



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bilder und Szenen des Vergessens –  
Darstellung und Vergleich zwischen dem Film  
„La historia oficial“ und der Situation in Argentinien nach  
der letzten Militärdiktatur“

Verfasserin

Ulla Charlotte Wentenschuh

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

## Danksagung

Meinen Eltern, Mag. Anna Wentenschuh und Mag. Heinz Wentenschuh, möchte ich von ganzem Herzen danken für ihre Unterstützung, sowohl mental als auch finanziell. Auch meiner Schwester, Mag. Nora Sikora-Wentenschuh, meiner Großtante, Paula Klingesberger, und meiner verstorbenen Oma, Maria Wentenschuh, möchte ich für alles danken was sie während meiner Studentenzeit für mich getan haben. Ohne sie alle hätte ich nicht studieren können.

Außerdem danke ich meinem Professor, Mag. Dr. Claus Tieber, der mich mit seinen Anregungen motiviert hat, dass ich auf dem richtigen Weg bin. Frau Mag. Beatrix Mandl danke ich für die Hilfe bei der Beistrichsetzung. Einen ganz speziellen Dank möchte ich MMag. Anna Weiß aussprechen, die mich nicht nur in Bezug auf die Arbeit unterstützt hat, sondern auch immer bereit war, mit mir über das Thema zu diskutieren um neue Wege zu finden das auszudrücken, was mir wichtig war. Sie hat mich täglich motiviert weiterzumachen und immer an mich geglaubt.

Danke an euch alle.

## Inhaltsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| 1. Vorwort.....  | 5  |
| 2. Eine Einführung in die politische Geschichte Argentiniens.....                          | 7  |
| 2.1. Von der Eroberung bis in die 1930 .....   | 7  |
| 2.2. Die Politik von 1930 bis 1976.....  | 10 |
| 2.3. Vor dem Putsch .....  | 13 |
| 2.4. Die Militärdiktatur 1976 - 1983 .....   | 15 |
| 2.4.1. <i>Die zweite Welt im Untergrund: Folter, Knechte, Lager</i> .....                  | 17 |
| 2.4.1.1. <i>Die Entführung</i> .....   | 17 |
| 2.4.1.2. <i>Die Folterungen</i> .....  | 18 |
| 2.4.1.3. <i>Die Folterknechte</i> .....  | 19 |
| 2.4.1.4. <i>Die geheimen Folterzentren</i> .....   | 20 |
| 2.4.1.4.1. Das Haftzentrum „Olimpo“ .....  | 21 |
| 2.4.1.5. <i>Die Kinder der Verschwundenen</i> .....  | 22 |
| 2.4.2. <i>Las Madres de la Plaza de Mayo</i> .....   | 23 |
| 2.5. Das Ende der Diktatur .....   | 24 |
| 2.6. Exkurs: Die römisch/ katholische Kirche .....   | 24 |
| 2.7. Die Folgeregerungen .....   | 27 |
| 2.7.1. <i>Regierung Alfossín</i> .....   | 27 |
| 2.7.1.1. <i>Vom Prozess zum Punto Final</i> .....  | 27 |
| 2.7.2. <i>Menem und die Vergangenheit</i> .....  | 29 |
| 2.7.2.1. <i>CONADI</i> .....   | 30 |
| 2.7.3. <i>De la Rúa und Duhalde</i> .....  | 30 |
| 2.7.4. <i>Néstor Kirchner</i> .....  | 30 |
| 2.7.5. <i>Cristina Fernandez de Kirchner</i> .....   | 31 |
| 2.8. Fazit.....  | 32 |
| 3. Die Filmgeschichte – Eine Einführung.....   | 33 |
| 3.1. Von Glücksmann bis Gardel. Die Argentinische Filmlandschaft von<br>1896 bis 1942..... | 33 |
| 3.2. Die Filmpolitik unter Perón bis zum neuen Kino der 1960er .....                       | 36 |
| 3.3. Die 1960er Jahre bis zum Putsch 1976 .....  | 37 |
| 3.3.1. <i>Die Stunde ist da. Der Film „La Hora de los Hornos“</i> .....                    | 38 |

|          |   |    |
|----------|---|----|
| 3.3.2.   | <i>Erläuterungen zum Dritten Kino</i> .....                   | 38 |
| 3.3.3.   | <i>Zwei Jahre Freiheit</i> .....                              | 39 |
| 3.4.     | Film während der Juntadiktatur 1976 bis 1983 .....            | 40 |
| 3.5.     | Nach der Diktatur .....                                       | 42 |
| 3.6.     | Das Kino der 1990er bis in die Gegenwart.....                 | 45 |
| 4.       | Methode.....  | 48 |
| 4.1.     | Der Austausch und die Kommunikation .....                     | 48 |
| 4.2.     | Fabula, Sujet und Stil .....                                  | 49 |
| 4.2.1.   | <i>Vermittlung</i> .....                                      | 51 |
| 4.2.2.   | <i>Verknüpfung, Spiegelung, Traum</i> .....                   | 51 |
| 4.2.3.   | <i>Die drei Akte</i> .....                                    | 52 |
| 4.3.     | Der Raum und die Zeit .....                                   | 53 |
| 4.3.1.   | <i>Der Raum</i> .....   | 53 |
| 4.3.2.   | <i>Die Zeit</i> .....   | 54 |
| 4.4.     | Musik.....  | 55 |
| 4.5.     | Die Figur .....   | 56 |
| 4.5.1.   | <i>Personifikation, Typ und Individuum</i> .....              | 56 |
| 4.5.2.   | <i>statisch/dynamisch, ein- und mehrdimensional</i> .....     | 56 |
| 4.5.3.   | <i>Geschlossene und offene Figurenkonzeption</i> .....        | 57 |
| 4.5.4.   | <i>Techniken der Charakterisierung</i> .....                  | 57 |
| 4.5.4.1. | <i>Explizit-figural</i> .....                                 | 58 |
| 4.5.4.2. | <i>Implizit-figural</i> .....                                 | 58 |
| 4.5.4.3. | <i>Explizit-auktorial</i> .....                               | 58 |
| 4.5.4.4. | <i>Implizit-auktorial</i> .....                               | 59 |
| 4.6.     | Der Diskurs .....   | 59 |
| 4.7.     | Fazit .....   | 59 |
| 5.       | „La historia oficial“, „La noche de los lápices“, „Sur“ ..... | 60 |
| 5.1.     | Der Film „La historia oficial“ .....                          | 60 |
| 5.1.1.   | <i>Technische Daten und Inhaltsangabe</i> .....               | 61 |
| 5.1.2.   | <i>Inhalt „La historia oficial“</i> .....                     | 61 |
| 5.2.     | „La noche de los lápices“ .....                               | 70 |
| 5.2.1.   | <i>Inhalt</i> .....   | 70 |
| 5.2.2.   | <i>Die wahre Begebenheit</i> .....                            | 71 |
| 5.3.     | „Sur“ .....   | 72 |

|          |  |    |
|----------|--|----|
| 5.3.1.   | <i>Inhalt</i> .....  | 72 |
| 5.3.2.   | <i>Die Rückkehr</i> .....  | 72 |
| 6.       | Die Analyse .....  | 73 |
| 6.1.     | Austausch und Kommunikation im Film .....                              | 73 |
| 6.2.     | Die Erzählung .....  | 75 |
| 6.2.1.   | <i>Sujet, Fabel, Stil</i> .....  | 75 |
| 6.2.2.   | <i>Die sprachliche Vermittlung und die szenische Präsentation</i> .... | 76 |
| 6.2.3.   | <i>Der Traum in „Sur“</i> .....  | 77 |
| 6.2.4.   | <i>Die Dramaturgie</i> .....   | 78 |
| 6.2.5.   | <i>Die Spiegelung</i> .....  | 79 |
| 6.2.6.   | <i>Die drei Akte</i> .....   | 80 |
| 6.3.     | Raum .....   | 81 |
| 6.3.1.   | <i>Die allgemeine Raumgestaltung</i> .....                             | 81 |
| 6.3.2.   | <i>Privater und öffentlicher Raum in „La historia oficial“</i> .....   | 82 |
| 6.3.3.   | <i>on-screen/ off-screen im Film „La noche de los lápices“</i> .....   | 84 |
| 6.3.4.   | <i>Sprachliche Raumdarstellung</i> .....                               | 85 |
| 6.3.5.   | <i>Die Requisiten</i> .....  | 85 |
| 6.4.     | Zeit.....  | 87 |
| 6.4.1.   | <i>Sukzession und Simultanität</i> .....                               | 87 |
| 6.4.1.1. | <i>Im Film „La historia oficial“</i> .....                             | 87 |
| 6.4.1.2. | <i>Im Film „La noche de los lápices“</i> .....                         | 88 |
| 6.4.2.   | <i>Die Filmzeiten</i> .....  | 88 |
| 6.4.3.   | <i>Tempo</i> .....   | 89 |
| 6.5.     | Die Musik .....  | 89 |
| 6.6.     | Figur .....  | 90 |
| 6.6.1.   | <i>Die Figuren in „La historia oficial“</i> .....                      | 91 |
| 6.6.1.1. | <i>Alicia</i> .....  | 91 |
| 6.6.1.2. | <i>Roberto</i> .....   | 94 |
| 6.6.1.3. | <i>Ana</i> .....   | 96 |
| 6.6.1.4. | <i>Gabi</i> .....  | 96 |
| 6.6.2.   | <i>Die Figurengruppen in Argentinien</i> .....                         | 97 |
| 6.6.2.1. | <i>Die Zivilbevölkerung</i> .....                                      | 98 |
| 6.6.2.2. | <i>Das Militär</i> .....   | 99 |
| 6.6.2.3. | <i>Die Verschwundenen</i> .....  | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| 6.6.3. <i>Tabellarischer Vergleich</i> .....    | 100 |
| 6.7. Ebenen.....                                | 101 |
| 6.7.1. <i>Alicia/ Zivilbevölkerung</i> .....    | 101 |
| 6.7.2. <i>Roberto und Militär</i> .....         | 103 |
| 6.7.3. <i>Gabi und Ana/ Desaparecidos</i> ..... | 104 |
| 6.8. Diskurs .....                              | 104 |
| 6.9. Fazit .....                                | 106 |
| 7. Nachwort .....                               | 107 |
| 8. Bibliographie .....                          | 109 |
| Literatur.....                                  | 109 |
| Internet.....                                   | 112 |
| Filme .....                                     | 114 |
| Anhang .....                                    | 115 |

## 1. Vorwort

Argentinien, das zweitgrößte Land Südamerikas, hatte ab den 1930ern bis 1983 eine Militärdiktatur nach der anderen. Die Letzte, von 1976 bis 1983, kann als eine der blutigsten und grausamsten dieses Landes bezeichnet werden.

Diese Arbeit setzt sich mit der Politik- und Filmgeschichte auseinander, um dann in der Analyse eines Filmes, dem bekanntesten der kurz nach der letzten Militärdiktatur erschienen ist, „La historia oficial“ Parallelen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu ziehen.

Das Land Argentinien und dessen Filmlandschaft hat in Österreich bis jetzt wenig Beachtung gefunden. Durch Seminare, die ich im Romanistikstudium besuchte, wurde ich darauf aufmerksam. Die letzte Militärdiktatur, die 1983 endete, hinterließ tiefe Wunden in der Gesellschaft des Landes, welche Stück für Stück auch in Filmen aufgearbeitet wird. Diese Arbeit beschäftigt sich in erster Linie mit einem der bekanntesten Filme dieser Tage. „La historia oficial“ von Luis Puenzo ist bis heute, nicht zuletzt durch den Auslandsoscar, den er überreicht bekam, der auch international bekannteste Film. Er beschäftigt sich mit einem der grausamsten Verbrechen dieser Diktatur, das Weggeben der in Gefangenschaft geborenen Kinder zu regimennahen Familien, welche diese als ihre eigenen aufzogen. Gleichzeitig lassen sich Parallelen zu der damaligen Gesellschaftssituation und dem Umgang mit der Vergangenheit erkennen.

Die Forschungsfragen lauteten, wie sich diese Parallelen zeigen und ob und wenn ja wie man den Film als Gesellschaftsspiegel sehen kann. Außerdem ist zu erörtern, wie sich der Film in den Diskurs der Zeit eingliedert.

Ich habe, neben dem Hauptfilm „La historia oficial“ noch zwei weitere Filme hinzugezogen. Sowohl „Sur“ von Fernando Solanas als auch „La noche de los lápices“ von Héctor Olivera sind kurz nach dem Wiedereinsetzen der Demokratie 1983 in die Kinos gekommen und haben versucht, die schwere Vergangenheit abzubilden.

Natürlich gibt es noch weitere Produktionen, die sich mit dem Thema beschäftigen, doch aufgrund der zeitlichen Nähe zur Militärdiktatur, alle drei kamen Mitte der 1980er in die Kinos, und die darin vorhandenen unterschiedlichen Sichtweisen habe ich für die Arbeit die drei besagten Filme ausgewählt.

Eine kurze Einführung in die Politik- und Filmgeschichte Argentiniens bilden den Einstieg in meine Arbeit. Dadurch entsteht die Grundlage, auf der ich später Vergleiche zwischen der Situation im Land und dem Hauptfilm ziehen werde. Die theoretischen Ausgangspunkte und die Beschreibung der Untersuchung finden sich im Methodenkapitel.

Für die Analyse wurden einige filmwissenschaftliche aber auch theaterwissenschaftliche Theorien miteinander verknüpft. Nach der Einführung in die drei von mir behandelten Filme schließt die Analyse mit den Erkenntnissen und den Verknüpfungen von Film und Wirklichkeit die Arbeit ab.

## **2. Eine Einführung in die politische Geschichte Argentiniens**

Dieses Kapitel soll Aufschluss über die politischen Gegebenheiten der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft in Argentinien geben. Um annähernd verstehen zu können, wie es zu dieser blutigen, siebenjährigen Diktatur in den späten 1970ern kommen konnte, muss ich näher auf die Geschichte dieses Jahrhunderts eingehen. Das Hauptaugenmerk des Kapitels liegt auf der blutigen Militärherrschaft Videlas und auf der Vergangenheitsbewältigung der auf sie folgenden Regierungen.

### **2.1. Von der Eroberung bis in die 1930**

Zu Beginn der Eroberung des Kontinents war das Gebiet um den Rio de la Plata unattraktiv für die spanischen Besetzer, da man vorrangig nach Gold- und Silberminen suchte. Weil man diese im heutigen Argentinien nicht fand, scheiterte der erste Versuch, dort Siedlungen zu errichten. Erst die zweite Besetzung 65 Jahre danach, um 1600, war erfolgreich. Diese wurde von der schon in Südamerika einheimischen Oberschicht ausgeführt.

Im Norden des besetzten Gebietes wurden Minen abgebaut und eine Agrarkultur geschaffen. Rund um das heutige Buenos Aires, das Gebiet der Pampa, betrieb man Viehwirtschaft, die jahrzehntelang der Grundpfeiler der Wirtschaft Argentiniens war. (vgl. Boris/Hiedl 1978, S. 13 f.)

1810 begann die Lossagung des Landes von der spanischen Krone. Im Mai desselben Jahres stürzte eine Junta<sup>1</sup> den spanischen Vizekönig und sechs Jahre später wurden die „Vereinigten Provinzen des Rio de la Plata“ ausgerufen. (vgl. Boris/Tittor 2006, S. 9)

Fast ein halbes Jahrhundert, nachdem die Unabhängigkeit errungen wurde, gründete man einen vereinten Nationalstaat.

---

<sup>1</sup> Anmerkung der Verfasserin: Als „Junta“ werden unabhängige Regierungsorgane bezeichnet, erst später schwingt bei dieser Bezeichnung ein militärischer und brutaler Charakterzug mit

Mit dieser Grundvoraussetzung für Handelsbeziehungen begann ein ökonomischer Aufschwung. Viele politische und ökonomisch wichtige Institutionen und das bis in die 1930er Jahre so wichtige Import/ Export System wurden aufgebaut.

Um die städtische Bourgeoisie unabhängiger von den mächtigen Großgrundbesitzern zu machen, ließen sie Kapitalimporte zu und ermöglichten unter anderem die Entwicklung einer Mittelschicht.

Diese Entwicklungen führten zu einem Aufschwung, durch den sich Argentinien Anfang des letzten Jahrhunderts eher mit Europa als mit anderen Südamerikanischen Nationen vergleichen ließ. Als dann auch eine Reform des Wahlrechtes stattfand, schien die endgültige Demokratisierung nahe. (ebd., S. 9 ff.)

Als Spanien zu kolonialisieren begann, steckte das Land noch tief in einer mittelalterlichen Produktionsform. Dieses feudale System war eine hierarchische Herrschaftsform, welche auf dem Grundbesitz aufgebaut ist. Somit besaß und kontrollierte Spaniens Oberschicht das Land. Die Gewinne aus ihren Eroberungen wurden allerdings nicht in die eigene Wirtschaft reinvestiert.

Durch seine zu schwach entwickelte Industrie musste Spanien nicht nur Rohstoffe sondern auch Waren ins Land einführen. Dieses Ungleichgewicht der Kräfte zwischen Mutterland und Kolonie schaffte den Kolonialmächten des Königreichs schon früh die Voraussetzungen für die Unabhängigkeit. (vgl. Münster 1977, S. 13-14)

Schließlich fielen 1776 die letzten Handelsbeschränkungen für die spanische Kolonie. Der Handel, und mit ihm die Handelsbourgeoisie, erstarkte. Fortan lieferte sich diese Oberschicht Machtkämpfe mit den Großgrundbesitzern. (ebd., S. 19)

Nachdem England versucht hatte, Fuß zu fassen und das Gebiet zu seiner Kolonie zu machen, vertrieb ein Zusammenschluss von Bürgerwehr und Volksmilizen die Eindringlinge und setzte den Franzosen Liniers an die Macht. (ebd., S. 20)

Da dieser seine Macht missbrauchte, wurde er von einer neu gegründeten Junta gestürzt. Den Vorsitz dieser Junta hatte der reiche Bürger Cornelio de Saavendra. Die endgültige Lossagung des Reiches am Rio de la Plata 1816 wurde jedoch von den Machtrivalitäten der Föderalisten, vor allem Handwerkern und Viehzüchtern des Inlandes, den Unitariern, hauptsächlich Kaufleute des Gebietes Buenos Aires (vgl. Kahle 1989, S. 98), und dem permanenten Druck durch Europa überschattet. (vgl. Münster 1977, S. 21)

Die großen innenpolitischen und außenpolitischen Probleme, mit denen der neue Staat zu kämpfen hatte, verleiteten den Präsidenten zu einem Fehler, der sein politisches Ende bedeutete. Um einen Dauerkampf mit den Briten zu verhindern, trat er das Gebiet des heutigen Uruguay an England ab. Der Aufstand des Volkes gegen diese Entscheidung zwang ihn zum Rücktritt. Sein Nachfolger, der einen Kompromiss anstrebte, wurde, nachdem sowohl Oligarchie als auch das Militär unzufrieden waren, von General Lavalle Ende des Jahres 1829 gestürzt. Die Macht übernahm Juan Manuel de Rosas, der erste Diktator Argentiniens, der das Land 33 Jahre regierte. (ebd., S. 22)

Geschickt verstand er es, in den ersten Jahren zwischen den Federales und den Unitarios zu vermitteln. De Rosas richtete eine argentinische Staaten-Föderation ein mit Buenos Aires als Hauptstadt. Dies befriedigte sowohl die Federales welche einen föderativen Staatenbund wie den der Vereinigten Staaten anstreben, als auch die Unitarios, die eine zentralistische Republik wollten.

In seiner Amtszeit festigte er die Herrschaft der Großgrundbesitzer und unterdrückte jegliche liberale Opposition. Die ökonomischen Grundpfeiler seiner Regierung waren der Export landwirtschaftlicher Produkte, wie Weizen und Mais und der Export tierischer Produkte, wie Felle, Fett, Fleisch und Leder. (ebd., S. 23)

Trotz der Einführung leichter Schutzzölle wurde der Markt von englischen Textilprodukten überschwemmt. Deshalb konzentrierte sich de Rosas verstärkt auf die Produktion agrarischer Produkte.

De Rosas machte England sehr viele Zugeständnisse, um den Einfluss der Franzosen zu verhindern.

Neben dem Abtritt der Malvinas Inseln an Großbritannien, der Steuerfreiheit englischer Händler und der erleichterten Einwanderung, erlaubte de Rosas ab den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts auch den Ankauf von Baring-Aktien (Baring war eine englische Bank). Somit bekam das britische Industrie- und Bankkapital einen immensen Einfluss auf die argentinische Wirtschaft. (ebd., S. 24)

Durch wirtschaftliche Schwierigkeiten und eine Umorientierung der Agraroberschicht verlor de Rosas seine Unterstützer und wurde schließlich von General Justo José de Urquiza gestürzt. (ebd., S. 25)

Mit de Rosas Sturz fiel auch die Stabilität und die Autonomie des Landes, um die er sich mit Einfuhrgesetzen bemüht hatte, und dem ausländischem Kapital waren keine Grenzen mehr gesetzt. (ebd., S. 26)

Der eigene Markt und die heimische Industrie waren nicht stark genug, die Leute im eigenen Land zu versorgen, also begann eine fast totale Abhängigkeit Argentiniens zu England, welche bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts anhielt. (ebd., S. 27 ff.).

Trotzdem war Argentinien, als das 20. Jahrhundert begann, in der Spitzengruppe der Agrarexporteure und auch die beginnende Industrialisierung, die eine breite Mittelschicht und ein neues Industrieproletariat hervorbrachte, wiesen den Weg in eine bürgerlich-demokratische Politik. (Boris/Hiedl 1978, S. 23 f.)

Jedoch wurde diese Entwicklung durch einen Staatsstreich 1930 vereitelt.

## **2.2. Die Politik von 1930 bis 1976**

Das Militär putschte die Regierung von Hipólito Yrigoyen, er regierte seit Mitte der 1910er Jahre (vgl. Lewis 2001, S. xviii), ohne wirklichen Widerstand in der Bevölkerung. Hiermit begann das über 50-jährige Wirken des Militärs in der argentinischen Politik.

Zwar hatte das Militär schon früher in Regierungen eingegriffen, allerdings trat es erst ab diesem Zeitpunkt offen in die Politik ein.

Nach einer einjährigen Regierung von General Uriburu gewann Augustín Justo die manipulierten Neuwahlen.

Die so genannte „*década infame*“ („infame Dekade“) hatte begonnen. Sie war geprägt von Korruption, Wahlbetrug, Bestechungen und politischen Morden.

Regiert wurde das Land von der Koalition „*Concordancia*“, die unter verschiedenen Präsidenten bis 1943 an der Macht war. (vgl. Riekenberg 2009, S. 131 ff.)

1943 putschte das Militär die Regierung erneut und die darauf folgende dreijährige Militärregierung war deutlich aggressiver als die vorangegangene. Jegliche politische Parteien wurden verboten und die Freiheit der Presse erheblich eingeschränkt, Streiks wurden mit Massenverhaftungen beantwortet und alle Gewerkschaften dem Staat unterstellt. Doch Ende des Zweiten Weltkrieges war man sich uneinig darüber, wo sich Argentinien in der Weltpolitik platzieren sollte.

Die einige Jahre zuvor gegründete GOU<sup>2</sup> eine Gruppe junger nationalistisch orientierter Offiziere, brachte ihren stärksten Mann, Juan Domingo Perón, als Arbeitsminister in die Juntaregierung ein. „Perón stood out among his colleagues for his professional abilities and for his eclecticism of his political ideas.“ (Romero 2002, S. 93)

Er verstand es zwischen allen Fraktionen des Militärs zu vermitteln, genoss Vertrauen und Ansehen bei fast allen Offizieren und hatte politische Visionen. Mit Geschick und Druck zog er die Gewerkschaften auf seine Seite, schuf gerechtere Arbeitsbedingungen und hatte damit auch außerhalb des Militärs Unterstützer.

Als Perón, weil er einigen Militärs zu mächtig wurde, entlassen und verbannt wurde, zogen tausende Arbeiter für ihn auf die Straße und erzwangen seine Freilassung. Sie wurden später von Perón als die „*descamisados*“ (- die Hemdlosen) bezeichnet. (An dem Tag, an dem sie für seine Freilassung marschierten, war es drückend heiß, also zogen fast alle ihre Hemden aus.) Es war der Beginn der peronistischen Bewegung.

Perón gründete die Arbeiterpartei „*Partido Laborista*“ und gewann mit ihr 1946 die Wahlen. In seinen neun Jahren im Amt des Präsidenten des Landes ist wohl seine äußerst erfolgreiche Sozialpolitik das Erinnerungswürdigste. (vgl. Riekenberg 2009, S. 143 ff.)

---

<sup>2</sup> Übersetzung der Verfasserin: „*Grupo de Oficiales Unidos*“; „Gruppe vereinter Offiziere“

Doch auch diese Regierung war durchaus autoritär geprägt. Es gab keine Pressefreiheit und alle privaten Radiosender wurden verstaatlicht. Durch dieses Vorgehen hatte er einen sehr großen Einfluss auf die Medien des Landes.

Peróns stärkste Sympathieträgerin war seine Frau. Eva Duarte Perón – Evita – wurde zum Symbol des Peronismus. Sie war das Bindeglied zwischen den einfachen Arbeitern, den Gewerkschaften und ihrem Mann. Sie rief eine von der Regierung unterstützte soziale Stiftung ins Leben welche ihr noch heute die Herzen der einfachen Bevölkerung zufliessen lässt. Mit ihrem Tod 1952 nahm auch der Niedergang Peróns seinen Lauf. Unter Perón wurden außerdem wichtige Punkte für das Amt eines Präsidenten in die Verfassung eingearbeitet: +) Das Oberhaupt des Staates sollte nur noch direkt vom Volke gewählt werden, +) er hat das Recht auf sofortige Wiederwahl und +) er darf den Ausnahmezustand verhängen. Ende der 40er Jahre begann der Abstieg Peróns. Im Zuge des Marshall-Plans, von dem Argentinien ausgenommen war, verknappten sich die Zahlungsmittel und man konnte die Depression nicht aufhalten. Als das auch die Arbeiter, durch die Streichung sozialer Mittel, dies zu spüren begannen und daraufhin streikten, löste Perón dies nicht wie einst mit Toleranz und politischem Geschick, sondern mit Militärrecht.

Schließlich wurde von Perón Beginn der 50er Jahre das „Ley Desacato“ – Gesetz der Missachtung – verabschiedet, welches die öffentliche Kritik an der Regierung mit Gefängnis oder Tod bestrafte. Viele kritische Köpfe verließen daraufhin das Land.

Als Perón wiedergewählt wurde, versuchte ihn eine militärische Opposition zu stürzen. Dies misslang und in dem darauf folgenden Ausnahmezustand wurden über 100 Offiziere verurteilt.

Die Entfremdung Peróns vom Offizierskorpus war nun für jeden offensichtlich.

Als Perón 1955 schließlich die Arbeiter dazu aufrief, die Gewalt gegen ihn, mit Gewalt zu bekämpfen und somit fast einen Bürgerkrieg beschwor, griff das Militär ein und putschte. Perón trat ab und ging schließlich ins frankquistische Spanien.

Argentinien wurde nun von einer Militärjunta regiert die eigentlich nur die Gegnerschaft zu Perón und zum Peronismus - die politische Gesinnung der Anhänger von Perón wird allgemein Peronismus genannt - gemein hatten. (vgl. Riekenberg 2009, S. 151 ff.)

Die folgenden Regierungsjahre waren geprägt von gegenseitigem Wahlbetrug und Ausschlüssen bestimmter Parteien. Niemandem gelang es, die Lager zu vereinen und eine Politik auf die Beine zu stellen, die hielt. (ebd., S. 161)

In diesen 20 Jahren bis zum Militärputsch der Junta von Videla, Massera und Agosti gab es zwölf PräsidentInnen (vgl. Somavilla 1996, S. 297) und neun, von der Zivilbevölkerung, unterstützte Putsche. (vgl. Feitlowitz 1998, S. 5)

### **2.3. Vor dem Putsch**

Durch die Gründung einiger radikaler Organisationen, die sich gegenseitig auf das Bitterste bekämpften, stand das Land, seit den Anfängen der 1970er wieder knapp vor einem Bürgerkrieg. Die größten unter ihnen waren die Montoneros, radikale Anhänger des Peronismus, die ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo (Übers. d. Verf.: Revolutionäre Armee der Menschen) und die Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), eine sehr rechts orientierte, von der Regierung ins Leben gerufene, Organisation. (vgl. Riekenberg 2009, S. 171 ff.)

Sowohl die Montoneros als auch die ERP haben ihre Wurzeln in der peronistischen Bewegung. Mit den kleineren politisch aktiven Gruppen zusammen hatten alle gemeinsam, zwischen 1974 und 1975 – die Höhe ihrer Macht –, um die 2000 Mitglieder aber nur bis zu 400 hatten Zugang zu Waffen. In den Jahren ihrer Existenz verübten sie über 700 Mordanschläge (vgl. Feitlowitz 1998, S. 6)

Als Perón 1973 mitten in den innenpolitischen Wirren zurückkam, um seine letzte Amtszeit anzutreten, regierte faktisch nicht mehr er, sondern José López Rega, der Gründer und Leiter der Triple A, der mit Hilfe seines Einflusses auf Perón ein staatsterroristisches Regime aufbaute.

Mehr als 1200 Opfer politischer Gewalttaten gab es in diesen zwei Jahren von 1974 – 1976. Perón zeigte sich führungsschwach und der Situation nicht gewachsen, stellte sich gegen die Montoneros und erreichte damit einen offenen Bruch innerhalb der peronistischen Bewegung.

Als Juan Domingo Perón 1974 starb, folgte ihm seine dritte Frau, Isabel, als Staatspräsidentin. Auch sie konnte die Situation nicht entschärfen und das Land versank im Terrorismus der Guerrillagruppen und der Triple A. Neben Überfällen, Entführungen und Morden begann sich eine neue Gewaltform zu entwickeln. Man ließ Menschen spurlos verschwinden. (vgl. Riekenberg 2009, S. 171 ff.)

Die Situation spitzte sich dramatisch zu, sodass sogar Antonio Plaza, der damalige Erzbischof von La Plata, die Militärs dazu aufforderte „die „unwürdige“ Politik des Staates endlich zu korrigieren“ (ebd., S. 173)

Sowohl ökonomisch als auch politisch versank das Land im Chaos und als Isabel Perón am 24. März 1976 gestürzt wurde, begrüßten de facto alle Argentinier den Putsch. Luis Alberto Romero (2002) beschreibt diese Tage in seinem Buch „A History of Argentina in the Twentieth Century“ folgendermaßen:

*„The economic crisis of 1975, the crisis in leadership, the factional struggles and daily presence of death, the spectacular actions of the guerrilla organizations – which had failed in two major operations against military installations in the provinces of Buenos Aires and Formosa – the terror sown by the Triple A, all created the conditions for the acceptance of a military coup that promised to reestablish order and ensure the state’s monopoly on violence.“ (S. 215)*

Das Land wollte Ordnung. Als der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges über die adretten, ruhigen Offiziere des Putsches sagte: „Now we are governed by gentleman“, ging dieser Umsturz in die Geschichte als „Gentleman`s Coup“ ein. (vgl. Feitlowitz 1998, S. 6)

## 2.4. Die Militärdiktatur 1976 - 1983

*„Erst werden wir die Subversiven töten, dann ihre Kollaborateure, danach ihre Sympathisanten, danach die Indifferenten und zuletzt die Laschen“ (Der Spiegel 1977)*

Das Militär zerschlug bis 1978 die Guerilla fast vollständig und ging mit einem guerra sucia, einem schmutziger Krieg, nicht nur gegen politische Gegner und die Opposition vor. Der Terror, den der Staat nun ausübte, war nicht plötzlich entstanden, sondern geplant worden. Patricia Marchak (1999) schreibt dazu in ihrem Buch „God's Assassins“:

*„State terrorism in Argentina was certainly planned long in advance by the leaders of the three military forces. Clandestine concentration camps were established throughout the country before the coup, and the instruments of torture were installed. Army and police personnel were taught how to use the instruments, how to inflict terror.“ (S. 9)*

Die Junta war besessen von dem Gedanken, dass der Feind im Untergrund agiert. Verdächtige ließ man verschwinden, um sie zu entlarven, um neue Namen zu bekommen und anschließend alle zu vernichten. (vgl. Feitlowitz 1998, S. 8)

Menschenrechtsorganisationen gehen von einer Zahl von ca 30 000 Menschen aus, die während der siebenjährigen Militärdiktatur ermordet wurden oder einfach verschwanden.

