - 01:14:18). Doch María ignoriert mit Eiskälte jede seiner Taten und Blicke.

Noch schwieriger wird es für ihn, als Juan sich zu ihnen gesellt, denn er befürchtet, dass sich mit seiner Ankunft ein Rivale in die Gruppe eingeschlichen hat. Ein Verdacht, der durch die Namensverwandtschaft der beiden noch verstärkt wird.

Fernando: Cómo te llamabas?
Juan: Fernando.
Fernando: ¿Fernando?
Juan: Sí, me llamo Juan Fernando. Todos me dicen Fernando menos mi hermana. A mí no me gusta que me llamen Juan (00:52:13 - 00:52:31).

Mit großer Skepsis beobachtet er den Kontrahenten und María. Als er die beiden eines Tages gemeinsam am Frühstückstisch sitzen und sich unterhalten sieht, kommt er nicht umhin seine Eifersucht zu verraten. Umso schmerzlicher ist es für ihn, als María sich durch eine Bemerkung Juans sogar dazu hinreißen lässt ihn auszulachen. Ungeachtet dessen hofft er beständig, María gehöre noch zu ihm, bis er während des Festes feststellen muss, dass sie trotz des Kusses nie seine feste Freundin war.

Die Eltern

Die Eltern werden in ***Una semana solos*** vor allem durch ihre Abwesenheit dargestellt und thematisiert. Ihre ‚Präsenz‘ reduziert sich auf die spärlichen Kontrollanrufe, die mehr der Beruhigung des Gewissens zu dienen scheinen, als von aufrichtigem Interesse an den Kindern zu zeugen. Denn Sofía wartet vergebens auf den Anruf ihrer Mutter, um den sie über ihre Cousine María mehrere Male gebeten hat. Der kleine Quique, der sich nichts sehnlicher wünscht, als dass seine Mutter

bald wieder nach Hause kommt, stellt schließlich in seiner kindlichen Aufrichtigkeit die entscheidende Frage: „Por qué se fue [mamá], por qué no fuimos todos?“ (01:07:53 - 01:07:56).

Die Abwesenheit der Eltern lässt das *Barrio Cerrado* einmal mehr als unwirkliche Geisterstadt erscheinen. „[S]in padres ni madres como ojos vigías, los niños huérfanos por una semana circulan para crear un régimen propio de descontrol en la comodidad de una prisión aceptada“ (Pena 2009: 95).

4.1.3.2. Der Fremde und die Bediensteten

Juan

Juan ist eine der zentralsten Figuren des Films. Der aus dem ärmlichen, enterianischen Viale stammende Junge verkörpert das Fremde, das Andere, das unerwartet von außen in den geschützten Mikrokosmos eindringt. Ähnlich wie Sofia tritt er vor allem als stiller Beobachter auf, durch den der Betrachter den Ort aus einer neuen, unvoreingenommenen Perspektive kennen zu lernen vermag. Zunächst noch eingeschüchtert von der befremdlichen Umgebung, tritt Juan den Kindern mit großer Vorsicht und abwartender Haltung entgegen. Dabei stößt er auf unterschiedlichste Reaktionen: von stiller Freundlichkeit und Neugierde bis Desinteresse, Ablehnung und Misstrauen. Anstatt ihn Willkommen zu heißen, möchte Facundo, dass er wieder verschwindet: „Yo quiero que se vaya, me molesta“ (00:56:48). Doch die Eltern haben den Besuch von Juan bereits autorisiert und er darf bleiben.

Vom Großteil der Kinder nicht akzeptiert, sondern lediglich geduldet, kann Juan sich nicht gänzlich in die Gruppe integrieren, sondern bleibt meist stiller Beobachter am Rande des



Abb. 2: Im Schwimmbad: Juan sitzt abseits von den anderen (01:15:19)

Geschehens. Diese schier unüberwindbare Distanz zwischen ihm und den Kindern spiegelt sich auch in der *Mise en scène* der räumlichen Anordnung der Figuren wieder. Meist befindet er sich etwas abseits der Gruppe. Genau dieser (emotionale)

Abstand zu den Kindern ermöglicht Juan jedoch auch ihr Verhalten zu beobachten und zu hinterfragen.

Seine Andersartigkeit wird auch durch die Art und Weise der Darstellung seiner Figur im Film hervorgehoben. Denn er wird nicht nur durch sich selbst, sondern vor allem durch die anderen und deren (Vor-)Urteile charakterisiert. Schon bei seiner Ankunft wird er wie ein kleines Kind von seiner Schwester vorgestellt und später, als María und Fernando hinzukommen, übernimmt Sofía diese Aufgabe für ihn. Er selbst schweigt. Die Gepflogenheiten der Gruppe wirken befremdlich auf Juan, in seinem Gesicht spiegeln sich Neugierde, Neid und Verachtung gleichermaßen. Die Gesellschaftsstrukturen im Kleinformat, wie sie im *Barrio* und ganz speziell bei den Kindern auftreten, stoßen bei Juan auf Unverständnis. Er schämt sich dafür, dass seine Schwester wie eine Dienstmagd behandelt wird. Die Kinder lassen sich wie selbstverständlich von Esther bedienen und überlassen ihr auch die kleinen Handgriffe im Haushalt, was Juans Stolz zu verletzen scheint. Als Fernando eines morgens an den Frühstückstisch tritt und wissen möchte wo Esther ist, bricht es aus Juan heraus: „Te puedes preparar sólo el Nesquik“ (01:12:31).

Unbeabsichtigt verstößt er immer wieder gegen die rigiden Regeln der abgeschlossenen Wohnanlage, wobei er nach und nach zum Infragesteller jener Lebensweise wird:

- Facundo: Acá hay un reglamento, hay que cumplirlo.
No puedes hacer lo que quieras (...)
- Juan: ¿No puedes hacer qué?
- Facundo: No sé. No se puede hacer lo que quieras.
- Tomás: ¿Viste los ,copi-cops'? Si te descubren no puedes entrar a nuestro country.
- Juan: Pero, por ejemplo, ¿qué no puedo hacer?
- Facundo: No sé, lo que no se puede hacer (01:19:52 - 01:20:34).

Genau durch diesen Dialog wird die fehlende Transparenz und Logik der im *Barrio* vorherrschenden Regeln deutlich. Die Kinder wiederholen auf Juans Frage immer nur stupide die gleiche Phrase, die sie zuvor wahrscheinlich selbst von den Erwachsenen gehört haben.

Esther

Sie ist eine junge Frau von 23 Jahren. Als einzig verfügbare Erwachsene während der Abwesenheit der Eltern, kümmert sie sich um das Wohl der Kinder: sie kocht,

putzt, wäscht und sorgt für Ordnung im Haus. Im Umgang mit den jungen Bewohnern wirkt sie sehr liebevoll, gutmütig und gleichzeitig etwas überfordert.

Während Esther wie eine gute Fee den Kindern jeglichen Handgriff abnimmt, scheinen diese sie die meiste Zeit nicht einmal wirklich wahrzunehmen, geschweige denn sich für sie zu interessieren (mit Ausnahme von Sofia) und ihre Arbeit zu honorieren. Sie wissen nicht mehr über sie, als ihren Namen, nach dem sie mit einer fordernden Selbstverständlichkeit zu rufen pflegen, wenn sie etwas wünschen.

Nur der kleine Quique sucht immer wieder die Nähe zu Esther, vermittelt sie ihm doch ein gewisses Gefühl von Geborgenheit und Fürsorge. Oft kochen und spielen sie zusammen, während die Großen im *Barrio* unterwegs sind, oder vor dem Fernseher sitzen.

Diese Desinteresse für Esther spiegelt sich auch in der Begegnung mit Juan wider. Denn obwohl er ihr Bruder ist, wissen sie nichts über seine Herkunft.

Das Wachpersonal

Das Wachpersonal ist ein wesentlicher Bestandteil des *Barrio Cerrado* und als solcher omnipräsent. Es tritt als Kollektiv auf, wodurch die Bedeutung des Einzelnen in den Hintergrund rückt. So weisen die Wachmänner auch kaum persönliche bzw. individuelle Merkmale auf: weder äußerlich (bedingt durch die Uniformen) noch im



Abb. 3: Wachmann am Eingang des *Barrio Cerrado* (00:41:55)

Umgang mit den Bewohnern des *Barrio*. Zudem werden sie meist nur in Detailaufnahmen von den Schultern bis zu den Knien, oder von der Hüfte bis zu den Füßen gezeigt. Ihre Gesichter bleiben für den Betrachter - bis auf wenige Male - unsichtbar.

Doch auch in den Einstellungen, in denen die Wachmänner zur Gänze zu sehen sind, werden ihre persönlichen Merkmale scheinbar ‚wegretuschiert‘: das Gesicht erscheint verschwommen, oder bisweilen von der Uniformkappe verdeckt. Andererseits wird durch diese Darstellung des Wachpersonals die Aufmerksamkeit des Zusehers auf die im Bereich der Gürtellinie befindliche Waffe gelenkt, was als Verweis auf ihre Aufgabe -

die Einhaltung des bestehenden Regelwerkes zu überprüfen - und Symbol ihrer Macht gewertet werden kann. Diese Tatsache scheint den Kindern zumindest ein gewisses Maß an ‚Respekt‘ einzuflößen. Letztlich aber sind die Wachmänner für sie lediglich „unos empleados“ (00:23:46), über die sie sich erhaben fühlen. Dieser Eindruck wird zum einen durch das Verhalten der Wachmänner selbst verstärkt, die den Kindern



Abb. 4: Wachmänner befragen Kinder zu dem Vorfall im Nachbarhaus (01:41:36)

- wie einem Erwachsenen - mit höflicher und professioneller Distanz und Respekt begegnen. Zum anderen verweist der schamlose und beleidigende Umgang von den Kindern mit dem Wachpersonal auf ihre höhere soziale Position: sie verbessern ihre Sprache, ziehen ihre Höflichkeit ins Lächerliche und glauben, sie mit Geld bestechen zu können. So hoffen Facundo, Rodrigo und Fernando sich aus der peinlichen und unangenehmen Situation, als Vandalen erwischt worden zu sein, freikaufen zu können, damit die Eltern nichts von dem Vorfall erfahren:

Facundo:	Por favor, no diga nada a nuestros padres.
Guardia:	¿Que no les diga qué?
Facundo:	Nada, por favor.
Rodrigo:	¿Quiere plata?
Guardia:	¿Qué quieres decir?
Rodrigo:	Nosotros podemos juntar, si quiere plata (01:38:57 - 01:39:06).

4.1.4. Der Ort des Geschehens - das *Barrio Cerrado*

4.1.4.1. Dichotomie Naturraum vs. Überwachungsraum

Die erste Einstellung des Films zeigt das idyllisch anmutende Bild eines waldumrahmten Teichs im Licht der Abenddämmerung, begleitet vom Zirpen der Grillen und dem Lachen der Kinder. Die Präsentation dieses ‚natürlichen‘, unberührten Handlungsortes evoziert zunächst die Vorstellung von unbegrenztem Raum und grenzenloser Freiheit und führt somit den Zuseher in die Irre, lauert doch hinter jedem Baum, hinter jedem Busch ein Wachmann, und verbirgt sich hinter

jenem Deckmantel der Natur die unüberwindbare Mauer des frei gewählten Gefängnisses.

Dem Imago des grünen, naturnahen *Barrio*, das dem Betrachter durch den Film vermittelt wird, steht das Bild eines Ortes der Aus- und Eingrenzung gegenüber.



Abb. 5: Teich in der Abenddämmerung (00:00:11)

Diese Vorstellung wird vor allem durch die fortwährende Präsenz der Wachmänner sowie die Inszenierung der Barrieren und Grenzen hervorgerufen.

Patrouillierende Wachmänner, Schranken, Gitterstäbe und Überwachungsbildschirm bilden das Empfangskomitee am Eingang des *Barrio Cerrado* und erinnern dadurch mehr an ein Gefängnis, als an eine exklusive Wohnanlage. Hinein gelangt nur, wer eine offizielle Einladung besitzt und sich ausweisen kann. So gestaltet sich der Einlass von Juan als kompliziertes und lanwieriges Unterfangen, denn er hat seine Dokumente vergessen. Ausnahmen gibt es nicht: „Sin documentos no se puede ingresar. Sí, son reglamentos señora“ (36:44 - 36:48), erklärt der Wachmann Juans Schwester. Erst ein Telefonat mit den Besitzern des Hauses bringt die Lösung des Problems, und Juan darf - nachdem zur Sicherheit noch ein Foto von ihm aufgenommen wird - den Eingang passieren.

Doch auch innerhalb des *Barrio Cerrado* bleibt nichts dem Zufall überlassen. Regeln



Abb. 6: Juan am Eingang des *Barrio Cerrado* (00:38:19)

und Vorschriften bestimmen den Alltag und werden oft unkritisch von den Bewohnern hingenommen. Andererseits bewirkt diese Überregulierung des täglichen Lebens bei den jungen Bewohnern auch eine gewisse Gleichgültigkeit sowie ein Aufbegehren gegen sie.

4.1.4.2. Dichotomie Innen vs. Außen

Die auf Abstand gehaltene Welt außerhalb des *Barrio Cerrado* wird auf unterschiedliche Art und Weise im Film thematisiert und inszeniert: zum einen durch direkte Sichtbarmachung der sich um das *Barrio* befindenden Armensiedlungen, den sogenannten *Villas miserias*, an denen die Kinder auf dem täglichen Weg zur Schule mit ihrem privaten Bus vorbeifahren. Zum anderen durch kurze Gespräche, die sich um die Herkunft Juans und die nicht weit entfernte Hauptstadt Buenos Aires bewegen, sowie nicht zuletzt



Abb. 7: Umgebung, die María aus dem fahrenden Schulbus erblickt (00:55:19)

durch die Figur Juans selbst. Dabei bildet die Außenwelt rein optisch einen klaren Gegenpol zur Innenwelt: Der Boden ist trocken und braun, anstatt saftig und grün, die Häuser ärmlich und bescheiden, anstatt luxuriös und groß. Der dadurch entstehende Kontrast lässt das *Barrio Cerrado* und seine Naturlandschaft noch unwirklicher und artifizieller erscheinen, als schillernde ‚Seifenblase‘¹⁹ inmitten der Realität.

Wie wenig das *Barrio Cerrado* mit der Außenwelt in Verbindung steht, zeigt sich vor allem an den mangelnden Kenntnissen der Kinder über diese. So wissen sie nicht einmal, wo sich Viale, die Heimatstadt Juans, geographisch befindet.

Fernando: ¿Y dónde vivís?
Juan: En Viale.
Fernando: ¿Que es un barrio (...) por acá?
Juan: No, es por otro lado, en Entre Ríos (00:52:38 - 00:52:52).

Auch die Hauptstadt Buenos Aires kennen sie kaum. Ihr Wissen nährt sich daher vor allem aus oberflächlichen Eindrücken und Vorurteilen, so dass die *capital* mit negativen Eigenschaften wie schlechte Erreichbarkeit und Lärm konnotiert wird und keine gleichwertige Alternative zu ihrem bisherigen Lebensraum bildet.

¹⁹ In Anlehnung an den Titel des Dokumentarfilms von Nadine Lüchinger *Leben in Seifenblasen* (2009).

4.1.5. Filmsprache: Zur Bedeutung von Farbe, Licht, Kamera und Musik in *Una semana solos*

4.1.5.1. Die Farbe Grün

Ein wesentliches Merkmal des *Barrio Cerrado* ist das intensive Grün der Wiesen und



Abb. 8: Juan am Pool (00:57:34)

Bäume, das in seiner Intensität und Sättigung so aufdringlich und bedeutsam wirkt, als wäre es eine weitere Figur des Films: „Un color que acaso sea un personaje más, silencioso pero muy significativo, del filme (Saidón 2006 [Internet]).

Die aus der Mischung von Blau und Gelb entstandene Sekundärfarbe symbolisiert in ihrer Grundbedeutung vor allem Natur, Hoffnung, Ausgleich und Gelassenheit, aber auch Unreife und Gift (vgl. Vollmar 2009: 179-183).

Diese Symbolik macht sich auch der Film zunutze. Das leuchtende Grün ruft die Assoziation einer Oase oder eines paradisiischen Ortes inmitten der hektischen, technisierten und von Kriminalität und Armut gezeichneten Welt hervor und kann gleichzeitig als Verweis auf die Unwissenheit und Unreife der Kinder verstanden werden, die nur wenig über die Welt außerhalb ihres Mikrokosmos wissen.

Somit erfüllt das Grün vordergründig die Funktion der Tarnung. Es erscheint als gezielt eingesetztes Ablenkungsmittel, um den negativen Charakter des *Barrio Cerrado* als Ort der Isolation und der Ausgrenzung, zu übertünchen. Dadurch wird die eigentliche Bedeutung der Farbe ad absurdum geführt, da sie nichts weiter ist als eine künstliche Maske, die nicht hält, was sie verspricht.

4.1.5.2. Licht und Schatten

Das *Barrio Cerrado* präsentiert sich in einem Wechselspiel aus Licht und Schatten. Während sich tagsüber der Ort primär als künstlich grüne Oase und sonnendurchfluteter Raum, der die kleinsten Details, jede Geste, jeden Blick zutage fördert, darbietet, zeigt er sich abends von seiner dunklen Seite. Sowohl im Inneren

der Häuser als auch im Freien überwiegen dunkle, unbelichtete Bildteile und Schatten, so dass Räume und Figuren nur fragmentarisch vom Betrachter



Abb. 9: Fernando vor Fenster (01:37:20)

erschlossen werden können. Damit entsprechen die Lichtverhältnisse eher dem *low key stile*²⁰. Sichtbare Lichtquellen, wie Tischleuchten und Bildschirme, werden nur dezent eingesetzt und helfen nicht, die Räume ausreichend auszuleuchten. Die Personen

treten oft nur als schwarze Schatten und Umrisse schemenhaft in Erscheinung, wodurch ihre individuellen Züge und Regungen verborgen bleiben.

Das *Barrio Cerrado* entpuppt sich somit auch als Schattenwelt, als Höhle der projizierten Realität gemäß Platons Höhlengleichnis, die von den Protagonisten als einzige Wahrheit angenommen wird, da sie die Welt außerhalb der Mauern nicht wirklich kennen. Die Konfrontation mit ihr in Gestalt von Juan führt deshalb zu Irritation und Ablehnung.

4.1.5.3. Die Kamera - Stiller Beobachter

La inteligencia de la segunda película de Celina Murga está en poder recuperar la densidad de cada gesto infantil con una mirada frontal, cristalina y seca, que contiene la sutileza suficiente para que el apunte sociológico no derive en caricatura, brutalidad o mera ilustración de una tesis (Pena 2009: 95).

