



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gesellschafts- und Regimekritik im argentinischen
Film während der Militärdiktatur 1976-1983“

Verfasserin

Lea Wanek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik, Spanisch

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

„Kritiken, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten.“

frei nach Karl Kraus

DANKSAGUNG

Zu allererst möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Kathrin Saringen für ihre exzellente fachliche Unterstützung bedanken und dass sie trotz übermäßiger Beanspruchung immer Zeit für die Beantwortung meiner Fragen fand.

Des Weiteren gilt mein Dank auch Amnesty International Wien, und speziell Frau Dr. Andrea Strasser, die mir nicht nur Einblicke in das spannende Tätigkeitsfeld von Amnesty International gewährt hat, sondern auch den Zugang zu Informationen von Zeitzeugen der argentinischen Diktatur ermöglicht hat.

Mein besonderer Dank gilt auch meinen Eltern Dipl.-Ing. Eva Fleischer und Dr. Thomas Wanek für ihre langjährige emotionale und finanzielle Unterstützung, aber auch für ihre Geduld und das Verständnis, das sie mir und meiner Studententätigkeit immer entgegengebracht haben.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Bruder Simon Wanek für all die physische und geistige Nahrung, die er mir hat zukommen lassen, bedanken, die meine Ideen oft erst zur Entfaltung brachten, sowie bei Mag. Uli Breunig für seine unzähligen Stunden technischen Beistandes, seine wertvollen Korrekturen, sowie für seine Unterstützung und Fürsorge während unserer gemeinsamen Studienzeit.

Ferner bin ich Barbara Schubert zum einen für ihr professionelles Lektorat und zum anderen für ihre Begleitung durch alle denkbaren Phasen des Studienlebens dankbar.

Zu guter Letzt gilt mein Dank auch meinen Mitbewohnern und FreundInnen, die mir durch mehr als eine schreibintensive Nacht und viele Lerntage geholfen haben und Gerhard Oberschlick dafür, dass er mich an seinem Wissen über Karl Kraus hat teilhaben lassen.

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst habe. Die verwendeten Gedanken aus fremden Quellen sind als solche erkenntlich gemacht und die für die Entstehung der Diplomarbeit verwendete Literatur wurde ausnahmslos in der Bibliographie angegeben.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Geschichte Argentiniens	5
2.1	Instabilität und beginnende Gewalt 1966-1976	5
2.1.1	Cordobazo	6
2.1.2	Rückkehr Peróns	7
2.1.3	Isabel Peróns Präsidentschaft	10
2.2	Die letzte Militärdiktatur 1976 - 1983	11
2.2.1	Gesetzgebung	13
2.2.2	Pressezensur	15
2.2.3	Systematische Auslöschung „Subversiver“ - <i>los desaparecidos</i>	16
2.2.4	Las madres de la Plaza de Mayo	21
2.2.5	Die Fußballweltmeisterschaft 1978	22
2.2.6	Erneuerung der Militärjunta und der Falklandinsel Krieg	22
2.2.7	Das Ende der Militärjunta	23
3	Filmlandschaft Argentiniens zwischen 1976 und 1983	26
3.1	Filme aus dem Exil	27
3.2	Filme aus Argentinien	28
4	„Tiempo de revancha“: Eine Filmanalyse	34
4.1	Biographie des Regisseurs	35
4.2	Synopsis	37
4.3	Struktur	40
4.4	Themen	40
4.5	Charaktere	45
4.5.1	Pedro Bengoa	45
4.5.2	Amanda Bengoa	46
4.5.3	Dr. Larsen	47
4.5.4	Bruno Di Toro	48
4.5.5	El Padre	49
4.5.6	Ingeniero Rossi	49
4.5.7	Ingeniero Basile	50
4.5.8	Golo	50
4.5.9	Bautista	51
4.6	Funktion der Charaktere	51
4.7	Technische Analyse	54
4.7.1	Musik	54
4.7.2	Kamera	56
4.7.3	Licht und Farben	59
4.7.4	Ästhetik/Strategie der Selbstzensur	61