Die Mittel der Militärjunta waren das Verschwindenlassen von Personen und die systematische Folter in Verhörlagern. Diese brutalen Entführungen und das Verschwindenlassen waren wohl die wirkungsvollsten Methoden der Angstverbreitung. Die zivil gekleideten Soldaten oder Polizisten verschleppten die Menschen aus ihren Häusern, von ihrer Arbeitsstätte oder auf offener Straße.

Man folterte die Entführten, um an weitere Namen zu gelangen, begrub sie dann an unbekanntenen Orten oder entledigte sich ihrer, indem man sie betäubt aus Militärflugzeugen hinaus in den Rio de la Plata warf.

Verwandte wurden auf der Suche nach ihren Angehörigen von Behörden mit diesen Worten zurückgewiesen, dass diese Frau/ dieser Mann nicht im Verhaftungsregister aufscheint.

Man ließ nicht nur Erwachsene verschwinden, der Staat raubte auch die Neugeborenen der Gefangenen.

Man nahm schwangeren Insassinnen nach der Entbindung ihre Kinder weg, um sie Offizieren oder gleich gesinnten Familien zu geben, die keine Kinder hatten. (vgl. Riekenberg 2009, S. 174 f.)

Nach dem Putsch 1976 übernahm Jorge Videla die Präsidentschaft. Die Parlamente wurden aufgelöst, Parteien und Gewerkschaften, Streiks und Demonstrationen verboten, Presse, Filme und Medien wurden zensuriert und Bücher verbrannt.

Nicht nur menschlich sondern auch wirtschaftlich versank das Land immer mehr im Chaos. Um von einer Finanzkrise und einem Wirtschaftskollaps abzulenken, kam der Junta die Fußballweltmeisterschaft, die 1978 in Argentinien ausgetragen wurde, gerade recht.

Die FIFA kooperierte mit dem Regime und General Lacoste wurde Vizepräsident des Weltfußballverbandes.

Um ein „sauberes“ Land zu präsentieren, wurden zuvor die Armenviertel in den Austragungsstätten gewaltsam geräumt.

Zu Beginn der 1980er Jahre wendete man sich verstärkt der Außenpolitik zu, um die Bevölkerung wieder zu einen. Halbherzig wurden die Falklandinseln von jungen, nicht wirklich ausgebildeten Soldaten der Junta besetzt, um sie von England zurückzuerobern.

Zuerst wurde dies von der Öffentlichkeit begrüßt, als man jedoch wegen militärischer Unterlegenheit kapitulieren musste, schlug die kurze Sympathie wieder um. Die Armee verlor vollends die Unterstützung der Bevölkerung. (vgl. Riekenberg 2009, 175 ff.)

### **2.4.1. Die zweite Welt im Untergrund: Folter, Knechte, Lager**

In diesem Kapitel werde ich näher auf die systematische Verfolgung, Entführung und Folter eingehen, um das Ausmaß der menschlichen Vergehen aufzuzeigen.

Beinahe alle Informationen zu diesem Kapitel beruhen auf dem Bericht der CONADEP (Comisión Nacional sobre la desaparición de personas).

Die von Raúl Alfosín, dem ersten Präsidenten nach der Diktatur, ins Leben gerufen, befugte Gruppe von katholischen, evangelischen und jüdischen Geistlichen, Anwälten und einer Journalistin (vgl. Encke 1991, S. 194), versuchte unter der Leitung des Schriftstellers Ernesto Sábato Zeugenaussagen über die Entführung, die Folter, die Lager, die Morde, die Mörder, zusammenzutragen. Der verkürzte Bericht mit dem Titel „Nunca más“ – Niemals wieder – der von der Organisation 1986 publiziert wurde, wurde sofort zum Bestseller. Er sollte das Vergessen unmöglich machen und einen Weg ebnen, um die Verantwortlichen vor Gericht zu bringen. Inwiefern das gelungen beziehungsweise nicht gelungen ist, soll im nächsten Kapitel beschrieben werden.

#### **2.4.1.1. Die Entführung**

Die meisten Entführungen fanden in den Wohnungen der Opfer statt. Ein Viertel wurde auf offener Straße, rund 7% von ihren Arbeitsplätzen und 6% aus den Universitäten entführt.

Fast alle Entführungen, die im Bereich privater Häuser und Wohnungen stattfanden, geschahen bei Nacht und viele vor dem Wochenende, sodass Familienangehörige einige Tage warten mussten, um sich an offizielle Stellen wenden zu können. Das gab den Organen einen Vorsprung beim Verwischen ihrer Spuren. Den Aktionen der Banden, es waren meist fünf oder sechs Personen, ging manchmal auch ein Stromausfall voraus, welcher das ganze Viertel lahm legte. Dies diente auch zur Einschüchterung der Nachbarn.

Die Angreifer, immer schwer bewaffnet, zerstörten meist die Häuser und Wohnungen der Opfer, terrorisierten alle Angehörigen, bevor sie dem Opfer die Augen verbanden, es ins Auto verfrachteten und wegfuhrten.

Dieses Verbinden der Augen nannte man „zumauern“. Meist waren die Opfer ab dann bis zu ihrem Tod - oder, was nur in seltenen Fällen geschah, - bis zu ihrer Freilassung zugemauert. (vgl. CONADEP 1986, S. 17 ff.)

#### *2.4.1.2. Die Folterungen*

Mit der Entführung begann die Tortur sowohl physisch als auch psychisch. Man wurde in eines der über 340 geheimen Folterzentren gebracht und war ab diesem Zeitpunkt für die Außenwelt verschwunden, gefangen und den Folterern und Wächtern ausgeliefert. (vgl. CONADEP 1986, S. 21 ff.)

Die Entführte Graciela Geuna zitiert in ihrer Aussage ihren Folterer „El Tejano“. Als sie versuchte, sich mit einer Rasierklinge das Leben zu nehmen, sagte er zu ihr: „Du wirst nicht sterben, kleines Mädchen, bis wir wollen dass du stirbst. Wir sind Gott hier.“ (Feitlowitz 1998, S. 10)

Man ließ bei den Methoden der Fantasie freien Lauf. Die beliebtesten körperlichen Foltermethoden waren Stromschläge in alle möglichen Körperöffnungen und Körperteile. Es gab unter anderem das „Telefon“ (Stromschläge zur selben Zeit an Zähnen und Ohren), den „Grill“ (ein Metallgestell, auf das die Gefangenen gefesselt waren, um ihnen dann Strom durch den ganzen Körper zu jagen), den „Todeshelm“ (ein Helm mit vielen Elektroden) und das „U-Boot“ (in einer mit 200l Wasser gefüllte Blechtonne wurde man mit Stromstößen malträtiert).

Neben der Foltermethode mit Strom wurden die Gefangenen geprügelt, vergewaltigt, angeschossen oder auch in der Erde bis zum Kopf für mehrere Tage begraben. Bei der Durchführung wurden keine Grenzen gesetzt. Psychische Folter wurde ebenso angewandt. So wurden die Gefangenen unter anderem aufgestellt, und es wurde ihnen gesagt, dass man sie nun erschießt. Anschließend wurde in die Luft geschossen, nur um sie danach weiter foltern zu können.

Auch entführte man Familienangehörige, um sie in Anwesenheit derer von denen man Informationen erhoffte, zu foltern. Manchmal mussten sogar die Kinder der Opfer zusehen, wie ihre Väter und Mütter gefoltert wurden. Oft reichte es schon, die Schreie anderer Gefolterter mit anzuhören, um die Psyche der Gefangenen zu brechen.

Den Gefangenen wurden auf unterschiedlichste Weisen das Leben genommen. Neben Massenerschießungen war eine der grausamsten, das Werfen der Menschen aus Flugzeugen. Hierzu betäubte man die Häftlinge mit einer Injektion Penthotal, verfrachtete sie wie Ware in ein Flugzeug, um sie dann noch lebend über dem Meer abzuwerfen. Nachdem immer mehr Leichen an den Strand gespült worden waren, bündelte man sie später zusammen und beschwerte sie mit Steinen, damit sie untergingen und am Grund blieben. (vgl. CONADEP 1986, S. 128)

Man ließ die Leichen verschwinden, nicht nur um sich der Verantwortung zu entziehen (ohne Leiche kein Verbrechen), sondern auch um jegliche Spur dieser Menschen zu vernichten. (ebd., S. 133)

#### *2.4.1.3. Die Folterknechte*

Aus allen Schichten des Militärs und der Polizei kamen die so genannten Folterknechte. Sie hatten meist klingende Namen, die noch heute bei Überlebenden Entsetzen auslösen. Tiburón (Haifisch), Rubio (blonder Mann), Luz (Licht) waren einige der Namen. (vgl. CONADEP 1986, S. 24) Einer sei hier besonders erwähnt. „El Tejano“ – der Texaner – war Folterknecht in „La Perla“, eines der berüchtigsten Zentren. Er machte aus der Folter eine Art Theater. Er wusste sehr viel von der menschlichen Anatomie und konnte durch dieses Wissen dem Körper maximalen Schmerzen zufügen. Auch andere Folterknechte und Wächter gingen ihm aus dem Weg. Als er während eines Entführungseinsatzes starb, war dies das Ende einer Ära in La Perla, so meinten zwei Überlebende (vgl. Feitlowitz 1998, S. 10 f.)

#### 2.4.1.4. Die geheimen Folterzentren

Es gab zirka 340 dieser geheimen Zentren. Es waren meist Gebäude, die schon vorher als Haftorte dienten, sowie Polizeiwachen oder Unterkünfte der Militärs.

Die Militärs verweigerten jegliche Aussage über das Schicksal der Verschwundenen aber, durch die Masse an Familienangehörigen und Anzeigen, mussten sie irgendwann etwas zugeben beziehungsweise Geschehnisse öffentlich eingestehen. Dies taten sie mit zurechtgebogenen Argumenten. So geschehen bei dem Ort „La Perla“. Dies war ein Folterzentrum in Córdoba und wohl eines der Schlimmsten.

„`La Perla`, gab es so etwas? Ja, es war ein Gefangenensammelort, kein geheimes Gefängnis. Die Subversiven waren dort besser vor ihresgleichen geschützt“. (vgl. CONADEP 1986, S. 35)

Zuerst wurde man meist zu Übergangsorten („Lugar Transitorio“) gebracht, in dem die Entscheidung gefällt wurde, ob man freigelassen oder endgültig gefangen genommen wurde. Wer nicht freigelassen wurde, kam zu einem „Gefangenensammelort“. Umgangssprachlich wurden diese Orte auch „Pozo“ (Brunnen) genannt. Hier war man endgültig von der Außenwelt abgeschnitten. Man war verschwunden.

Die Gefangenen waren die ganze Zeit „zugemauert“. Man wollte so unter anderem jegliches Körper- und Raumgefühl zerstören. Die Verschwundenen lernten neue Signale zu deuten und sich auf andere Sinne zu konzentrieren. Die Identifizierung der Haftzentren nach dem Ende der Diktatur war einigen Gefolterten nur möglich, indem sie mit geschlossenen Augen durch diese gingen, um sie so eindeutig als die Orte ihres Martyriums wiederzuerkennen.

Hygiene und Nahrung waren eigentlich nicht vorhanden. Medizinische Versorgung wurde, wenn möglich, von Mithäftlingen übernommen. Wenn beschlossen wurde, dass jemand sterben sollte, wurde er vorher noch mit richtigem Essen und medizinischer Hilfe aufgepäppelt, damit man denjenigen nicht dreckig und abgemagert fände. Diese „gepflegten Leichen“ wurden auf öffentlichen Plätzen und dergleichen hinterlegt. Dann wurde zum Beispiel behauptet, dass sie von ihren eigenen subversiven Leuten getötet wurden.

Viele Haftorte können noch heute nur schwer bis gar nicht lokalisiert werden. Dass es solche Zentren gab, ist allerdings der Beweis, dass die tausenden Menschen nicht einfach verschwanden. Dort waren sie. Es wurden Namenslisten geführt, Listen über das Kommen und Gehen sowie Listen, wer „verlegt“ wurde. Unter „Verlegung“ verstand man im Allgemeinen das Töten der Personen. (vgl. CONADEP 1986, S. 36)

Die berühmtesten Gefangenessammelorte waren Olimpo, E.S.M.A. (Escuela de Mecánica de la Armada), Club Atlético und El Banco in Buenos Aires und La Perla (auch „La Universidad“ genannt) in der Provinz Córdoba.

#### 2.4.1.4.1. Das Haftzentrum „Olimpo“

Dieses Zentrum soll stellvertretend für alle anderen näher beschrieben werden, um eine ungefähre Vorstellung möglich zu machen, wie ein Haftzentrum aussah.

Mitten in der Hauptstadt Buenos Aires war Olimpo ab August 1978 ein geheimes Folterzentrum und Gefangenenlager. Im CONADEP Bericht findet sich diese Beschreibung:

*Eingangstor aus Stahl, möglicherweise rot. Ein Wellblechzaun von etwa 10m Höhe umfasste beinahe alle Gebäude. Es waren Neubauten, etwa 3m hoch, mit Zementdach, die von zwei oder drei Wächtern bewacht wurden. Man gelangte durch einen bewachten Eingang hinein. Bei Verlegungen wurde eine Doppeltür benutzt, an deren linkem Flügel sich ein Bild der Jungfrau Maria befand. Ein separater Trakt für „Incomunicado“-Gefangene (Einzelhaft ohne Kontakt zur Außenwelt) mit großen Spitzbogenfenstern, die zugemauert waren, so dass nur der oberste Teil frei blieb. Kleine Folterkammer, Latrinen. Auf der gegenüberliegenden Seite eine weitere Folterkammer, eine Zelle, ein Foto- und Daktyloskopielabor, ein Büro für Sonderaktionen. Eine Küche und ein Esszimmer gegenüber. Eine Krankenstation für Heilbehandlungen und eine andere zur Internierung von Gefangenen. Archiv- und Dokumentenraum, ein weiterer für Röntgenaufnahmen. Drei Gänge mit Zellen, zu jeder Zellenreihe gehörte eine Toilette mit einem Vorhang als Tür, in der dritten Reihe gab*

*es einen Waschraum und Duschen. Ein Wachraum mit Fenster zum Parkplatz. Ein größeres Zimmer wurde dazu benutzt, die Haushaltgegenstände und die elektrischen und elektronischen Geräte zu reparieren, die bei den Hausdurchsuchungen gestohlen worden waren. (CONADEP 1986, S. 47)*

Im CONADEP Bericht ist außerdem eine Grundrisssskizze dieses Ortes abgebildet. Diese detaillierte Beschreibung des Haftzentrums half, unter anderem, bei der Verwirklichung des Filmes „Garage Olimpo“. Dieser Film aus dem Jahre 1999 spielt in eben jenem Zentrum und konnte, mithilfe der Aussagen der ehemaligen Gefangenen, den Schauplatz so gut wie möglich darstellen.

#### *2.4.1.5. Die Kinder der Verschwundenen*

Kinder, die bei der Entführung ihrer Eltern anwesend waren, wurden entweder selber verschleppt, in Waisenhäuser gebracht, bei den Nachbarn abgegeben oder einfach auf der Straße gelassen. Bei Kindern, die in der Gefangenschaft geboren wurden, verhielt es sich anders.

Wenn man von einer Zahl von 30 000 Verschwundenen ausgeht, so waren nach einer Schätzung der CONADEP zirka 900 schwangere Frauen darunter. Sie mussten ein Martyrium erleben ohne medizinische Versorgung, unter katastrophalen hygienischen Bedingungen, meist mit verbundenen Augen und gefesselt ihr Kind auf die Welt zu bringen. Wenn sie Glück hatten, konnten sie ihre Säuglinge noch ein paar Stunden halten, bevor man sie ihnen nahm. (vgl. CONADEP 1986, S. 159)

Der Bericht von 12 Krankenhausmitarbeitern der Campo-de-Mayo (ein Gefangenensammelort) Station bestätigt die Aussagen der Überlebenden. Die Ärzte, Hebammen und Schwestern sagen aus, dass nur schwangere Gefangene auf ihrer Station waren. Dass diese unter Bewachung standen, und ihnen die Augen verbunden waren. Dass meistens Kaiserschnitte gemacht wurden und dass die Kinder sofort von ihren Müttern getrennt wurden. Danach verschwanden die Frauen sofort aus dem Krankentrakt, während die Säuglinge auf der Neugeborenenstation blieben. (ebd., S. 162)

Für all diese Neugeborenen, nicht nur in dieser Krankenstation, gab es Listen. In diese Listen konnten sich kinderlose, regimenahere Paare eintragen, die ein Kind wollten, ohne lange danach fragen zu wollen, woher es kam. (ebd., S. 159)

Diese Säuglinge wurden aber nicht rechtmäßig adoptiert, sie wurden gestohlen. Man fälschte Geburtsurkunden, sodass die Paare als leibliche Eltern aufschienen, Geburtstage und Jahre. So wird die Suche der leiblichen Angehörigen noch heute erheblich erschwert. Hatte man als werdende Mutter das Glück, in einem Krankenhaus zu entbinden, gab es oft ein schriftliches Zeugnis über eine Geburt, aber die Mutter wurde mit N.N. angegeben. (ebd., S. 163 f.)

Schwangere Frauen wurden von der Folter nicht ausgenommen. Folgeschäden, sowohl körperlich als auch seelisch, der Kinder durch die der Mutter zugefügten Stromstöße während der Schwangerschaft können nachgewiesen werden.

Wie schon oben erwähnt gestaltet sich die Suche nach diesen verschwundenen Säuglingen als äußerst schwierig, da es kaum Dokumente gibt. Die Madres de la Plaza de Mayo und nun auch die Abuelas setzen sich unaufhörlich, bis zum heutigen Tag, dafür ein, dass ihre Kinder und Enkelkinder gefunden werden. Im folgenden Kapitel werde ich kurz auf diese Organisation eingehen.

#### ***2.4.2. Las Madres de la Plaza de Mayo***

Als die einzigen die unaufhörlich schon während der Diktatur für ihre Angehörigen gekämpft haben, möchte ich die Geschichte der Madres kurz abreißen. Da sie auch im Film „La historia oficial“ den ich behandle, vorkommen, will ich kurz auf ihre Entstehung und Arbeit eingehen.

Der Plaza de Mayo (Maiplatz) liegt genau vor dem Präsidentenpalast, der Casa Rosada. An diesem geschichtsträchtigen Ort versammelten sich schon im April 1977 vierzehn Mütter von Verschwundenen an einem Donnerstag, um im stillen Protest ihre Runden um den Platz zu drehen. Durch die internationale Aufmerksamkeit blieben sie weitgehend von den brutalen Militärs verschont. Die erste Anführerin dieser Gruppe wurde trotzdem entführt und gilt bis heute als verschwunden. Jeden Donnerstag drehen

sie, mit weißen Kopftüchern, die zu ihrem Markenzeichen wurden, und mit Plakaten, auf denen die Fotos ihrer verschwundenen Kinder sind, ihre Runden am Plaza de Mayo und wurden so zu den Madres de la Plaza de Mayo. (vgl. Encke 1991, S. 152 ff.)

Die derzeitige Vorsitzende ist Hebe de Bonifi

## **2.5. Das Ende der Diktatur**

Wirtschaftlich waren die Militärs schon zu Anfang der Diktatur am Ende. Trotzdem regierten sie sieben Jahre lang und stürzten das Land nicht nur humanitär sondern auch ökonomisch in den Abgrund.

1982 begann der letzte verzweifelte Versuch des damaligen Präsidenten Galtieri, die Militärs und seine Regierung vor dem drohenden Untergang zu bewahren.

Die Malvinas beziehungsweise Falkland Inseln waren von jeher, seit man sie den Engländern im 19. Jahrhundert abtreten musste, eine Verletzung des Stolzes der argentinischen Seele. Galtieri rief zum Krieg gegen England auf. Er konnte mit den nationalistischen Gefühlen der Argentinier das Volk doch nur kurz einen. Sie verloren den Blitzkrieg auf schändlichste Weise. Es war ein Verlust, den das Regime nicht härter hätte treffen können. Die Militärs hatten politisch, ökonomisch und militärisch auf ganzer Linie versagt (vgl. Encke 1991, S. 136 ff.)

Die Militärs zogen sich aus der Politik zurück und hinterließen im wahrsten Sinne des Wortes ein Schlachtfeld. Die Wirtschaft ruiniert, fast unbezahlbare Auslandsschulden, Korruption überall und eine Trauma gebeutelte Gesellschaft. Nie musste eine Demokratie in Argentinien unter solch horrenden Umständen neu beginnen. (ebd., S. 165 f.)

## **2.6. Exkurs: Die römisch/ katholische Kirche**

Die Position der Kirche in Argentinien ist von je her eine starke. In der argentinischen Oberschicht war es üblich, die Nachfahren möglichst in alle drei Machtzentren des Staates unterzubringen, um leichter die eigenen

Wünsche umsetzen zu können. In die Politik, in die Armee und in die Kirche. Die Kirche war immer ein wichtiger Partner für Politik und Militär und die Position, die sie bezog, war stets bei den gerade mächtigeren, ungeachtet des gerade vorliegenden Systems. (vgl. Encke 1991, S. 117)

Zwar gibt es in Argentinien keine offizielle Staatsreligion, jedoch sind die Kirche und der Staat sehr wohl miteinander verknüpft. So ist die Kirche für fast das gesamte Bildungswesen zuständig und der Staat hat andererseits ein Mitspracherecht bei der Ernennung von Bischöfen. Encke (1991) beschreibt in seinem Werk „8mal Argentinien“ die römisch/ katholische Kirche Argentiniens als „eine der konservativsten in ganz Lateinamerika“ (S. 172)

Sogar in der Verfassung des Landes steht das enge Verhältnis zwischen der Kirche und dem Staat geschrieben. So durfte bis 1994 nur ein Katholik Präsident sein. (vgl. Straßner 2010) Durch diese Vorgaben wäre es der Kirche möglich gewesen jeglichen Präsidenten, den sie nicht billigen, durch Exkommunikation zu stürzen. Encke nennt zwei Beispiele, wo dies fast geschehen wäre. Zum einen drohte der Vatikan Perón mit der Exkommunikation als seine Beziehungen mit der Kirche während seiner ersten Amtszeit zum Stillstand kamen. (vgl. Encke 1991, S. 121) Weiters wurde dieselbe Drohung gegen Alfonsín ausgesprochen, als er 1986 das Scheidungsrecht einführte. (ebd., S. 182)

Die Kirche und das Militär standen sich in Argentinien immer nahe. Fast alle Bischöfe fühlten sich dem Denken der Militärs, dem geregelten Hierarchiemuster und dem Konzept von Befehl und Dienen eher verbunden als der Demokratie. (ebd., S. 174) So ist es nicht verwunderlich, dass fast alle Putsche des Landes von der Kirche durchaus begrüßt, beim letzten sogar ausdrücklich verlangt wurden. (ebd., S. 172/175)

Während der letzten Militärdiktatur stand der Großteil der Kirche auf der Seite der Militärs. Von den 88 Bischöfen des Landes äußerten sich vier öffentlich gegen die Diktatur. (ebd., S. 176). In einem 1979 verfassten Hirtenbrief<sup>3</sup> segnete man Folter und Tod der Feinde schriftlich ab.

---

<sup>3</sup> Anmerkung der Verfasserin: Ein Auszug des Hirtenbriefes findet man in Encke, 8mal Argentinien 176 f

Auch Schutz und Zuflucht suchte man während dieser Zeit in den Gotteshäusern vergeblich. Da die Kirche um ihre guten Beziehungen mit den Militärs fürchtete, verschlossen sie die Kathedrale in der Nähe des Maiplatzes jeden Donnerstag. Die Madres, die sich dorthin vor den Schlägern der Militärs flüchten wollten, standen nun jeden Donnerstag bei ihren Demonstrationen vor verschlossenen Toren. (ebd., S. 154) Oft wurde auch die Beichte dazu missbraucht, Namen von Subversiven oder Andersdenkenden von den Gläubigen in Erfahrung zu bringen.

Es ist auch nicht zu leugnen, dass die Geistlichkeit über die Folterzentren Bescheid wussten. Gefangene geben zu Protokoll, dass militärische Geistliche in den Folterzentren zugegen waren. Der Beistand hielt sich jedoch in Grenzen und meist kamen sie nur, um die letzte Ölung zu spenden, (ebd., S. 178) oder den Soldaten ihr Gewissen zu erleichtern, indem sie bei der Folter zugegen waren. (vgl. Straßner 2010) Keiner der von den Opfern genannten Geistlichen wurde von der Kirche zur Verantwortung gezogen. (vgl. Encke 1991, S. 178)

Natürlich gab es Ausnahmen. So kamen insgesamt 17 Geistliche während der Diktatur ums Leben. (ebd., S. 183)

Nach all dem oben Genannten war es nicht verwunderlich, dass die Bevölkerung nach dem Wandel zur Demokratie der Kirche kein Vertrauen mehr entgegenbrachte. Ein Großteil der Katholiken boykottierte den Kirchgang und bis heute ist das Verhältnis zwischen Bevölkerung und Kirche von Misstrauen geprägt.

Aus der Politik ist sie trotz allem bis heute nicht wegzudenken. Encke betont dies wie folgt: „Zu mächtig ist ihre gesellschaftliche Position, zu gefährlich ihre Nähe zur Armee und Oligarchie. (ebd., S. 182).

Noch immer ist das Erziehungs- und Ausbildungswesen fest in kirchlicher Hand. Sowohl Schulen als auch die wichtigsten Universitäten des Landes unterstehen der Kirche. Außerdem besitzt die kirchliche Organisation auflagenstarke Zeitungen und Magazine und dazu kommt die kostenlose Sendezeit, die das öffentliche Fernsehen der Kirche zur Verfügung stellen muss. (ebd., S. 182)

Die Macht der Meinungsbildung ist somit klar auf Seiten der Kirche.

## 2.7. Die Folgeregerungen

Ich werde bei diesen folgenden Kapiteln bewusst die wirtschaftliche und ökonomische Situation des Landes außen vor lassen und mich nur auf die Vergangenheitspolitik der jeweiligen Regierungen konzentrieren.

Den ökonomischen Schwierigkeiten nach der Diktatur kann ich hier keinen angemessenen Platz bieten, jedoch werde ich bei dem Abschnitt über die Filmgeschichte, im Zusammenhang mit der Finanzierung des Filmes, kurz darauf eingehen.

### 2.7.1. Regierung Alfosín

*„By 1983, the reign of terror had seemed to be on the point of disintegration under the weight of its obvious political, economic, and military failures, so it should have come as no surprise that the Radical Civic Union won the 1983 elections, campaigning on the platform of an essentially ethical message.“ (Peralta-Ramos 1992, S. 111)*

Der erste gewählte Präsident nach der Schreckensherrschaft war der Anwalt und Spitzenkandidat der radikalen Partei Raúl Alfosín. Mit dem Ziel, die Demokratie halbwegs durch die ersten Jahre zu bringen, trat er im Herbst 1983 ein schweres Erbe an. (vgl. Encke 1991, S. 167)

Er wollte die Menschenrechtsverletzungen bestrafen und die Verantwortlichen verurteilen. Er wollte die Gewerkschaft neu strukturieren und die Macht der Militärs eindämmen. Er wollte so viel, doch schließlich brachen ihm die schlechte Wirtschaft, die vielen Schulden und die Abstriche, die er machen musste, um einen erneuten Putsch zu verhindern, das politische Genick. (ebd., S. 170 f.)

#### 2.7.1.1. Vom Prozess zum Punto Final

Wenige Tage nach seinem Amtsantritt hob Alfosín das von den Militärs gemachte Amnestie-Gesetz auf. Damit ebnete er den Weg für einen Prozess, der bis dahin einzigartig war in ganz Lateinamerika. Er brachte die für die Diktatur verantwortlichen Generäle vor ein ziviles Gericht.

Einzelpersonen sollten zur Rechenschaft gezogen werden. Sowohl die Befehlshaber als auch diejenigen, die die Befehle ausführten. Er rief die Kommission CONADEP ins Leben, die das Schicksal der tausenden Verschwundenen dokumentieren sollten. Dieser Bericht bildete eine wichtige Grundlage für die Prozesserhebung. (vgl. Encke 1991, S. 184)

Die Generäle wirklich vor Gericht zu bringen war ein mutiger Schritt für die junge Demokratie, denn die Armee war zwar geschwächt, aber keineswegs vernichtet. Nach wie vor waren die Streitkräfte ein bedrohliches Element in der argentinischen Politik. (ebd., S. 189)

Die angeklagten Generäle waren bis zum Tag der Schlussplädoyers nicht im Gericht. Der Prozess dauerte 8 Monate und insgesamt 833 Zeugen wurden angehört. (ebd., S. 196).

Das Schlussplädoyer des Staatsanwaltes Julio Strassera war sachlich, intelligent und nachvollziehbar. Er entwirrte das ausgefeilte System des Staatsterrors und machte sichtbar, wer dafür verantwortlich war. Er hebelte alle zuvor von den Militärs gebrachten Argumente aus (ebd., S. 204) und beendete sein packendes Plädoyer mit den Worten: „Meine Herren Richter, ich will mich einer Parole bedienen, die nicht mir, sondern schon jetzt dem gesamten argentinischen Volk gebührt – Nie Wieder!“ (ebd., S. 207).

Das Urteil lautete lebenslänglich für Videla und Massera, 17 Jahre für Viola, acht Jahre für Lambruschini und vier Jahre für Agosti. Drei Generäle wurden freigesprochen. (ebd., S. 207 f.) Bei der Urteilsverkündung sah man keinen der Angeklagten im Gericht.

Obwohl die Aufarbeitungspolitik Alfosíns so viel versprechend begann, mündete sie im Punto Final Gesetz. Punto Final bedeutet schlicht Endpunkt oder Schlusspunkt. Durch verschiedene Umstände, dessen Erklärungen im Rahmen dieser Arbeit zu umfassend wären, kam es zu diesem Gesetz. (ebd., S. 211 ff.)

Drei Jahre nach seinem Amtsantritt beschloss Alfosín dieses Gesetz. Innerhalb von 60 Tagen ab diesem Zeitpunkt musste vor Gericht Anklage erhoben werden. Wer bis dahin nicht angeklagt sei, wäre ab diesem Zeitpunkt unschuldig und nicht mehr zu behelligen. (ebd., S. 216) 160 Fälle kamen zur Anklage, zu viele für die Militärs und nach einem erneuten

Aufstand in einer Kaserne blieben durch ein neues Gesetz, das „Gesetz über den Befehlsnotstand“, 13 Verfahren übrig. Dieses Gesetz besagte, dass wer auf Befehl entführte, folterte und mordete, konnte nicht vor Gericht gestellt werden. (ebd., S. 218 f.)

Nur drei Jahre nach Ende der Schreckensherrschaft hatten die Militärs nicht nur ihre einstige Stärke wiedererlangt, sondern durchgepeitscht, dass sie für ihre Menschenrechtsverletzungen nicht einmal zur Rechenschaft gezogen werden konnten.