So zeichnet sich Murgas Erzählweise durch ein hohes Maß an ‚Literarizität‘ aus. Mit viel Geschick setzt sie die Kamera ein, um außersprachliche, Gefühle, Wahrnehmungen und Gedanken der Figuren für den Betrachter sichtbar zu machen. Lange Einstellungen (von bis zu 30 Sekunden) und ‚kleinere‘ Einstellungsgrößen²¹, vor allem Groß- und Nahaufnahmen, dominieren und ermöglichen dem Zuseher das Innenleben der Protagonisten, das durch Dialoge nicht erschlossen werden kann, anhand ihrer mimisch-gestischen Regungen ‚abzulesen‘. Es entsteht somit der

²⁰ Siehe Werner Faulstich *Grundkurs Filmanalyse*.

²¹ Diese Bezeichnung geht auf Werner Faulstich zurück, der in *Grundkurs Filmanalyse* die unterschiedlichen Einstellungsgrößen in „kleinere“ und „größere“ zusammenfasst.

Eindruck, die Kamera erfülle in **Una semana solos** (2008) eine ähnliche Funktion wie die literarische Erzähltechnik des *Stream of consciousness*.

Der Einsatz einer *Stadicam* ermöglicht zudem die Verfolgung der jungen Protagonisten auf Schritt und Tritt. Wie ein stiller Beobachter heftet sie sich an ihre Fersen und lässt den Zuseher zum Zeugen des gesamten Geschehens werden. „Murga trabaja con una cámara testigo que - sin mayores juegos de composición escénica - nos permite acompañar, escuchar, observar“ (María Bertoni 2009 [Internet]).

Eine Ausnahme bildet jedoch die Darstellungsweise der Wachmänner im Film. Wie bereits bei der Figurenanalyse erwähnt, werden sie meist nur fragmentarisch, in Detailaufnahmen eines Körperteils oder der Waffe und ohne Gesicht, gezeigt. Die Kamera lenkt somit die Aufmerksamkeit des Zusehers nicht auf den Wachmann als Person, sondern auf das, was er repräsentiert: Kontrolle, Macht und (zumindest körperliche) Überlegenheit gegenüber den Kindern, wodurch ihm auch etwas Unheimliches anhaftet.

So erfahren wir nur wenig Persönliches über sie, da dem Betrachter kaum ein Blick hinter die berufliche Fassade gewährt wird.

4.1.5.4. Musik

Stille und Sprachlosigkeit prägen **Una semana solos**, weshalb die akustischen Aspekte Gefahr laufen nicht ausreichend beachtet zu werden. Dabei spielt gerade die Musik - auch wenn einige Szenen ganz ohne sie auskommen - eine sehr wichtige Rolle für die Aussage des Films.

Zunächst gilt es zu beachten, dass im Film fast ausschließlich mit Musik im *On*²² (Realmusik) gearbeitet wird. Eine Ausnahme bildet die Szene, in der die Brüder Fernando und Rodrigo gemeinsam mit ihrem Cousin Facundo im Haus der Eltern von einem der Wachmänner überrascht werden. Denn in dem Moment, in dem sich Rodrigo nach der Befragung lachend von dem Wachmann abwendet und zurück in das Haus geht ertönt Musik (00:23:28), noch bevor die eigentliche Quelle, das Autoradio aus der nächsten Szene zu sehen ist. Der überlappende Ton fungiert so als Verknüpfungselement der beiden Szenen. Eine ähnlich überleitende Funktion

²² Auch bei der Musikanalyse sollen auf die von Faulstich in **Grundkurs Filmanalyse** angeführten Termini zurückgegriffen werden.

übernimmt die Musik auch, als die Jungs gemeinsam mit Juan auf der Couch sitzen und fernsehen und bereits vor dem Wechsel zur nächsten Szene die Musik des Festes eingespielt wird (01:24:36). In zwei weiteren Momenten lässt sich ebenfalls nicht klar ausmachen, ob die leise ertönende Gitarren- und Akkordeonmusik zur Untermalung eingesetzte Filmmusik ist oder, ob sie als Teil der Handlung fungiert und somit auch für die Figuren hörbar ist. Dies ist einmal der Fall, als die Kinder nachts in eines der Häuser einsteigen (00:17:17 - 00:18:43) und ein weiteres Mal, als María alleine in ihrem Zimmer sitzt, während ihre Gedanken um Fernando zu kreisen scheinen (00:32:49 - 00:33:33). Letzteres Beispiel ist besonders interessant, denn als Fernando plötzlich an der Türe von Marias Zimmer klopft, ertönt - nur auf der Gitarre gezupft - das Thema des Liedes *Invisible (per te)*, in dem es heißt: „Quella persona non sei tu, chi se ne va, che male fa“. Dies könnte als Verweis auf die spätere Zurückweisung Fernandos von María interpretiert werden.

Entsprechend den Genres der Pop- und Rockmusik (bzw. des Grunge) dominieren in den meisten Liedern Instrumente wie Gitarre, Bass, Schlagzeug und Keyboard. Musikquellen sind vor allem das Radio (auch Autoradio), der Fernseher, eine Spieluhr, eine Live-Band, Fernandos Gitarre, aber auch die Stimmen von Esther und Sofía. Letztere ist es auch, die in besonderer Verbindung zur Musik steht. So transportiert der von Inés Gamarci, Martín Salas und Marcelo Pérez (vermutlich eigens für den Film) komponierte Titel *Invisible (per te)* nicht nur eine wichtige Message, er erfüllt auch die Funktion eines Leitmotivs, mit der die Figur der Sofía im Besonderen, gleichzeitig aber auch die Beziehung zwischen María und Fernando, sowie die der Kinder zu ihren Eltern im Allgemeinen charakterisiert wird. In noch größerem Zusammenhang, könnte es aber auch für die Situation der Kinder, die sich im Spannungsfeld zwischen ihrem Mikrokosmos *Barrio* und dem ‚Außen‘ befinden, stehen.

Immer wieder summt, singt oder hört Sofía die Melodie dieses einen Liedes (insgesamt fünf Mal). Der Text und somit der eigentliche Inhalt des Liedes bleibt dem Zuseher aber bis zu ihrem Auftritt verborgen. Begleitet wird ihre gesangliche Darbietung von Gitarren- und Klaviermusik, sowie diversen synthetisch produzierten Toneffekten, deren Erzeuger für den Zuseher jedoch unsichtbar bleiben. Dieser Moment, der von Pena als “vértice máximo” des Films bezeichnet wird, „concentra una gama indefinida de sentimiento y belleza“ (Pena 2009:95). Scheint doch in

diesem Lied, das sich auch in stilistischer Hinsicht von der übrigen Musik abhebt, die Hauptaussage des Films verborgen: der Wunsch und das Bedürfnis der Kinder nach Aufmerksamkeit, Liebe sowie aufrichtigem Interesse an ihrer Person. So heißt es in dem Song:

Ascoltami bambino
Non conosci il destino
Quante cose che non sai di me
Quante cose che non so di te
Quella persona non sei tu
Chi se ne va, che male fa.

Invisibile
Io sono invisibile per te
Io sono invisibile
Io sono invisibile.
Invisibile
Il mio cuore è invisibile per te
Il mio cuore è invisibile per te
Dimmi che cosa c'è.

Ho perso la testa
Ma devo lasciare
Il mio cuore parlare.
Arrivederci amore, ciao.
Arrivederci amore, ciao.
Quella persona non sei tu
Chi se ne va, che male fa.

(estribillo)

Chi se ne va, che male fa.
Finisce qua, finisce qua.

(estribillo)

Chi se ne va, che male fa.
Finisce qua, finisce qua.

Arrivederci amore, ciao
Arrivederci amore, ciao, ciao.
Ciao, ciao (01:27:50 - 01:31:32)²³.

²³ *Invisibile (per te)* entstammt der Feder von Inés Gamarci, Martín Salas und Marcelo Pérez und wurde vermutlich eigens für den Film komponiert. Eine Quelle zum Songtext konnte leider nicht gefunden werden. Die oben angeführte Version wurde deshalb mithilfe von Mag. Cornelius Mitterer direkt aus dem Film transkribiert.

4.1.6. Konklusion

Die filmische Inszenierung des *Barrio Cerrado* in ***Una semana solos*** erzeugt das Bild eines von Homogenität, Isolation, Sprachlosigkeit sowie Angst und Desinteresse vor dem „Anderen“ geprägten Ortes (vgl. Murga o.J. [Internet]). Nicht unwesentlich für die Entstehung dieses Eindrucks ist die Figur Juan. Er ist der Junge mit frischem ‚Blick‘ aus der Provinz (vgl. Ingenschay 2007: 9), der die von den anderen längst als natürlich hingenommenen Regeln und Verhaltensweisen hinterfragt bzw. sie in Frage stellt. Durch ihn erscheint der Ort in einem ganz neuen Licht und der Zuseher erkennt das unmaskierte *Barrio*.

Ausgehend von der Annahme Bourdieus, dass sich im angeeigneten physischen Raum fortwährend Macht vollzieht und bestätigt (vgl. Schroer 2006: 89), offenbart sich diese in ihrer direktesten Form durch das im *Barrio Cerrado* vorherrschende Reglement. Denn hierin zeigt sich die ‚Verfüngungsmacht‘ der Besitzer über den Raum (sogenannte ‚Raumprofite‘), die es ihnen ermöglicht, Nähe und Distanz zu Personen und Dingen selbst zu bestimmen (vgl. Bourdieu 1991: 31). So präsentiert sich das *Barrio* als Isolationsraum für eine privilegierte und homogene Einwohnerschaft, die es sich leisten kann, sich von Armut (die umliegenden Viertel), Lärm (damit wird vor allem die Hauptstadt Buenos Aires assoziiert) und Fremden (Juan) zu distanzieren bzw. sie auszuschließen. Somit weist das *Barrio* alle Eigenschaften eines ‚Klub-Effektes‘ nach der Definition Bourdieus auf, denn es funktioniert wie ein „(...) auf aktive Exklusion angelegter Klub“ (Schroer 2006: 99).

Gleichzeitig entspricht dieser auf einer strengen Ordnung aufbauende Illusionsraum aber auch dem, was Foucault als Heterotopien bezeichnet: „(...) tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden“ (Foucault 1967: 320). Heterotopien setzen

(...) stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht. Einen heterotopen Ort betritt man nicht wie eine Mühle. Entweder man wird dazu gezwungen (...), oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem man eine Reihe von Gesten ausgeführt hat (ebd.: 325f.).

So kann auch das *Barrio Cerrado* im Film als heterotoper Ort gewertet werden. Erscheint es doch wie die Realisierung der Utopie des idealen und sicheren Wohnortes, der jedoch vorgibt etwas anderes zu sein (Naturraum) als er tatsächlich ist (Überwachungsraum). Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass das *Barrio*,

anders als allgemeinzugängliche Dörfer im Grünen, nicht ohne Erlaubnis betreten werden darf. Juan muss bei seiner Ankunft gewisse ‚Eingangsrituale‘ (*reglamientos*) berücksichtigen und über sich ergehen lassen (wie beispielsweise die Fotoaufnahme).

Obwohl Juan letztlich das *Barrio* betreten darf, verfügt er nicht über den „(...) entsprechenden Habitus, um (...) [es] ‚zweckbestimmt [zu] nutzen“ (Schroer 2006: 97). Ohne es zu wollen verstößt er gegen die dort vorherrschenden Regeln, beispielsweise als er gemeinsam mit den Kindern das Schwimmbad des *Barrio Cerrado* besucht und plötzlich von der dort tätigen Badeaufsicht nicht gerade freundlich darauf hingewiesen wird, dass dieses nicht mit Turnschuhen betreten werden darf (01:14:37 - 01:14:51).

In Bourdieus Worten ausgedrückt: Juan kann die Erwartungen, die das *Barrio Cerrado* an ihn stellt, nicht erfüllen, wodurch er als dem Ort nicht angehörend enttarnt wird. „Der Raum erleichtert die Orientierung zwischen den bereits vorhandenen Unterscheidungen von (...) innen und außen, zugehörig oder fremd, die damit zugleich reproduziert und erhärtet werden“ (Schroer 2006: 98).

Normalerweise, so Bourdieu, würden Menschen Räume, deren Anforderungen sie nicht entsprechen, von vornherein nicht betreten, so dass sich die Stabilität der sozialen Welt aus einem gewissen ‚selbstexklusiven‘ Verhalten bzw. dem Wissen des Einzelnen um seinen Platz innerhalb der Gesellschaft ergebe (vgl. ebd.: 97). Für schier unmöglich hält er die Annahme, dass eine Annäherung im ‚physischen Raum‘, auf eine Annäherung im ‚sozialen‘ schließen lasse (vgl. ebd.: 96). Im Film zeigt sich dies besonders deutlich am Umgang der Bewohner des *Barrio Cerrado* mit den dort anwesenden Wachmännern und dem Hausmädchen Esther. Denn obwohl diese den ‚physischen‘ Raum (zumindest zeitweise) teilen, gibt es auf sozialer Ebene keine Annäherung. Ganz im Gegenteil: das Verhalten, das die Kinder und Jugendlichen den Bediensteten gegenüber an den Tag legen, bestätigt immer wieder den bestehenden sozialen sowie habituellen Unterschied zwischen ihnen (z. B. als María den Wachmann bezüglich seines sprachlichen Unvermögens verbessert).

Das in *Una semana solos* präsentierte *Barrio Cerrado* manifestiert sich demnach als Raum, durch den soziale Ungleichheit bestätigt und Anderes, Fremdes ausgeschlossen wird.

4.2. LAS VIUDAS DE LOS JUEVES von Marcelo Piñeyro

Regie: Marcelo Piñeyro
Argentinien/Spanien 2009 – 122 min.
Drehbuch: Marcelo Figueras und Marcelo Piñeyro.
Kamera: Alfredo F. Mayo
Schnitt: Juan Carlos Macías
Ton: Perfecto de San José.
Musik: Roque Baños.
Kostüm: Ana Markarian.
Produktion: Gerardo Herrero, Mariela Besuievsky y Vanessa Ragone.
Darsteller:
Ernesto Alterio (Martín),
Juan Diego Botto (Gustavo),
Pablo Echarri (Tano),
Leonardo Sbaraglia (Ronnie),
Gloria Carrá (Lala),
Ana Celentano (Teresa),
Juana Viale (Carla),
Camilo Cuello Vitale (Juan),
Vera Spinetta (Trina),
Adrián Navarro (guardia).

Las viudas de los jueves, der 2009 erschienene Spielfilm des argentinisch-spanischen Regisseurs Marcelo Piñeyro, erzählt die triviale Geschichte von vier Familien, die in dem *Barrio Cerrado Altos de la cascada* leben.

(...) quería mostrar sobre todo la trivialidad de una vida (...)

Y lo que son es eso, gente que vive encerrada en lo que cree que es lo mejor que les puede pasar, pero no hace más que estar ahí, yendo de un lugar al otro. No hay nada ahí, son tipos que van de acá para allá y creen sólo en el dinero. Es trivial incluso su relación con la muerte, empezando por el Tano (Pablo Echarri): es significativo que su negocio sea la muerte, y en lo único que puede pensar al final es cómo hacer una transacción trivial con su muerte (Piñeyro 2009 [Internet]).

Tabelle 2: Filmdaten von *Las viudas de los jueves*

Die Vorlage für den Film bildet der 2005 erschienene, gleichnamige Roman von Claudia Piñeiro, der noch im selben Jahr mit dem Clarín-Alfaguara-Preis ausgezeichnet wird (vgl. oficial del film [Internet])²⁴. Das Drehbuch entsteht in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Marcelo Figueras, einem der wichtigsten zeitgenössischen Autoren Argentiniens. Von ihm stammt auch das Skript zu *Plata quemada* und *Kamchatka*.

4.2.1. Der Regisseur

Marcelo Piñeyro wird am 5. März 1953 in Buenos Aires geboren. Er studiert



Architektur und Film in La Plata und reist anschließend nach Brasilien. Als er nach Argentinien zurückkehrt, wirkt er als Regiepraktikant bei den Dreharbeiten des Films *Comedia rota* von Oscar Barney Finn, und nur ein Jahr darauf als Produzent von Carlos Galettinis *Las aventuras de los paraguas asesinos* (vgl. Martínez 2004: 155).

Abb. 10: Marcelo Piñeyro

²⁴ <http://www.lasviudasdelosjueves.com/>

Gemeinsam mit Luis Puenzo gründet er in den 80-er Jahren eine der bedeutendsten lateinamerikanischen Produktionsfirmen **Cinemanía** und übernimmt 1984 für Puenzos Oskar-gekröntem Film **La historia oficial** die Funktion des Produzenten (vgl. oficial del film [Internet]).

Mit **Tango feroz, la leyenda de Tanguito** (1993) debütiert er schließlich als Regisseur und gewinnt zahlreiche Preise. Auch seine nachfolgenden Filme sind nicht weniger erfolgreich. Sein zweiter Spielfilm, **Caballos salvajes**, erreicht mit einer Millionen Zusehern den zweitbesten Wert im Jahr 1995.

Als Regisseur und Drehbuchautor wirkte er auch bei: **Cenizas del paraíso** (1997), **Plata quemada** (2000), **Kamchatka** (2002) und **El método** (2005) (vgl. Martínez 2004: 155).

4.2.2. Zum Film: Handlung

Las viudas de los jueves erzählt die Geschichte von vier befreundeten Familien, die zurückgezogen hinter den Mauern des idyllischen Country **Altos de la Cascada** leben.

Anders als in **Una semana solos** steht hier also eine relativ altersheterogene Gruppe im Zentrum, die dem Zuseher ein polyphones Bild des *Barrio Cerrado* vermittelt. Piñeyro verzichtet dabei auf die Figur des von außen eindringenden ‚Fremden‘, sondern positioniert das Unbekannte innerhalb des *Barrios*.