5	„Camila“: Eine Filmanalyse	63
5.1	Biografie der Regisseurin	64
5.2	Synopsis	66
5.3	Struktur	69
5.4	Entstehungskontext	69
5.5	Themen	70
5.6	Charaktere	73
5.6.1	Camila O’Gorman	73
5.6.2	Ladislao Gutiérrez	76
5.6.3	Adolfo O’Gorman	77
5.6.4	Joaquina O’Gorman	78
5.6.5	„La Perichona“	79
5.6.6	Jose Marias	80
5.6.7	Monsignore Elortondo	80
5.6.8	Ignacio	81
5.7	Funktion der Charaktere	81
5.8	Technische Filmanalyse	83
5.8.1	Musik	83
5.8.2	Kamera	85
5.8.3	Licht und Farben	86
6	Filmvergleich: „Tiempo de revancha“ und „Camila“	90
7	Conclusio	93
8	Bibliographie	96
8.1	Filme	96
8.2	Literaturverzeichnis	96
8.3	Internetquellen	96
9	Abbildungsverzeichnis	98
10	Technische Daten	100
10.1	Technische Daten „Tiempo de revancha“	100
10.2	Technische Daten „Camila“	100
11	Abstract	102
12	Zusammenfassung	103
13	Curriculum Vitae	104

1 Einleitung

Mit dem 24. März 1976 wurde eines der dunkelsten Kapitel Argentinien's Geschichte eröffnet. Die Militärjunta rund um General Videla leitete die nachträglich als „Schmutziger Krieg“ bekannte Phase ein, gekennzeichnet durch Verfolgung sogenannter Subversiver, Entführungen, Massenmorde und Kindesraub. Die Bevölkerung lebte in ständiger Angst, politisch verdächtig zu sein und deshalb verschleppt und getötet zu werden. Wer unverdächtig blieb, war zumeist mit einer finanziell schwierigen Lage konfrontiert. Wer nicht in irgendeiner Form Teil des Machtapparates war oder sich mit dessen Gesellschafts-, Wirtschaftspolitik und Methoden arrangierte, verbrachte Zeiten voll Sorge um das Leben von Freunden, Angehörigen, sowie das eigene, und/oder wie man das tägliche Leben finanziell bestreiten sollte. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 218ff)

Die argentinische Gesellschaft suchte einmal mehr in Film, Theater und in der bildenden Kunst das Ventil für ihre prekäre Situation. Die politischen Veränderungen fanden -wie bereits so oft- Eingang in die Werke dieser Zeit *„Argentine film has often been inspired by historical events, and political history seems to provide it with endless raw material in a society always obsessed with national identity and ideological conflict.“* (Reati 1989: 25)

Nach einer anfänglichen Schockstarre erholte sich die zensureingeschränkte argentinische Filmindustrie und es entstand eine Vielzahl unterschiedlicher, international sehr erfolgreicher Filme. Ziel dieser Arbeit ist es, die Bedeutung dieser Filme in Bezug auf ihre kritische Stimme gegenüber der Militärjunta herauszuarbeiten. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit in den Filmen, die in den Jahren zwischen 1976 und 1983¹ gedreht und produziert wurden, Regime- beziehungs-

¹Auch wenn das Erscheinungsdatum des behandelten Films „Camila“ (1984) nicht in diesen Zeitraum fällt, so wurde er doch in dieser Zeit produziert und ist unter anderem deswegen zu dem filmischen Kanon dieser Epoche zu zählen, sowie dahingehend zu interpretieren.

weise Gesellschaftskritik geübt wurde und welche Strategien gegebenenfalls für diese Auseinandersetzung gefunden wurden. (vgl. Millán 2001: 108f)

Dazu möchte ich mich zu Beginn einem kurzen geschichtlichen Überblick widmen, in dem ich vorrangig auf die konkreten Repressions- und Zensurmaßnahmen eingehen werde. Erst diese Analyse der Unterdrückungsmaschinerie ermöglicht später, darauf bezogene filmische Referenzen als solche zu identifizieren. Anschließend werde ich ein kleines Panorama der argentinischen Filmlandschaft zu Zeiten Videlas und seinen beiden Nachfolgern zeichnen. Diese kontextuelle Einbettung soll mir in der Folge ermöglichen, anhand von zwei exemplarischen Filmanalysen der Filme „Tiempo de revancha“ (1981) und „Camila“ (1984), die Bearbeitung der politischen Situation aufzufächern und sie auf Strategien der Kritikäußerung hin zu untersuchen. Abschließend werde ich Gemeinsamkeiten der beiden Filme, ein Resümee der enthaltenen Kritik und nicht zuletzt ihre Bedeutung für nachfolgende Generationen darzulegen versuchen.

