



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Militärdiktatur in Chile -
Vergangenheitsaufarbeitung im Dokumentarfilm“

verfasst von / submitted by

Valentin Siehs

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 412 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Physik UF Spanisch

Betreut von / Supervisor

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Diplomarbeit entstand während des Sommersemesters 2017 im Zuge meines Lehramtsstudiums der Fächer Spanisch und Physik an der Universität Wien.

Zur Entscheidung der Themenwahl waren mehrere Faktoren ausschlaggebend:

Zu Beginn des zweiten Studienabschnittes besuchte ich ein medienwissenschaftliches Seminar mit dem Titel „La memoria en el cine y la televisión de España“, in dem Filme, wie TV-Serien behandelt und besprochen wurden, die u.a. die spanische und argentinische Militärdiktatur thematisierten. Während der Lehrveranstaltung sammelte ich erste Erfahrungen mit der filmischen Vergangenheitsbewältigung der während dieser Schreckensherrschaften vorgefallenen Menschenrechtsverletzungen. Im darauffolgenden Semester absolvierte ich ein weiteres Seminar, das sich mit der argentinischen Militärdiktatur beschäftigte und diese anhand von Filmen und literarischen Werken analysierte. Dadurch entwickelte ich ein generelles Interesse an der jüngeren politischen Vergangenheit der lateinamerikanischen Staaten, von denen vor allem zwischen den 1960er und 1980er-Jahren viele durch Militärdiktaturen regiert wurden. Als ich im Herbst 2015 im Kino den Film *Colonia Dignidad* sah, der in der chilenischen Militärdiktatur spielt und u.a. die während dieser Zeit vom Pinochet-Regime begangenen und angeordneten Verbrechen gegen die Menschlichkeit behandelt, richtete sich der Fokus meines Interesses auf die Geschichte dieses Landes.

Da ich zu dieser Zeit bereits Überlegungen bezüglich eines möglichen Diplomarbeitsthemas anstellte, fällte ich schlussendlich die Entscheidung, mich, aus vor allem medienwissenschaftlicher Sichtweise, mit der Vergangenheitsaufarbeitung der chilenischen Militärdiktatur zu beschäftigen.

Bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, der mir bei der Konkretisierung meiner Themenwahl zur Seite stand und sich für jede Beratung zur Verfügung stellte.

Des Weiteren bedanke ich mich bei meiner Familie für die ständige Unterstützung, insbesondere bei meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglichten und mir in allen Lebenslagen zur Seite standen.

Ich bedanke mich bei Nancy Maldonado Morales, die sich bereitwillig für das Korrekturlesen der spanischen Zusammenfassung bereiterklärte.

Außerdem gilt mein besonderer Dank Miriam für das stetige Aufheitern und Zusprechen von Mut – auch in schwierigen Zeiten.

Abkürzungsverzeichnis

Aa	Archivaufnahme
Ab	Archivbild
Anm.	Anmerkung
AFDD	Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos – Zusammenschluss der Angehörigen der DD
bzw.	beziehungsweise
CIA	Central Intelligence Agency – US-amerikanischer Auslandsgeheimdienst
CNI	Central Nacional de Informaciones – Militärischer Geheimdienst von 1977 bis 1990
CNVR	Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación – Kommission für Wahrheit und Versöhnung
CNPT	Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura – Kommission für politische Gefangenheit und Folter
CP1	<i>El caso Pinochet</i> Filmteil 1
CP2	<i>El caso Pinochet</i> Filmteil 2
DINA	Dirección de Inteligencia Nacional – Militärischer Geheimdienst von 1973 bis 1977
DD	Detenidos Desaparecidos – Aus politischen Gründen gewaltsam Verschwundene
EP	Ejecutados Políticos – Aus politischen Gründen Hingerichtete
etc.	et cetera
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionaria – Linksrevolutionäre, kommunistische Bewegung
Nr.	Nummer
o.J.	ohne Jahresangabe
o.T.	ohne Titel
sog.	sogenannt
s.o.	siehe oben
s/w	schwarz-weiß
PC	Partido Comunista – Kommunistische Partei

PS Partido Socialista – Sozialistische Partei
u.a. unter anderem
UP Unidad Popular – Linkes Parteienbündnis unter Salvador Allende
US United States
vgl. vergleiche
z.B. zum Beispiel

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	1
2 DIE CHILENISCHE MILITÄRDIKTATUR – EIN HISTORISCHER ÜBERBLICK	2
2.1 Die politische Situation bis 1970.....	2
2.2 Die Regierung Salvador Allende (1970-1973)	4
2.3 Der Putsch und die Errichtung der Militärdiktatur unter Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990)	5
2.4 Die Menschenrechtsverletzungen	8
2.5 Nationale Menschenrechtsorganisationen, Opferorganisationen und Wahrheitskommissionen.....	10
2.6 Zahlen und Fakten	13
3 DER CHILENISCHE FILM VON VOR DER DIKTATUR BIS HEUTE.....	14
3.1 Die Situation der Filmlandschaft während Allende.....	14
3.2 Die Situation der Filmlandschaft während der Diktatur	16
3.3 Die Situation der Filmlandschaft nach der Diktatur.....	19
3.4 Die Aufarbeitung der Diktatur im Spielfilm	21
3.5 Die Aufarbeitung der Diktatur im Dokumentarfilm.....	23
4 DIE MILITÄRDIKTATUR IM DOKUMENTARFILM	25
4.1 <i>El caso Pinochet</i> von Patricio Guzmán	25
4.1.1 Der Fall Pinochet.....	26
4.1.2 Inhalt	28
4.1.3 Filmanalyse	32
4.2 <i>El diario de Agustín</i> von Ignacio Agüero	52
4.2.1 Inhalt	53
4.2.2 Filmanalyse	59
4.3 Filmvergleich.....	77
5 CONCLUSIO.....	81

6 LITERATURVERZEICHNIS	83
7 ANHANG.....	88
7.1 Abstract Deutsch	88
7.2 Resumen español	89
7.2.1 El desarrollo histórico-político de Chile y la dictadura militar (1973-1990).....	89
7.2.2 La situación del panorama fílmico desde Allende hasta hoy.....	92
7.2.3 Análisis y comparación de los documentales <i>El caso Pinochet</i> y <i>El diario de Agustín</i>	94
7.3 Lebenslauf	100

1 EINLEITUNG

Die chilenische Militärdiktatur unter Augusto Pinochet Ugarte von 1973-1990 kann mit Sicherheit als das dunkelste Kapitel des Landes im postkolonialistischen Zeitraum angesehen werden. Für diese, von Repression, Verfolgung, Folter und Mord geprägten 17 Jahre muss sich das chilenische Militär tausender Hingerichteter und Verschwundener, hunderttausender Exilierter und zehntausender, bis heute traumatisierter und psychisch geschädigter Folteropfer und deren Angehöriger verantworten.

Dass die Täter/innen dieser Verbrechen ab dem beginnenden Demokratisierungsprozess 1990 nur sehr langsam, im Vergleich zu anderen Diktaturen wie z.B. der argentinischen, in relativ geringer Zahl (vgl. Ruderer 2015: 55) oder gar überhaupt nicht (wie etwa Pinochet selbst) zur Verantwortung gezogen worden sind, ist dem starken Widerstand des Militärs und ranghoher Regierungspersonen, die diesem eng verbunden gegenübersanden und –stehen, geschuldet. Dass es aber überhaupt zur Täter/innenverurteilung kam, ist der harten Arbeit von Menschenrechts- und Opferorganisationen, sowie den von unterschiedlichen Regierungen der *transición* ins Leben gerufenen Wahrheitskommissionen zu verdanken.

Die vorliegende Arbeit soll sich aber nicht aus juristischer oder gesellschaftlicher Sicht mit der Vergangenheitsbewältigung der chilenischen Diktatur beschäftigen. Zwar wird im ersten Kapitel auf diesen Aspekt sowie auf die kulturpolitische Entwicklung Chiles eingegangen, um den Folgeteil thematisch in diesen Kontext einbetten zu können. Nach einer überblicksartigen Betrachtung der chilenischen Filmlandschaft, von der UP-Regierung bis heute, steht aber der medienwissenschaftliche Part, der den Hauptteil dieser Arbeit bildet, im Mittelpunkt.

Dazu betrachte ich die zwei post-diktatorisch erschienenen Dokumentarfilme *El caso Pinochet* (2001) von Patricio Guzmán und *El diario de Agustín* (2008) von Ignacio Agüero, die ausführlich analysiert werden und deren Analyse zur Beantwortung der folgenden Forschungsfrage dienen soll:

Inwiefern inszenieren oder setzen die Regisseure Archivbilder und –aufnahmen, Zeugenberichte und Interviews mit Opfern bzw. deren Angehörigen sowie filmische Stilmittel ein, um die Geschehnisse zu vergegenwärtigen und somit auch Vergangenheitsaufarbeitung zu betreiben?

Gleichzeitig soll durch die Analyse der beiden Filme aufgezeigt werden, ob und wie die Regisseure durch die eingesetzten Stilmittel eine bestimmte Position oder Haltung zu den von ihnen behandelten Themengebieten und geschichtlichen Ereignissen einnehmen und inwiefern sie dadurch auch beim Filmpublikum gewisse Gefühle, Reaktionen oder Meinungen hervorrufen.

2 DIE CHILENISCHE MILITÄRDIKTATUR – EIN HISTORISCHER ÜBERBLICK

Um einen ersten Einblick in das Thema und in die zeitliche Einbettung der betrachteten Geschehnisse zu erhalten, behandle ich zunächst die Entwicklung der politischen und gesellschaftlichen Situation Chiles bis nach der Diktatur und gebe einen kurzen Überblick über die vorgefallenen Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen, sowie über die zu deren Aufarbeitung gegründete Menschenrechts-, Opferorganisationen und Wahrheitskommissionen.

2.1 Die politische Situation bis 1970

Die Unabhängigkeit Chiles von der spanischen Kolonialherrschaft erfolgte 1818. Die 1831 erlassene, fast 100 Jahre bestehende Verfassung, wie auch das politische System – es gab zu diesem Zeitpunkt konservative und liberale Parteien – orientierten sich stark an europäischen Vorbildern. Neben der politischen war auch die wirtschaftliche Lage des Landes (außer Exportgütern aus dem Landwirtschaftsbereich war die wichtigste Einnahmequelle der Bergbau, insbesondere der Salpeterabbau) weitgehend stabil (vgl. Straßner 2005: 227).

Nach der Zuspitzung sozialer Konflikte, denen die Organisation von Minenarbeiter/innen und der städtische Arbeiter/innenschaft in Gewerkschaften vorausging, die von den oberen, konservativen Gesellschaftsschichten

unterdrückt wurden, kam es zur Gründung neuer linker Parteien, die die Gewerkschaften unterstützten: Diese Parteien waren zum einen der 1933 gegründete *Partido Socialista* (folgend PS) und zum anderen der *Partido Comunista* (folgend PC). Dementsprechend wurde die Wählerschaft der Linken vor allem durch die Arbeiter/innenschaft repräsentiert (vgl. ebd.: 228).

Doch auch politische Parteien konnten nicht verhindern, dass sich die wirtschaftliche Lage Chiles – die Kupferindustrie befand sich in Händen der USA, der Salpetersektor wurde von britischen Investoren verwaltet – in den Folgejahren verschlechterte. Wegen der teils katastrophalen Lebensbedingungen großer Teile der Bevölkerung kam es immer wieder zu Revolten und Aufständen, wodurch sich die Situation vorerst jedoch nicht änderte. Erst als 1964 mit Eduardo Frei Montalva vom *Partido Democrático Cristiano* (folgend PDC) ein konservativ-liberaler Politiker zum Präsidenten gewählt wurde, begannen sich die wirtschaftliche und die soziale Lage des Landes allmählich zu verbessern. Frei, dessen Partei sich als Partei der politischen Mitte verstand, erhielt Unterstützung aus verschiedenen Lagern (vgl. ebd.).

Nach seiner Amtsübernahme begann er, weitreichende Änderungen im wirtschaftlichen Bereich durchzusetzen: Um von anderen Staaten unabhängiger zu sein und um das „dominierende *hacienda*-System als Erbe der Latifundienwirtschaft und der Kolonialisierung“ (Capdepón 2015: 92) aufzubrechen, wurden die Kupferbetriebe teilverstaatlicht, eine Vermögenssteuer eingeführt und 1967 eine Agrarreform gestartet. Des Weiteren wurde versucht, unterdrückten und ausgegrenzten Bevölkerungsschichten aus ländlichen sowie städtischem Umfeld durch unterschiedliche Initiativen wieder mehr Mitspracherecht im politischen Geschehen zuzubilligen (vgl. Straßner 2005: 228f.).

Dieses Bestreben löste auf Seite der linken Parteien, die ebendieses Ziel verfolgten und daher um den Verlust ihrer Wähler/innenschaft fürchteten, großen Unmut aus und führte zu innerparteilichen Spannungen, die sich auf das Volk ausweiteten. Bei den 1970 stattfindenden Präsidentschaftswahlen konnte sich Frei nicht mehr durchsetzen und musste sich dem sozialistischen Kandidaten Salvador Allende, der als Kandidat der *Unidad Popular* (folgend UP) – einem linken Parteibündnis aus dem PS, dem PC, der Radikalen und mehrerer

Kleinparteien – die Wahlen mit etwas über 36 Prozent, und damit einer knappen relativen Mehrheit gewann, geschlagen geben (vgl. ebd.: 229).

2.2 Die Regierung Salvador Allende (1970-1973)

Allende verfolgte von Beginn seiner Amtszeit an eine Politik, die auf eine gesellschaftliche Umverteilung zugunsten der unteren und benachteiligten Bevölkerungsschichten, sowie die Fortsetzung der unter Frei begonnenen Agrarreform und Verstaatlichung industrieller Bereiche, abzielte. So wurde mit Unterstützung der Opposition einstimmig die Nationalisierung der Kupferwerke beschlossen. Neben diesen sozial-wirtschaftlichen Reformen wurde vor allem in das Bildungs- und Gesundheitswesen investiert und die Ausgaben im sozialen Bereich stiegen in den ersten beiden Jahren der UP-Regierung um fast 60 Prozent (vgl. Capdepón 2015: 93).

Neben diesen Errungenschaften kam es aber auch zu sich stetig weiter zuspitzenden Konfrontationen zwischen der politischen Rechten und Linken: Bei Demonstrationen gab es häufig Auseinandersetzungen zwischen Regierungsanhänger/innen und –gegner/innen und durch faschistische Organisationen wurden immer wieder Terroranschläge verübt (vgl. Straßner 2005: 229). Außerdem verschlechterte sich mit der Zeit die wirtschaftliche Lage des Landes drastisch und das eigentliche Ziel, die Versorgung der Bevölkerung zu verbessern, wurde zu einem massiven Problem: Abgesehen davon, dass sich u.a. aufgrund der zunehmenden Sicherheitsprobleme die Mittelschicht gegen die Regierung zu wenden drohte, führte schließlich ein von den USA unterstützter Streik von LKW-Fahrern zur fast vollständigen Lähmung der landesweiten Nahrungsversorgung (vgl. Straßner 2005: 229f.).¹

Gleichzeitig forderte die Opposition den Beitritt des Militärs in die Regierung, das schließlich auch eingriff, „als das demokratische System im Sinne friedlicher Konfliktregelung, im Sinne politischer Kompromisse unter Wahrung der verfassungsmäßigen Ordnung praktisch erschöpft war“ (Nohlen 1986 zit. in Straßner 2005: 230): All die genannten Ereignisse, die zu völlig destabilisierenden

¹ Des Weiteren unterstützten die USA die politische Opposition finanziell, um Allende abzusetzen (vgl. Capdepón 2015: 94). Siehe dazu ebenfalls Fußnote 17

Zuständen führten, gipfelten letztendlich am 11. September 1973 in einem Putsch, der das Ende der Regierung Allende besiegelte.

2.3 Der Putsch und die Errichtung der Militärdiktatur unter Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990)

Dieser, vom Militär schon länger geplante und von den USA unterstützte Staatsstreich, bildete den Anfang einer 17 Jahre andauernden, von rigoroser Militärgewalt und Brutalität gegenüber politisch Andersdenkenden und einer buchstäblichen Schreckensherrschaft geprägten Diktatur.

In den frühen Morgenstunden jenes 11. September wurde der Präsidentenpalast *La Moneda* – Herrschaftssitz Allendes und aller bisheriger Präsidenten – von den Luftwaffen der Militärs gezielt bombardiert und zerstört (vgl. Straßner 2005: 230).

Bei der anschließenden Stürmung des Palastes durch die Putschist/innen beging der sich in *La Moneda* befindende Präsident Allende aufgrund der aussichtslosen Lage schließlich Suizid (vgl.: Der Spiegel 2011). Die Oberkommandierenden der Teilstreitkräfte und der nationalen Polizei (*Carabineros*) bildeten die *Junta Militar* und setzten sich als Militärregierung an die Machtspitze des Landes (vgl. Capdepón 2015: 95)

Noch am Tag des Putsches verhängte die *Junta* in Chile den Ausnahmezustand, womit Presse- und Versammlungsfreiheit aufgehoben wurden (vgl.: ebd.). Wenig später wurde das Parlament aufgelöst und der Kriegszustand ausgerufen, wodurch sämtliche militärische Aktionen legitimiert zu sein schienen. Gleichzeitig begann, wofür die chilenische Militärdiktatur auf tragische Art und Weise auch internationale Bekanntheit erlangte: Die gnadenlose Verfolgung, Folterung und Ermordung von politischen Gegner/innen.

Das Estadio Nacional in Santiago de Chile wurde kurzerhand zum Gefangen- und Folterlager umfunktioniert, in dem ab dem Folgetag des Putsches bis zu 7.000 Personen inhaftiert waren und von Seiten des Militärs gefoltert wurden (vgl.: memoriaviva: 2013a).

Doch nicht nur in der Hauptstadt wurde Terror gegen die eigene Bevölkerung betrieben. Auch der Rest Chiles war binnen weniger Tage in der Hand der *Junta Militar* und im ganzen Land wurden „Anhänger der UP-Parteien, Funktionär/innen

der Allende-Regierung, Angehörige oppositioneller Gruppen verfolgt, verhaftet, ermordet oder sie verschwanden. Innerhalb weniger Stunden hatten die Militärs das Land weitgehend unter Kontrolle (Straßner 2005: 230).

Nachdem sich die *Junta*-Oberbefehlshaber über ein gemeinsames Regieren nicht einig werden konnten, baute der bisherige Oberkommandant des Heeres, General Augusto Pinochet Ugarte, seine Position innerhalb des Bündnisses aus und ernannte sich im Dezember 1974 selbst zum neuen Staatspräsidenten Chiles (vgl. Straßner 2005: 230).

Die neu geschaffene Geheimpolizei DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*), die gezielt politische Gegner/innen eliminierte², wurde ihm direkt unterstellt, zahlreiche öffentliche Posten wurden durch Militärbedienstete ersetzt, den Medien wurden starken Zensurmaßnahmen auferlegt bzw. einige Medien generell verboten oder aufgelöst (siehe Kapitel 3.2) und politischen Vereinigungen ihre Ausübung untersagt (vgl. Straßner 2005: 230).

Mitglieder und Sympathisant/innen linksgerichteter politischer Vereinigungen, sowie deren Angehörige gerieten besonders ins Visier des Pinochet-Regimes und wurden systematisch verfolgt (vgl. ebd.): „Die Streitkräfte legitimierten ihr Eingreifen mit dem vermeintlich herrschenden ‚Chaos‘ unter der Regierung Allende, bzw. der von der republikanischen Volksfrontregierung ausgehenden angeblichen ‚kommunistischen Bedrohung‘.“ (Capdepón 2015: 95).

Aber Pinochets System ging nicht nur mittels politscher Verfolgung gegen die Bevölkerung vor, auch das Wirtschaftsmodell wurde zum starken Nachteil der ärmeren Bevölkerungsteile gänzlich umgekämpft und orientierte sich nun stark am Neoliberalismus. Im Zuge der wirtschaftlichen Umstellung wurden die unter Allende verstaatlichten Sektoren wie der Sozialbereich, öffentliche Dienstleistungen oder der Bildungsbereich privatisiert, was die Einkommensschere zwischen arm und reich wieder stark auseinander gehen ließ und zum Anstieg der Arbeitslosigkeit führte (vgl. Capdepón 2010: 95f.).

Auch mit Fortdauer der Diktatur, als in den 1980er-Jahren vor allem internationale Stimmen gegen die in Chile passierenden Menschenrechtsverletzungen lauter wurden – die nationale, unter dem Schutz der Kirche stehende

² In nur vier Jahren ihrer Existenz, war die DINA, „una criatura perversa y despiadada creada“ (memoriaviva: 2013b) für den Tod von 2.279 und das Verschwinden von 957 Personen verantwortlich (vgl. ebd.).

Menschenrechtsorganisation *Vicaría de la Solidaridad* (siehe dazu Kapitel 2.5) arbeitete im Rahmen des Möglichen eng mit globalen Menschenrechtsorganisationen zusammen – und sich bei Demonstrationen wegen der anhaltenden Wirtschaftskrise vermehrten große Menschenmassen gegen das Regime richteten, ging dieses mit äußerster Gewalt gegen die Aufständischen vor und wandte weiterhin die Praktik des Folterns und des Verschwindenlassens (siehe Kapitel 2.4) an (vgl. Capdepón 2015: 101, Straßner 2005: 231).

1988 schließlich, fand eine Volksabstimmung statt, in der die Chilen/innen befragt wurden, ob die Diktatur unter Pinochet weiterhin andauern, oder ob im Folgejahr ein/e neu/e Präsidentschaftskandidat/in das Amt übernehmen solle (vgl. Straßner 2005: 232). Das Plebisit wurde 1980 im Rahmen einer Verfassungsänderung beschlossen, die auf Pinochets Person zugeschnitten war und seine Macht weiter ausbaute (vgl. ebd.: 231). Beim Volksentscheid, in dem das Militärregime mit seinem Kandidaten Pinochet gegen die *Concertación* – eine von der Kirche vereinten Koalition aus Mitte-links-Parteien unter der Führung der Christdemokraten – antrat, stimmten schlussendlich nur ca. 43% für den Machtverbleib Pinochets, womit die *Concertación* eine/n Präsidentschaftskandidat/in vorschlagen und den Weg zur Wiedereinführung der Demokratie ebnen konnte. Bei den 1989 durchgeföhrten Präsidentschaftswahlen siegte der dem PDC zugehörige und die *Concertación* vertretende Patricio Aylwin mit absoluter Mehrheit. 1990 trat er als erster demokratisch gewählter Präsident seit 20 Jahren ins Amt und begann mit dem neuerlichen Demokratisierungsprozess (vgl. Straßner 2005: 231f.).

Dennoch ist es wichtig zu betonen, dass Pinochet nach seiner Wahlniederlage 1988 bis zum Amtsantritt Aylwins die Rahmenbedingungen für die bevorstehende *transición* – den Wechsel vom diktatorischen zum demokratischen Regierungssystem – zu seinen Gunsten festlegen konnte. Ihm kamen dabei besonders die schon erwähnte Verfassungsreform von 1980, sowie das 1978 erlassene Amnestiegesetz, das (zunächst) die Strafverfolgung gegen Militärs wegen Menschenrechtsverletzungen erheblich erschwerte, zugute (vgl. Ruderer 2015: 57f.).

2.4 Die Menschenrechtsverletzungen

Wie aus dem obigen Kapitel schon klar hervorgeht, zeichnete sich die Diktatur Pinochets dadurch aus, dass mit äußerster Härte und Brutalität gegen Gegner/innen des Regimes und politisch Andersdenkende vorgegangen wurde. Dieses Vorgehen rechtfertigte das Militärregime mit der angeblichen Bedrohung durch die sog. „Kommunistischen Verschwörung“ (Arenhövel 1998 zit. in Capdepón 2015: 95).

Mit der Gründung der DINA 1974 bis zu deren, durch internationalen Druck bedingten, Auflösung 1977 (wegen des Autobombenanschlag auf den früheren Außenminister Letelier, siehe Kapitel 4.1.1) erreichten die systematisch begangenen Menschenrechtsverletzungen der Diktatur ihren Höhepunkt.

Neben dem oben genannten Beispielfall des Estadio Nacional wurden auch viele andere über das ganze Land verteilte, teils staatliche Gebäude und Areale, als Gefangenens- und Konzentrationszentren zur Festhaltung, Folterung oder Tötung von Menschen genutzt, die in Verdacht geraten waren, staatsfeindliches – also linkes, kommunistisches – Gedankengut zu unterstützen oder zu verbreiten (vgl. Capdepón 2005: 95).³

Zahlreiche Zivilpersonen wurden ohne Recht auf faire Verhandlungen inhaftiert oder von Militärgerichten zum Tode verurteilt und exekutiert (vgl. Straßner 2005: 232).

Die Verhaftungen der Personen, die in solche Lager transportiert wurden, fanden unter der völligen Geheimhaltung vor der Öffentlichkeit und oft auch ohne jegliches Wissen von Verwandten oder Angehörigen, statt.

Doch auch nach Auflösung der DINA kam es zu ständigen Menschenrechtsverletzungen und Repressionen an der Zivilbevölkerung: Zwar gab es wegen wachsender internationaler Proteste weniger Fälle des Verschwindenlassens, es wurden jedoch weiterhin gezielt politische Gegner/innen ermordet, aus ihren bisherigen Berufen entlassen und mit Arbeitsverboten belegt, oder unter strengen Auflagen (etwa, sich mehrmals täglich bei den dortigen Behörden melden zu müssen) in weit entlegene Landesteile verbannt, wo sie

³ Für eine Übersicht und Details zu allen ehemaligen Gefangenens- und Folterzentren siehe: memoriaviva 2013c .

keine Möglichkeiten zur Berufsausübung oder sonstige Perspektiven erwarten konnten (vgl. ebd.: 232f.).

Im Kapitel 2.6 werden die verschiedenen begangenen Menschenrechtsverletzungen in zahlenmäßige Relation gesetzt

In einem kurzen Exkurs möchte ich an dieser Stelle besonders auf die Historie, Definition und Praxis des gewaltsamen Verschwindenlassens von Personen eingehen, da diese in der chilenischen Diktatur in besonders großem Ausmaß zum Einsatz kam und auch in beiden, später analysierten Filmen eine gewichtige Rolle spielen:

Das Phänomen des gewaltsamen Verschwindenlassens von Personen fand im sog. „Nacht-und-Nebel“-Erlass vom 7. Dezember 1941 zum ersten Mal Anwendung (vgl. Capdepón 2015: 235). In dieser, von den Nationalsozialisten erlassenen Verfügung, sollte gegenüber der Bevölkerung Terror verübt werden, indem Zivilpersonen, die eines „Verbrechens des Widerstands gegen die deutsche Besatzungsmacht“ (ebd.: 236) bezichtigt wurden, geheim verhaftet und hingerichtet oder in Konzentrationslager deportiert wurden, ohne dass Verwandte oder Angehörige darüber in Kenntnis gesetzt worden wären. Das Schicksal der Verhafteten wurde auf diese Art also bewusst im Ungewissen gelassen (vgl. ebd.).

Capdepón definiert das gewaltsame Verschwindenlassen im allgemeinen Zusammenhang demnach wie folgt:

„Der Begriff des Verschwindenlassens beschreibt die rechtswidrige Festnahme einer Person durch Angehörige staatlicher Dienststellen, wie Militär, Polizei, Sicherheitskräfte und Geheimdienste. Nach der gewaltsamen Entführung des Opfers durch Repräsentanten offizieller Einrichtungen wird die Inhaftierung von behördlichen Stellen gelegnet. Auf diesen politisch motivierten Angriff folgen menschenunwürdige Haftbedingungen und Folterungen – in der Regel bis hin zur Exekution.“ (ebd.: 235)

Erstmals als systematisches Mittel des Terrors und zur Einschüchterung des Volkes wurde das gewaltsame Verschwindenlassen von Menschen nicht nur in der chilenischen, sondern auch in den anderen lateinamerikanischen Militärdiktaturen der 1960er- und 1970er-Jahre von den regierenden Regimen angewandt (vgl. Böhm 2004: 3f.).

Die ursprüngliche Namensgebung des Phänomens stammt demnach aus dem Spanischen und wird als *desaparición forzada* (vgl. ebd.: 4) bezeichnet, was auf Deutsch mit „gewaltsames Verschwindenlassen“ übersetzt wird (vgl. Capdepón 2015: 235). Bei den durch diesen Umstand verschwundenen Personen spricht man von *desaparecidos*, zu Deutsch, den „Vermissten“ oder „Verschwundenen“ (vgl. PONS Online-Wörterbuch 2017). Verschiedene Menschen- und Opferorganisationen (siehe unten) etablierten aber, um hervorzuheben, dass es sich um ein zwanghaftes, gewaltsames Verschwinden handelt, die Bezeichnung *detenidos desaparecidos* (im Folgenden DD), was mit „Verhaftete Verschwundene“ übersetzt werden kann (vgl. Capdepón 2015: 235, Fußnote 1).

2.5 Nationale Menschenrechtsorganisationen, Opferorganisationen und Wahrheitskommissionen

Dieses Kapitel soll einen Überblick darüber geben, welche Opfer- und Menschenrechtsorganisationen sowie Wahrheitskommissionen während und nach der Diktatur gegründet wurden oder sich zusammenschlossen, um die Aufarbeitung der in der Diktatur vorgefallenen Menschenrechtsverletzungen voranzutreiben.