Die Handlung des Films ist in den zeitlichen Kontext der Argentinischen Wirtschaftskrise von 2001 eingebettet, die nicht zuletzt auch den Verlauf der Geschichte (mit)bestimmt. So müssen die vermögenden Einwohner von **Altos de la Cascada** schließlich erkennen, dass die Folgen des *Corralito* auch vor den Mauern ihres *Country* keinen Halt machen. Vor allem die männlichen Protagonisten trifft diese Erkenntnis hart. Trotzdem versuchen sie mit allen Mitteln, den gewohnten Lebensstandard ihrer Familien aufrecht zu halten. Doch schließlich wird das Netz aus Lügen immer dünner. Aus Angst, ihre Frauen noch mehr zu enttäuschen und dem Glauben erlegen, ihre Lieben hätten ein besseres Leben ohne sie, da sie mithilfe der Lebensversicherung im gewohnten Stil weiterleben könnten, entscheiden Tano, Martín und Gustavo bei einem der donnerstäglichen Spieleabende, in ‚Würde‘ abzutreten. Während die Ehefrauen in ihrem Stammrestaurant - in dem man sie bereits scherzhaft als „*viudas de los jueves*“ begrüßt - dinieren, entwickelt Tano den

perfekten Plan: durch die Manipulation des Schutzschalters, der im Normalfall den Stromkreis trennt, wenn Elektrogeräte mit Wasser in Berührung kommen, soll ein Unfall simuliert werden. Nur Ronnie, der das Gerede seiner Freunde nicht ernst nimmt und bereits früher nach Hause gegangen ist als Martín und Gustavo, ist bei der Begehung des kollektiven Selbstmordes absent. Als einziger der vier Männer ist er überzeugt davon, dass seine Frau und sein Sohn ihn mehr brauchen als sein Geld.

Der Fund der im Swimmingpool treibenden Männerleichen am darauffolgenden Morgen wird als tragischer Unfall (fehl)interpretiert. Nur Ronnie weiß, was in jener Nacht tatsächlich geschah. So sieht er sich schließlich auch in der Pflicht, die Witwen darüber aufzuklären. Doch anstelle von Dankbarkeit, erntet er für seinen Mut und seine Ehrlichkeit lediglich Vorwürfe und Verleumdungen. Enttäuscht und den wahren, verdorbenen Kern ihres (geglaubten) Paradieses erkennend, verlassen er und seine Frau Mavi gemeinsam mit ihrem Sohn Juan und Trina, der Tochter von Martin und Lala, die vom Wachmann des *Country* vergewaltigt wurde, **Altos de la Cascada**. Diesmal für immer...

4.2.3. Struktur und Aufbau

Der Film beginnt *in medias res*, also direkt mit dem dramatischen Höhepunkt, dem Selbstmord der drei Ehemänner und verkehrt somit in einem filmdramaturgischen Trick die Zeitebene.

Noch bevor die Figuren im Film von dem Unglück erfahren, sieht der Zuseher bereits im Vorspann die drei Leichen gleich bleichen Wachsfiguren im blauen Wasser des Pools treiben. Hierdurch wird zunächst Spannung aufgebaut, der Betrachter möchte wissen was passiert ist. Doch es bedarf Geduld. Ähnlich dem Prinzip eines Krimis werden Tathergang und -motiv erst nach und nach aufgeklärt.

Die narrative Struktur des Films folgt demnach keinem chronologischen Aufbau (so wie in **Una semana solos**), sondern verbindet die gegenwärtige mit der vergangenen Handlungsebene. Erst durch dieses Ineinandergreifen der Zeitebenen wird dem Zuseher das Erschließen der Handlung ermöglicht. Er erfährt einerseits etwas über den Fortgang, die Entwicklung der Handlung und andererseits werden durch die zahlreichen *Flashbacks* Ursache und Hergang der Tat beleuchtet.

Der Wechsel zwischen den Zeitebenen wird durch den Einsatz unterschiedlicher Mittel signalisiert: Texteinblendungen („unos meses antes“, 00:05:59), wiederkehrende Elemente (z. B. das Wasser bzw. der Pool) und Musik.

4.2.4. Die Figuren und ihre Konstellation

Ähnlich wie in *Una semana solos* steht auch in *Las viudas de los jueves* ein ganzes Figurenensemble - wenngleich mit unterschiedlicher Gewichtung - im Zentrum des Geschehens. Dieses lässt sich wiederum in verschiedene „Untergruppen“ zusammenfassen. So ergeben sich auf der Seite der Bewohner - nach den Unterscheidungskriterien Geschlecht und Alter - die Gruppe der Frauen, Männer und Kinder. Auf der Seite der ‚Nicht-Bewohner‘ stehen das Wachpersonal und die Hausangestellten. Demnach soll im folgenden Kapitel neben der Geschichte der einzelnen Protagonisten vor allem ihre Rolle und Funktion innerhalb des Figurenensembles herausgefiltert werden. Vergleichbar mit einem polyphonen Roman entsteht erst aus der Zusammensetzung der verschiedenen Perspektiven ein facettenreiches und komplexes Gesamtbild des *Barrios* und seiner Bewohner.

4.2.4.1. Die Bewohner des *Barrio Cerrado*

Die Männer oder Figuren eines Theater-Dramas

Die Gruppe der männlichen Protagonisten setzt sich zusammen aus den Figuren Tano und Ronnie, die einen zentralen Part einnehmen, sowie aus Martín und dem jüngeren Gustavo. Sie alle sind (ehemals) erfolgreiche Karrieretypen, die schließlich dem Druck der Beibehaltung und Gewinnung von Prestige und sozialem Ansehen nicht mehr standhalten können. In Anlehnung an Figuren des klassischen Theater-Dramas repräsentieren sie verschiedene Typen, die ihre Rolle innerhalb des Sozial - Gefüges determinieren. Dabei gilt es zu beachten, dass die Typenhaftigkeit, die Piñeyro seinen männlichen Protagonisten zuschreibt, dazu dient deren Charakter und Wesenszüge hervorzuheben, nicht aber, wie der Regisseur betont, um bestimmte Archetypen eines *Barrio Cerrado* zu repräsentieren (vgl. Piñeyro 2009 [Internet]).

El rey

Tano oder auch „el Tano“²⁵, wie er von seinen Freunden genannt wird, ist groß, schlank, dunkelhaarig und attraktiv. Er verkörpert den erfolgreichen, smarten Geschäftsmann, der sowohl bei seinen männlichen als auch bei den weiblichen Freunden sehr beliebt ist. So wird er von Ronnie - wenngleich mit einer gewissen Ironie - bei der Vorstellung des neuen Nachbarn Gustavo auch als „rey“ von **Altos de la Cascada** präsentiert:

Bueno, el Tano es el rey ...sin corona de este lugar. El capo de una multi holandesa, una mujer fantástica, unos nenitos que son de película. El tipo más macanudo del mundo, siempre y cuando no intentes a ganarle ni a la bolita. Y atenti, porque las mujeres se mean por él (00:19:12 - 00:19:32).

Entsprechend seiner königlichen Rolle übernimmt Tano auch zentrale Funktion für die Filmmassage: Geld ist als „verdadero idioma internacional“ (00:07:47) nicht nur Mittel zur Erreichung von Wohlstand, sondern auch wichtigste Ausdrucksform von Zuneigung, Freundschaft und Liebe.

Gebundet von seiner Großzügigkeit und seinem Erfolg wird er von den meisten Frauen zum Idealmann und von seinen Freunden zum großen Vorbild erhoben. Dabei merken sie scheinbar nicht, welche große Macht sie Tano durch ihre (fast) götzenhafte Verehrung und ihr blindes Vertrauen verleihen. Unter dem Deckmantel des Wohltäters und Beschützers benützt er seine Freunde, gleich einem (italienischen) Mafiaboss, der bereit ist, für die Erreichung seiner Ziele über ‚Leichen‘ zu gehen.

Martín: Yo que pensé que el Tano lo iba a mandar matar.
Ronnie: No, ya lo dijo Don Vito: [Stimme von Don Vito nachahmend]
«Tené cerca a tus amigos a más cerca a tus enemigos (00:26:35 - 00:26:44).

Dieser kurze Dialog untermauert den ehrgeizigen, berechnenden und egoistischen Charakter Tanos. Ohne zu zögern tauscht dieser seinen langjährigen Freund und Tennispartner Martín bei der erstbesten Gelegenheit gegen den neuen und besseren Spieler Gustavo aus, um seine Erfolgsquote beim Doppel zu steigern. Auch wenn er dabei riskiert, von diesem in den Schatten gestellt zu werden.

Einem anderen Freund, Sergio, hilft er aus dessen finanziellen Engpass, indem er ihm die Sterbeversicherung seiner Schwiegermutter abkauft. So dient jede auch noch so nett gemeinte Geste Tanos letztlich vor allem ihm selbst und der

²⁵ 1. adj. Arg. y Ur. italiano (Il natural de Italia) (Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=tano>)

Aufrechterhaltung seiner perfekten kleinen Welt, in der alles Negative einfach ausgeblendet wird.

Tanos Umgang mit der Realität und seinen Problemen ist determiniert von Verdrängung und Wegsehen. Deshalb merkt und sieht er scheinbar weder, dass seine eigene Frau zutiefst unglücklich ist, sein Freund Gustavo seine Frau misshandelt, der Wachmann des *Barrios* mit Drogen dealt und sich an kleinen Mädchen vergreift, noch was er mit seinem eigenen Handeln bei anderen auslöst. Umso erstaunter und verärgerter ist er, als Sergio ihn beim Begräbnis von Luisinas Mutter bittet, sich von seiner Frau fernzuhalten. Erzürnt über die Doppelmoral seines Freundes, verliert er in aller Öffentlichkeit die Beherrschung:

- Sergio: Tano, haceme un favor. Quedate acá, no te acerques a Luisina. Teresa ya le saludó, no hace falta más. Está muy afectada, imagínate.
- Tano: ¿Y yo qué tengo que ver? [reißt seine Hand weg].
- Sergio: Vos sabés como son las mujeres. Mezclan todo, Tano.
- Tano: ¿Pero qué, esto qué es, por lo del seguro? ¡Con el favor que les hice, Sergio! [erhebt die Stimme und schlägt Sergios Hand weg] ¡No me toqués porque te cago a trompadas! [Teresa blickt zu ihm] Ustedes se fueron a Europa con la guita del seguro de la vieja. ¿Qué, ahora el buitre soy yo?
- Ronnie: Tano ... [will ihn wegholen]
- Tano: Nadie quiere pagar el costo de vivir así? ¿Pero qué se creen? ¿Que lo que tienen lo tienen porque les cayó del cielo? ¿Por gracia divina? ¿Que están limpios ustedes, que andan señalando gente con el dedito? [führt Hand zum Hals] ¡Ustedes están hasta acá, como yo! ¡Hasta acá están! (01:23:28 - 01:24:29).

Für Teresa ist dieser Ausbruch ihres Mannes nicht tolerierbar. Erstmals wendet sie sich in aller Öffentlichkeit von ihm ab und fährt ohne ein Wort mit ihm zu wechseln alleine nach Hause. Für Tano ist die Abkehr seiner Frau ein Moment des Erwachens, der Verzweiflung und Kränkung. Erstmals sieht man Tano gebrochen und mit Tränen gefüllten Augen auf seinem Sessel sitzen (01:25:37 - 01:26:24) und später vor der verschlossenen Tür des Schlafzimmers um Einlass bittend stehen. Doch vergebens. Tano kann lediglich beobachten wie der dünne Lichtstreif unter der Tür schließlich erlischt (01:26:25 - 01:27:08).

Von der plötzlichen Angst ergriffen, nicht nur sein Vermögen sondern auch seine Frau verlieren zu können, entwickelt Tano die makabere Idee, durch einen als Unfall getarnten Selbstmord die Versicherungsprämie zu kassieren. Den Schwachpunkt jedes einzelnen seiner Freunde kennend, versucht er auch sie zu überzeugen, dass es ihren Frauen und Familien ohne sie besser ginge. So gelingt es ihm sogar aus seinem eigenen Tod - und dem seiner Freunde - ein lukratives Geschäft zu machen.

In dieser letzten Handlung Tanos drückt sich einerseits seine Macht und Überlegenheit über seine Freunde aus, die schließlich sogar bereit sind mit ihm zu sterben, und andererseits aber auch seine unglaubliche Schwäche und Feigheit. Denn sein Selbstmord ist weniger ein Opfer für seine Frau und seine Kinder als ein höchst egoistischer Akt, eine Flucht aus seiner Illusionswelt. So zieht er den Tod der Konfrontation mit der Realität und Wahrheit vor. Denn er erträgt den Gedanken nicht, dass seine perfekte Welt letztlich nichts anderes sei als ein Konstrukt seiner Phantasie.

Algunas veces me despierto y me pregunto: ¿Adónde estoy? Porque todo parece tan perfecto, tan irreal. Tengo miedo que alguien caiga y me diga: «Ya está Tano se acabó. Es una joda para la televisión. Volvó a tu barrio, andá. Al transporte público. Al negocio de tu viejo, volvé» (00:57:36 - 00:57:56).

El bufón

Ronnie, der treue Ehemann und liebevolle Vater, verkörpert die Figur des *bufón*. Obwohl von vielen mitleidig belächelt und aufgrund seiner Arbeitslosigkeit als verweichlichter Versager abgestempelt, übernimmt er als dieser die Rolle des wichtigsten Gegenspielers Tanos. Vergleichbar mit der ursprünglichen Funktion eines Hofnarren, ist er zugleich treuer Begleiter, Unterhalter und Kritiker des ‚Königs‘. Losgelöst von gesellschaftlichen Normen und Mustern (nicht er sondern seine Frau verdient das Geld) ist er kein vollwertiges Mitglied des Sozialgefüges mehr, sondern befindet sich am Rande der *Barrio* - Gemeinschaft. Genau dieser Sonderstatus ermöglicht es Ronnie, sein Umfeld aus einer gewissen Distanz, fast wie ein Außenstehender, zu betrachten. So übernimmt er eine ganz ähnliche Rolle wie Juan in *Una semana solos*. Er ist der „Fremde mit frischem Blick“ (Ingenschay 2000: 9), der auch fähig ist die Schattenseiten des *Barrios* zu erkennen. Im Gegensatz zu einigen der anderen Bewohnern ist für ihn das Leben in *Altos de la Cascada* nicht ein wahr gewordener Traum, sondern vielmehr ein Kompromiss, den er seiner Frau zuliebe eingegangen ist. Obwohl er sich zeitweise sehr gut mit dem Leben im *Barrio* zu arrangieren scheint, kehrt der Gedanke wegzuziehen immer wieder.

Die Rolle des ironisch-zynischen Spaßvogels innehabend, nützt Ronnie jede sich ihm bietende Gelegenheit, um seinen Freunden, insbesondere Tano, den Spiegel vorzuhalten. Seine Kritik ist dabei trotz „lustiger“ Verpackung unmissverständlich und direkt. Tano, der den arbeitslosen Hausmann nach außen hin oft nur bemitleidet (er nennt ihn z. B. „el infeliz“), scheint im Grunde Ronnies Meinung zu schätzen: sei es aus reinem Genuss am Schlagabtausch oder aus Respekt gegenüber Ronnies

Lebenseinstellung. Im Gegensatz zu den anderen ist Ronnie jedenfalls weder auf Tanos Geschäftsbeziehungen noch auf seine Ratschläge angewiesen. Ronnie geht es demnach einzig um den Austausch und die Freundschaft zwischen ihm und Tano, ohne dafür je seine Unabhängigkeit und eigene Meinung aufzugeben.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Ronnie sich als einziger nicht von Tanos wahnwitziger Selbstmordidee überzeugen lässt. Wäre doch sein Freitod eine Art der Selbstverleugnung und eine Erniedrigung seiner Frau:

Yo sé que soy una carga para Mavi, pero también sé que ella me valora por otra cosa que va más allá de mi capacidad de ganar plata. Matarme sería una manera de negar todo eso otro que también soy. Una manera de denigrarla, de decirle que sólo me veía como un proveedor. Y no es así (01:44:02 - 01:44:31).

Ronnie gelingt es zwar nicht seine Freunde von ihrer Idee abzubringen, doch er rettet sich selbst und damit auch das dunkle Geheimnis um ihren Tod.

Während Tano, *el rey* sterben muss, um eine Auflösung und Neugründung des *Barrio-Systems* zu ermöglichen, ist es die Aufgabe des *bufón* zu überleben, um so die Wahrheit weiterzutragen - auch wenn diese nicht in das Bild der Überlebenden zu passen scheint.

Als Ronnie am Ende mit seiner Familie und Trina das *Barrio* endgültig verlässt, setzt er noch einmal ein klares Zeichen der Distanzierung von der realitätsfernen Scheinwelt des *Barrio*.

El hombre de la ley

Die Figur des Martín ist von allen vier Männern wohl die unauffälligste und zugleich mitleiderregendste. Er ist ein typischer Mitläufer und ‚Ja‘ - Sager: angepasst, zurückhaltend, sensibel und abhängig vom Rat und der Meinung anderer (vor allem von Tano). Wie Ronnie verliert auch er aufgrund von Personalkürzungen schließlich seinen Job und ist deshalb eigentlich nicht mehr in der Lage, das luxuriöse Leben seiner Familie in ***Altos de la Cascada*** weiter zu finanzieren. Doch er schafft es nicht, seiner ohnehin stets unzufriedenen Frau diese Nachricht zu übermitteln. Immer wieder macht Lala Martins ‚Geständnis - Versuche‘ zunichte, indem sie ihm unaufhörlich seine Schwächen vor Augen hält, ihn demütigt und seine Männlichkeit untergräbt.

¿Y? ¿Te lo ofrecieron o no? Si no lo hicieron encaralos. A los turros del directorio les cuesta abrir el puño, pero si instistís ...Tenés hacerte notar. Nadie valora lo que no se ve, lo que no se percibe. Vos no protestás ni siquiera cuando te desplazan. ¡Ni en el tenis! Mira lo fácil se la hiciste al Tano (00:54:07 - 00:54:25).

Wie so oft lässt Martín auch diesen Monolog ohne Widerrede über sich ergehen und bestätigt damit das Bild, das Lala von ihm entwirft. Vor allem aber spiegelt Lalas Aussage ihr eigenes Verhältnis zu ihrem Mann wieder: blind für das, was Martín tatsächlich leistet, konzentriert sie sich nur auf das, was er (noch) nicht erreicht hat. Martíns schwache, fast demütige Haltung macht ihn zur Marionette seiner Frau und zum rückgratlosen Versager in den Augen seiner Tochter. Trina, die die Machtbestrebungen ihrer Mutter genau durchschaut, vergleicht diese mit der shakespeareschen Lady Macbeth.

Die Beziehung zwischen Lala und Martín könnte aber auch als Spiegel der Familienstrukturen und Machtverteilung innerhalb des *Barrios* verstanden werden. Denn obwohl vordergründig die Männer die Handlungsträger zu sein scheinen, sind die eigentlichen Schlüsselfiguren ihre im Hintergrund agierenden Frauen. Nicht zuletzt erscheinen sie sogar im Filmtitel, was ihre Wichtigkeit unterstreicht.