### ***2.7.2. Menem und die Vergangenheit***

Anders als beim Antritt Alfossins standen bei Menem die Wirtschaftskrise und die galoppierende Inflation im Vordergrund. Mit den Militärs im Nacken bestand Menems Vergangenheitspolitik aus Vergeben und Vergessen. Zwar war er selbst während der Diktatur 5 Jahre in Gefangenschaft, doch änderte das nichts an seiner politischen Zielsetzung, der Aussöhnung mit den Streitkräften.

In den ersten Jahren seiner Amtszeit begnadigte und amnestierte er als Präsident über 270 Personen und im Jahr 1991 schließlich auch die Generäle Videla, Massera, Agosti und Lambruschini. Mit der Begnadigung der Junta Generäle erkaufte sich Menem die Duldung der Militärs über die Budgetkürzungen und Reformen, die er in ihren Kreisen vornahm, um die Streitkräfte nach und nach der zivilen Regierung zu unterstellen. (vgl. Straßner 2007, S. 104 ff.)

Francisco Scilingo durchbrach Menems Politik des Schweigens. Er war während der Diktatur ein hoher Militär und sprach mit einem Journalisten der Zeitung *Página 12* über die Menschenrechtsverletzungen während seiner Dienstzeit in der E.S.M.A. Auch bestätigte er die Existenz der Todesflüge (vgl. Kapitel 2.4.1.2 dieser Arbeit). Erstmals sprach ein Täter. (vgl. Straßner 2007, S. 110 f.)

Strafrechtlich war es zu dieser Zeit durch die Amnestie- und Obrigkeitengesetze nicht möglich, die Täter für die Folter und Morde zu verurteilen, doch Kindesraub war von diesen Gesetzen ausgenommen. Da ein Bundesrichter zu diesen Fällen zum ersten Mal erläuterte, dass dieses Verbrechen ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit sei, konnte Kindesraub weder verjähren noch amnestiert werden.

Man konnte also zumindest in diesen Fällen Anklage erheben was auch mehrfach geschah. Es war ein kleiner Sieg für die Abuelas de la Plaza de Mayo die nach ihren Enkeln suchten. (ebd., S. 116)

#### **2.7.2.1. CONADI**

Die Gründung der CONADI ist das einzig erwähnenswerte in der Aufarbeitungspolitik Menems. 1987 konnten die Abuelas die Errichtung einer Gen-Datenbank durchsetzen. Es wurde eine eigenständige Organisation gegründet, die auf der Suche nach den verschwundenen Kindern ist. Die Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (Übers. d. Verf.: Nationale Kommission für die Rechte nach Identität), CONADI. Bis 2007 konnte die CONADI in Zusammenarbeit der Abuelas 83 von 260 verschwundenen Kindern ausfindig machen. (vgl. Straßner 2007, S. 106 f.)

#### **2.7.3. De la Rúa und Duhalde**

In den Jahren der Regierungen de la Rúa ist nur ein Gerichtsbeschluss von Bedeutung für die strafrechtliche Aufarbeitung der Junta Diktatur. Bei einem Gerichtsverfahren, bezüglich der Entführung und dem Verschwinden des Ehepaars Pblete-Hlaczik und ihrer damals acht Monate alten Tochter Claudia, wurden vom Richter die Amnestiegesetze aufgehoben. Die Tochter wurde nach 20 Jahren identifiziert. Sie wuchs bei einem Offiziersehepaar auf, welches für den Tod ihrer Eltern verantwortlich war. Danach folgten Fälle, wo diese Gesetze ebenfalls aufgehoben wurden. Auch in der Duhalde Regierung gab es wenig Platz für Aufarbeitung. Nach der katastrophalen Finanzkrise 2001 war diese Regierung einfach zu sehr damit beschäftigt, Argentinien aus der Misere zu ziehen. (vgl. Straßner 2007, S. 134 f.)

#### **2.7.4. Néstor Kirchner**

Erst mit Néstor Kirchners Regierungszeit kam wieder Bewegung in den Versuch der Aufarbeitung. Auch er war, während die Junta regierte, in Gefangenschaft gewesen. (vgl. Straßner 2007, S. 137) Es dürfte wohl einer der Gründe gewesen sein, die seine Vergangenheitspolitik beeinflussten. Durch geschickte politische Schachzüge konnte er sowohl das Nicht-Auslieferungsdekret als auch die Amnestiegesetze gänzlich aufheben.

Nachdem nun wieder eine strafrechtliche Verfolgung auch in Argentinien möglich war, verzichteten die Länder, die Anklage erhoben hatten, auf ein Auslieferungsverfahren. So kam es auch zu keinen Auslieferungen von Militärs an Länder wie Spanien oder Frankreich.

Außerdem erweiterte er den Opferkreis, indem er auch Kindern, die im Gefängnis geboren wurden, oder gefangen genommenen Kindern eine Entschädigung zukommen ließ.

Kirchner wollte sich klar von seinen Vorgängern abgrenzen und mit seiner Politik gezielt gegen das Vergessen vorgehen. Ein wichtiger Punkt dabei war auch, wie er mit dem Lager E.S.M.A. verfuhr. Während Menem es noch abreißen lassen wollte, öffnete Kirchner es für die Menschen. (ebd., S. 143 f.) Heute ist es ein Gedenkmuseum, gegen das Vergessen und für die Erinnerung (ebd., S. 141)

Auch die Militärs nahmen im Laufe der letzten Jahre immer mehr Abstand zu der Diktatur. Während ein General 1995 noch versuchte, die Menschenrechtsverletzungen zu erklären, sagte ein Admiral neun Jahre später, dass diese Verbrechen unter keinen Umständen zu entschuldigen seien. (ebd., S. 149)

### **2.7.5. Cristina Fernandez de Kirchner**

2007 folgte Néstor Kirchner seine Frau in den Präsidentenpalast. Ihre wohl bis jetzt bedeutendsten Aktionen in Hinsicht auf die Bewältigung der Vergangenheit ist das Öffnen der geheimen Akten, die das Agieren der Militärs während der Diktatur beinhalten, (vgl. Vogt 2010) und ein Gesetz für einen Zwangs-DNA-Test für mutmaßliche Opfer. Auf Urteile von Richtern können DNA Tests verlangt werden, wenn der Verdacht besteht, dass es sich um ein Kind von Verschwundenen handelt.

Damit wird die Suche nach den Kindern erheblich erleichtert. Bis zum Jahr 2009 konnten so schon neun weitere Fälle aufgeklärt werden. (vgl. Der Standard 2009)

Gegenwärtig ist sie noch immer Präsidentin des Pampa Staates.

## 2.8. Fazit

In punkto Vergangenheitsbewältigung hat Argentinien mehr geschafft als andere Lateinamerikanische Länder mit militärdiktatorischer Vergangenheit. Die CONADEP, die Prozesse gegen die Junta Generäle, die Strafverfahren und Verurteilung von vielen Verantwortlichen und die stetig erfolgreiche Arbeit diese Zeit und die in ihr begangenen Untaten in Erinnerung zu behalten, sind fast beispiellos am „Kontinent der ungesühnten Gewaltverbrechen“. (vgl. Encke 1991, S. 184)

Auch die Filme über diese Zeit, die immer noch gemacht werden, sind ein Indikator dafür, dass man die Vergangenheit Argentiniens auch in der Zukunft nicht totschweigt.

### **3. Die Filmgeschichte – Eine Einführung**

In diesem Kapitel möchte ich kurz auf die Entwicklung und die Geschichte des Films in Argentinien eingehen, da der Film und das Kino eine wichtige Rolle bei der Vergangenheitsbewältigung im Pampa Staat nach der Junta Diktatur 1976 bis 1983 einnehmen. Auch der Film, der in dieser Arbeit näher behandelt wird, kam in dieser Zeit zur Aufführung, deshalb liegt der Fokus des Kapitels beim Film zwischen den 1980ern und den 1990ern.

#### **3.1. Von Glücksmann bis Gardel. Die Argentinische Film- landschaft von 1896 bis 1942**

Die erste argentinische Aufführung des revolutionären Mediums der bewegten Bilder fand im Juli 1896 im Teatro Odéon in der Hauptstadt Buenos Aires statt. Im damaligen Paradies der Immigranten<sup>4</sup> ist es nicht verwunderlich, dass drei Europäer, der Belgier Henri Lepage, der Österreicher Max Glücksmann und der Franzose Eugéne Py, die ersten Geschäfte mit Film machten. Der erste in Argentinien produzierte und dann auch 1897 vorgeführte Film „La bandera“ (Übers. d. Verf.: „Die Flagge“), zeigte die argentinische Flagge.

Aber erst 1908 mit dem ersten fiktionalen Film („El fusilamiento de Dorrego“ Übers. d. Verf.: „Die Erschießung des Dorrego“) wurde das Medium auch für die Massen interessanter. Zwar waren die Filmemacher zu dieser Zeit durchwegs Europäer, aber das Geld für die Produktionen kam aus Argentinien. So entwickelte sich schon früh ein einheimisches Produkt. Durch den Ersten Weltkrieg und den daraus entstandenen Mangel an europäischen Importen war Argentinien nun auch gezwungen, einen eigenen Markt für Filme zu entwickeln. (vgl. Schumann 1982, S. 19)

Der erste Film, der enorme finanzielle Erfolge verbuchen konnte, war „Nobleza gaucha“ (Übers. d. Verf.: „Der noble Gaucho“), im Jahr 1915.

---

<sup>4</sup> Anmerkung der Verfasserin: Im 19ten Jahrhundert verzeichnete Argentinien eine Einwanderungswelle von hauptsächlich Italienern und Spaniern (vgl. Marchak 1999, S. 46)

Zwei Jahre danach schloss ein Zeichentrickfilm an diese Erfolge an. „Él Apóstol“ (Übers. d. Verf.: „Der Apostel“) von Frederico Valle ist eine Persiflage auf den damaligen Staatspräsidenten Hipólito Yrigoyen. Somit war dieses Werk der erste Film, der sich mit der Politik im eigenen Lande auseinandersetzte. Die Regierung war nicht sonderlich erfreut über diesen Film und verbot ihn im Juni 1917 mit der Begründung, er sei eine Karikatur der politischen Situation. Die Regierung drohte mit der Schließung aller Aufführungsorte, die sich diesem Verbot widersetzen sollten. (vgl. Finckelman 2004, S. 20)

Die 1920er waren die Zeit des nationalen Kinos. Durch die ausbleibenden europäischen Produktionen, konnte sich in Argentinien eine eigene Film-landschaft entfalten. Das Publikum für das Medium waren die zahlreichen Einwanderer, die eine billige Zerstreuung von ihrem Alltag suchten.

Als kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges die europäischen und nordamerikanischen Produktionen wieder ins Land strömten, versuchte man diese zu imitieren, jedoch war das heimische Kino finanziell nicht in der Lage, an die technische Qualität anzuschließen. Die daraus resultierende Krise erreichte schließlich 1932 seinen Tiefpunkt, mit nur zwei heimischen Produktionen.

Der Tonfilm verhinderte das Aussterben der argentinischen Filmproduktion aus zweierlei Gründen. Durch die Sprachbarriere wurde der Zuschauerstrom der ausländischen Filme stark gebremst. Die eingeführten Untertitel wurden von den Sehern als störend empfunden und auch spanische Versionen der Filme waren nicht akzeptabel, da nicht „argentinisches Spanisch“ gesprochen wurde. Mit dem Ton im Film wurde in Argentinien ein neues Genre geschaffen, welches der heimischen Industrie zu ungeahntem Erfolg verhalf. Durch die Symbiose von Tango und Film schuf man den Tangofilm, der Argentinien im Jahr 1942 zum Mittelpunkt der Filmproduktionen in spanischer Sprache machte. (vgl. Schumann 1982, S. 20)

Die erfolgreichsten Filme dieser Gattung wurden mit Carlos Gardel in der Hauptbesetzung gedreht.

Dieser argentinische Tangosänger erschuf, fast alleine, den Mythos der den Tango<sup>5</sup> und seine Sänger noch heute, zumindest im Ausland, umgibt. Zu dieser Zeit, Anfang der 1940er, wurde das Kino auch von der Bourgeoisie entdeckt, und erste Versuche eines bürgerlichen Films wurden unternommen.

Außerdem gelang Mario Soffici in dieser Zeit mit „Prisioneros de la tierra“ (Übers. d. Verf.: „Gefangene der Erde“) einer der ersten sozialpolitischen Filme des Pampa Staates. Das Drama setzt sich mit der Situation der Arbeiter auf dem Land auseinander.

Aber nach den immensen Erfolgen der heimischen Produktionen bis ins Jahr 1942 ging es wieder talwärts für den argentinischen Film. Die Gewinne, welche die erfolgreichen Filme einspielten, wurden nicht für die Finanzierung von neuen Projekten oder für neue Technik investiert, sondern flossen in die Taschen einzelner Filmverleiher. Außerdem wurde wieder ohne Erfolg versucht, die Vollkommenheit der Hollywood Produktionen zu kopieren. Zusätzlich bemühte man sich eher, dem Geschmack eines europäischen Publikums anzupassen. Somit verloren die Filme jeglichen Bezug zu den Massen der heimischen Zuseher, und deren Interessen. Ohne Glaubwürdigkeit und nationale Themen verlor das argentinische Kino sein Publikum. (vgl. Schumann 1982, S. 21) Dazu kam der Mangel an Rohfilmen im Land. Als Folge der argentinischen Außenpolitik im Zweiten Weltkrieg lieferten die Vereinigten Staaten kein Rohfilmmaterial mehr an das Land. Dieser Boykott traf die Filmindustrie im Land hart. Von 1942 (56 Filme wurden in diesem Jahr produziert) bis 1945 (nur mehr 23 Filme wurden gedreht) fiel die heimische Produktion um mehr als 50 Prozent. (ebd., S. 22)

---

<sup>5</sup> Anmerkung der Verfasserin: Zuerst nur eine, auf einem Bandoneón, gespielte tragische Melodie, eroberte der Tango mit seinen melancholischen Texten und dem dazupassenden traurig-erotischen Tanz, von aus Argentinien die Welt. Man sagt, der Tango sei ein getanzter, trauriger Gedanke. (vgl. Castaldi 1982, S. 9)

### **3.2. Die Filmpolitik unter Perón bis zum neuen Kino der 1960er**

Als Perón Arbeitsminister wurde, schuf er Gesetze, die sowohl den Import von Filmen aus dem Ausland einschränkten, als auch einen Zensurschlüssel einführte, der nur bestimmten Filmen erlaubte, in die Kinos zu kommen. (vgl. Schumann 1982, S. 22) Peróns Politik war nationalistisch geprägt, umso erstaunlicher ist es, dass er das Medium Film nicht für seine Zwecke missbrauchte. Die Industrie kehrte den nationalen Themen und den populistischen Filmen den Rücken zu und übernahm gutbürgerliche, europäische Konzepte. Man wandte sich nun vollkommen von den eigenen, nationalen Produkten ab und ruinierte sich weitgehend selbst den heimischen Markt. Erst 1973 sollte der argentinische Film wieder zu seiner ursprünglichen Kraft zurückfinden, wo sogar die banalsten Filme politisch wurden. (vgl. Barnard 1997, S. 444)

In diesen frühen 1950er Jahren der filmischen Mittelmäßigkeit stachen nur zwei Regisseure mit ihren Werken hervor.

Leopoldo Torre Ríos und sein Sohn Leopoldo Torre Nilsson schufen Werke die den ärmlichen Alltag der meisten Argentinier beschrieben und gaben sich nicht, wie viele andere ihrer Kollegen, der Banalität hin.

Das Ende der Herrschaft Peróns 1955 bedeutete auch eine Wende in der Produktionsweise von Filmen. An Stelle der wenigen großen Studios und Produzenten, die es bis dahin gab, traten viele kleine. Ein nationales Filminstitut wurde gegründet und die Förderung dieser Kunstform wurde neu organisiert und überwacht. Ein frischer Wind wehte durch diese vormals verstaubte Industrie. Es wurden Klubs und Zeitschriften gegründet und, viel wichtiger, es wurde wieder experimentiert. (vgl. Schumann 1982, S. 22) Neue Regisseure, die mehr Realität in ihren Filmen wollten, drehten kurze Dokumentarfilme und versuchten später auch in ihren fiktionalen Werken eine realistische Note beizubehalten.

Besonders hervorzuheben in dieser Bewegung des neuen argentinischen Kinos, sei Fernando Birri. Mit „Los Inundados“ (1961) („Die Überfluteten“) setzte er das Elend der Menschen in den Randbezirken der Großstädte in

Szene und mit „Tire dié“ (1960) („Werf’nen Groschen“) erschuf er, wie einige behaupten, den ersten politischen Filmbeitrag Südamerikas. In „Tire dié“ zeigt Birri die Massenverelendung, am Exempel bettelnder Kinder. Ohne dem Zuschauer und den Protagonisten einen Ausweg aus dem Elend zu geben, gelang ihm damit ein erschütternder Film der damaligen Zustände in Argentinien.

Neben der Gründung der „Dokumentarfilm-Schule von Santa Fe“, war Fernando Birri auch einer der Ersten der sich ernsthafte Gedanken über die Bedeutung des Filmes, im besonderen die Bedeutung des Dokumentarfilms, in Argentinien und ganz Südamerika, machte. Er beschreibt die Aufgaben des Filmemachers, die Wirklichkeit abbilden zu müssen. Weiters meint er „und indem er<sup>6</sup> diese Wirklichkeit belegt (...) verneint er sie. Verabscheut er sie, denunziert er sie, richtet er sie, kritisiert er sie, demonstriert er sie.“ (vgl. Schuman 1982, S. 23)

### **3.3. Die 1960er Jahre bis zum Putsch 1976**

Diese politisch mehr als unruhigen Jahre in Argentinien hatten zur Folge, dass das kritische Kino der Birri-Schule verdrängt wurde. Das damalige Militärregime um den General Onganía wollte das Medium für einen Prozess der Nationalisierung benutzen und mit dem Kino hauptsächlich die Mittelschicht ansprechen. Kritische Regisseure, die die gespannte innenpolitische Situation in ihren Filmen auszudrücken vermochten, gab es kaum. Nur eine Gruppe, ein Zusammenschluss von Filmemachern, beugte sich auch während dieser Zeit nicht dem Regime. (vgl. Schumann 1982, S. 24) Die Gruppe um Fernando Solanas und Octavio Getino nannte sich „Cine Liberación“ (Übers. d. Verf.: Befreiungskino), und motivierte mit ihren Werken auch andere Regisseure, politische Filme oder Dokumentarfilme zu drehen. (ebd., S. 27).

Der wohl wichtigste Film, von Solanas und Getino, der gleichzeitig alles an bisher da gewesenen politischen Filmen relativierte, war „La hora de los Hornos“ (Die Stunde der Hochöfen). (ebd., S. 24)

---

<sup>6</sup> Anmerkung der Verfasserin: der Filmemacher

### **3.3.1. Die Stunde ist da. Der Film „La Hora de los Hornos“**

Dieser Dreiteiler von Fernando Solanas und Octavio Getino sollte das Kino in Lateinamerika, und auch die europäische Sicht darauf, für immer verändern. (vgl. Schumann 1982, S. 24)

Bettina Bremmer (2000) schreibt in ihrem Buch „Movie-mientos“ aus dem Jahre 2000 über diesen Film:

*„Der 255 Minuten lange dreiteilige Film La hora de los hornos/ Die Stunde der Feuer, den Solanas und Getino 1968 nach zweijährigen Dreharbeiten fertig stellen, ist der wort- und bildgewaltige Versuch, per Rundumschlag sowohl eine Bestandsaufnahme der argentinischen als auch der kontinentalen Situation zu liefern. Pamphlet, Geschichtsbetrachtung, kulturkritischer Essay: Die Stunde der Feuer gilt als einer der Meilensteine der kämpferischen, agitatorischen Phase des neuen lateinamerikanischen Kinos.“ (S. 27)*

### **3.3.2. Erläuterungen zum Dritten Kino**

Mit dem Film „La hora de los Hornos“ ging eine von den Machern verfasste Schrift einher, welche die verschiedenen Stadien des Kinos erläuterte. In ihrem Artikel „Hacia un tercer cine“<sup>7</sup> erklären sie ihre Sicht des Kinos und welche politischen Aufgaben es zu erfüllen habe. Sie unterscheiden drei Kinos. +) Das Erste ist das Kino, welches Hollywood produziert. Hier wird „der Mensch (...) nur als passives und konsumierendes Objekt zugelassen. Bevor er seine Fähigkeit, Geschichte zu machen, erkennt, darf er sie nur lesen, hören: ertragen.“ (Schumann 1976, S. 10) Das zweite Kino probiert sich, laut Solanas und Getino, schon an einer Auflösung der alten Modelle, und versucht, mit eigens geschaffenen Strukturen, wegzukommen vom kommerziellen Kino der Vereinigten Staaten. (ebd., S. 11) Doch erst das dritte Kino ist für sie das Einzige, das zählen soll. Denn dieses Kino „wird für den der sich darauf einläßt, nicht eine >Ideologie erzeugende Industrie< sein, sondern ein Instrument, um unsere Wahrheit mitzuteilen, gründlich, objektiv, subversiv.“ (Schumann 1976, S. 12).

---

<sup>7</sup> Anmerkung der Verfasserin: Erstmals ist diese Erklärungen im Oktober 1969 erschienen. (vgl. Schumann 1976, S. 19)

Neben der Herstellung und der Form der Verbreitung dieser Filme des dritten Kinos stellen sie am Ende ihrer Schrift ganz klar fest, was das dritte Kino sein soll. Es ist ein Kino der Massen, der Arbeiterkollektive, der Information, der Wahrheit, der Aggression, der Guerrillas, der De- und Konstruktion und eine Kino-Aktion. (vgl. Schumann 1976, S. 18) Eine ausführlichere Erläuterung ist mir im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich.<sup>8</sup> Es sei an dieser Stelle zu erwähnen, dass nicht nur das Lateinamerikanische Kino zu dieser Zeit eine große Veränderung mitmachte. In den 1950er und 1960er Jahren war in den Kinos einiger Gebiete der vormals dritten Welt ein neuer Wind zu spüren.

Sowohl in Afrika als auch in Asien wurde die Kunst, und besonders das Kino, zur Ausdrucksform der neu aufstrebenden Gedanken.

Der 1966 vom Institut für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst herausgegebene Band „Film im Aufbruch“ beschreibt die zentrale Rolle des Films im Bestreben nach Unabhängigkeit dieser Länder wie folgt:

*„Wo man um die Befreiung vom kolonialen Joch kämpft und den Weg der Bewahrung der politischen Unabhängigkeit geht, kämpft man für den Frieden. In diesem Prozeß ist der künstlerische Ausdruck ein kämpferisches Mittel, ebenso wie er Ausdruck einer veränderten Realität ist. Das gilt gleichermaßen für die brasilianische, die arabische Filmkunst und die afrikanischen Nationalstaaten.“ (Institut für Filmwissenschaft 1966, S. 7)*

So ist hier festzuhalten, dass die Bewegung des dritten Kinos in Argentinien keine isolierte und einzigartige Entwicklung war, sondern sich vielmehr in eine globale Entwicklung eingliedern lässt.

### **3.3.3. Zwei Jahre Freiheit**

Die Jahre 1972 bis 1974 waren wohl die liberalsten für den argentinischen Film. Es entstanden Werke, die sowohl die Politik als auch das Militär sehr kritisch betrachteten. Als Beispiel sei hier der Film „Operación masacre“ aus dem Jahre 1972 genannt. Dieser von Jorge Cedrón gemachte

---

<sup>8</sup> Anmerkung der Verfasserin: Zur weiteren Lektüre empfehle ich, neben der von mir in diesem Unterkapitel verwendeten, auch Schumann 1971, Film und Revolution in Lateinamerika.

Spielfilm bildet das an peronistischen Arbeitern verübte Massaker 1956 nach. (vgl. Schumann 1982, S. 27) Rund um Raymundo Gleyzer bildete sich eine zweite Gruppe Filmemacher, die politisches Kino versuchten das „Cine de la Base“ (Übers. d. Verf.: das Basiskino).

Den wohl größten Schub für ein freies Kino gab die Neubesetzung des politischen Postens in der Filmbewertungsstelle. Octavio Getino, einer der Mitbegründer der „Cine Liberación“, wurde Direktor dieses Postens. Er bekam damit die Möglichkeit, seine Ideen auch tatsächlich und flächendeckend umzusetzen. (ebd., S. 27)

Getino gab sämtliche Filme, egal ob nationale oder internationale, frei, auch wenn sie zuvor von der Regierung verboten worden waren. Er hob die Zensur vollständig auf, schaffte dadurch eine Verbesserung der Qualität nationaler Produkte, und kurbelte die Entstehung dieser an. Außerdem bemühte er sich, ein Filmgesetz auszuarbeiten, welches das neue Kino sowohl industriell als auch kulturell unterstützen sollte.

Diese Hochblüte des Kinos in Argentinien war beispiellos. Nie zuvor wurde im Land so viel geschaffen wie in diesen kurzen 14 Monaten.

Doch die Zeit, die nun folgen sollte, zerstörte die Kunstform bis auf die Grundmauern. (ebd., S. 28)

### **3.4. Film während der Juntadiktatur 1976 bis 1983**

Die Vorboten der kommenden düsteren Jahre ließen sich bereits 1975 erahnen. Viele Künstler verließen schon zu dieser Zeit ihr Heimatland, um nicht verfolgt, entführt oder getötet zu werden. Auch Fernando Solanas und Octavio Getino flohen ins Ausland. Andere, wie zum Beispiel Raymundo Gleyzer, der bis heute als verschwunden gilt, hatten nicht so viel Glück. Schließlich wurde mit dem Putsch im Jahre 1976 dem kritisch-künstlerischen Schaffen endgültig ein Ende gesetzt. (vgl. Schumann 1982, S. 28) Hier sei zu erwähnen, dass Militärdiktaturen nicht immer so fatal für die Filmindustrie waren. So befand sich der Film 1931, also ein Jahr nach dem Putsch Uriburus, dank der Erfindung des Tonfilmes im Aufschwung.

Die politischen Veränderungen konnten das Wachsen der Industrie nicht stoppen und in den späten 1930ern brachte man sogar sozialkritische Filme in die Kinos, wie zum Beispiel „Prisioneros de la tierra“ (Gefangene der Erde) aus dem Jahr 1939 von Mario Soffici. (vgl. Barnard 1997, S. 443) Anders bei dieser letzten Militärdiktatur. Zwar war die Kulturpolitik dieser Junta nicht auf Unterdrückung ausgelegt, sondern, wie die Politik gegen die Guerrilla, auf komplette Zerschlagung. Die vorhandene Kultur sollte vernichtet werden, um sie dann neu aufzubauen. Viele Filmemacher verließen das Land, und die, die blieben, wurden entweder arbeitslos oder verschwanden. Die noch übrig gebliebenen Produktionsfirmen konzentrierten sich auf ausländische Ware, denn zusätzlich zu der scharfen Zensur wurde es für jeden Beteiligten lebensbedrohlich, etwas vermeintlich Kritisches zu schaffen. Niemand wollte oder konnte mehr in die nationale Filmindustrie investieren. (ebd., S. 445 f.)

Die Verschlechterung der Wirtschaftslage, die nach sich zog, dass der Staat keinerlei Projekte mehr finanzierte und die wenigen und bedeutungsschwachen Filme unweigerlich zum Untergang der nationalen Filmindustrie führten. In diesen Jahren konnten die Vereinigten Staaten ihre Filmimporte nach Argentinien verdoppeln. Fast nichts blieb von der einstigen kritischen Schaffenskunst.

Nur simple Unterhaltung und armselige Komik fand sich auf den Bildschirmen wieder, denn alles andere hätte womöglich Verfolgung und Tod zur Folge gehabt. (vgl. Schumann 1982, S. 28). Die Militärs setzten sich mit Komödien in Szene, wobei sie stets die sein wollten, mit denen man lachte, und nicht die, über die man sich lustig machte. (vgl. Schäffauer 2002, S. 498)

Einzig Mario Sábato, ein angesehener Regisseur, dessen Vater schon ruhmreich gewesen war, wagte es kritische Werke abzuliefern. Mit „El poder de las tinieblas“ – „Die Macht der Finsternis“ schildert Sábato 1979 eine Welt in der Bedrohung und Verfolgung allgegenwärtig sind. (vgl. Schumann 1982, S. 29) Ob es sein internationaler Ruhm oder der seines Vaters gewesen war, der ihn vor den Schergen der Regierung bewahrte, kann heute nicht mehr beantwortet werden.

Zur Situation zwischen Kino und Militär dieser Zeit schreibt Schumann (1982), dass „die Militärs zwar nicht die argentinische Kinematographie auszulöschen vermochten, aber jenes Kino, das am Entschiedensten gegen jede Form der Unterdrückung kämpfte.“ (S. 29). Fast ein Jahrzehnt wurde der kulturelle Geschmack der Leute auf leichte, ausländische Kost getrimmt. Auch heute hat man, nicht nur in der Filmindustrie sondern auch im Fernsehen, damit zu kämpfen, denn US-amerikanische Produktionen werden von den Massen noch immer den Nationalen vorgezogen. (vgl. Barnard 1997, S. 446)

### **3.5. Nach der Diktatur**

Als die Diktatur 1983 ihr Ende fand, kehrten viele Künstler in das kulturell ausgehungerte Argentinien zurück und die Kulturlandschaft begann neu zu erblühen. Gerade die ersten Jahre nach der Unterdrückung waren reich an jeglicher Art künstlerischer Ausdrucksformen. Theatervorstellungen und Konzerte aller Art waren ausverkauft und alles, was als Bühne zu verwenden war, wurde bespielt. (vgl. Encke 1991, S. 269) Lesungen fanden statt, Konzerte wurden in Parks gegeben und der Tanz auf der Straße zelebriert. Die Menschen lechzten nach Öffentlichkeit und Kultur. Die politische Wende, welche das Land durchlebte, war nirgends so offensichtlich wie im künstlerischen Leben des neuen Argentinien. Obwohl sich einige filmische und theatrale Werke mit der unmittelbaren Vergangenheit beschäftigten, waren viele Filme und Stücke, einfach und leicht gestaltet, nach der schweren Zeit von den Massen sehr erwünscht. (ebd., S. 270) An der Entwicklung der Filmindustrie dieser Zeit wird deutlich, wie viel man künstlerisch aufzuholen hatte. So wurden in den ersten zwei Monaten nach Ende der Junta Regierung 23 Filme gedreht. Doch auch die Literatur- und Theaterszene stand dem um nichts nach und es kamen ständig neue Werke in Umlauf. Die neue Freiheit wurde genutzt und genossen. Dies war unter anderem auch auf den Kurs der Alfonsín Politik zurückzuführen. Der neue Präsident des Pampa Staates schaffte nebst der Abschaffung der Zensur, soweit es ihm möglich war, mit einer Kulturförderung die finanzielle Grundlage für künstlerische Projekte. (ebd., S. 271)

Das anspruchsvolle und politische Kino lag während der Diktatur brach und so war es nicht verwunderlich, dass sobald die Schranken der Zensur fielen, die ersten Spielfilme, welche sich mit der Diktatur auseinandersetzten, bereits in den Startlöchern befanden. (ebd., S. 278) Zu diesen ersten Spielfilmen zählten „Camila“ (1984) von María Luisa Bemberg, „La historia oficial“ (Übers. d. Verf.: Die offizielle Geschichte) (1985) von Luis Puenzo und „La noche de los lápices“ (Übers. d. Verf.: Die Nacht der Bleistifte) (1986) von Héctor Olivera.