Als Menschenrechtsorganisationen bezeichnet man Organisationen, die gegen die Verletzung von Menschenrechten bzw. für deren Einhaltung kämpfen (vgl. DUDEN.de 2017). Opferorganisationen verfolgen prinzipiell dieselben Ziele wie Menschenrechtsorganisationen, unterscheiden sich jedoch vor allem dadurch, dass ihre Mitglieder ausschließlich Personen oder deren Angehörige bzw. Verwandte sind, die (im Zuge von Militärdiktaturen) selbst von Menschenrechtsverletzungen betroffen sind/waren und sich für Entschädigung und Gerechtigkeit einsetzen:

„*Opferorganisationen* sind Zusammenschlüsse von Personen, deren Grundlage das gemeinsame Verständnis als Opfer der Militärdiktatur ist. Als solche versuchen sie, die aus ihrem Opferstatus resultierenden Interessen, Forderungen und Rechte zu bündeln, artikulieren und durchzusetzen. In der Regel organisieren sich die Opfer nach der Art der Viktimisierung, so dass es beispielsweise Organisationen ehemaliger politischer Gefangener oder etwa Angehöriger von Verschwundenen gibt.“ (Straßner 2005: 37)

Wahrheitskommissionen wiederum arbeiten rückwirkend und setzen sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Gremien (z.B.: Anwält/innen, Richter/innen, Psycholog/innen, etc.) zusammen. Sie konzentrieren sich weniger auf Einzelschicksale als auf größere Gruppen, denen ähnliche Arten von Repressionen widerfahren sind und für die sie als offizielle Anlaufstelle zur Gerechtigkeitsfindung dienen. Ihre Hauptaufgaben sind es, den Personen der betrachteten Zielgruppe eine Plattform zu geben, der sie sich mit ihren Erlebnissen anvertrauen können, Vorschläge zur Entschädigung der Opfer zu machen, sowie Abschlussberichte zu erstellen. In diesen werden Opferzahlen genannt, Zeugenberichte veröffentlicht und über die Vorgangsweisen der untersuchten Repressionsmethoden berichtet (vgl. Straßner 2005: 29).

Die mit Sicherheit wichtigste Menschenrechtsorganisation Chiles während und nach der Militärdiktatur, aus der sich später auch weitere herauskristallisierten, war die *Vicaría de la Solidaridad*. Die Vicaría wurde 1976 vom Erzbischof Santiagos – und damit unter dem institutionellen Schutz der katholischen Kirche stehend – als Reaktion auf die im Land massiv stattfindenden Verstöße gegen die Menschlichkeit gegründet. Neben verschiedenen Einrichtungen, in denen politisch Verfolgte Schutz suchen konnten, bot sie Repressionsopfern und deren Angehörigen Rechtsberatung, stellte Nothilfeprogramme zur Verfügung und vernetzte sich mit internationalen Menschenrechtsorganisationen, um die Menschenrechtsverletzungen anzuzeigen.

Mit dem Bestreben, sämtliche Bereiche der Hilfeleistung abzudecken, stellte sie auch Seelsorge und psychologische Betreuung, etwa für Familienmitglieder, deren Angehörige verschwunden oder ermordet worden waren, zur Verfügung. Die Auflösung der Vicaría, die als Wegbereiterin für alle danach in Chile entstandenen Menschenrechtsorganisationen gesehen werden kann, erfolgte kurz nach Beginn des Demokratisierungsprozesses, im Jahr 1992 (vgl. ebd.: 234). Weitere Menschenrechtsorganisationen, die nach dem Vorbild der Vicaría ins Leben gerufen wurden, sind etwa die *Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas* (FASIC) oder das 1980 gegründete *Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo* (CODEPU), das sich auf die Betreuung politischer Gefangener spezialisierte (vgl. ebd.: 235).

Bei der Entstehung der Opferorganisationen spielten vor allem politische Parteien, insbesondere der PC und das *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (eine neben dem PC existierende kommunistische Vereinigung, folgend MIR), eine tragende Rolle, da viele Opfer und deren Angehörige aus dem Mitglieder- oder Sympathisant/innenkreis aus oppositionellen politischen Vereinigungen stammten (vgl. ebd.: 236).

Die kurz nach dem Putsch durch Familienmitglieder und Verwandte von Verschwundenen gegründete *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (folgend AFDD) gilt als die bedeutendste Opferorganisation Chiles. Noch heute stellt sie die wichtigste Artikulationsebene für Hinterbliebene von DD dar (vgl. ebd.).

Mit der *Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos* (AFEP) wurde 1978 die wichtigste Opferorganisation gegründet, in der sich Familienmitglieder und Angehörige von durch das Militärregime Ermordete oder Hingerichtete verbündeten (vgl. ebd.).

Die ehemaligen politisch Inhaftierten, die sich ihrer Opferrolle oft erst nach der Diktatur und während des Demokratisierungsprozesses bewusst wurden, organisierten sich zunächst zur Vereinigung der *Ex-Presos Políticos* (ExPP) und danach zur *Agrupación de Ex-Presos Políticos de Chile* (AExPP) (vgl. ebd.: 238).

Mit dem Antritt Patricio Aylwins 1990 in das Präsidentenamt begann in Chile, gemeinsam mit dem Demokratisierungsprozess, das bis heute nicht beendete Kapitel der – vor allem durch Einsatz und Druck der Opfer- und Menschenrechtsorganisationen vorangetriebenen – staatlichen Aufarbeitung der Menschenrechtsverbrechen.

Im Laufe der *transición* wurden während der Amtszeit der unterschiedlichen Präsident/innen von diesen immer wieder Wahrheitskommissionen ins Leben gerufen, die zur Aufklärung der Menschenrechtsverletzungen der Militärdiktatur beitragen sollten. Eine der beiden bedeutendsten Wahrheitskommissionen war die *Comisión de Verdad y Reconciliación* (Kommission für Wahrheit und Versöhnung [vgl. Ruderer 2015: 58], folgend CNVR). 1990 durch die Veranlassung Aylwins gegründet, waren die Hauptaufgaben der CNVR möglichst vollständig die Schicksale der DD und EP zu klären und „Vorschläge zur Entschädigung und zur Vorbeugung weiterer Menschenrechtsverletzungen

erarbeiten“ (Straßner 2005: 246). Ein Abschlussbericht mit den Ergebnissen (siehe Kapitel 2.6) wurde im Februar 1991 von Aylwin entgegengenommen (vgl. ebd.: 247).

Die zweite wichtige Wahrheitskommission war die 2003 auf Antrag vom damaligen Präsidenten Ricardo Lagos geschaffene *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (Kommission für politische Gefangenschaft und Folter [vgl. Ruderer 2015: 62], folgend CNPT). Diese wurde im Rahmen der *No hay mañana sin ayer*-Kampagne⁴ mit dem Zweck gegründet, „festzulegen, welche Personen während der Diktatur politische Haft und Folter erlitten hatten [...].“ (Straßner 2005: 282).

Der Endbericht der CNPT wurde Lagos im November 2004 vorgelegt (vgl. ebd.).

2.6 Zahlen und Fakten

Die Zahlen der Menschenrechtsverletzungen der Diktatur zum Opfer gefallenen Menschen stieg (und steigt) im Laufe der während der *transición* getätigten Nachforschungen und Recherchearbeiten verschiedenster Organisationen (s.o.) stetig an.

So gab die CNVR nach den Ermittlungen in ihrem Abschlussbericht bekannt, dass das Pinochet-Regime fast 3.200 Todesopfer – davon 2.095 EP und 1.102 DD (vgl. Straßner 2005: 233) – zu verantworten hat (vgl. Ruderer 2015: 59). Die CNPT ermittelte bei ihren Untersuchungen mehr als 28.000 Folteropfer (vgl. ebd.: 63). Diese Zahl stieg unter der ersten Regierungsperiode von Präsidentin Bachelet (2006-2010), die erneut Erhebungen veranlasste, auf über 38.000 (vgl. ebd.). Die offizielle Gesamtzahl der Personen, die während der Militärdiktatur Menschenrechtsverletzungen erlitten haben, liegt demnach bei über 40.000.

Einige Quellen gehen – je nach Definition – von noch höheren Opferzahlen aus.⁵

Die Zahl der während der Diktatur exilierten Menschen wird auf 200.000-250.000 geschätzt (vgl.ebd.).

⁴ Für nähere Details dazu siehe Straßner 2005: 280ff.

⁵ Straßner erwähnt, dass Schätzungen unterschiedlicher Menschenrechtsorganisationen zufolge, die Zahl der Folteropfer sogar bis zu 500.000 betragen könnte (vgl. Straßner 2005: 233, Fußnote 9).

3 DER CHILENISCHE FILM VON VOR DER DIKTATUR BIS HEUTE

Wurde bisher ein politisch-historischer Überblick über die chilenische Militärdiktatur und deren „Begleiterscheinungen“ gegeben, möchte ich im vorliegenden Kapitel einen filmgeschichtlichen Blick auf die Entwicklung der chilenischen Filmlandschaft und deren Situation in unterschiedlichen Zeitperioden werfen. Dazu unterteile ich, ähnlich wie im vorigen Kapitel, die Zeiträume in kurz vor, während und nach der Diktatur. Anschließend nenne ich einige Beispiele von Spiel- und Dokumentarfilmen, die während oder nach der Diktatur erschienen sind und diese durch Aufgreifen unterschiedlicher Themenschwerpunkte zum Gegenstand haben.

3.1 Die Situation der Filmlandschaft während Allende

Allende war nicht nur darin bestrebt, eine Politik zugunsten der Arbeiter/innenklasse und der breiten Gesellschaftsschicht zu betreiben (siehe Kapitel 2.2). Es sollte auch der bisher von der „Bourgeoisie“ (Hübner, Recabarren 1976: 47) und dem Kleinbürgertum kontrollierte, sowie von US-Produktionen dominierte Kinosektor umgestaltet werden. Ziel war es, die nationale „Befreiung und den Aufbau des Sozialismus zu beginnen“ (ebd.), wie es in einem Manifest der Filmemacher/innen der UP hieß, die den nationalen Film wiederbeleben und in den sozialen und politischen Alltag der Arbeiter/innengesellschaft integrieren wollten (vgl. Redwing 2007: 124). Besonders der Dokumentarfilm sollte als „Wurzel des neuen chilenischen Films“ (Hübner, Recabarren 1976: 54) bei diesem Vorhaben eine große Rolle spielen und die politischen, wie gesellschaftlichen Missstände, die zwischen den unteren und oberen Bevölkerungsschichten herrschten, aufzeigen (vgl. ebd.: 55).

Es galt, die immer wieder von finanziellen Krisen gebeutelte, staatliche Filmproduktionsgesellschaft *Chile Films* wiederzubeleben, um so eine Basis für eine nationale, aufstrebende Filmlandschaft zu schaffen (vgl. Hübner, Recabarren 1976: 42). Wie aber Allende in der Politik gegen einen breiten Widerstand anzukämpfen hatte, so gestaltete sich auch die Absicht, eine vom amerikanischen

Markt unabhängige, alternative Filmindustrie aufzubauen als ein schwieriges Unterfangen. Die grundsätzliche Aufbruchsstimmung und Motivation, die die vielen neuen Filmemacher/innen mitbrachten, wurde durch einige Faktoren gedämpft, was die Umsetzung einer florierenden Filmproduktion erheblich erschwert:

Einerseits gab es in den Reihen von *Chile Films* zahlreiche Techniker/innen und Mitarbeiter/innen, die der UP-Regierung abneigend gegenüberstanden und ihren Unwillen durch mutwillige, die Produktion verzögernde Manipulationen kundgaben. Andererseits herrschten zwischen den Filmemacher/innen generell vielfach ideologische Widersprüche und unterschiedliche Zielvorstellungen, was für eine konstruktive Zusammenarbeit ebenso wenig förderlich war. Hinzu kam, dass jede in der UP vertretene Partei ihre Funktionär/innen in den unterschiedlichen Filmabteilungen haben wollte, was zusätzlichen bürokratischen und finanziellen Aufwand erforderte (vgl. ebd.: 44).

Dennoch schaffte es die neu gestaltete Filmproduktionsgesellschaft, zum Missfallen des Kleinbürgertums, den Einfluss US-amerikanischer Konzerne auf die chilenische Filmlandschaft stark zurückzudrängen und nationale sowie Filme aus sozialistischen und/oder europäischen Ländern in den Kinos zu etablieren. Um allen Bevölkerungsschichten Kinobesuche zu ermöglichen, wurde ein Preisstopp für Eintrittskarten festgelegt und die Kinosteuer gesenkt. Der Import von US-amerikanischen Filmen wurde stark reduziert und auch das Monopol des US-Marktes auf dem Filmverleihsektor konnte zerschlagen werden (vgl. ebd.: 47f.).

In den Kinos wurden zunächst, neben vermehrten Produktionen aus dem eigenen Land, nach kubanischem Vorbild sog. *informes*, Kurzberichte über das aktuelle politische Geschehen, gezeigt, deren Zielgruppe die Arbeiter/innenschaft war und bei dieser auch großen Zuspruch fand. Die *informes* wurden wenig später durch den *noticiero nacional* ersetzt, einer Wochenschau, die sowohl obige Zielgruppe, als auch die Mittelklasse der Gesellschaft ansprechen sollte (vgl. ebd.: 49).

Wie oben bereits erwähnt, wurden – natürlich auch zu Propagandazwecken der UP – zahlreiche Dokumentarfilme gezeigt, die die alltäglichen Probleme der Arbeiter/innenklasse, die Ausbeutung des Volkes durch den Kapitalismus und die Wohnungssituation in den Elendsvierteln Santiagos thematisierten (vgl. ebd.: 55f.)

3.2 Die Situation der Filmlandschaft während der Diktatur

Die mit dem Putsch am 11. September 1973 einsetzende Militärdiktatur veränderte nicht nur die politischen und gesellschaftlichen Umstände des Landes schlagartig, sondern hatte auch verheerende Auswirkungen auf die sich gerade entwickelnde Kultur- und Filmlandschaft und viele in diesen Sektoren beschäftigten Menschen:

Noch am Tag des Putsches drangen Militärs in die Filmstudios von *Chile Films* ein, verhafteten Angestellte, zerstörten die Räumlichkeiten und setzten das Filmarchiv in Brand, sodass unzählige Filmrollen ruiniert wurden (vgl. Mouesca 2005: 83).

Es folgten Zerstörungen und Besetzungen von Theaterhäusern und Museen. Autor/innen, Schauspieler/innen und Intelektuelle wurden verhaftet, gefoltert und getötet oder sie verschwanden (vgl. Redwing 2004: 137f.). Auch die literarische Produktion blieb vom „dictatorial cultural blackout“ (ebd.: 130) nicht verschont und landesweit mussten massenhaft Bücherhandlungen schließen, Verlage wurden verkauft und gingen bankrott und durch die folglich auferlegte Zensur konnte der Konsum „falscher“ Bücher mit Bestrafungen, die von der Verhaftung bis zur Ermordung führten, geahndet werden (vgl. ebd.: 134f.).

Als Beispiel für den Niedergang der Buchindustrie sei an dieser Stelle das Schicksal von *Qiumantú*, des nationalen Verlagshauses Chiles während der UP-Regierung, erwähnt: Am Tag des Putsches drangen Militärs in die Verlagsgebäude ein und besetzten diese. Der Geschäftsführer von *Qiumantú* musste ins Exil fliehen, Mitarbeiter/innen wurden festgenommen oder verschwanden und der Verlag wurde einem dem Militär nahestehenden Unternehmen übergeben. Die unterschiedlichen, früher von *Qiumantú* herausgegebenen, Magazine, die u.a. Werke und Gedichte von bedeutenden Autor/innen wie Cortázar, Hemingway oder Dostojewski enthielten, wurden durch Zeitschriften ersetzt, die militärische, patriotische, die Diktatur verherrlichende Artikel zum Inhalt hatten. Schließlich, da dieses Unternehmen bankrott ging, wurden über 700.000 von *Qiumantú* herausgegebene Bücher staatlichen Papierfabriken verkauft und zu Pappkarton geschreddert (vgl. ebd.: 127ff.).

Jedoch auch der Filmindustrie erging es ähnlich und sie war stark vom „*apagón cultural*“ (ebd.: 132) betroffen. *Chile Films* wurde dem staatlichen Fernsehsender *Canal Nacional de Televisión* übergeben und die medienwissenschaftlichen Abteilungen der Universidad de Chile und der Universidad Católica de Santiago vom Militärregime geschlossen (vgl. Mouesca 2005: 83). Gleichzeitig wurde ein rigoroser Zensurapparat eingeführt, der sämtliche neu erschienenen Werke der wenigen, noch in Chile verbliebenen Filmemacher/innen kontrollierte. Jegliches audiovisuelle Produkt, auch wenn es nicht für die kommerzielle Verbreitung bestimmt war, wurde von der staatlichen Zensurbehörde *Consejo de Calificación*, „denominación eufemística con que se conoce el organismo encargado de la censura“ (ebd.: 84), begutachtet (vgl. ebd.).

Auf diese Art und Weise wurden alleine zwischen 1974 und 1977 mindestens 121 ausländische und während der gesamten Diktatur etwa 650 ausländische wie inländische Filme und deren Ausstrahlung vom Pinochet-Regime verboten (vgl. Redwing 2004: 147).

Die vielen, vor Tod und Folter flüchtend, in allen Teilen der Welt ins Exil gegangenen Regisseur/innen, nahmen auch im Ausland ihre Tätigkeiten nach und nach wieder auf. Die Gesamtsumme der von chilenischen, im Exil lebenden Filmemacher/innen produzierten Filme, beträgt 178, von denen Dokumentarfilme den größten Anteil ausmachen (vgl. Mouesca 2005: 100). Dass sie in diesen den Putsch und dessen Folgeerscheinungen aufzuarbeiten versuchten und die von Pinochet betriebene Politik aufs Schärfste verurteilten, lassen Titel wie „Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo“ von Sergio Castilla oder „Hitler-Pinochet“ von Juan Farías vermuten (vgl. ebd. 101).

Natürlich gab es auch Filmemacher/innen, die der Regierung Pinochets positiv gesonnen waren und mit der Produktion propagandistischer (Dokumentar-)Filme beauftragt wurden, die teilweise auch von Erfolg gekrönt waren (vgl. ebd.: 100).

Ab den 1980er-Jahren kam es zu einer allmählichen „*apertura cultural*“ (Redwing 2004: 148), da die Militärregierung aufgrund internationalen Drucks die bis dahin anhaltenden Restriktionen etwas lockerte. 1983 wurde Ignacio Agüeros Film *No olvidar*, der vom fragwürdigen Schicksal 15 verschwundener Personen handelt, vom *Consejo de Calificación* überraschenderweise genehmigt. Auch die Veröffentlichung eines weiteren Films Agüeros, *Cien niños esperando un tren*, der

in subtiler Manier die Auswirkungen der staatlichen Repression auf die Leben einiger Kinder zum Vorschein bringt, wurde 1988 – mit der Beschränkung, dass ihn nur Personen über 21 Jahre sehen dürfen – freigegeben (vgl. ebd.: 149).

Generell kehrten Mitte der 1980er wieder einige namhafte, aus Kunst und Kultur bekannte, Persönlichkeiten nach Chile zurück (vgl. Mouesca 2005: 85).

Der oben geäußerte „*apagón cultural*“, dem sämtliche eben besprochene Restriktionen, Repressionen und Zensuren zugrunde lagen, war einerseits in der generellen Ablehnung und im Desinteresse Pinochets gegenüber Kunst- und Kulturgütern begründet (vgl. Redwing 2004: 145). Andererseits herrschte innerhalb des Regimes auch die große Angst vor, Pinochet-Gegner/innen könnten sich über die Kulturszene organisieren, über Filme, Bücher oder andere Medien Botschaften verbreiten und zu einer Revolution aufrufen:

„Pinochet categorized much of Chilean culture as part of a widespread network of subversion capable of waging an ‘irregular war’ against the military regime and fomenting popular resistance to his grand reorganization of the nation.“ (Redwing 2004: 139)

Das einzige Medium, dem gegenüber Pinochet wohlgesonnen war, war das Fernsehen. Mit seiner Machtübernahme kontrollierte er auch *Televisión Nacional de Chile* und ließ sämtliche TV-Stationsdirektor/innen durch Militäroffizier/innen oder Journalist/innen aus dem politisch rechten Sektor ersetzen. Damit stellte er sicher, dass im staatlichen TV nur ausgestrahlt wurde, was er für angebracht hielt. Das TV-Programm bestand fortan vor allem aus Unterhaltungs- und Sportsendungen, Seifenopern und der Aufzeichnung von Militärparaden. Politische Sendungen und Debatten wurden aus dem Fernsehprogramm ausgeschlossen (vgl. ebd.: 149f.).

Um sicherzugehen, dass jeder Haushalt im Besitz eines Fernsehgerätes war, damit das neu geschaffene TV-Programm die breite Bevölkerung auch erreicht, wurden die hohen Steuern, die bei der Anschaffung eines TV-Gerätes anfielen, gestrichen. Im Gegenteil dazu, wurde auf Bücher eine Art Luxussteuer von fast 20 Prozent erhoben (vgl. ebd.: 150).

Zusammenfassend kann mit Redwing, der Bezug auf die vor dem Putsch aufblühende Kulturlandschaft nimmt, gesagt werden, dass „an eerie silence, in the

course of one day, replaced the previous public cultural frenzy that had been buzzing for years“ (ebd.: 127).

3.3 Die Situation der Filmlandschaft nach der Diktatur

Als 1990 die Diktatur überwunden und die *transición* eingeläutet wurde, war Chiles Kino- und Filmlandschaft also quasi nicht existent und musste nach einem 17-jährigen, fast vollständigen Stillstand, wiederbelebt werden.

Ein wichtiger Schritt in diese Richtung wurde im Oktober desselben Jahres getätigt, als in Viña del Mar zum ersten Mal seit 1969 und zum dritten Mal insgesamt das *Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine* stattfand, das während der Diktatur ausgesetzt wurde. Bei diesem Filmfestival, das auch „Festival del Reencuentro“ (Mouesca 2005: 109) genannt wurde, bekam die Öffentlichkeit zum erstmals viele der Filme vorgeführt, die von Regisseur/innen im Exil produziert worden waren. Umgekehrt bekamen die wieder zurückgekehrten Exilchilen/innen einen Eindruck davon, welche Filme in ihrem Heimatland während der letzten 17 Jahre entstanden waren (vgl. ebd.: 109f.).

Nach der ersten Euphorie über die wieder erlangte Möglichkeit, ohne Einschränkungen Filme produzieren zu können, stellte sich aber die Frage, wie die desolate Filmindustrie wiederaufgebaut und zu alter Größe finden könne. Eine weitere Diskussion entfachte darüber, mit welchen Themen sich die künftigen Filme beschäftigen sollten; wollte man die Schrecken der vergangenen Jahre in den Filmen verarbeiten oder darunter einen Schlussstrich ziehen und sich anderen, fröhlicheren Angelegenheiten widmen (vgl. ebd.: 110)?

Zum zweiten Aspekt kann gesagt werden, dass die Inhalte der Spiel- und Dokumentarfilme vor allem in den ersten Jahren nach der Diktatur (aber auch später, siehe Kapitel 3.4 und 3.5) vorwiegend diese und deren Ereignisse thematisierten (vgl. Cubillos 2014: 185f.). Dies hat sich aber geändert und „el panorama actual habla de una diversidad de temas, estilos e incluso de cine género. [...] Así, [...] el cine chileno goce hoy de múltiples temáticas [...].“ (ebd.: 186). Die momentan aufstrebende chilenische Filmszene beschäftigt sich also keineswegs nur mehr mit der eigenen Vergangenheit. Dennoch ist diese, wie später gezeigt wird, nach wie vor Gegenstand chilenischer Produktionen.

Was den ersten Punkt – also die Frage nach dem Wiederaufbau der Filmindustrie – betrifft, so kam es 1992 durch das Bildungsministerium zur Gründung des *Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes* (FONDART), der künstlerische und cineastische Projekte jeglicher Art (von Kurz- über Dokumentarfilme, bis hin zu Animationsfilmen) finanziell unterstützt (vgl. Mouesca 2005: 119). Dessen Gründung war für die inländische Filmproduktion der *transición* derart bedeutend, dass Leighton festhält: „Si no fuera por el FONDART el cine chileno no existiría“ (Leighton zit. in ebd.). Im Jahr 1999 einigten sich Kultur- und Finanzministerium auf eine weitere finanzielle Unterstützung zur Entwicklung und Förderung des Kinos und 2002 wurde CHILEDOCS gegründet, ein Unternehmen, das die Verbreitung und Vermarktung chilenischer Dokumentarfilme im Ausland fördert (vgl. ebd.).

Zur weiteren Steigerung der Bekanntheit des chilenischen Kinos am internationalen Filmmarkt wurde 2004 *Cinemachile* ins Leben gerufen, eine Agentur, die sich als „,la agencia de promoción nacional e internacional del sector audiovisual chileno [...]“ (*cinemachile.cl* zit. in Cubillos 2014: 182) definiert. Seit Beginn des Demokratisierungsprozesses wurde also von Seiten des Staates und der Politik eine Vielzahl an Förderungen initiiert, um das chilenische Kino national wie international voranzutreiben und bekannt zu machen.

Des Weiteren wurde eine Reihe von im Inland stattfindenden – ebenfalls nationale und internationale – Filmfestivals geschaffen, die den Bekanntheitsgrad der Filmlandschaft Chiles global steigern sollen (vgl. ebd.: 183). Dazu zählen etwa das *Festival Internacional de Cine de Valdivia*, das *Festival Internacional de Cine de Santiago* (SANFIC) und das besonders im Bereich des Dokumentarfilms angesehene, durch den bekannten Dokumentaristen Patricio Guzmán (siehe Kapitel 3.5.) gegründete *Festival Internacional de Documentales de Santiago* (FIDOCS).

In der Tat haben sich die langjährigen Bemühungen, das chilenische Kino von einem totgeglaubten, das der Militärdiktatur zum Opfer fiel, in eine florierende Modeerscheinung zu verwandeln, bezahlt gemacht, denn „el cine chileno vive le mejor momento de su historia. [...] En definitiva, las películas de Chile están más presentes en festivales internacionales, se habla bien de ellas y muchas ganan premios [...].“ (ebd.: 173).

3.4 Die Aufarbeitung der Diktatur im Spielfilm

Wie im obigen Kapitel angedeutet, wurde die Zeit der Militärdiktatur besonders in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre u.a. in Spielfilmen anhand unterschiedlicher Themen und Ausgangspunkte aufgegriffen. Der erste Film, der in diesem Zusammenhang große öffentliche Aufmerksamkeit erfuhr, auch beim *Cuarto Festival de Viña del Mar* 1991 gezeigt und mit zahlreichen Preisen prämiert wurde, ist der im selben Jahr erschienene *La Frontera* von Ricardo Larraín (vgl. Mouesca 2005: 112). *La Frontera* erzählt die Geschichte des Lehrers Ramiro Orellana, der gegen die politische Ordnung verstößt, indem er eine öffentliche Denunziation zum Verschwinden eines seiner Kollegen unterschreibt. Als Konsequenz wird er von seiner Familie getrennt und aus Santiago de Chile in den Süden, an einen weit entlegenen Ort deportiert (siehe Kapitel 2.4), wo er von nun an unter der Repression, die Anwesenheit regelmäßig der örtlichen Polizei zu bestätigen, sein Dasein fristet (vgl. Redwing 2004: 166 bzw. 172).

Ein weiterer Film der frühen 1990er-Jahre, der sich mit dem von großen Teilen der Bevölkerung unter der Diktatur erfahrenen Leid und Schmerz an die Nation richtet, ist *Amnesia*. Das 1994 unter der Regie von Gonzalo Justiniano erschienene Drama spielt nach dem Wiederausrufen der Demokratie und handelt von einem Ex-Soldaten, der, traumatisiert von den Befehlen (z.B. dem Erschießen von Häftlingen), die er während der Diktatur ausüben musste, auf seinen ehemaligen, für Brutalität und Rücksichtslosigkeit bekannten, Vorgesetzten Zúñiga trifft. Da er diesen für seinen psychisch angeschlagenen Zustand verantwortlich macht, hegt er Rachepläne, die er gemeinsam mit einem früheren Häftling, der knapp dem Tod durch Zúñiga entging, durchführen will (vgl. ebd.: 167f. bzw. 181).

Obwohl – oder gerade weil – in *La frontera* und *Amnesia* weder Folter- bzw. übermäßig Gewalt darstellende Szenen gezeigt werden, noch das interne Exil angesprochen wird (vgl. ebd.: 171f.), sollen beide Filme, durch das indirekte Hinweisen auf die vom Regime verübten Verbrechen,

„avoid the most painful and fractured aspects of the Chilean political past – not to touch the deepest wounds but only to hint at these traumas and then to move on to seek some sort of collective, national redemption.“ (Redwing 2004: 172).

Redwing zufolge sollen dem Filmpublikum also einerseits die Repressionen der Vergangenheit (wieder) bewusst gemacht werden. Andererseits stellen beide Filme durch die „attempted counter-narrative memory“ (ebd.: 159) den Anspruch, als „communal therapy“ (ebd.: 160) eine Hilfestellung zur Aufarbeitung des kollektiven Traumas zu leisten. Gleichzeitig sieht er dies als problematisch an, da die in den Filmen erzählten Geschichten zwar die während der Diktatur erlittenen Qualen vieler Menschen aufgezeigt werden und dadurch weiterhin aktuell erscheinen. Trotzdem, so Redwing, können Filme nie und nimmer den Anspruch dafür stellen, als Erklärung für Hinterbliebene zu dienen, warum sie ihre Angehörigen verloren (vgl. ebd.: 159f.).