Als Repräsentant des Gesetzes symbolisiert Martín auch die Schwächen und Lücken der inneren Ordnung des *Barrios*. Denn die im *Barrio* vorherrschenden Gesetze sowie der zum Schutz der Bewohner geplante Einsatz von Ordnungshütern entpuppen sich letztlich als selbstgestellte Falle. Ein besonders treffendes Beispiel dafür liefert neben dem Wachmann, dessen Rolle später noch genauer untersucht werden soll, der Dialog zwischen Martín und seiner Tochter Trina, die ihrem Vater die Widersinnigkeit des von ihm (mit)bestimmten Schulgesetzes vor Augen führt.

Martín: ¿Otra [notificación; Anm. SC] más?

Trina: So what? Las notificaciones no se acumulan, no tienen tope máximo. No equivalen a, o demandan ninguna otra sanción disciplinaria. Lakelands School, reglamento interno, artículo 20. Deberías saberlo. Vos lo votaste (00:49:01 - 00:49:17).

Das Gesetz ist demnach nichts weiter als ein nutzloses, sinnentleertes Konstrukt, das deshalb - ähnlich wie Martín selbst in seiner Rolle als Vater und Ehemann - weder registriert noch respektiert wird. So stellt Trina fest: „El problema cuando vos hablás es que nadie te escucha“ (00:49:43).

Gustavo

Gustavo ist der geheimnisvolle neue Nachbar: dynamisch, ehrgeizig und sportlich. Für ihn und seine Frau Carla ist der Umzug nach **Altos de la Cascada** der Versuch eines völligen Neubeginns: „A partir de ahora todo, todo, todo va a estar bien (00:17:34 - 00:17:36).“

Doch leider gelingt es Gustavo nicht, dieses Versprechen einzuhalten. Er muss

erkennen, dass sich lediglich die Umgebung, nicht aber er selbst geändert hat. Zunächst nur im Traum angekündigt - „soñé que te mataba“ (00:42:13) - verfällt er bereits nach kürzester Zeit wieder in alte Verhaltensmuster, misshandelt und quält seine Frau.

Spannend und dramatisch zugleich inszeniert Piñeyro diesen Charakter, den er nicht nur als bösen Täter sondern gleichzeitig auch als ‚Opfer‘ der eigenen Persönlichkeit und Zwänge, darstellt. Zeigt sich Gustavo gerade noch von seiner dunklen Seite und wirkt bedrohlich und übermächtig, verfällt er im nächsten Moment oft in heftiges Schluchzen und erinnert dabei an ein kleines Kind, das seine unreflektierte Handlung im Nachhinein zutiefst bereut.

Die Frauen

Teresa, Mavi, Carla und Lala bilden die vier erwachsenen weiblichen Hauptfiguren des Films. Sie alle sind verheiratet, gut situiert und - bis auf die jüngere Carla - Mütter. Die Rollenverteilung in den Familien ist klassisch: die Männer verdienen das Geld und die Frauen bleiben zu Hause. Einzige Ausnahme bildet die berufstätige Mavi. Während sie als Immobilienmaklerin einer geregelten Tätigkeit nachgeht, versuchen ihre Freundinnen ihr sinnentleertes Leben auf unterschiedliche Weise zu füllen.

Teresa

Sie ist der erste Charakter, der dem Zuseher im Vorspann präsentiert wird, wodurch der Regisseur auf die Wichtigkeit ihrer Rolle verweist und zugleich durch die geheimnisvolle Art der Inszenierung (wie in Kapitel 4.2.5.1. beschrieben) den Verdacht aufkommen lässt, sie stünde mit dem Unglücksfall in Verbindung.

Teresa repräsentiert an der Seite von Tano die Figur der unnahbaren Eiskönigin, die ihre Etikette selbst im vertrauten Kreis der Familie nicht ablegt. So erinnert der Umgang zwischen den Eheleuten auch eher an den von Geschäftspartnern: kühl und freundschaftlich-respektvoll. Sogar die Sexszene (00:30:50 - 00:32:29) wirkt alles andere als leidenschaftlich. Tano erzählt Teresa von der Krebserkrankung von Luisinas Mutter und Teresa wirkt völlig passiv und abwesend. Sie haben alles erreicht, wovon sie früher einmal träumten. Doch was ist ihnen geblieben?

Ähnlich wie Tano, wird Teresa von den anderen Frauen im *Barrio* beneidet und idealisiert: „[...] vivís en un paraíso. Tus hijos te adoran, tu marido es un tipazo“ (01:37:18 - 01:37: 21). Dabei ahnt niemand, dass sich hinter Teresas makelloser Fassade eine verletzte und unglückliche Frau verbirgt, die sich auf eigenartige Weise zu der sehr viel jüngeren Carla hingezogen fühlt. Später entpuppt sich das freundschaftliche Interesse immer mehr als Zuneigung und lesbisch-erotische Anziehung von Seiten Teresas: sie schneidet heimlich aus Gruppenfotos sich und Carla als Paar heraus, masturbiert nachts und küsst Carla schließlich in der Unglücksnacht in der Damentoilette ihres Stammlokals. Doch Carla scheint weder die Hilfe Teresas zu wollen, noch ihre Gefühle zu erwidern. Erst nach dem Tod ihres Mannes Gustavo kann Carla die Fürsorge ihrer Freundin dankbar annehmen. Denn während Carla und Lala den Tod ihrer Männer nur schwer verkraften, trägt Teresa ihr Schicksal mit gewohnter Gefasstheit und wirkt dabei beinahe gleichgültig („fatalidad“ ist ihr einziger Kommentar). Sie übernimmt die Organisation des Begräbnisses und spendet ihren Freundinnen Trost. Dabei gewinnt man als Zuseher fast den Eindruck, Teresa schlüpfe in die Rolle ihres Mannes.

Mavi (Virginia)

In der Figur Mavi werden treue Ehefrau, besorgte Mutter und Ernährerin der Familie vereint. Obwohl sie bereits durch ihre Berufstätigkeit nicht ganz das typische Bild einer *Barrio*-Frau erfüllt, bemüht sie sich sehr um die Aufnahme und Integration in deren Gesellschaft.

Während Wohlstand und Prestige für Mavi nicht von großer Bedeutung zu sein scheinen, steht der sozial-familiäre Aspekt des *Barrios* für sie im Vordergrund. Das zeigt sich beispielsweise auch am Empfang der Neuankömmlinge Carla und Gustavo, die sie mit einem Begrüßungskorb willkommen heißt: „Nos vamos a ver mil veces, este lugar funciona como una gran familia.“ (00:16:28 - 00:16:31)

Auch Mavis Sorgen sind vor allem familienbezogen. Neben der Arbeitslosigkeit ihres Mannes belasten sie immer wieder die pubertären Ausbrüche ihres Sohnes Juan und die innerfamiliären Kommunikationsprobleme, wie sich anhand des folgenden Gespräches beim gemeinsamen Abendessen herauslesen lässt:

Mavi:	(...) me encontré con Armand, parece que están tomando gente de nuevo.
Ronnie:	Puestos intermedios, todo por debajo del nivel gerencial.
Juan:	¿Me puedo ir, ma?

Mavi: No. [an Ronnie gewandt; Anm. SC] Por lo menos se puede averiguar.

Ronnie: ¿Vos veriverías a la casa de tu mamá y tu papá? Pues, yo no puedo volver al lugar de dónde me fui en un puesto inferior. [zu Juan; Anm.SC] ¿Querés más flancito?

Juan: No. ¿Me puedo ir ma, así hablan tranquilos?

Mavi: No.

Ronnie: ¿Sabés? Yo ya te dije lo que tenemos que hacer. Es vender acá y comprar una nueva casa en otro lado, es la solución.

Mavi: No le des vuelta a la taba como hacés siempre. Estamos hablando de vos, así que bancátela. Y yo sí quiero más flan. [Sie hält ihm die leere Schüssel hin; Anm. SC] ¿Me podés servir, por favor?

Ronnie: [Nimmt ihre und seine Schüssel; Anm. SC] Yo también.

Mavi: ¿Vos te crees que a mí me resulta fácil? Todo recae sobre mí. La inmobiliaria, la casa, tus estados de ánimo, mis estados de ánimo, los asuntos familiares.

Ronnie: Perdoname ... ¿No era que estábamos hablando de mí? Yo sé que es muy duro ser hombre, Mavi. No hice otra cosa desde hace nací. Pero si mi género augantó esa carga durante tanto tiempo ... ¿Por qué no va a poder hacerlo el tuyo? (00:52:22 - 00:53:19).

Doch trotz gelegentlicher Differenzen und Sorgen um die Zukunft, steht Mavi voll und ganz hinter ihrem Mann. Sie liebt und verteidigt ihn (beispielsweise gegen Spitze Bemerkungen von Seiten Tanos, oder die Verleumdungen ihrer Freundinnen). Auch am Ende setzt Mavi durch ihre Entscheidung ein ganz klares Zeichen für ihre Familie und ihren Mann.

Carla

Sie ist eine junge, attraktive Frau, die ihr Dasein auf aufopfernde Weise ihrem Mann widmet. Obwohl sie von Gustavo misshandelt wird, verlässt sie ihn nicht, sondern folgt ihm in ihr neues Zuhause nach **Altos de la Cascada**, in der Hoffnung dort würde sich alles zum Guten wenden. Doch selbst in der scheinbar geschützten und familiären Umgebung des *Barrios* ist Carla vor den Übergriffen ihres eifersüchtigen Ehemannes nicht sicher.

Wie viele Opfer häuslicher Gewalt, scheint auch Carla einen gewissen Schutzmechanismus (Stockholm-Syndrom) entwickelt zu haben, der ihr einerseits dabei hilft ihre Situation besser zu ertragen, andererseits aber verhindert, klar agieren zu können. Carlas Realitätswahrnehmung scheint verzerrt. Wie ein gutgläubiges Kind hält sie an dem Gedanken fest, ihrem Mann durch Ausharren an seiner Seite helfen zu können: „Quiero acompañar a Gustavo en este trance. Es lo mínimo que puedo hacer. Mientras vea que se esfuerza de verdad. Además va estar mejor conmigo que si lo dejo“ (01:10:12 - 01:10:19).

Carla, die ihren Beruf als Englischlehrerin nicht ausübt, sucht schließlich einen Weg, um zumindest stundenweise aus ihrem tristen Alltag auszubrechen. Deshalb bittet sie Mavi, ihr bei der Vermittlung eines kleinen Jobs behilflich zu sein. Die schlechte Lage am Arbeitsmarkt und Mavis Sorgen um ihren Sohn verhindern jedoch die Realisierung ihres Anliegens.

Lala

Lala ist blond, schlank und attraktiv, doch ihre Doppelzüngigkeit erweckt beim Zuseher die Assoziation einer ‚bösen Schlange‘. Jedes Wort von ihr scheint unaufrichtig, jede Geste erzwungen und geheuchelt. Unzufrieden mit ihrem eigenen Leben und geblendet vom Reichtum anderer regieren Missgunst und Neid ihr Dasein. Ohne wahres Interesse an ihren Mitmenschen an den Tag zu legen, reduziert sie diese auf ihre Leistungen und ihren Status in der Gesellschaft. So ist sie unentwegt damit beschäftigt sich mit anderen zu messen, sie zu diffamieren und zu beleidigen. Für sie zählen ausschließlich ihre eigenen Interessen und Probleme. Anderen werden diese - wie im Fall von Teresa- regelrecht abgesprochen: „La gente normal no es como vos, Teresa. La gente normal sufre, siente, tiene problemas, ¿viste?“ (01:32:22 - 01:37:28)

Auch im Umgang mit ihrer eigenen Tochter und ihrem Ehemann zeigt Lala wenig Empathie und Fürsorge, lieber badet sie sich in Selbstmitleid: „[Los hijos; Anm. SC] te tratan como si fueses la peor basura. (...) vienen a este mundo a devorarte, tan simple como eso. A mostrarte tus defectos, a reírse de tu vejez ...“ (01:36:59 - 01:37:13).

Die Distanz zwischen Mutter und Tochter kann auch durch die Trauer um den Tod des Vaters und Ehemannes nicht überwunden werden. Als Lala beim Begräbnis Halt suchend nach der Hand Trinas zu greifen versucht, zieht diese sie wieder weg. Lala ist so eingenommen von ihren eigenen Gefühlen und Sorgen, dass sie nicht einmal reagiert, als Trina kurz darauf gemeinsam mit Mavi, Ronnie und Juan das *Barrio* verlässt.

Die Kinder

Trina

Die rebellische und vorlaute Trina erfüllt alles andere als das Bild einer Vorzeigetochter. Sowohl ihre Kleidung, als auch ihr Verhalten sind auffällig und unangepasst, so dass sie in ihrem Umfeld, vor allem aber in der Schule, immer wieder auf Widerstand stößt. Doch weder Schulverweise noch leere Drohungen ihrer Eltern können daran etwas ändern, da sie von Trina längst als solche entlarvt wurden. Ihr respektloser, altkluger und zuweilen herablassender Umgang mit ihren Eltern und der Erwachsenenwelt wird größtenteils toleriert oder sogar ignoriert (z. B. als Trina vor den Augen der Mutter ein Glas Gin Tonic leert). Dabei scheint ihr provozierendes Verhalten vor allem ein Ruf nach Aufmerksamkeit, Grenzen und aufrichtigem Interesse zu sein. Doch stattdessen reagieren die überforderten Eltern mit Desinteresse und Vermeidung von Kontakt und Konflikten. Der scheinbare ‚Freiraum‘, den sie ihrer Tochter lassen ist demnach in Wirklichkeit (seelische und körperliche) Verwahrlosung. Sie merken auch nichts vom heimlichen Drogenkonsum und -geschäft ihrer Tochter, in das der Wachmann des *Barrios* involviert ist. Trina, die selbst zu feige ist sich in die umliegenden Armenvierteln, *villas*, zu begeben, benützt den Wachmann als Drogenkurier. Sie hinterlegt ihm an vereinbarten Plätzen Geld und er besorgt ihr im Gegenzug den Stoff, den sie anschließend konsumiert und an andere Jugendliche im *Barrio* weiterverkauft. Trina, die dem Wachmann mit der gleichen Unverfrorenheit und Überlegenheit wie ihren Eltern begegnet, merkt nicht, dass sie von diesem langsam in eine Falle gelockt wird. Die Schutzlosigkeit Trinas ausnützend, wartet er auf den passenden Moment, um die Rollen zu tauschen, Trina von ihrem Thron zu stürzen und sie auf brutale Weise zu seiner Sklavin zu machen: ¡Sos mi gata! ¡Sos mi esclava! ¡Y vas a hacer todo lo que yo quiera! (01:36:49 - 01:36:52)

Einzigster Vertrauter und Freund Trinas ist Juan, der Sohn von Ronnie und Mavi. Mit seiner stillen und schrullig-merkwürdigen Art scheint er das Interesse Trinas geweckt zu haben. Er gibt ihr Wärme und Schutz und fungiert am Ende sogar als ihr ‚Befreier‘.

Juan

Obwohl auch er immer wieder durch Erregung öffentlichen Ärgernisses und unangepasstes Verhalten in der Schule auffällt, stammt Juan aus einer

vergleichsweise intakten Familie. So entspringt sein Verhalten auch weniger dem Bedürfnis nach Aufmerksamkeit und Liebe seiner Eltern, als dem seiner Ablehnung gegenüber der *Barrio*-Ordnung.

Im Gegensatz zu Trina, die durch Drogen versucht den Alltag im *Barrio* erträglicher zu gestalten, findet Juan im kühlen Nass des Pools das passende Mittel, um sich abreagieren zu können. Ähnlich wie Carla, die es vorzieht den Schmerz und Kummer in ihrer Ehe zu ertragen anstatt sich mit Tabletten zu betäuben, möchte auch Juan seinen Kopf frei halten, da er das Einzige ist, das ihm bleibt (vgl. Dialog zwischen Juan und Trina, 01:13:56 - 01:14:07).

Nichts desto trotz scheint ihn die extrovertierte, mutige und selbstbewusste Art Trinas sehr zu beeindrucken, auch wenn viele ihrer Geschichten frei erfunden sind.

Das neckische Liebesspiel zwischen den beiden entpuppt sich am Ende schließlich als aufrichte Zuneigung und Fürsorge, und Juan führt Trina aus der für sie bedrohlichen Umgebung.

Juan verliert im Vergleich zu den anderen Protagonisten nur wenige Worte während des Films. Dafür sind seine Äußerungen aber oft von großer Bedeutung. Letztlich ist er es auch, der seine Familie zum Verlassen von ***Altos de la Cascada*** aufruft und verbalisiert was alle denken: „¡Vamonos de acá! ¡Vayámonos lo antes posible! ¡Vendé la casa, ma! ¡No tenemos nada que ver con este lugar, ni con esta gente!“ (01:54:05 - 01:54:11).

4.2.4.2. Die ‚Nicht-Bewohner‘ des *Barrio Cerrado*

Der Wachmann

Der männliche und uniformierte Wachmann ist auch in ***Las viudas de los jueves*** wichtiger Bestandteil des *Barrio Cerrado*. Anders jedoch als in ***Una semana solos*** tritt er hier nicht mehr als Teil eines anonymen Kollektivs auf, dessen persönliche Merkmale hinter der beruflichen Maske verborgen bleiben, sondern erhält als Teil des Figurenregisters ein konkretes Gesicht. Diese Verleihung individueller Züge verändert auch seine Rolle und Beziehung zu den *Barrio*-Bewohnern. Während in ***Una semana solos*** die Funktion des Ordnungshüters klar festgelegt ist und sich auf den Schutz der Bewohner und die Ermahnung zur Einhaltung von Regeln beschränkt, übertritt der Wachmann hier immer wieder selbst das Gesetz, indem er Trina beispielsweise hilft Drogen zu besorgen. Doch damit nicht genug: er nutzt seine berufliche Machtstellung, um das Mädchen zu dominieren und in seine Abhängigkeit

zu führen. Während der Wachmann Trina in dem Glauben lässt, sie befände sich in der einzigen überwachungsfreien Zone (el „*punto ciego*“) von **Altos de la cascada**, beobachtet er sie heimlich mittels Videoüberwachung beim Dealen und Konsumieren der berausenden Substanzen, um dies später als Druckmittel gegen sie zu verwenden. Somit verkehrt er seine eigentliche Aufgabe ins Gegenteil: anstatt als beschützende Instanz das Eindringen der Gefahr von außen zu verhindern, wird er schließlich selbst zur größten Bedrohung für die *Barrio*-Bewohner. Er ist der „blinde Fleck“, dessen eigentliches Wesen und Bestreben im Verborgenen bleibt.