2 Geschichte Argentinien

2.1 Instabilität und beginnende Gewalt 1966-1976

Mit dem Sturz Juan Peróns erster Regierung (nach seinen ersten beiden Amtszeiten als Präsident) brach in Argentinien eine Phase größter politischer Instabilität an, die über ein halbes Jahrhundert andauern sollte. Zwischen 1955 und 1966 wechselten sich schwache Zivilregierungen und das Militär an der Macht ab. Am 28. Juni 1966 folgte auf die letzte entmachtete Regierung eine Phase militärischer Herrschaft, die als „Revolución Argentina“ bezeichnet wird. General Juan Carlos Onganía, Anführer der Fraktion „Azules“, wurde von den Streitkräften zum Präsidenten bestellt und leitete damit eine autoritäre siebenjährige Phase ein, in der alle politischen Parteien aufgelöst wurden und jede politische Betätigung verboten wurde. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 210 und URL 1)

Das Vorgehen wurde mit dem vorgeblichen Versagen der Demokratie und der Konstatierung einer nationalen Krise gerechtfertigt. Die neu installierte Regierung postulierte in dem Dokument *Anexo 3 del Acta de la Revolución Argentina* ihre angestrebten Ziele folgendermaßen: (vgl. URL 1)

“Consolidar los valores espirituales, elevar el nivel cultural, educacional y técnico; eliminar las causas profundas del actual estancamiento económico, alcanzar adecuadas relaciones laborales, asegurar el bienestar social y afianzar nuestra tradición espiritual basada en los ideales de libertad y dignidad de la persona humana, que son patrimonio de la civilización occidental y cristiana; como medios para restablecer una auténtica democracia representativa en la que impere el orden dentro de la ley, la justicia y el interés del bien común, todo ello para reencauzar al país por el camino de su grandeza y proyectarlo hacia el exterior.” (URL 1)

Um all dies erreichen zu können, musste - dem Verständnis der Regierenden nach - auch die Selbstverwaltung der Universitäten aufgehoben werden. In

der Nacht des 29. Juli 1966 (*Noche de los bastones*) gingen Polizei und Streitkräfte brutal gegen StudentInnen und ProfessorInnen - vor allem der Fakultät Naturwissenschaften und Philosophie - vor. In folge dessen wurden hunderte ProfessorInnen entlassen oder traten zurück und flohen später ins Ausland.

2.1.1 Cordobazo

Drei Jahre später kam es zum ersten gemeinsamen Protest der ArbeiterInnen und der StudentInnenbewegung gegen die Repression der Exekutive, genannt *Cordobazo*.

Die StudentInnen, die bis dato ein wahrliches Bollwerk des Antiperonismus waren, verwandelten sich plötzlich mehrheitlich zu Peronisten. Neben den vielen neuen intellektuellen Anhängern sahen nun auch sie die revolutionäre Kraft dieser Bewegung. Eva Perón avancierte zur großen Identifikationsfigur, gleichzeitig wurde das sozialistische Vaterland propagiert.

Noch im selben Jahr des *Cordobazo* wurde Augusto Vandor ermordet und ein Jahr darauf General Aranburu entführt und in weiterer Folge ebenfalls getötet. Dies waren die beiden ersten offiziellen Auftritte der *Montoneros*, einer bewaffneten, peronistischen Jugendorganisation.

Onganía wurde in der Zwischenzeit von General Levingston als Präsident abgelöst, doch auch er vermochte nichts Grundlegendes zu ändern. So kam es 1971 abermals zu gewalttätigen Auseinandersetzungen in Córdoba, die dazu führten, dass der Oberkommandierende der Armee - General Lanusse - die Regierungsgeschäfte übernahm. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 212)

Bereits im November 1970 hatten die politischen Kräfte des Landes einen Versuch zu einer Koalition unter dem Namen *Hora del Pueblo* unternommen. (vgl. URL 1) Peronismus und Radikalismus forderten damit gemeinsam die kompromisslose Wiedereinführung der Demokratie. Der designierte Regierungsleiter

Lanusse suchte daher gleich nach seiner Machtübernahme den Dialog und vor allem einen Kompromiss mit jenem politischen Bündnis, um mit der Unterstützung der beiden großen Parteien an der Macht bleiben zu können und nicht so wie seine Vorgänger daran zu scheitern. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 212)

Währenddessen nahm die Gewalt zu, denn mittlerweile waren mehrere bewaffnete politische Organisationen aktiv. Die drei wichtigsten waren die bereits genannten *Montoneros*, die *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)* - beide peronistisch - und das *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)*, das wiederum trotzkistisch war.