„Camila“ ist die Geschichte einer Frau Anfang des 19. Jahrhunderts aus gutem Hause, die sich in ihren Priester verliebt und mit ihm in ein kleines Dorf flüchtet. Die Justiz findet die beiden jedoch und bringt sowohl den Priester als auch Camila, obwohl diese schwanger ist, um. (vgl. Barnard 1996, S. 62) Allegorien wurden sowohl während der Diktatur als auch danach in Filmen gerne benutzt, um das Unaussprechliche anzusprechen. (vgl. Page 2009, S. 182) In diesem Film von María Luisa Bemberg muss die Hauptfigur um ihre Identität kämpfen und ausbrechen aus den Mustern der Familie, der Kirche und des Staates. (vgl. Barnard 1996, S. 62).

„La noche de los lápices“ geht anders mit dem Thema der Vergangenheit um. Bei dieser „Nacht der Bleistifte“ handelte es sich um eine verdeckte Aktion der Polizei, welche 1976 in der Stadt La Plata eine Gruppe Studenten entführte. Sie waren die Anführer eines Protestes für billigere Busfahrtscheine. Von diesen insgesamt sieben Entführten überlebte nur einer, Pablo Diaz. Dieser Film beschreibt mit Hilfe seiner Erzählungen den Leidensweg der bis heute Verschwundenen, mit denen er monatelang zusammen eingesperrt war. Dieser Film zeigt unverblümt, was in anderen vor ihm nur andeutungsweise zu erahnen war, und ist somit der Erste, der die Verschwundenen abbildet, ihnen Gesichter und Körper gibt und den Zusehern nicht nur ihre Abwesenheit spüren lässt wie in meinem Hauptfilm „La historia oficial“. (vgl. Schäffauer 2002, S. 502)

Nur vier Jahre nach dem Beginn der Demokratie konnte das nationale Filminstitut schon eine Vielzahl von künstlerischen Produktionen vorweisen. Noch nie hatte es in der Filmindustrie Argentiniens so eine Vielseitigkeit und Freiheit gegeben. Film nach 1983 bedeutete eine neue Ära ohne Angst, Zensur und Einschränkungen. (vgl. Foster 1992, S. 477)

Der Großteil der Filme war sowohl qualitativ wertvoll als auch an den Kinokassen erfolgreich. Auch international waren Filme aus dem Pampa Staat gern gesehen und in dieser Zeit durften Argentinier über 150 internationale Preise mit nach Hause nehmen, unter anderem den Oscar für den besten ausländischen Film 1986 für „La historia oficial“. (vgl. Encke 1991, S. 279)

Zu diesen Erfolgen kam es unter anderem auch wegen der schon vorhin erwähnten finanziellen Förderungen, die vom Staat zur Verfügung gestellt wurden. Doch nicht nur diese half der Industrie in der Anfangszeit, auch die gezielte Förderungspolitik Alfossíns griff dem Film unter die Arme. So besetzte Alfossín zum Beispiel den höchsten Posten des nationalen Institutes für Film, mit Manuel Antín, welcher einer der bekanntesten Regisseure des Landes war. Damit war dieser politische Posten wieder von einem Künstler besetzt. Dieser organisierte das Institut um, hob die Zensur vollständig auf, erarbeitete Gesetzesentwürfe zum Schutz sowohl für Verleih als auch Vertrieb der Filme und organisierte Kredite vom Staat für neue Projekte. (vgl. Encke 1991, S. 279)

Durch die Wirtschaftskrise in den späten 1980ern, die das Land erschütterte, ging es nach dieser kurzen Hochblüte mit der Kultur wieder bergab, da der Staat sie nicht mehr finanziell unterstützen konnte. (ebd., S. 274) Außerdem war noch immer die Angst da, dass das Militär die Macht erneut an sich reißen würde. Diese Angst führte bei den Kulturschaffenden zur Selbstzensur. Niemand wollte etwas alleine verwirklichen, oder zu laut und offensichtlich über politische Themen die Meinung äußern. Schließlich fiel die Kultur fast vollständig zusammen, da die wirtschaftlichen Schwierigkeiten einfach zu groß waren. (ebd., S. 276)

Im Besonderen hatte das Kino damit schwer zu kämpfen.

Die Menschen in Südamerika, besonders in Argentinien, gingen immer mit Leidenschaft ins Kino. Dort traf man sich, um unter Freunden zu sein.

Durch die oftmals sehr kleinen Wohnungen und die zu teuren Bars war das Kino der Ort des Beisammenseins. Schlangen bei den Kinokassen um ganze Häuserblocks waren keine Seltenheit und Zustrom hatten alle Filmgenres.

Nach all den Jahren der Unterdrückung und Angst kehrte dieser Zustand auch nicht mehr zurück. (ebd., S. 278) Zwar waren die Argentinier noch immer am Film interessiert, allerdings blieb man, anstatt ins Kino zu gehen, in seinen eigenen vier Wänden und borgte sich die Filme von Videotheken aus.

Historisch gesehen, ist die Arbeiterklasse der stärkste Markt für nationale Filme. Diese Schicht hatte aber zu dieser Zeit die größten finanziellen Schwierigkeiten. Filme wurden nun nicht mehr im Kino angesehen, sondern aus Videoverleihen ausgeliehen. Die Arbeiterklasse blieb also zu Hause. So begannen die Filmproduktionen für die Mittelschicht und die Märkte in Europa und Nordamerika zu drehen. Da nun auch die Themen der Filme für diese Schichten ausgesucht wurden, wurde das Kino vollends uninteressant für die Arbeiter. (vgl. Barnard 1997, S. 451) Auch das Fernsehen boomt nach wie vor mit seinem seichten, meist amerikanisch dominierten Programm. (vgl. Encke 1991, S. 280)

Durch die massive Zensur während der letzten Militärjunta, war auch das Fernsehen stark eingeschränkt. Da aus dem eigenen Land keine Produktionen mehr kamen, wurde jegliche Programmlücke mit zweitklassigen Serien aus den Vereinigten Staaten, aufgefüllt. Bis heute kann man im argentinischen Fernsehen dieses banale Programm finden. (vgl. Encke 1991, S. 272 f.)

Nur wenige Jahre nach dem Ende der Zensur, der Unterdrückung und Gewalt, war das argentinische Kino nun Opfer der Wirtschaftskrise geworden.

### **3.6. Das Kino der 1990er bis in die Gegenwart**

Die Filme aus den 1980ern und frühen 1990er Jahren waren geprägt von der vorangegangenen Diktatur. Auch wenn die wenigsten sich in erster Linie mit ihr beschäftigten, oder sie zum Thema hatten, so behandelten fast alle Filme Themen wie Exil, Verlust, Abwesenheit, Verrat, Einsamkeit, Schuld, Haft und Wahnsinn.

In den 1990ern war die Filmindustrie recht Unterstützerlos. Der Staat hatte massive finanzielle Schwierigkeiten und konnte sich nicht um den Film kümmern.

Auch die Zuschauer blieben den Kinos fern und so erreichte das argentinische Kino 1994 einen weiteren Tiefpunkt, als weniger als zwei Prozent aller Kinogänger nationale Produktionen sahen. (vgl. Page 2009, S. 18)

Aus dieser finanziellen und künstlerischen Sackgasse, in der sich der nationale Film befand, wurde versucht, mit neuen Ästhetiken und Finanzierungsmethoden, herauszukommen. (ebd., S. 19) Es wurde versucht, weniger mit Hollywood zu konkurrieren und die Filmemacher setzten auf kleine Produktionen, welche die Interaktion zwischen Produktion, Politik, Kommerz und Ästhetik verdeutlichen sollten. (ebd., S. 33)

Allerdings brachten auch die jüngsten ökonomischen und politischen Krisen, die Argentinien durchlief, die Debatten über die vergangene Militärdiktatur nicht zum Verstummen. Gerade das 25-jährige Jubiläum des Putschs (2001), gab Impulse, die Diskussionen neu zu entfachen. Viele Intellektuelle forderten eine bessere und detailliertere Auseinandersetzung mit dieser dunklen Periode in der Argentinischen Geschichte, sowohl nur mit den menschlichen Tragödien als auch die Auseinandersetzung mit den wirtschaftlichen Folgen dieser Zeit. Ein Beispiel dafür sind die Auslandsschulden, welche während der sieben Jahre der Militärdiktatur, von 1976 bis 1983 um fast das Dreifache gestiegen waren, von 13 Milliarden US Dollar auf 46 Milliarden US Dollar (ebd., S. 152)

Die aktuelleren Filme, welche sich mit dem Thema auseinandersetzen, behandeln nun mehr die Erinnerungen. Sie handeln nicht mehr so sehr von Schuld und Anklage, sondern sind eher ein Prozess der Identitätsfindung. (ebd., S. 153) Dazu sind Beispiele zu nennen wie der Halbdokumentarfilm „Los Rubios“ (Übers. d. Verf.: „Die Blondinen“) von Albertina Carri aus dem Jahr 2003, in welchem sich die Regisseurin auf die Suche nach Informationen über ihre verschwundenen Eltern macht, oder der Spielfilm „Cautiva“ (2005). Darin wird die Jugendliche Cristina von einem Richter darüber informiert, dass sie die Tochter von Verschwundenen ist. Sie wird zu ihrer leiblichen Großmutter gebracht und fängt, an nach ihrer eigenen Vergangenheit und der ihrer Eltern zu suchen.

Eine Ausnahme zu den Filmen der Identitätsfindung dieser Zeit bildet der Film „Garage Olimpo“ aus dem Jahre 1999. Der Regisseur Marco Bechis verfilmt seine eigenen Erfahrungen mit der Militärdiktatur. Er selbst wurde gefoltert, jedoch war er einer der wenigen, die das Glück hatten, in ein legales Gefängnis überstellt zu werden. Es ist eines der wenigen Werke der späten 1990er, die sich wieder konkret mit Folter beschäftigen. In seinem Film „Garage Olimpo“ wird eine junge Frau entführt und von ihrem Mitbewohner, der heimlich in sie verliebt ist, gefoltert. Diese groteske Beziehung und die unendlichen Torturen werden schonungslos abgebildet. Bechis versuchte außerdem den Schauplatz so wahrheitsgetreu wie möglich dem echten Gefangenenensammelort „Olimpo“ anzupassen. (vgl. Bremme 2009, S. 58)

Dass die Verarbeitung der Verbrechen der argentinischen Militärdiktatur auch von internationalen Regisseuren aufgegriffen wird, zeigt der Dokumentarfilm aus dem Jahre 2009 „The disappeared“ vom US-Amerikaner Peter Sanders. Er begleitet, in diesen 96 Minuten, den Mann Horacio Pietragalla, der sich auf die Suche seiner leiblichen Eltern, seiner Blutsverwandten und seiner Identität macht. In unzähligen Interviews, mit den Adoptiveltern, den leiblichen Verwandten, Historikern, Journalisten, Offizieren und vielen mehr, begibt sich der Zuseher mit Horacio auf die Suche nach sich selbst und der Vergangenheit. (vgl. [www.thedisappearedmovie.com/espanol.html](http://www.thedisappearedmovie.com/espanol.html), 25.10.2010)

Abschließend zu diesem Kapitel möchte ich betonen, dass in Argentinien natürlich nicht nur Filme über dieses schmerzliche Thema gedreht werden und wurden. Die Filmlandschaft, sowohl in Argentinien, als auch in ganz Lateinamerika, blüht und „Enthusiasmus, Neugierde, Sensibilität und Kreativität gibt es (...) auf dem Kontinent in Hülle und Fülle.“ (Bremme 2009, S. 149)

## **4. Methode**

Um Filme zu analysieren und vergleichen zu können, bedarf es einer Methode. In diesem Kapitel möchte ich die von mir später praktisch angewandten Theorien vorstellen und beschreiben, um eine Verständnisgrundlage zu schaffen.

Ein Film spielt sich, wie jegliche Art von Kommunikation, auf verschiedenen Ebenen ab, jongliert beizeiten mit Codes und Zeichen und eröffnet je nach Wissen oder Nichtwissen der Betrachter neue Interpretationsmöglichkeiten.

Es soll also ein theoretischer Raster über die Filme gelegt werden, die durch Methoden untersucht werden.

Mithilfe der Analyse von Narration bzw. Geschichte und der Figuren sollen anschließend Ebenen geschaffen werden, die es mir ermöglichen, den Film, beziehungsweise die einzelnen Ausschnitte der zwei weiteren Filme, mit der damaligen Situation am Ende der letzten Militärdiktatur in Argentinien zu vergleichen. Für die Analyse wähle ich sowohl filmwissenschaftliche – von den Autoren Bordwell, Thomson, Mikos und weitere – als auch theaterwissenschaftliche, wie zum Beispiel Manfred Pfister, Ansätze.

Das Einbetten des Filmes in dieses Theoriengerüst soll die Vergleiche und Schlüsse die ich daraus ziehe, verständlich und nachvollziehbar machen.

Mit der Methode der Film- und Textanalyse überprüfe ich folgende theoretischen Ansätze.

### **4.1. Der Austausch und die Kommunikation**

Bevor ich mich mit Narration und den Figurendefinitionen beschäftige, möchte ich kurz auf die Beziehung von Drama und Film in Pfisters Werk „Das Drama“ (2001) eingehen beziehungsweise den Austausch und die Kommunikation des Mediums Film behandeln.

In einem kurzen Unterkapitel beschreibt Pfister die wesentlichen Unterschiede, die das Drama zum Film aufweist. Die zwei wichtigsten sollen hier ihren Platz finden.

Zum einen ist dies die Beziehung vom Darsteller zum Zuseher. So findet im Theater ständig ein Austausch zwischen Schauspieler und Publikum statt, welcher Einfluss auf das Gesamterlebnis hat. Dieser Austausch, die direkte Kommunikation, existiert beim Film nicht. (vgl. Pfister 2001, S. 47) Bordwell widerspricht dem zwar nicht direkt, er führt jedoch an, dass ein einseitiger Austausch stattfindet, also die sofortige Auswirkung des Films auf den Rezipienten. Bordwell meint, dass sich der Zuseher seine eigene Vorstellung aus den Informationen, die ihm der Film bietet, sofort selbst erarbeitet. (vgl. Meyer 1996, S. 12) Der Zuseher setzt das Gesehene gleich um, indem er es in seine persönlichen Kontexte einbindet. Lothar Mikos meint dazu in seinem 2008 erschienenen Werk „Film- und Fernseh-analyse“: „Film und Fernsehtexte erhalten ihre Bedeutung erst in der Interaktion mit ihren Zuschauern. Diese Interaktion (...) findet in Kontexten statt: in historischen, ökonomischen, juristischen, technischen, kulturellen und sozial-gesellschaftlichen.“ (S. 57)

Der zweite wesentliche Unterschied des Films zum Theater ist die Kamera. Dieses Objekt fungiert im Film oft als Erzähler und hat die Macht, den Blick des Zusehers zu lenken und zu steuern. (vgl. Pfister 2001, S. 48)

Durch die Kamera bei Spielfilmen wird der Blick des Zusehers willkürlich gelenkt. „Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt was zu sehen ist.“ (Hickethier 2007, S.54)

Dieser lenkende Blick und die Bedeutung der Kamera im Film „La historia oficial“, wird in die Analyse mit einfließen.

## **4.2. Fabula, Sujet und Stil**

*„In any medium, a narrative can be thought of as a chain of events occurring in time and space and linked by cause and effect.“ (Thompson 1999, S. 10)*

Die Narration im Film wird von Bordwell (1985) in drei Bereiche aufgeteilt.

1) die Fabula, 2) das Sujet und 3) der Stil.

Dabei bezeichnet die Fabula (wird in der Literatur auch als „story“ bezeichnet) das selbstkreierte Gebilde des Zusehers, welches er sich stufenweise und rückwirkend erschafft, um die Geschichte als ein, in ihrer Ursache und Wirkung erschaffenes, Ganzes zu erkennen. Der Zuseher baut sich die Fabula auf Basis eines immer gleichen Schemas von Typen (zum Beispiel identifizierbare Personen, Aktionen oder Schauplätzen), von der Vorlage der Geschichte und von der Art und Weise (zum Beispiel der Motivation und Beziehungen von Wahrscheinlichkeit, Zeit und Raum) auf. Damit ist die Fabula jenes Gebilde des Films, welches sich nur im Kopf des Zusehers manifestiert. (vgl. Bordwell 1985, S. 49)

Das Sujet (wird in der Literatur auch als „plot“ bezeichnet) ist, im Gegensatz zur Fabula, die tatsächliche Präsentation der Geschichte auf der Leinwand. Im Sujet werden die Informationen arrangiert. (ebd., S. 50)

Lothar Mikos fügt den Aspekt der Dramaturgie hinzu und meint: „Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“ (vgl. Mikos 2008, S. 47)

Das Sujet muss narrativ mit der Fabula verbunden sein. Der Zuseher nimmt an, dass eine Aktion oder eine Begebenheit die Konsequenz aus einer anderen Aktion, einer Charaktereigenschaft oder einem generellen Gesetz ist. Das Sujet kann diesen Prozess bei den Zusehern unterstützen durch die systematische Ermunterung, lineare, kausale Folgerungen zuzulassen. Aber das Sujet kann Begebenheiten auch so arrangieren, dass sie bestimmte kausale Beziehungen für den Zuseher blockieren oder es kompliziert gestalten, diese Beziehungen herauszufiltern. (vgl. Bordwell 1985, S. 51)

Die letzte Einteilung, der Stil, ist des Films systematischer Gebrauch von kinematiographischen Mitteln. Er ist also die ästhetische Verkörperung des Mediums (ebd., S.50)

### **4.2.1. Vermittlung**

Der von mir vordergründig behandelte Film folgt dem Prinzip der Sukzession. „Zwei aufeinanderfolgende Szenen präsentieren zwei aufeinanderfolgende Phasen der Geschichte.“ (Pfister 2001, S.273) Dies bedeutet also, dass ohne Rück- bzw. Vorblenden gearbeitet wird und die Geschichte seinen normalen zeitlichen Verlauf nimmt.

Um dies in einer angemessenen Laufzeit des Films zu bewerkstelligen, müssen entweder Teile der Fabula nicht dargestellt beziehungsweise übersprungen werden oder es wird auf die sprachliche Vermittlung von Handlungsabläufen zurückgegriffen. Dies ist außerdem ein beliebtes Mittel um „Unzeigbares“, wie Gewalt oder Sex, zu vermitteln. (ebd., S.275)

Es macht allerdings einen Unterschied, ob man Dinge nur erzählt bekommt oder sie auch tatsächlich sieht.

Pfister stellt dazu die szenische Präsentation und die sprachliche Vermittlung einander gegenüber. So ist die szenische Präsentation für den Zuseher geeigneter, um sich ein eigenes Bild von der Situation zu machen. Die sprachliche Vermittlung hingegen ist immer subjektiv, erlaubt allerdings auch mit der Figur mitzufühlen. (ebd., S. 276)

Ein weiteres Mittel, um eine Intensivierung zu erreichen, ist die Mehrfachthematization eines Inhaltes oder einer Sache. (ebd., S. 282) Deutlich wird dies in der Anwendung des Kinderliedes im Film „La historia oficial“.

### **4.2.2. Verknüpfung, Spiegelung, Traum**

Die Verknüpfung der Szenen oder Sequenzen erfolgt laut Manfred Pfister entweder durch die Figuren, das Geschehen bzw. die Handlung oder durch die innerliche Beziehung einzelner Stränge der Handlungen. (vgl. Pfister 2001: S. 289 f.) Dies schafft die Dramaturgie oder das gezeigte Sujet

Bei diesem Zusammenfügen kann man Spannungsbögen erzeugen, indem man zum Beispiel andere Sequenzen, die der Nebenhandlung angehören, dazwischen schaltet (ebd., S. 292), oder Lücken im Sujet lässt. So bringen uns zeitliche Lücken vorwärts und können somit auch Spannung aufbauen. Eine dauerhafte Lücke oder Ellipsen indess laden den Zuseher ein, eine durchsuchende Strategie anzuwenden, indem er auf einzelne

Episoden zurückblickt und nach Informationen sucht, die ihm eventuell entgangen sind. (vgl. Bordwell 1985, S. 55)

Die Spiegelung von Charakteren oder Schauplätzen ist eine weitere Art, mehr Informationen für die Fabula zu erhalten. Pfister nennt als Beispiel hier einige Liebesspiele in den Komödien Shakespeares. „so spiegeln zum Beispiel häufig in Shakespeares Komödien die parallel geführten Liebeshandlungen einander wechselseitig, wobei durch die Kontrastierung unterschiedlicher Liebeskonzeptionen – derb-sinnlicher Eros, platonisch-petrarkistische Attitüde, ironisch gedämpfte Gefühlstiefe usw. – diese präziser und differenzierter definiert werden und sie einander wechselseitig in Frage stellen und ironisch relativieren.“ (Pfister 2001, S. 293)

Der Traum ist ein weiteres Mittel eine Geschichte, eine Handlung voranzutreiben, beziehungsweise die Entscheidung einer Figur für deren nächste Handlung zu erleichtern. (ebd., S. 295) Manfred Pfister (2001) meint dazu ganz deutlich „Traumsequenzen können sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen, die von der Figurencharakterisierung über die Handlungsmotivation und die thematische Spiegelung bis zur implizierten Thematisierung und damit Bloßlegung des Mediums Drama und Theater reichen.“ (S. 298) Auch in einem meiner untersuchten Filme wird mit diesem Mittel gespielt, ja sogar so mit der Geschichte verwoben, dass man sich nie sicher sein kann, was Traum und was Wirklichkeit ist.

#### **4.2.3. Die drei Akte**

Die letzte große Einteilung der Geschichte ist die der drei Phasen. 1) die impasse, also die vermeintliche Sackgasse am Anfang, 2) die „Scheinlösung“ und schließlich 3) die wahrhaftige Lösung in Pfisters Werk „Das Drama“ (vgl. Pfister 2001, S. 309), beziehungsweise die 3 Akte, die im Werk von Constance Nash und Virginia Oakey (1978) vorgestellt werden. Auch sie beschreiben den ersten Akt als jenen, in welchem das Problem vorgestellt wird. Der zweite Akt beinhaltet den Konflikt, welcher zum scheinbar unlösbaren Problem führt und der dritte Akt besteht aus der Lösung dieses Problems beziehungsweise dieser Probleme. (vgl. Nash/Oakey 1978, S. 21)

Weitere Unterteilungen geben Kristin Thompson, die die meisten Filme als Vierakter beschreibt (vgl. Thompson 1999, S. 27) oder Gustav Freytag, der das Drama in fünf Akte teilt (vgl. <http://www.magic-point.net/fingerzeig/literaturgattungen/drama/drama-freytag/drama-freytag.html>, 15.06.2011). Für den in dieser Arbeit behandelten Film soll jedoch die Einteilung in drei Akte hinzugezogen werden.

### **4.3. Der Raum und die Zeit**

Lothar Mikos (2008) stellt klar, dass es für die Analyse eines Films Bedeutung hat, „die verschiedenen räumlichen und zeitlichen Rahmen herauszuarbeiten, um ihrer spezifischen Funktion für Inhalt und Repräsentation der Film- und Fernsehtexte auf die Spur zu kommen.“ (S. 119) Somit nehmen Raum und Zeit der Geschichte großen Anteil an der Interpretation und geben Aufschluss über die Einbettung des Films in Zeit und Gesellschaft. Aus diesem Grund findet sich dieser Aspekt auch in meiner Untersuchung wieder.

Wulff schreibt dazu, dass sich Filme in ein geschichtliches, räumliches und zeitliches Muster einordnen. (vgl. Wulff 1999, S. 103 ff.). Dieses muss herausgearbeitet werden um einen Vergleich zwischen Film und Realität herstellen zu können.

#### **4.3.1. Der Raum**

Oft wird schon im Dialog der Raum beschrieben bzw. fühlbar gemacht. In dem Bereich, in dem auf der Bühne die Schwierigkeit besteht, unterschiedliche Räume zu bespielen, kann sich der Film austoben. Der Film kann so nah an die Wirklichkeit herankommen wie nur möglich, jedoch werden auch hier oft Abstufungen vorgenommen. Der Schauplatz und das Geschehen können einander widerspiegeln oder in Opposition zueinander liegen. (vgl. Pfister 2001, S. 343)

Die Bühne bedient sich dazu dem On-Stage und Off-Stage Bereich. So ist oft der On-Stage Bereich der sichere Zufluchtsort und Off-Stage kann mit Gefahr gleichgesetzt werden. (ebd., S. 341) Im Film wird dies zu on-screen und off-screen.

Der off-screen Bereich wird vom Zuseher als diegetisch wahrgenommen, er nimmt also an, dass außerhalb des Bildes mehr von der fiktionalen Welt existiert und vervollständigt selbst den diegetischen Raum. (vgl. Bordwell 1985, S. 119) Außerdem kann man private und öffentliche Räume unterscheiden, die jeweils unterschiedliche Bedeutungen bekommen, beziehungsweise zu Gegensätzen werden können. (vgl. Mikos 2008, S. 116) Grundsätzlich ermöglicht das Sujet die Konstruktion des Fabularaums beim Zuschauer, indem es relevante Informationen der Umgebung und der Position und Wege der Charaktere gibt. Genauso gut kann der Film das Zuschauerverständnis auch erschweren durch das Aufschieben, Verwirren oder Unterminieren seines Raumkonstruktes. (vgl. Bordwell 1985, S. 51)

Der unterschiedliche Grad der Konkretwerdung des Raumes kann die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen. Meist wird, wenn der Raum sehr neutral bleibt, der Fokus auf das Innere, das Spiel, den Figurcharakter, den Konflikt usw. gelegt. (vgl. Pfister, S. 347 f.) Oder er unterstützt die Reflektierung. (ebd., S. 350)

Auch hier kann sprachlich gearbeitet werden. Man muss sich als Rezipient allerdings im Klaren darüber sein, dass dies auch automatisch eine figurenperspektivische, also subjektive, Raumdarstellung ist. (ebd., S. 351) Schließlich spielen auch die Requisiten eine wichtige Rolle bei der Darstellung des Charakters, des Raumes und der Handlung. (ebd., S. 358) Sie können durchaus zu Symbolen werden. So beschreibt Manfred Pfister (2001) die Requisite unter anderem auch als ein „Zeichen für die biographische Vergangenheit einer Figur oder für ein wichtiges Moment der Vorgeschichte, und oft wird es für die Figur selbst zum Anstoß erinnernder Rückschau.“ (S. 359)

#### **4.3.2. Die Zeit**

Grundsätzlich ist zu unterscheiden, ob eine Sukzession oder eine Simultaneität der Zeit vorhanden ist. Ob die Szenen, die aufeinander folgen, also zeitlich auch nacheinander ablaufen (Sukzession) oder gleichzeitig, also parallel, passieren. (vgl. Pfister 2001, S. 361)

Drei Zeitspannen werden im Film von Bordwell unterschieden.

- 1) Die Fabuladauer: die fiktive Zeitdauer, welche präsentiert wird, also die gesamte Zeitdauer der vom Zuseher gebauten Geschichte. (vgl. Bordwell 1985, S. 80)
- 2) Die Sujetdauer: der Zeitumfang, welcher konkret im Film dramatisiert wird. (ebd., S. 80)
- 3) Die Dauer des Stils: die Laufzeit des Films. (ebd., S. 80)

Zeit wird meist gerafft oder es werden Auslassungen vorgenommen, um mehr Handlung einzubringen bzw. um Handlungsmotive von Figuren die längere Zeit in Anspruch nehmen würden, unterzubringen. Durch Zeitraffer oder Lücken lässt sich dies im Film leichter bewerkstelligen. (vgl. Pfister 2001, S. 370 f.)

#### **4.4. Musik**

Die Musik im Film kann eine wesentliche Funktion einnehmen, wenn sie unterstützend wirkt, sowohl als Kommentar zu der Geschichte als auch bei der Beschreibung von Figuren. Außerdem können Lieder und deren Texte inhaltlich zur Handlung beitragen (vgl. Mikos 2008, S. 240 ff.). Die Musik ist also durchaus eine „der Gestaltungsfaktoren des Films“. (Bullerjahn 2001, S. 59) Bei meinem Hauptfilm kommt dem Kinderlied „En el país de nomeacuerdo“<sup>9</sup> (In einem Land namens Icherrinneremichnicht) eine solche Bedeutung zu. Es wurde bewusst ausgewählt und ist somit ein Beispiel für schon von Andreas Weidinger (2006) angeführte Bedeutung von Musik im Film: „Gute Source-Musiken sind bewusst ausgewählt, um einen Ort oder bestimmte Figuren im Film zu charakterisieren.“ (S. 113) Da das Kinderlied von Gabi gesungen wird, also die Quelle im Bild ersichtlich ist, kann es als Source-Musik zugeordnet werden.

---

<sup>9</sup> Anmerkung der Verfasserin: Der Liedtext und dessen deutsche Übersetzung befinden sich im Anhang.

## 4.5. Die Figur

*„Die Analyse der Personen, Charaktere und Figuren in den audiovisuellen Medienprodukten ist aus zwei Gründen besonders bedeutsam: Zum einen sind die auftretenden Personen als Handlungs- und Funktionsträger für die Dramaturgie und die narrative Struktur der Film- und Fernsichtexte wichtig (...). Zum anderen hängt die Wahrnehmung der auftretenden Personen durch die Zuschauer von den in der Gesellschaft und der Lebenswelt der Zuschauer kursierenden Bedeutungen und Konzepten von Selbst, Person und Identität ab.“ (Mikos 2008, S. 51)*

### **4.5.1. Personifikation, Typ und Individuum**

Manfred Pfister stellt drei Arten der Figur vor, die jeweils eine unterschiedliche Anzahl von definierenden Merkmalen besitzen.

Die Personifikation ist eine sehr abstrakt gehaltene Figur die meist bei der Darstellung von Allegorien zum Tragen kommt. (vgl. Pfister 2001, S. 244)

Der Typ hingegen besitzt schon mehrere Merkmale die Wiedererkennungscharakter haben. Als Beispiel nennt er hierfür den „prahlerisch bramarbasierenen, aber feigen „Kriegshelden“, der auf eine lange Geschichte bis zur antiken Komödie zurückblicken kann.“ (Pfister 2001, S. 245)

Die dritte Art der Figur ist das Individuum, welche speziell während des Naturalismus gerne verwendet wurde. Diese Figur ist individuell, also etwas Einzigartiges. (ebd., S. 245)

### **4.5.2. statisch/dynamisch, ein- und mehrdimensional**

Ausgehend von B. Beckermanns Dimensionen einer Figur in dessen Werk „Dynamics of Drama“, beschreibt Pfister zwei Figurendimensionen die sich anhand ihrer Entwicklung während des Stückes ergeben. (vgl. Pfister 2001, S. 241)

Die statische Figur bezeichnet eine Figur, die während des ganzen Stückes unverändert bleibt trotz einer möglichen Veränderung der Sicht der Zuseher auf diese Figur.

Anders verhält es sich mit der dynamischen Figur. Diese verändert sich sehr wohl entweder stetig im Verlaufe des Stücks oder plötzlich und sprunghaft. (ebd., S. 242)

Aus dem Werk von E.M. Forsters, der die Charaktere in „flat and round“ unterteilt, filtert Pfister die ein- beziehungsweise mehrdimensionale Figur heraus. (ebd., S. 243)

Eindimensional ist eine Figur, die nur durch wenige Merkmale definiert ist, diese aber in sich schlüssig sind. Im Gegensatz dazu ist die mehrdimensionale Figur komplexer auf den verschiedensten Ebenen wie zum Beispiel Herkunft oder Verhalten. Sie hat also einen komplexeren Merkmalsatz. (ebd., S. 243 f.)

#### **4.5.3. Geschlossene und offene Figurenkonzeption**

An E. Bentleys Thesen angelehnt, geht der Autor Pfister von einer offenen und einer geschlossenen Figurenkonzeption aus.