Die Hausangestellten

Auch in **Las viudas de los jueves** sind die Hausangestellten - bis auf den Jungen, der den Pool reinigt- weiblich. Anders als in **Una semana solos** tragen Manuela, das Hausmädchen der Ordoñez und Gladys, die Bedienerin der Scaglias, jedoch Arbeitsuniformen, die aus einem schlichten blauen bzw. grünen Kleid mit weißem Kragen und Armkrempe und einer spitzenumsäumten Schürze bestehen. Das Verhältnis zwischen den Hausangestellten und ihren Arbeitgebern ist kühl und distanziert, ihre Gespräche beschränken sich auf arbeitsrelevante Themen. Nach Informationen und kleinen Details (Foto, Zimmer etc.), die Aufschluss über die Mädchen als Privatpersonen geben könnten, sucht der Zuseher vergeblich.

Die Darstellung der Bediensteten beschränkt sich auf sehr wenige Einstellungen von maximal 17 Sekunden, in denen hauptsächlich der Oberkörper und somit Teile der Uniform zu sehen sind. Nur wenige Male fokussiert die Kamera ihren Kopf bzw. ihr Gesicht, wobei diese unscharf gehalten werden. Der gesenkte Blick der Hausmädchen, der den direkten Kontakt mit der Kamera verweigert, unterstreicht die soziale Stellung und devote Haltung der Dienstmädchen gegenüber ihren Hausherrn.

4.2.5. Der Handlungsraum *Barrio Cerrado*

Auch in **Las viudas de los jueves** lässt sich das *Barrio Cerrado* als Hauptschauplatz der Erzählung ausmachen, der sich nicht nur in einem fortwährenden Spannungsverhältnis zu anderen Orten befindet, sondern ebenso in Bezug auf sich selbst eine gewisse Bipolarität aufweist, die sich auf verschiedenen Ebenen äußert: der narrativen, figurenbezogenen, sowie der räumlichen.

Im Folgenden soll diese Doppeldeutigkeit in Bezug auf die mediale Inszenierung der (Handlungs)räume untersucht werden.

4.2.5.1. Das *Barrio Cerrado* im Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, ‚Gut‘ und ‚Böse‘

Bereits im Vorspann operiert der Regisseur mit dem Perspektivwechsel und einer Alternanz aus Innen- und Außensicht. Die erste Einstellung des Films zeigt eine im Auto sitzende und somit von der Außenwelt abgekapselte, rauchende Frau (Teresa).



Abb. 11: Zufahrt zu *Altos de la Cascada* (00:01:08)

Es ist dunkel, nur die sich in der Heckscheibe spiegelnden Lichter und das periodische Rauschen vorbeifahrender Autos verraten etwas über ihren Aufenthaltsort. Nach ein paar tiefen Zügen an der Zigarette und einem Blick auf die Uhr setzt sie die Fahrt fort.

Als sie in eine kleine Seitenstraße biegt verstummen die Autos allmählich. Stattdessen ertönt plötzlich lautes Vogelgezwitscher und ein mechanisches Geräusch, das auf das Öffnen und Schließen eines Tores verweist. Die Kamera, eben noch von oben (Aufsicht) auf das Auto gerichtet, vollzieht langsam einen Schwenk, um so im nächsten Augenblick Teresas Wagen, der sich hinter Gittern einer von Lichterketten und Schleifen geschmückten Zufahrt nähert, in Normalsicht von hinten zeigen zu können. Die Aufmerksamkeit des Zusehers wird gleichzeitig auf ein im Bildvordergrund befindliches Schild gelenkt. „Prohibido el acceso a personas ajenas al country“ (00:01:08), lautet die Inschrift. Diese Fokussierung der Tafel und des Zaunes wirkt wie eine stille Zurechtweisung des Zusehers, der mit erhobenem Zeigefinger auf den Aspekt der Geschlossenheit und dem damit verbundenen Ein- und Ausschlusscharakter des *Barrios* verwiesen wird.

Die Annäherung an den Handlungsort erfolgt induktiv: vom kleinen abgeschlossenen privaten Raum (Auto) in den größeren nach außen abgeschotteten Wohnraum, für dessen Zutritt bestimmte Voraussetzungen (Status des Bewohners) und Rituale (Vorweisen einer Chipkarte) erfüllt und ausgeführt werden müssen. Gleichzeitig

erfolgt eine Bewegung vom Innenraum des Autos zur äußeren Umgebung und vom Außenraum ins Innere des *Barrio Cerrado*.

Auch im weiteren Verlauf des Filmes bleibt das Wechselspiel zwischen *Barrio Cerrado* und Außenwelt bestehen. Letztere gliedert sich in zwei Typen: einerseits in Orte, die nur unter bestimmten Voraussetzungen (z. B. im Krankheits- oder Todesfall) betreten werden, wie



Abb. 12: *La villa* hinter den Mauern des *Barrio Cerrado* (00:50:47)

Krankenhaus, Bestattungsunternehmen, Friedhof, Autobahn, Raststätte, Restaurant und Kirche. Andererseits in Orte, die gänzlich vermieden werden, wie die benachbarte *Villa Los Tigrecitos* und das Stadtgebiet, das nur über Fernsehen und Radio präsent ist. Während die Schauplätze der ersten Gruppe vor allem handlungsverknüpfend und erklärend eingesetzt werden, dienen jene des zweiten Typs als Oppositions- und Konträräume zum *Barrio*: „(...) el afuera de verdad, dónde están los monstruos de verdad“ (00:33:45 - 00:33:47).

Dem (scheinbar) perfekten irdischen Paradies wird ein dunkler von Drogen und Gewalt beherrschter Ort gegenübergestellt. Dieser negative Konnotationsraum der Armenviertel wird über verschiedene Elemente des Films aufgebaut: sprachliche Äußerungen, Musik, Kamera und Farben, die bei der Analyse der Bauformen eingehender erläutert werden sollen.

Teils scheint die Angst vor der Bedrohung völlig aus der Luft gegriffen, teils steht sie in Zusammenhang mit den Auswirkungen der Wirtschaftskrise, dem zunehmenden Chaos und der Verzweiflung auf der Straße:

- Lala: Con todo lo que está pasando, da miedo salir a la calle.
Teresa: Bueno, no hay que exagerar; ya viste, acá no pasa nada.
Lala: ¿Ah, no? ¿Y si los de la villa salen en estampida?
Mavi: Lala, no son animales.
Teresa: Para algo está la vigilancia.
Lala: ¡Sí! Cinco tipos contra quinientos (01:33:37 - 01:33:55).

Zuletzt wird die *Villa* fälschlicherweise sogar als Ort der Vergewaltigung angenommen: „Trina, fuiste a la villa. Esa gente te atacó. ¿Cómo no vas a denunciar a esos hijos de puta?“ (01:47:29 - 01:47:34).

Nur Trina selbst weiß, dass Juan mit seiner Vermutung falsch liegt. Denn die vermeintliche Gefahr ist nicht (nur) im Anderen, in der fremden Außenwelt beheimatet, sondern im bekannten, vertrauten Umfeld *Barrio Cerrado*.

4.2.5.2. Das *Barrio Cerrado* im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Illusion

Piñeyro entwirft in *Las viudas de los jueves* ein durch und durch kontradiktorisches Bild eines *Barrio Cerrado*, das dem Zuseher Raum für eigene Interpretationen lässt. So ergibt sich auf der einen Seite ein paradiesähnlicher, insularer Ort, der seinen Bewohnern neben prachtvollen Villen und großen Rasenflächen, Sicherheit (Wachmänner, Kameras), Komfort (Hausangestellte) und Freizeitangebote (Tennisplätze, Swimmingpools) bietet.

Dos canchas de polo, tres canchas de golf, treinta de tenis, dos de básquet, dos de fútbol, quince vigiladores diurnos, veintidós a la noche, cámaras que giran todo el perímetro, ciento ochenta grados. Antes teníamos unos que giraban trescientos sesenta, pero las cambiamos: queremos sentirnos seguros y no vigilados. Igual acá no pasa nada. Es como estar en el paraíso (Mavi, 00:13:24 - 00:13:47).

Dem Gegenüber steht das *Barrio Cerrado* als Versteck, Isolations-, Gewalt- und Todesraum.

„Yo a veces siento que no soy de acá. Que este no es mi lugar. Es mi escondite. Como si me escapara de la ley. Vivo con el miedo de que se den cuenta, de que me señalen con el dedo de ... de que me denuncien“ (Carla, 00:58:02 - 00:58:21).

Der Film spielt mit dieser Diskrepanz der beiden Bilder und lässt die Grenzen zwischen filmischer Wirklichkeit und Illusion verschwimmen. So präsentiert sich *Altos de la Cascada* in mehrfacher Hinsicht als ‚Traumstadt‘: als realisierter Traum im Sinne eines perfekten Ortes und als Raum, der seine Bewohner in einem traumähnlichen Zustand gefangen hält und den Kontakt mit der Realität ver- oder zumindest behindert. Letzteres entspräche ansatzweise auch den Erläuterungen, die Walter Benjamin in seinem Passagenwerk zur Traumstadt gibt. Diese sei jener Ort (Benjamin bezieht sich mit dem Begriff vor allem auf die Pariser ‚Einkaufs‘-Passagen), an dem sich „(...) das träumende Kollektiv seinem Inneren hin[gibt] (...) und die Probleme des alltäglichen Lebens [ausklammert]“ (Henopp 2008 [Internet]).

Zugleich aber verweist jene dem *Barrio Cerrado* zugrundeliegende Funktion des ‚Vereinens des Unvereinbaren‘ abermals auf die ‚heterotope‘ Eigenschaft des Ortes.

Das letzte Merkmal der Heterotopien schließlich liegt darin, dass sie gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. (...) Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. (Foucault 1967: 326)

Noch einmal mehr betont wird der illusorische und ambivalente Charakter des *Barrio Cerrado* durch das immer wiederkehrende Motiv des Spiegels, der laut Foucault als Schnittpunkt zwischen Utopie und Heterotopie (vgl. ebd.: 321) anzusehen ist.

Der Spiegel

Denn der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. (...) Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde. Durch den Spiegel entdecke ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe (ebd.)

So erschwert der Spiegel dem Zuseher auch die Orientierung im medialen Raum und führt ihn in die Irre. Denn oft lässt sich auf den ersten Blick nicht erkennen, ob das Gesehene Teil der filmischen Realität oder nur ein Abbild derselben ist.

So geschehen unter anderem in der Analepse zu Teresas Geburtstag, in der Tano während einer Unterhaltung mit Sergio beim Zuknöpfen seines Hemdes gezeigt wird. Der Betrachter merkt erst beim langsamen Entfernen der Kamera und dem damit verbundenen Einstellungswechsel von Detail- über Groß- zur Nahaufnahme, dass diese bis dahin nicht auf Tano selbst, sondern lediglich auf sein Spiegelbild gerichtet war. Die Szene erhält dadurch einen ganz anderen Bedeutungsgehalt. Denn „[i]m Spiegel äußert sich nicht nur die An- oder Abwesenheit Gottes; er reflektiert die innere Problematik des Menschen, die Verunsicherung und die Furcht vor dem (...) Nichts“ (Daemmrich 1995: 325). Der Blick in den Spiegel des Protagonisten kann demnach als Ankündigung einer Krise, wenn nicht sogar als Vorausdeutung auf seinen Tod gewertet werden, dem eine große Verunsicherung und der Verlust des Glaubens an Gott, sowie die Demokratie vorausgeht:

Quando era chico creía en Dios. Decían que nunca me iba a desepcionar. Pero cuando lo necesité, no estuvo. Después creí en la democracia. Pensé que era la

solución a todos los desvelos. Con la democracia se come, se cura, se educa ...
¿Te acordás? ¿Sabes en lo que creo ahora? En la guita. El verdadero idioma internacional. Con plata en el bolsillo, te entienden en todas partes. Si te tenés fe, la guita aparece, siempre. En cambio Dios ... (00:07:26 - 00:07:59).

Neben der Symbolik des Orientierungsverlustes oder der Persönlichkeitskrise, bedient sich der Film noch einer weiteren Bedeutung des Spiegels: dem Zutage-Fördern versteckter Dispositionen (vgl. Daemmrich 1995: 325). So verrät die Reflexion des Wachmanns im Bildschirm der Überwachungskamera etwas über die in ihm schlummernden Rachedgedanken und seiner Bereitschaft zu Gewalt. Dagegen verweist Teresas Blick in die spiegelnde Glasfläche eines Bildes während einer innigen Umarmung Carlas auf die in ihr verborgenen Gefühle und Sehnsüchte.

Der Pool

„Das Prinzip aller Dinge ist das Wasser; aus Wasser ist alles und ins Wasser kehrt alles zurück.“ (Thales von Milet)

Diese Doppelsymbolik des Wassers macht sich auch der Film zunutze. Der Pool als repräsentativer Ort des *Barrio Cerrado*, der als Prestige wirkt und auf ökonomisches Kapital der Besitzer verweist (vgl. Tieben 2003 [Internet]), symbolisiert als Wasserbecken eine Art Übergangsort, der lebenspendende und zerstörende Kräfte in sich vereint. Er fungiert einerseits, wie im Fall von Juan, als Rückzugs- und Entspannungsort und ist andererseits der Platz an dem Tano, Martín und Gustavo den Tod finden.

Zudem übernimmt der Pool auch eine wichtige Funktion auf der narrativen Ebene des Films: so signalisiert das blaue Nass, insbesondere von einer Figur durchtaucht, meist einen Wechsel zwischen der gegenwärtigen und vergangenen Zeitebene. Das Pool bildet demnach eine Art Bindeglied bzw. Brücke zwischen den Zeitachsen der Handlung.

4.2.6. Filmsprache: Zur Bedeutung von Musik, Farbe und Kamera in *Las viudas de los jueves*

4.2.6.1. Dialog, Geräusche und Musik

Über die Figuren, ihre Einstellungen und Handlungsmotivationen erfährt der Zuseher - entweder in Form einer Selbst- oder Fremdcharakterisierung - vor allem aus dem Dialog. Dabei fällt auf, dass mitunter ein und dieselbe Information über mehrere Kanäle mitgeteilt wird, also eine Verdichtung stattfindet. So geschieht die Verknüpfung der Farbe Weiß mit dem Tod (siehe Kapitel 4.2.6.2.) nicht nur durch die Tatsache, dass Tano am Geburtstag seiner Frau und später am Tag seines Todes weiß gekleidet ist, sondern auch durch die direkte Verbalisierung im Dialog. Parallel dazu wird auch über die Musik (die ebenfalls in den beiden angeführten Szenen eingespielt wird) auf die Todessymbolik verwiesen.

Die Geräusche in *Las viudas de los jueves* werden vor allem „handlungsfunktional“ (Faulstich 2008: 139) - wie das Heulen des Motors beim Starten des Autos oder das Plätschern des Wassers beim Schwimmen - sowie zur „stimmungsorientierten Situationsemotionalisierung“ (Faulstich 2008: 159) - wie das Zwitschern der Vögel oder Zirpen der Grillen - eingesetzt. In manchen Situationen gehen sie jedoch über den reinen Begleitcharakter hinaus und übernehmen narrative Funktion. So dienen das Geräusch des Aufschlagens von Gustavos Schläger auf den Tennisball und dessen stakkatoartige Schreie, die sich in einem Crescendo von mezzopiano zum forte fortissimo steigern (01:07:46 - 01:07:56), nicht nur als Untermalung des Matches, sondern stehen symbolisch für die Gewalt an seiner Frau. Die Dramatik der Szene wird durch Geigenmusik im Hintergrund und die Form der Visualisierung noch gesteigert. Die Kamera zeigt in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren abwechselnd Gustavo im Viertelprofil sowie Carla und Teresa, die das sichtbare Unbehagen ihrer Freundin beobachtet, im Halbprofil bzw. in der Seitenansicht (je nachdem, ob die Kamera von rechts oder links auf sie gerichtet ist). Die Nah- und Großaufnahmen passen sich dem intimen Charakter der Szene an.

Eine ebenso bedeutungsvolle und vielschichtige Aufgabe erfüllt die Musik in *Las viudas de los jueves*, die sowohl als Quelle im *On* als auch im *Off* eingesetzt wird. Die Filmmusik²⁶, die zum Großteil der Feder des murcianischen Komponisten Roque

²⁶ Diesen Begriff setzt Faulstich mit Musik im *Off* gleich (vgl. Faulstich 2008: 140).

Baños²⁷ entstammt, lässt sich stilistisch der Klassik zuordnen. Die konstante streicherdominierte, orchestrale Klangfülle wird ergänzt durch Violinen-, Piano- und Oboensoli. Die tragenden, breiten, schweren Klänge erzeugen eine melancholische Grundstimmung durch die die vorherrschende Atmosphäre, sowie die Emotionen (eine der Funktionen nach Norbert Jürgen Schneider) und psychischen Erlebnisse der Figuren (eine der Funktionen nach Zofia Lissa) auf treffende Weise veranschaulicht werden. Dies gelingt der Musik auf sehr subtile Weise, ohne die Aufmerksamkeit des Zusehers auf sich selbst zu lenken. Zusammenhänge zwischen musikalischen Motiven und Person bzw. ihren Gefühlen werden vor allem durch Wiederholung geschaffen. Als eine der markantesten Leitmotive des Films tritt jene Melodie hervor, die die Beziehung zwischen Teresa und Carla (vor allem aber Teresas Gefühle für Carla) charakterisiert. Die in der Tonfolge gleichbleibende Passage variiert jedoch in der instrumentalen Interpretation (Violine oder Klavier). Das im Vorspann eingespielte Stück **Titulos**²⁸ steigert vor allem die Erwartungen und erzeugt durch den monotonen, hohen, schrillen Ton der Geige, der sich von der ruhigen Streichermusik abhebt Spannung, da er wie ein Warnsignal den Zuseher darauf hinweist, dass etwas geschehen ist (eventuell ein Mord?). Im Unterschied zu anderen Thrillern, kann der Film diese Spannung jedoch im weiteren Verlauf des Films nicht halten.

Als eine Art Bindeelement bzw. Überbrückungsmusik²⁹ fungiert der Titel **Que reste-t-il de nos amours** von Charles Trenet. Die Musik setzt mit Beginn der Szene ein (01:02:09), in der sich die Kamera in einer langsamen Fahrt dem hinter einem wehenden Vorhang in einem ledernen Ohrensessel sitzenden Tano nähert. In der einen Hand hält er eine Zeitung, in der anderen ein Whiskeyglas. Er nimmt einen Schluck und stellt das Glas ab. Er markiert etwas in der Zeitung, die er kurz darauf mit einem schweren Seufzer zu Boden fallen lässt. Nach einem Blick in den Spiegel erhebt er sich und verlässt den Raum. Die Kamera verweilt noch einen Moment auf der aufgeschlagenen Zeitung und gibt Aufschluss über den von Tano gelesenen Teil: „avisos funébrés“. Ein harter Schnitt kündigt den Wechsel zur nächsten Szene an (01:03:12). Während Ort und Zeit sich verändern, wird durch die Fortsetzung

²⁷ Siehe offizielle Homepage von Roque Baños:
http://www.roquebanos.es/v2/index.php?seccion=detalle_obras&id_pelicula=46

²⁸ Siehe ebd.