Doch nicht nur post-diktatorisch erschienene Filme thematisierten die während des Pinochet-Regimes geschehenen Menschenrechtsverbrechen. Die 1982 erschienene US-amerikanische Produktion *Missing* von Costa-Gavras, die das Verschwinden des Journalisten Charles Horman nach dem Militärputsch erzählt, erregte große internationale Aufmerksamkeit. In Chile selbst freilich wurde die Ausstrahlung des Films, wie in so vielen anderen Fällen (siehe Kapitel 3.2), verboten (vgl. Redwing 2004: 148).

Ein anderer, der jüngeren Vergangenheit entstammender Spielfilm, der sich mit den letzten Jahren der Diktatur, und somit deren Ende beschäftigt, ist *¡No!*. Der 2012 veröffentlichte Film, zu dem Pablo Larraín Regie führte, gewann zahlreiche Preise und wurde sogar für einen Oscar nominiert (vgl. Cubillos 2015: 176).

Im Gegensatz zu den drei obigen Filmen hat *¡No!* nicht primär die Gewalttaten der Militärregierung, sondern vielmehr die Ereignisse, die den Grundstein zur Umwandlung Chiles von einer Diktatur in eine Demokratie legten, zum Thema. Im Zentrum steht der Wahlkampf und die mit ihm verbundenen TV-Werbespots vor dem Volksplebisit im Jahr 1988 (siehe Kapitel 2.3), in dem die von der Regierung unterstützte *Sí*-Kampagne der oppositionellen und sich für ein Ende der Diktatur einsetzenden *No*-Kampagne gegenübersteht und die *No*-Kampagne als Sieger aus dem Wahlkampf geht (vgl. Cubillos 2015: 176).

3.5 Die Aufarbeitung der Diktatur im Dokumentarfilm

Spricht man vom chilenischen Dokumentarfilm, kommt man nicht umhin, den Namen Patricio Guzmán zu erwähnen. Guzmán, einer der bedeutendsten Filmemacher/innen Chiles, erlangte spätestens mit seiner dreiteiligen Dokumentarfilmreihe *La batalla de Chile* internationale Bekanntheit. Diese dokumentarische Trilogie handelt von der politischen Situation innerhalb Chiles während der Amtszeit Salvador Allendes, der sich und die von ihm angeführte UP in seinen Reform- und Modernisierungsbemühungen der unterschiedlichen Bildungs- und Wirtschaftssektoren stets dem Widerstand und den Blockaden der von den USA unterstützten politischen Rechten ausgesetzt sah (vgl. Offizielle Website Patricio Guzmán o.J.a).

Die sich immer weiter zusätzenden Zustände dieses Zeitraums bis zum Militärputsch am 11. September 1973 hält Guzmán mit seinem aus nur wenigen Personen bestehenden Team fest, indem er sich während der Ereignisse (Proteste, Demonstrationen, Parteiversammlungen,...) unter das Volk mischt und filmt (vgl. Mouesca 2012: 163). Der im kubanischen Exil Guzmáns zwischen 1975 und 1979 entwickelte und mit zahlreichen europäischen und lateinamerikanischen Filmpreisen ausgezeichnete Dreiteiler (vgl. Mouesca ebd.) wird von Marcorelles als „hito en la historia de Chile“ bezeichnet (Marcorelles o.J. zit. in Mouesca 2012: 164). Dem chilenischen Filmpublikum wurde *La batalla de Chile*, der sich aus den Teilen *La insurrección de la Burguesía*, *El golpe de Estado* und *El poder Popular* zusammensetzt, erst 1997 bei der ersten Austragung des FIDOCs vorgestellt (vgl. Mouesca 2005: 122).

Nach Ende der Militärdiktatur veröffentlichte Guzmán Dokumentarfilme, die diese oder die Zeit davor thematisieren (vgl. Mouesca 2011b). Ein immer wiederkehrender Charakter in seinen Filmen ist Salvador Allende, dem er mit *Salvador Allende* 2003 als Hommage auch einen gleichnamigen Film widmete (vgl. Mouesca 2005: 124). Weitere Beispiele für Filme Guzmáns, in denen er die Geschehnisse der Diktatur bzw. deren politische und gesellschaftliche Auswirkungen aufgreift, sind neben dem später im Hauptteil behandelten *El caso Pinochet* etwa *La memoria obstinada* (1997), „un documental que confronta las realidades que muestra ‚La batalla de Chile‘ con muchos de quienes las vivieron veinticinco años antes.“ (ebd.) oder *Nostalgia de la Luz* (2010). Dieser – einer der

vielen von Guzmán geschaffenen Dokumentarfilme, die die Verbrechen der Diktatur behandeln – verbindet seine Faszination für Astronomie und Archäologie mit dem Bestreben, Chile mit seiner eigenen Vergangenheit zu konfrontieren (vgl. Offizielle Website Patricio Guzmán o.J.b). Dazu besucht er in der Atacamawüste arbeitende Archäolog/innen und Astronom/innen und begleitet eine Gruppe von Frauen, die ebendort nach Überresten von ihren, während der Diktatur verschwundenen Angehörigen suchen.

Ein weiterer wichtiger Charakter in der jüngeren Geschichte des chilenischen Dokumentarfilms ist Ignacio Agüero.

Der in der Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica in Santiago de Chile ausgebildete Filmregisseur erfuhr schon mit seinen frühen, die Militärdiktatur direkt betreffenden Filmprojekten, wie z.B. den in Kapitel 3.2 vorgestellten Dokumentarfilmen *No olvidar* (1983) und *Cien niños esperando un tren* (1988) öffentliche Aufmerksamkeit. Neben *El diario de Agustín*, der in Kapitel 4.2 ausführlich behandelt wird, lässt er auch im 2000 erschienenen *Aquí se construye* der „memoria colectiva“ (Mouesca 2005: 116) einen großen Stellenwert zukommen und bezieht sich auf die kürzere chilenische Vergangenheit (vgl. Mouesca 2011a: 47f.).

Ein anderer, post-diktatorischer Dokumentarfilm, der sich explizit der Menschenrechtsverletzungen der Diktatur, deren Opfer und dem Kampf gegen das Vergessen widmet, ist *El diario de Carlos Salazar* (2009) von Patricio Quintana. In diesem Film, der sich um den im Estadio Nacional zu Tode gekommenen Carlos Salazar dreht, sprechen Hinterbliebene und Freund/innen über seine Person. Dazu werden Passagen aus seinem Tagebuch veröffentlicht, in denen er sich an seine Familie wendet und seine Gefühle preisgibt (vgl. Bossay 2014: 181).

Auch *Estadio Nacional* (2000) von Carmen Luz Parot bedient sich zur Bewusstmachung der in die Gegenwart hineinreichenden Auswirkungen der damaligen Repressionen des vorhandenen Archivmaterials: „Con una profusa recolección de fuentes como reportajes de prensa televiva y escrita, fotografía nacional e internacional, además de una gran cantidad y calidad de entrevistas, logró enfrentar el pasado [...].“ (ebd.: 182).

Diese Technik, sowie das Zusammenspiel von schwarz-weiß Archivbildern und – aufnahmen mit Echtzeitaufnahmen von Orten, die heute noch immer existieren, finden ebenfalls in *La memoria obstinada* und *La batalla de Chile* Anwendung (vgl. ebd.) und werden auch in den unten folgenden Filmanalysen (Kapitel 4.1.3 und 4.2.2) besprochen.

4 DIE MILITÄRDIKTATUR IM DOKUMENTARFILM

Der bisherige Teil der Arbeit, der sich vorrangig auf geschichtlich-politische Aspekte, sowie die Entwicklung der chilenischen Filmlandschaft seit Allende konzentrierte, dient vor allem dazu, einen Einblick in diese Themenpunkte zu erhalten, die im anschließenden Teil ebenfalls eine große Rolle spielen bzw. einen für dessen Verständnis wichtigen, historischen Überblick bilden.

Das folgende medienwissenschaftliche Kapitel bildet den Hauptteil der Arbeit und beschäftigt sich mit den beiden post-diktatorisch erschienenen Dokumentarfilmen *El caso Pinochet* von Patricio Guzmán (2001) und *El diario de Agustín* (2008) von Ignacio Agüero. Dabei werden zunächst die jeweiligen Inhalte der Filme zusammengefasst, um sie in den thematischen Rahmen des bisher Bearbeiteten eingliedern zu können. Anschließend erfolgt eine ausführliche Filmanalyse, im Zuge derer auf unterschiedlichen Ebenen untersucht wird, welche filmtechnischen Stilmittel von den Regisseuren verwendet und eingesetzt werden, um in den Filmen eine bestimmte Haltung gegenüber dem Erzählten einzunehmen, bestimmte Geschehnisse hervorzuheben oder zu dramatisieren bzw. um beim Filmpublikum selbst gewisse Gefühle und Meinungen hervorzurufen. In einem abschließenden Punkt werden beide Filme hinsichtlich Thematik und den eben genannten Aspekten – also der Betrachtung und Behandlung der Ereignisse – miteinander verglichen werden.

4.1 *El caso Pinochet* von Patricio Guzmán

Nachdem im vorigen Kapitel die Person Patricio Guzmán und einige seiner Werke schon vorgestellt wurden, behandle und analysiere ich im Folgenden den 2001

erschienenen Film *El caso Pinochet*, der sich rund um die Ereignisse der Verhaftung Pinochets in London 1998, deren Vorgeschichte und Folgen dreht. Guzmán selbst erfuhr per Radio von der Verhaftung Pinochets und entschloss sich kurzerhand, mit seinem Team selbst nach London zu reisen, um aus den stattfindenden Gegebenheiten einen Dokumentarfilm zu machen. (vgl. Offizielle Website Patricio Guzmán o.J.b). Da diese Idee spontan kam und also weder Drehbuch, noch Plot vorhanden waren, musste zu großen Teilen improvisiert werden (vgl. ebd.). Schließlich entsprang dem Projekt ein fast zweistündiger Dokumentarfilm, der mit dem Grand Prix auf dem Internationalen Filmfestival in Marseille 2001 und dem Golden Gate Award auf dem Filmfestival in San Francisco 2002 prämiert wurde.

4.1.1 Der *Fall Pinochet*

Der sog. *Fall Pinochet* (*caso Pinochet*) bezeichnet alle, die Verhaftung Pinochets 1998 in London betreffenden Faktoren, von der Vorgeschichte bis hin zur letztendlichen Freilassung des Ex-Diktators. Da der *Fall Pinochet*, wie der Name des Films schon vermuten lässt, in *El caso Pinochet* eines der zentralen Themen darstellt und grundlegende Kenntnisse darüber für das Verständnis des Films durchaus von Vorteil sind, kläre ich zunächst überblicksmäßig den historischen Hintergrund und Kontext, bevor ich mich einer eingehenden Analyse des Films widme.

Das erste Urteil gegen eine/n hochrangige/n Repräsentanten/in des chilenischen Militärregimes, der/die sich wegen Mordes verantworten musste, wurde 1995 erlassen. Manuel Contreras wurde wegen des Autobombenanschlags der DINA, deren damaliger General er war, im Jahr 1976 auf den unter Allende aktiven Botschafter und Außenminister Orlando Letelier – und weil sich unter den ermordeten auch eine US-Bürgerin befand, nicht zuletzt auf Nachdruck der USA – 19 Jahre nach der Tat von der chilenischen Justiz zu sechs Jahren Haft verurteilt (vgl. Straßner 2005: 261).

Beflügelt durch das aus ihrer Sicht erfolgreiche Urteil und den ohnehin schon lange andauernden Kampf für die Gerechtigkeit, setzten sich – wegen des enormen chilenischen Exils in Europa und weil innerchilenische

Opferorganisationen trotz ihres regen Bemühens bisher keine Sanktionierung von ehemaligen Militärs durchsetzen konnten – internationale Menschenrechtsnetzwerke mit guten juristischen Kontakten für die Verhaftung weiterer Militärjunta-Mitglieder ein (vgl. ebd.: 265f.). So kam es, dass die in Spanien ansässige *Fundación Presidente Salvador Allende* 1996 vor der *Audencia Nacional de España* (dem spanischen Staatsgerichtshof, Anm.) Klage gegen mehrere Junta-Mitglieder wegen Völkermord und Terrorismus einreichte (vgl. ebd.: 266).

Als daraufhin im Mai 1998 vor der spanischen Rechtsprechung eine erneute Klage – diesmal speziell – gegen den Ex-Diktator, wegen dessen Beteiligung an der sog. *Operación Condor*⁶, der 200 Menschen zum Opfer fielen, einging, und nachdem der spanische Richter Baltasar Garzón „einen internationalen Haftbefehl wegen Völkermord, Terrorismus und Folter an chilenischen und spanischen Staatsbürgern“ (ebd.) veranlasste und die Auslieferung Pinochets an Spanien forderte, wurde der sich in London befindliche Pinochet am 16. Oktober 1998 ebendort verhaftet (vgl. ebd.).

Es folgten knapp zwei Jahre andauernde, zähe Verhandlungen. Zunächst wurde vom chilenischen Außenministerium vehement die Rückkehr Pinochets in sein Heimatland gefordert, mit der Begründung, die Zuständigkeit für die betreffenden Klagen liege im Bereich der chilenischen Justiz und „die Verletzung dieses Prinzips komme einer Verletzung der staatlichen Souveränität Chiles gleich“ (ebd.). Nachdem die englischen Gerichte die Aberkennung Pinochets Immunität und so den Weg für seine Auslieferung an Spanien ebneten, stellten dessen Anwälte einen Befangenheitsantrag gegen einen der zuständigen Richter, der Kontakte zu *Amnesty International* hatte (vgl. ebd.: 267). Im Juni 1999 schließlich, wurde das Verfahren um Pinochets Überstellung an Spanien eröffnet und den gegen ihn eingereichten Klagepunkten stattgegeben. Daraufhin orderte die chilenische Regierung, die sich auf den schlechten Gesundheitszustands des Ex-Diktators berief, ein ärztliches Gutachten an (vgl. ebd.). Das im März 2000 veröffentlichte Ergebnis dieses Gutachtens ergab, dass Pinochet wegen seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung aus humanitären Gründen nicht

⁶ Ein sehr umfangreicher und detaillierter, von der UNESCO herausgegebener Bericht zur *Operación Condor*, kann online als PDF heruntergeladen werden. Siehe dazu: CIPDH 2016.

ausgeliefert werden könne und er trat noch am selben Tag seine Rückkehr nach Santiago de Chile an (vgl. ebd.).

4.1.2 Inhalt

Die Zeitspanne, die die Handlung von *El caso Pinochet* umfasst, reicht von 1996 bis zum Jahresbeginn 2001. In (abgesehen von der ersten Sequenz, die im Jahr 2001 spielt) chronologischer Reihenfolge und auf unterschiedlichen Erzählebenen wird von den katalysatorischen Faktoren, die zur Einleitung des Prozesses gegen Pinochet führten, über den in London stattfindenden Prozess selbst bis hin zur Rückkehr Pinochets nach Chile der Verlauf des Geschehens dargestellt. Dabei kommen in Form von, meistens durch Guzmán selbst geführte, Interviews die unterschiedlichsten Charaktere zu Wort, die den Hergang und die Entwicklung des Verfahrens schildern. Doch ein beträchtlicher Teil des Films ist auch Opfern der durch die von Pinochet veranlassten Folterungen und Angehörigen der Verschwundenen gewidmet, die in Gesprächen mit Guzmán ihre Erlebnisse und Erinnerungen aus den Zeiten der Diktatur schildern.

Die Einleitung spielt 2001 in der Atacamawüste im Norden Chiles, wo der Menschenrechtsanwalt Juan Guzmán eine Stätte besucht, an der zuvor Ausgrabungen stattgefunden haben. Bei diesen Ausgrabungen wurden körperliche Überreste von Personen gefunden, die seit den Jahren der Militärdiktatur als verschwunden galten. Im Anschluss daran sprechen – sich ebenfalls dort versammelte – Angehörige der Verschwundenen vor der Kamera und bringen ihre Trauer und Wut über die vom Militär verübten Menschenrechtsverletzungen zum Ausdruck.

Nun folgt eine Reihe von Interviews mit Anwälten, die, unterschiedliche Aufgabenbereiche betreffend, am *caso Pinochet* (also alle der Verhaftung Pinochets zugehörigen Faktoren) beteiligt sind. Diese Personen bzw. deren Biographie und Tätigkeit im *caso Pinochet* werden vom ab diesem Zeitpunkt einsetzenden Voice Over kommentiert:

So sieht man z.B. im Gespräch mit Guzmán den spanischen Anwalt Carlos Castresana, der, so das Voice Over, als einer der Wegbereiter des *caso Pinochet* betrachtet werden kann. Dieser schildert, aus Gründen der Solidarität begonnen zu haben, 1996 die Fälle von Folter und Menschenrechtsverletzungen aus

zunächst der argentinischen und dann der chilenischen Diktatur aufzuarbeiten, denen auch spanische Bürger zum Opfer fielen. Dazu bringt er den Vergleich, dass Chile zu Zeiten der spanischen Diktatur unter Franco hunderte spanische Kriegsflüchtlinge – aus Solidarität – aufgenommen hat. Castresana berichtet, der Grund für eine Anklage der von ihm untersuchten Fälle hat sich verstärkt, als er herausgefunden hat, dass die Methoden, die das chilenische Militär beim Verschwindenlassen von Personen angewendet hat, denen der Nazis geglichen (siehe Kapitel 2.4).

In einem anderen Gespräch erfährt man von der Rolle des ehemaligen Beraters Salvador Allendes und spanischen Anwalt, Juan Garcés. Dieser konnte sich, wie das Voice Over berichtet, nach Ausbruch der Diktatur nach Spanien retten und wurde ab 1996 ebenfalls zu einem der Initiatoren im *caso Pinochet*. Nachdem er von der Beschäftigung Castresanas mit den Menschenrechtsverletzungen während der chilenischen Militärdiktatur erfuhr, stellte er sich sofort als Anwalt für die Folteropfer der Diktatur zur Verfügung. Über einen Zeitraum von zwei Jahren nahm er gemeinsam mit anderen Anwält/innen Zeugenaussagen entgegen und prüfte diese auf Relevanz hinsichtlich eines möglichen Verfahrens gegen Pinochet.

Schließlich wird dem Filmpublikum der spanische Richter Baltasar Garzón vorgestellt, der im Verfahren zur Verhaftung Pinochets eine zentrale Rolle spielte. Garzón akzeptierte, wie das Voice Over erklärt, die Klagen Castresanas als Verstöße gegen die international geltenden Verbote des Genozids, Terrorismus‘, der Folter, sowie Verletzung der Menschenrechte und ermöglichte so die Eröffnung eines Verfahrens gegen Pinochet. Damit endet dieser Abschnitt, der mit den Worten „La máquina jurídica se ha puesto en marcha“ (Guzmán 2001: CP1: 00:22:30 – 00:22:33) gut zusammengefasst werden kann.

Die darauffolgende Filmsequenz beinhaltet Interviews mit vier Frauen, die entweder Angehörige von DD oder EP sind oder selbst Opfer von Folter während der Militärdiktatur wurden. Sie erzählen von den Erinnerungen, die sie an ihre Angehörigen haben und wie diese von den Regierungstruppen festgenommen oder getötet, bzw. wie sie selbst gefoltert wurden.

Handelt der Inhalt bis hierhin großteils von den Hintergründen zur Entstehung des Verfahrens gegen Pinochet, geht es im anschließenden Teil des Films um die

Abfolge der Ereignisse rund um die Verhaftung Pinochets in London. Der Handlungszeitraum dieses Parts entspricht also auch dem Zeitraum, in dem der Film selbst gedreht wurde.

Neben verschiedenen Journalist/innen, die den Fall verfolgen, kommen jetzt auch Anwält/innen, Politiker/innen und andere Personen zu Wort, die in den Prozess eingebunden sind und sowohl zu Pinochets Gegner/innen, die sich für seine Verhaftung einsetzen, als auch dessen Verteidiger/innen bzw. Befürworter/innen, zählen.

Ernesto Ekaizer, Journalist der spanischen Tageszeitung *El País*, spricht von der an sich als Erholungsaufenthalt geplanten Reise Pinochets nach London am 22. September 1998, wo er sich aufgrund von Rückenschmerzen auch einer Operation unterziehen wollte. Ekaizer erzählt weiter, dass Garzón, dessen Untersuchungen für eine mögliche Anklage Pinochets zu diesem Zeitpunkt auf Hochtouren laufen, beim britischen Innenministerium die Verhaftung und Auslieferung des ehemaligen Diktators nach Spanien anordnet, als er erfährt, dass sich dieser gerade in London befindet.

Jeremy Corbyn, Abgeordneter der Labour Party, der die Verhaftung Pinochets ebenfalls befürwortet, berichtet von der dann tatsächlichen Festnahme Pinochets im Spital, die von Scotland Yard durchgeführt wurde.

Während man vor der Klinik demonstrierende Menschen sieht, teilt das Voice Over mit, dass diese in England lebende Exilchilen/innen sind, die sich zusammengefunden haben, um lautstark für Gerechtigkeit in dieser Causa zu protestieren.

Der auf die Festnahme folgende Prozess und dessen Hergang zur Überstellung Pinochets von England an Spanien wird, neben Originalfilmaufnahmen aus dem House of Lords, weiter von den eben genannten Personen und vom Voice Over kommentiert.

Nachdem Peter Schaad, Unternehmer und Freund Pinochets, sowie Norman Lamont, Ex-Minister der ehemaligen Premierministerin Margaret Thatcher (die im Falkland-Krieg von Pinochet unterstützt wurde [vgl. Davis 2003: 127]) Unmut und Unverständnis gegenüber dem Verfahren ausdrücken, schildert Ekaizer das im House of Lords beschlossene Urteil: Dieses besagt, dass Pinochet die ihn bis dahin schützende Immunität aberkannt wird, was als Voraussetzung für die

Möglichkeit einer Auslieferung an Spanien gilt. Daraufhin sind vor dem Gerichtsgebäude wartende Pinochet-Gegner/innen zu sehen, die jubelnd das verkündete Ergebnis feiern.

Da die Anwält/innen Pinochets eine Wiederholung der Abstimmung der Lords über die Aufhebung seiner Immunität erzwingen, muss dieser vorerst in London bleiben und quartiert sich in ein Haus außerhalb von London ein. Die Kamera zeigt protestierende Pinochet-Gegner/innen, die sich gegenüber dem Haus positionieren. In der Zwischenzeit wird ein Treffen von Pinochet mit Thatcher gefilmt, in dem sie ihm ihre Unterstützung versichert. Nun kommentiert Corbyn, bevor Originalaufnahmen aus dem House of Lords gezeigt werden, das zweite Urteil, das die Aufhebung der Immunität Pinochets bestätigt: „[...]And the vision of Pinochet, being driven away from the court with a blanket over his head was a form of justice.“ (Guzmán 2001: CP1: 00:58:00 – 00:58:05).

Im Anschluss an die Verkündung dieses zweiten Urteils folgt wieder eine Sequenz, in der Guzmán drei Frauen und einen Mann interviewt, die als politische Häftlinge während der Diktatur, zum Teil im berüchtigten Folterlager Villa Grimaldi, gefoltert wurden und im Detail vom ihnen zugefügten Leid berichten.

Auf die Interviews folgt ein Zeitsprung in den September 1999 zum entscheidenden Prozess bezüglich der Auslieferung Pinochets an Spanien. Vor dem Verhandlungsgebäude stehen Pinochet-Gegner/innen und seine Befürworter/innen gegenüber. Zweitere wurden, wie das Voice Over klarstellt, von einer Pinochet-nahen Stiftung extra zu seiner Unterstützung aus Chile eingeflogen. Das Urteil dieses Prozesses lautet, dass Pinochet an Spanien ausgeliefert werden kann, was Lamont als „complete perversion“ (Guzmán 2001: CP2: 00:17:15 – 00:17:18) bezeichnet, da Pinochet nicht persönlich in die Menschenrechtsverletzungen verwickelt gewesen sei. Es folgen Aufnahmen von Pinochet-Gegner/innen, die seine bewilligte Auslieferung feiern und Presseinterviews von Anwält/innen beider Seiten.

Ekaizer legt den weiteren Verlauf der Ereignisse dar: In Reaktion auf das Urteil wandte sich Pinochet an die chilenische Regierung, die von der englischen Regierung ein medizinisches Gutachten bezüglich seines Gesundheitszustand anordnete. Diesem Gutachten wird stattgegeben und es ergibt, dass Pinochet für eine derartige Auslieferung und ein entsprechendes Verfahren gesundheitlich

nicht in der Lage sei. Daraufhin wird der Ex-Diktator aus der Haft entlassen und kann als freier Mann nach Chile zurückkehren.

Die Kamera zeigt Zeitungsschlagzeilen, die die Freilassung Pinochets betiteln und Nahaufnahmen der regungslosen und frustriert wirkenden Gesichter einiger der Exilchilen/innen, die zuvor vor dem Gerichtsgebäude demonstrierten. Außerdem äußern Cortés und Castresana ihre Empörung und Unverständnis über das Urteil. Man sieht die Ankunft Pinochets in Chile und seinen feierlichen Empfang am Flughafen in Santiago durch das Militär.

Gegen Ende des Films tritt noch einmal der eingangs erwähnte Menschenrechtsanwalt Juan Guzmán in Erscheinung, der die Räumlichkeiten des Folterzentrums Villa Grimaldi begutachtet. Auf seine Initiative finden weitere Untersuchungen bezüglich von Fällen Verschwundener und auch Ausgrabungen an Stellen, wo ihre sterblichen Überreste vermutet werden, statt.

Im vom Voice Over kommentierten Schlussteil erfährt man, dass nun auch in Chile gegen Pinochet ermittelt wird und er auf Antrag Guzmáns unter Hausarrest gestellt wurde. In einem Interview mit dem Anwalt wies er aber jegliche Schuld von sich und machte die Unteroffiziere des Militärs für die Menschenrechtsverletzungen verantwortlich. Das Militär gestand daraufhin zum ersten Mal selbst Menschenrechtsverletzungen verübt und 180 Unterstützer/innen Allendes beseitigt zu haben.

Der Film endet mit der Errichtung einer Statue Allendes in Santiago de Chile.

4.1.3 Filmanalyse

In dieser und der den zweiten Film betreffenden Filmanalyse (siehe Kapitel 4.2.2) werde ich untersuchen, mittels welcher filmischen Mittel die Regisseure eine bestimmte Haltung oder Position zu den von ihnen behandelten Themengebieten, Ereignissen und geschichtlichen Fakten einnehmen. Damit gleichbedeutend analysiere ich, wie durch die eingesetzten Stilmittel, sowie von den Regisseuren gezielt arrangierten Inszenierungen beim Publikum gewisse Reaktionen, Gefühle oder Meinungen gegenüber dem Dargestellten hervorgerufen werden sollen.

Eng mit den zu untersuchenden Gegenständen ist der ihnen überzuordnende Begriff des filmischen Erzählens verbunden und die Frage, *wie* die Geschichte

des Films erzählt wird. Das filmische Erzählen wird vor allem durch Kamera, Ton und Schrift bestimmt, wie Bienk ausführt:

„Allen voran [Anm.: den filmsprachlichen Mitteln] ist hier die Montage zu nennen, die die von der Kamera eingefangenen Bilder zu einer Geschichte zusammenfügt. Die Kamera liefert dazu die Bilder der Geschichte, die von Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und –bewegungen, von Objektbewegungen und Achsenverhältnissen sowie vom Schärfeverhältnis, Licht und Farbe bestimmt werden. Erzählt wird aber auch mit Hilfe des Tons – ob im On oder Off, ob es sich um Sprache, Geräusche oder Musik handelt – er spielt in jedem Fall beim Erzählen im Film eine ebenso große Rolle. Alle diese filmsprachlichen Mittel beeinflussen die Haltung des Zuschauers zum gezeigten Geschehen und zu den Filmfiguren, weil ihm hierdurch eine bestimmte Beobachterposition zugewiesen wird [...]“ (Bienk 2010: 117)

Um also die Frage zu klären, durch welche filmtechnischen Mittel die Geschichte erzählt wird und wie die oben genannten Kriterien zum Vermitteln der Geschichte eingesetzt werden, betrachte ich im Folgenden die Faktoren Erzählperspektive, Zeit und Ort, Bildebene und Tonebene, die allesamt dem filmischen Erzählen unterliegen. Im Zuge der Bildebenenanalyse wähle ich ausgesuchte Filmsequenzen anhand derer ich mittels Einstellungsprotokollen versuche, den eingangs zu diesem Kapitel erwähnten Untersuchungsstoff beantworten zu können.

Generell sei zum filmischen Erzählen gesagt, dass zwischen den Begriffen Plot und Story unterschieden werden muss:

Der Plot wird „als die Zusammenschau aller visuellen und auditiven Elemente definiert, die der Film- oder Fernsehtext inhaltlich- handlungsrelevant oder formal-ästhetisch präsentiert“ (Bienk 2010: 102). Man versteht darunter somit die im Film gezeigte Geschichte, die über die (verbale und physische) Interaktion der handelnden Personen, sowie deren Verbindung zueinander, vermittelt wird.

Im Gegensatz dazu steht die Story „aus den abgebildeten Ereignissen des Plots und aus den vom/von der Zuschauer/in aus den Hinweisen des Filmtexes subjektiv gefolgerten Ereignissen, die im Filmmaterial selbst nicht unbedingt visualisiert sein müssen“ (ebd.: 102). Dies bedeutet, dass sich das Filmpublikum

Geschichte und Kontext auch durch im Film nicht sichtbare Handlungen und Ereignisse, die aber grundlegend zur Geschichte beitragen, selbst konstruiert.