Wider Erwarten unterstützte Juan Perón medial die bewaffneten Gruppen, anstatt sie zu verurteilen. Dies führte nicht nur zu einem regen Zulauf zu eben jenen agierenden Gruppierungen, sondern auch zu einem immensen Popularitätsanstieg und breiter Zustimmung seitens der Zivilbevölkerung, „*die mittlerweile Gewaltanwendung als legitimes Mittel gegen das autoritäre Regime billigte.*“ (Carreras & Potthast 2010: 212) Mit dieser Entwicklung einhergehend, fand auch eine heftige Peronisierung des linken Lagers statt. Linke ganz verschiedener Fraktionen waren sich in der Forderung nach einer Rückkehr Peróns und einer politischen Umgestaltung durch ihn einig. Der Ruf nach dem exilierten Expräsidenten schwappte sogar auf jene politischen Gruppen über, die sich an sich nicht zur Peronisten zählten. Allerdings war man auch bereits in diesen Reihen zur Erkenntnis gekommen, dass eine Entschärfung der aufgeheizten Situation und ein friedlicher Ausgang nur durch die Anwesenheit Peróns in Argentinien gewährleistet werden könnte. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 213)

2.1.2 Rückkehr Peróns

Im November des folgenden Jahres kam Perón dann für einen Monat in sein Heimatland zurück, um mit der Führung aller anderen politischen Parteien

Gespräch zu führen. Es gelang ihm dabei, das Wahlbündnis *Frente Justicialista de Liberación Nacional* (FREJULI) zu formieren, an dem sich allerdings die UCR nicht beteiligte. Perón, dem die Kandidatur immer noch untersagt war, nominierte Héctor Cámpora als seinen Stellvertreter, weil dieser als loyal galt und gleichzeitig bei der Jugend hohes Ansehen genoss. Bei den Wahlen am 11. März 1973 konnte das Bündnis FREJULI 49,5% der Stimmen erlangen und ging damit als eindeutiger Wahlsieger hervor.

Der Peronismus kam so auf demokratischem Wege wieder an die Macht und Perón machte von Madrid aus deutlich, dass er nun die Unterordnung der politischen gewalttätigen Jugendorganisationen genauso forderte, wie die Einstellung ihrer Guerillatätigkeit. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 213)

Bereits in der Anfangsphase litt das Kabinett unter Cámpora, in dem die verschiedensten Sektoren des Peronismus vertreten waren, unter den sozialen Spannungen des Landes. Der Wirtschaftsminister versuchte verzweifelt durch staatliche Investitionen einerseits die Wirtschaft anzukurbeln und andererseits die sozialen Konflikte einzudämmen. Dank des Drucks durch Perón kam es sogar zu einer Unterzeichnung eines Sozialpaktes durch den Gewerkschaftsgeneralsekretär und der Regierung, der die Lohnerhöhung reglementierte. Doch die soziale Mobilisierung ließ sich auch durch einen so breiten Pakt nicht mehr unterbinden. Es kam zu zahlreichen Besetzungen von öffentlichen Einrichtungen, Medien und Fabriken in ganz Argentinien. Am 20. Juli 1973 kehrte Juan Domingo Perón dann tatsächlich aus dem Exil zurück und wurde von über zwei Millionen Menschen beim Flughafen Ezeiza erwartet. Die verschiedenen peronistischen Gruppen rivalisierten um die beste Sicht auf den lang ersehnten politischen Führer und gleichzeitig um eine Gelegenheit, ihre eigene Macht demonstrieren zu können. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 214)

„Rechtsgerichtete Gruppen, die als Sicherheitsdienst für die Kundgebung beauftragt worden waren, eröffneten vom Podium aus das Feuer,

um dem massiven Druck der Linken standzuhalten. So gab es zahlreiche Tote und Verletzte. Das Flugzeug, in dem der so sehnsüchtig erwartete Perón saß, musste zu einem andern Flughafen umgeleitet werden, und das erhoffte Fest wurde zu einem Trauertag.“ (Carreras & Potthast 2010: 214)

Dieses tragische Ereignis machte den großen internen Konflikt des Peronismus mehr als sichtbar. Jede Fraktion sah in ihrem Anführer andere Werte und Qualitäten vereint.