²⁹ Dieser Begriff wurde dem Fimlexikon der Universität Kiel entnommen: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5933>

desselben Musiktitels eine Verbindung zwischen den beiden Szenen bzw. der Thematik hergestellt. Denn im Refrain des Liedes heißt es:

*Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d'avril, des rendez-vous
Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse
Bonheur fané, cheveux au vent
Baisers volés, rêves mouvants
Que reste-t-il [de tout cela
Dites-le-moi] (01:02:52 - 01:03:39)³⁰*

So wird bereits in der ersten Szene über die Musik der Aspekt der Vergänglichkeit des Lebens aufgegriffen und verweist somit auf den Tod Tanos, der dann in der darauffolgenden Szene visualisiert wird. In Großaufnahme wird sein Gesicht für die Beerdigung präpariert und geschminkt. Interessant dabei ist auch, dass die aus dem *Off* erklingende Musik hier nun plötzlich durch die Sichtbarmachung der Quelle - eine Hand dreht am Knopf des Radios und ändert so den Sender - Teil der Handlung wird.

Neben dem Radio bzw. der Stereoanlage bilden auch das Fernsehen und die Liveband bei Teresas Geburtstagsfeier wichtige Quellen der Handlungsmusik³¹. Entweder läuft sie quasi nebenbei oder sie gestaltet die Atmosphäre. So unterstreicht die ruhige, loungige (teilweise auch ‚seichte‘) Jazzmusik (mit Titeln wie **These foolish things**) den yuppiehaften Charakter der Fête Blanche und die langweilige und uninteressante Ausstrahlung ihrer Gäste, die sich schon rein optisch durch die farbliche Anpassung kaum voneinander unterscheiden. Interessant ist jedoch (wie oben bereits erwähnt), dass dem Regisseur in Verbindung mit der Farbe Weiß eine symbolische Aufladung des musikalischen Titels **These foolish things** gelingt. Somit wird durch das Wiederkehren der beiden Elemente in der besagten Donnerstagnacht auf das Unglück vorgegriffen und zugleich durch den Stil der Musik die Banalität des begangenen Selbstmordes hervorgekehrt.

Die Charakterisierung der ans *Barrio* angrenzenden *Villa* durch die Musik (wie bereits in Kapitel 4.2.5.1. erwähnt) erfolgt noch eindeutiger, da sie einer Region bzw. einem bestimmten Schauplatz zuordenbar ist.

³⁰ Vollständiger Liedtext siehe Anhang oder <http://www.charles-trenet.org/querestetil.html>

³¹ Anderer Begriff für Musik im *On*; siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5823>

Trina provoziert ihren Vater, indem sie behauptet, sie ginge ins angrenzende **Los Tigrecitos**, da dies, ihrer Meinung nach, mit einem gratis Abenteuerurlaub verglichen werden könne (00:49:29-00:49:37). Die nächste Szene zeigt, wie Trina hinter Bäumen verborgen etwas (vermutlich Geld) hinter einem lockeren Ziegel in der Mauer versteckt. Gleichzeitig wird das Lied *El viaje*³² von Los Pibes Chorros eingespielt. Hierdurch wird zum einen noch einmal der Aspekt der ‚Reise‘ aufgegriffen und zum anderen die Nähe der *Villa* signalisiert. Während die Reise durch den Liedtext³³ jedoch als Trip im Sinne eines ‚Drogenrausches‘ dechiffriert werden kann und somit auf Trinas Drogenkonsum verweist, verstärkt die Tatsache, dass *El viaje* der Stilrichtung des *Cumbia Villera*³⁴ zuzuordnen ist, die Präsenz von **Los Tigrecitos**. Erst am Schluss der Szene wird aufgelöst, dass sich Trina noch innerhalb der Grenzen des *Barrio Cerrado* befindet. Die Nähe der *Villa* wird durch einen Kameraschwenk nach oben, der dem Zuseher einen Blick über die Mauer gewährt, bestätigt.

Nicht ganz eindeutig ist jedoch, ob die Musik der diegetischen oder extradiegetischen Ebene zugeordnet werden kann. Zwar entsteht der Eindruck (vor allem durch den Kameraschwenk) die Musik entstamme **Los Tigrecitos**, die Quelle an sich bleibt jedoch unsichtbar.

4.2.6.2. Der blau-weiße Tod

Ergänzend zu den Informationen, die auf auditiver Ebene transportiert werden, erhält der Zuseher wichtige Auskünfte auch auf über visuelle bzw. nonverbale Mittel (Farbsymbolik, Kamera, Gestik und Mimik der Figuren).

Die Farbgebung in **Las viudas de los jueves** erinnert durch die Verwendung satter und leuchtender Töne an den Stil typischer Hollywood- oder Werbefilme.

Neben dem intensiven Grün, das wie in **Una semana solos** als „Stilmittel atmosphärischer Gestaltung“ (Faulstich 2008: 150) zugleich auf den idyllischen Naturcharakter und die Gefahr des *Barrios* verweist, liefern die Farben Weiß und Blau Hinweise auf den Handlungsverlauf.

³² Aus dem 2001 erschienenen Album **Arriba las manos** (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Los_Pibes_Chorros)

³³ Siehe vollständiger Text im Anhang

³⁴ Die *Cumbia Villera* (Slum-Cumbia) ist ein um 1990/2000 in den Armenvierteln Argentiniens entstandenes Subgenre der *Cumbia* (vgl. Wilson, Timothy und Favoretto, Mara 2011): *Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina*:

Blau „[gilt] filmästhetisch als die Farbe der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie“ (Marschall 2005: 61). Hier steht es vor allem in Verbindung mit dem Wasser. Dieses grundsätzlich ‚farblose‘ Element (vgl. ebd.: 60), erhält seine blaue Farbgebung nur „(...) durch die Lichtbrechung (...), wenn (...) tiefe Wassermassen zu sehen sind“ (ebd.). So hängen auch im Film die Intensität des Blaus, sowie der exakte Farbton von den Lichtverhältnissen ab: während das Wasser tagsüber als Hellblau mit einem leichten Grau- oder Grüntich wahrgenommen wird, erscheint es nachts als sattes Dunkelblau bis Schwarz bzw. bei aktiver Poolbeleuchtung als intensives Türkis.

Bereits im Vorspann wird durch die im dunkelblauen Wasser treibenden Leichen die Farbe symbolisch aufgeladen. Somit greift Piñeyro das bekannte filmische Motiv des ‚blauen Todes‘ auf.

Außerhalb der Natur begegnet der Zuseher dieser wichtigen Grundfarbe noch einmal im Krankenhaus. Denn auch die Decke, die dem Leichnam Tanos übergelegt wurde, ist blau.

Die Farbe Weiß, die in ihrer alltäglichen Grundbedeutung für Unschuld und Reinheit steht (vgl. Faulstich 2008: 150), signalisiert im asiatischen³⁵ Kulturkreis Tod und Trauer (vgl. ebd.). „Porque la muerte es pureza allá [en la India; Anm. SC], no mugre como acá“ (Tano in ***Las viudas de los jueves***, 00:12:03 - 00:12:06).

Der Regisseur verweist demnach gezielt auf letztere (in den westlichen Kulturkreisen eher unbekannt) Bedeutung, um sie später noch einmal aufzugreifen. Denn Tano, der die Schlüsselfigur des Selbstmordkomplotts darstellt, ist am besagten Donnerstagabend abermals weiß gekleidet. Wie bereits erwähnt, wird die Erinnerung des Zusehers, und damit die Verweisfunktion der Farbe, durch die Koppelung an das Musikstück ***These foolish things*** gestützt.

4.2.6.3. Die ‚allwissende‘ Kamera

Die Kamera erfüllt in ***Las viudas de los jueves*** vor allem die Funktion eines *auktorialen* Erzählers. Beliebig wechselt sie zwischen Zeitebenen (signalisiert durch einen vertikalen Schwenk, Abblenden u. a.) und Schauplätzen, lenkt das Geschehen

³⁵ Faulstich ordnet die Todessymbolik dem japanischen Kulturkreis zu, wogegen im Film auf dieselbe Bedeutung in Indien verwiesen wird.

indem sie der Handlung Informationen vorwegnimmt (z. B. den Tod der Männer) oder nachstellt. So verschafft sie dem Betrachter einen gewissen Wissensvorsprung oder lässt ihn im Dunkeln tappen. Der Eindruck der ‚allwissenden‘ Kamera wird durch die Technik der Parallelmontage noch verstärkt, da sie durch den ständigen Wechsel zwischen den Handlungsorten und Personen (beispielsweise an jenem Donnerstag an dem Tano, Martín und Gustav sich das Leben nehmen) das Gefühl einer gewissen Ubiquität erzeugt. Der Zuseher erhält den Eindruck gleichzeitig an mehreren Orten sein zu können, was ihm einen Vorteil gegenüber den handelnden Figuren verschafft. Die Kamera ermöglicht dem Betrachter einen Blick hinter die Kulissen, wohin sonst niemand gelangt, und fördert somit dunkle Geheimnisse zutage. Innenleben und Emotionen der Figuren bleiben jedoch eher im Verborgenen und werden höchstens durch den Einsatz großer Einstellungsgrößen vermittelt.

Während Groß- und Nahaufnahmen der Protagonisten demnach vor allem etwas über deren innere Regungen (Sehnsüchte, Sorgen, Kummer, Verzweiflung, Angst) verraten, erfüllen Detailaufnahmen meist synekdochische oder symbolisch-metaphorische Funktion. So kann die Detailaufnahme von Tanos Ehering im halbvollen Sektglas (00:03:26) als Verweis auf den Tod der Ehemänner im Wasser sowie auf die Trennung der Eheleute durch deren Ableben („Bis das der Tod euch scheidet...“) verstanden werden. Teresas Geste der gegen die Brust klopfenden Faust, die bei der Totenmesse der Männer in Detailaufnahme gezeigt wird, könnte wiederum für die (Mit)schuld der Frauen am Unglück stehen (01:29:37).

Generell wird der Zuseher - wie bereits in der Eröffnungsszene durch das sich vermeintlich vor ihm schließende Tor signalisiert wird - den gesamten Film hindurch auf Distanz gehalten. Dieser Eindruck wird zum einen durch die Erzählperspektive, und zum anderen durch die (vor allem im Freien) dominierende Totale noch forciert. Nur in vereinzelten Momenten wechselt die Kamera die Position vom ‚*auktorialen*‘ zum ‚personalen Erzähler‘, und zwar dann, wenn sie als subjektive Kamera die Sicht eines Protagonisten zeigt (z. B. als der Wachmann die Kinder über den Bildschirm der Überwachungskameras beobachtet (00:34:18-00:34:21); oder als Teresa das erste Mal Carla sieht (00:20:38 - 00:20:46).



Abb. 13: Tano in Untersicht (01:18:39)



Abb. 14: Tano in Aufsicht (01:46:23)

Bezüglich der Perspektive lassen sich kaum Besonderheiten ausmachen. So dominiert während des Films vor allem die Normalsicht. Ausnahmefälle bilden das *Barrio Cerrado*, das manchmal aus einer leichten Aufsicht (z. B. 00:25:39) oder Vogelperspektive (01:19:54) gezeigt wird (die dem Zuseher einen gewissen Überblick verschaffen) und Tano. Seine ‚Machtposition‘ wird durch die Untersicht in der Feuerwerksszene hervor- und durch die Aufsicht - die kurz vor seinem Tod aus der Perspektive der subjektiven Kamera Ronnies gezeigt wird - aufgehoben.

4.2.7. Konklusion

Marcelo Piñeyro porträtiert mit *Las viudas de los jueves* Argentinien's wohlhabende Mittelschicht zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dabei geht es dem Regisseur allerdings weniger um die wahrheitsgetreue Nachbildung der Realität (auch wenn er historische Ereignisse wie den großen Finanzcrash 2001 einfließen lässt), sondern um die Darstellung eines von Banalität und Langeweile geprägten Lebens. „Porque en el fondo es un film sobre lo que es trivial de una vida trivial. A mí no me interesa ver qué pasa en un country, la película no es un estudio sociológico ni nada de eso: lo que quiero ver es cómo es esa nada, cómo es ese vacío“ (Piñeyro 2009 [Internet]). Das *Barrio Cerrado* dient demnach vordergründig als Instrument zur Veranschaulichung jener Trivialität und Leere.

Laut Degoutin und Wagon sind *Gated Communities* in Literatur und Film "(...) fiction derived environments: built metaphors" (Degoutin/Wagon: 2007 [Internet]).

In diesem Sinne kann auch *Altos de la cascada* als metaphorischer Raum interpretiert werden, der durch seine ‚Begrenztheit‘ (räumlich wie sozial) auf die ‚eingeschränkte‘ Sichtweise eines Teils der heutigen argentinischen Gesellschaft

verweist. Piñeyro bezieht sich in diesem Zusammenhang auf ein Zitat von Tennessee Williams, mit dem Claudia Piñeyro auch ihren gleichnamigen Roman eröffnet (Piñeyro 2009 [Internet]). In diesem heißt es: “La época en que transcurre la acción es el lejano período en que la enorme clase media de los Estados Unidos se matriculaba en una escuela para ciegos.” (Williams, zit. nach Piñeyro 2010).

Somit erscheint es auch in diesem Fall interessant den Film hinsichtlich der Representation der ‘feinen Unterschiede’³⁶ zu untersuchen.

Altos de la cascada zeigt sich als Ort, der einer (relativ) homogenen Gruppe von erfolgreichen Geschäftsleuten (Juristen, Immobilienmaklern, ‚Finanzleiter‘) vorbehalten bleibt. Sie ist homogen auch im Sinne der Verfügung über die Bourdieuschen Kapitalsorten (ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital), die wiederum als Zugangsberechtigung bzw. -voraussetzung (vgl. Bourdieu 1991: 32) für das *Barrio Cerrado* dienen. Zäune, Mauern, Kameras und Wachmänner werden eingesetzt, um diese Homogenität zu wahren und alles Unerwünschte auszuschließen, d. h. sie sind Instrument und Ausdruck von Distinktion (zwischen Bewohnern und Ortsfremden). Die hierarchische Verteilungsstruktur des sozialen Raums (und die damit einhergehende Verfügungsmacht über den Raum) spiegelt sich demnach, wie Bourdieu konstatiert, im angeeigneten physischen Raum in räumlichen Gegensätzen wider (vgl. ebd.: 26): in diesem Fall in der Opposition von ‚innerhalb‘ und ‚außerhalb‘ des *Barríos*.

Die Wahrung der Homogenität der Gruppe bewirkt auch die Entstehung eines starken ‚sozialen Kapitals‘ (vgl. Zwingenberger 2003:14). So profitieren die Bewohner des *Barrio Cerrado* gegenseitig von ihren ‚Kontakten‘ oder ‚Funktionen‘ (z. B. Martín steht seinen Freunden stets in Rechtsangelegenheiten zur Seite, während Tano ihm wiederum mit seinen Geschäftsbeziehungen unter die Arme greift). „Sozialkapitalbeziehungen können nur in der Praxis, auf der Grundlage von materiellen und/oder symbolischen Tauschbeziehungen existieren, zu deren Aufrechterhaltung sie beitragen“ (Bourdieu 1983: 191).

Andererseits wird aber durch das Gleichheitsbestreben ein gewisser Konformitätsdruck auf die Bewohner ausgeübt (vgl. Zwingenberger 2003:14). Denn

³⁶ In Bezug auf Bourdieus (Haupt-)werk *Die feinen Unterschiede* (orig. *La Distinction : Critique sociale du jugement*)

jene, die nicht der Norm entsprechen, ziehen nicht nur die Aufmerksamkeit auf sich, sondern laufen Gefahr aus dem System ausgeschlossen zu werden. So wird beispielsweise eine Nachbarin (Carolina) zum Gerede der Frauen, da sie nicht die gleiche Sorte Rasen („Ryegrass“) wie alle anderen verwendet, und Ronnie spricht man aufgrund seiner Arbeitslosigkeit die Vorbildfunktion für seinen Sohn ab (00:25:20 - 00:25:26). Er verfügt durch seine Arbeitslosigkeit nicht über dasselbe ökonomische, soziale (durch Zugehörigkeit zu einer Berufsgruppe) oder symbolische (Ansehen durch bestimmte Position in einer Firma) Kapital wie seine Freunde. Ronnies ‚Ausschluss‘ am Ende des Film erfolgt jedoch eher freiwillig, da er sich selbst nicht (mehr) der Gruppe zugehörig fühlt. Dies bestätige wiederum Bourdieus Annahme, jeder Mensch verfüge über eine Art ‚selbstexklusives‘ Verhalten bzw. wisse um seinen Platz innerhalb der Gesellschaft (vgl. Schroer 2006: 97).

5. Schlussbetrachtung

“(…) *Stadtromane*³⁷ sagen etwas aus (...) über die Städte, die sie thematisieren“
(Ingenschay 2000: 7).

So tätigen - in Anlehnung an Ingenschays Zitat - auch die beiden Filme ***Una semana solos*** und ***Las viudas de los jueves*** eine Aussage über *Barrios Cerrados*, auch wenn diese durch das Ineinandergreifen von Fiktion und ‚Nicht-Fiktion‘ nicht als Beleg der Wirklichkeit missverstanden werden dürfen. Denn beiden Regisseuren geht es in ihren Werken nicht um die Realisierung einer Sozialstudie, in der das Leben in einem *Barrio Cerrado* beleuchtet wird, sondern vielmehr um die Darstellung eines universellen Themas.

Um die metaphorische Funktion des *Barrio Cerrado* jedoch verstehen zu können, scheint es wiederum unerlässlich auch den historischen Hintergrund sowie den kulturellen Kontext zu beleuchten. So wird deutlich, dass vor allem auch politische Prozesse Argentiniens (beginnend mit Menem und gipfelnd in der Wirtschaftskrise 2001 unter de la Rúa), und der damit einhergehende Vertrauensverlust (vgl. Roitman

³⁷ Vor dem Hintergrund, dass auch Filme als Texte zu verstehen sind, können die von Ingenschay getätigten Aussagen auch auf die mediale Inszenierung von Stadt übertragen werden.