4.1.3.1 Erzählperspektive

Während es beim filmischen Erzählen darum geht *wie* die Geschichte erzählt wird, stellt sich bei der Erzählperspektive die Frage, *wer* sie erzählt.

Wie literarische Texte, können auch Filme durch Erzähler/innen, die in unterschiedlicher Hinsicht mehr oder weniger an der Handlung beteiligt sind, erzählt werden. Als Beispiele seien hier etwa der/die heterodiegetische Erzähler/in, der/die nicht Teil der erzählten Welt ist und das Geschehen in der dritten Person schildert, der/die homodiegetische Erzähler/in, der/die Teil der erzählten Welt ist und unbeteiligte/r Beobachter/in, Nebenfigur oder Hauptfigur darstellen kann oder der/die autodiegetische Erzähler/in, der/die als Ich-Erzähler/in Protagonist/in der Geschichte ist (vgl. Gröne et al. 2009: 140).

El caso Pinochet kann keine einheitliche Erzählperspektive zugeordnet werden, da diese mehrere Erzählebenen beinhaltet: Wie der obigen Inhaltsangabe zu entnehmen ist, wird ein Großteil der für die Geschichte relevanten historischen Ereignisse, Erklärungen zu Sachverhalten sowie die Präsentationen der im Film sprechenden Personen durch das Voice Over (siehe Kapitel 4.1.3.4) kommentiert. Das Voice Over – eine männliche Erzählerstimme aus dem Off und gesprochen vom Regisseur Patricio Guzmán selbst – berichtet neutral und sachlich über die geschichtlichen Fakten und kann laut Bienk als der „auktoriale Er-/Sie-Erzähler“ (vgl. Bienk 2010: 118) eingeordnet werden.⁷

Dieser

„[...] organisiert die Elemente der Handlung von einem Standort *außerhalb* der erzählten Welt. Er greift häufig durch Kommentare, allgemeine Reflexionen, Leseransprachen oder Vorausdeutungen/ Rückwendungen in den Erzählvorgang ein.“ (Bienk 2010: 118)

Zwar urteilt das Voice Over nicht. Anhand der Tatsachen, dass es vor allem Personen erwähnt und vorstellt, die sich für die Verurteilung Pinochets und die

⁷ Neben diesem Voice Over gibt es an einigen wenigen Stellen des Films auch weitere: So gibt es Einstellungen, in denen die zuvor interviewten Juan Garcés und Ernesto Ekaizer plötzlich nur noch aus dem Off zu hören sind, während sie das Geschehen weiter kommentieren.

Opfer der Menschenrechtsverletzungen bzw. deren Angehörige einsetzen, die geschichtlichen Fakten (Putsch, Verfolgung von politisch anders Denkenden, etc.) stets mit den Auswirkungen für Pinochets Gegner/innen verbindet, sowie die zahlreichen Proteste und Demonstrationen erwähnt, die sich während und nach dem Verfahren gegen Pinochet richten, wird dem Filmpublikum doch relativ deutlich die ablehnende Haltung des Regisseurs gegenüber dem Ex-Diktator offeriert.

Anders verhält es sich mit der zweiten Erzählebene, nämlich den in den Interviews sprechenden Personen. Aus deren Schilderungen, Ansichten und Meinungen lässt sich eindeutig herausfiltern, ob sie Pinochets Befürworter/innen oder Gegner/innen zuzuordnen sind. Am deutlichsten macht sich das bei den schon in der Inhaltsangabe erwähnten Angehörigen von Verschwundenen bzw. von während der Diktatur aus politischen Gründen Hingerichteten, sowie den Personen, die unter dem Militärregime selbst Opfer von Folter wurden, bemerkbar. Diese von Trauer und Schmerz geprägten Persönlichkeiten verkörpern – von Guzmán zweifelsfrei so gewollt – unmissverständlich das Leid, das so vielen Menschen während der Jahre der Militärdiktatur von Pinochets Regime angetan wurde, wie Gabriela, eine der von Guzmán interviewten Frauen, festhält: „La historia la [sic!] mía no es una historia singular, es una historia plural.“ (Guzmán 2001: CP1: 00:32:38 – 00:32:42).

Selbige, die von der an ihr ausgeübten Folterung berichtet, erzählt, dass sie aktuell (zur Zeit des Filmdrehs) psychisch noch immer unter dem Erlebten leidet und die Opfer der Diktatur oft nach wie vor nicht als solche anerkannt werden:

„Al inicio de la democracia en este país [Anm.: Chile] yo empecé a no poder dormir, lloraba todo el tiempo [...] porque este país es un país que todavía niega su historia [...] y que nos niega el derecho a la dignidad [...]. Yo creo que lo que pasó en este país, el hecho de que hay tanta gente que acepte y que le parezca bien que haya habido torturados, que haya habido los desaparecidos, que haya habido muertos. Gente que te diga en tu cara: ‘el único problema de Pinochet es que no mató a todos los comunistas o a todos que pensaban diferente’. [...] Eso es más duro porque es la continuación de la dictadura en personas que no son militares [...].“ (Guzmán 2001: CP1: 00:33:27 – 00:35:02)

Die zweite mittels Interviews befragte Sprecher/innengruppe ist sehr breitgefächert. Zunächst sind dies die Jurist/innen und Anwält/innen, die

maßgeblich am Verfahren gegen Pinochet beteiligt sind und dieses ins Rollen gebracht haben. Sie schildern (siehe Inhaltsangabe), wie sich der Fall durch ihr Mitwirken entwickelte und wie sich nach und nach immer mehr Opfer meldeten, die Zeugenberichte über ihre Erlebnisse ablegten. Schon vom Zeitpunkt der Präsentation ihres Engagements durch das Voice Over wird klar, dass sie sich stark dafür einsetzen, Pinochet verurteilt zu sehen. Dies wird dem Filmpublikum jedoch allerspätestens dann vermittelt, als Cortés und Castresana nach der offiziellen Freilassung Pinochets ihren Unmut und ihre Enttäuschung über das Urteil darlegen.

Auch in den Gesprächen mit dem oben schon erwähnten Corbyn, dem Menschenrechtsanwalt Garretón oder dem Londoner Amnesty International Vorsitzenden Andy McEntee wird deutlich, dass die Mehrheit der im Film interviewten Personen den Pinochet-Gegner/innen zugehört.

Wie schon angedeutet und wie der Inhaltsangabe entnommen werden kann, besteht diese Ebene der Erzählperspektive aber auch aus Interviews mit Personen, die Pinochet nahestehen, ihn im Verfahren unterstützen und so den Gegenpol zu den eben Genannten darstellen. Peter Schaad etwa bringt sein Unverständnis über das Unrecht, das Pinochet seiner Meinung nach mit dem laufenden Prozess angetan wird, zum Ausdruck und betont, dass sein chilenischer Freund gegenüber politischen Gegner/innen legitim handelte und nicht persönlich in das Verschwinden und Ermorden dieser Menschen involviert war. Schaad argumentiert, Pinochet bekämpfte den Kommunismus im eigenen Land „with minimal loss of lives, with minimal human suffering [...] and for some minor groupings [Anm.: u.a. Menschenrechtsorganisationen] to come and make a big fuzz about it 25 years later I find very, very sad. Very, very sad.“ (Guzmán 2001: CP2: 00:16:23 – 00:16:46).

Weiters kommen der oben angesprochene Lamont und ein britischer Anwalt und Verteidiger Pinochets zu Wort, die diesen gegen ihn laufenden Prozess als nicht gerechtfertigt bezeichnen.

Guzmán lässt in seinem Film also Vertreter/innen beider Seiten sprechen. Trotzdem lässt sich alleine anhand der Erzählerperspektive, (auch wenn einem Guzmáns andere Filme, von denen sich viele mit der Militärdiktatur und den Menschenrechtsverbrechen beschäftigen, nicht bekannt sind) durch das

Verhältnis der Anzahl der sprechenden Personen von Pinochet-Unterstützer/innen gegenüber den Pinochet-Gegner/innen, sowie dem beträchtlichen Teil, der den schon mehrfach erwähnten Opfern bzw. Angehörigen zukommt erkennen, dass sich der Film eindeutig gegen Pinochet richtet. Diese Absicht, nämlich einen Film zu machen, der einerseits glaubwürdig ist, sich andererseits aber gegen Pinochet richtet, formulierte auch Guzmán selbst (vgl. Camacho 2001).

4.1.3.2 Bildebene – Begriffsklärung und Analyse

Die Bildebene bezeichnet einen Überbegriff für alle Elemente der filmischen Gestaltung, die der Frage nachgehen, *was* gefilmt werden soll, *wie* es gefilmt werden soll und *wie* das Gefilmte dem Filmpublikum präsentiert werden soll (vgl. Monaco 2000 in Bienk 2010: 30). Neben der technischen Montage der Aufnahmen zu einem ganzen Film und einer zusammenhängenden Handlung geht es bei der Bildebene somit auch darum, wie einzelne Einstellungen und Sequenzen aufgenommen werden sollen, um dem Publikum mit dem Gezeigten vom/ von der Regisseur/in von der Regisseurin beabsichtigte Botschaften zu vermitteln.

Bevor ich mich konkret mit der Analyse der Bildebene in *El caso Pinochet* beschäftige, möchte ich für den besseren Überblick anhand einiger Begriffserklärungen auf die Theorie filmtechnischer Begriffe und auf den Einsatz von Stilmitteln eingehen. Außerdem ist die Kenntnis der folgenden Begriffe Voraussetzung für das Verständnis der Einstellungsprotokolle.

- Einstellung und Sequenz

Unter dem Begriff Einstellung bezeichnet Korte die „kleinste belichtete filmische Einheit“ (Korte 2010: 34), die aus mehreren Phasenbildern besteht und mit einem Schnitt oder einer Blende beginnt und endet. Demnach bilden mehrere Einstellungen eine handlungszusammenhängende Sequenz und mehrere Sequenzen ergeben wiederum den Film (vgl. ebd.).

- Schnitt und Blende

Beim Schnitt, der, wie eben beschrieben, eine Sequenz beginnen oder beenden kann, unterscheidet man in den unsichtbaren und den harten Schnitt (vgl. Gröne et al. 2009: 238). Der unsichtbare Schnitt bleibt für das Filmpublikum in der Regel unbemerkt, da die Aufmerksamkeit gänzlich auf Inhalt, Filmcharaktere und die Atmosphäre gelenkt wird (vgl. Bienk 2010: 82). Den Gegensatz dazu bildet der harte Schnitt, der mit der Kontinuität des Filmgeschehens bricht. Im Vordergrund steht „die Logik der Gedankengänge, die dem Film zugrunde liegen“ (ebd.: 89) und „der Zuschauer soll durch den sichtbaren Schnitt angeregt werden, assoziativ Verbindungen und Bedeutungen zu schaffen“ (Hickethier 1993 zit. in ebd.).⁸

Durch eine Aufblende wird der Beginn einer Einstellung gekennzeichnet, indem aus Schwarz, Weiß oder einer monochromatischen Farbe allmählich das Bild eingebendet wird. Analog dazu funktioniert die Abblende: Am Ende einer Einstellung geht das Bild allmählich in eine der genannten Farben über, bis es schließlich verschwindet. Der Übergang zwischen zwei Einstellungen kann ebenfalls durch eine Ab- bzw. Aufblende markiert werden (vgl. Bienk 2010: 92).

- Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven

Eng verbunden mit der Einstellung sind die Einstellungsgröße und die Kameraperspektive. Die Einstellungsgröße „bezeichnet die Distanz oder Nähe, mit der der Zuschauer mit dem Filmgeschehen konfrontiert ist“ (Mikos 1997 zit. in Bienk 2010: 52). Sie bestimmt, wie, also aus welchem Sichtverhältnis, das Filmpublikum eine bestimmte Aufnahme des Films wahrnimmt und wie groß Personen oder Objekte relativ zum Frame (siehe dazu Bienk 2010: 38) wirken.

Grundsätzlich und zur besseren Einteilung wird in acht unterschiedliche Einstellungsgrößen unterschieden (vgl. ebd.: 54ff, Gröne et al.: 232ff.):

- Detail: Stark vergrößerte Aufnahme eines Elements wie z.B. eines Gesichtsteils oder eines Gegenstandes.

⁸ Als Beispiel für einen sichtbaren Schnitt sei die Parallelmontage genannt, die „zwei sehr verschiedene Handlungsstränge [...] durch direkte Gegenüberstellung in eine inhaltliche Beziehung“ (Korte 2010: 46) bringt. „Es geht, generell gesagt, mit dieser Form der Montageverwendung darum, nicht nur Sichtbares *sichtbar* zu machen, sondern durch Aufzeigen der Kausalzusammenhänge, der Hintergründe einer Handlung, eines Geschehens oder einer Situation in ihrer Verallgemeinerung das Sichtbare durchschaubar zu machen.“ (Korte 2010: 46f.). Als weitere sichtbare Schnitte können z.B. Match Cut, Jump Cut oder Short Cut genannt werden (siehe Bienk 2010: 90).

- Groß: Der ganze Kopf der abgebildeten Person erfüllt den Bildrahmen, wodurch Mimik und Gefühlsausdruck betont werden.
- Nah: Die handelnde Person wird vom Oberkörper bis zum Kopf gezeigt. Diese Einstellungsgröße wird oft für Dialogszenen verwendet, da neben der Mimik auch die Gestik erfasst werden kann.
- Amerikanisch: Diese Einstellung reicht vom Kopf bis zum Oberschenkel.
- Halbnah: Die handelnden Personen sind in voller Größe zu sehen. Das Augenmerk des Filmpublikums ist auf die Interaktion der Personen gerichtet, wobei auch die nähere Umgebung zur Orientierung sichtbar ist.
- Halbtotale: Zwar sind Personen in ganzer Größe, jedoch nur als Teil des Bildes zu sehen. Eine große Rolle spielen auch die sichtbare unmittelbare Umgebung und die Aktionen der Personen.
- Total: Das Filmpublikum erhält einen räumlichen Eindruck des Geschehens, dessen Szenerie im Überblick erfasst wird. Im Vordergrund steht also der Schauplatz, obwohl Menschen klein zu sehen sind und durchaus lokalisiert werden können. Diese Einstellung kann zum Beginn einer Sequenz bzw. eines Filmes verwendet werden, um den Handlungsraum vorzustellen.
- Weit/Panorama: Aus großer Entfernung wird dem Filmpublikum der Überblick über eine Stadt, Landschaft oder ein größeres Gebiet gegeben. Menschen sind, wenn überhaupt, nur sehr klein zu erkennen. Wie die Totale wird diese Einstellung oft zu Beginn oder Ende eines Films oder von Filmabschnitten verwendet, um einen atmosphärischen Überblick zu vermitteln.

Wie schon erwähnt, dient diese Gliederung der Einstellungsgrößen nur der Übersicht. Die Anzahl der möglichen Einstellungsgrößen ist im Prinzip unendlich groß, da nicht immer jedem Filmbild eine eindeutige Einstellungsgröße zugeordnet werden kann (vgl. Bienk 2010: 53). So wird es mit der Zuordnung beispielsweise schon kompliziert wenn mehrere Personen auf unterschiedlichen Raumebenen zu sehen sind. Korte schlägt deshalb vor, dass „eine Vereinfachte Differenzierung der Einstellungsgrößen – Totale, Nahe und Große – vollkommen“ ausreicht (Korte 2010: 35). Eine weitere Schwierigkeit, Einstellungsgrößen zu

klassifizieren, ergibt sich daraus, dass sich oft gar keine Personen im Bild befinden, anhand derer sich eine eindeutige Einstellungsgröße zuordnen lässt.

Auch die Perspektive, aus der das Geschehen gefilmt wird, ist für die Wirkung auf das Filmpublikum von großer Bedeutung. Zu nennen sind hier die Normalsicht, die Untersicht und die Obersicht (vgl. Bienk 2010: 57):

Die Normalsicht ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die Kamera gegenüber dem Objekt oder der Person in etwa auf Augenhöhe befindet. Bei der Untersicht bzw. Froschperspektive ist die Kamera in Bauchhöhe oder niedriger auf die Person oder den Gegenstand gerichtet, welche/r dadurch dem Filmpublikum mächtig oder bedrohlich erscheint. Bei der Obersicht bzw. Vogelperspektive blickt die Kamera von einer höheren Position auf das Dargestellte. Dies kann den Eindruck von Kontrolle und Überblick erwecken (vgl. Grüne et al. 2009: 234).

- Kamerabewegungen

Schließlich sind noch die Kamerabewegungen zu nennen, die das Geschehen lebhafter wirken lassen und deren Einsatz unterschiedliche Wirkungen auf das Filmpublikum haben kann:

Beim Kamerataschen schwenk ist die Kamera an einem fixen Ort platziert und folgt horizontal, vertikal, diagonal oder in einer Kreisbewegung Personen oder Objekten. Durch den Schwenk kann man etwa eine sich bewegende Aktion verfolgen, wodurch das Filmpublikum aktiver in das Geschehen eingebunden wird. Weiters lassen sich durch den Schwenk für die Handlung essenzielle Aspekte miteinander verbinden oder deren logischen Zusammenhang herstellen (vgl. Bienk 2010: 60). Der Reißschwenk, ein sehr schnell durchgeführter Schwenk, kann die Hektik einer Situation verdeutlichen oder deren Dramatik verstärken (vgl. Korte 2010: 37). Vergleicht man den Schwenk mit der Bewegung des Kopfes, erinnert die Kamerafahrt an die Bewegung des ganzen Körpers (vgl. Bienk 2010: 60).

Bei der Kamerafahrt kann sich die Kamera – auf einem fahrbaren Untersatz befindlich – in unterschiedlichem Tempo auf ein Objekt oder eine Person hin oder davon weg bewegen bzw. neben einem Objekt/ einer Person herfahren (Parallelfahrt). Wird etwa eine Verfolgungsfahrt gefilmt, bewegt sich die Kamera oft gleich schnell wie die sich im Bild bewegenden Gegenstände. Erfolgt die

Kamerabewegung durch die Handkamera, d.h. bewegt sich die Kamera nicht mittels fahrbarem Untersatz, sondern wird auf den Schultern getragen, entstehen dadurch wackelige Bilder, die dem Geschehen besondere Dynamik verleihen und dem Filmpublikum Stress oder Hektik vermitteln können (vgl. ebd.: 61).

Im Prinzip dient der Einsatz von Kamerabewegungen oft dazu,

„das jeweilige Detail im inhaltlichen oder räumlichen Kontext verorten zu können, die gezeigte >action< spannungssteigernd zu intensivieren oder aber um den Handlungsfluss zu beschleunigen.“ (Korte 2010: 37).

Nach diesem Exkurs zur Klärung einiger filmtechnischer Begriffe und deren Einsatz bei der Filmgestaltung komme ich nun zum eigentlichen Punkt und analysiere die Bildebene in *El caso Pinochet*.

„Der <<Kamerablick>> organisiert das Filmbild; durch ihn wird der Ausschnitt gewählt, der dem Betrachter von der Welt des Films gezeigt wird. Es ist allein die Kamera, die bestimmt, was man sieht – und auf welche Art und Weise man es sieht. Insofern kann man sagen, dass das Filmbild nicht einfach nur abbildenden Charakter hat; es reproduziert nicht einfach nur ein Bild, sondern es produziert es, und in diesem künstlerisch-ästhetischen Produkt wird die Art und Weise sichtbar, in der der Regisseur und Kameramann die darzustellende Welt sehen und wie sie wollen, dass der Betrachter sie wahrnimmt.“ (Bienk 2010: 52)

Bei den Einstellungsgrößen wurde schon erläutert, wie wichtig die Wahl dieser für eine vom/ von der Regisseur/in gewünschte Wirkung beim Publikum ist. Außerdem „ist die gewählte Einstellungsgröße“, wie Korte schildert, „von zentraler Bedeutung, um die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt zu beeinflussen“ (Korte 2010: 34).

Um die zitierten Aussagen auf ihre Relevanz zu überprüfen, untersuche ich die Bildebene in *El caso Pinochet* vor allem auf Beispiele, anhand derer der gezielte Einsatz von Einstellungsgröße, Kameraperspektive und Kamerabewegung für eine derartige Beeinflussung des Publikums zum Tragen kommt. Dafür erstelle ich im Folgenden für ausgewählte Filmpassagen Einstellungsprotokolle, die ich im Anschluss jeweils kommentiere.

Das erste Einstellungsprotokoll behandelt einen Teil der Einleitungssequenz (CP1: 00:03:12 – 00:07:25 bzw. Nr. 1 – Nr. 5), in dem Angehörige von Verschwundenen vor der Kamera sprechen:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
1	21"	Nahaufnahme/ Großaufnahme, langsamer Kamerataschenwinken nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Gesichter der Angehörigen, wortlos vor sich hinstarren	Gegen Ende des Schwenks beginnt eine Frauenstimme im Off zu sprechen
2	46"	Nahaufnahme, Zoom, Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Sprechende Mutter von Verschwundenem. Foto ihres verschwundenen Sohnes, das sie auf Brust trägt.	Frau, im On, spricht mit weinerlicher Stimme über verstorbenen Sohn
3	105"	Großaufnahme, Schwenk nach unten und oben – dem Gesicht des Sprechenden folgend, Zoom, Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Sprechender Bruder von Verschwundenem, der zum Ende der Einstellung zu weinen beginnt	Bruder von Verschwundenem sagt (im On), dass dieser in seinen Kindern weiterlebt
4	60"	Halbnah, langsamer Zoom von Halbnah zu Nah-/Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Vier Angehörige der Verschwundenen, sitzend, im Hintergrund Teile der Atacamawüste, wo die entdeckten Skelette ausgegraben wurden. Einer der sitzenden Männer beginnt zu sprechen und zeigt auf Hintergrund (Landschaft). Sein Gesicht blickt weiter in Kamera.	Autogeräusche von nahegelegener Straße, Mann spricht (im On) über vom Pinochet-Regime verübten Morde
5	7"	Halbnah, Abblende	Angehörige der Verschwundenen, sitzend, schweigend in unterschiedliche Richtungen schauend	-

Die Groß- bzw. Nahaufnahmen dieser Sequenz, in Verbindung mit den Aussagen der sprechenden Personen, vermitteln dem Filmpublikum unmissverständlich die Trauer und den Schmerz, den sie über den Verlust ihrer verschwundenen und getöteten Angehörigen empfinden. Abgesehen davon, dass sie dies auch offen aussprechen, wird ihre Situation durch die Großaufnahmen der weinenden Gesichter verdeutlicht. Überdies hinaus wird durch die Halbnahme, in der die Menschen sitzend, wortlos und mit gesenktem Kopf vor sich hinstarren, den Ort des Verbrechens im Hintergrund, zusätzlich die Dramatik ihrer Lage vermittelt.

Die folgenden zwei Einstellungsprotokolle (CP1: 00:10:10 – 00:10:33 bzw. Nr. 6 – Nr. 12 und 00:11:20 – 00:11:35 bzw. Nr. 13 – Nr. 15) beschreiben Sequenzen im Aktenarchiv der *Vicaría de la Solidaridad*, in dem die Fälle der DD protokolliert, angelegt und archiviert wurden und als Beweis der Existenz von Opfern des gewaltsamen Verschwindenlassens dienen:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
6	3"	Halbnah, unsichtbarer Schnitt	Regal mit Aktenordnern von Fällen der DD	Voice Over aus dem Off: „La oposición democrática pudo organizar un archivo de las personas torturadas,
7	4"	Nahaufnahme, starke Untersicht, unsichtbarer Schnitt	Nummerierte Ordner im Regal	desaparecidas o ejecutadas.
8	3"	Großaufnahme, Kamera in Schieflage, unsichtbarer Schnitt	Ordner, sortiert nach Datum und Beschriftung	La iglesia católica y otras organizaciones sostuvieron este
9	3"	Nahaufnahme, starke Untersicht von schräg rechts, unsichtbarer Schnitt	Nummerierte Ordner im Regal	enorme archivo de la memoria y el terror.
10	3"	Nahaufnahme, starke Untersicht von schräg links, unsichtbarer Schnitt	s.o.	Este organismo se llamó
11	3"	Großaufnahme, starke Untersicht, unsichtbarer Schnitt	Unterseite von Ordnern (scharf im Vordergrund), weitere Ordner (unscharf im Hintergrund)	<i>Vicaría de la Solidaridad</i> y tuvo un equipo de abogados
12	5"	Nahaufnahme, starke Untersicht von schräg rechts, Schieflage der Kamera, harter Schnitt	Nummerierte Ordner im Regal	que luchó incansablemente por los derechos humanos.”

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
13	5"	Großaufnahme, leichter Schwenk nach rechts und gleichzeitiger Zoom, unsichtbarer Schnitt	Schublade, voll mit Dateikarten von Fällen der DD, die ausgefahren wird	Geräusch des Öffnens der Schublade
14	4"	s.o.	Weitere Schublade, s.o.	s.o.
15	6"	s.o., harter Schnitt	s.o.	s.o., gegen Ende der Einstellung setzt die Stimme des Anwaltes

			Garrretón ein, der ab der folgenden Einstellung interviewt wird
--	--	--	---

Beide Sequenzen setzen sich aus einer Aneinanderreihung kurzer Einstellungen zusammen, wobei alle Einstellungen dasselbe Motiv ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Beim ersten Einstellungsprotokoll sind dies die sich in den Regalen befindlichen Aktenordner mit Fällen von DD, die in jeder Einstellung aus unterschiedlicher Kameraposition und –perspektive fokussiert werden. Bei Einstellung Nr. 6 wird ein Überblick über die von der *Vicaría de la Solidaridad* archivierten Akten gegeben, während das Voice Over ebendiese Archivierung kommentiert. Die in den folgenden Einstellungen verwendeten Nah- und Großaufnahmen, sowie besonders der Einsatz der starken Untersicht auf die in dieser Weise schier unendlich hoch wirkenden Aktenregale, vermitteln dem Filmpublikum ein Gefühl für das ungeheure Ausmaß der vorgefallenen Menschenrechtsverletzungen. Verstärkt wird dies durch den Kommentar des Voice Over, das in Einstellung Nr. 9, während die Aktenmappen aus der Froschperspektive gefilmt werden, vom „*enorme archivo de la memoria y el terror*“ spricht.

Auch beim zweiten Einstellungsprotokoll stehen die Fälle der DD (bzw. die Dateikarten, in denen diese archiviert sind) eindeutig im Vordergrund. Die Sequenz besteht aus drei kurzen Einstellungen, wobei die zweite und dritte genau genommen jeweils eine Wiederholung der ersten darstellen: Es wird jeweils dieselbe Aktion – nämlich das Ausziehen der mit Dateikarten gefüllten Schubladen – in fast identischer Kameraeinstellung, -perspektive und –bewegung gefilmt. Diese Einstellungswiederholungen und der Zoom auf die mit Dateikarten fast überfüllten Schubläden verdeutlichen ebenfalls den beträchtlichen Umfang der archivierten Fälle, die Zeugnis der unter Pinochet begangenen Verstöße gegen Menschenrechte ablegen.

Das anschließende Einstellungsprotokoll beschreibt den ebenfalls schon in der Inhaltsgabe angedeuteten Moment nach der Freilassung Pinochets, in dem die zuvor protestierenden Chilen/innen in London schweigend und in Reih und Glied stehend gefilmt werden (CP2: 00:25:55 – 00:27:32, bzw. Nr. 16 – Nr. 18):

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
16	46"	Nah- bis Großaufnahmen, durchgehender, langsamer Schwenk nach rechts, Auf- und Abbewegungen der Kamera (um die unterschiedlichen Gesichter einzufangen), unsichtbarer Schnitt	Gesichter der zuvor protestierenden Exilchilen/innen, die mit teils ausdrucksloser, teils versteinerter Miene in die Kamera bzw. auf den Boden oder in andere Richtungen schauen	Straßen-geräusche, Glockenschlägen des Big Ben
17	42"	Großaufnahme, Schwenk nach rechts oben, Nahaufnahmen, Schwenk nach rechts mit Auf- und Abbewegungen (s.o.), Großaufnahme, Schwenk nach unten, Schwenk nach rechts, Schwenk nach rechts oben, Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	s.o., die Kamera bleibt aber zwischen den Schwenks für kurze Momente in den Gesichtern einiger Personen stehen: zunächst in dem eines Mannes, der an der Kamera vorbeistarrt, dann in dem einer Frau, die ebenfalls in eine andere Richtung blickt, eine weitere Frau schließt bei traurigem Gesichtsausdruck die Augen und schließlich blickt ein Mann ohne Regung in die Ferne.	s.o.
18	8"	Halbtotale, Abblende	Im Vordergrund die versammelten Personen, die vorher in Groß- und Nahaufnahmen zu sehen waren, hockend und stehend: Sie blicken in unterschiedliche Richtungen, halten Transparente und Instrumente und vorne in der Mitte eine Chile-Fahne in den Händen. Im Hintergrund sieht man den Palace of Westminster	Straßen-geräusche

Wie schon im ersten analysierten Einstellungsprotokoll konzentriert sich hier ein Großteil der Kameraaktivität darauf, die Gesichtsausdrücke der abgebildeten Personen einzufangen, um so die Stimmungslage, in der sie sich befinden, zu verdeutlichen. Die langsamten Kamerabewegungen, die Nah- und Großaufnahmen, sowie das teilweise Verharren in einzelnen Gesichtern verstärken den Ausdruck von Enttäuschung, Frustration, und Ärger der Pinochet-Gegner/innen über das Urteil, das dessen Straffreiheit besiegt. Darüber hinaus – so lässt sich interpretieren – bringt diese Sequenz eindrucksvoll die Gefühlslage all jener zum Ausdruck, die sich für die Sanktionierung der Täter von Menschenrechtsverletzungen einsetzen, deren gescheiterte Umsetzung als herbe Niederlage aufgefasst werden muss.