Wenig später traten Cámpora und sein Vizepräsident zurück. Der Präsident des Senats - an sich verfassungsmäßiger Nachfolger - war bereits davor auf Auslandsreise geschickt worden, sodass nach einer kurzen interimistischen Regierungsperiode des Präsidenten des Abgeordnetenhauses, Raúl Lastiri, Neuwahlen ausgerufen wurden. Diese Wahlen konnte Perón am 23. September desselben Jahres mit 62% Mehrheit für sich entscheiden und wurde damit mit 78 Jahren zum dritten Mal Präsident. Seine dritte Frau, María Estela Martínez de Perón, genannt Isabel, wurde Vizepräsidentin und sollte schon bald die erste weibliche Präsidentin Argentiniens werden und eine nicht unwesentliche Rolle in dem abermaligen Übergang von Demokratie zur Militärregierung spielen. Wenige Tage nach der Wahl wurde der Generalsekretär der CGT von den Montoneros ermordet, während Präsident Perón - wieder im Amt - versuchte, den Sozialpakt aufrecht zu erhalten.

Er versuchte den Umverteilungskampf zwischen ArbeitgebernInnen und -nehmernInnen langfristig zu mäßigen und außerdem die argentinischen Unternehmen gegenüber den multinationalen zu stärken. Dabei stützte er sich unter anderem auf „alte“ Peronisten und Gewerkschaftsfunktionäre, die vor allem gegenüber der politischen Jugend deutlich aufgewertet wurden. Gouverneure, die eher mit den Linken sympathisierten, wurden kurzer Hand aus ihren Ämtern verdrängt, und Abgeordnete, die gegen die Strafverfolgung aller Aktivitäten nicht

offiziell anerkannter Organisationen stimmten, wurden aus der Partei ausgeschlossen. Diese Maßnahmen hatten das klare Ziel, den Einfluss in Regierung und Partei einzudämmen, was wiederum dazu führte, dass bei der Mai-Kundgebung 1974 die jungen Peronisten versuchten mit Juan Domingo Perón in einen direkten Dialog zu treten. Eben dieser erteilte ihnen eine öffentliche Abfuhr, was tausende Anhänger der Montoneros und der peronistischen Jugend dazu veranlasste spontan den Plaza de Mayo unter Kampfparolen zu verlassen. Bereits am 25. desselben Monats wurde die peronistische Jugend dann aufgelöst. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 215f)

Beinahe zeitgleich hatte Peróns Regierung auch wirtschaftspolitisch einige Kämpfe auszutragen. Nachdem die internationale Erdölkrise bereits eine generelle Preiserhöhung nach sich gezogen hatte, legte die Regierung eine allgemeine Lohnerhöhung mit 13% fest, und bewirkte damit ebenfalls einen deutlichen Preisanstieg. So stieg die Inflation weiter und öffnete RegierungskritikerInnen Tür und Tor. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 216)

Als am 1. Juli 1974 Juan Domingo Perón starb, hinterließ er seiner Frau und Nachfolgerin Isabel Perón ein zum Zerreißen polarisiertes Land. Die erste Präsidentin Argentiniens geriet unter den Einfluss von José López Rega, der die sogenannte *Triple A* (Argentinische Antikommunistische Allianz) „eine paramilitärische Organisation unter Beteiligung von Polizeikräften, die darauf zielte, die politischen Gegner physisch zur vernichten“ (Carreras & Potthast 2010: 216) organisierte. Unter diesem Einfluss rutschte die Regierung immer weiter an den rechten Rand. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 216)

2.1.3 Isabel Peróns Präsidentschaft

Am 7. und 8. Juli versammelte sich die Arbeiterschaft auf der Plaza de Mayo, um ihrer Forderung nach dem Rücktritt von Rodrigo und López Rega Ausdruck

zu verleihen. López Rega verließ daraufhin das Land und es kam zum ersten Generalstreik gegen eine peronistische Regierung. Isabel Peróns politische Unterstützung wurde von Tag zu Tag geringer, während im Land weiterhin die Gewalt herrschte. Im Jahre 1975 gab es über 800 politisch motivierte Morde, die sowohl von rechtsextremen, von der Regierung unterstützen Organisationen, als auch von linksorientierten Gruppen verübt wurden. Im September erklärten sich die Montoneros zu einer geheimen Organisation und wurden daraufhin von der Regierung als illegal eingestuft. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 217f)