2003 [Internet]) in die Führungsmächte, Auslöser für räumliche Segregationsprozesse waren (vgl. Janoschka 2002: 21).

Trotz der unterschiedlichen Herangehensweise und Umsetzung, kann das *Barrio Cerrado* in beiden Filmen als Metapher sozialer Polarisierung, Ignoranz gegenüber gesellschaftlicher Heterogenität sowie Vereinsamung (auf diesen Aspekt verweisen bereits die Begriffe ‚*solos*‘ und ‚*viudas*‘ in den Filmtiteln) gewertet werden. Steht doch in beiden Filmen ein (relativ) homogenes Figurenensemble im Zentrum: einmal bestehend aus Kindern und Jugendlichen (***Una semana solos***) und ein andermal aus Ehepaaren bzw. Familien in der Konstellation Vater, Mutter und Kind[er] (***Las viudas de los jueves***). Sogenannte Randgruppen (wobei der Begriff vorsichtig zu behandeln ist) treten sehr vereinzelt bzw. fast gar nicht in Erscheinung.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Degoutin in seinem Paper ***Built metaphors-Gated communities and fiction***. Auch er sieht in der fiktionalen Umsetzung des *Barrio Cerrado* als ‚Paradies auf Erden‘ den Ausdruck einer Infragestellung eben jenes „suburban American dream“ (Degoutin [Internet]).

Gated communities from which every form of deviance is evacuated appear as the perfect place to set up a scene where weird and bizarre are the least expected. It's a place where residents worry more about protecting themselves from the outside than from the inside, which turns out against them. The first risk for the residents is the boredom generated by too much perfection, which is often the cause of severe neuroses [sic!](ebd.)

Genau diese ‚von innen kommende Gefahr‘ zeichnet sich auch in ***Una semana solos*** und ***Las viudas de los jueves*** ab. Während in ersterem die Kinder und Jugendlichen ihrer Frustration durch Vandalismus Ausdruck verleihen, begegnen wir der Bedrohung im zweiten Film einmal in der Figur des Wachmanns und andererseits in der ‚Sinnlosigkeit‘ und Trivialität des Lebens der Protagonisten, die nicht imstande sind zu verlieren, zu teilen und wahrzunehmen, was sie umgibt.

„Lo que me interesaba era eso de contar la negación, de construir un pequeño mundo donde el afuera no existe o no tiene relación con uno. Y lo trivial y aburrido que es eso“ (Piñeyro 2009: [Internet]).

Doch diese Ausklammerung des ‚Außen‘ gelingt nur scheinbar. Zwar bleibt in beiden Filmen die Welt außerhalb des *Barrios* für den Zuseher weitgehend unsichtbar, doch der (fast krampfhaft) Versuch einen homogenen Inklusionsraum zu konstruieren beinhaltet gleichzeitig die Schaffung eines Gegenraumes. Denn, so Bourdieu, ein

Unterschied ist „(...) ein *relationales* [sic!] Merkmal, das nur in der und durch die Relation zu anderen Merkmalen existiert“ (Bourdieu 1989: 358).

Diese Idee von Differenz, Abstand, liegt ja bereits dem Begriff des *Raums* [sic!] zugrunde, dieses Ensembles von Positionen, die distinkt und koexistent sind, einander äußerlich, bestimmt durch ihr jeweiliges Verhältnis zu allen anderen, durch ihre *wechselseitige Äußerlichkeit* [sic!] und durch Relationen von Nähe und Nachbarschaft bzw. Entfernung wie auch durch Ordnungsrelationen wie über, unter und *zwischen* (...) (ebd.)

Das filmisch inszenierte *Barrio Cerrado* ist demnach zugleich Inklusions- und Exklusionsraum, der durch Statussymbole wie Sicherheitsvorrichtungen, Autos, luxuriöse Häuser, Bedienstete u. a. auf Machtverhältnisse, unterschiedliche Verteilungsstrukturen (z. B. von ökonomischen Kapital) und soziale Ungleichheit verweist (vgl. Schroer 2006: 8).

6. Literaturverzeichnis

PRIMÄRTEXTE

Filmtexte:

MURGA, Celina (2008): *Una semana solos*.

PIÑEYRO, Marcelo (2009): *Las viudas de los jueves*.

Literarische Texte:

PIÑEIRO, Claudia (2010, 2. Auflage): *Las viudas de los jueves*, Madrid: Santillana Eds.

SEKUNDÄRTEXTE

BOURDIEU, Pierre (1983): *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: Kreckl Reinhard (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Soziale Welt Sonderband, S.183-198 (<http://unirot.blogspot.de/images/bourdieuKapital.pdf>)

BOURDIEU, Pierre (1985): *Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BOURDIEU, Pierre (1989) : *Sozialer Raum, symbolischer Raum*, in : DÜNNE, Jörg u. a. (Hrsg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus der Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 354-367.

BOURDIEU, Pierre (1991): „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“, in: Wenz, Martin (Hrsg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt am Main /New York: Campus-Verlag, S. 25-34.

DAEMMRICH, Horst S. und Ingrid G. (1995): *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen und Basel: Francke Verlag.

DIRKSMEIER, Peter (2009): *Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land*, Bielefeld: Transkript Verlag.

FAULSTICH, Werner (2008, 2. Auflage): *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

FOUCAULT, Michel (1967): „Von anderen Räumen“, in: DÜNNE, Jörg u. a. (Hrsg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus der Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317-329.

GLASZE, Georg (2003): „Wohnen hinter Zäunen – bewachte Wohnkomplexe als

Herausforderung für die Stadtplanung“, in: GESTRING, Norbert u. a. (Hrsg.): *Jahrbuch Stadtregion 2002. Schwerpunkt: Die sichere Stadt*, Opladen: Leske und Budrich, S. 75-94.

INGENSCHAY, Dieter (2000): „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: BUSCHMANN, Albrecht / INGENSCHAY, Dieter (Hrsg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 7-19.

JANOSCHKA, Michael (2002): *Wohlstand hinter Mauern. Private Urbanisierungen in Buenos Aires*, Heft 28, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

JANOSCHKA, Michael / BORSODORF, Axel (2006): „Condominios fechados and barrios privados. The rise of private residential neighbourhoods in Latin America“, in: Glasze, Georg / Webster, Chris / Frantz, Klaus (Hrsg.): *Private cities. Global and local perspectives*, London [u. a.]: Routledge, S. 92-108.

LÖW, Martina / STEETS, Silke / STOETZER, Sergej (2008, 2.Auflage): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen: Verlag Barbara Budrich.

MARSCHALL, Susanne (2005): *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag.

MARTÍNEZ, Adolfo C. (2004): *Diccionario de directores del cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

REHRMANN, Norbert (2005): *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

ROJAS, Patricia (2007): *Mundo privado. Historias de vida en countries, barrios y ciudades cerradas*, Buenos Aires: Seix Barral.

SCHMINCKE, Imke (2009): *Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung*, Band 9. Bielefeld: Transcript Verlag.

SVAMPA, Maristella (2008, 2. Auflage): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

VOLLMAR, Klausbernd (2009): *Das große Buch der Farben. Symbolik-Wirkung-Deutung*, Krummvisch bei Kiel: Königsfurt-Urania Verlag.

WEHRHEIM, Jan (2006): *Die überwachte Stadt. Sicherheit, Segregation und Ausgrenzung*, Opladen: Verlag Barbara Budrich.

INTERNET:

Wissenschaftliche Aufsätze:

DEGOUTIN, Stéphane/WAGON, Gwenola (2007): „Built metaphors - Gated communities and fiction“, in http://www.staff.uni-mainz.de/glasze/Abstracts_Papers_Paris_2007/Degoutin.pdf

HENOPP, Esther (2008): „Walter Benjamins Traumstadt“, in http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/02_2008/data/henopp.pdf

JANOSCHKA, Michael (o. J.): „Stadt der Inseln. Buenos Aires: Abschottung und Fragmentierung als Kennzeichen eines neuen Stadtmodells“, in [http://www.michael-janoschka.de/pdfs/Janoschka,%20Michael%20\(2002\)_Stadt%20der%20Inseln.pdf](http://www.michael-janoschka.de/pdfs/Janoschka,%20Michael%20(2002)_Stadt%20der%20Inseln.pdf) (letzter Zugriff am 05.05.2011).

JANOSCHKA, Michael / GLASZE, Georg (2003): „Urbanizaciones cerradas: un modelo analítico“, in [http://www.michael-janoschka.de/pdfs/Janoschka,%20Michael%20\(2003\)_Urbanizaciones%20cerradas_un%20modelo%20anal%EDtico.pdf](http://www.michael-janoschka.de/pdfs/Janoschka,%20Michael%20(2003)_Urbanizaciones%20cerradas_un%20modelo%20anal%EDtico.pdf) (letzter Zugriff am 27.05.2011)

ROITMANN, Sonia (2003): „Barrios cerrados y segregación social urbana“, in [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(118\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(118).htm) (letzter Zugriff am 23.04.2011).

STOETZER, Sergej (2005): „Raum - Wohnen - Design. Der soziologische Blick“, in [http://raumsoz.ifs.tu-darmstadt.de/pdf-dokumente/stoetzer_TU-Berlin-Vortrag\(print\).pdf](http://raumsoz.ifs.tu-darmstadt.de/pdf-dokumente/stoetzer_TU-Berlin-Vortrag(print).pdf) (letzter Zugriff am 15.05.2011).

TIEBEN, Reemda (2003): „Theorien der Frühen Neuzeit Modernisierung - Zivilisierung - Disziplinierung. Habitustheorie und Kapitalbegriff (Pierre Bourdieu)“, in <http://www.uni-muenster.de/FNZ-Online/theorien/modernisierung/unterpunkte/kapital.htm> (letzter Zugriff am 18.05.2011).

WILSON, Timothy und Favoretto, Mara (2011): „Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina“, in: Studies in Latin American Popular Culture, Volume 29, pp. 164-183, Online-Zugriff nur über den Service der Universität möglich, in http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/studies_in_latin_american_popular_culture/v029/29.wilson.html (letzter Zugriff am 25.09.2012).

ZWINGBERGER, Meike (2003): „Soziales Kapital. Communities und die Bedeutung sozialer Netzwerke in den USA“, in http://edoc.ub.uni-muenchen.de/6028/1/Zwingenberger_Meike.pdf (letzter Zugriff am 27.09.2012).

Zeitungsartikel und Kinojournale:

BERTONI, María (2009): „Una semana solos“, in <http://espectadores.wordpress.com/2009/06/25/una-semana-solos/> (letzter Zugriff am 24.08.2011).

BLEJMAN, Mariano (2006): El film “Cara de queso”, de Ariel Winograd: “En el country yo era un nabo”, in <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2250-2006-05-28.html> (letzter Zugriff am 08.07.2011).

LA BUTACA: „Cara de queso“, in <http://www.labutaca.net/films/52/caradequeso.htm> (letzter Zugriff am 08.07.2011).

LA BUTACA¹: „Pájaros muertos“, in <http://peliculas.labutaca.net/pajaros-muertos> (letzter Zugriff am 08.07.2011).

CINEMATECA URUGUAYA: „Una semana solos“, in <http://www.cinemateca.org.uy/PDF/430.pdf> (letzter Zugriff am 13.07.2011).

CINENACIONAL: „Celina Murga“, in <http://www.cinenacional.com/personas/index.php?persona=12824> (letzter Zugriff am 13.07.2011).

CLUB CULTURA: „Una semana solos“, in http://www.clubcultura.com/cineenconstruccion/7_semanasolos.html (letzter Zugriff am 14.07.2011)

JEMIO, Diego (2006): „Autobiografía (primera parte)“, in <http://edant.clarin.com/diario/2006/04/09/espectaculos/c-01201.htm> (letzter Zugriff am 08.07.2011).

MARTÍNEZ, Mariana (2003): „Adiós a la clase media“, in http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/barometro_economico/newsid_3085000/3085812.stm (letzter Zugriff am 03.05. 2011).

ROLEX MENTOR & PROTÉGÉ: „Biography“, in <http://www.rolexmentorprotege.com/en/film/celina-murga-biography.jsp> (letzter Zugriff am 13.07.2011).

ROLEX MENTOR & PROTÉGÉ¹: „La tercera orilla“, in <http://www.rolexmentorprotege.com/journal/6331> (letzter Zugriff am 10.10.2012).

SAIDÓN, Gabriela (2006): ¡Pobres niños ricos! in http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/06/20/_-01941730.htm(letzter Zugriff am 13. 7.2011).

SCHOEPP, Sebastian (2009): „Schienennetz in Lateinamerika. Ära der Stilllegung“ in <http://www.sueddeutsche.de/auto/schienennetz-in-lateinamerika-letzter-zug-nach-nirgendwo-1.445509-2> (letzter Zugriff 05.05.2011).

7. Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tabelle 1: <http://www.viennale.at/cgi-bin/viennale/archiv/film.pl?id=2913&lang=de>
(letzter Zugriff am: 10.07.2011)

Tabelle 2: <http://www.lasviudasdelosjueves.com/> letzter Zugriff am (15.09.2011)

Abbildung 1: <http://colombopashkus.blogspot.com/2008/12/cine-rse-celina-murga-prottegida-de-la.html>

Abbildung 2 - 9: Murga, Celina (2008): *Una semana solos*.

Abbildung 10: <http://zelmar.blogspot.co.at/2010/09/marcelo-pineyro-entrevista.html>

Abbildung 11 - 14 :Piñeyro, Marcelo (2009): *Las viudas de los jueves*.

8. Anhang

8.1. Liedtexte aus *Las viudas de los jueves*

8.1.1. *El viaje* von Los Pibes Chorros

En el medio de la villa
hay una remiseria
donde para la gilada
cuando un viaje nesecita
Esta abierta todo el dia
y tambien toda la noche
ellos tiene muchos viajes
pero no tienen ni un coche.

*Con cinco pesos me tomo un viaje
con cinco pesos me voy a viajar
con cinco pesos me tomo un viaje
cuando me subo no quiero bajar*

La gilada se la pasa
meta viaje todo el dia
ellos pagan cinco pesos
y lo toman en la esquina

*Con cinco pesos me tomo un viaje
con cinco pesos me voy a viajar
con cinco pesos me tomo un viaje
cuando me subo no quiero bajar.*

Quelle:

<http://www.sitiodeletras.com/mostrar.php?lid=19191&artista=Pibes%20Chorros&titulo=El%20Viaje>

8.1.2. *Que reste-t-il de nos amours* von Charles Trenet

Ce soir le vent qui frappe à ma porte
Me parle des amours mortes
Devant le feu qui s' éteint
Ce soir c'est une chanson d' automne
Dans la maison qui frissonne
Et je pense aux jours lointains

*Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours*

*Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d' avril, des rendez-vous
Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse
Bonheur fané, cheveux au vent
Baisers volés, rêves mouvants
Que reste-t-il de tout cela
Dites-le-moi*

Les mots les mots tendres qu'on murmure
Les caresses les plus pures
Les serments au fond des bois
Les fleurs qu'on retrouve dans un livre
Dont le parfum vous enivre
Se sont envolés pourquoi?

Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d' avril, des rendez-vous
Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse Bonheur fané, cheveux au vent
Baisers volés, rêves mouvants
Que reste-t-il de tout cela
Dites-le-moi
Un petit village, un vieux clocher
Un paysage si bien caché
Et dans un nuage le cher visage
De mon passé

Quelle: <http://www.charles-trenet.org/querestetil.html>

8.2. Resumen en español

El presente trabajo se centra en el análisis de la representación de los barrios cerrados o countries en el *cine argentino*, basándose en las películas **Las viudas de los jueves**, de Marcelo Piñeyro y **Una semana solos**, de Celina Murga .

Recurriendo a algunos aspectos de la conceptualización del „espacio físico y social“ de Pierre Bourdieu, el objetivo del trabajo es averiguar, si los ficticios barrios cerrados en tales películas se presentan como lugares de exclusión y/o inclusión donde se revele una desigualdad en el reparto de poderes.

La primera parte del trabajo enfoca con una perspectiva interdisciplinaria, el desarrollo y la importancia de las llamadas ‚urbanizaciones cerradas‘ en Argentina. Para tener una idea general de lo que son los barrios cerrados y countries se pretende dar una breve definición, así como un análisis de su rol en el contexto histórico y socio-político del país. A continuación se exponen unos planteamientos de la teoría del espacio topográfico y social que sirven de base para dicho análisis e interpretación de las películas. Este análisis constituye la parte principal del presente trabajo de licenciatura.

Los barrios cerrados o countries son urbanizaciones cerradas donde vive principalmente la clase media-alta y alta, así que la prensa las define como “guetos de ricos” (cf. Der Spiegel, Die Welt)³⁸.

Hoy en día los *gated communities*, como también denominan estos fenómenos residenciales, existen en todo el mundo y se caracterizan por una gran heterogeneidad respecto a la dimensión, ubicación y oferta, lo que dificulta dar una definición universal (cf. Roitmann 2003 [Internet]). Mientras algunas urbanizaciones cerradas disponen sólo de unas cuantas viviendas y están situadas en áreas más centrales de las ciudades (como por ejemplo los ‘torres jardín’), otras se encuentran en zonas suburbanas y disponen de instalaciones deportivas (por ejemplo el country

³⁸ Die Welt-online:

http://www.welt.de/kultur/article1317924/Luxus_Ghettos_fuer_die_Reichen.html

Der Spiegel: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32565452.html>

y barrio cerrado) e incluso de propios hospitales, centros comerciales, escuelas etc., así que llegan a alcanzar la dimensión de una ciudad pequeña (como los 'mega-emprendimientos') (cf. Janoschka 2002: 44 ss.).

A pesar de estas diferencias hay elementos comunes en cuanto a la vigilancia y la restricción de acceso. Según Sonia Roitman, socióloga urbana y doctora en Planificación Urbana y Regional,

[L]os barrios cerrados son áreas residenciales cerradas por muros y barreras que cuentan con vigilancia de 24 horas del día. Los dispositivos de seguridad impiden el libre acceso a ellos por parte de los no residentes (...). La privatización del espacio urbano, anteriormente público, es lo que los distingue como nuevo fenómeno residencial urbano (Roitman 2003 [Internet]).

Con esta definición Roitman se refiere también a los *countries*, chacras y barrios privados.

Una definición muy parecida encontramos en el libro ***Fortress America*** de Edward Blakely und Mary Gail Snyder:

Gated communities are residential areas with restricted access in which normally public spaces are privatized. They are security developments with designated perimeters, usually walls or fences, and controlled entrances that are intended to prevent penetration by nonresidents (Blakely and Snyder 1997: 2, citado según Wehrheim 2006: 176).