Die geschlossene Konzeption Bentleys, der Konzeption deren Charaktere „fully explained“ sind, unterteilt Pfister noch einmal. Nach ihm gibt es zwei Arten wie eine in sich geschlossene Figur, also eine Figur, deren Informationen vollständig vom Zuseher erfasst werden, erklärt werden kann. (vgl. Pfister 2001, S. 246 f.)

Einerseits können die Informationen nur explizit gegeben werden, andererseits teils explizit, teils implizit. (ebd., S. 246) Diese zwei Begriffe werden im folgenden Unterkapitel näher erläutert

#### **4.5.4. Techniken der Charakterisierung**

Manfred Pfister unterteilt die Techniken der Charakterisierung grob in vier Bereiche unterteilt. Die explizit-figurale, die implizit-figurale, die explizit-auktoriale und die implizit-auktoriale.

Zuerst sollen die einzelnen Termini klar definiert werden:

Explizit: ausdrücklich, bestimmt, klar

Implizit: mitbezogen, mit eingeschlossen, enthalten

Figural: nur eine einzelne Figur gibt die charakterisierenden Informationen (vgl. Pfister 2001, S. 251)

Auktorial: die charakterisierende Information kann „allein auf die Position des impliziten Autors als ihr Aussagesubjekt bezogen werden“ (ebd., S. 251)

#### 4.5.4.1. *Explizit-figural*

Die explizit-figurale Charakterisierung erfolgt auf sprachlicher Ebene. Diese Ebene kann in Eigen- und Fremdkommentar und weiters in monologisch, dialogisch, Anwesenheit und Abwesenheit unterteilt werden. Für den Rezipienten ist wichtig zu realisieren, dass es in punkto Glaubwürdigkeit einer Aussage von Bedeutung ist, wann diese getätigt wird. Je nach An- oder Abwesenheit, Monolog oder Dialog, kann es zu bewussten Verstellungen oder Verzerrungen kommen. (vgl. Pfister 2001, S. 251 ff.)

#### 4.5.4.2. *Implizit-figural*

Bei der implizit-figuralen Charakterisierung spielt das unmittelbare Umfeld der Figur eine große Rolle. Mittlerweile hat sich dieses, aus der englischen Renaissance genannte „showing“ durchgesetzt. Es wird heute viel mit impliziten Mitteln gearbeitet. Hierfür wird von Pfister noch eine Unterteilung vorgenommen. Die sprachliche und die außersprachliche implizite Selbstcharakterisierung. (vgl. Pfister 2001, S. 257)

Zur sprachlichen gehören Stimmqualität, das sprachliche Verhalten und der Stil. Zu den außersprachlichen zählen Aussehen, Requisiten und bestimmte Handlungen einer Figur, frei nach Niklas Luhmann der schrieb: „Alles Handeln (...) ist zugleich Kommunikation.“ (Luhmann 1970, S. 100)

#### 4.5.4.3. *Explizit-auktorial*

Zu dieser Charakterisierung zählen als Beispiel die so genannten „sprechenden Namen“, also Namen die deutlich den Charakter der Person beschreiben. (vgl. Pfister 2001, S. 262) Wenn ein Charakter nun den Nachnamen „Schlangenzunge“ trägt, weiß der Zuseher mit welchem Charakter er bei dieser Figur zu rechnen hat.

#### 4.5.4.4. Implizit-auktorial

Auch bei dieser Technik wird gerne auf beschreibende Namen zurückgegriffen, allerdings weniger aufdringlich, sodass es dem Zuseher durchaus entgehen kann. Weiters kann man im Stück eine Vergleichsebene herstellen bei der es möglich wird die Charaktere direkt zu vergleichen. So kann man Figuren zum gleichen Thema antworten lassen und so Charaktere vergleichen. Oder man lässt sie dieselbe Situation durchleben und beobachtet die unterschiedlichen Reaktionen. (vgl. Pfister 2001, S. 263)

### 4.6. Der Diskurs

Wichtig zur Interpretation von Filmen ist auch deren Einbettung in die gesellschaftlichen Diskurse. „In der Analyse müssen (...) die alltäglichen Erfahrungsmuster, die in die Film- und Fernsehtexte eingegangen sind, herausgearbeitet werden. Auf diese Weise kann die Positionierung von Filmen und Fernsehsendungen in der sozialen Praxis der Zuschauer bestimmt werden.“ (Mikos 2008, S. 64). Es ist also wichtig zu wissen wann der Film geschrieben, beziehungsweise gedreht wurde, um eine angemessene Bedeutung für die Gesellschaft herauszuarbeiten. Für den Hauptfilm der Analyse schreibt Sven Pötting dazu: „La historia oficial ist ein repräsentativer Film der Jahre 1983 bis 1986: Er plädiert in erster Linie für Versöhnung, der Umgang mit dem Thema Staatsterrorismus ist zaghaft, zu fragil ist noch die argentinische Demokratie.“ (Pötting 2010, S. 18)

### 4.7. Fazit

Diese von mir vorgestellten Theorien sollen im folgenden Kapitel helfen, die Filme mit der Gesellschaftsordnung in Argentinien der damaligen Tage zu vergleichen und daraus interpretative, belegbare und nachvollziehbare Schlüsse zu ziehen.

## **5. „La historia oficial“, „La noche de los lápices“, „Sur“**

Dieses Kapitel beinhaltet eine kurze Zusammenfassung der Fakten jener drei Filme, mit denen ich mich bei meiner Analyse später beschäftige. Da sich diese wiederum hauptsächlich mit dem Film „La historia oficial“ auseinandersetzt, erachte ich es für wichtig, eine genaue Inhaltsangabe dieses Films zu präsentieren, um meine, durch die Analyse gewonnenen Ergebnisse, verständlich zu machen. Da ich die zwei weiteren Filme nur vergleichend heranziehe, ist es nicht nötig diese genauso detailgenau zusammenzufassen.

### **5.1. Der Film „La historia oficial“**

Als der Film 1985 in die Kinos kam, war er der erste Film in den 1980ern, der sich direkt mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzte. (vgl. Barnard 1996, S. 63) Er hatte auf das Publikum fast einen katharsischen (Katharsis = Reinigung) Effekt. Es war nun konfrontiert mit der Frage, wie man mit den Gräuel der just vergangenen Geschichte umgehen sollte. (ebd., S. 64)

Der Regisseur Luis Puenzo, geboren 1946, war, bevor er sich diesem Filmprojekt widmete, als Werbefilmer in Argentinien bekannt. Da er sowohl Filmtechniker, Autor und Regisseur ist, kann man seine Person durchaus mit dem von Solanas und Getino gewünschten Filmmacher der späten 1960er Jahre in Verbindung bringen. Nämlich ein Filmmacher, der für alle für den Film nötigen Fachkräfte einspringen und sie ersetzen könnte. (vgl. Kapitel 3.3.2.)

Zusammen mit Aida Bortnik, einer Redakteurin, Schriftstellerin und Regisseurin, schrieb er kurz vor dem Ende der Militärjunta das Drehbuch für seine „offizielle“ Geschichte. (vgl., Schaar 1987, S. 50 f.)

Puenzo meint zu seiner Idee: „Mir war von vornherein klar, daß der Film die Sache von der anderen Seite betrachten sollte (...). Die Möglichkeit, das, was passiert war, denen von uns nahezubringen, denen nichts passiert war: allmählich zu verstehen, daß das, was geschehen war, uns allen passiert war. (Schaar 1987, S. 51)

### **5.1.1. Technische Daten und Inhaltsangabe**

„La historia oficial“ ist ein 112 Minuten langer Farbfilm, gedreht von Luis Puenzo. Außerdem wurde der Spielfilm von Luis Puenzos Produktionsfirma finanziert.

Die Hauptdarsteller Norma Aleandro (Alicia), die während der Juntadiktatur im Exil leben musste und Héctor Alterio (Roberto) sind bis heute sehr bekannte und beliebte Schauspieler in Argentinien.

Ihre Darstellung der Alicia brachte Norma Aleandro 1985 den Preis als beste Darstellerin in Cannes ein. Neben anderen Ehrungen durfte der Film den Oscar (Academy Award of Merit) als bester ausländischer Film mit nach Hause nehmen. (vgl. Schaar 1987, S. 9)

### **5.1.2. Inhalt „La historia oficial“**

Der Film beginnt, nachdem der Titel eingeblendet und zerrissen wird, auf dem Innenhof einer Schule. Die argentinische Nationalhymne ertönt, welche alle Schüler und Lehrer stramm stehend mitsingen. Der Kameraschwenk endet bei einer Frau mittleren Alters, welche einen strengen Dutt trägt.

Selbe Frau ist die Geschichtelehrerin Alicia Marnet de Ibáñez (gespielt von Norma Aleandro). Sie erklärt in der ersten Unterrichtsstunde nach den Sommerferien den jungen Männern in ihrer neuen Klasse, wie ihr Unterricht aussehen wird. Sie unterrichtet argentinische Geschichte nach dem Lehrplan, also die sozialpolitische Entwicklung des Landes nach 1810. Anschließend schreibt sie das Datum ins Klassenbuch, es ist der 14. März 1983, und beginnt mit der Anwesenheitsabfrage.

Nachdem ihr Schultag zu Ende ist, badet sie ihr kleines Mädchen Gabi (gespielt von Analia Castro) und bittet sie dabei etwas zu singen. Gabi stimmt das Kinderlied „En el país de nomeacuerdo“ (In dem Land namens Icherinneremichnicht) an.

Beim Essen der beiden kommt die Haushälterin Rosa dazu und erinnert Alicia an ihr Klassentreffen, welches demnächst stattfindet.

Am Abend trifft Roberto (gespielt von Héctor Alterio), der Mann von Alicia, zu Hause ein. Halb versteckt betritt er die Wohnung mit einem Geburtstagsgeschenk für Gabi. Es ist eine Puppe.

Das Ehepaar bricht zu einem Abendessen mit Robertos Arbeitskollegen, fast alle in Offizierskleidung, auf. Vor dem Essen unterhält man sich auch über den Malvinenkrieg, zu dem ein Offizier meint, dass man lediglich eine Schlacht, jedoch nicht den Krieg verloren hätte.

Während des Essens kommt man auf das Thema Kinder zu sprechen und sichtlich unangenehme Fragen zu Gabis Geburt werden aufgeworfen. Auf dem Weg zum Auto lassen sie die Gespräche bei Tisch Revue passieren und Alicia kommt zu dem Schluss, dass es wohl niemanden etwas angehe, woher sie Gabi hätten.

Zurück in der Schule erhalten die Schüler von Alicias Geschichteklasse die letzten Minuten Literaturunterricht. Ihr Lehrer, Benito (gespielt von Patricio Contreras), handhabt diesen sehr unkonventionell und lässt sie ein Theaterstück nachspielen. Als Alicia kommt, um ihren Unterricht zu beginnen, meint Benito, dass sich wohl die Literatur und die Geschichte immer in die Quere kommen.

Nachdem Alicia Gabi vom Kindergarten abgeholt hat, geht sie zum Nachmittagstreffen mit ihren Schulkolleginnen. Eine von ihnen, Ana (gespielt von Chunchuna Villafane), sitzt am Klavier. Alicia freut sich sehr, sie wieder zu sehen, da sie den Treffen schon längere Zeit nicht mehr beiwohnte. Die Gespräche der Frauen drehen sich auch über mögliche Subversive und schließlich wird Ana von einer der Freundinnen, Dora, verbal angegriffen, da sie es ja angeblich im Exil sehr gut hatte. Darauf meint diese nur, dass Dora damals wie heute die selbe ist, immer noch ein Polizeispitzel. Man erfährt, dass Ana 1976 ins Exil ging.

Zum Abendessen ist Ana bei Alicia und Roberto zu Besuch. Sie führen Smalltalk über Alicias Schule und Roberto lässt anklingen, dass Ana das Exil wohl gut getan hätte.

Nach dem Essen ist Roberto im Schlafzimmer. Die zwei Freundinnen hingegen gehen alte Fotos und Briefe durch, tauschen Erinnerungen aus und trinken dazu Eierlikör.

Noch während sie lachen und sich amüsieren, erzählt Ana ihre Geschichte.

Bevor sie ins Exil ging, kamen die Militärs gewaltsam in ihre Wohnung. Sie brachen die Tür auf, rissen ihr Poster von Gardel herunter, stülpten ihr einen Pullover über den Kopf und verwüsteten die Wohnung. Dann warfen sie sie in ein Auto, traten auf ihr herum und schlugen sie mit einem Gewehrkolben bewusstlos.

Beide hören auf zu lachen, während Ana mit ihrer Geschichte fortfährt. Man folterte sie so lange, bis jemand ihr ein Stetoskop ansetzte und sagte, sie sollten jetzt aufhören.

Seit diesen Tagen sei etwas in ihr zerbrochen. Sie quälten sie weiter, indem sie ihren Kopf in einen Eimer steckten, bis sie keine Luft mehr hatte. Selbst nach all den Jahren sei es für sie noch immer so, als wäre sie am Ertrinken.

Als man sie gehen ließ, sagte man ihr, dass sie 36 Tage drinnen war und 12 Kilo abgenommen hatte. Sie hatte jegliche Tortur mitgemacht.

Seit diesem Zeitpunkt plagt sie die schreckliche Angst, ihre Peiniger irgendwann zufällig zu treffen und ihre Stimmen zu hören.

Alicia ist entsetzt und fragt sie, ob sie denn Anzeige erstattet hätte. Darauf lacht Ana nur bitter und fragt sie, wo sie denn diese hätte erstatten sollen.

Ana erzählt ihrer Freundin schließlich auch von Schwangeren, denen sie die Kinder nach der Geburt wegnahmen um sie zu Familien zu bringen, die nicht lange danach fragten, woher die Babys kamen.

Alicia stockt und fragt, warum Ana ihr das erzählt. Schließlich berichtet Ana, dass sie diese Geschichte nur einmal vor einem Untersuchungsausschuss erzählt habe, doch nun habe sie Schuldgefühle Alicia damit zu belasten.

Als Ana gegangen ist, sieht man Alicia aufräumen. Auf die Familienbilder verschüttet sie unabsichtlich Eierlikör.

Wieder in der Schule wird über den Revolutionär Moreno unterrichtet. Er war für die Abschaffung militärischer Ränge und dafür, dass unter Regierungsmitgliedern kein Unterschied und keine Rangordnung bestehen sollte, bis auf die Sitzordnung.

Schließlich wird über die Pressefreiheit debattiert. Ein Schüler, Costa, merkt dazu an, dass wenn die Wahrheit nicht veröffentlicht wird, die Lüge triumphiert und geistige Verarmung und Verdummung die Folge wären. Zwischen Alicia und dem Schüler Costa entbrennt eine Diskussion darüber, wie Moreno gestorben sei. Als sie meint, dass es keine schriftlichen Beweise für einen gewaltsamen Tod von ihm gäbe, meint Costa dazu, dass es keine Beweise gäbe, weil die Geschichte von Mördern geschrieben wird. Daraufhin wird er von Alicia des Unterrichts verwiesen.

In der Familie Ibáñez wird Gabis fünfter Geburtstag gefeiert. Während die Kinder von einem Zauberer unterhalten werden, bespricht Alicia ihre Ängste um Gabi mit Robertos Bruder Enrique (gespielt von Hugo Arana). Sie hat Angst, dass Gabi so wird wie ihre leibliche Mutter, und Alicia nicht wüsste, wer das ist.

Gabi hat genug von ihrem Fest und geht in ihr Zimmer, wo sie ihre neue Puppe ins Bett bringt. Während sie das tut, stoßen andere Kinder ihre Zimmertüre mit Spielzeugwaffen auf und durchsuchen brutal ihr Zimmer. Gabi schreit und lässt sich nur langsam von Alicia beruhigen nachdem diese alle anderen aus dem Zimmer gescheucht hat.

Als alle gegangen sind, sitzen Alicia und Roberto im Wohnzimmer und reden über den Tag vor fünf Jahren, als Roberto Gabi mit sich nach Hause brachte. Alicia fragte damals nicht, woher Gabi kam, doch heute wünscht sie, sich sie hätte es getan. Roberto reagiert abweisend. Alicia stellt fest, dass dieser Tag kein Freudentag für Gabi ist, sondern einer für sie, da es der Tag vor fünf Jahren war, als Roberto Gabi mitbrachte. Schweigend bleiben sie nebeneinander sitzen.

Als Alicia am nächsten Tag den Klassenraum betritt, ist die Tafel voll behängt mit Zeitungsausschnitten von Vermissten. Während Alicia langsam über die Tafel sieht, liest ein Schüler aus einer Zeitung aus dem Jahre

1810 über Freiheit vor. Alicia lässt wütend alles von der Tafel nehmen und nimmt die Ausschnitte an sich.

Nach dem Unterricht nimmt Alicia den Literaturlehrer Benito im Auto in die Stadt mit.

Er gibt ihr die Akte des Schülers Costa zurück, da er meint, dass die Beschwerde über ihn und seine Aussage im Unterricht weit größere Folgen haben könnte als Alicia es sich vorstellt.

Dann erzählt Benito ihr seine Geschichte. Er unterrichtete früher an einer Universität, wurde allerdings entlassen, da er als gefährlich galt. Man brach bei ihm ein und verwüstete seine Wohnung. Er war zu diesem Zeitpunkt zwar nicht zu Hause, doch er verstand die Botschaft und verließ die Universität und die Stadt.

Alicia fragt ihn, ob die Geschichten über die Vermissten stimmen könnten. Aufgebracht antwortet er ihr nur, dass es doch viel einfacher zu glauben wäre, dass das nicht möglich sei. Es wären zu viele Komplizen nötig, viele die es nicht glauben könnten, auch wenn sie es mit eigenen Augen sehen. Schließlich hält Alicia vor einem Demonstrantenzug an und lässt Benito aussteigen, während sie selbst zum Bürogebäude ihres Mannes geht.

Von dort aus sieht sie, aus dem Fenster blickend, die Demonstranten mit den weißen Kopftüchern. Außerdem wird sie Zeugin, wie ein nervöser Mann ins Büro stürmt, der dringend mit dem Chef sprechen will. Er wird ins Hinterzimmer gebracht. Als Alicia und ihr Mann mit weiteren Arbeitskollegen in den Aufzug steigen, bemerkt sie noch, dass zwei Männer den lauten Eindringling auf einem Sessel festhalten und mit einem Draht hantieren.

Im Auto am Weg Richtung Flughafen versteckt Alicia die Zeitungsausschnitte über die Vermissten vor ihrem Mann und seinen Arbeitskollegen. Sie fühlt sich sichtlich unwohl und unsicher. Roberto muss für eine Woche ins Ausland und will nichts von Alicias Angst hören, alleine zu Hause bleiben zu müssen.

Alicia liegt alleine und rauchend in ihrem Bett und liest die Artikel über die Vermissten. Dabei wird sie von Gabi gestört, die daraufhin von der Haus-

hälterin in die Küche gebracht wird, um dort etwas zu essen, wo das Mädchen unachtsamer Weise ihren Saft verschüttet.

Alicia bleibt währenddessen noch immer auf dem Bett und sieht sich unter anderem auch die Geburtsurkunde von Gabi an.

Sie holt eine Schachtel aus dem Schrank in der sie die Babysachen von Gabi aufbewahrt. Traurig und weinend geht sie Stück für Stück die Sachen durch.

Da sie ihre Vermutungen nicht loslassen, versucht Alicia im Krankenhaus herauszufinden, wo der Arzt ist, der seine Unterschrift auf die Geburtsurkunde geschrieben hat. Eine Schwester gibt ihr die Auskunft, dass er schon seit mindestens drei Jahren nicht mehr in diesem Krankenhaus arbeitet.

Um Informationen und Hilfe zu bekommen, besucht sie ihren Beichtvater. Bei ihrer Beichte berichtet Alicia dem Priester zuerst von ihrer Kindheit und dass sie lange Zeit nicht wusste, dass ihre Eltern gestorben waren. Deshalb wartete sie jeden Tag in einem Schaukelstuhl auf deren Rückkehr, aber sie kamen nie. Sie will wissen, wer Gabi ist, ob ihre Eltern sie wirklich nicht wollten. Der Priester antwortet ihr nur, dass ihr das Kind von Gott anvertraut wurde, um es vor Gefahren zu beschützen. Sie solle seinen göttlichen Willen nicht in Frage stellen. Alicia merkt, dass der Priester etwas verbirgt, als er sie, anstatt zu antworten, mit ihren Fragen alleine zurück lässt.

Bei Gabis Kinderarzt bringt Alicia die Geburtsdaten von Gabi in Erfahrung, welche sie, während die Klasse einen Test schreibt, durchsieht und ordnet.

Schließlich bittet Alicia Ana, ihr zu helfen. Sie ist in Anas Geschäft und erzählt ihr von ihrer Befürchtung, dass Gabi ein Kind von Verschwundenen sein könnte und dass sie damals, wie die Familien, von denen Ana ihr erzählt hätte, keine Fragen gestellt hat. Ana kann oder will ihr aus Angst jedoch nicht helfen.

Zurück im Krankenhaus versucht Alicia an Informationen aus dem Jahre, als Gabi geboren wurde, zu kommen. Eine Frau beobachtet sie, setzt sich zu ihr und sagt ihr, dass auch sie auf der Suche nach ihrer Familie sei.

Roberto ist von seiner Reise zurück und alle drei sind in der Kirche. Nach diesem Kirchengang sind sie bei Robertos Eltern. Der Opa erklärt den Kindern, dass arm sein keine Schande sei, denn es komme immer darauf an, was du getan hast, um reich zu werden und was du dann mit deinem Geld machst. Er sei zwar arm, aber er habe ein ruhiges Gewissen. Man erfährt, dass Enrique, Robertos Bruder, Witwer und seine Firma bankrott ist. Er lebt mit seinen drei Kindern bei seinen Eltern. Während Alicia Enrique erzählt, dass auch Kinder verschwunden seien, ignoriert er sie. Roberto will unterdessen von seiner Mutter wissen, wie ihr die Waschmaschine gefällt, die er ihr geschenkt hat.

Beim Mittagessen kommt die Sprache auf Roberto und sein Geld. Sein Vater bemängelt ihn und stellt fest, dass das ganze Land heruntergekommen sei, lediglich das Diebesgesindel, die Komplizen und sein ältester Sohn hätten es zu etwas gebracht. Roberto erwidert, dass er ein alter verstockter Mann sei, der nie zugeben werde, dass alle vor dem Abgrund standen, bevor sie, die Militärs, kamen. Er will sich keine Schuldgefühle einreden lassen, nur weil er nicht arm ist und auf der Gewinnerseite steht. Schließlich mischt sich auch Enrique ein und fragt aufgebracht, wer denn den Krieg von Roberto und seiner Bande verloren hätte. Im nächsten Atemzug beantwortet er seine eigene Frage damit, dass es ihre eigenen Kinder wären, die verloren hätten.

Am nächsten Tag ist Alicia im Büro der Madres de Plaza de Mayo und geht Akten durch. Alle glauben, dass Alicia eine von ihnen ist.

In der Schule gibt Alicia ihren Schülern den Test über die Unitarios und Federales zurück. Costa wird von ihr, trotz seiner nicht immer belegbaren Antworten, sehr gut benotet.

Nach dem Unterricht trifft sie sich mit Benito in einem Café. Sie will wissen, ob es wahr sein kann und er antwortet lächelnd, dass es nichts Ruhrenderes gäbe als eine Bürgerliche, wie sie es sei.

Als Alicia Gabi vom Kindergarten abholt, beobachten sie drei Frauen der Madres.

In der Nacht kommt Roberto betrunken zu Alicia ins Schlafzimmer. Sie fragt ihn, ob Gabi das Kind einer Verschwundenen sein könnte. Er wird wütend und beschuldigt Ana, seiner Frau diese Gedanken eingepflanzt zu haben, da diese ja mit einem Subversiven gelebt hat. Er versteht nicht, wieso man sie überhaupt wieder herausgelassen hat. Alicia begreift, dass Roberto von Anas Inhaftierung wusste.

Alicia bringt Gabi in den Kindergarten und sieht, wie sie eine der Frauen beobachtet. Die beiden gehen in ein Café, wo Sara (gespielt von Chela Ruiz) Alicia ihre Geschichte erzählt. Sie hatte einen Sohn und eine Schwiegertochter. Als die beiden heirateten, war ihre Schwiegertochter schon schwanger. Kurz darauf hat man die beiden abgeholt. Nun hat sie nur noch ihre Erinnerungen, eine Mauer ihres Hauses und zwei Fotos von ihnen. Auf dem Kinderfoto sieht Gabi Saras Schwiegertochter zum Verwechseln ähnlich, deshalb denkt Sara, dass Gabi ihre Enkelin sein könnte. Als Alicia zu weinen beginnt, meint Sara nur, dass sie aufhören solle. Weinen würde nicht helfen.

In der Garage seines Büros schafft Roberto Kartons in sein Auto, als Ana zu ihm stösst und verächtlich fragt, ob sein Schiff jetzt wohl unterginge. Sie will mit ihm über Alicia sprechen und ob er überhaupt weiß, welche Gedanken sich in ihrem Kopf gerade festigen. Er gibt Ana die Schuld daran und sagt, man solle sie und ihresgleichen wegwerfen wie Müll. Ana verliert die Fassung und schreit, dass man das ja getan hätte. Zuerst weggefegt und dann verscharrt, wie Müll. Auf ihre Behauptung, dass es sie nicht wundern würde, wenn er sie denunziert hätte, antwortet er nur, dass es ihm ein Vergnügen gewesen wäre. Schließlich fährt er davon und lässt Ana in der Garage allein.

Alicia kommt zu ihrem nervösen Mann heim, der gerade telefoniert und immer wieder fragt, warum und wer einen seiner verschwundenen Kollegen wohl denunzieren hätte sollen. Er legt auf und schließlich den Hörer neben das Telefon als es nicht aufhört zu klingeln. Alicia, mit ganz anderen Gedanken beschäftigt, verbringt die Nacht bei Gabi.

Während einer der Demonstrationen stösst Alicia auf Sara und fährt mit ihr im Anschluss nach Hause. In der Bahn fragt sie verzweifelt, was sie tun sollen, wenn sich herausstellte, dass Gabi wirklich Saras Enkelin ist. Schließlich sind sie bei Alicia. Nachdem sie sich eine Zigarette angezündet hat, berichtet sie ihrem Mann, dass Sara möglicherweise die Großmutter von Gabi ist. Roberto rastet aus und wirft die Frau aus seinem Haus. Er versteht Alicias Absichten nicht und wirft ihr vor, Gabi loswerden zu wollen. Doch sie will wissen, warum Gabi zu ihnen kam, was man mit ihrer richtigen Mutter gemacht hat und ob diese möglicherweise noch am Leben ist. Er sieht nicht ein, was das mit ihnen zu tun hätte.

Als Alicia ihm vorwirft, dass er Sara nicht einmal in die Augen sehen konnte, kontert er damit, dass sie nicht einmal sieht, was vor ihren Augen geschieht. Er hat Angst, da sich die Situation in seiner Arbeit zuspitzt. Sie könnten alles verlieren.

Er fragt sie, was das schon für einen Unterschied macht, wer Gabis Eltern wären, was das ändern würde und ob sie es verantworten kann, dass Gabi auch noch ihre zweite Mutter verliert.

Alicia entzieht sich seinen zärtlichen Annäherungsversuche und erkennt, dass sich ihre Vermutung bewahrheitet. Das will sie Gabi nicht antun und will wissen, ob Sara Gabis Großmutter ist.

Nachdenklich und schweigend sitzen beide schließlich in ihrer Wohnung. Roberto will zu Gabi, findet ihr Zimmer aber leer vor. Als er seine Frau fragt, wo die Tochter sei, antwortet diese nur, ob er das nicht auch furchtbar finde, nicht zu wissen, wo sein Kind sei.

Roberto verliert die Fassung, schlägt Alicia, zieht sie an den Haaren und hört auch nicht damit auf, als Alicia ihm schon längst gesagt hat, dass sie Gabi zu seinen Eltern gebracht habe. Er schlägt ihren Kopf immer wieder gegen den Türstock und bricht ihr schließlich die Finger ihrer linken Hand,

die zwischen Tür und Türstock sind, indem er mit aller Kraft die Tür zu-  
drückt. Erst als das Läuten des Telefons zu ihm durchdringt, hört er auf  
seine Frau zu foltern. Er hebt ab und stellt fest, dass es Gabi ist, die nun  
bei seinen Eltern zu Bett geht und ihm und Alicia noch eine gute Nacht  
wünschen wollte.

Entsetzt von der Gewalt ihres Mannes geht Alicia ins Bad und wäscht  
sich.

Gabi singt für Roberto unterdessen das Lied „En el país de nomeacuerdo“  
am Telefon. Alicia kommt ins Zimmer, umarmt ihren Mann noch einmal,  
schiebt ihn dann von sich, nimmt ihre Tasche und geht. Roberto bleibt mit  
Tränen in den Augen zurück. Alicia schließt die Wohnungstür hinter sich,  
während ihr Schlüssel innen stecken bleibt.

Unterdessen sitzt Gabi in einem Schaukelstuhl und singt wartend ihr Lied  
vor sich hin.

## **5.2. „La noche de los lápices“**

Im Jahr 1986 wurde die wahre Geschichte der sieben Jugendlichen ver-  
filmt, die in der Aktion die als „Die Nacht der Bleistifte“ bekannt wurde, ent-  
führt, gefoltert und wahrscheinlich ermordet wurden, verfilmt. Bevor der  
Film die Geschichte auf die Leinwand brachte, erzählte schon das Buch  
von María Seoane und Héctor Ruiz Núñez von den Ereignissen der Nacht  
der Bleistifte. Der zirka 97 minütige Film erzählt die Gräuel, welche die  
Jugendlichen über sich ergehen lassen mussten aus der Sicht des einzi-  
gen Überlebenden, Pablo Díaz. Weil sie für billigere Bustickets für Schüler  
demonstrierten, gerieten sie in die Schusslinie des Militärregimes.  
Wie bei „La historia oficial“, war der Regisseur Héctor Olivera gemeinsam  
mit Daniel Kon, auch einer der Drehbuchautoren.

### **5.2.1. Inhalt**

Die sieben Jugendliche sind Anführer einer der Schülergruppen, die bei  
einer Demonstration für billigere Bustickets zu den Schuleinrichtungen auf  
die Straße gehen. Am 16. September 1976 werden sie aus ihren Betten  
entführt, nur Pablo Díaz kann entkommen.

Doch nur fünf Tage danach ereilt ihn dasselbe Schicksal. Er wird zu seinen Freunden verschleppt und muss von nun an die selben Misshandlungen durchleben wie sie. Jeweils in Einzelzellen geht ihr Leben trotz alledem weiter. Nach fast vier Jahren wird Pablo freigelassen und muss seine Freunde zurücklassen. Er geht mit dem Versprechen sie nie zu vergessen.