Sie wirkt durch die Positionierung der Personen und die hervorgehobenen Gesichtsausdrücke vom Regisseur Guzmán gekonnt inszeniert, um dem Filmpublikum unmissverständlich die Botschaft, die aus dieser Situation entnommen werden kann, zu vermitteln.

Als letztes Einstellungsprotokoll zur Analyse der Bildebene von *El caso Pinochet* betrachte ich eine Sequenz, in der der Einsatz von Archivbildern im Zusammenhang mit dem filmischen Erzählen im Zentrum des Geschehens steht. Bevor und während das Voice Over den Anwalt Juan Garcés vorstellt, wird dieser beim Betrachten von Fotografien aus der Zeit der Machtübernahme Pinochets gefilmt und wie er anhand dieser Bilder den Ablauf der Ereignisse vom Tag des Putsches und dessen Folgetagen kommentiert (CP1: 00:07:25 – 00:10:00 bzw. Nr. 19 – Nr. 35):

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
19	14"	Aufblende, Over-Shoulder-Shot ⁹ , Nahaufnahme, leichter Schwenk nach unten, Schwenk nach links, unsichtbarer Schnitt	Rückansicht/ Profil von Garcés, Fotos vom Präsidentenpalast am Tag des Putsches	Garcés im On: „En estas fotos se ve el asedio polos blindados y la infantería al palacio.
20	4"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Gesicht von Garcés	-

⁹ Das Over-Shoulder-Verfahren ist eine Variante der Kameraführung, bei der normalerweise Dialoge zweier Gesprächspartner gefilmt werden. Dabei verläuft der Blick der Kamera über die Schulter der zuhörenden Person, während man die sprechende Person von vorne sieht (vgl. Bienk 2010: 87)

21	10"	Over-Shoulder-Shot, Nahaufnahme, Schwenk nach rechts unten, unsichtbarer Schnitt	Garcés, der Foto von Soldaten betrachtet, die den Palast verlassen	Este es el momento en lo cual la escolta presidencial de carabineros abandona el palacio
22	8"	Over-Shoulder-Shot, Nahaufnahme, Schwenk nach rechts unten, unsichtbarer Schnitt	s.o.	y salieron todos los carabineros. Ninguno quiso cumplir con su deber de defender al, al gobierno.
23	4"	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Obere Gesichtshälfte Garcés'	-
24	7"	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Foto in Händen Garcés', das den brennenden Palast zeigt	Esto ya es después del bombardeo aéreo. El palacio arde.
25	4"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Gesicht von Garcés	Incendio.
26	10"	Detailaufnahme, Schwenk nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Fotos, die die Verhaftung der dem Präsidenten Allende unterstellten Truppen durch Soldaten zeigen. Garcés deutet mit dem Finger auf Details.	Y estas son secuencias después del asalto y del bombardeo cuando salen los civiles del equipo del presidente. Y aquí están
27	12"	Großaufnahme, Schwenk nach rechts unten, Over-Shoulder-Shot, leichter Schwenk nach links, unsichtbarer Schnitt	Garcés betrachtet mit der Lupe die Fotos, die er kommentiert	varías de las personas detenidas ese día. Torturadas en el regimiento 'Tacna' de Santiago y desaparecidas después desde entonces. A esto queda reducido un gobierno cuando se han amotinado los soldados en cualquier país del mundo.
28	18"	Nahaufnahme, Schwenk nach links, leichter Schwenk nach rechts oben, unsichtbarer Schnitt	Garcés nimmt einige Fotos in die Hand und betrachtet sie. Er zeigt auf zwei weitere, auf denen man die	Y ésta es la residencia personal del presidente, también

			abgebrannte Residenz Allendes sieht	bombardeada y saecada."
29	12"	Nahaufnahme – Detail, Schwenk nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Zwei Fotos, die Pinochet (einmal mit, einmal ohne andere Militärs) salutierend ablichten	Voice Over aus dem Off: "En 1973 el general Augusto Pinochet dio un golpe de Estado en Chile
30	7"	Detailaufnahme, Schwenk nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Fotos von durch Straße rollendem Panzer und Soldaten	contra el presidente Salvador Allende, iniciando una dictadura que duró 17
31	7"	Detailaufnahme, Schwenk nach unten, leichte Drehung der Kamera nach rechts, unsichtbare Schnitt	s.o.	años. Con el pretexto de barrer el comunismo, Pinochet
32	6"	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Foto, auf dem Soldaten und auf dem Boden liegende Personen zu sehen sind	barrió todas las instituciones democráticas y se quedó en el poder hasta
33	5"	s.o.	Foto mit Szene vom Putsch, das durch Lupe betrachtet wird	1990. En esa época Juan Garcés,
34	6"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Gesicht von Garcés	un abogado español , fue el principal consejero de Allende. Vivió en carne propia
35	13"	Detailaufnahme, Schwenk nach rechts, harter Schnitt	Foto mit Soldaten und Pinochet, das durch Lupe betrachtet wird	el asalto del palacio pero logró salvar la vida y volver a Madrid donde 23 años más tarde se convirtió en el principal abogado del caso Pinochet."

In diesem, auch in der Inhaltsangabe erwähnten, Filmabschnitt schildert Juan Garcés anhand der Archivbilder den Ablauf des Putsches und der Folgetage. Durch den Over-Shoulder-Shot werden dem Filmpublikum stets diejenigen Fotografien gezeigt, die Garcés selbst auch gerade betrachtet. Die zahlreichen Kameraschwenks und die Einstellungen, durch die die Fotografien mehr oder weniger detailliert dargestellt werden vermitteln dem/ der Zuseher/in das Gefühl,

als würde man die Fotos persönlich in den Händen halten und betrachten, während Garcés die jeweilige zum Foto passende Szene kommentiert. Der Einsatz der Archivbilder wird hier demnach einerseits dazu verwendet, den Sachverhalt und den Verlauf der Ereignisse mittels vor Ort geschossenen Fotos zu veranschaulichen, andererseits wird das Filmpublikum dadurch sozusagen in die Tage des Putsches (zurück)versetzt und die betrachteten Ereignisse erscheinen hochaktuell und zeitnah (siehe dazu auch das Kapitel des Filmvergleichs 4.3).

- Schrift im Film

Neben den eben erläuterten und analysierten filmtechnischen Mitteln zählt auch die Schrift im Film zur Bildebene. Prinzipiell ist die Schrift im Film entweder diegetisch (Teil der Filmwelt) oder nicht-diegetisch (nur sichtbar für das Filmpublikum) (vgl. Bienk 2010: 33f.). In *El caso Pinochet* kommen nur wenige diegetische Schriftelemente zum Einsatz, die einerseits informativen Charakter besitzen, andererseits aber auch – wie die oben beschriebenen Stilmittel – auf die Forderung Pinochets Verhaftung hinweisen sollen: Als Beispiel für Ersteres können die Großaufnahme des an der Eingangstür angebrachten Namens der Klinik, in der Pinochet verhaftet wird oder die Nahaufnahme deren Adresse (CP1: 00:47:09 – 00:47:11 bzw. CP1: 00:47:20 – 00:47:22) genannt werden. Letzteres wird durch die Aufnahme unterschiedlicher Transparente von Protestierenden, die sich für die Inhaftierung Pinochets einsetzen, suggeriert.

Im Film angewandte nicht-diegetische Schriftelemente, als Untertitel eingesetzt, haben vor allem zwei Funktionen: Zum einen werden so die sprechenden Personen mit Namen vorgestellt, zum anderen werden englische Interviews ins Spanische übersetzt.

4.1.3.3 Tonebene

Die Tonebene eines Films wird durch sämtliche im Film vorkommende Tonquellen – also Geräusche, Musik und Sprache – bestimmt und trägt maßgeblich zur Wahrnehmung des Filmgeschehens durch das Filmpublikum bei (vgl. ebd.: 95).

Bei der Herkunft des Tons wird grundsätzlich zwischen On-Ton und Off-Ton unterschieden: Kommt der Ton aus dem On, so ist die Geräuschquelle im Film

selbst zu sehen und auch für die Filmwelt wahrnehmbar (also z.B. die sprechende Person in einem Dialog). Ist die Tonquelle nicht zu sehen, spricht man vom sog. Off-Ton. Hierbei muss jedoch wiederum unterschieden werden, ob die Quelle in der Filmwelt (also auch für die Schauspieler/innen) hörbar, jedoch nicht im Bild sichtbar ist, oder ob sie nur für das Filmpublikum, aber nicht innerhalb der Filmwelt zu hören ist.¹⁰

Wird das Filmgeschehen von einer Stimme aus dem Off – also nur für das Filmpublikum hörbar – kommentiert und erzählt, spricht man vom Voice Over.

Nicht verwechselt werden darf das Voice Over (respektive Stimme aus dem Off) mit der Off-Stimme: Diese ist zwar ebenfalls einer sprechenden Person zuzuordnen, die sich nicht im Bild befindet, kann aber im Gegensatz zum Voice Over auch von der Filmwelt wahrgenommen werden (vgl. Gröne et al. 2009: 236). Das ist beispielsweise der Fall, wenn bei einem Dialog die zuhörende Person gefilmt wird, die sprechende Person jedoch zu hören ist.

Das Voice Over ist besonders in Dokumentarfilmen eine beliebte Methode, anhand der die Handlung kommentiert wird oder Informationen vermittelt werden. Auch in *El caso Pinochet* spielt das Voice Over, wie schon der Inhaltsangabe und den Einstellungsprotokollen zu entnehmen ist, nicht nur innerhalb der Tonebene, sondern auch bezüglich des filmischen Erzählens und der Erzählperspektive eine zentrale Rolle: Neben den im Film sprechenden Personen bildet es die wichtigste Erzählinstanz, in dem es die Interviewpartner/innen vorstellt, über geschichtliche Ereignisse informiert und handlungsrelevante Fakten (wie etwa den Ablauf der Gerichtsverhandlungen und des Prozesses gegen Pinochet) kommentiert, die für das Filmpublikum nicht sichtbar sind.

Abgesehen davon, dass Patricio Guzmán als Voice Over fungiert, ist er, wenn auch nur sehr kurz, als Stimme aus dem Off zu hören, und zwar, in dem er im Interview die als Luisa vorgestellte Mutter zweier von der Polizei Pinochets getöteten Söhne auffordert, zu erzählen, wie diese ums Leben kamen.

Durch das tiefe Einatmen der Frau, ihrem von Trauer erfüllten Blick und der langen Pause, bis sie zu sprechen beginnt, wird der Szene zusätzliche Dramatik verliehen.

¹⁰ Vgl. dazu etwa das Bsp. zum Unterschied von „Musik im Film“ und „Filmmusik“ in Bienk 2010: 95

Sonstige Geräusche aus dem On und Off spielen eine eher untergeordnete Rolle. Es ist keine Filmmusik aus dem Off vorhanden, nur die Protestierenden, die sich gegenüber Pinochets Haus in London versammeln, gemeinsam trommeln und lautstark singen, produzieren Musik aus dem On.

4.1.3.4 Zeit und Ort

Bereits zu Beginn der Inhaltsangabe ist angeführt, dass sich der Großteil des Handlungszeitraumes von *El caso Pinochet* über fünf Jahre erstreckt – nämlich von 1996, als der Anwalt Castresana mit seinen Nachforschungen beginnt, bis 2001, als Pinochet freigesprochen wird und nach Chile zurückkehren kann, wo er seitens der Politik nun jedoch auch nach und nach weniger Unterstützung erhält und auf Nachdruck des Anwalts Juan Guzmáns gegen ihn ermittelt wird. Außerdem reichen Teile der Handlung, in denen die Opfer bzw. deren Angehörigen sprechen oder das Einsetzen der Militärdiktatur erklärt wird, auch zurück in die Zeit der Diktatur.

Spricht man im Zusammenhang mit einem Film oder in der Literatur über die Zeitgestaltung der Handlung, kommt man um die Begriffe Erzählzeit und Erzählte Zeit nicht herum. Unter der Erzählzeit versteht man die Zeit, die notwendig ist, damit man etwas in Echtzeit erzählt oder liest. Die Erzählte Zeit meint die Zeitspanne, über die sich eine Filmhandlung bzw. die Handlung eines Buches selbst erstreckt. Im Falle eines Filmes beträgt die Erzählzeit im Normalfall zwischen eineinhalb und drei Stunden. Die Erzählte Zeit hingegen kann sich von wenigen Sekunden bis hin zu Jahrzehnten oder Jahrhunderten erstrecken, je nachdem, über welchen Zeitraum sich die Handlung eben erstreckt (vgl. Bienk 2010: 123). Wie Bienk erläutert, ergeben sich drei Arten von Verhältnissen zwischen Erzählzeit und Erzählter Zeit (vgl. ebd.: 123f.):

Diese sind zum einen die Deckungsgleichheit, bei der die Erzählzeit der Erzählten Zeit entspricht, Ereignisse werden somit in Echtzeit gezeigt. Weiters kann dieses Verhältnis durch die Raffung dargestellt sein, bei der die Erzählte Zeit länger als die Erzählzeit ist. Unter die Raffung fallen auch die Ellipse (Vorgänge der Erzählten Zeit werden ausgelassen und vom Publikum als deutlicher Zeitsprung wahrgenommen) und der Zeitraffer (ein längere Zeit dauernder Prozess wird gefilmt, wird aber deutlich schneller als in Echtzeit wahrgenommen). Schließlich

gibt es noch die Dehnung, bei der die Erzählte Zeit kürzer ist als die Erzählzeit. Eine Form der Dehnung ist beispielsweise die Zeitlupe.

El caso Pinochet bedient sich vor allem der Deckungsgleichheit und der Raffung: Prinzipiell ist die gesamte sichtbare Handlung deckungsgleich und somit in Echtzeit wahrnehmbar: Sämtliche Gespräche und Interviews, die Demonstrationen, sowie Ausschnitte der Gerichtsverhandlungen werden deckungsgleich gezeigt. Betrachtet man jedoch die nicht sichtbare Handlung, also vor allem die vom Voice Over geschilderten geschichtlichen Fakten, Vorgänge und Ereignisse, muss von einer starken Raffung die Rede sein.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass jegliche Sequenzen des Films deckungsgleich aufgenommen sind. Durch Schnitt und Montage dieser Sequenzen und der erzählten Handlung durch das Voice Over (der Handlungszeitraum beträgt wie gesagt fünf Jahre und reicht sogar bis in die Tage des Militärputsches zurück) ist aber die Erzählzeit deutlich kürzer als die Erzählte Zeit.

Was die im Film vorkommenden Orte betrifft, so ist eine diesbezügliche Analyse nicht sonderlich aufwendig zu gestalten: Wie Guzmán selbst auf seiner Website erwähnt, reiste er nach der Kenntnisnahme von Pinochets Verhaftung mit seinem Filmteam nach London, Madrid und Santiago de Chile, um den Film zu realisieren (vgl. Offizielle Website Patricio Guzmán: o.J.b). Außerdem sind, wie der Inhaltsangabe und dem Kapitel der Bildebene zu entnehmen ist, einige Sequenzen in der Atacamawüste aufgenommen worden.

4.2 *El diario de Agustín* von Ignacio Agüero

Ganze sechs Jahre dauerte es, bis der 2008 erschienene Dokumentarfilm *El diario de Agustín* im chilenischen öffentlichen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Der öffentlich rechtliche TV- Sender *TVN* sicherte sich die exklusiven Rechte am Film, zeigte diesen jedoch trotz anhaltender Vorwürfe der Zensur und Verstöße gegen die Meinungsfreiheit nicht vor dem 6. Juli 2014 um 00:30 Uhr nachts (vgl. Leal 2014).¹¹

¹¹ Für nähere Details siehe: Ulloa 2013

Dieser eher unüblichen Uhrzeit für einen Film, der im Fernsehen erstausgestrahlt wird (es sei denn, es handelt sich um einen Film, der nicht ohne Altersbeschränkung freigegeben ist), kam der Umstand hinzu, dass er im Fernsehprogramm der bedeutenden Tageszeitung *El Mercurio* keine Erwähnung fand (vgl. ebd.).

Diese Tatsache weist schon darauf hin, dass *El diario de Agustín* ein äußerstbrisantes Thema zum Inhalt hat, das einigen politisch einflussreichen Personen des Landes ein Dorn im Auge zu sein schien, einem breiten Publikum (in diesem Fall der Bevölkerung Chiles) nähergebracht zu werden.

Der 80-minütige *El diario Agustín* ist wohl einer der bekanntesten Filme des vom in Kapitel 3.5 vorgestellten Regisseur Ignacio Agüero. Agüero produzierte den Dokumentarfilm in Zusammenarbeit mit Fernando Villagrán und konnte damit folgende Preise gewinnen:

- Zweiter Platz beim 30. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano in La Habana 2008
 - Preis für den besten lateinamerikanischen Dokumentarfilm und bester Ton beim Festival Internacional Atlanticdoc in Uruguay 2008
 - Premio Altazor für die beste Regie in der Kategorie Dokumentarfilm in Santiago de Chile 2009
- (vgl. DiCREA o.J.)

4.2.1 Inhalt

Eine Gruppe von Publizistikstudent/innen des Instituto de la Comunicación e Imagen der Universidad de Santiago de Chile rund um die Koordinatorin Claudia Lagos hat sich im Zuge eines universitären Projektes zum Ziel gesetzt, die mediale wie politische Rolle einer der auflagenstärksten und mächtigsten Tageszeitungen des Landes, *El Mercurio*, in der Zeitgeschichte Chiles innerhalb der letzten 30 Jahre (zur Zeit deren Recherche) zu untersuchen.¹²

¹² Im Jahr 2009 erfolgte die Veröffentlichung des von Claudia Lagos herausgegebenen und dem Film fast gleichnamigen Buches *El diario de Agustín: Cinco estudio de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*, in dem die Investigationen der Student/innen zusammengefasst sind (vgl. icei.uchile o.J., Estreda 2009)

In sieben chronologisch geordneten und in unterschiedlichem Umfang behandelten Kapiteln werden im Film, in dem die Student/innen bei ihren Nachforschungen vom Drehteam begleitet werden, die Verwicklung und Berichterstattung von *El Mercurio* in und über den Militärputsch am 11. September 1973 und dessen Vorgeschichte, sowie die darauffolgenden Jahre der Diktatur bis 1990, unterteilt.

Mittels Archivbild- und Tonträgern wird dem Filmpublikum in einer etwa fünfminütigen Einleitung ein erster Eindruck zur Historie von *El Mercurio*, sowie zu dessen Verbindung zur Politik vermittelt. So sind zum Beispiel Originalaufnahmen von der Feier zum 130. Jubiläum der Tageszeitung 1974 in Anwesenheit von Pinochet, oder mit Beschreibungen untertitelte Aufnahmen vom aktuellen Besitzer Agustín Edwards Eastman (daher röhrt auch der Titel des Films), in denen er mit wichtigen politischen Persönlichkeiten des Landes abgebildet ist, zu sehen. Außerdem werden Portraits der männlichen Vorfahren Edwards Eastmans, die ebenfalls alle den Namen Agustín Edwards trugen und jeweils Eigentümer der 1900 gegründeten Tageszeitung waren, gezeigt.¹³

Auf die Einleitung folgt das erste Kapitel „*El Mercurio* miente“. Dieses beginnt damit, dass die oben schon erwähnten Student/innen im Plenum das Vorhaben ihres Projektes und ihre Fragestellungen untereinander und mit Claudia Lagos besprechen.

Das erste der zahlreichen von der Student/innengruppe initiierten Interviews findet mit dem ehemaligen Geschäftsführer von *El Mercurio* und Berater Agustín Edwards Eastmans, Juan Pablo Illanes, statt. Nachdem ihn Claudia Lagos über Umfang des geplanten Projekts und dessen Einbindung in den Dokumentarfilm berichtet, sichert er zwar die grundsätzliche Kooperation zu, „pero lo del

¹³ 1827 wurde in Valparaíso mit *El Mercurio de Valparaíso* als „Zeitung für Wirtschaft, Politik und Literatur“ (Wilke 1994: 32) die älteste heute noch existierende Tageszeitung Chiles und ganz Südamerikas gegründet. Ab 1875 gelangte *El Mercurio de Valparaíso* in den Besitz des Edwards-Clans.

Agustín Edwards Mac Clure, einer der Vorfahren Agustín Edwards Eastmans, gründete 1900 in Santiago de Chile die als rechtskonservativ eingestufte Tageszeitung *El Mercurio*. Der als hinsichtlich Journalismus und Informationsservice sehr modern geltende *Mercurio* übertraf (bezüglich der Auflagestärke) bald seinen Namensgeber aus Valparaíso und stieg zur bis heute einflussreichsten Tageszeitung Chiles auf. (vgl. Wilke 1994: 32ff.)

Aktuell erscheinen aus dem Verlagshaus *El Mercurio SAP* außer *El Mercurio* noch die Tageszeitungen *Las Últimas Noticias* und das Abendblatt *La Segunda*, sowie 20 weitere regionale Zeitschriften. (Agüero 2008). Natürlich ist *El Mercurio* auch über das Internet präsent (siehe: emol 2017).

documental me [Anm.: Illanes] gustaría dejarlo congelado“ (Agüero 2008: 08:15 – 08:20).

Nach dem Interview sind Originalfilmaufnahmen von Protesten zur Agrarreform und den Student/innenprotesten zur Universitätsreform von 1967 zu sehen.¹⁴ Zwischen diesen Bildern werden Ausschnitte von in diesen Tagen erschienenen Artikeln des *El Mercurio* zitiert, die sich gegen die Student/innen richten und von guerillaartig geführten, die Demokratie gefährdenden Protesten mit kommunistischem Ursprung berichten. Daraufhin protestieren die Student/innen gegen *El Mercurio* und am Hauptgebäude der Universidad Católica wird ein Banner mit der Aufschrift „CHILENO: EL MERCURIO MIENTE“ angebracht.

Der im Film wenig später interviewte Politologe Manuel Antonio Garretón begründet die Stimmungsmache von *El Mercurio* gegen die Student/innen mit der Angst vor dem Machtverlust der oberen Gesellschaftsschicht und der „oligarquía chilena“, die bisweilen großen Einfluss auf Wirtschaft und Bildungssystem hatten. Das erste Kapitel endet mit Originalfernsehaufnahmen von 1991 und 2004, in denen die damaligen Präsidenten Patricio Aylwin bzw. Ricardo Lagos die von den Wahrheitskommissionen CNVR und CNPT erstellten Berichte zu den während der Militärdiktatur verbrochenen Menschenrechtsverletzungen entgegennehmen.

Kapitel zwei trägt den Titel „La ayuda extranjera viene“ und handelt davon, wie Agustín Edwards Eastman zur Zeit der Machtübernahme Salvador Allendes 1970 über wirtschaftliche Kontakte den CIA und das Weiße Haus in Washington D.C. um (finanzielle) Unterstützung bittet, um so schnell wie möglich das Ende der Regierung Allende herbeizuführen. Der Journalist John Dinges¹⁵ berichtet im Film über die Gespräche zwischen Edwards Eastman, dem damaligen nationalen US-Sicherheitsberater Kissinger, dem US- Justizminister Mitchell und dem CIA- Chef Helms:

¹⁴ Die Forderungen der von der Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile ausgehenden Universitätsreform der 1960er Jahre waren vor allem der freie Hochschulzugang – sprich die Öffnung der Universitäten – für alle Gesellschaftsschichten, die vollkommene Autonomie der Universitäten, sowie das Mitspracherecht aller bei der Bestimmung der Hochschulgremien (vgl. Rosenblitt o.J.).

¹⁵ Der US- amerikanische Journalist John Dinges lebte zwischen 1972 und 1978 in Chile und berichtete u.a. für die *Washington Times* als Korrespondent über die dortige politische Lage. Er stellte intensive Nachforschungen zu der sog. *Operación Colombo* an und deckte die in diesem Zusammenhang stehende Kooperation von Journalisten des *Mercurio* mit der DINA auf, was er teilweise unter Pseudonymen in Zeitschriftenartikeln veröffentlichte (vgl. Dinges 2008).

„ [...] era [Anm.: das Thema der Konversation] obviamente cómo evitar que tome la presidencia Salvador Allende. Y específicamente hablan de la posibilidad de una opción militar. [...] y Estados Unidos tenía que decidir si vale la pena aportar dinero directamente a esa persona y a su diario [Anm.: *El Mercurio*] o no hacerlo [...]. Y finalmente, para decidir, llevaron el tema al mismo presidente Nixon. [...] En total eran más o menos dos millones de dólares de ayuda directa a *El Mercurio*.“ (vgl. Agüero 2008: 17:54 – 20:00)

Die US- Regierung unter Präsident Nixon, so Dinges, sprach Edwards Eastman und seinem Unternehmen also rund zwei Millionen US-Dollar zu, um ihn bei der Machtenthebung Allendes zu unterstützen.¹⁶

Als im Anschluss daran die Gruppe von Publizistikstudent/innen im Gespräch mit Arturo Fontaine, dem während der genannten Ereignisse aktiven Direktor des *Mercurio*, diesen mit den Zahlungen seitens der USA konfrontieren, betont er, weder in den finanziellen Sektor des Unternehmens involviert gewesen zu sein, noch von den Geldüberweisungen gewusst zu haben. Er fügt jedoch hinzu, dass die Leitung des *Mercurio* in der Politik Allendes eine Gefährdung und Beschränkung der Demokratie sah.

Kapitel zwei schließt mit Schlagzeilen aus *El Mercurio*, *La Segunda* und *Las Últimas Noticias* (siehe Fußnote 13), sowie mit Originalfilmaufnahmen zur Zeit der letzten Wochen der Regierung Allende und der ersten Tage der Militärdiktatur. In den Schlagzeilen wird die wirtschaftlich unsichere Lage, in der sich das Land befand, hervorgehoben bzw. nach dem Putsch von der Machtübernahme durch das Militär berichtet und die von der Militärjunta gesuchten und zu verhaftenden Personen abgebildet. Die Filmaufnahmen zeigen, wie Personen von Soldaten festgehalten und abtransportiert werden.

Das dritte Kapitel mit dem Titel „Los 119“ hat das Verschwinden und den Tod von 119 Personen, vorwiegend Mitgliedern des MIR (vgl. Equipo Nizkor 2002), im Jahr 1975 zum Thema. Gezeigt werden zunächst Schlagzeilen von *El Mercurio* und *La Segunda*, die u.a. „Ejecutados por sus propios camaradas: Identificados 60 Miristas [Anm.: Mitglieder des MIR] Asesinados“ oder “59 Miristas chilenos caen en operativo militar en Argentina: EXTERMINADOS COMO RATONES”

¹⁶ Für mehr Details zur Beteiligung der CIA am Militärputsch und an den politischen Ereignissen in Chile vor und während der Diktatur siehe auch Equipo Nizkor 2000.

lauten; die also behaupten, dass sich diese Personen im Ausland gegenseitig „wie Ratten vernichtet“ hätten (vgl. Agüero 2008). Die zugehörigen Artikel listen die Namen der getöteten Personen auf. Aus Interviews mit Angehörigen der Verschwundenen, sowie mit einem Anwalt der *Vicaría de la Solidaridad* und einem argentinischen Anwalt, der diesen - auch *Operación Colombo* genannten - Fall untersucht, geht hervor, dass *El Mercurio* und *La Segunda* im Auftrag der DINA diese Fehlinformation veröffentlicht hätten. Dabei bezogen sie sich auf Berichte einer brasilianischen und einer argentinischen Zeitschrift, von denen sich später herausstellte, dass sie fiktiv waren und ihre Existenz ebenfalls von der DINA inszeniert wurde.

Tatsächlich, wie die Interviewten mitteilen, zählten die verschwundenen Personen zu den DD, die innerhalb Chiles von der DINA festgenommen und in den Folterzentren hingerichtet wurden.¹⁷

Der damals als Berater Pinochets agierende Álvaro Puga, der ebenfalls zum Caso de los 119 befragt wird, schildert, dass er die Fehlinformation nicht als solche wahrnahm und dass „matar a comunistas [...] era una necesidad biológica [...] de los militares para poder funcionar y una necesidad que tenían que cumplir para poder equilibrar el país.“ (Agüero 2008: 38:38-38:50).

Auch Kapitel Nummer vier, „Crimen pasional“, bezieht sich auf einen Zeitungsartikel und die Berichterstattung von *El Mercurio* aus dem Jahr 1976 über einen Todesfall. Der Artikel, von dem zu Beginn des Kapitels einige Schlagwörter hervorgehoben werden, informiert über eine junge, attraktive 23- Jährige, die tot am Strand La Ballena aufgefunden wurde, Zeichen einer Vergewaltigung aufweise und Opfer eines „leidenschaftlichen Verbrechens“ geworden sei.

Viviana Díaz, Leiterin der AFDD, erwähnt im darauffolgenden Interview den Zeitungsartikel und erläutert, dass es sich bei der unbekannten Jugendlichen in Wirklichkeit um die 42-jährige Marta Ugarte Román, militantes Mitglied des PC, handelte, die gemeinsam mit einer weiteren Militanten nach ihrem Verschwinden in ein Folterzentrum transportiert wurde und dort zu Tode kam. Juan Guzmán, der zuständige Richter in diesem Fall, erklärt, dass Marta Ugarte kurz zuvor von den Truppen Pinochets verhaftet worden war. Nach deren Tod wurde ihre Leiche per Flugzeug oder Helikopter über dem Ozean abgeworfen und daraufhin an den

¹⁷ Für nähere Details zur *Operación Colombo* siehe z.B. Equipo Nizkor 2005.