Además hay que distinguir, si el enfoque se dirige al aspecto 'barrio', *community* (en el sentido de vecindario) o al aspecto 'cerrado', *gated* (cf. Wehrheim 2006: 176).

Destacando el aspecto 'cerrado' a continuación de este trabajo se suele utilizar el término barrio cerrado, dado que corresponde mejor a la pregunta sobre la presentación del barrio como lugar de exclusión y/o inclusión.

En Argentina las urbanizaciones cerradas aparecieron en la primera mitad del siglo XX. El primer *country club*, **Las Tortugas**, fue fundado en 1930 (cf. Juliá 2000, citado según Janoschka 2002: 11). Para evitar el acceso de los no miembros del club durante la semana se decidió establecer barreras físicas (cf. Janoschka / Borsdorf 2006: 101). Desde entonces se mantuvo este principio de control y vigilancia para cada tipo de urbanización cerrada (cf. Janoschka 2002: 43).

Debido a distintos factores económico-políticos y sociales, los barrios cerrados vivieron un verdadero '*boom*' en los años 90 (cf. Janoschka 2002: 9). Por un lado la construcción y ampliación de las carreteras y autopistas mejoró el acceso a las zonas suburbanas (cf. Janoschka 2002: 38 ss.), donde se encuentra la mayoría de

los barrios cerrados. Por otro lado la política de privatización y liberalización de Carlos Menem, así como la ley de Convertibilidad del Austral, llevaron a la Argentina a una crisis económica (cf. Rehrmann 2005: 252 ss.) con grandes repercusiones sociales: desempleo, pobreza y la escisión de la antigua clase media en ‚nuevos pobres’ y ‚ganadores’ del sistema (cf. Svampa 2008: 15).

Ante la desilusión y el miedo que conllevaba la ‚retirada del estado’ (cf. Janoschka 2002: 9), los ‚ganadores’ del sistema empezaron a construir cada vez más urbanizaciones cerradas, ante todo en áreas suburbanas. Ahí conviven muchas veces con las villas miserias (o villas de emergencia) lo que hace aún más evidente la desigualdad social (cf. Janoschka 2002: 58).

En este sentido, los barrios cerrados y countries no son solamente un reflejo de la ‚fragmentación’ y ‚privatización’ del espacio urbano, sino también de una ‚segregación social’, o sea de una creciente insolidaridad en la sociedad actual (cf. Roitmann 2003 [Internet]).

A una reflexión sobre el barrio cerrado como espacio físico y social se dedica el capítulo 3, que constituye, en conjunto con los dos capítulos antecedentes, el marco teórico del trabajo. En esta parte se presentan de forma no exhaustiva algunos conceptos del espacio, destacando la teoría de Pierre Bourdieu.

Aunque no existe una definición unívoca, se pueden observar dos tendencias principales en la historia de la teoría del espacio por las cuales se pueden clasificar los conceptos filosóficos y sociológicos, así como los que provienen del campo de la física:

El espacio absoluto y relativo (cf. Schroer 2006: 30).

Mientras el espacio absoluto es considerado como un contenedor en el que los objetos son inmutables y no están relacionados entre sí (cf. Löw / Steets / Stoetzer 2008: 54), el concepto relativo entiende el espacio como un resultado de relaciones (ibid.: 9).

Según estos planteamientos también se puede interpretar el barrio cerrado de diferentes maneras, porque es un lugar real existente y socialmente construido a la vez.

Por eso hay que destacar el modelo de Pierre Bourdieu, que concibe el espacio como absoluto y relativo. A su parecer el espacio es absoluto en el sentido de una localización, un lugar donde se encuentra una cosa o persona, y relativo debido a la posición que ocupan los actores dentro de un sistema jerárquico (cf. Bourdieu 1991: 26).

En su concepto Pierre Bourdieu pretende unir la teoría y la práctica y superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo (cf. Schroer 2006: 82). Eso presupone una ruptura con ciertos aspectos de la teoría marxista: su objetivismo, economismo - que reduce las circunstancias sociales a relaciones de producción económica - y la tendencia a privilegiar las substancias (cf. Bourdieu 1985: 9).

El modelo de Pierre Bourdieu define la sociedad como un espacio (social) que se divide en diferentes campos en los cuales los actores ocupan una posición social de acuerdo a la especie y cantidad de capital que poseen y tiene curso en el campo actual (cf. Schmincke 2009: 48. El capital - en todas sus formas³⁹ - representa poder sobre un campo.

Entre los diferentes campos y los recursos existe una cierta correlación. Así que la posesión de capital económico determina el acceso a la educación y asimismo la posición del agente en el campo cultural (cf. Stoetzer 2005: 3 [Internet]).

Las condiciones sociales de estos campos se inscriben y manifiestan en cosas reales como el espacio físico ,apropiado' o el *habitus* a través de estos se los puede analizar (cf. Schmincke 2009: 48).

Al mismo tiempo el *habitus* es también el ,productor' y ,generador' de la práctica (cf. Dirksmeier 2009: 87).

Por lo tanto el modelo de Pierre Bourdieu constituye el espacio como resultado e iniciador de un proceso social que se concibe en relación con el ,cuerpo' (cf. Schmincke 2009: 47).

La diferenciación entre el espacio físico - que en su opinión siempre es un terreno apropiado y marcado - y el espacio social le permite tener en cuenta al mismo

³⁹ Pierre Bourdieu añade al capital económico el capital social, cultural y simbólico (cf. Schroer 2006: 82)

tiempo los aspectos objetivos y subjetivos, y además es imprescindible para poder analizar cómo se influye el uno en el otro.

La relación entre el espacio social y espacio físico (apropiado) es tan íntimo que la estructura jerárquica del espacio social se refleja tanto en oposiciones espaciales del espacio físico (cf. Bourdieu 1991: 26), o sea en la estructura objetiva de una división social, como en estructuras subjetivas o mentales, el *habitus* (cf. Schmincke 2009: 48). Por el contrario, el lugar que ocupa un actor en el espacio físico apropiado sirve de indicador de su posición en el espacio social (cf. Bourdieu 1991: 26).

En este sentido el espacio físico es uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder y que indica una desigualdad en el reparto de poderes y una desigualdad social (cf. Schroer 2006: 89).

Bourdieu subraya que esa reproducción de las oposiciones sociales en el espacio físico se realiza a escondidas, lo que hace difícil indentificarla como no surgida de la naturaleza de las cosas (cf. Bourdieu 1991:27).

La capacidad de dominar y apropiar (simbólicamente o material) el espacio depende del capital que posee el agente. Además le permite acercarse a las personas y cosas deseables y mantener a distancia a las personas y cosas indeseables (cf. Bourdieu 1991:30).

Unos ciertos lugares, por ejemplo diferentes clubes (como también los barrios cerrados), exigen de sus ocupantes no sólo un capital económico y cultural sino también un capital social y simbólico. En efecto son lugares muy cerrados y homogéneos que les permite a sus habitantes participar simbólicamente del capital común mientras los barrios estigmatizados (como las villas miserias) degrada simbólicamente a sus residentes (cf. *ibid.*: 32 s.).

Las mencionadas consecuencias sociales y espaciales que han sido causadas por los barrios cerrados no sólo llaman la atención de los científicos, sino también de los cineastas.

Cada vez más directores argentinos - desde Lucrecia Martel, Ariel Winograd, Guillermo y Jorge Sempere, Celina Murga hasta Marcelo Piñeyro - retratan la vida dentro de los barrios cerrados y countries, así como la interacción entre sus habitantes y las personas ajenas.

Aunque la mayoría de las películas presentan los barrios cerrados desde una visión interior, el mundo exterior siempre parece omnipresente. Sólo el cortometraje **La ciudad que huye** (2006)⁴⁰ de Lucrecia Martel nos muestra otro punto de vista. Al entrar en el barrio cerrado la seguridad no la deja pasar por falta de una autorización. Así las barreras físicas del barrio se convierten también en una ‚barrera‘ para su filme.

A continuación se analizan de forma más detallada las películas **Una semana solos** (2008), de Celina Murga y **Las viudas de los jueves** (2009), de Marcelo Piñeyro. **Una semana solos** (2008) es el segundo largometraje de la joven cineasta argentina Celina Murga. Es una película coral instalada en un barrio cerrado y privado de Buenos Aires en el que se queda solo un grupo de adolescentes durante una semana.

Del ocio al tedio ida y vuelta, sin padres ni madres como ojos vigías, los niños huérfanos por una semana circulan para crear un régimen propio de descontrol en la comodidad de una prisión aceptada: nadie ni siquiera intenta huir de ahí. En ese estado cotidiano de conformidad se suma un extraño, el de afuera que irrumpe y bien [sic!] de una provincia y de una clase social baja, pero ni siquiera ahí surge el conflicto tradicional de enfrentamiento sino que todo se disuelve en una suerte de juego intermitente de crueldad y ternura, de aceptación y trasgresión de la norma (Pena 2009: 95).

„Celina Murga, una cineasta centrada en el qué por encima del cómo“ (Murga 2009b [Internet]), cuenta la historia con una gran sensibilidad y claridad. „Murga trabaja con una cámara testigo que - sin mayores juegos de composición escénica - nos permite acompañar, escuchar, observar“ (María Bertoni 2009 [Internet]).

La película carece de efectos especiales, de diálogos y de música que acompañe todo instante dramático. Así los pocos momentos musicalizados ganan aún más importancia, como por ejemplo la escena en la que Sofía, uno de los personajes claves del filme, interpreta la canción **Invisible (per te)**. Jaime Pena considera este „brote musical“, el „vértice máximo“ de la película (cf. Pena 2009: 95) en el cual se expresa el anhelo y la necesidad de los niños de ser notados y amados por sus padres.

Además, la canción destaca la tensión y la discrepancia entre el adentro y el afuera del barrio cerrado: los residentes jóvenes del barrio no saben mucho sobre el mundo

⁴⁰ Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c>

exterior igual que los de afuera no saben (casi) nada de ellos, así el uno parece 'invisible' para el otro.

El barrio cerrado en el que se desarrolla el argumento de **Una semana solos** (2008) se representa como lugar donde se revela „(...) la tendencia social a la homogeneidad, el aislamiento, la falta de diálogo, el miedo al otro diferente“ (Murga o. J. [Internet]).

El 'otro' en este caso es personificado por Juan, el joven entrerriano que no cumple las reglas y condiciones que exige el barrio cerrado de sus ocupantes, porque no posee el capital y el *habitus* adecuado (cf. Schroer 2006: 97).

Así los reglamentos del barrio cerrado junto a las barreras físicas y la vigilancia se convierten en símbolos de poder .

Teniendo en cuenta la teoría de Bourdieu sobre la reproducción del poder en el espacio físico (cf. Schroer 2006: 89) a través de ellos se presenta el poder de los habitantes del barrio cerrado de dominar y apropiarse del espacio (cf. Bourdieu 1991: 31). Los habitantes deciden a quién dejan o no entrar al barrio, o sea diciendolo en palabras de Bourdieu: el capital que poseen le permite acercarse a las personas y cosas deseables y mantener a distancia a las personas y cosas indeseables (cf. *ibid.*:30).

En el caso del barrio cerrado de **Una semana solos** eso significa que los residentes poseen el poder de mantener a distancia a la pobreza (por ejemplo las villas miserias de enfrente), al ruido (asociado con la capital Buenos Aires) y a las personas ajenas (Juan). Entonces, según la definición de Bourdieu, el barrio cerrado es un club que está dirigido a la exclusión activa (cf. Schroer 2006: 99) por la cuál la desigualdad social es afirmada.

Las viudad de los jueves (2009), basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro y dirigida por Marcelo Piñeyro, es una historia sobre la trivialidad de la vida (cf. Piñeyro 2009 [Internet]).

En el barrio cerrado **Altos de la cascada** la vida transcurre idílica y perfecta hasta que un día aparecen tres cadáveres masculinos flotando en una piscina. Mediante la técnica del *flashback*, con la que el director une el presente con el pasado, poco a poco se revela lo que pasó esa noche: mientras sus esposas estaban comiendo en un restaurante elegante, los hombres, ante la crisis económica, decidieron suicidarse

para que las mujeres pudieran cobrar el seguro. Piñero dice:

(...) quería mostrar sobre todo la trivialidad de una vida (...)
No hay nada ahí, son tipos que van de acá para allá y creen sólo en el dinero. Es trivial incluso su relación con la muerte, empezando por el Tano (Pablo Echarr): es significativo que su negocio sea la muerte, y en lo único que puede pensar al final es cómo hacer una transacción trivial con su muerte (Piñeyro 2009 [Internet]).

Según Degoutin und Wagon, los barrios cerrados de la literatura y del cine son“(...) fiction derived environments: built metaphors” (Degoutin/Wagon: 2007 [Internet]).

En este sentido **Altos de la cascada** también da origen a una metáfora: las barreras físicas y sociales representan la estrechez de miras, la visión limitada e ignorante de un grupo privilegiado de la sociedad argentina que no se interesa por los demás.

Hay que destacar una frase de Tennessee Williams con la que inicia Claudia Piñero su novela: “La época en que transcurre la acción es el lejano período en que la enorme clase media de los Estados Unidos se matriculaba en una escuela para ciegos.” (Williams, zit. nach Piñero 2010).

Igual que en **Una semana solos** (2008), el barrio elegante de **Las viudas de los jueves** se compone de un grupo (casi) homogéneo de emprendedores, juristas y agentes inmobiliarios. La vecindad también es homogénea respecto a las especies de capital definidas por Bourdieu que les sirven de autorización y requisito de acceso al barrio cerrado. Los muros, las cámaras y la seguridad son medios para poder mantener esa homogeneidad, es decir que son instrumentos de una distinción social.

En resumen, la principal conclusión que puede extraerse de este análisis es que ambas películas muestran unos espacios aislados, paradisíacos en los que la gente se siente segura y feliz. Pero, a continuación de la película, los residentes sufren una desilusión descubriendo que el peligro sospechado en el mundo exterior proviene del interior, del propio barrio cerrado. Entre los actos de vandalismo que comete un grupo de adolescentes y la violación de una chica cometida por un guardia, el peligro más grande para la gente del barrio es el tedio, la trivialidad de sus vidas y su egoísmo.

Piñeyro destaca: „Lo que me interesaba era eso de contar la negación, de construir un pequeño mundo donde el afuera no existe o no tiene relación con uno. Y lo trivial y aburrido que es eso“ (Piñeyro 2009: [Internet]).

Sin embargo existe una tensión permanente entre el barrio cerrado y el mundo exterior.

Por lo tanto, puede considerarse al barrio cerrado en estas películas como metáfora de una polarización social, de la ignorancia respecto a la heterogeneidad de la sociedad e incluso de un aislamiento. De este último aspecto ya advierten los términos ,solos' y ,viudas' de los títulos que llevan las películas.

Finalmente, el barrio cerrado representado en **Una semana solos** y **Las viudas de los jueves** se presenta como lugar de inclusión y exclusión que indica, debido al capital y las propiedades que poseen sus residentes, una desigualdad social.

8.3. Deutsche Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der medialen Inszenierung von *Barrios Cerrados* und *Countries* im Argentinischen Film. Unter Einbezug des raumtheoretischen Ansatzes von Pierre Bourdieu, wird das filmisch inszenierte *Barrio Cerrado* am Beispiel von ***Las viudas de los jueves*** des argentinisch-spanischen Regisseurs Marcelo Piñeyro und ***Una semana solos*** von Celina Murga analysiert.

Die zunächst erfolgende Beleuchtung des historischen Kontextes gibt Aufschluss über das Phänomen *Barrio Cerrado* an sich sowie über seine Auswirkungen auf die argentinische Stadtentwicklung und Gesellschaft.

Eine kurze Zusammenfassung Pierre Bourdieus Überlegungen und Erkenntnisse zum ‚sozialen und physischen Raum‘ ermöglicht dann in einem weiteren Schritt eine (raum)theoretische Annäherung an das *Barrio Cerrado* und führt zur Erkenntnis, dass dieser zugleich Topos und sozial konstruierter Raum ist.

In beiden Filmen präsentiert sich das *Barrio Cerrado* als isolierter, paradischer Ort, der seinen Bewohnern zunächst ein sicheres und glückliches Leben zu bieten scheint. Im weiteren Verlauf der Filme zeigt sich jedoch, dass die größte Gefahr nicht außerhalb, sondern innerhalb des *Barrios* lauert. Neben Vandalismus und Vergewaltigung stellen vor allem Egoismus, Langeweile und Trivialität eine der größten Bedrohungen für die Bewohner des *Barrio Cerrado* dar.

Obwohl die Außenwelt scheinbar ausgeklammert wird (oder gerade deshalb), ist sie sowohl in ***Las viudas de los jueves***, als auch in ***Una semana solos*** stets present. Denn die Schaffung eines ‚Innen‘ impliziert gleichzeitig die Existenz eines ‚Außen‘, die - wie in den beiden Filmen deutlich wird - in einem ständigen Spannungsverhältnis stehen.

Der medial inszenierte *Barrio Cerrado* in den Filmen ***Las viudas de los jueves*** und ***Una semana solos*** zeigt sich als Metapher einer sozialen Polarisierung, Ignoranz gegenüber gesellschaftlicher Heterogenität sowie der Einsamkeit bzw. Vereinsamung. Gerade auf letzteren Aspekt verweisen bereits die Begriffe *solos* (alleine) und *viudas* (Witwen) der Filmtitel.

8.4. Curriculum Vitae

Angaben zur Person

Name: Sarah Nadin Castrian
Geburtsort und – datum: Kuchl am 17.01.1983
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schul- und Berufsbildung

1989 – 2002 Waldorfschule Salzburg
Abschluss am 19. Juni 2002 mit Matura

2003 – 2005 Kolleg für Kindergartenpädagogik (4 Semester),
Tagesform
Abschluss am 13. Juni 2005 mit Diplom der
Kindergartenpädagogik (Auszeichnung)

Seit Oktober 2005 Lehramtsstudium Spanisch und Russisch an der
Universität Wien

Auslandsaufenthalte und Praktika

Datum: November 2002 – Jänner 2003
Aufenthaltsort: Sprachreise nach Granada

Datum: Februar – Mai 2010
Aufenthaltsorte: Sprachreise nach Argentinien und Uruguay

Datum: 5. bis 25. September 2010
Aufenthaltsort: Sprachreise nach Puschkin bei St. Peterburg

Datum: Oktober 2011 - Mai 2012
Aufenthaltsort: Sprachassistentin an der EOI Cartagena (Murcia,
Spanien)

Kompetenzen und Interessen

Sprachen: Deutsch
Spanisch
Russisch
Englisch

Bis 2009: Mitglied des „Coro Eurolatinoamericano“ Wien