### **5.2.2. Die wahre Begebenheit**

Pablo Díaz gab seine Erlebnisse später im Bericht der CONADEP an und kämpft auch heute an der Seite vieler andere gegen das Vergessen. So meint er in einem Interview auf die Frage, wie die Erinnerung 30 Jahre nach den Geschehnissen ist:

*„La Noche de los Lápices será la historia de todos los sobrevivientes secundarios reprimidos en la dictadura, será la historia de todos los estudiantes secundarios reprimidos hoy, será la historia que querran que sea los secundarios de mañana. Pero también hay una historia que no podrá ser contada por ellos, los noventa días de soledad, de amor, de compañerismo de despedida y de muerte. Sólo de ahí, y de ningún lado más, yo soy el sobreviviente.“<sup>10</sup>*

*(<http://www.taringa.net/posts/info/7029154/la-noche-de-los-lapices.html>, 03.07.2011)*

Diese Militäraktion wird immer wieder als Beispiel für die Grausamkeit des Regimes herangezogen, so auch in der Strafanzeige wegen Völkermords des Bundesgerichtshofs in Deutschland. In diesem Dokument wird berichtet:

„Das „Verbrechen“ der Schüler war es gewesen, sich im Kampf um Schülerrechte zu organisieren. Sie waren in der Koordination der Oberschüler (CES) von La Plata tätig. Die Entführten wurden

---

<sup>10</sup> Übersetzung der Verfasserin: „Die Nacht der Bleistifte wird die Geschichte all jener Überlebenden sein die von der Diktatur unterdrückt wurden, es wird die Geschichte sein aller Schüler die heute unterdrückt werden, es wird die Geschichte der Schüler von morgen sein. Aber es gibt auch die Geschichte welche nicht von ihnen erzählt werden kann. Die 90 Tage der Solidarität, der Liebe, der Freundschaft, des Lebewohls und des Todes. Nur von dort, und keinem anderen Ort, bin ich ein Überlebender.“

von schwerbewaffneten Armeeinghörigen aus den Wohnungen ihrer Eltern verschleppt. Sie wurden verprügelt, mit der Picana, einer argentinischen Variante der Folter mittels Elektroschocks, an Lippen und an den Genitalien gefoltert, ihnen wurden Finger- und Zehennägel herausgerissen. Die Mädchen wurden vergewaltigt.“ (Generalbundesanwalt, S. 22)

### **5.3. „Sur“**

Nach seiner Rückkehr aus dem französischen Exil 1988, schuf Fernando Solanas als Regisseur und Drehbuchautor eine Tangotraumlandschaft im Film „Sur“. (vgl. [http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando\\_Solanas](http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando_Solanas), 14.03.2011)

#### **5.3.1. Inhalt**

Der Film erzählt die Geschichte Floréals (gespielt von Miguel Angel Sola), der nach jahrelanger Gefangenschaft zu seiner Frau und seinem Kind nach Hause zurückkehrt. Melancholisch und mit viel Tango wird der einsame Weg seiner Rückkehr gezeigt in dem er wieder in die Normalität zurückkommt.

Mithilfe des Geistes seines toten Freundes versucht er das Geschehene zu verarbeiten.

#### **5.3.2. Die Rückkehr**

Solanas arbeitet in diesem 127 minütigen Film sowohl visuell als auch musikalisch anspruchsvoll und verwischt die Grenzen zwischen Traum und Realität. Er stellt die Erinnerung als ein sich ständig veränderndes Gebilde gekonnt in Szene. (vgl. [http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando\\_Solanas](http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando_Solanas), 14.03.2011)

Fernando Solanas hat mit diesem Film der schwierigen Rückkehr der Überlebenden, sei es aus der Gefangenschaft oder dem Exil, einen Platz auf der Leinwand gegeben.

## 6. Die Analyse

Die einzelnen Unterkapitel stellen unterschiedliche Vergleiche und Verbindungen zwischen dem Film und der Wirklichkeit dar. Die Vorgehensweise stützt sich auf die Reihenfolge, die ich bei der Methode gewählt habe.

### 6.1. Austausch und Kommunikation im Film

Ausgehend von Pfisters Behauptung, dass kein direkter Austausch im Kino stattfinden kann (vgl. Pfister 2001, S. 47), will ich hier den Reaktionen Platz geben.

Der Austausch zwischen Publikum und gezeigtem Produkt findet sehr wohl statt, jedoch anders als im Theater. Im Medium Theater beeinflusst der permanente Energieaustausch das unmittelbare Erlebnis sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler. Im Kino ist die Sache anders gelegen. Erst im Nachhinein, durch das Diskutieren der Besucher oder Kritiken, die geschrieben und wiederum kommentiert werden, findet der Austausch statt.

Dieser hat aber keinen Einfluss mehr auf das Ergebnis, also den Film an sich. So lässt sich allerdings nicht leugnen, dass man selbst dieses Erlebnis des Filmes beeinflussen kann, denn Vorwissen oder persönliche Einstellungen beeinflussen das Ergebnis des Erlebnisses. Diese Einbettung des Films in die persönliche Welt des Zusehers, welche dieser aktiv vornimmt, macht auch den Film zu einem Medium der Kommunikation.

Der Film „La historia oficial“ schlug große Wellen sowohl beim Publikum als auch in der Presse. Die gemischten Kritiken lassen sich durch das von mir vorher erwähnte Vorwissen der jeweiligen Personen, welche die Kritiken verfassten, erklären.

Die ausländische Presse überschüttete den Film mit Lobeshymnen und war durchwegs begeistert.

So schreibt die New York Times in ihrer Kritik:

*„In sharp glimpses of a high school classroom and a church confessional, of upper-class socializing and international business operations, Mr. Puenzo connects Alicia’s search with the irreconcilable divisions that continue to beset their country. (...) Mr. Puenzo’s film is unwaveringly committed to human rights, yet it imposes no ideology or doctrine.“ (Goodman 1985)*

In Argentinien wurde der Film mit gemischten Gefühlen aufgenommen. So fanden zum Beispiel die Madres harsche Worte und gingen mit dem Film hart ins Gericht. In ihrer Zeitschrift aus dem Jahre 1985 schreiben sie:

*„Der Film erreicht gerade noch den Grad an Bewusstsein, den die Öffentlichkeit bezüglich des Themas der ‘Verschwundenen’ hat. Sein Gebrauchswert ist dementsprechend relativ, seine Botschaft vor allem an die konservativsten Kreise gerichtet, an jene die am meisten mit Blindheit und Taubheit geschlagen sind.“ (Schaar 1987, S. 54)*

Die unterschiedlichsten, persönlich wahrgenommenen Erlebnisse bilden hier also die Grundlage für die Aufnahme des Filmes. Es sei zu erwähnen, dass Luis Puenzo nie selbst den Anspruch erhob, sein Film solle reinigen oder belehren. Er wollte eine Geschichte in Argentinien und für Argentinien erzählen.

Er selbst schreibt in der Verleihmitteilung über sein Werk:

*„Historia Oficial ist ein politischer Film, der die vertrauten Muster des Kinos benützt. Er war für den normalen Zuschauer gedacht, nicht für den Kämpfer. Er zielt auf jene Mehrheit, die versuchte, sich durch die innere Emigration zu schützen, und ihren unvermeidlichen Anteil an der Tragödie mit in die Isolierung nahm.“ (Schaar 1987, S. 52)*

## 6.2. Die Erzählung

### 6.2.1. *Sujet, Fabel, Stil*

Die drei Bereiche, in die David Bordwell (1985) die Geschichte eines Filmes unterteilt, sollen die Narration des Films deutlich machen.

Das Sujet, also die tatsächlich gezeigten Ereignisse des Films können unterschiedlich deutlich für die Geschichte ausfallen. Im Film „La historia oficial“ weicht das Sujet nur wenig von der Fabula ab. Die Geschichte, die sich im Kopf des Zusehers entwickelt, wird deutlich vom Sujet unterstützt und es lassen sich kaum Mutmaßungen anstellen. Das Sujet unterstützt die Wahrnehmung von Alicias Wandlung. In den gezeigten Szenen wird die Wandlung die Alicia durchmacht, von der regimekonformen Geschichtelehrerin mit den streng gekämmten Haaren, bis zu der Frau, die offen in die Zukunft blickt und ihren Mann verlässt, deutlich in Szene gesetzt.

Das Sujet ist in diesem Fall fest mit der Fabula verwoben. Aktionen und Konsequenzen werden deutlich gezeigt. Nur wenige Tatsachen werden ausgelassen, die die Zuseher anregen würden, diese Lücken selbst zu füllen. So zum Beispiel als Benito Alicia im Auto die Akte über einen Schüler zurückgibt. Der Zuseher schließt in Gedanken die Lücke, dass Alicia wohl eine Akte angelegt hat und diese dem Direktor auf den Tisch gelegt hat. Durch die Erklärung Benitos, er habe die Akte gefunden und mitgenommen, damit kein Schaden entsteht, erkennt der Zuseher, dass der Direktor diese noch nicht gelesen hatte. Ohne des Vorhandenseins der Szene im Sujet ist sie doch in der Fabula enthalten. Die deutlichste Lücke ist allerdings die Vergangenheit per se. So handelt zwar der Film von nichts anderem als der Aufarbeitung der Geschichte, wo das Kind herkommt, zu sehen ist von dem davor allerdings nichts. Durch das Wissen des Zusehers, dass Gabi nicht die leibliche Tochter der Familie Ibáñez ist, die Erzählung Anas, dass Kinder von schwangeren Gefangenen weggebracht wurden, kann er die Vermutung anstellen, dass Gabi eines dieser Kinder ist, dass Roberto, welcher das Kind mitbrachte, dem Regime nahe steht. Diese Vermutungen werden am Ende des Films bestätigt mit dem Finden der Frau, die eventuell die leibliche Großmutter ist, beziehungsweise mit Robertos Geständnis von allem gewusst zu haben.

Die ganze Geschichte vor der aktiven Suche Alicias wird allerdings ausgeblendet und schließt somit an die Gefühle der Mehrheit der argentinischen Bevölkerung an, die nicht mehr an die letzten Jahre denken wollten und sie lieber ausblendeten als damit direkt und sichtbar konfrontiert zu werden. Außerdem weist der Regisseur durch das Fehlen der Vergangenheit im Film auf das schmerzhaft Fehlen der Vergangenheit in der Wirklichkeit hin.

### **6.2.2. Die sprachliche Vermittlung und die szenische Präsentation**

Der Regisseur verwendet sowohl die sprachliche Vermittlung als auch die szenische Präsentation um dramatische Ereignisse im Film darzustellen. Er löst das Unzeigbare, in dem er es von den Darstellern erzählen lässt. So erzählt Ana ihre traumatisierenden Erlebnisse von der Entführung und der Folter, ohne dass die Kamera je wegschwenkt oder eine Rückblende passiert. So wird es unmöglich für den Zuseher oder auch für Alicia wegzusehen. Dieses eine Mal muss man zuhören und zusehen. Durch die trockene Erzählweise bekommt das Martyrium mehr grausame und unglaubliche Züge, als man es mit Rückblenden hätte erzeugen können. Auch Saras Geschichte wird nicht in bewegten Bildern gezeigt, sondern von ihr rational und trocken erzählt. Alicia und Sara sitzen im Café und auch hier kann weder das Publikum noch Alicia wegsehen und weghören. Unterstützt wird diese nüchterne Erzählweise durch den Gefühlsausbruch auf Seiten Alicias, der von Sara jedoch nicht erwidert wird.

Nur zwei Sequenzen, welche Grausamkeiten aufdecken, werden von Puenzo tatsächlich szenisch dargestellt. Der von den Kindern gespielte Einbruch und die Durchsuchung mit Spielzeugwaffen in Gabis Kinderzimmer, während sie ihre Puppe hält, verdeutlicht eine Szene, die hunderte Argentinier und Argentinierinnen am eigenen Leib erfahren mussten. Er verwandelt damit das Kinderzimmer zur Wohnung, die Puppe zu einem Kleinkind und Gabi zu dessen Mutter, die es zu schützen sucht.

Mit dieser szenischen Darstellung intensiviert der Regisseur diese Erfahrung, die wohl Gabis leibliche Eltern machten, indem er sie spielerisch von Kindern, die es ja tatsächlich irgendwo sehen mussten, um es nachspielen

zu wollen, darstellen lässt. Er überlässt es aber dem Zuseher, diese Verbindung von Spiel und Realität zu knüpfen. Deutlicher wird er in der szenischen Darstellung der Folter, die Roberto an Alicia verübt. Mit dem Ausspruch Robertos „Yo soy tu torturador“ (Ich bin dein Folterer) wird kein Zweifel mehr an seinen Absichten gelassen – Roberto als Folterer. Puenzo wirft somit auch die Frage auf, ob Roberto nicht selber auch in der Folter verstrickt war, beziehungsweise inwiefern Mitwisser nicht auch zu Tätern werden.

Puenzo wählt also sehr pointiert aus, welche der dramatischen Szenen er erzählen lässt und welche er direkt szenisch präsentiert. Das Vergangene (Anas Geschichte, Saras Geschichte) lässt er berichten, das Gegenwärtige (Eindringen in Gabis Zimmer, Folter an Alicia) zeigt er in vollster Brutalität.

### **6.2.3. Der Traum in „Sur“**

Der Traum als Mittel im Film, welcher nicht nur Entscheidungen mit sich bringen kann, sondern auch eine Möglichkeit ist, das Unzeigbare darzustellen findet sich im Film „La historia oficial“ nicht. Hierzu möchte ich auf den Film „Sur“ zurückgreifen, wo der Traum eine ganz zentrale Rolle im Überlebensweg eines Zurückkommenden spielt.

„Sur“ ist ein Film, der durch die traumhafte Kulisse besticht und erzählt wird. Die einsame Straße, auf der die Hauptperson wandelt, um am Ende des Films zuhause anzukommen, ist voller Nebel und nur die Tangomusik umgibt ihn. Alles was der Regisseur im Hier und Jetzt zeigen will, zeigt er wie einen einsamen Traum, nur die Rückblenden erzählen uns die Geschichte bis zu dem Tag der Rückkehr, des verschollenen Floreal. Die einsamen Szenen auf der Straße drücken den langen und beschwerlichen Weg zurück in ein normales Leben aus. Es kommt einem wie ein langer Traum vor, den die Hauptperson träumen muss, bevor er in die Normalität zurück kann.

Zu Beginn besticht eine Szene besonders mit dem Traum. Floreals Frau wacht auf ihrem Bett auf, tritt aus dem Zimmer in den Hof und erblickt ihren Mann. Sie kommen sich näher und lieben sich, doch der Schnitt danach auf die noch immer schlafende Frau bestätigt, dass dies nur ein Traum war.

Obwohl entlassen, ist ihr Mann noch nicht zurückgekehrt und ihre Hoffnung ist ein Traum.

Ein gänzlich traumhafter Charakter ist Floreals alter Freund „el Negro“ („der Schwarze“). Obwohl schon tot, ist er auf der Straße um seinen Freund zu begleiten. „El Negro“ erzählt Floreal von den Dingen, die passiert sind, als er schon im Gefängnis war und führt ihn so durch die Geschichte.

Der Traum in jeglicher Form zieht sich durch den Film und versucht so das Unbegreifliche der Gefühle und Geschehnisse zu zeigen. Durch das Mittel des Traums wird das schwer zu Fassende im Film veranschaulicht.

Zuletzt möchte ich auf den Titel des Filmes eingehen. „Sur“ – Süden, ist in vielerlei Hinsicht ein Traum. Im Film wird festgehalten, dass Süden das Später ist. Das was noch kommen wird. Also der Traum von der Zukunft. Weiters ist festzuhalten, dass das Café im Film diesen Namen hat und auch die Hoffnung, die Träume der Vergangenheit ausdrückt. Als letzter Punkt ist anzuführen, dass der Regisseur, Fernando Solanas, seine eigene Partei namens „Proyecto Sur“ („Projekt Süden) gründete. So steht „Sur“ auch in der Wirklichkeit für den Traum und die Hoffnung auf die Zukunft.

#### **6.2.4. Die Dramaturgie**

Mit der Verknüpfung der Szenen wird deutlich, auf wen der Regisseur sein Hauptaugenmerk legt. Fast alle Szenen sind durch Alicia miteinander verknüpft und verbunden. In nur einer Szene im ganzen Film kommt Alicia nicht vor (als sich Ana und Roberto in der Garage unter seinem Büro treffen und streiten). Damit steht außer Frage, dass für die Geschichte eindeutig Alicia die Hauptperson ist und mit ihr auch alles verbunden ist. Ihre Suche nach ihrer Wahrheit ist der Kern und wird im übertragenen Sinne zur Suche der Gesellschaft nach der Wahrheit.

Eine Nebenhandlung im klassischen Sinne lässt sich in diesem Film nicht ausmachen, allerdings schafft es Puenzo trotzdem mit eingeschobenen Szenen eine gewisse Spannung aufzubauen. So ist es gegen Ende noch immer ein langer Weg zwischen der Erkenntnis Alicias, das ihr Kind ein Kind von Verschwundenen ist, und der Konfrontation mit dem Wissen.

Zwischen der Szene im Café, wo sich Alicia und Sara unterhalten und der, in welcher sie diese mit nach Hause nimmt, werden 4 Szenen eingeschoben. Auch werden von dem Regisseur immer wieder kurze Sequenzen gezeigt die den Alltag symbolisieren sollen, jedoch nichts mit dem Voran- gang der Geschichte zu tun haben. Als Beispiel seien hier die zwei Sze- nen genannt, in der Alicia Gabi vom Kindergarten abholt, oder auch das nochmalige Durchsehen der schon vorher gemachten Notizen zu Gabis Geburtsdaten, während die Klasse einen Test schreibt. Diese Art eines fast schon ruhigen Spannungsaufbaus bringt zum Schluss den Zerfall Ali- cias Welt nur noch deutlicher zum Ausdruck.

### **6.2.5. Die Spiegelung**

Eine Spiegelung im Sinne der Shakespeare Liebespaare lässt sich nicht ausmachen, jedoch ist festzuhalten, dass die Gegensätzlichkeit der Brü- der Roberto und Enrique, beziehungsweise der Gegensatz Roberto und Benito frappierend und gewollt erscheint. Enrique als Witwer, mit zwei ei- genen Kindern und arm, steht Roberto, verheiratet, ein adoptiertes Kind und reich, gegenüber. Der Zuseher kann sich aus den zwei Szenen, in denen Enrique vorkommt, ein besseres Bild über dessen Leben und Cha- rakter machen als es bei Roberto selbst am Schluss des Filmes möglich ist. In dieser Hinsicht kann man sehr wohl von einer Spiegelung sprechen. Bewusst wird dies eingesetzt, um die Undurchdringlichkeit von Robertos Charakter deutlich hervorzuheben. So wenig man über Roberto weiß, so kann man sagen, sein Charakter ist die Spiegelung beziehungsweise das Gegenteil von Enriques Charakter. Auch bei den Charakteren der Alicia und der Ana kann man eine Spiegelung ausmachen. Die Gegensätzlich- keit dieser zwei Figuren äußert sich bildlich in ihrem Aussehen und schließlich auch, im weiteren Verlauf des Films, in ihrem Charakter selbst. Das kontrolliert strenge Aussehen Alicias steht im Gegensatz zu dem un- bändigen Erscheinungsbild von Ana. Im Verlauf des Filmes wandelt sich Alicias Äußeres und man erkennt immer mehr Ähnlichkeit mit dem von Ana.

### **6.2.6. Die drei Akte**

Die von mir im Methodenkapitel erläuterte letzte Einteilung Pfisters einer Geschichte nämlich in impasse, Scheinlösung und Lösung beziehungsweise die Einteilung in drei Akte (vgl. Kapitel 4.2) lassen sich an der Entwicklung der Figur der Alicia erkennen. Der erste Akt, also die Vorstellung des zentralen Problems, endet mit der Geschichte Anas und der Erkenntnis Alicias, dass ihr Kind ein Kind von Verschwundenen sein könnte. Im zweiten Akt macht sie sich auf die Suche nach der Wahrheit und steht am Ende vor dem unlösbaren Problem dieser Erkenntnis. Die wirkliche und wahrhaftige Lösung für Alicia ist schließlich das Verlassen ihres Mannes und somit das Verlassen ihrer heilen Welt, um etwas Neues beginnen zu können und vielleicht die Wahrheit zu ergründen, vor der sie so lange die Augen und Ohren verschlossen hatte.

Puenzo weicht in seinem Film wenig bis gar nicht von einer klassischen, fast theatralen Erzählmethode einer Geschichte ab. Er lässt alle Szenen chronologisch ablaufen und schafft ein Gesamtbild eines Schicksals, welches sich mit dem Schicksal des Landes vergleichen lässt. Die heile Welt, in der sich die Gesellschaft befand, die alles ungefragt glaubte und welche nur schwerlich einbrach. Der hartnäckige Widerstand von Menschenrechtsgruppen im In- und Ausland gegen diese Einstellung der Allgemeinheit und des Militärs und schließlich der endgültige Zerfall dieses Scheins. Schließlich endet der Film offen, also ohne ein wirkliches Ende, ohne offene Fragen zu beantworten und auch hier lässt sich eine Verbindung mit der damaligen Zeit schaffen, denn das Ende der Militärdiktatur brachte eigentlich kein Ende, es brachte vielmehr einen Anfang und eine Unsicherheit. Alicias Lösung um der Lüge zu entfliehen, lässt sich mit der Suche der CONADEP in Verbindung bringen, die Kommission, die zum Finden der Wahrheit eingesetzt wurde.

## 6.3. Raum

### 6.3.1. Die allgemeine Raumgestaltung

Wie schon im Methodenkapitel zum Raum beschrieben, kann sich auch der Film einer Raumbeschreibung bedienen, die nicht durch Wirklichkeitsnähe besticht, sondern abstrakt bleibt oder in Opposition zu dem tritt, was eigentlich gezeigt werden will.

Im Hinblick auf den von mir behandelten Film wird dafür die Sequenz in der Garage von Robertos Büro hinzugezogen. Zwar ist dieser Raum tatsächlich eine Garage, doch durch das Gespräch zwischen Roberto und Ana entsteht ein historisches Abbild des Landes.

Ana trifft dort auf Roberto, der hastig Kisten in sein Auto verfrachtet und sie besprechen zuerst die Gedanken, die sich Alicia macht, um kurz darauf auf das Thema zu ihrem Verschwinden und des Warums zu kommen. Der Schauplatz der Garage unterstützt in diesem Zusammenhang die Schwere und Bedeutung des Themas. Die Garage ist unter der Erde, sie ist vergraben und Dinge und Gespräche, die nicht an die Öffentlichkeit gelangen sollen, spielen sich dort ab. Niemand sonst ist dort und kann sie hören. So tritt dieser Schauplatz nicht in Opposition zu dem Gesagten, jedoch unterstützt er unterbewusst das Gefühl, dass vieles der Diktatur unter der Erde vergraben ist, nicht zuletzt die vielen Verschwundenen. Diese Szene verdeutlicht, wie die Verantwortlichen sich und Belastendes vergraben haben.

Das Café, welches zweimal in Erscheinung tritt und das Schauplatz des langsam sich erhebenden Zweifels Alicias und zweier tragischer Erzählungen wird (Benito trifft sich mit Alicia in diesem Café und konfrontiert sie mit ihrem rührenden bürgerlichen Dasein. Das zweite Mal erzählt Sara Alicia die Geschichte ihres Sohnes und ihrer Schwiegertochter.), stellt in gewisser Weise eine Opposition her. Noch ein paar Monate zuvor hätte man es nie gewagt, ein brisantes oder nur annähernd politisches Thema in der Öffentlichkeit zu besprechen. Es wäre zu gefährlich gewesen, von jemandem beobachtet oder belauscht zu werden. Dieses Café und das was darin in aller Öffentlichkeit besprochen wird, ist also ein sicherer Raum.

Es lässt sich daraus schlussfolgern, dass die Zeit der massiven Unterdrückung und Überwachung vorbei ist und das soll auch den Zusehern vermittelt werden. Man kann also auch öffentlich wieder privat sein. Das Café ist also nicht nur das Café, sondern steht für die Öffentlichkeit.

### **6.3.2. Privater und öffentlicher Raum in „La historia oficial“**

In „La historia oficial“ lässt sich ein privater und öffentlicher Bereich differenzieren. In Pfisters Analyse wird on-stage als der sichere Raum beschrieben, während im off-stage Bereich, also hinter der Bühne, die Gefahr lauert. Obwohl diese direkte Beschreibung des on-screen und off-screen im Film „La historia oficial“ nicht vorkommt, so lässt sich ein privater und öffentlicher Bereich ausmachen, der einerseits einen sicheren Raum und andererseits eine Gefahr darstellt. Zum Anfang ist jeder geschlossene Raum, jeder Familienraum, ein sicherer Bereich. Das Zuhause der Familie Ibáñez und das Auto von Alicia, in dem auch Themen angesprochen werden, die nicht für die Außenwelt bestimmt sind, sind anfangs diese privaten, sicheren Räume.

Alicia bespricht mit ihrem Mann die Nacht, in der er Gabi mitbrachte, in ihrem Wohnzimmer. Mit Enrique, Robertos Bruder, redet sie auf Gabis Geburtstagsfeier in der Küche über die Nachrichten, dass viele Menschen verschwunden sind. Sie fühlt sich also sicher genug, um diese gefährlichen Themen dort anzusprechen. Ihr Auto ist der Ort, wo sich Benito sicher fühlt, ihr seine Geschichte anzuvertrauen.

Jeglicher Raum, welcher außerhalb dieser vier Wände und des Autos liegt, also öffentlich ist, ist eine Zone, in der potentiell Gefahr lauert und man auf der Hut sein muss. Der Klassenraum wird zur Gefahr für die Schüler, da sie, wenn sie etwas Unbedachtes oder nicht Regimekonformes sagen, in Gefahr schweben, von der Lehrerin verraten werden könnten (Alicia legt eine Akte über einen Schüler an der auffällig ist, und plant diese dem Direktor vorzulegen. Benito, der Literaturlehrer, nimmt die Akte an sich und gibt sie der empörten Alicia zurück mit dem Hinweis, dass etwas Schlimmes passieren könnte, wenn die Akte gelesen wird).

Neben den offensichtlich öffentlichen Bereichen, die eine Gefahrenzone darstellen, ist auch der Beichtstuhl zu diesen hinzuzufügen. Dort versucht Alicia zwar offen über ihre Gedanken mit dem Priester zu reden, stößt aber auf Ablehnung und muss erkennen, dass der Beichtvater in etwas involviert ist, das Gefahr erahnen lässt. Der sichere Schoß, den die Kirche bieten sollte, war in diesen sieben Jahren der Militärherrschaft in Argentinien so gut wie nicht vorhanden. Wie schon im Exkurs über die römisch/katholische Kirche im Kapitel 2.6 festgehalten, wurden Beichtväter oft von dem Regime zu Rate gezogen, um sich Informationen über Personen zu beschaffen, die etwas vermeintlich Subversives von sich gegeben hatten, um diese Personen dann zu entführen.

Auch der Film „La noche de los lápices“ spricht dieses Thema in einer Sequenz an. Als die Eltern von der Schülerin Claudia bei einem Geistlichen nachfragen, meint dieser nur, dass sie sich abfinden sollten, dass ihre Tochter verschwunden ist. Der Regisseur drückt damit aus, dass der Priester genau weiß, was vor sich geht. (vgl. Bremme 2000, S. 92)

Zum Ende des Filmes „La historia oficial“ verändert sich sowohl die Sicherheit in den eigenen vier Wänden als auch der öffentliche Bereich. So wird wie schon zuvor angedeutet, das Café, ein öffentlicher Ort, zu einem Bereich der Sicherheit gibt etwas zu tun und besprechen zu können, was vorher nicht möglich gewesen wäre. Das Zuhause indes wird für Alicia zu einem Raum, in dem sie sich und ihre Gedanken vor ihrem Mann verstecken muss, bis dieses vermeintlich sichere Heim zum Schluss zur Folterkammer wird.

Der Vergleich, der sich mit der argentinischen Wirklichkeit hier ziehen lässt, ist deutlich. Die Menschen zogen sich in diesen sieben Jahren der Militärherrschaft in ihre vier Wände zurück. Dort war man sicher, nicht von Fremden belauscht und dafür bestraft zu werden. Die Öffentlichkeit wurde gemieden, das sonst so ausgefreudige Volk schloss sich zunehmend in seine Wohnungen ein. Die Außenwelt war die Gefahr, nur drinnen war man sicher.

Der Wandel den Puenzo mit Hilfe des Cafés vornimmt soll zeigen, dass diese Zeit vorbei ist. Der öffentliche Platz ist nicht länger etwas, vor dem man sich verstecken muss, er wird im Film als sicher genug beschrieben, dass sogar Sara dort die Militärs verdächtigen kann, ihr ihre Familie gestohlen zu haben. Dieser Wandel fand auch langsam in der Wirklichkeit statt. Die Menschen gingen wieder aus und das Misstrauen nahm langsam wieder ab.

### **6.3.3. on-screen/ off-screen im Film „La noche de los lápices“**

Der Film „La noche de los lápices“ bedient sich des on-/ off-screen Prinzips, welches dem on-/ off-stage Prinzips auf der Bühne ähnelt. Die Kinder sind in Einzelzellen gefangen, und doch wird diese Einzelzelle zu einem sicheren Ort. Von draußen hört man Schreie, draußen sind die Folterer und Wächter, auf der anderen Seite der Zelle ist die Gefahr und in ihr ist man sicher davor.

Hier wird dieses Prinzip tatsächlich wie auf der Bühne angewandt. Auf der Bühne, genauso wie in diesem Film, hat der Zuschauer keinen Einblick in die Geschehnisse des off-screen Bereichs und fühlt nur mit den Protagonisten die potentielle Gefahr. In diesem Film wird das ähnlich gehandhabt. Der Zuseher ist fast ausschließlich nur mit den Kindern in den Zellen konfrontiert und hört nur wie sie die Schreie und das Martyrium, ohne dass die Kamera ihm einen Blick dorthin gönnt um die tatsächliche Gefahr zu zeigen. Der Zuschauer ist genauso im Ungewissen wie die Gefangenen. Durch diese Ungewissheit steigert der Regisseur den Horror vor dem, was außerhalb der Zelle liegt und macht diese wenigen Quadratmeter zur sicheren Zone. Dieses Nichtwissen wird der Anspruch des Filmes, nämlich eine wahre Geschichte nach den Erzählungen des einzigen Entführten, der wieder freigelassen wurde, Pablo Díaz, zu sein, damit wieder ein Stück mehr gerecht und lässt somit auf die Erfahrung der vielen Verschwundenen schließen, die so wie er in einer Zelle gefangen waren und nicht wussten, welche Grausamkeiten außerhalb auf sie warten.

Es lassen sich Rückschlüsse auf die Erlebnisse und Gefühle der Vermissten ziehen, die diese Torturen, wie Pablo Díaz, über sich ergehen lassen mussten.

#### **6.3.4. Sprachliche Raumdarstellung**

Mit der sprachlichen Raumdarstellung will ich nun wieder zum Ausgangsfilm „La historia oficial“ zurückkommen. Dies wird vom Regisseur sowohl bei der Erzählung Anas eingesetzt, als auch bei der Beschreibung die Alicia ihrem Beichtvater erzählt, vom Warten im Schaukelstuhl auf ihre toten Eltern.

Indem Puenzo bei Anas Geschichte nicht auf das filmische Mittel der Rückblende und somit des Veranschaulichen ihrer Entführung und Folter zurückgreift, führt er vor Augen, dass auch den realen Opfern nur die sprachliche Vermittlung ihrer Tragödien zur Verfügung steht. Wie auch im CONADEP (1986) Bericht „nunca más“ erfasst, war es den meisten Entführten nicht möglich die Räume zu sehen, da sie durch die stets verbundenen Augen nicht auf ihren Sehsinn zurückgreifen konnten. Die Identifizierung vieler Folterlager erfolgte meist durch das Ertasten der Räume und Gänge der Freigelassenen. Die Grundrisszeichnungen die sich in dem Bericht finden, sind hauptsächlich auf Gespräche zurückzuführen, da vieles nachträglich von den Verantwortlichen verändert wurde.

Die Wahl des Regisseurs also, die Erlebnisse von Ana also nur erzählen zu lassen, die Räume und ihre Erfahrungen in diesen nicht plastisch darzustellen, lässt sich somit mit der Wirklichkeit vergleichen. Trotzdem es nur die Schilderung einer Person ist, und sie in dieser auch immer subjektiv bleibt, lässt diese Erfahrung in abstrakter Form auf die Erfahrung von vielen Opfern rückschließen.