Strand La Ballena gespült. Hinsichtlich der durch die DINA veranlassten falschen Berichterstattung des *Mercurio* äußert sich Guzmán wie folgt:

„Yo pienso que simplemente *El Mercurio* era un medio del cual se valió la dictadura durante los 17 años para poder llevar a efecto los actos espantosos que se cometieron.“ (Agüero 2008: 46:40-46:58)

Unter anderem mit der Frage, wie bei *El Mercurio* während und in den Jahren nach der Diktatur mit Informationen zu den zahlreichen Verhaftungen und Menschenrechtsverletzungen gegenüber Regimegegner/innen umgegangen wurde, beschäftigt sich das fünfte Kapitel „Un guía para la sociedad“. Die bei der Zeitschrift angestellte Journalistin Raquel Correa erzählt von einem Interview mit Agustín Edwards, das sie zu Zeiten der *transición* mit ihm persönlich führte. Darin fragte sie ihn etwa, warum die Zeitschrift während der Diktatur nicht über die heute bekannten Verbrechen der Militärregierung berichtete. Dieser antwortete ihr, dass damals die journalistische Arbeit wegen der Zensur außerordentlich schwierig war und die Journalisten über derartige Vorfälle keine Informationen hatten:

„No teníamos información seria sobre las acusaciones que circulaban como rumores imposibles de confirmar“ (Agustín Edwards Eastman in Agüero 2008: 54:05-54:12).

John Dinges hingegen gibt im darauffolgenden Interview bekannt, dass ihm zu der Zeit, als er in Chile als Korrespondent arbeitete, Daten der *Vicaría de la Solidaridad* über das Verschwinden von Personen zur Verfügung standen und er über die ständig ansteigende Zahl der DD Buch führte. Auch Jaime Esponda, Anwalt der *Vicaría*, bestätigt im Gespräch mit den Publizistikstudent/innen, dass es ab 1976 ein regelmäßig erscheinendes, öffentliches Bulletin gab, das über die verschwundenen Personen und die begangenen Verbrechen informierte.

In der Folge sind Ausschnitte aus genanntem Bulletin, sowie eine Schlagzeile aus *La Segunda* abgebildet, die „NO HAY TALES DESAPARECIDOS“ lautet.

Als das vorhin schon erwähnte Interview mit Arturo Fontaine wieder zu sehen ist und dieser von einer Studentin auf die Menschenrechtsverletzungen im Zusammenhang mit dem Militärregime angesprochen wird, bricht er das Interview ab und verlässt den Raum.

Im vorletzten Kapitel kommen zwei Männer zu Wort, die nach den Ausschreitungen vom 3. April 1987 im Zuge des Staatsbesuchs von Papst Johannes Paul II in Santiago de Chile¹⁸ von der CNI – eigenen Angaben zufolge - ohne zu wissen warum, festgenommen und gefoltert wurden. Auf der Titelseite des *Mercurio* vom 9. April 1987 sind die beiden in Großaufnahme neben der Schlagzeile „Identificados Violentistas del PC en el Parque“ illustriert. Sie betonen, bei den Ausschreitungen weder anwesend, noch an ihnen beteiligt gewesen zu sein und dass es sich bei den Fotos um von Journalisten des *Mercurio* erstellten Montagen handelt.¹⁹

Das abschließende Kapitel des Films bildet der „Epílogo“ in dem man zunächst über eine *Mercurio*- Schlagzeile von der Entführung eines der Söhne Edwards Eastmans und daraufhin von dessen Befreiung erfährt. Schließlich sieht man Agustín Edwards im Dialog mit einer Moderatorin in Rahmen eines Fernsehinterviews. Diese weist auf die vielen, während der Diktatur aus politischen Gründen verschwundenen und bis heute nicht aufgetauchten Personen hin. Bei dieser Gelegenheit fragt sie ihn, ob er den Angehörigen dieser Personen etwas mitteilen möchte. Edwards Eastman entgegnet ihr, man solle den Glauben an den Herrn nicht verlieren und auf positive Zeichen warten.

4.2.2 Filmanalyse

Bei der filmischen Analyse von *El diario de Agustín* gehe ich analog wie bei jener von *El caso Pinochet* vor und verwende zur Beantwortung des in Kapitel 4.1.3 eingangs gestellten Problems die separate Betrachtung der Erzählperspektive, der Bildebene, der Tonebene, sowie von Zeit und Ort.

Anschließend, in Kapitel 4.3, erfolgt dann ein Vergleich beider Filme, in dem auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten in Betracht auf Themenwahl, sowie auf die in den Filmanalysen bearbeiteten Beispiele eingegangen wird.

¹⁸ Für Details zum Papstbesuch und den Ausschreitungen siehe z.B. Der Spiegel 1987

¹⁹ Agustín Edwards Eastman wurde 2015 wegen seiner Verwicklungen in den Militärputsch und die Menschenrechtsverbrechen, sowie der von *El Mercurio* oben beschriebenen veranlassten Festnahme und Folterung der beiden Männer vom chilenischen Journalistenverband ausgeschlossen (vgl. Colegio de Periodistas de Chile 2015)

4.2.2.1 Erzählperspektive

Die Erzählweise der Filmhandlung wird von zwei unterschiedlichen Ebenen bestimmt: Die eine Ebene ist einerseits geprägt durch Interviews der Journalismusstudent/innen mit ehemaligen wichtigen Funktionären (nur Männer) und Mitarbeiter/innen von *El Mercurio*, zur Zeit der Militärdiktatur aktiven und ranghohen Politikern und Beratern Pinochets, sowie durch Archivaufnahmen, die Interviews mit dem Besitzer von *El Mercurio*, Agustín Edwards Eastman, beinhalten. Diese Personen erkennen, dadurch, dass sie Positionen beim Militärregime unterstützenden *Mercurio* innehatten/innehaben oder politische Ämter der Pinochet-Regierung bekleideten, die in der Inhaltsangabe beschriebenen Berichterstattung der Tageszeitung bzw. die vom Militärregime verübten Taten als moralisch keinesfalls bedenklich bzw. als korrekte und notwendige Handlungen an (siehe dazu weiter unten).²⁰

Andererseits führen die Student/innen Gespräche mit vom *Mercurio* unabhängigen Journalisten, (Menschenrechts-)Anwälten, Politologen (ebenfalls nur Männer), Angehörigen von DD und Personen, die selbst Opfer von Folter wurden. Diese SprecherInnengruppe bezieht zu den in den einzelnen Kapiteln behandelten Themen aus ihrer Sichtweise Stellung und nimmt eine Gegenposition zu den oben genannten Personen ein (siehe ebenfalls weiter unten).

Die zweite Ebene der Erzählperspektive betrifft den Einsatz von Untertiteln. Abgesehen von der gerade beschriebenen ersten Ebene, werden der gesamte Inhalt und handlungsrelevante Hintergründe, anstatt von einem – wie in vielen Dokumentarfilmen üblich – Voice Over, via eingeblendete Untertitel vermittelt, die die Archivbilder und -aufnahmen begleiten. Einerseits geben die Untertitel Kurzinformationen zum sichtbaren Geschehen oder stellen Personen vor, die gerade sprechen bzw. deren Portrait im Bild zu sehen ist. Andererseits – und dieser Punkt ist für die Art und Weise, wie dem Filmpublikum die Handlung präsentiert wird besonders wesentlich – werden durch den Einsatz von Untertiteln immer wieder Zeitungsartikel und –schlagzeilen, sowie Aussagen regimenaher

²⁰ Als Ausnahmefall kann Beatriz Undurraga, damalige Journalistin des *Mercurio*, die den Artikel über die angeblich 23-jährige Frau, die tot am Strand gefunden wurde (siehe Kapitel 4.2.1), verfasste. Undurraga gibt im Interview zwar an, die Leiche im Artikel so beschrieben zu haben, wie sie sie am Tatort sah, sich aber schließlich bei den Angehörigen für die Fehlinformation entschuldigt zu haben.

Personen im Zentrum des Bildes zitiert, um deren Inhalt hervorzuheben und gut sichtbar zu machen.

Auch wenn sämtliche Untertitel keinesfalls wertend und oftmals in Form von Zitaten oder zur Vermittlung von Information verwendet werden, sind sie – häufig durch zusätzliches Einspielen von düsterer oder bedrohlicher Musik (siehe Kapitel 4.2.2.2 und 4.2.2.3) – so in den Kontext gesetzt, dass dem Filmpublikum nichts anderes übrig bleibt, als die im *Mercurio* zitierten Textpassagen als Hetze gegen Regimegegner/innen oder als absichtliche Verbreitung von Falschmeldungen und Fehlinformation zu interpretieren.

Schon in den ersten Minuten des Films erhält das Filmpublikum einen unmissverständlichen Eindruck davon (siehe beispielsweise die ersten beiden Einstellungsprotokolle in Kapitel 4.2.2.2), dass die im Rahmen des Student/innenprojekts angestellten Untersuchungen *El Mercurio*, hinsichtlich dessen Berichterstattung und Unterstützung des Regimes beim Vorgehen gegen Pinochet-Gegner/innen, in keinem guten Licht dastehen lassen. Hinzukommt, dass die Reihenfolge von Interviews, sowie mittels Untertitel hervorgehobene Zeitungsartikel und -schlagzeilen geschickt so angeordnet ist, dass sich in jedem Kapitel das Interview eines der ehemaligen *Mercurio*-Funktionäre oder Politiker mit einem der oben erwähnte Anwälte, Journalisten, Politologen, Angehörigen oder Folteropfer abwechselt und zusätzlich (teils untertitelte) Archivbilder und Zeitungsausschnitte gezeigt werden. Dadurch entsteht eine Dynamik, die alle drei Faktoren unweigerlich miteinander verbindet. Die ehemaligen *Mercurio*-Funktionäre oder Politiker, sehen sich durch die Interviewer/innen stets mit den zum jeweiligen Kapitelthema passenden Zeitungs(falsch)meldungen oder Archivbildern bzw.-aufnahmen konfrontiert. Bezuglich dieser (Falsch-)Meldungen und der aus dem Archivmaterial hervorgehenden Fakten (z.B. *caso de los 119*) geben sie an, entweder nicht davon gewusst zu haben, darin nicht involviert gewesen zu sein oder dies so nicht anzuerkennen (siehe die in der Inhaltsangabe erwähnten Passagen mit den Interviews von Fontaine und Puga). In unmittelbar mit deren Aussagen verbundenen Sequenzen kommen die Anwälte, Journalisten, Politologen, Angehörigen oder Folteropfer zu Wort, die von den von ihnen recherchierten Fakten (z.B. Dinges über Unterstützung des *Mercurio* durch USA) oder persönlichen Erlebnissen (Verhaftung und Folterung der zwei am Schluss

interviewten Männer) berichten und so die oben genannte Schilderungen der ehemaligen *Mercurio*-Beschäftigten und Politikern als offensichtlich unglaublich oder heuchlerisch und die eingebblendeten Zeitungsberichte und Schlagzeilen als schlicht falsch und gezielt fehlinformierend erscheinen lassen. Ebenso wird dadurch der Widerspruch zwischen Realität und den Aussagen der regimenahen Personen verdeutlicht.

4.2.2.2 Bildebene

Gleich zu Beginn (00:01:50 – 00:01:55 bzw. Nr. 36) und noch bevor man erfährt, worum es im Film geht, wird durch eine einzige, wenige Sekunden dauernde Einstellung deutlich, dass die Tageszeitung *El Mercurio* in keiner positiven Hinsicht mit dem Inhalt assoziiert wird:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
36	5"	Nahaufnahme, leichte Obersicht, harter Schnitt	Fußboden und unterer Teil einer Holztür, nach einer Sekunde wird eine Ausgabe von <i>El Mercurio</i> wuchtig in die sichtbare Ecke geschmissen. Die Schlagzeile des Titelblatts lautet: Michelle Bachelet: "No queremos repetir los errores del pasado."	Aufprall der Zeitung am Boden, Wählton eines Telefons

So kurz diese Einstellung ist, so deutlich ist die in ihr vermittelte Botschaft: Dem Filmpublikum wird suggeriert, dass *El Mercurio* eine in jeglicher Hinsicht, im wahrsten Sinne des Wortes, verwerfliche Position zuzuordnen ist.

Die nächste von mir behandelte Sequenz (00:08:21 – 00:10:22 bzw. Nr. 37 - Nr. 64) ist ein gutes Beispiel für das Zusammenspiel von – schon in Inhaltsangabe und Erzählperspektive erwähnten – Untertiteln und hervorgehobenen Zeitungsschlagzeilen mit Archivaufnahmen und –bildern, die das im Film themisierte Geschehen, ohne, dass dieses kommentiert wird, dem Filmpublikum unmissverständlich erläutern:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
37	9"	-	Die Jahreszahl „1967“ taucht – zuerst klein, dann immer größer – in Weiß auf schwarzem Hintergrund auf	Leises Rauschen, ein abklingender Paukenschlag (Off)
38	3"	Totale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Demonstrierende Personen, die auf der Straße gehen	Ein dumpfer Paukenschlag (Off)
39	4"	Halbnah, unsichtbarer Schnitt	s.o.	Kombination dumpfer Paukenschläge (Off)
40	2"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Schild, auf dem „REFORMA AGRARIA“ steht	Leise, immer lauter werdende, diffuse Rufe (Off)
41	1"	Totale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Loderndes Feuer	Diffuse Rufe, Geräusch eines mächtigen Feuers (Off)
42	1"	Halbtotale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Soldaten, die Personen abführen	Diffuse Menschenrufe, Kriegsgeräusche (Off)
43	1"	Amerikanisch, Schwenk nach links, harter Schnitt	Aa (s/w): Laufender Mann, der etwas in Kamera ruft, verfolgt von einem Soldaten	s.o.
44	3"	Großaufnahme, harter Schnitt	Titelblatt des <i>Mercurio</i> vom 01.08.1967 mit der Schlagzeile: „Violenta Situación en Fundos de Molina Provocan Agitadores“	Nicht verständliche, rauschende Männerstimme, die etwas in ein Mikrofon rufen zu scheint, dazu diffuse Menschenrufe (Off)
45	2"	Totale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Marschierende Demonstrierende auf der Straße	Schreiende Menschen (Off)
46	3"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Schild mit der Aufschrift „LA LUCHA CAMPESINA TODAVÍA NO TERMINA“, Bild stoppt	s.o., wieder ein dumpfer Paukenschlag
47	2"	Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): An Gebäude befestigter Banner mit Aufschrift „PARO“	s.o.

			GENERAL U. CATÓLICA“	
48	3“	Amerikanisch, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Drei Personen, eine davon schließt ein großes Tor mit Schloss	s.o., Kettengeräusch, das das Schließen des Tors simuliert (Off)
49	2“	Halbtotale, Obersicht, leichte Schräghaltung der Kamera nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Mehrere Personen auf einer Mauer bzw. der Straße. Ein Mann klettert auf Holzpfahl die Mauer hinunter	Diffuse Menschenrufe (Off)
50	4“	Totale, leichte Untersicht, Schwenk nach links unten, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Am Universitätsgebäude befestigter Banner mit der Aufschrift: „CHILENO: TE DAREMOS UNA NUEVA UNIVERSIDAD“, Menschenmasse, die vor Gebäude steht	s.o.
51	2“	Totale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Menschenmasse, Tumulte, durch die Luft fliegende Gegenstände	s.o., zwei dumpfe Paukenschläge (Off)
52	2“	Halbtotale, Obersicht, harter Schnitt	Aa (s/w): Sich drängende Menschenmasse, Tumulte	s.o., zerklirrendes Glas (Off)
53	6“	Großaufnahme, Schwenk nach links unten, Detailaufnahme, harter Schnitt	Titelblatt des <i>Mercurio</i> , das zwei Bilder der Tumulte zeigt. Schlagzeile, die „Incidentes Promovieron Alumnos al Apoderarse de Universidad Católica“	Diffuse Menschenrufe, dumpfe Paukenschläge (Off)
54	2“	Totale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Menschenmasse, die mit Rücken zur Kamera vor Universitätsgebäude steht. Per Untertitel wird „Estudiantes exigen renuncia del Rector“ eingeblendet	Diffuse Menschenrufe (Off)
55	5“	Halbtotale, leichte Untersicht, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Vertreter der Studierendenproteste auf Balkon. Anführer der Proteste spricht durch Mikrofon	Diffuse Menschenrufe (Off)

56	3"	Amerikanisch, harter Schnitt	Aa (s/w): älterer Mann, umgeben von jungen Menschen. Durch Untertitel ist „Rector“ eingebendet.	s.o., dumpfer Paukenschlag (Off)
57	10"	Detailaufnahme, harter Schnitt	Im Hintergrund: Ausschnitt aus Zeitungsartikel. Im Vordergrund: Untertitel: „El Mercurio 12 de agosto 1967. Es patente la inspiración comunista de estos movimientos y hay prueba documental de ella...“	Düsteres Geräusch, immer lauter werdend (Off)
58	5"	Amerikanisch, Schwenk nach oben, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Junge Menschen, die Zeitungen verbrennen und in die Höhe halten	s.o.
59	8"	Nahaufnahme, starke Untersicht, Schwenk nach unten, harter Schnitt	Aa (s/w): Hauptgebäude der Universidad Católica, am Gebäude angebrachter Banner mit Aufschrift: „Chileno: EL MERCURIO MIENTE“	Ausklingendes düsteres Geräusch (Off)
60	19"	Detailaufnahme, harter Schnitt	Im Hintergrund: Ausschnitt von Zeitungsartikel. Im Vordergrund: Untertitel: El Mercurio 17 de agosto 1967. „El Mercurio miente“, dicen algunos apresurados, por el hecho de que este diario haya escrito la visible inspiración comunista de las guerillas universitarias...“	s.o.
61	2"	Halbtotale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Menschen, die durch geöffnetes Tor in Gebäude laufen. Untertitel: „Estudiantes de la Universidad Católica protestan en El	Diffuse Menschenrufe (Off)

			Mercurio"	
62	2"	Halbtotale, Untersicht, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Menschen am Stiegengeländer blicken nach unten. Untertitel: s.o.	s.o.
63	5"	Detailaufnahme, Schwenk nach unten, Halbtotale, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): An Wand angebrachte Uhr, Menschen die auf Stiegen anderen zurufen	
64	2"	Halbnah, schneller Schwenk nach links, Halbtotale, harter Schnitt	Aa (s/w): Wasserwerfer, der auf Straße fährt. Menschen, die vor Wasserwerfer davonlaufen	s.o., immer lauter werdende Autogeräusche (Off)

Die ganze Sequenz (sowie fast der gesamte Film) kommt ohne den Einsatz eines Voice Overs aus und schafft es dennoch, die Story unmissverständlich zu vermitteln. Die relativ schnelle Abfolge von Einstellungen mit häufig unterschiedlichen Motiven, die Untertitel, die das Gesehene kommentieren und darauf bezogene Zeitungsartikel hervorheben, die Wahl und Abfolge der sichtbaren Ereignisse, sowie deren Untermalung mit düster wirkender Musik und bedrohlich-verirrenden Geräuschen, haben zweierlei Wirkung. Zum einen kann das Geschehen dem Filmpublikum in sehr kurzer Zeit erläutert werden und zum anderen wird eine bestimmte Stimmung erzeugt: Durch Gegenüberstellung der in den Einstellungen sichtbaren Geschehnisse mit den dazu in Verbindung stehenden Zeitungsartikeln wird aufgezeigt, dass sich die Berichterstattung von *El Mercurio* klar gegen die aufständischen Massen richtet und deren Handlungen als gezielt gewalttätig, kommunistisch motiviert und somit als staatsfeindlich pauschalisiert. Von diesen Vorwürfen und Anschuldigungen provoziert, wenden sich die protestierenden Student/innen gegen *El Mercurio* (Einstellung, in der man sieht, wie sie Zeitungen verbrennen), worauf dieser mit weiteren Hetzmeldungen reagiert.

Schon in dieser frühen Sequenz wird den Zuseher/innen also klargemacht, dass das Wirken von *El Mercurio* im Film in kein gutes Licht gerückt wird.

Die folgenden zwei Einstellungsprotokolle (00:54:50 – 00:55:43 und Nr. 65 – Nr. 73 bzw. 00:56:24 – 57:38 und Nr. 74 – Nr. 83) beschreiben Teile der schon in der

Inhaltsangabe ausgeführten Sequenzen, in denen John Dinges über die von ihm erstellte Erhebung zu den Fällen von DD berichtet und Jaime Esponda vom von der *Vicaría de la Solidaridad* herausgegebenen Bulletin spricht, das die Fälle der DD der breiten Öffentlichkeit bereitstellte:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
65	2"	Totale, Zoom, Überblende	Gebäude der <i>Vicaría de la Solidaridad</i> in Santiago de Chile	Straßengeräusche (On)
66	3"	Totale, Überblende	Archivbild des Gebäudes (s/w), Untertitel: „Vicaría de la Solidaridad“	Straßengeräusch e (Off)
67	5"	Halbtotale, harter Schnitt	Archivbild (s/w): Personen, die wartend in einem Flur stehen	John Dinges im Off: „Yo hacía todo ese trabajo con la gente
68	4"	Handkamera, Nahaufnahme, leichte Untersicht, Schwenk nach links, unsichtbarer Schnitt	Regal mit Aktenordnern mit der Aufschrift „RA“, Untertitel: „RA: Recursos de Amparo“	de derechos humanos. (Off)
69	16"	Langsame Kamerafahrt, Nahaufnahme, leichte Untersicht mit Blick nach links, unsichtbarer Schnitt	Regale mit Aktenordnern zu Fällen der DD	Aquí en Chile como, yo creo que únicamente en el mundo en ese momento, había un aparato de información sobre los derechos humanos (Off)
70	8"	Handkamera, Großaufnahme, langsame Parallelfahrt nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Aktenordner mit den Aufschriften „Libertad de prensa, Libertad de expresión“, „Movimientos sindicales“ und „Muertes“	que era lo más completo y serio en el mundo. Yo no (Off)
71	6"	Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	John Dinges im Interview, sprechend	sé ninguna otra parte donde se juntaba los datos y los testimonios, guardaba (On)
72	6"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Studentin, die Dinges interviewt, macht sich Notizen	la información. Y yo tenía (Off)
73	3"	Nah, harter Schnitt	John Dinges im Interview, sprechend	confianza total que los datos eran verídicos.“ (On)

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
74	6"	Detailaufnahme, langsamer Schwenk nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Überschrift des Bulletin der <i>Vicaría de la Solidaridad</i>	Esponga (Off): „Y entonces se creó el Boletín ‘Solidaridad’ en la Vicaría
75	3"	Großaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Titelblatt des Bulletin mit dem Kopf eines Kindes	el año 76 (Off)
76	7"	Großaufnahme, leichte Schräglage der Kamera nach rechts, leichte Obersicht, Schwenk nach unten	Im Bulletin wird umgeblättert, auf der nächsten Seite ist ein Bild mit einem Geistlichen zu sehen. Nach dem Schwenk sieht man den Text unter dem Bild	Este boletín sí se enviaba a todos los medios de comunicación, era und boletín público (Off)
77	4"	Detailaufnahme, leichte Schräglage der Kamera nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Glossar mit der Überschrift „Un año de desaliento“ und dem Text „Familiares de los ‘desaparecidos’ al cumplirse un año de la publicación de las listas de los 119.“	y dentro del listado no es cierto que la gente que recibía el boletín no sólo estaba (Off)
78	3"	Großaufnahme, leichte Schräglage der Kamera nach rechts, leichte Obersicht, unsichtbarer Schnitt	Es wird umgeblättert. Auf der nächsten Seite sieht man ein Foto von Marta Ugarte Román (El crimen pasional)	en la embajada... (Off)
79	3"	s.o.	Es wird umgeblättert. Die lesbare Überschrift der nächsten Seite lautet “Libertad para detenidos”	No es cierto... (Off)
80	8"	Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Esponga, sprechend	Bueno, la iglesia, por supuesto. Los organismos internacionales, en fin: También estaban los medios de comunicación. (On)
81	9"	Großaufnahme, leichte Obersicht, Schwenk nach rechts, unsichtbarer Schnitt	Große Überschrift: “Informe sobre 383 casos de personas desaparecidas”. Es wird umgeblättert und	-

			auf der nächsten Seite sieht man die Überschrift "El caso de los desaparecidos"	
82	23"	Detail, leichte Schräglage der Kamera nach rechts, leichte Obersicht, langsamer Schwenk nach unten, nach rechts und nach oben, Überblende	Nach erneutem Umblättern liest man die Überschrift "Personas que han desaparecido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 31 de diciembre de 1975 y cuyo paradero actual se desconoce." und die Kamera fährt über die alphabetisch aufgelisteten und nummerierten Namen von knapp 300 DD	-
83	8"	Großaufnahme, harter Schnitt	Titelblatt von <i>La Segunda</i> mit der in rot gehaltenen Schlagzeile „NO HAY TALES DESAPARECIDOS“	-

In beiden Sequenzabschnitten sprechen die Interviewpartner über das Festhalten von Daten und Fakten zu den Fällen verschwundener Personen sowie deren Veröffentlichung. Das erste der beiden Einstellungsprotokolle unterstreicht das immense Ausmaß der von Dinges kommentierten gesammelten Zeugenberichte und archivierten Informationen. Besonders hervorgehoben wird dieses Ausmaß durch die Kamerafahrt mit leichter Untersicht auf die mit den zugehörigen Ordnern gefüllten Regale (Einstellung Nr. 69) im Archiv der *Vicaría de la Solidaridad*. Die langsame Kamerafahrt und Dinges' Kommentar über das Archiv „más completo en todo el mundo“, das Menschenrechtsverletzungen aufzeichnete, verstärken die Wirkung des Sichtbaren auf das Filmpublikum zusätzlich.

Beinahe alle Einstellungen der zweiten Teilsequenz dauern zwar nur wenige Sekunden. Weil aber durch die Detail- und Nahaufnahmen fast nur die die DD betreffenden Überschriften ins Sichtfeld rücken, ist der Fokus auf diese gerichtet und sie wirken besonders einprägsam. Der langsame Kameraschwenk in Einstellung Nr. 82 über die unzählig wirkenden Namen der im Bulletin aufgelisteten Namen verstärkt den bis dahin schon gewonnenen Eindruck über die maßlose Dimension der Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

Die Überblende auf die Schlagzeile von *La Segunda* am Ende der Sequenz betont einmal mehr die leugnende und Tatsachen verschweigende Position von *El Mercurio* gegenüber den vom Militärregime begangenen Verbrechen.

Besondere Brisanz erhalten diese Sequenzen, nachdem im Film zuvor Agustín Edwards Eastman zu sehen ist, der in einem Interview angibt, von derartigen Vorkommnissen, wie der gewaltsamen Entführung von Menschen durch das Regime, keinerlei Information und Kenntnis gehabt zu haben.

In den nächsten beiden untersuchten Teilsequenzen (00:14:09 – 00:14:37 bzw. Nr. 84– Nr. 88 und 00:25:06 – 00:26:13 bzw. Nr. 89– Nr. 106) wird – ähnlich dem letzten Einstellungsprotokoll der Bildebene von *El caso Pinochet* – das filmische Erzählen durch den schon des Öfteren erwähnten Einsatz von Archivmaterial in Verbindung mit Zeitungsausschnitten und –schlagzeilen bestimmt. Im betrachteten Fall geht es um den Zeitpunkt während und nach dem Putsch:

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
84	8“	Totale, Obersicht, Schwenk nach unten, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Flugzeug, das über Stadt fliegt und Bomben abwirft	Flugzeuggeräusch, Geräusch einschlagender Bomben (Off)
85	6“	Detailaufnahme, Zoom aus Bild, Totale, harter Schnitt	Aa (s/w): In Flammen stehendes Gebäude, Untertitel: „11 septiembre 1973“	Flammengeräusche, lautes, dann verhallendes Menschengeschrei (Off)
86	4“	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	<i>El Mercurio</i> vom 26.09.1973. Von der Schlagzeile ist besonders das Wort „DETENER“ lesbar	Düsteres, dunkles Geräusch mit Nachhall (Off)
87	6“	Nahaufnahme, harter Schnitt	ganze Schlagzeile: „La Junta Militar de Gobierno Ordena: UBICAR Y DETENER A las Siguientes Personas“. Darunter die Köpfe dreier Männer	s.o.
88	12	Halbtotale, Überblende	Aa (s/w): lange Reihe von Personen, die mit Händen an Kopf an bewaffneten Soldaten vorbeigehen	s.o., abklingend

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
89	3"	Halbtotale, leichte Obersicht, unsichtbarer Schnitt	Ab (s/w): Fünf am Boden liegende Männer, zwei stehende, einer der Stehenden steigt einem Liegenden auf den Oberkörper	Hubschraubergeräusche (Off)
90	2"	Halbtotale, leichte Obersicht, harter Schnitt	Ab (s/w): Vier am Boden liegende Männer, zwei stehende.	s.o.
91	6"	Nah – Halbnah, Schwenk nach rechts, harter Schnitt	Aa (s/w): Männer mit erhobenen Händen gehen, von bewaffneten Soldaten begleitet, an der Kamera vorbei	s.o.
92	4"	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Titelblatt und Name von <i>La Segunda</i> , Untertitel: „de propriedad de El Mercurio“	s.o., Übergang in pochend-bedrohliches Geräusch (Off)
93	4"	s.o.	Schlagzeile von <i>La Segunda</i> : „DESTRUIREMOS TODO INTENTO DEL MARXISMO“	s.o.
94	4"	s.o.	Titelblatt und Name von <i>Últimas Noticias</i> , Untertitel: „de propriedad de El Mercurio“	Pochend-bedrohliches Geräusch (Off)
95	3"	s.o.	Schlagzeile von <i>Últimas Noticias</i> : „Anuncia Ministro del Interior: MARXISMO QUEDA FUERA DE LA LEY“	Pochend-bedrohliches Geräusch, Übergang in sehr düsteres Geräusch (Off)
96	4"	s.o.	Name der Tageszeitung <i>La Tercera</i>	Düsteres Geräusch (Off)
97	4"	s.o.	Schlagzeile von <i>La Tercera</i> : „O NOS DESTRUIAN O LOS DESTRUIAMOS“	s.o., abklingend
98	3"	s.o.	Siehe Einstellung Nr. 85	Leises, abklingendes pochend-bedrohliches Geräusch (Off)

99	4"	s.o., harter Schnitt	Siehe Einstellung Nr. 86, ganzes Titelblatt mit allen vom Regime gesuchten Personen	s.o.
100	2"	Halbnah, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Soldat hält Gewehrlauf an Rücken von Person, die die Hände auf dem Kopf hält	Düster-rauschendes Geräusch (Off)
101	4"	Halbnah, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Ein nach vorne gebückter Mann, der Arme ausstreckt, drei Soldaten, einer von ihnen schlägt Mann auf den Arm	Dumpfes-donnerartiges Geräusch (Off)
102	3"	Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Militärjeep mit mehreren Zivilpersonen und Soldaten fährt an Kamera vorbei	s.o.
103	3"	s.o.	Aa (s/w): Militärjeep mit einer Zivilperson und drei Soldaten fährt an Kamera vorbei	s.o., abklingend
104	3"	Amerikanisch, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Ein Mann lehnt ausgestreckte Hände an Hauswand, drei Soldaten stehen hinter ihm, einer von ihnen schlägt ihm mit Schlagstock auf Rücken	s.o.
105	4"	Totale, starke Untersicht, unsichtbarer Schnitt	Aa (s/w): Fliegender Militärhubschrauber	Leise düstere Geräusche (Off)
106	6"	Totale, Schwenk nach rechts, Abblende	Aa (s/w): Viele bewaffnete Soldaten gehen über ein Feld	s.o.