Auf die abgezielte Eskalation in der Hoffnung auf eine Revolution, provoziert durch das ERP in der Provinz Tucumán, reagierte die Regierung mit der Verabschiedung eines Dekrets, das fortan den Einsatz des Militär zur Neutralisierung und Vernichtung der Guerilla anordnete. *„Damit wurde eine Repression eingeläutet, die sich zunehmend illegalen Praktiken wie der Entführung und der Folter bediente.“* (Carreras & Potthast 2010: 218) Auch der verzweifelte Versuch der ERP eine Kaserne zu besetzen, scheiterte und schwächte damit in erste Linie die Partei selbst. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 218)

2.2 Die letzte Militärdiktatur 1976 - 1983

Zu Beginn des Jahres 1976 unternahm Isabel noch einen Versuch, die Kontrolle zurück zu erlangen, indem sie das Kabinett vollkommen neu besetzte. Doch auch diesen PolitikerInnen gelang es nicht, eine institutionelle Lösung zu finden und so kam es am 24. März 1976 zu einem Staatsstreich des Militärs, der die Regierungsgewalt in die Hände einer Militärjunta legte. Diese bestand aus den Oberkommandierenden der drei Teilstreitkräfte: Jorge Rafael Videla des Heeres, Emilio Massera der Kriegsmarine und Ramón Agosti der Luftwaffe. Videla fühlte sich zur Präsidentschaft berufen, ohne dabei sein bisheriges Amt als Oberbefehlshaber aufzugeben. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 218)

Die Verwaltung des Landes wurde unter hochrangigen Militärs aufgeteilt. Insgesamt orientierte sich die Militärjunta stark an der seit den 60er Jahren bekannten „Doktrin zur nationalen Sicherheit“, die bereits davor einigen latein-amerikanischen Diktaturen als Basiskonstrukt gedient hatte. Diese Doktrin hatte neben der Bekämpfung des Kommunismus auch konkrete Strategien vor, den Aufständischen entgegenzuwirken. Sie sahen in den Aktivitäten der bewaffneten Organisationen subversive Gewalt gegen das Vaterland, die die Werte des christlichen Westens - wie sie Videla 1978 in einem Interview nannte - angriff (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 10). Deswegen war nicht das Brechen des Kampfwillens und das Unterbinden der damit verbundenen Möglichkeiten die gesetzten Ziele der Militärregierung, sondern vielmehr das gezielte Vernichten jeglichen Protestpotentials, sowie eine durch systematischen Terror gelähmte Zivilgesellschaft.

Auch wenn eine gesamtgesellschaftliche Unterdrückung und Disziplinierung durchaus gewünscht war, hatte die staatliche Repression eindeutig vorrangige Adressaten, wie Intellektuelle, StudentInnen, kritische GewerkschafterInnen, JournalistInnen und Kulturschaffende. Der sogenannte „schmutzige Krieg“ (*Guerra sucia*) gegen die intellektuelle Elite des Landes wurde durchdacht organisiert und strukturiert. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 219) Kernelement dieses „Krieges“ war das systematische Verschwindenlassen von regimekritischen Personen.

Die Junta sprach von einem Krieg gegen Terrorismus und legitimierte damit die Repression, um wieder Recht und Ordnung herstellen zu können. Sie verscrieb sich allerdings nicht mehr nur der Verfolgung subversiver Aktivitäten, sondern auch der subversiven Mentalität. Videla stellte sein Verständnis eines Terroristen bei einem Interview für „The Times“ am 4.1.1978 folgendermaßen dar: *„Ein Terrorist ist nicht einfach jemand mit einem Gewehr oder einer Bombe, sondern auch, wer Ideen verbreitet, die zu unserer westlichen und christlichen Zivilisation*

im Widerspruch stehen.“ (zit. nach AI Bericht Argentinien 1978: 10) Damit konnte praktisch jeder und jede jederzeit verdächtigt werden. Um darstellen zu können, was es bedeutet, während dieser Zeit des Terrorismus verdächtigt worden zu sein, sowie die Dimension der Repression veranschaulichen zu können, will ich mich in aller Ausführlichkeit sowohl der menschenrechtsunwürdigen Gesetzgebung als auch den konkreten Maßnahmen, die von Sicherheitskräften angewandt wurden, widmen.