#### **6.3.5. Die Requisiten**

Nach der allgemeinen Beschreibung der verschiedenen Räume sollen nun die Requisiten und deren Symbolik im Film „La historia oficial“ besprochen werden. Puenzo verwendet diese Symbole hauptsächlich, um die Vergangenheit der Familie, und damit die Vergangenheit des Landes, und die Entwicklung der Figur der Alicia zu konkretisieren. Da dies nur in einem Fall im Zusammenhang mit der Raumdarstellung passiert

(der Schaukelstuhl im leeren Raum), will ich auch nur diese eine Requisite in diesem Kapitel näher behandeln. Die restlichen werden im Kapitel der Figurenanalyse ihren Platz finden.

Der Schaukelstuhl wird in zwei Szenen verwendet.

Beim ersten Erwähnen spricht Alicia zu ihrem Beichtvater und erzählt ihm dass sie als Kind auf einem Schaukelstuhl jahrelang auf ihre Eltern gewartet hat. Ihre Großeltern hatten ihr verschwiegen, dass diese bei einem Unfall ums Leben gekommen waren und so wartete sie Tag um Tag auf ihre Rückkehr.

In der letzten Szene des Films sieht man Gabi in einem leeren Raum auf einem Schaukelstuhl sitzend das Lied „En el país de nomeacuerdo“ singen. Auch sie wartet bei ihren Großeltern auf ihre Eltern. Die Leere, die dieser Schaukelstuhl symbolisiert, ist die Leere der Kinder der Verschwundenen, die vergebens auf ihre Eltern warten, genauso wie sowohl Alicia als auch Gabi vergebens warten. Alicia, da ihre Eltern auch tot waren und Gabi, deren richtige Eltern verschwunden sind. Puenzo beschreibt mit diesem Symbol den Hohlraum, der ewig in einem weiterlebt, wenn man seine Wurzeln nicht kennt. Gleichzeitig ist das unaufhörliche Wippen ein Ersatz des Wippens, welche eine Mutter ihrem Kind schenkt, wenn diese ihr Baby auf dem Arm hat. Diese Geste der Geborgenheit wird durch den hölzernen Gegenstand ersetzt.

Somit wird der leere Raum zur Leere der Erinnerung, die einem keiner wiederbringen kann und der Schaukelstuhl zum Ersatz der Eltern, die nicht mehr wiederkehren.

Mit dem von Puenzo gewählten offenen Ende, dessen letzte Einstellung genau diesen leeren Raum und Gabi auf dem Schaukelstuhl zeigt, bleibt auch die Frage offen, was mit dem Kind beziehungsweise mit den vielen realen Kindern geschieht. Auch das Lied, welches er für diese letzte Szene wählt, unterstreicht diese Ungewissheit. Schon der Titel dieses argentinischen Kinderliedes „En el país de nomeacuerdo“ – „In dem Land namens Icherinneremichnicht“ verdeutlicht den Identitätsverlust wenn man ohne Erinnerung aufwachsen muss – sowohl wenn man sie nicht kennt als

auch wenn man sie kennt aber nicht kennen will – für die Kinder der Verschwundenen, die Kinder der Täter und für ein ganzes traumagebeuteltes Land. (vgl. Kapitel 2.7.2 – Menem praktizierte eine Politik des Vergessens anstatt eine Politik der Aufarbeitung)

## **6.4. Zeit**

### **6.4.1. Sukzession und Simultanität**

#### *6.4.1.1. Im Film „La historia oficial“*

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass der Film „La historia oficial“ hauptsächlich in einer Sukzession abläuft, also dass die Szenen, die aufeinander folgen, auch tatsächlich zeitlich nacheinander stattfinden. Trotzdem wird bei wenigen Beispielen auch mit Parallelmontage gearbeitet. Die wohl Markanteste ist in den letzten Minuten des Films zu beobachten.

Nachdem Roberto vom Telefonläuten aus der Trance gerissen wird und aufgehört hat seine Frau zu misshandeln, geht diese ins Bad, um sich zu waschen. Man hört, wie er durch das Telefon mit Gabi spricht und wie sie ihm schließlich das Lied vorsingt. Alicia verabschiedet sich mit einer Umarmung und lässt Roberto zurück. Nachdem sie die Tür hinter sich geschlossen hat, zeigt die Kamera nun Gabi im Schaukelstuhl, wie sie das Kinderlied singt. Es ist also beabsichtigt, dass das Lied, welches Gabi singt, mit dem Weggehen von Alicia simultan stattfindet. Während man das Lied im Hintergrund hört, geht Alicia aus der Wohnung und somit auch aus dem Kamerabild. Dadurch lässt das Lied Rückschlüsse zu, wie es mit der Figur der Alicia weitergeht.

Die Schritte, die sie aus dem Haus macht, führen sie auf einen Weg, den sie nicht kennt. Sie weiß nicht, wie sie überhaupt dort hingekommen ist, aber zurück kann sie nun auch nicht mehr.

Es soll so eine Parallele zwischen Mutter und Tochter entstehen, die sowohl durch das Lied als auch durch die filmisch/ zeitliche Gleichzeitigkeit ausgedrückt wird.

Da der Film fast nur aus dem Hauptstrang, also die Erlebnisse, Erkenntnisse und die Wandlung Alicias, besteht, ist es nachzuvollziehen, dass es zu fast keiner Ausnahme der zeitlichen Sukzession kommt.

#### *6.4.1.2. Im Film „La noche de los lápices“*

Im Film „La noche de los lápices“ wird aus gutem Grund auf Parallelmontage zurückgegriffen. Als in der Nacht alle Jugendlichen bis auf Pablo entführt werden, passiert dies gleichzeitig. Die einzelnen Entführungen wurden geschnitten und ineinander verflochten, sodass der Zuseher auch wirklich weiß, dass es gleichzeitig passiert. Auch hier hielt sich der Regisseur und Drehbuchautor Olivera an die Aussagen der Zeugen, um einen wahrheitsgetreuen Film zu produzieren.

Wenn das Militär Nachricht von einer Gruppe erhielt, die als subversiv galt, dann legte man darauf wert, dass alle Personen, die dieser zugehörig waren, auch gleichzeitig aus ihrem Umfeld gerissen wurden, damit niemand (Zeugen wie Anwesende Familienmitglieder oder Nachbarn) die Möglichkeit hätte, die anderen zu warnen. Die Zeit, im Besonderen das gleichzeitige Ablaufen der Operation, spielte also eine wichtige Rolle.

#### **6.4.2. Die Filmzeiten**

Die drei von David Bordwell (1985) festgehaltenen Zeitspannen lassen sich im Film „La historia oficial“ gut definieren.

Die Sujetdauer, also die Zeitspanne, welche auch tatsächlich im Film präsentiert wird, beginnt am Montagmorgen des 14. März 1983 und endet um die 3 Wochen später. Obwohl es keinen schriftlichen Vermerk zum Endpunkt gibt, wie man es beim Anfang sieht, wo Alicia dieses Datum ins Klassenbuch einträgt, kann man anhand der Donnerstagsdemos feststellen, dass die diegetische Zeit ungefähr 3 Wochen umspannt. Es finden sich zwei Donnerstagsdemos im Film wieder und Roberto gibt einmal an, dass er für eine Woche auf Geschäftsreise ist. Somit lässt sich die Sujetzeit relativ genau bestimmen.

Die Fabuladauer, also jene Zeitspanne der vom Zuseher gebaute Geschichte ist wesentlich länger. So beginnt sie für den Zuseher schon mit der Kindheit der Protagonistin.

Der Zuseher erfährt von Alicias Erfahrungen als Kind, hat somit Einblick in die Vergangenheit und kann ihre Motivation des Suchens der wahren Eltern nachvollziehen.

Durch das offene und gewollt zeitlose Ende des Films wird beschrieben, dass es für all das kein Ende geben wird. Alle Teilnehmer und Verantwortlichen sind noch hier und eine richtige Lösung gibt es nicht. Die un abgeschlossenen Zeitbögen lassen auf die Idee der Autoren und des Regisseurs schließen, dass diese Vergangenheit einfach nicht abgeschlossen ist und der Film soll nicht den Eindruck erwecken, als sei dies geschehen.

### **6.4.3. Tempo**

Ab dem Zeitpunkt wo man erfährt, dass Gabi ein adoptiertes Kind ist, wird der gesamte Film zu einem großen Spannungsbogen, der sich in der Szene der Misshandlung Alicias durch ihren Mann entlädt.

Das Tempo ist dem Alltag angepasst. Der Regisseur versucht damit so nahe wie möglich an der Glaubhaftigkeit seiner Figuren und deren Geschichte zu bleiben. Das erst nach und nach kommende Verstehen und Akzeptierens der Alicia, die sich erst Schritt für Schritt mit ihrem Negieren jeglicher Beweise für die Taten der Militärs, ihres Mannes und ihr selbst, auseinandersetzt, beschreibt auch gleichzeitig das langsame Erwachen des gesamten argentinischen Volkes aus der Lethargie.

Dadurch, dass der Regisseur gerade kein Tempo in seinem Film macht, reflektiert er die Trägheit der Aufarbeitungspolitik Argentiniens. Als der Film 1985 erschien, war schon abzusehen, dass sich die Politik mit den Militärs arrangieren musste, um keinen neuerlichen Putsch zu provozieren und, dass Aufarbeitung und Verarbeitung nicht in unmittelbarer Zukunft passieren würden.

## **6.5. Die Musik**

Im Film „La historia oficial“ nimmt besonders das Kinderlied „En el país de nomeacuerdo“ einen wichtigen narrativen Stellenwert ein. Beim ersten Vorkommen wird es tatsächlich nur als Kinderlied wahrgenommen.

Gabi soll etwas in der Badewanne singen, damit Alicia, welche in einem anderen Zimmer ist, hören kann, dass ihre Tochter nicht untergeht. Erst später wird dem Zuseher die inhaltliche Parallelität des Liedes zu den Charakteren und auch zu den Entwicklungen im eigenen Land dieser Tage, bewusst. Die Unsicherheit, die das Lied zum Ausdruck bringt, nicht zu wissen wo man ist, nicht zu wissen, wo man hingeht und vielleicht verloren zu sein, stimmt sowohl mit den Gefühlen von Alicia als auch mit der der Zivilbevölkerung überein. Auch wenn Gabi sich ihrer Lage selbst in dem Film nicht gewahr ist, so wissen die Zuseher, dass dieses Lied in seiner schmerzlichen Form auch auf das Mädchen passt. Das Kinderlied steht in diesem Zusammenhang für die Ängste der Hauptprotagonistin und der ganzen argentinischen Bevölkerung. Subtil bringt der Regisseur diese Gefühle mithilfe dieses Liedes zum Ausdruck. Dieses Lied wurde also bewusst von Puenzo ausgewählt, da es charakteristisch auf Argentinien, Gabi und Alicia passt.

## 6.6. Figur

Ich werde die Figurenanalyse zuerst bei jeder Hauptfigur des Films vornehmen, bevor ich zur Zivilbevölkerung<sup>11</sup>, des Militärs, und den Verschwundenen übergehe. Im Anschluss an die einzelnen Analysen werden mittels einer Tabelle die wichtigsten Punkte noch einmal zusammengefasst hervorgehoben. Schritt für Schritt wird mithilfe der Figuren- und Charakteranalyse von Manfred Pfister eine umfassende Erläuterung der einzelnen Personen gegeben, auf die sich dann meine Verbindungen zwischen Figuren und Wirklichkeit stützen werden.

---

<sup>11</sup> Anmerkung der Verfasserin: Die Zivilbevölkerung beschreibt jedes Mitglied der Bevölkerung, welches keinen militärischen Rang innehat.

## **6.6.1. Die Figuren in „La historia oficial“**

### **6.6.1.1. Alicia**

Alicias Figur ist nach Pfisters Definition als Individuum zu betrachten. In ihrer Komplexität, die im Laufe des Filmes zu Tage kommt, kann sie als Personifikation und Typ ausgeschlossen werden. Obwohl sie als Reflexion der Zivilbevölkerung gelten soll, sind ihre Merkmale individuell und somit in dieser dritten Art der Figur einzuordnen. Als einzige reale Figur im Film ist sie als solches zu betrachten, denn nur sie weist die Vielschichtigkeit auf, welche auf diese Figurenart zutrifft.

Weiters ist sie als eine dynamische Figur zu betrachten. Zu Anfang des Films ist sie verschlossen, streng und naiv. Verschlossen ist sie weitgehend zu Personen außerhalb ihrer engsten Familie. Im Film kann man dies beim Abendessen mit Robertos Arbeitskollegen beobachten. Ihr Unterrichtsstil ist als streng und korrekt zu beurteilen, genauso wie ihre Haare zu Anfang frisiert sind nämlich in einem strengen Dutt und immer gleich. Sie lässt nur Meinungen zu, die aus schriftlichen Quellen stammen und somit nur die Meinungen, die von den Geschichtsschreibern verschriftlicht wurden. Als sie in die Klasse kommt und die Schüler dutzende Vermisstenanzeigen auf der Tafel drappiert haben, wollen sie sie damit auf ihre Art der Wahrheitsfindung, auf die Zeitgeschichte aufmerksam machen. Mit schriftlichen Beweisen lassen sich die Geschehen um sie herum nur mehr schwer negieren. Als sie die Geschichte von Ana, ihrer Freundin, hört ist sie zwar mitfühlend, doch man bekommt einen Einblick in ihre Naivität. Sie fragt warum das geschehen konnte, wer ihr das angetan hat, und warum sie es nicht zur Anzeige brachte. Wie naiv diese Fragen sind, erkennt man an der Reaktion Anas. Diese lacht nur traurig und erkennt, dass ihre Freundin wirklich keine Ahnung hat, was in dem Land vorgegangen ist. Im Laufe des Films entwickelt sie sich weiter und das nicht nur aus der Sicht der Zuseher. Sie verändert sich und ihre Sichtweise auf die Dinge stetig bis zu dem Punkt, wo sie einen Schlussstrich unter ihr bisheriges Leben setzt. Nachdem Ana ihr die Geschichte von den Müttern in Gefangenschaft erzählt, beginnt Alicia nachzudenken.

Das Umschütten des Eierlikörs auf die Familienfotos leitet diese Veränderung auch bildlich ein. Beim Zusammenräumen verschüttet Alicia ein Glas mit Eierpunsch und muss dabei zusehen, wie die zähe Flüssigkeit sich über die Bilder ihrer kleinen Familie ausbreitet. Dieses Verschütten der Flüssigkeit nimmt also den Symbolcharakter an, den die Geschichte Anas bildlich bewirkt, die Zerstörung ihrer heilen Welt.

Sie wird misstrauisch und beginnt sowohl Roberto als auch Enrique, dessen Bruder, Fragen zu stellen, was von dem allen war sein könnte. Ob Gabi nicht vielleicht ein Kind von Verschwundenen sein könnte. Sie sieht sich das erste Mal wirklich in ihrer Umgebung um und beobachtet die Madres de Plaza de Mayo bei ihrer Demonstration vom Büro ihres Mannes aus. Außerdem blickt sie als einzige nicht weg, als der Mann im Büro von zwei weiteren in ein Zimmer verfrachtet wird und mit einem Draht bedroht wird. Sie beginnt nachzuforschen. Bei sich, im Krankenhaus, beim Arzt, beim Priester und bei den Madres. Alicia öffnet sich außerdem für andere Sichtweisen als die ihr bis dahin bekannten. Als bei einem Test ein Schüler etwas ohne Quellennachweise schreibt, benotet sie ihn mit Sehr gut, mit dem Hinweis, diese Behauptungen nachzuweisen, da sie schlüssig sind. Wäre diese Szene zu Anfang des Films gewesen, kann man mit Sicherheit behaupten, dass sie ihn negativ beurteilt hätte. Nach zwei versuchten Gesprächen mit ihrem Mann über das Thema Gabi schwindet ihr blindes Vertrauen in Roberto. Langsam entzieht sie sich seiner Macht. Sie trifft sich mit anderen, um zu reden, sie schläft bei Gabi, und schließlich verlässt sie ihn.

Da der Zuseher einen Einblick in ihre Herkunft erhält und somit auch Rückschlüsse auf ihr Verhalten ziehen kann, kann sie als mehrdimensionale Figur gesehen werden. Dem Priester erzählt sie von ihrer unglücklichen Kindheit. Von der Unwissenheit, in die sie ihre Großeltern gelassen haben und dass sie es nicht verantworten will, dies Gabi anzutun. Man erkennt also ihr persönliches Motiv. Ihre Vorgehensweise, ihr Charakter und dessen Entwicklung lässt sich vollständig vom Zuseher nachvollziehen. Er bekommt genügend Information über Alicia, um sie als geschlossene Figur wahrzunehmen.

Die Darstellungsweisen Alicias sind in drei der insgesamt vier von Pfister beschriebenen zu finden. Am meisten wird sie explizit figural beschrieben, also sprachlich von einer Person. Hauptsächlich zu ihrer Person am Anfang finden sich etliche Beispiele, von denen ich nun drei herausgreife. Sie wird einmal als altmodisch, einmal als fast schon lächerlich und ein anderes Mal als blind bezeichnet. Von diesen durchaus zutreffenden Charakterisierungen wird nur die letzte deutlich von ihrem Mann ausgesprochen und das zu einem Zeitpunkt, wo diese Behauptung so nicht mehr stimmt.

Zu Anfang des Films wird sie zuerst von einer anderen Person und dann von sich selbst als altmodisch beschrieben. Bezug nehmen sie dabei auf die Art und Weise wie alle glauben, dass Gabi zur Welt kam (ohne den Vater im Kreissaal), es passt aber durchaus auch zu ihrem Erscheinungsbild. Benito belächelt sie als eine „rührende Bürgerliche“ und zieht sie so ins Lächerliche. Zu diesem Zeitpunkt kann Alicia schon mit einem Lächeln und einer Antwort Paroli bieten. So ist diese Beschreibung eher auf ihre Figur zu Anfang des Filmes passend.

In der letzten Streitsequenz vor dem Misshandeln schreit Roberto seine Frau an und behauptet, dass sie nicht einmal das sieht, was vor ihren Augen geschieht. Er bezeichnet sie als blind für alles, was in ihrer Umgebung vor sich geht und bringt somit auf den Punkt, dass ihre Figur nie hinterfragt hat, nie auch nur einen Moment vorher an der Darstellungsweise, die man ihr aufgetragen hat, gezweifelt hätte. Dass sie sich aber zu diesem Zeitpunkt schon sehr wohl geändert hat und nicht mehr blind ist für das, was um sie geschieht und das was mit ihr geschehen ist, sieht Roberto jedoch nicht.

An der implizit figuralen Darstellung erkennt man Alicias Veränderung auch äußerlich. Zu Beginn des Films sieht man sie mit einem ordentlich gekämmten Dutt, aus dem keine Locke fällt. Ihre Kleidung ist streng nach Vorschrift und reflektiert somit ihren Charakter. Mit der Zeit und mit ihren Erkenntnissen und Veränderungen kleidet sie sich wallender und lässt ihre Haare immer mehr aus dem Dutt kommen, bis zu dem Zeitpunkt, wo sie diese gänzlich offen und ungebündelt trägt.

Diese Veränderung ihrer Sichtweise wird auch implizit auktorial deutlich, wenn man die Reaktion von ihr und von Roberto vergleicht, als das Thema zur Sprache kommt, ob nicht Gabi ein Kind von Verschwundenen ist. Alicia kann das nicht einfach hinnehmen und weitermachen wie bisher, während Roberto nur meint, selbst wenn es wahr wäre, was das ändern würde und ob sie verantworten kann, dass dann Gabi auch noch ihre zweite Mutter verliert.

Die Entwicklung der Figur der Alicia wird also in mehreren Ebenen dargestellt und ausgedrückt. Von der naiven, leugnenden Ehefrau bis hin zur hinterfragenden Erwachsenen, die ihre erste offene eigene Entscheidung trifft, indem sie ihr bisheriges sicheres Leben verlässt und in die Ungewissheit geht.

#### 6.6.1.2. *Roberto*

Roberto, der Ehemann Alicias, ist nach Pfisters Definition als Typ einzuordnen. Er ist der typische, in der Mittelklasse angesiedelte, höhere Angestellte. Ein Ehemann und Vater. Er hat mehr Merkmale als eine Personifikation, ist aber als Individuum zu wenig vielschichtig. Er ist die Person im Film, über die man am Ende am wenigsten in Erfahrung gebracht hat. Man erkennt keine Motivation und er hat nur wenige Charakterzüge. Er will, dass alles so bleibt wie es ist und reagiert auf Bedrohung mit Jähzorn und am Ende sogar mit Gewalt. Bei jedem Gespräch mit Alicia, bei dem es um die wahre Herkunft von Gabi geht, wird er wütend. Auch bei den Gesprächen mit seinem Vater und Ana ist seine Reaktion Wut.

Weiters ist er als eine statische Figur zu beschreiben. Anders als Alicia ist bei ihm keine persönliche Veränderung seiner Sichtweise oder seines Verhaltens zu erkennen. Zwar wird der Zuschauer sich im Laufe des Films bewusst, dass der anfangs liebende Vater und Ehemann zum Täter wird, er selbst jedoch bleibt in sich immer gleich. Auch als Alicia ihn mit zuerst nur mit Informationen und schließlich auch mit Sara konfrontiert, bleibt er in seiner abwehrenden Haltung und versucht weder seine Frau noch die Geschehnisse um ihn herum zu hinterfragen und anzunehmen. Sogar als seine Frau ihn schließlich verlässt, unternimmt er nichts.

Er hält sie nicht zurück, entschuldigt sich nicht. Seine Welt und seine Weltanschauung zerbricht, aber er bleibt gleich.

Durch die wenigen Informationen, die über seinen Charakter bekannt werden, ist er eine eindimensionale Figur und auch eine offene Figurenkonzeption. Die wenigen Merkmale, die diese Figur besitzt, sind großzügig in Bezug auf sein Geld (er beschenkt Gabi mit der offensichtlich teuren Puppe, er schenkt seiner Mutter eine Waschmaschine, jähzornig und gewalttätig). Durch diese können aber seine ganze Person und seine Motive nicht ausreichend erklärt und vom Zuseher erfasst werden, was ihn zu einer offenen Figur macht. Das Ungewisse seiner Person wird durch die Kamera und wie sie ihn zeigt noch unterstützt. Er wird gerne leicht versteckt oder im Halbdunkeln gefilmt. Etwas bleibt verborgen. Dies unterstreicht seine Undurchsichtigkeit, da ihn auch die Kamera nicht zu fassen bekommt. Somit wird die Unwissenheit über seinen Charakter noch verstärkt.

Roberto wird sprachlich von seinem Vater und seinem Bruder als Mitverantwortlicher der gesamten Misere hingestellt. Das Mittagessen artet so weit aus, bis Roberto deutlich von seinem Vater in einem Atemzug mit Dieben und Komplizen genannt wird. Auch Enrique stellt mit seiner Aussage klar, dass Roberto bei den Regimenahen einzuordnen ist, wenn er sagt, dass den Krieg von Roberto und seiner Bande die Kinder verloren hätten.

Die Unveränderlichkeit dieser Figur wird auch äußerlich ausgedrückt. Roberto trägt immer einen Anzug und sieht äußerlich immer gleich aus. Nie sieht man ihn leger oder ausgelassener, auch in Bezug auf seine Kleidung.

Die von mir schon bei Alicias implizit auktorial beschriebene Szene bestätigt und unterstreicht nur noch einmal den Charakter dieser Figur. Unbeeindruckt von Meinungen, Konfrontationen und Beweisen beharrt er auf seiner Wahrheit und wird somit nochmals als völlig starre Person identifiziert.

### 6.6.1.3. *Ana*

Die Schlüsselfigur der Ana, welche den Anstoß zu Alicias Nachforschungen gibt, wird als Typ wahrgenommen. Sie ist die Überlebende, aus dem Exil zurückgekehrte Verschwundene, die einerseits ihre Geschichte erzählt und andererseits Anklage erhebt.

Ihre Geschichte der Entführung und Folter geben der unbedarften Alicia den Grund, nach der Vergangenheit Gabis zu forschen.

In der Szene, wo sie Roberto in der Garage antrifft, konfrontiert sie ihn mit seinem Mitwissen. Er gibt zu, dass wäre sie nicht schon denunziert geworden, er dies gemacht hätte.

Auch ihre Figur verändert sich selbst im Film nicht. Sie ist also als statisch einzuordnen. Ihr Charakter ist trotzdem vielschichtig und somit mehrdimensional. Man erfährt von ihrer Vergangenheit und den Verbindungen zu etwaigen Linksradiكالen, nämlich ihrem Exfreund Pedro. Man kann aus ihrer Geschichte und den Informationen, die sie im Umgang mit ihren Mitmenschen gibt, Rückschlüsse auf eine vollständige Charakterisierung machen. Ana ist als Figur also eine geschlossene Konzeption. Man weiß, was ihr widerfahren ist und kann sich somit ihre Reaktionen auf Alicia und Roberto erklären.

Die wichtigste Technik ihrer Darstellung ist die äußerliche. Von Roberto wird in der Szene des gemeinsamen Abendessens erwähnt, dass ihr das Exil gut getan hätte, dass sie sich nun mehr wie eine Frau kleide. Sie versucht sich also nun durch ihre schlimmen Erlebnisse äußerlich anzupassen. Sprachlich stellt sie deutlich klar, dass sie nun wie alle anderen ihre Augen verschließt. Auf die Bitte Alicias, ihr zu helfen die Wahrheit über Gabi herauszufinden, reagiert sie ablehnend. Sie kann aus Angst ihrer Freundin nicht helfen und sagt dies auch deutlich in der Szene, in der Alicia sie im Bekleidungsgeschäft besucht.

### 6.6.1.4. *Gabi*

Das verlorene Kind Gabi ist genau wie Ana als Typ zu betrachten. Sie ist das durchschnittliche fünfjährige Kind ohne Sorgen und ohne Argwohn. Von ihrer Familie wird sie geliebt und verwöhnt.

Obwohl man eine Veränderung vermutet, so wäre diese erst nach dem Ende des Films festzustellen. Von Beginn bis zum Schluss bleibt sie dieses unwissende Kind und ist somit eine statische Figur. Ihr Charakter ist in sich schlüssig und kann somit als eindimensional betrachtet werden. Mithilfe der Puppe, die Gabi darstellt, wird dem Zuseher Einblick in die fünfjährige Vergangenheit des Mädchens gegeben und somit erklärt. Gabi kann also als eine geschlossene Figurenkonzeption betrachtet werden

Gabi wird hauptsächlich über ihre Puppe, ein wichtiges Symbol, charakterisiert. Die einzig deutliche explizit figurale Beschreibung, die über Gabi geliefert wird, gibt Alicia ihrem Beichtvater bekannt, indem sie beschreibt, wie Gabi anfängt Fragen über ihre Herkunft zu stellen, gibt sie den Charakterzug Neugier bekannt.

Die Puppe stellt zwei wichtige Szenen in Gabis Leben beziehungsweise im Leben ihrer leiblichen Eltern nach. Roberto kommt mit der Puppe leise und schleichend nach Hause, um seine Frau damit zu überraschen. Genauso wie er es damals mit Gabi gemacht hat. Man erfährt dies später im Gespräch, das beide an Gabis Geburtstag miteinander führen. Somit wird nicht nur sprachlich sondern auch bildlich festgehalten, wie Gabi zu dieser Familie kam.

Die zweite wichtige Szene mit der Puppe ist die des gespielten Überfalls der Kinder. Sie dringen gewalttätig in ihr Zimmer und durchsuchen es, während Gabi beschützend ihre Puppe nimmt und weint. Dies soll verdeutlichen, wie sich eventuell ihre Eltern gefühlt haben. Man erfährt, dass Gabis vermeintlich leibliche Mutter schon mit ihr schwanger war, als man sie abholte, es ist also anzunehmen, dass auch sie ihr Kind schützte, als man kam, um sie zu holen. Die Puppe fungiert also als Personifikation, als Abstraktion der Figur der Gabi.

### ***6.6.2. Die Figurengruppen in Argentinien***

Um einen Vergleich zwischen den Figuren im Film und den tatsächlich agierenden Menschen in Argentinien dieser Zeit vornehmen zu können, werden in diesem Unterkapitel die Figurengruppen Zivilbevölkerung, Militär beziehungsweise Zivilgesellschaft und Verschwundene

beziehungsweise deren Angehörige nach dem selben Schema analysiert wie das vorher von Alicia, Roberto, Ana und Gabi von mir vorgenommen wurde.

#### 6.6.2.1. *Die Zivilbevölkerung*

Die Zivilbevölkerung in ein Schemata einzuordnen, dass sich mit einzelnen Personen beschäftigt, lässt sich nur umsetzen, wenn man den Durchschnitt zu Rate zieht. So ist die Zivilbevölkerung durchaus als Individuum zu betrachten. Vielschichtig wie sie in ihrer Definition alleine schon ist, lässt sich nichts anderes auf sie beziehen.

Die Veränderung, die sie während der Diktatur und kurz danach durchmachte, lässt sie als dynamische Figur wirken. Zu Beginn der Machtübernahme durch das Militär ist der durchschnittliche argentinische Zivilist voller Euphorie und Zuversicht. Er sieht nur das Gute, dass endlich jemand gegen den zivilen Terror vorgeht und wieder Ordnung in das Land bringt. Er glaubt und vertraut blind der Obrigkeit und lässt sich leicht beeinflussen (nicht zuletzt auch durch die Euphorie der gewonnenen Fußballweltmeisterschaft). Doch mit der Zeit verändert sich dieser durchschnittliche Zivilist. Er wird misstrauisch, bleibt zuhause und hört langsam auch den Gerüchten zu die sich um die Brutalität der Militärs ranken. Nicht zuletzt bekommt er auch die wirtschaftlichen Ausmaße anhand der Teuerungen von Lebensmitteln und dergleichen zu spüren. Nach dem Endgültigen, nun auch militärischen, Niedergang geht auch er auf die Straße und demonstriert, schreit nach Aufklärung und will die Wahrheit wissen.

Diese Wandlung geht von ihm selbst aus und er verändert sich nachhaltig, was auch noch heute an den vielen Aufarbeitungsprozessen zu messen ist. Somit kann die Zivilbevölkerung als dynamisch angesehen werden.

Als Figur ist die Zivilbevölkerung durchaus mehrdimensional. Da sie keinem strikten Reglement untergeordnet ist, bleibt sie vielschichtig und komplex, anders als das Militär.

### 6.6.2.2. *Das Militär*

Das Militär als eine Figur zu betrachten ist anhand deren gegebenen Struktur leichter handzuhaben. Das argentinische Militär wollte immer als einig und eins handeln. Jeder aus den eigenen Reihen, der dies anders sah, wurde vom Militär nicht mehr als einer von ihnen akzeptiert. Deshalb fällt es leichter, diese Bevölkerungsgruppe den Figurarten von Pfister zuzuordnen.

Das Prinzip des Militärs schließt die Einteilung, sie als Individuum zu betrachten, gänzlich aus. Ihr Konzept ist Rangordnung und Unterordnung, wo kein Individuum Platz hat. Demnach ist es als Art dem Typ zuzuordnen. Die wenigen Charaktereigenschaften sind deutlich und durch die Geschichte immer gleich. Sie sehen sich als Beschützer, als stark und mächtig und als über dem (zivilen) Gesetz stehend.

Weiters lässt sich ein statisches Figurenprinzip herausfiltern. Ab den 1930er Jahren, wo das Militär erstmals offen in die Politik eingreift, bis heute, einige Ausnahmen ausgenommen, reagiert und agiert es immer gleich. Das Militär griff ein und regierte, solange bis es auf eine nicht mehr zu kontrollierende Ablehnung stieß. Danach zog es sich in die Kasernen zurück, bis es wieder eingriff und das Spiel von vorne begann. Auf ihre Art und Weise ist ihr Verhalten also schlüssig und immer gleich und lässt sich somit auch als eindimensional festlegen.