Nachdem es in der ersten Einstellung (Nr. 84) der beiden Einstellungsprotokolle wegen mangelnder Erklärung noch unklar ist und man nur Vermutungen anstellen kann, um welchen Krieg oder militärische Aktion es sich handelt, wird in der nächsten Einstellung mit der Einblendung des Datums „11 septiembre 1973“ bereits deutlich, dass Archivaufnahmen aus den Tagen des Militärputsches zu sehen sind. Die folgende ins Bild gerückte Titelseite des *Mercurio* von etwa zwei Wochen nach dem Putsch offenbart, dass nun die Militärregierung die Macht in Chile übernommen hat und politische Gegner/innen von staatlicher Seite gesucht

und verhaftet werden. Die letzte Einstellung der ersten Sequenz, in der die Zivilpersonen, die Hände an den Kopf gehalten und von Soldaten beobachtet, in Reih und Glied an diesen vorbeischreitend, scheint dies zu bestätigen. Wohlgernekt sei erwähnt, dass der Sachverhalt ohne Vorhandensein eines Voice Overs eindrucksvoll dargestellt wird.

Auch das Einstellungsprotokoll der zweiten Sequenz betrachtet die Übernahme der Kontrolle durch das Militär, was durch die Archivaufnahmen und die aus diesen Tagen stammenden Zeitungsschlagzeilen veranschaulicht wird. Die Filmaufnahmen bekunden die „Säuberung“ der Gesellschaft durch das Militär und die Detailaufnahmen der Schlagzeilen aus den dem *Mercurio* zugehörigen Tageszeitungen, sowie deren eindeutige Wortwahl können als ein dem Filmpublikum endgültig offenkundiger Beleg dafür gesehen werden, dass die Berichterstattung des *Mercurio*- Unternehmens dem Willen des Regimes genügte. Wie schon in der Bildebenenanalyse von *El caso Pinochet* besprochen, werden auch hier (und in allen anderen Sequenzen, die Archivaufnahmen beinhalten) Archivaufnahmen dazu verwendet, die behandelten Ereignisse für das Filmpublikum aktuell, nahbar und relevant erscheinen zu lassen und keineswegs als abgeschlossenes Kapitel der chilenischen Zeitgeschichte darzustellen.

Neben dem Zitieren von Passagen aus Zeitungsartikeln durch Untertitel, um den Inhalt deutlich sichtbar zu machen, kommt auch oft die Technik zum Einsatz, einzelne Wörter oder Satzteile aus Textteilen von Zeitungsartikeln oder Schlagzeilen zu vergrößern und so in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Besonders auffallend wird diese Technik zu Beginn des Kapitels „Crimen pasional“ verwendet, als es um den Zeitungsartikel geht, der die kurz nach ihrem Verschwinden am Strand entdeckte Marta Ugarte Román (siehe Inhaltsangabe) behandelt (00:42:16 – 00:43:03, bzw. Nr. 107 – Nr. 114):

Nr.	Zeitdauer in Sek.	Kameraaktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
107	8“	-	Einblendung weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund: „IV CRIMEN PASIONAL“	Wind- und Brandungsgeräusche (Off)
108	4“	Großaufnahme, harter Schnitt	Gesicht einer Studentin, auf einen Computerbildschirm schaut	Dröhnen, Taste einer Schreibmaschine (Off)

109	13"	Großaufnahme, Zoom, Nahaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Titelblatt des <i>Mercurio</i> vom 14.09.1976, zwei Titelbilder: Oben ein Polizeiauto und drei Personen am Strand, darunter eine Hand, die einen Draht oder ähnliches hält. Dazu die Überschrift: „Crimen en las Playas de Los Molles“	-
110	4"	Detailaufnahme, harter Schnitt	Datum der Ausgabe am Titelblatt: „Chile, Martes de Septiembre de 1976“	Taste einer Schreibmaschine (Off)
111	5"	Nahaufnahme, harter Schnitt	Studentin, auf den Bildschirm schauend	-
112	6"	Detailaufnahme, unsichtbarer Schnitt	Die Wörter „violada“ und „golpeada“ sind aufgehellt und aus dem Artikel hervorgehoben	Einsetzendes, düsteres Geräusch (Off)
113	5"	s.o.	Der Satzteil „refugio de enamorados“ ist aufgehellt und aus dem Artikel hervorgehoben	Düsteres Geräusch, abklingend (Off)
114	4"	Detailaufnahme, harter Schnitt	Der Satzteil „attractiva joven de 23 años“ ist aufgehellt und aus dem Artikel hervorgehoben	-

Im Anschluss an diese Sequenz folgt das Interview mit Viviana Díaz, in dem sie die wahren Hintergründe dieses angeblichen „crimen pasional“ schildert (siehe Inhaltsangabe). Berücksichtigt man dieses nachfolgende Interview, erfolgt hier die Vermittlung der Story über das Hervorheben verschiedener Teile des Zeitungsartikels wieder so, dass das Praktizieren der Tatsachenverdrehung und des Verbreitens von Fehlinformation durch *EI Mercurio* unweigerlich in den Vordergrund gerückt wird. Zwar erhält das Filmpublikum alleine durch diese Sequenz keine weitere Information zum behandelten Fall, als aus dem Zeitungsbericht hervorgeht. Wegen der Tatsache, dass einzelne Schlagwörter wie „violada, golpeada“ oder „refugio de enamorados“ markiert und aus dem Text hervorgehoben werden, und durch das Vorwissen der bisher im Film dargebotenen politischen Position des *Mercurio*, kann das Filmpublikum aber schon aus dieser, das Kapitel einleitenden Sequenz, schließen, dass es sich beim

abgebildeten Artikel offensichtlich erneut um einen Versuch handelt, gezielt von der Wahrheit abzulenken und die Taten der Militärregierung geheim zu halten.

- Schrift im Film

Die Präsenz und Analyse der Schrift im Film sollte durch die obige Behandlung in den Kapiteln der Erzählperspektive und der Bildebene ausreichend geklärt sein. Demnach spielen sowohl diegetische (u.a. das Ablichten der Zeitungsartikel oder das Hervorheben einzelner Textpassagen), wie auch nicht-diegetische Schriftelemente (etwa dem Bild zur Erklärung hinzugefügte Untertitel oder das Zitieren einzelner Ausschnitte von Zeitungsartikeln) für das Filmische Erzählen und die Schaffung der Dramaturgie eine entscheidende Rolle. Ferner kann hinzugefügt werden, dass das das Einblenden von Untertiteln in Verbindung mit den dazu gezeigten Aufnahmen die Rolle eines nicht vorhandenen Voice Overs übernimmt.

4.2.2.3 Tonebene

Wie sämtlichen Einstellungsprotokollen zu entnehmen ist und es auch im restlichen Film in zahlreichen Fällen beobachtet werden kann, kommt es vor allem bei der Verwendung von Archivaufnahmen und den damit verbundenen Aufnahmen von Zeitungsschlagzeilen und –artikeln zum Einspielen von unterschiedlichen Geräuschen aus dem Off. Diese Geräusche dienen der steigernden Dramatisierung oder dazu, dem Geschehen eine bestimmte Stimmung zu verleihen. Sie wirken meist äußerst düster, bedrohlich oder spannungserzeugend und schaffen auch eine dementsprechende Atmosphäre. Als Beispiel sei hier das Einstellungsprotokoll mit den Einstellungen Nr. 84 – Nr. 88 genannt, in denen die den beschriebenen Bildern beigefügten Flugzeug-, Bomben- und weiteren bedrohlich wirkenden Geräusche zusätzlich zum Sichtbaren die Situation eines kriegsähnlichen Zustandes zum Ausdruck bringen. Verstärkt wird dieser Umstand durch das Ablichten der *Mercurio*-Schlagzeile und das Beifügen des düster-bedrohlich wirkenden Off-Geräusches: Erneut wird hier der *Mercurio* als Verbündeter des Militärregimes und so als Mitverantwortlicher für die begangenen Gräuel dargestellt.

Wie im Kapitel der Erzählperspektive erläutert wird, gibt es im Film keine Erzähler/innenstimme, die die Handlung kommentiert. Die Story wird rein über den Gebrauch von Untertiteln, Interviews, Archivbildern und das Hervorheben von Zeitungsartikeln und –schlagzeilen erzählt. Dennoch ist in einer Sequenz ein Voice Over zu hören: Am Beginn des Films, als die Feierlichkeiten zum 130-Jahre-Jubiläum des *Mercurio* zu sehen sind, wird von einer den Originalaufnahmen zugehörigen männlichen Stimme aus dem Off das Gesehene erklärt und für *El Mercurio* geworben.

Die Interviews der Journalismusstudent/innen mit ihren Gesprächspartner/innen betreffend, sind die Aussagen der sprechenden Personen meist im On zu hören bzw. sehen. Einzig wenn während der Interviews Archivaufnahmen oder –bilder eingespielt werden, hört man deren Stimmen klarerweise im Off.

4.2.2.4 Zeit und Ort

Die Zeitspanne der Handlung von *El diario de Agustín* umfasst mehrere Jahrzehnte. Im Mittelpunkt steht die Berichterstattung von *El Mercurio* über zahlreiche politische und gesellschaftliche Ereignisse bzw. Themen und deren reale Auswirkungen auf die Bevölkerung von den späten 1960ern bis in die Gegenwart (sprich, die 2000er).

Wie schon im Kapitel 4.1.3.4 bezüglich des Films *El caso Pinochet* ergründet, lässt sich auch im Fall von *El diario de Agustín* festhalten, dass die Erzählzeit (= die Dauer des Films) um ein Vielfaches kleiner als die Erzählte Zeit (= Dauer der Handlung) ist. Häufig, so auch in den von mir betrachteten Beispielen der Einstellungsprotokolle, führt eine rasche Abfolge von kurzen Einstellungen mit zusammenhängendem Inhalt dazu, dass dem Filmpublikum eine etwa mehrere Tage oder Wochen andauernde Handlung oder Situation (u.a. die Einstellungen Nr. 99 – Nr. 106 mit den Archivaufnahmen) in nur wenigen Sekunden nähergebracht wird. Die Interviews – die das Geschehen meist ebenfalls gerafft erläutern – und Archivaufnahmen sind jedoch (mit einigen Ausnahmen von Zeitlupen) mit dem zu sehenden Inhalt stets deckungsgleich.

Zudem finden mehrere Zeitsprünge – sowohl in die vom jeweiligen Handlungszeitpunkt betrachtete Zukunft, als auch in die Vergangenheit – statt. Dies ist etwa der Fall, als auf die Einstellung Nr. 106 (Archivaufnahme kurz nach

dem Militärputsch 1973) folgend plötzlich in Farbe die Vereidigung des ersten demokratisch gewählten Präsidenten nach der Diktatur, Patricio Aylwin, 1990 und seine Entgegennahme des Abschlussberichts der CNVR 1991, sowie anschließend die Entgegennahme des CNPT-Berichts durch den 2004 aktiven Präsidenten Ricardo Lagos zu sehen sind. Zwar sind die in den genannten Aufnahmen sichtbaren Aktionen jeweils durch Untertitel erklärt, zwischen ihnen befinden sich jedoch keine Einstellungen oder Sequenzen, die in einem zwischen 1973 und 1990 liegenden Zeitraum spielen. Bei diesem ereignisauslassenden Verfahren des Zeitsprungs handelt es sich folglich um eine Ellipse.

4.3 Filmvergleich

Zwar nehmen beide Filme unterschiedliche Ereignisse und Untersuchungsaspekte zum Anlass, sich mit der Zeit der chilenischen Militärdiktatur und deren Auswirkungen bis in die Gegenwart, zu beschäftigen. Die Absicht, das Unrecht, welches großen Teilen der Bevölkerung in diesen 17 Jahren widerfahren ist, aufzuarbeiten und nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, verfolgen jedoch *El caso Pinochet* als auch *El diario de Agustín*, was die Dokumentarfilme in gewisser Hinsicht vereint.

Die Ausgangspunkte sind in beiden Fällen verschiedene. Patricio Guzmán und Ignacio Agüero greifen aber jeweils (zur Zeit der Filmentstehung) aktuelle Themen auf und nehmen diese als Beweggrund, die während der Diktatur vorgefallenen Geschehnisse und begangenen Menschenrechtsverletzungen zu vergegenwärtigen. Diese Impulse sind bei *El caso Pinochet* die Verhaftung Pinochets in London und bei *El diario de Agustín* das Bestreben der Student/innengruppe, das eng mit der Politik Pinochets verbundene Wirken von *El Mercurio* während der Diktatur und danach zu untersuchen. Besonders den Opfergruppen der DD sowie den Schicksalen von vom Militär gefolterten Personen und somit auch generell den verübten Menschenrechtsverletzungen kommt in beiden Filmen ein großer Stellenwert zu. Bezuglich der Thematik lässt sich also festhalten, dass in beiden Filmen, wenn sie auch im Wesentlichen unterschiedlich angesiedelte Themenschwerpunkte verfolgen, das Ziel der Vergangenheitsbewältigung anstreben.

Betrachtet man die Erzählperspektiven, lassen sich auch hier grundlegende Unterschiede wie Gemeinsamkeiten feststellen: In den jeweiligen Analysen schon ermittelt, werden große Teile der Handlung und des Geschehens in *El caso Pinochet* durch das, für viele Dokumentarfilme übliche, Voice Over kommentiert. Diesen Part übernehmen in *El diario de Agustín* neben den schon vielfach erwähnten Zeitungsartikeln bzw. –schlagzeilen die bilderklärenden Untertitel. Es kommt zwar sowohl in *El caso Pinochet* zum Einsatz von Untertiteln (siehe Unterpunkt „Schrift im Film“ in Kapitel 4.1.3.2) als auch in *El diario de Agustín* zum Gebrauch eines Voice Overs (Sequenz zu Beginn). Diese spielen, was das filmische Erzählen und die Erzählperspektive betreffen, aber nur eine sehr untergeordnete Rolle.

Eine weitere Ebene der Erzählperspektive jedoch, der Einsatz von Interviews, ist in beiden Filmen von großer Bedeutung. Prinzipiell gibt es in jedem der Filme eine Instanz, die die Interviews durchführt (Guzmán bzw. die Journalismusstudent/innen) und auf der Seite der Gesprächspartner/innen jeweils zwei Parteien, die sich in ihrer Ideologie und politischen Ausrichtung, ihrem Verständnis für Gerechtigkeit und der Bereitschaft, die während der Diktatur begangenen Menschenrechtsverletzungen als solche anzuerkennen, grundlegend unterscheiden. Sehr verallgemeinernd könnte man diese zwei Sprecher/innengruppen in „pinochet- bzw. regimeunterstützend“ (z.B. Freunde, Anwälte und Verteidiger Pinochets bzw. ehemalige *Mercurio*-beschäftigte und Politiker des Militärregimes) und „pinochet- bzw. regimefeindlich“ (z.B. Folteropfer, Angehörige der DD oder [Menschenrechts]-Anwälte bzw. Journalisten, Politologen, Angehörige von DD und Folteropfer) unterteilen.

Bei beiden Filmen erfüllen die Interviews mit der „pinochet- bzw. regimefeindlichen“ Seite (neben dem Bilden einer Ebene der Erzählperspektive) besonders auch den Zweck, die vom Militärregime verübten Menschenrechtsverletzungen als faktische Tatsachen hervorzuheben, deren (psychische und physische) Folgen für Opfer, Angehörige und für generell weite Teile der Gesellschaft nach wie vor spürbar und präsent sind.

Was die Analyse der Bildebenen betrifft, können zahlreiche Übereinstimmungen bezüglich der gezielten Verwendung filmischer Stilmittel angegeben werden. Zunächst betrifft dies den Einsatz von Archivbildern und –aufnahmen: Wie schon

in jedem der Kapitel zur Bildebene festgestellt, werden Archivbilder und –aufnahmen, neben der Einbettung in die Handlungsvermittlung, dazu benutzt, die gezeigten Ereignisse dem Filmpublikum als zeitnah, nach wie vor politisch bedeutsam und keineswegs abgeschlossen zu präsentieren:

„La imagen del presente es unida con una del pasado, generando una compleja unidad tiempo – espacio solo marcada por la irrupción del blanco y negro. Con esto genera una noción de continuidad entre las dos imágenes, que sugiere que el pasado está presente.“ (Bossay 2014: 182)

Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich angesichts der gezielten Nutzung von Kameraeinstellungen beobachten, die dem Filmpublikum eine bestimmte Stimmung oder Atmosphäre vermitteln sollen.

Als markantes Beispiel seien hier etwa die von mir in den Bildebenen von *El caso Pinochet* analysierten Einstellungsprotokolle genannt, in denen oftmals Gesichter von u.a. Angehörigen von DD in der Nah- oder Großaufnahme gefilmt werden, um den die Szene beschreibenden Gesichtsausdruck (Frustration, Verzweiflung, Trauer, etc.) einprägsam zu übermitteln.

Einen ähnlichen Effekt erzielen in *El diario de Agustín* die Groß- und Detailaufnahmen der Zeitungsschlagzeilen und –artikel, die, in Verbindung mit dem Off-Ton, *El Mercurio* mit eindeutig beabsichtigter Hetze, Wirklichkeitsverzerrung und Legitimierung des Tötens von Regimegegner/innen belastet.

Weiters finden sich in beiden Filmen Sequenzen (siehe Kapitel 4.1.3.2 und 4.2.2.2), welche die ungeheure Anzahl an aus politischen Gründen gewaltsam verschwundenen Personen und an vom Pinochet-Regime begangenen Menschenrechtsverletzungen verdeutlichen und hervorheben und dies durch gezielte Kameraführung (z.B. Einstellungsprotokoll mit starker Untersicht auf Aktenregale im Film von Guzmán bzw. langsamer Kameraschwenk über die vielen Namen der DD im Bulletin der Vicaría de la Solidaridad in *El diario de Agustín*).

Findet das Einspielen von Off-Geräuschen in *El caso Pinochet* sehr wenig bis keine Verwendung, tragen die den bewegten Bildern zugespielten Geräusche in *El diario de Agustín* (siehe hier ebenfalls die analysierten Beispiele aus Kapitel

4.2.2.2) des Öfteren erheblich zum Schaffen einer düster-bedrohlichen Atmosphäre bei und steigern so die Dramatik.

5 Conclusio

Wenn man den Vergleich der beiden analysierten Dokumentarfilme *El caso Pinochet* und *El diario de Agustín* heranzieht, lässt sich feststellen, dass deren Regisseure die während der Diktatur vorgefallenen Menschenrechtsverletzungen stark verurteilen und beabsichtigen, mit ihren Filmen zur Aufarbeitung und Vergegenwärtigung der vom Militärregime begangenen Verbrechen beizutragen. Dies drücken sie aber nicht direkt aus, sondern verwenden geschickt den Einsatz unterschiedlicher Stilmittel, um ihren Standpunkt zu mitzuteilen:

In *El caso Pinochet* sind dies etwa die zahlreichen Groß- und Nahaufnahmen von – teils interviewten, teils an der Kamera vorbeiblickenden – Opfern oder Angehörigen von DD. Deren Gesichtsausdrücke vermitteln ohne den Bedarf weiterer Kommentare ihr verspürtes Leid und ihre empfundene Wut und Trauer über die ihnen und/oder deren getöteten Familienmitgliedern angetanen Qualen.

Im Fall von *El diario de Agustín* sind es die immer wieder groß hervorgehobenen oder in Detailaufnahme gezeigten Zeitungsartikel und –schlagzeilen, die unmissverständlich von *El Mercurio* betriebene Hetze gegen politisch Andersdenkende und die verbreitete Fehlinformation bzw. Falschmeldung des *Mercurio* bezüglich offensichtlicher, vom Regime verübter Verbrechen. Die oftmalige Hinterlegung dieser und zahlreicher anderer Aufnahmen mit bedrohlich wirkender Musik aus dem Off verstärkt diesen Effekt.

Weiters konnte aufgezeigt werden, dass in beiden Filmen durch Interviews mit – den beiden grob verallgemeinerten Blöcken der – „pinochet- bzw. regimeunterstützenden“ und „pinochet- bzw. regimefeindlichen“ Personen zwar Vertreter beider Seiten zu Wort kommen und ihre Meinungen bzw. Ansichten bezüglich der thematisierten Menschenrechtsverbrechen kundgeben.

Anhand des überwiegenden Verhältnisses der „pinochet- bzw. regimefeindlichen“ Sprecher/innen konnte aber festgestellt werden, dass die Regisseure den Einsatz von Interviews – abgesehen davon, dass die Interviews auch eine der Erzählenden bilden – vor allem dafür verwenden, die schon mehrfach genannten Menschenrechtsverletzungen als Faktum hervorzuheben und zu betonen, dass die Folgen dieser für einen Großteil der Bevölkerung noch immer präsent sind und psychisch wie physisch beeinträchtigen.

Die Inkorporation zeitbezeugender Dokumente findet in beiden Filmen mittels Archivaufnahmen und –bildern statt. Auch diese erfüllen einerseits den Zweck, dem Filmpublikum die gezeigten Ereignisse näherzubringen und sie aktuell und gegenwartsrelevant erscheinen zu lassen. Andererseits dienen sie als Teil der Erzählebene dazu, die Handlung zu vermitteln.

Wenn es auch nicht das Hauptziel der vorliegenden Arbeit ist, so zeigt sie doch deutlich auf, in welch horrendem Ausmaß während der chilenischen Militärdiktatur durch das Pinochet-Regime Menschenrechtsverletzungen an großen Teilen der Bevölkerung verübt wurden. Wie auch in den Filmen thematisiert, leiden viele der Opfer oder deren Angehörigen noch heute psychische und physische Qualen, verursacht durch die Auswirkungen der an ihnen (bzw. an deren umgekommenen Familienmitgliedern) begangenen Verbrechen.

Wie gezeigt wurde, waren nicht nur politische Andersdenkende oder Gegner/innen der Regierung Pinochets von den staatlichen Repressionen und Verfolgungen betroffen. Auch die gesamte Kunst- und Kulturszene war Pinochet ein Dorn im Auge und wurde, sofern er sie nicht – wie etwa das Fernsehen – zu seinen Gunsten und für Propagandazwecke nutzte, gnadenlos unterdrückt. Ein strenger Zensurapparat wurde eingerichtet, eine Vielzahl von Büchern oder Filmen verboten und zahlreiche Autor/innen, Künstler/innen, Schauspieler/innen und Filmemacher/innen wurden verhaftet, getötet oder konnten ins Exil fliehen, um dort im besten Fall ihre Arbeit fortzusetzen.

Nach Ende der Diktatur erholte sich die Filmszene allmählich, exilierte Regisseur/innen kehrten nach Chile zurück und es kam wieder zur vermehrten Produktion von Filmen. Von staatlicher Seite wurden, die Filmindustrie finanziell unterstützende, Institutionen und Fonds gegründet und Filmfestivals für unterschiedliche Filmgattungen ins Leben. Aus aktueller Sicht lässt sich festhalten, dass sich das chilenische Kino am Höhepunkt seiner bisherigen Entwicklung befindet, immer mehr chilenische Filme auf internationalen Filmfestivals ausgestrahlt werden und auch den Weg nach Europa finden. Kurz zusammengefasst: „El cine chileno está de moda.“ (Cubillos 2014: 172).

6 Literaturverzeichnis

Filme:

Agüero, Ignacio (2008): El diario de Agustín:
YouTube (2013): El diario de Agustín. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=6Hs60_o_Yv0. (Zugriff 04.05.2017)

Guzmán, Patricio (2001): El caso Pinochet:
El caso Pinochet 1 (CP1):
tu.tv. (o.J.): El caso pinochet 1. URL: <http://tu.tv/videos/el-caso-pinochet-1>. (Zugriff 04.05.2017)
El caso Pinochet 2 (CP2):
tu.tv (o.J.): El caso pinochet 2. URL: <http://tu.tv/videos/el-caso-pinochet-2>. (Zugriff 04.05.2017)

Monographien:

Bienk, Alice (2010): Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. 3. Auflage. Marburg: Schüren

Capdepón, Ulrike (2015): Vom Fall Pinochet zu den Verschwundenen des Spanischen Bürgerkrieges: die Auseinandersetzung mit Diktatur und Menschenrechtsverletzungen in Spanien und Chile. Bielefeld: Transcript

Davis, Madeleine (2003): The Pinochet Case: Origins, Progress and Implications. London: Institute of American Studies

Gröne, Maximilian et al. (2009): Spanische Literaturwissenschaft: Eine Einführung. Tübingen: Narr

Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Schmidt

Mouesca, Jacqueline (2005): El documental chileno. Santiago de Chile: LOM

Straßner, Veit (2005): Die offenen Wunden Lateinamerikas: Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwiss.

Sammelbände:

Bossay, Claudia (2014): Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena. In: Villarroel, Mónica: Travesías por el cine chileno y latinoamericano. Santiago de Chile: LOM

Cubillos, Víctor (2014): Cine chileno – En construcción, en camino, en veremos... . In: Aka, Birgit (Hrsg.); Verena Schmöller (Hrsg.): ¡Muestra! : Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland. Marburg: Schüren

Davis, Madeleine (2003): The politics of the Pinochet case in the United Kingdom. In: Davis, Madeleine (Hrsg.): The Pinochet Case: Origins, Progress and Implications. London: Institute of American Studies

Hübner, Douglas; Recabarren, Edgardo (1976): Das Kino der Unidad Popular. In Schumann, Peter B. (Hrsg.): Kampf und Kino in Lateinamerika: Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München, Wien: Hanser

Mouesca, Jacqueline (2011a): Ignacio Agüero. In: Heredero, Carlos F. (Hrsg.): Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América. 1. A – Bolivia. Madrid: SGAE/ Fundación Autor

Mouesca, Jacqueline (2011b): Guzmán Lozanes, Patricio. In: Heredero, Carlos F. (Hrsg.): Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América. 4. Fontana – Lacasa. Madrid: SGAE/ Fundación Autor

Mouesca, Jacqueline (2012): La batalla de Chile. In: Heredero, Carlos F. (Hrsg.): Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América. 9. Antología de películas. A – I. Madrid: SGAE/ Fundación Autor

Ruderer, Stephan (2015): Vergangenheitspolitik in Chile: Modellfall oder Negativbeispiel? In: Peters, Stefan (Hrsg.); Burchhardt, Hans-Jürgen (Hrsg.); Öhlschläger Rainer (Hrsg.): Geschichte wird gemacht: Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen in Lateinamerika. Baden-Baden: Nomos

Wilke, Jürgen (Hrsg.) (1994): Massenmedien in Lateinamerika: Zweiter Band: Chile, Costa Rica, Ecuador, Paraguay. Frankfurt a.M.: Vervuert

Diplomarbeiten/Dissertationen:

Böhm, Christian (2004): Verschwindenlassen von Personen: Entwicklung des Phänomens und Reaktion der Staatengemeinschaft anhand der in universellen Rechtsinstrumenten enthaltenen Kriminalisierungsverpflichtung. Diplomarbeit Universität Wien

Redwing, Chad (2007): Dictatorial violence, the body politic and the politics of the body: dismembering and remembering in Chilean literature, cinema and public spaces. Dissertation University of Chicago

Internetquellen:

Camacho, Isabel (2001): Patricio Guzmán cierra con 'El caso Pinochet' su relato sobre el dictador. URL:
http://elpais.com/diario/2001/12/01/espectaculos/1007161201_850215.html. (Zugriff 07.04.2017)

CIPDH (2016): Descargue el libro “Operación Condor 40 años después”. URL:
<http://www.cipdh.gov.ar/1-de-diciembre-presentacion-del-informe-operacion-condor-40-anos-despues/>. (Zugriff 04.05.2017)

Colegio de Periodistas de Chile (2015): COMUNICADO OFICIAL Histórico: Colegio de Periodistas expulsa a Agustín Edwards por graves faltas éticas.