### 6.6.2.3. *Die Verschwundenen*

Die Verschwundenen und deren Angehörige in die Pfisterschen Kategorien einzuteilen lässt sich nur mithilfe der, wie bei der Zivilbevölkerung angewandten, Durchschnittscharakterisierung bewerkstelligen. Man kann auch sie aufgrund der fehlenden Ordnung, welche zum Beispiel beim Militär eine Rolle spielt, als Individuum betrachten.

Aus den Aufzeichnungen aus dem CONADEP Bericht geht hervor, dass weder das Geschlecht noch das Alter noch der Beruf eine wirkliche Rolle bei der Auswahl der Opfer gespielt hat. Im Nachhinein betrachtet, also aus heutiger Sicht, muss man sie als Typ bezeichnen. Ihr gemeinsames Merkmal ist das Verschwundensein und die Unwissenheit, die sie umgibt. Dadurch werden sie auch zu statischen und eindimensionalen Figuren.

Sie sind nicht mehr da und können sich selbst nicht mehr verändern. Sie bleiben „desaparecidos“ (Verschwundene).

### **6.6.3. Tabellarischer Vergleich**

Aus den vorangegangenen Erläuterungen lässt sich nun folgende Graphik erstellen:

| <b><u>Personen</u></b>         | <b><u>Definitionen</u></b> |           |                 |
|--------------------------------|----------------------------|-----------|-----------------|
| <b><u>Alicia</u></b>           | Individuum                 | Dynamisch | Mehrdimensional |
| <b><u>Roberto</u></b>          | Typ                        | Statisch  | Eindimensional  |
| <b><u>Ana</u></b>              | Typ                        | Statisch  | Mehrdimensional |
| <b><u>Gabi</u></b>             | Typ                        | Statisch  | Eindimensional  |
| <b><u>Zivilbevölkerung</u></b> | Individuum                 | Dynamisch | Mehrdimensional |
| <b><u>Militär</u></b>          | Typ                        | Statisch  | Eindimensional  |
| <b><u>Verschwundenen</u></b>   | Typ                        | Statisch  | Eindimensional  |

Diese Tabelle veranschaulicht, wo sich die Figuren des Films mit den Argentinern decken und lässt durch die folgenden Ebenen, die sich auf diese Erkenntnisse stützen, direkte Vergleiche zwischen Film und Wirklichkeit zu.

#### 1) Alicia und Zivilbevölkerung

Dieser Vergleich wird auch von der Literatur wiedergegeben. So schreibt Bettina Bremme (2000) darüber, dass sich das Publikum mit der Hauptfigur identifizieren soll. Gerade wenn man, wie Alicia in dem Film, nichts getan hat, soll man Verantwortung übernehmen. (vgl. Bremme 2000, S. 91)

## 2) Roberto und Militär

Obwohl Roberto kein sichtbares Mitglied des Militärs ist, wird er dennoch mit diesem verglichen. So schreibt Stephen Hart (2004), dass Aufstieg und Fall des Militärs von der Figur Roberto dargestellt wird. Zuerst noch erfolgreich in der Geschäftswelt, beobachten wir den stetigen Niedergang, je mehr die Wahrheit über das Regime an die Oberfläche dringt. (ebd., S. 118)

## 3) Ana/ Gabi und Verschwundene

Die Konzentration des Films auf ein Kind, Gabi, macht es zum Symbol für all jene Kinder, denen so etwas widerfahren ist. (ebd., S. 118)

Stephen Hart (2004) drückt die Rolle der Gabi im Zusammenhang mit der Wirklichkeit wie folgt aus:

„So the film takes as its theme one particularly unsavoury event of what was going on clandestinely during the Dirty War. And it also makes the choice of focusing on the drama of one particular child, Gabi, as a symbol of what was happening at the time.“ (S. 118)

## 6.7. Ebenen

In diesem Kapitel soll nun deutlich veranschaulicht werden, in welcher Beziehung die Figuren im Film zu den Figuren in Argentinien der damaligen Zeit stehen. Anhand der Entwicklung der Alicia und der Zivilbevölkerung, der Entwicklung Robertos und der Zivilgesellschaft beziehungsweise des Militärs und der Darstellung von Gabi beziehungsweise Ana und der Verschwundenen wird klar, dass der Film gewollte Parallelen zieht und dieser Film durchaus als die Entwicklung des ganzen Landes zu sehen ist.

### 6.7.1. Alicia/ Zivilbevölkerung

Die Entwicklung, die Alicia im Laufe des Filmes nimmt, lassen sich die von Verena Kast (1994) in ihrem Werk „Sich einlassen und loslassen“ definierten vier Phasen der Trauer, ablesen. Diese sind:

- 1) das Leugnen – in dieser ersten Phase die meist wenige Tage andauert, steht das Verleugnen im Vordergrund. Das Entsetzen lähmt

den Betroffenen und er will den Verlust nicht wahrhaben. (ebd., S. 16)

- 2) Zulassen der Gefühle – die verschiedenen Gefühle vermischen sich und brechen heraus. Erst wenn man alle Gefühle und Emotionen zugelassen hat, kann man weitermachen. Oft werden auch Schuldzuweisungen gemacht. Der Betroffene sucht also jemanden, der die Schuld am Verlust trägt. (ebd., S. 16)
- 3) das Suchen, das Finden und die Trennung – in dieser dritten Phase sucht man zum Beispiel in Fotos nach dem Verlorenen. Erst wenn es der Betroffene schafft, sich von der Fantasie zu lösen, kann er zur finalen Trauerphase übergehen. (ebd., S. 17)
- 4) erneuerter Bezug zu sich selbst und der Welt – Das Verlorene wird angenommen. Es wird akzeptiert, dass der Verlust endgültig ist und man schließt damit ab. Der Betroffene kann nun die Lücke mit seinem Alltagsleben vereinbaren und findet neue Wege damit in der Normalität umzugehen. (ebd., S. 17)

Die erste Phase bestimmt den Anfang der Figur. Sie will, nachdem sie die Geschichte ihrer Freundin und deren Erzählung über die Kinder die an Familien einfach verschenkt wurden, nicht wahrhaben. Alicia will nicht glauben, dass ihre Gabi eines dieser Kinder ist. Während sie ihre Nachforschungen betreibt, überkommen sie in einer Szene ganz deutlich ihre Emotionen. Sie fängt beim Durchsehen der alten Sachen von Gabi zu weinen an. Während der dritten Phase sucht sie bei allen Personen und ihr bekannten Institutionen die etwas wissen könnten nach Wahrheit. Sie akzeptiert schließlich den Gedanken, dass Gabi ein Kind von Verschwundenen ist, indem sie Sara anhört und sie schließlich auch zu sich nach Hause nimmt.

Am Ende zieht sie die Konsequenz ihren Mann und ihr bekanntes, sicheres Leben zu verlassen, da sie keine Möglichkeit sieht, mit ihm gemeinsam einen Neuanfang. In der letzten Phase ist sie bereit dazu, diesen Neuanfang alleine zu bestreiten.

Die Entwicklung der Zivilbevölkerung, in Zusammenhang mit den Gräueln, die das Militär über Argentinien gebracht hat, verläuft ähnlich.

Auch diese leugnet zu Beginn die Missetaten der militärischen Obrigkeit. Die Emotionen äußern sich in den vielen Demonstrationen, die gegen Ende der Diktatur allgegenwärtig waren. Mithilfe der vielen Menschenrechtsorganisationen und der eingerichteten CONADEP Kommission ging man auf die Suche nach den Geschehnissen und der Wahrheit. Schließlich ist die vierte Phase der Trauer und deren Bewältigung in den vielen Prozessen und in den Eingeständnissen einzelner Verantwortlicher zu finden. Somit kann ein Akzeptieren, Erinnern und Weiterleben geschaffen werden.

Die Verbindung zwischen Alicia und der Zivilbevölkerung stellt also die Trauerverarbeitung dar. Diese vier Ebenen sind sowohl in ihr als auch im Verhalten der argentinischen Bevölkerung zu finden.

### **6.7.2. Roberto und Militär**

Ein Vergleich zwischen Roberto, der sich am Militär bereichernden Zivilbevölkerung und dem Militär lässt sich durch das gleiche Verhalten ziehen. Roberto sieht sich selbst als liebender Ehemann und Vater, der sich und seine Familie schützen will. Er reagiert mit Gewalt und Drohungen auf seine Umwelt wenn diese seiner Meinung nach, nach Zerstörung seiner Familie trachtet. Deutlich wird dies, als Ana wieder zurück in das Leben seiner Frau tritt. Er äußert sich ganz klar, dass sie und ihresgleichen verscharrt werden sollten wie Müll. Er glaubt an seine Wahrheit und dass man dafür auch Opfer bringen muss. Als er keine Lösung mehr weiß, reagiert er mit Gewalt gegen seine Frau, seine eigene Familie. Auch wenn es um Schuld geht, reagiert er abweisend und sucht diese immer außerhalb und nicht bei sich selbst.

Beim Verhalten des Militärs verhält es sich gleich. Sie sehen sich selbst als Beschützer des Volkes und des Landes, sie reagieren mit Gewalt auf vermeintliche Bedrohungen von außen oder innen. Ihre Wahrheit ist die Richtige und sie bringen Opfer dafür. Auch beim Militär zu dieser Zeit sind für Fehler immer andere verantwortlich sowie die Subversiven oder andere Länder die vermeintliche Unwahrheiten verbreiten, um ihnen und dem argentinischen Volk zu schaden.

Die Ebene, die Roberto und das Militär auf eine Stufe stellt, wäre als allwissender Patriarch zu bezeichnen, welcher sich vor niemandem zu rechtfertigen hat.

Die Angst alles zu verlieren und die Brutalität und Unterdrückung, mit der diese ausgelebt wird, findet sich sowohl bei Roberto als auch bei dem Teil der Bevölkerung welche das Militär unterstützten, und dem Militär wieder.

### **6.7.3. Gabi und Ana/ Desaparecidos**

Die zwei Figuren, die hier mit den Verschwundenen und deren Überlebenden zu vergleichen sind, werden durch die Einsamkeit verbunden. Das Kinderlied, welches Gabi zu Beginn und am Ende des Filmes singt, spielt hierbei eine zentrale Rolle. Sich nicht zu erinnern und Angst vor dem nächsten Schritt zu haben bezeichnet gleichermaßen die Kinder wie auch die Angehörigen oder Zurückgekehrten und bildet somit eine Ebene der Unwissenheit und Unsicherheit. Gabi symbolisiert alle Kinder die in Gefangenschaft geboren und danach weggegeben wurden und die nun um ihre Identität kämpfen. Ana beschreibt gleichzeitig mit ihrem Schicksal das aller Gefolterten und der Vermissten, die sich nun einen Platz in der Gesellschaft zurückerkämpfen müssen, ob nun physisch oder nur in den Köpfen der Menschen, um nicht vergessen zu werden.

## **6.8. Diskurs**

Der Film verdeutlicht, zu welcher Zeit er in Argentinien gedreht und ausgestrahlt wurde. Er behandelt die Diskurse dieser Tage. Das Gräuelt über die Kinder der Verschwundenen und wie man mit dieser Tatsache umgehen soll oder kann. Die Mitschuld des vom Militär profitierenden Bürgertums, welches von Roberto verkörpert wird, und schließlich die Versöhnung.

Anhand der Darstellung eines Kindes, welches einfach an eine andere Familie weitergegeben wurde die es aufziehen als wäre es ihr eigenes, wird das Schicksal dieser angedeutet. Das Problem der Identität und der Suche nach den leiblichen Eltern wird in diesem Film nur ansatzweise durch Alicia behandelt.

Dies entspricht weitgehend der Realität, da zu jener Zeit, also am Ende der Diktatur, die meisten weggebrachten Kinder zu klein waren, um sich selbst darüber Gedanken zu machen. Erst später lenken Filme wie „Cautiva“ von Gaston Biraben, welcher 2003 herauskam, den Fokus auf eigene Suche. In diesem Film wird durch den Gentest bewiesen, dass die Hauptfigur, eine Jugendliche, nicht von ihren leiblichen Eltern großgezogen worden ist. Die fünfjährige Gabi allerdings ist zu jung, um ihr eigenes Schicksal zu wissen oder zu begreifen.

Puenzo stellt die Schuld in den Hintergrund. Die Hauptperson, Alicia, obwohl gebildet und der Oberschicht angehörig, will nichts von all den Gräueln gewusst haben. Eine Anklage, dass diese Blindheit auch Mitschuld trägt an den Geschehnissen, findet sich nicht. Das Mitgefühl, welches der Zuschauer mit Alicia entwickelt, soll eine Aussöhnung und Vergebung bewirken. Dies war auch durchaus ein politischer Weg der dieser Tage eingeschlagen wurde. Zwar begann ein Prozess gegen die ranghöchsten Militärs, aber das Schlusspunktgesetz, welches jede weitere Anklage unmöglich machte, sollte zum Vergessen und zur Aussöhnung beitragen. Die Mehrheit der Zivilbevölkerung wollte von nichts gewusst haben und lieber weiterleben denn sich mit der Vergangenheit intensiv auseinandersetzen. Die Zukunft schien wichtiger.

Die Abwesenheit des Militärs im Film spiegelt durchaus die Realität wider. Am Ende der Diktatur und zu Beginn der Demokratie zogen sich die Militärs zurück in ihre Kasernen und ließen den Dingen ihren Lauf. Trotz einiger Aufstände und Drohungen ihrerseits, die ja auch im Schlusspunktgesetz deutlich wurden, waren sie weitgehend von der Bildfläche verschwunden. Die Verantwortlichen waren also nicht mehr zu sehen, so wie sie im Film nicht zu sehen sind.

Die allgemeine Unsicherheit, wie es in der Zukunft weitergehen wird und was diese für das Land und die Menschen bringt, wird durch das offene Ende, indem Alicia aus der Wohnung geht und die Türe hinter ihrer Vergangenheit schließt, gewahrt. Wie es für die meisten Angehörigen, also im Film Sara, weitergehen sollte, wird im Film durch die letzten Kommentare von Alicia zu Sara ausgedrückt. Sie meint, dass sie anrufen wird. Für Sara bedeutet dies also Warten.

Auch den Menschen in Argentinien blieb nichts anderes über, als auf Aufarbeitung, Erklärungen und das Wissen über die tatsächlichen Geschehnisse zu warten.

Die Filme jener Zeit behandeln das Thema der Militärdiktatur eher behutsam und subtil. So auch „Sur“ in dem es vorrangig um die Rückkehr und die Wiedereingliederung in die Gesellschaft, ob jetzt aus der Gefangenschaft oder aus dem Exil, geht. Auch das Drama „Hombre mirando al Sudeste“ (1986) (Mann, nach Südosten schauend) lässt sich mit der Militärdiktatur in Verbindung bringen. So schreibt Bettina Bremme (2000), das Werk „lässt sich als Allegorie auf die Diktatur lesen.“ (S.130) In dieser Anstalt werden Patienten mit Gewalt ruhiggestellt und Abweichungen werden brutal geahndet.

Nur „La noche de los lápices“ zeigt deutlich, wohin die Menschen verschwunden waren. Es ist einer der wenigen Filme, die sich zu der damaligen Zeit direkt mit den Gräueln auseinandersetzen und dies deutlich zeigen. Diese Operation war eine der wenigen, deren Informationen, nicht zuletzt dank Pablo Diaz, dem einzigen Überlebenden, an die Öffentlichkeit gelangten und somit auch im gesellschaftlichen Diskurs standen.

Es lässt sich sagen, dass es zu dieser Zeit kaum möglich gewesen wäre, einen harschen, in aller Deutlichkeit anklagenden Film zu zeigen, denn die Schrecken der Vergangenheit waren noch zu deutlich zu spüren. Die meisten Filme dieser Zeit gliederten sich in den gesellschaftlichen Diskurs ein und passten sich ihm an.

## **6.9. Fazit**

Durch das Bilden dieser Verknüpfungsebenen zwischen Film und Wirklichkeit, zwischen den einzelnen Figuren und deren Pendanten der verschiedenen Gesellschaftsgruppen im Argentinien der damaligen Zeit lässt sich dieser Film als Spiegel der Zeit und Gesellschaft in Argentinien dieser ersten Tage nach dem Ende der Diktatur erkennen. Puenzo hat mithilfe seines Films anhand der Entwicklung und Geschichte einer Familie die Entwicklung der Zivilbevölkerung und des Militärs aufgezeigt und somit einen wichtigen Beitrag für die Erinnerung geleistet.

## 7. Nachwort

Mit dieser Arbeit sollte die Frage geklärt werden, ob im Film „La historia oficial“ die Gesellschaft und deren unterschiedlichen Gruppierungen der damaligen Zeit wiedergegeben wurden. Durch die klaren Parallelen und verschiedenen aber vergleichbaren Ebenen, die gezogen wurden, lässt sich klar erkennen, dass der Film, obwohl „La historia oficial“ eine erfundene Geschichte ist, klar die Situation wider spiegelt. Auch wenn Auslassungen vorhanden sind, sind auch diese begründet. So zum Beispiel, dass keine deutliche Anklage gegen die Schergen hervortritt, oder, dass die wirklichen Opfer, die Verschwundenen nicht auftauchen. Der Film „La historia oficial“ schafft es, einen Eindruck zu hinterlassen, wie das Land und die neue Demokratie damals mit der Vergangenheit umzugehen versuchte.

Das das Thema rund um die Schrecken der Militärdiktatur noch längst nicht zur Vergangenheit gehört, beweisen viele Filme, die immer noch produziert und gezeigt werden. Nicht zuletzt der Dokumentarfilm „The disappeared“ vom amerikanischen Regisseur Peter Sanders aus dem Jahr 2009 zeigt, dass die Aufarbeitung noch nicht abgeschlossen ist und dieses Thema im Film noch immer Beachtung bekommt.

Auch wenn sich der Schwerpunkt mittlerweile verlagert hat. War man in den damaligen Filmen, wie auch in der Politik, auf Versöhnung aus, so findet sich in den neueren Produktionen wenig Versöhnliches und stärker eine deutliche Anklage. Eine weitere Neuerung sind die Filme zur Identitätssuche der Kinder der Verschwundenen. Albertina Carri, eine von diesen, legt ein halbdokumentarisches Zeugnis ihrer Suche in dem Film „Los Rubios“ aus dem Jahre 2003 ab. Somit ist ein neuer Ansatz und ein neuer Zugang zu der Vergangenheit und der persönlichen Erfahrungen in den Filmen vorhanden.

Die Forschung zu diesen filmischen Zeugnissen der argentinischen Vergangenheit hat gerade erst begonnen und birgt noch viele Themen und Ansätze, die Filme um und über diese Zeit unter verschiedenen Gesichtspunkten zu behandeln.

## 8. Bibliographie

### Literatur

Barnard, Timothy (1997): Popular Cinema and Populist Politics. In: Martin, Michael T. (Hrsg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit, S. 443-455

Barnard, Timothy (Hrsg.) (1996): South American Cinema. A critical Filmography, 1915 – 1994. New York u.a.

Bordwell, David (1985): Narration in the Fiction Film. London

Boris, Dieter & Hiedl Peter (1978): Argentinien. Geschichte und politische Gegenwart. Köln

Boris, Dieter & Tittor, Anne (2006): Der Fall Argentinien. Krisen, soziale Bewegungen und Alternativen. Hamburg

Bremme, Bettina (2000): Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film – Streiflichter von unterwegs. Stuttgart

Bremme, Bettina (2009): Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche. Stuttgart

Bullerjahn, Claudia (2001): Grundlagen und Wirkung von Filmmusik. Augsburg

Castaldi, Juan Carlos (Red.) (1982): Melancholie der Vorstadt: Tango. Berlin

CONADEP (1986): Nunca más. Informe De La Comision Nacional Sobre La Desaparicion De Personas. Buenos Aires (Übersetzung: Cortés-Ahumada, Cristián (1987) : Nunca más – Niemals wieder. Weinheim u.a.)

Encke, Ulrich (1991): 8mal Argentinien. München u.a.

Feitlowitz, Marguerite (1998): A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture. New York u.a.

Finkielman, Jorge (2004): The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History. Jefferson u.a.

Foster, David William (1992): Contemporary Argentine Cinema. Columbia u.a.

Hart, Stephen (2004): A companion to Latin American Film. Woodbridge

Institut für Filmwissenschaft (Hrsg.) (1966): Film im Aufbruch. Eine Dokumentation über Filmentwicklungen in Afrika und Südamerika. Berlin/Leipzig

Kahle, Günter (1989): Lateinamerika-PLOETZ. Geschichte der lateinamerikanischen Staaten zum Nachschlagen. Würzburg

Kast, Verena (1994): Sich einlassen und loslassen. Neue Lebensmöglichkeiten bei Trauer und Trennung. Freiburg im Breisgau/Wien

Lewis, Daniel K. (2001): The History of Argentina. Westport u.a.

Luhmann, Niklas (1970): Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. Wiesbaden

Marchak, Patricia (1999): God's assassins. State terrorism in Argentina in the 1970s. Montréal u.a.

Meyer, Corinna (1996): Der Prozeß des Filmverstehens. ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss. Alfeld/Leine

Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart (2., überarbeitete Auflage; Erstausgabe 2003)

Münster, Arno (1977): Argentinien – Guerilla und Konterrevolution. Arbeiterkämpfe gegen oligarchische Diktatur und Gewerkschaftsbürokratie. München

Nash, Constance/Oakey, Virginia (1997): The screenwriter's Handbook. what to write, how to write it, where to sell it. New York

Page, Joanna (2009): Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema. Durham u.a.

Peralta-Ramos, Monica (1992): The political economy of Argentina. Power and Class since 1930. Boulder u.a.

Pfister, Manfred (2001): Das Drama. Theorie und Analyse. Stuttgart (11., Auflage; Erstausgabe 1977)

Riekenberg, Michael (2009): Kleine Geschichte Argentiniens. München

Romero, Luis Alberto (2002): A History of Argentina in the twentieth Century. University Park

Schaar, Ulrike (Hrsg.) (1987): Die offizielle Geschichte von Luis Puenzo : Begleitheft zum Film. Duisburg

Schäffauer, Markus Klaus (2002): Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980. In: Bodemer, Klaus (Hrsg.): Argentinien heute. Politik, Wirtschaft Kultur. Frankfurt a.M., S. 497-527

Schumann, Peter B. (1976): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München/Wien

Schumann, Peter B. (1982): Handbuch des lateinamerikanischen Films. Frankfurt a.M.

Sommavilla, Antonio (1996): Wirtschaft und Gesellschaft im Wandel: Argentinien. Frankfurt a.M./Wien u.a.

Straßner, Veit (2007): Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile. Wiesbaden

Thompson, Kristin (1999): Storytelling in the new Hollywood. understanding classical narrative technique. Cambridge u.a.

Weidinger, Andreas (2006): Filmmusik. Konstanz

Wulff, Hans J. (1999): Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen

## **Internet**

Der Spiegel 46/1977 (07.11.1977): Wir haben Remedur geschaffen. Zugriff am 01.07.2011 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40736403.html>

Der Standard (19.11.2009): Gesetz zu Zwangs-DNA-TEST für Diktaturoffer beschlossen. Zugriff am 14.09.2010 unter <http://derstandard.at/1256745244686/Gesetz-zu-Zwangs-DNA-Test-fuer-Diktaturoffer-beschlossen>

Drama bei Freytag. Zugriff am 15.06.2011 unter <http://www.magic-point.net/fingerzeig/literaturgattungen/drama/drama-freytag/drama-freytag.html>

Goodman, Walter (08.11.1985): La Historia Oficial (1985) Screen: Argentine Love and Loss. Zugriff am 22.03.2011 unter <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9905EED81538F93BA35752C1A963948260>

Liedtext "en el país de nomeacuerdo". Zugriff am 19.10.2010 unter <http://www.silvitablanco.com.ar/paisdenomeacuerdo/enelpaisdenomeacuerdo.htm>

Strafanzeige gegen argentinische Militärs wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Völkermord während der Diktatur 1976 bis 1983. Zugriff am 09.12.2010 unter [http://www.ecchr.eu/argentinien\\_fälle/articles/Argentinien\\_Dokumente.html?file=tl\\_files/Dokumente/Universelle%20Justiz/Strafanzeigen%20wegen%20Voelkermords.pdf](http://www.ecchr.eu/argentinien_fälle/articles/Argentinien_Dokumente.html?file=tl_files/Dokumente/Universelle%20Justiz/Strafanzeigen%20wegen%20Voelkermords.pdf)

Straßner, Veit (11.2010): Ein ambivalentes Verhältnis, Religion und Macht in Lateinamerika – ein historischer Überblick. In: Lateinamerika Nachrichten 437. Zugriff am 31.03.2011 unter <http://www.lateinamerikanachrichten.de/index.php?/artikel/3962.html>

The dissapeared. Zugriff am 25.10.2010 unter [www.thedissapearedmovie.com/espanol.html](http://www.thedissapearedmovie.com/espanol.html)

Trigon Film. Zugriff am 14.03.2011 unter [http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando\\_Solanas](http://www.trigon-film.org/de/directors/Fernando_Solanas)

Vogt, Jürgen (2010): Aufarbeitung der Militärdiktatur. Zugriff am 12.09.2010 unter <http://www.taz.de/1/politik/amerika/artikel/1/aufarbeitung-der-militaerdiktatur>

### **Filme**

Olivera, Héctor (Regisseur) (1986): „La noche de los lápices“. Argentinien

Puenzo, Luis (Regisseur) (1985): „La historia oficial“. Argentinien

Solanas, Fernando E. (Regisseur) (1988): „Sur“. Argentinien/Frankreich

## Anhang

EN EL PAÍS DE NOMEACUERDO von María Elena Walsh

En el país de Nomeacuerdo  
doy tres pasitos y me pierdo.

Un pasito para aquí,  
no recuerdo si lo di.

Un pasito para allá,  
¡Hay que miedo que me da!

Un pasito para atrás,  
y no doy ninguno mas.

Porque ya, ya me olvidé  
donde puse el otro pie.

(<http://www.silvitablanca.com.ar/paisdenomeacuerdo/enelpaisdenomeacuerdo.htm>, 19.10.2010)

Übersetzung der Verfasserin:

In einem Land Namens „Ich erinnere mich nicht“  
Gehe ich drei Schritte und verliere mich/bin verloren.

Einen Schritt hierhin,

Ich erinnere nicht, ihn gemacht zu haben.

Einen Schritt dorthin,

hay, wie ich mich fürchte!

Eine Schritt zurück,

und ich gehe keinen Schritt weiter/tue keinen Schritt mehr.

Weil ich schon vergessen habe

wo ich den anderen Fuß hinggesetzt habe.

## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit behandelt den Film „La historia oficial“ und dessen Vergleichbarkeit mit der politischen Situation, der Gesellschaft und des Militärs in Argentinien nach der letzten Militärdiktatur.

Argentinien, das zweitgrößte Land Südamerikas, hatte ab den 1930ern bis 1983 eine Militärdiktatur nach der anderen. Die Letzte, von 1976 bis 1983, kann als eine der blutigsten und grausamsten dieses Landes bezeichnet werden.

Diese Arbeit setzt sich mit der Politik- und Filmgeschichte auseinander, um dann in der Analyse eines Filmes, dem bekanntesten der kurz nach der letzten Militärdiktatur erschienen ist, „La historia oficial“ Parallelen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu ziehen.

Die fünf Kapitel dieser Arbeit unterteilen sich wie folgt:

- **Politikgeschichte:** In diesem Kapitel wird ein Überblick über die Geschichte des Landes von der Eroberung bis heute gegeben. Das Hauptaugenmerk liegt auf der letzten Militärdiktatur und schließlich auf der Vergangenheitsbewältigung der verschiedenen darauf folgenden gewählten Präsidenten.
- **Filmgeschichte:** Dieser Abschnitt setzt sich mit der Filmgeschichte dieses Landes auseinander und schafft eine Wissensgrundlage über das Medium Film im Pampastaat. Besonders wird auf die Blütezeit der 60er Jahre und die Kulturhochzeit der neuen Demokratie nach 1983 eingegangen.
- **Methode:** Um den von mir ausgesuchten Film mit der Wirklichkeit vergleichen zu können, wurden einige theoretische Ansätze aus der Film- und Theaterwissenschaft herangezogen, die in diesem Kapitel vorgestellt und erörtert werden.

- Die Filme: Um in Folge näher auf die Filme eingehen zu können, gibt dieses Kapitel eine Einführung in die drei behandelten Produktionen. „La historia oficial“ wird mit einer genauen Inhaltsangabe am Detailliertesten beschrieben.
- Die Analyse: In diesem Kapitel wird der Film Schritt für Schritt, wie in der Methode zuvor beschrieben, analysiert und mit der Realität verglichen. Die Parallelen werden gleich gezogen und verschiedene Ebenen lassen einen Vergleich zwischen Figuren und Gesellschaft zu. Schließlich wird der Film in den öffentlichen Diskurs eingeordnet und somit gezeigt, dass „La historia oficial“ auch in diesem Zusammenhang ein Zeugnis seiner Zeit ist.

# ULLA WENTENSCHUH

## Persönliche Daten:

Geboren am 1.5.1985  
Geburtsort: Wien  
Staatsbürgerschaft: Österreich

## Schulische Ausbildung & Universität

|                            |   |
|----------------------------|---|
| <b>Wintersemester 2009</b> | Beginn der Diplomarbeit in Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu dem Thema „Bilder und Szenen des Vergessens. Darstellung und Vergleich zwischen dem Film „La historia oficial“ und der Situation Argentiniens nach der letzten Militärdiktatur.“ |
| <b>Sommersemester 2008</b> | Beginn des Studiums Romanistik – Castellano   |
| <b>Wintersemester 2007</b> | Beginn des Studiums: Skandinavistik – Schwedisch  |
| <b>Sommersemester 2007</b> | Beginn des Studiums: Deutsch als Zweit-/ Fremdsprache   |
| <b>Wintersemester 2003</b> | Beginn des Studiums: Theater-, Film-, und Medienwissenschaft  |
| <b>2003</b>                | AHS Matura, Realgymnasium   |
| <b>1995 – 2003</b>         | Bundesgymnasium/ Realgymnasium<br>Geringergasse 2, 1110 Wien  |
| <b>1991 – 1995</b>         | Volkschule Herderplatz in 1110, Wien  |

## Zusätzliche Ausbildungen

|  |  |
|--|--|
| <b>Jänner 2007 – Mai 2010</b>                    | Tanzausbildung in „The Lester Horton Modern Technique“ bei Neil Whitehead, move on dance center Wien |
| <b>Wintersemester 2004 – Sommersemester 2006</b> | Teilnahme am Urania Musicallehrgang – im Zuge dessen an insgesamt 4 Produktionen mitgewirkt          |

## Sprachkenntnisse

|                |               |
|----------------|---------------|
| <b>Deutsch</b> | Muttersprache |
|----------------|---------------|

|                    |   |
|--------------------|---|
| <b>Englisch</b>    | C1 (sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift) |
| <b>Spanisch</b>    | B1 (sehr gute Grundkenntnisse)                |
| <b>Französisch</b> | A2 (gute Grundkenntnisse)                     |
| <b>Schwedisch</b>  | A1 Grundkurs Universität Wien                 |

**Arbeit im universitären Bereich**

|                             |  |
|-----------------------------|--|
| <b>seit September 2009</b>  | freie Dienstnehmerin der Universität Wien für Literaturrecherchen des Projektes „autnes“ (Austrian National Election Study) des Instituts für Staatswissenschaft |
| <b>Februar bis Mai 2009</b> | Freie Mitarbeiterin des Projektes „autnes“, zuständig für Interviews mit Gewerkschaftsvorsitzenden und Nationalratsabgeordneten                                  |
| <b>2006 – 2009</b>          | freie Mitarbeiterin des Projektes „autnes“   |