URL: <http://www.colegiodeperiodistas.cl/2015/04/comunicado-oficial-historico-colegio-de.html>. (Zugriff 08.03.2017)

Der Spiegel (1987): Der Papst in Chile: „Ich kenne euer Leid“. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521302.html>. (Zugriff 08.03.2017)

Der Spiegel (2011): Salvador Allende beging Selbstmord. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/obduktionsbericht-salvador-allende-beging-selbstmord-a-775409.html>. (Zugriff 11.05.2017)

DiCREA (o.J.): El diario de Agustín (2008). URL: <http://dicrea.uchile.cl/obras/el-diario-de-agustin-2008/>. (Zugriff 02.03.2017)

Dinges, John (2008): o.T. URL: ciperchile.cl/wp-content/uploads/declaracion-john-dinges.pdf. (Zugriff 06.03.2017)

DUDEN.de (2017): Menschenrechtsorganisation, die. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Menschenrechtsorganisation> (Zugriff 12.05.2017)

Emol (2017): URL: <http://www.emol.com/>. (Zugriff 06.03.2017)

Equipo Nizkor (2000): Informe Hinchey sobre las actividades de la CIA en Chile. <http://memoriaoralancestralautobiog.blogspot.co.at/2009/05/operacion-terrorismo-mediaticoel-rol-de.html>. (Zugriff 06.03.2017)

Equipo Nizkor (2002): La Gran Mentira: Listado de Víctimas. URL: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/119/cap9.html>. (Zugriff 07.03.2017)

Estreda, Daniela (2009): La historia de una conclusión. URL: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=85766>. (Zugriff 04.03.2017)

Icei.uchile (o. J.): Claudia Lagos Lira. URL: <http://www.icei.uchile.cl/instituto/estructura/106355/claudia-lagos-lira>. (Zugriff 04.03. 2017)

Leal, Christian (2014): Sorpresa causa omisión de “El diario de Agustín” en guía de programación de TV de El Mercurio. URL: <http://www.biobiochile.cl/noticias/2014/07/05/sorpresa-causa-omision-de->

el-diario-de-agustin-en-guia-de-programacion-de-tv-de-el-mercurio.shtml.
(Zugriff 02.03.2017)

memoriaviva (2013a): Estadio Nacional. URL:
http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/estadio_nacional.htm. (Zugriff 11.05.2017)

memoriaviva (2013b): Dirección de Inteligencia Nacional. URL:
<http://www.memoriaviva.com/criminales/organizaciones/DINA.htm>. (Zugriff 11.05.2017)

memoriaviva (2013c): Centros de Detención y Tortura. URL:
http://www.memoriaviva.com/Centros/centros_de_detencion.htm. (Zugriff 11.05.2017)

Offizielle Website Patricio Guzmán (o.J.a): 2) La batalla de Chile. URL:
<https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>.
(Zugriff 13.03.2017)

Offizielle Website Patricio Guzmán (o.J.b): 12) Nostalgia de la Luz. URL:
<https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz>. (Zugriff 15.05.2017)

Offizielle Website Patricio Guzmán (o.J.c): 8) El caso Pinochet. URL:
<https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/el-caso-pinochet>. (Zugriff: 25.05.2017)

PONS Online-Wörterbuch (2017): desaparecido. URL:
<http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung?q=desaparecido&l=dees&in=&lf=de>. (Zugriff 11.05.2017)

Rosenblitt, Jaime (o.J.): La reforma universitaria, 1967-1973. URL:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-144033.html>. (Zugriff 07.03.2017)

Ulloa, Gabriela (2013): Director de ‘El diario de Agustín’ “no quiere dar el documental”. URL: <http://www.biobiochile.cl/noticias/2013/06/04/director-de-el-diario-de-agustin-acusa-que-tvn-no-quiere-dar-el-documental.shtml>.
(Zugriff 02.03.2017)

7 Anhang

7.1 Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich aus hauptsächlich medienwissenschaftlicher Betrachtungsweise mit der chilenischen Militärdiktatur und den in dieser Zeit vorgefallenen Ereignissen, wie z.B. Menschenrechtsverletzungen.

Dazu werden die beiden post-diktatorischen Dokumentarfilme *El caso Pinochet* (2001) von Patricio Guzmán und *El diario de Agustín* (2008) von Ignacio Agüero herangezogen. Anhand einer detaillierten Filmanalyse wird festgestellt, dass die beiden Regisseure gezielt filmische Stilmittel wie Kameraeinstellungen oder szenenbegleitende Musik- bzw. Geräuscheinspielungen aus dem Off verwenden, um eine klar abneigende Stellung gegenüber der vom Militärregime während der Diktatur begangenen Verbrechen einzunehmen. Auch Interviews und Zeugenberichte von und mit Opfern bzw. deren Angehörigen werden verwendet, um die Menschenrechtsverletzungen als noch lange nicht überwundene Tatsachen darzustellen, die bei den Betroffenen psychische wie physische Schäden hinterlassen. Der Einsatz von Archivbildern und –aufnahmen kommt in beiden Filmen vor und suggeriert dem Filmpublikum die Gegenwartsrelevanz der betrachteten Ereignisse.

Neben diesem Hauptteil gibt die Arbeit auch einen Überblick über die geschichtspolitische Entwicklung Chiles von der Unabhängigkeit Kolonialspaniens bis zum nach der Militärdiktatur einsetzenden Demokratisierungsprozess. Außerdem wird die Situation der chilenischen Filmlandschaft von den Allende-Jahren bis in die Gegenwart betrachtet.

7.2 Resumen español

El siguiente texto es el resumen en español del contenido y los conocimientos más importantes trabajados en mi tesis.

La presente tesis aborda el tema de la dictadura militar chilena y de los acontecimientos ocurridos en este período, un ejemplo son las violaciones de los derechos humanos, cometidas por el régimen militar.

Para hacer esto, en la parte principal analizo los documentales *El caso Pinochet* (2001) y *El diario de Agustín* (2008) de los directores chilenos, Patricio Guzmán e Ignacio Agüero. A lo largo de los análisis se presentan varias tomas y fotos de archivo, testimonios y entrevistas de víctimas y de sus parientes, con las cuales trato de responder a la pregunta de esta tesis ¿De qué manera los directores emplean estas escenas como recursos estilísticos cinematográficos para rememorar los sucesos y enfrentar a los espectadores con el pasado?

Al mismo tiempo investigo cómo los directores utilizan ese material de sucesos históricos para tratar de causar ciertas emociones, reacciones u opiniones en el espectador, valiéndose de los recursos estilísticos cinematográficos.

Aparte de la parte principal, la tesina da una visión conjunta del desarrollo histórico-político de Chile, desde la independencia de la España colonial hasta el proceso de democratización (también llamado *transición*) que inició con el fin de la dictadura bajo Augusto Pinochet Ugarte en 1990. Además trata la situación del panorama fílmico de Chile desde los años en los que gobernó Salvador Allende hasta la actualidad.

7.2.1 El desarrollo histórico-político de Chile y la dictadura militar (1973-1990)

Chile logró su independencia de España en 1818. A partir de ese punto de tiempo en el país sudamericano el sistema político se desarrolló según el modelo europeo.

Había partidos políticos del tipo conservador y liberal y la situación económica – en su mayor parte – se quedaba equilibrada (los fuentes de ingresos más importantes fueron mercancías exportadas, la minería y la explotación del salitre).

Cuando la clase obrera empezó a sindicarse para reaccionar a la opresión por la clase alta conservadora se crearon nuevos partidos políticos como el PC y el PS, cuyo electorado fue representado mayormente por la clase obrera.

Sin embargo, a lo largo de los años se empeoró la situación económica del país y al mismo tiempo las condiciones de vida de una gran parte del pueblo. En consecuencia tenían lugar cada vez más insurrecciones por los chilenos que, finalmente en 1964, llevaron a la presidencia del cristianodemócrata Eduardo Frei Montalva del PDC. Frei logró mejorar las situaciones económica y social al nacionalizar las empresas de cobre y de salitre, así como al establecer nuevos impuestos. También intentó conceder más el derecho de intervención política a las clases bajas, hecho lo que disgustó a los partidos de izquierda porque temaron perder electores. Estos conflictos internos se ampliaron hasta la población y Frei no estuvo capaz de ser elegido otra vez en las elecciones presidenciales de 1970: Tuvo que darse por vencido al candidato de la izquierda, Salvador Allende, que había sido nombrado por la UP – una alianza política que consistió en el PS, el PC y otros partidos más pequeños.

Desde el principio de su duración de cargo, Allende persiguió el propósito de la redistribución social a favor de las clases débiles y discriminados: Siguió la nacionalización de empresas, la reforma agraria que había sido iniciada por Frei e invertió más dinero en los sectores de educación y salud.

No obstante, siguieron las confrontaciones entre la política de derecha y de izquierda: Una y otra vez las manifestaciones degeneraron en conflictos entre defensores y oponentes del régimen. También se acumularon atentados terroristas, realizados por organizaciones fascistas. Subsiguientemente, la clase media era de temer de perder confianza en el gobierno por estas problemas de seguridad. La situación económica de nuevo se empeoró y, por último, una huelga de camioneros – provocada por la oposición política y por los Estados Unidos que apoyaron a los oponentes de Allende para destituirle – llevó a la paralización total de la distribución de alimentos en todo el país.

Todos estos acontecimientos que causaron estados deestabilizados, culminaron en el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 que significó el fin del gobierno de Allende.

El golpe, que ya había sido planeado de antemano por el ejército y los Estados Unidos que, como ya mencionado, apoyaron con todos los medios el derrocamiento de Allende anunció la dictadura militar. Esta dictadura, que se instaló el mismo día y que durará 17 años, sin duda marca el capítulo más oscuro en la historia chilena desde la independencia:

Por la mañana del susodicho 11 de septiembre, las fuerzas aéreas del ejército bombardearon y destrozaron *La Moneda*, el palacio del presidente. Cuando las tropas golpistas tomaron el palacio, Allende, quien se quedó dentro, cometió suicidio. Los días siguientes, las fuerzas armadas crearon la *Junta Militar* y se hicieron cargo del control sobre todo el país. Decretaron el estado de excepción y el estado de guerra que “justificaron” la persecución y la detención de cada persona que fue sospechada por ser oponente del régimen. Es decir los seguidores de la UP, funcionarios del gobierno de Allende y miembros de grupos de la oposición – o simplemente personas con una actitud que no satisfizo las ideas de la *Junta Militar*. A partir del inicio de la dictadura en todo el país miles de personas fueron perseguidas, secuestradas y torturadas, matadas o desaparecieron (*La desaparición forzada* describe el hecho de que numerosas personas fueron detenidas por los militares y posteriormente matadas y/o torturadas sin que sus parientes tuvieran información sobre su detención y su paradero; las personas que fueron víctimas de este tipo de violación de los derechos humanos se llaman *detenidos desaparecidos*).

En 1974 el comandante del ejército, Augusto Pinochet Ugarte, se hizo presidente de Chile y gobernó el país hasta el fin de la dictadura en 1990. Bajo su mando fue fundado la policía secreta DINA que sistemáticamente eliminó a oponentes políticos con los métodos mencionados arriba. Pinochet instaló un amplio aparato de censura y prohibió o disolvió asociaciones políticas. Además cambió totalmente el sistema económico que ahora se orientó por el neoliberalismo. Esto llevó a la privatización de todos los sectores que bajo Allende habían sido nacionalizados, crecieron las diferencias de los salarios entre las clases altas y bajas, tan como el desempleo.

En 1978 Pinochet aprobó la *Ley de Amnistía* que guardó los militares que cometieron violaciones de los derechos humanos de la persecución penal y en 1980 dictó un cambio de la constitución que le garantizó todo el poder político.

En 1988 tuvo lugar un plebiscito en lo cual los chilenos pudieron votar por la prolongación del régimen militar – y así por la prolongación del cargo de Pinochet – o por un cambio del sistema político al votar por un candidato a la presidencia, propuesto por la *Concertación* – una coalición de partidos de izquierda y centro, unida por la iglesia católica.

Debido a que sólo un 43 por ciento votó por la permanencia de Pinochet, la *Concertación* estuvo capacitada para allanar el camino al restablecimiento de la dictadura. En 1990 Patricio Aylwin, el candidato a la presidencia de la *Concertación* y miembro del PDC, llegó a ser el primer presidente chileno elegido democráticamente desde hace 20 años y con él empezó el proceso democratizador.

A lo largo de los años siguientes, las cifras de los violaciones de los derechos humanos, cometidas por el régimen militar, fueron elaboradas y publicadas por organizaciones para la defensa de los derechos humanos, organizaciones de las víctimas de violaciones de los derechos humanos y por varias comisiones que fueron fundidas durante los mandatos de los diferentes presidentes:

El régimen de Pinochet es responsable de casi 2.100 EP, más que 1.100 DD, casi 40.000 víctimas de detención y/o tortura y de entre 200.000 y 500.000 exiliados.

7.2.2 La situación del panorama fílmico desde Allende hasta hoy

Allende no sólo se esforzaba por dedicarse con su política a la clase obrera y la capa social baja. También intentaba crear cambios en el sector cinematográfico que, hasta entonces, había sido controlado por la burguesía y dominado prácticamente sólo por películas estadounidenses. El objetivo era fortalecer las producciones nacionales y realizar que todos los chilenos tendrían la posibilidad de rodar películas. Sobre todo el documental debería jugar un rol importante en este proceso: Los directores nuevos deberían demostrar las injusticias sociales y políticas que existían entre las clases altas y bajas a través de los documentales. Además había que reerigir la industria cinematográfica y la empresa de producción de películas nacional, *Chile Films*, que habían sufrido varias crisis financieras y existenciales a lo largo de su historia.

A pesar de numerosas dificultades que aparecieron al conseguir esta meta – dentro de *Chile Films* trabajaron unos técnicos que expresaron su indignación sobre el gobierno de la UP al manipular las producciones para que se aplazaran. También muchas veces había contradicciones ideológicas entre los directores en general - la nueva asociación filmica logró retroceder la influencia de empresas estadounidenses sobre el mercado cinematográfico chileno y establecer películas nacionales y de otros países socialistas. Adicionalmente, el importe de películas norteamericanas fue reducido (hecho, que enfadó a la burguesía) y se fijaron precios de entradas máximas para los cines.

En los cines, aparte de las producciones nuevas, se estrenaron los *informes*, informes breves sobre la vida cotidiana y las novedades políticas. El grupo destinatario de los *informes* era, por supuesto, la clase obrera, en la que hallaron bastante aceptación. Poco después, los *informes* fueron sustituidos por el *noticiero nacional*, cuyo ámbito de acción en ese entonces también contó con la clase media.

La dictadura instalada el 11 de septiembre de 1973 no sólo cambió las circunstancias políticas y sociales del país repentinamente, sino también trajo consigo consecuencias graves para el panorama cultural y cinematográfico. El día del golpe de estado los soldados entraron y ocuparon los edificios de *Chile Films*, detuvieron a empleados y quemaron el archivo filmico, de modo que destruyeron una cantidad enorme de rollos de película. A eso siguió la destrucción y ocupación de teatros, cines y museos. La agresión no sólo estuvo dirigida a objetos y edificios, sino también muchos autores e intelectuales fueron detenidos, torturados, asesinados o desaparecidos. Numerosos directores que huyeron de la muerte y la tortura tenían que exiliarse en el extranjero. Durante la dictadura los directores exiliados rodaron 178 películas, la mayoría de ellas documentales que trataban y reprobaban fuertemente a Pinochet y su manera de gobernar.

Como todos los sectores culturales, la industria cinematográfica fue afectada por este *apagón cultural*, provocado por el régimen de Pinochet. *Chile Films* fue entregado al *Canal Nacional de Televisión* y “se clausuran enseguida los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago”

(Mouesca 2005: 83) y, como ya he mencionado, se instaló un aparato de censura que examinó todas las nuevas producciones audiovisuales. Pinochet dominó el *Canal Nacional de Televisión* y sólo se televisaron programas que a él le parecían convenientes, como por ejemplo programas de deporte, telenovelas o paradas militares.

En los años 80 se relajaron poco a poco las restricciones y cada vez más directores regresaron a Chile, incluso pasaron la censura algunas películas que hacían críticas al régimen de Pinochet.

Al reestablecer la democracia en 1990 y durante la *transición*, los cineastas y directores de cine gestionaron la reactivación de la industria filmica chilena. El primer paso fue la organización del *Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine* en Viña del Mar que durante la dictadura había sido suspendido y que tuvo lugar por vez primera después de 21 años (las dos veces anteriores tuvo lugar en 1967 y 1969). En este festival, por primera vez, el público chileno pudo ver las películas producidas por los directores exiliados.

Además, los gobiernos de la *transición* crearon fondos e instituciones que subvencionaban a cualquier tipo de producciones audiovisuales, con el objetivo de dar a conocer internacionalmente el nuevo panorama cinematográfico chileno. Este panorama hoy en día sigue desarrollándose y de momento ha logrado el apogeo más grande de su historia.

7.2.3 Análisis y comparación de los documentales *El caso Pinochet* y *El diario de Agustín*

En las páginas siguientes presento un breve resumen de la parte principal de mi tesis, es decir del contenido, de los análisis y de la comparación de los documentales *El caso Pinochet* y *El diario de Agustín*.

El caso Pinochet rodado en 2001 por el famoso director chileno Patricio Guzmán trata, como ya revela el título, el desarrollo del caso *Pinochet* que se evidencia con todos los acontecimientos y factores que llevaron a la detención del ex-dictador en Londres en 1998. Guzmán entrevista a los abogados y a las personas jurídicas que estuvieron involucradas en este caso y que pusieron en marcha la detención de Pinochet, tal como muestran las fotos de archivo, en la primera

parte de la película el director presenta el tema y da una idea de las circunstancias históricas. Además abogados en derechos humanos y miembros de organizaciones para la defensa de los derechos humanos informan sobre los crímenes cometidos por el régimen militar. Otra parte considerable consta de entrevistas con víctimas de tortura y con parientes de DD o EP que cuentan sus horribles experiencias, o sea de la detención o la desaparición de sus familiares muertos. También hay entrevistas con políticos, abogados y periodistas que cuentan sobre el proceso jurídico y/o que apoyaron la detención y extradición de Pinochet a España (allí fue donde empezó el caso *Pinochet*). Por otro lado, Guzmán también entrevista a políticos y amigos de Pinochet que durante el proceso le defendieron.

El resto del documental trata del proceso y de los litigios en sí y comunica sobre la liberación de Pinochet por iniciativa del gobierno chileno. Un acto de desfachatez es cuando el estado ordenó un dictamen médico que finalmente negó su extradición debido al mal estado de salud y que le aseguró la impunidad. Las entrevistas de Guzmán muestran a los parientes de las víctimas y a los aliados de Pinochet. El voice-over presenta a diferentes personajes y comenta muchos acontecimientos mostrados. Tanto las entrevistas como el voice-over como forman parte de la perspectiva narrativa de la película.

El voice-over no juzga el contenido del documental, pero sí muestra al público a través del relato de los personajes la forma en que el régimen militar los dañó tanto psíquica como físicamente. Inconscientemente Guzmán crea una idea negativa frente a los actos del ex-dictador.

Los entrevistados, en cambio, sí expresan sus pensamientos y su actitud de una manera directa. Un dato importante es que la mayoría de los narradores están a favor de la condena de Pinochet, también gracias al nivel narrativo se nota claramente que el mensaje del documental es en contra del dictador.

Durante la primera escena analizada, Guzmán filma en primer plano los rostros de los entrevistados familiares de las víctimas para dar más fuerza a lo que ellos nos van a contar, una narración llena de pena y rabia. El espectador mira detalladamente las expresiones de la cara, con dicho efecto el director transmite muy claramente las sensaciones dramáticas del relato. En otra escena ocurre algo parecido: Después de que la absolución de Pinochet fue publicada, se ven

manifestantes y otros defensores de su detención, formados enfrente de la cámara. Otra vez y con un movimiento muy lento, la cámara gira por los rostros de las personas filmadas en primer plano.

Aquí también se nota la frustración y la decepción que expresan sus caras, sus gestos representan los pensamientos de todos los opositores de Pinochet sobre el resultado del juicio.

El análisis también toma en consideración el uso de material de archivo en la película. En una secuencia inicial Juan Garcés, abogado en derechos humanos, cuenta el transcurso de los sucesos el día del golpe de estado, contemplando algunas fotos de archivo que muestran el ataque a *La Moneda* y la subida al poder de las fuerzas armadas. Aparte de que las fotos sirven para transmitir la historia, presentan los acontecimientos como muy actuales y relevantes para el presente.

El diario de Agustín, dirigido por Ignacio Agüero y publicado en 2008, informa sobre las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura militar, aunque se acerca al tema de una manera puramente periodística.

Un grupo de estudiantes del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Santiago de Chile persigue el objetivo de investigar el valor político y medial que adoptó *El Mercurio*, uno de los diarios más influyentes del país, durante los últimos 30 años (referido al tiempo en que se rodó el documental) en la historia de Chile. La película está dividida en siete capítulos cronológicos, en los que los estudiantes indagan la implicación del diario en el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y su información sobre los crímenes, cometidos por el gobierno de Pinochet durante la dictadura.

No obstante, las investigaciones de los estudiantes se remontan a algunos años antes al golpe de Estado, donde las clases bajas y los estudiantes se manifestaban y exigían la mejora de la situación social, económica y educativa (véase arriba).

El Mercurio reprobó las manifestaciones y las designó como protestas comunistas de forma guerilla que amenazarían la democracia. El politólogo Manuel Antonio Garretón explica que este periódico intentó difamar a los insurrectos para evitar que la clase alta chilena perdiera el poder.

El próximo capítulo trata del mandato de Allende y de la intención del propietario de *El Mercurio*, que se llama Agustín Edwards Eastman (de ahí viene el título de la película), de destituir a Allende con la ayuda de los Estados Unidos. El periodista John Dinges informa sobre la subvención directa de dos millones de dólares del gobierno estadounidense a *El Mercurio* para apoyar la caída del presidente. Al final del capítulo se ven algunos titulares de ese diario anunciando el inicio de la dictadura, incluso con tomas originales de esos días que muestran militares privando de su libertad a unas personas.

El tercer capítulo – ya estamos en el período de la dictadura – trata de la desaparición y la muerte de 119 personas (principalmente miembros del MIR) en el año 1975, los cuales según los titulares de *El Mercurio* fueron “ejecutados por sus propias camaradas”. A lo largo del capítulo se entera de que las víctimas fueron asesinadas por la DINA durante la llamada *Operación Colombo* y que dicho diario a propósito publicó falsas informaciones para ocultar los hechos verdaderos.

El cuarto capítulo expone un caso similar. En una escena se puede ver un titular de *El Mercurio* informando sobre una “hermosa joven” que fue encontrada en una playa y que, según el artículo fue víctima de un “crimen pasional”. En realidad se trató de Marta Ugarte Román, miembro del PC, que desapareció y fue torturada, asesinada y lanzada al mar por los militares.

El quinto capítulo, se cuestiona el por qué *El Mercurio* no informó sobre las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. La única respuesta se puede resumir cínicamente con las palabras de Agustín Edwards Eastman: “No teníamos información seria sobre las acusaciones que circulaban como rumores imposibles de confirmar.”

En el capítulo número seis, dos hombres cuentan de qué forma fueron torturados por el régimen debido a que en un artículo del *El Mercurio* habían sido acusados de participar en una manifestación de la que, en realidad, nunca formaron parte.

La última parte del documental muestra a Agustín Edwards Eastman dando una entrevista en televisión ya en la época de la *transición*, diciendo que los familiares de los DD no deberían perder la fe en recibir signos positivos.

Igual que en *El caso Pinochet*, la perspectiva narrativa de *El diario de Agustín* consta por una parte de entrevistas con periodistas, polítólogos, abogados en derechos humanos, familiares de DD y víctimas. Todos ellos cuentan de los acontecimientos desde su punto de vista y revelan informaciones de *El Mercurio* como falsas y mentirosas. De esa manera el espectador se entera de que, como dice el abogado Juan Guzmán en una entrevista, “*El Mercurio* era un medio del cual se valió la dictadura durante los 17 años para poder llevar a efecto los actos espantosos que se cometieron.”

Por otra parte los estudiantes entrevistan a antiguos funcionarios de *El Mercurio* y políticos que ocuparon cargos importantes durante los años de la dictadura. Ellos, por supuesto, no aceptan las informaciones del diario como falsas y consideran los actos realizados por el régimen militar correctos o incluso necesarios.

El otro nivel de la perspectiva narrativa está representado por los subtítulos que – en vez de un voice-over – en muchos casos acompañan las imágenes con información adicional y que destacan titulares o pasajes de artículos de *El Mercurio* para subrayar y hacer más visibles los mensajes inequívocos – es decir difamadores y lejos de la realidad – que transmiten.

Si bien los subtítulos nunca juzgan el contenido que comunican, en la mayoría de las veces son contextualizados así que es obvio que expresan crítica fuerte contra la información de *El Mercurio* y la manera de cómo actuó durante la dictadura.

Las numerosas tomas de archivo representan el tercer nivel de la perspectiva narrativa. Muchas veces explican los sucesos sin la necesidad de ser subtituladas.

También los enfoques juegan un rol importante en cuanto a la presentación del contenido. Como ejemplo servirá el caso siguiente:

En el quinto capítulo los estudiantes entrevistan a un abogado de la *Vicaría de la Solidaridad* (una organización para la defensa de los derechos humanos que se creó en los primeros años de la dictadura y cuyo objetivo era amparar a las víctimas) que les cuenta de un boletín de la Vicaría que publicó todos los crímenes del régimen militar. Durante la secuencia la cámara gira por las páginas del boletín y filma en plano detalle todos los nombres de DD que están listados.

Esta técnica da una impresión de la cantidad inmensa de violaciones de los derechos humanos, cometidas por el gobierno-pinochetista.

Por último hay que mencionar que a lo largo del documental un gran número de enfoques – sobre todo las tomas de archivo y los artículos de periódico – va acompañado de ruidos de fondo muy oscuros y amenazantes, hecho que también sirve para intensificar el dramatismo.

Comparando los dos documentales, se puede constatar que ambos directores – si bien se acercan al tema con diferentes puntos de referencia – intentan expresar su antipatía hacia Pinochet y las violaciones de los derechos humanos que ocurrieron durante su cargo.

Los dos directores logran comunicar su punto de vista, usando acertadamente diferentes recursos estilísticos cinematográficos. Estos, por ejemplo, son el uso del primer plano al filmar las caras de los familiares de DD que expresan tristeza, rabia o desesperación en *El caso Pinochet* o los planes detalle de los titulares y los pasajes de artículos de periódico que transmiten los mensajes mencionados en el caso de *El diario de Agustín*.

Ambas películas contienen entrevistas con personas que se distinguen fundamentalmente por su ideología, aunque debemos mencionar que predominan las entrevistas con las personas que condenan a Pinochet y los crímenes de su régimen. El uso de fotos y tomas de archivo está presente en los dos documentales para rememorar los acontecimientos y para que parezcan contemporáneos.

En conclusión tanto *El caso de Pinochet* como *El diario de Agustín* tratan los casos mencionados, contribuyen a mantener la memoria colectiva y superaron estos años más oscuros de la historia chilena.

7.3 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Valentin Siehs

Geburtsort und –jahr: Linz, 1990

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

10/2010 – heute Lehramtsstudium an der Universität Wien,
Unterrichtsfächer Physik und Spanisch

01/2015 – 06/2015 Erasmus-Auslandssemester an der
Universidad de Murcia: Lengua y Literatura
Españolas

09/2001 – 06/2009 BG/BRG Rohrbach (OÖ)

09/1997 – 06/2001 Volksschule Aigen-Schlägl (OÖ)

Berufliche Erfahrung

06/2016 – heute Eventiv GmbH: Servicekraft

08/2015 – 09/2015 Ars Electronica Linz:
Mitarbeiter im Technikerteam beim
Ars Electronica Festival 2015 „Post City“

08/2014 – 09/2014 Ars Electronica Linz:
Mitarbeiter im Technikerteam beim
Ars Electronica Festival 2014
“C... what it takes to change”

08/2013 Ferialarbeit bei Möbeltransport Fa. Resch:
Montagetischler

08/2012 Ferialarbeit bei Möbeltransport Fa. Resch:
Montagetischler

08/2011 Ferialarbeit bei Ars Electronica Linz:
100

Infotrainer beim Ars Electronica Festival
2011 „origin. how it all begins“

09/2009 – 05/2010	Zivildienst bei FAB Pro.Work Haslach
07/2008	Ferialarbeit im Stift Schlägl: Maureraushilfe
07/2007	Ferialarbeit in der Apotheke Aigen-Schlägl.: Apothekenaushilfe
07/2006	Ferialarbeit in der Apotheke Aigen-Schlägl.: Apothekenaushilfe

Sprachkenntnisse

- Englisch: Niveau B2
- Spanisch: Niveau C2 in Lesen und Hören,
Niveau C1 in Sprechen und Schreiben
- Portugiesisch: Niveau A2

Besondere Kenntnisse und Weiterbildung

- Führerschein Klasse B
- Microsoft Office (Word, Excel, PowerPoint, ...)
- Cambridge First Certificate
- Certificado Cervantes Escuela Internacional Nivel B2