2.2.1 Gesetzgebung

Diese staatliche Repression wurde durch eine Fülle von Gesetzen zumindest oberflächlich strafrechtlich legitimiert. Mit dem Putsch vom 24. März 1979 installierte sich die Militärjunta als höchstes Organ des Staates, dem die außerordentliche Befugnis zuerkannt wurde, die Verfassung zu verletzen. Der Kongress wurde aufgelöst, die Exekutive keiner Kontrollinstanz mehr ausgesetzt und die Mitarbeiter des Obersten Gerichtshofes entweder entlassen oder versetzt. Darüber hinaus wurden alle Schlüsselpositionen in den Ministerien, sowie alle Mitglieder des neuen Legislativberatungskomitees (Comisión de Asesoramiento Legal) von den Militärs besetzt. Damit war die Gewaltentrennung von Legislative, Exekutive und Judikative aufgehoben und das Militär kontrollierte alle Arme der Regierung. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 20)

Mit ihrer Machtübernahme erließ die Junta, zu dem bereits geltenden Sicherheitsgesetz 20.840 und dem ebenfalls 1974 verhängten Ausnahmezustand, weitere repressive Gesetze. Am 26. März wurde das Dekret 21.264 erlassen, nach dem öffentliche Ruhestörung ab nun statt mit Geldstrafe oder 30 Tagen Haft mit bis zu acht Jahren Freiheitsentzug bestraft würde. Außerdem wurden die Sicherheitskräfte zum Waffengebrauch ermächtigt, sofern in flagranti ertappte Personen nicht bei der ersten Warnung von ihrem Handeln abließen. Für An-

schläge auf öffentliche Verkehrsmittel und Betriebe wurde Gefängnis für einen bestimmten Zeitraum oder die Todesstrafe verhängt. Mit dem Erlass des Dekrets wurden auch Militärtribunale, die sogenannten „Consejos de Guerra“ eingerichtet, die zu Schnellverfahren berechtigt waren, zu also Verhandlungen ohne zivile/n Anwalt/Anwältin, ausschließlich mit militärischen Verteidigern, unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Damit wurde der Verstoß gegen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen schriftlich besiegelt. Die von Argentinien - auch bereits damals - unterzeichnete und ratifizierte Charta, schreibt in ihrem zehnten Artikel nämlich fest: (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 23f)

„Jeder hat bei der Feststellung seiner Rechte und Pflichten sowie bei einer gegen ihn erhobenen strafrechtlichen Beschuldigung in voller Gleichheit Anspruch auf ein gerechtes und öffentliches Verfahren vor einem unabhängigen und unparteiischen Gericht.“ (URL 2)

Das zweite erlassene Gesetz 21.272 des 24. März 1976 sah die Todesstrafe für jene vor, die Angehörige des Militärkörpers und der Polizei verletzten oder töteten. Für Verletzung der Würde wurden bis zu zehn Jahre Haft festgesetzt. Das Alter für die strafrechtliche Verfolgung wurde für beide Fälle auf 16 Jahre herabgesetzt. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 24)

Die nächsten beiden Dekrete 21.322 und 21.325 folgten am 2. Juni 1976 und verboten 48 Organisationen und deren politische Aktivitäten. Bei widerrechtlichem Handeln konnte man mit bis zu 12 Haft Jahren bestraft werden. Noch im selben Monat wurde ein weiteres Gesetz 21.338 erlassen, das die Vollstreckung der Todesstrafe binnen 48 Stunden nach Urteilsverkündung durch Erschießen vorsah. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 24f)

Bereits am 20. November folgten zwei weitere neue Gesetze. Dekret 21.456 verschärfte alle Strafen für Delikte, die auf Subversion zurückzuführen waren. Außerdem setzte es zwei- bis vierjährige Gefängnisstrafen für Streikende fest, die sich weigerten, ihre Pflichten zu erfüllen, nachdem der Streik von den Behörden

für ungesetzlich befunden worden war. Mit dem juristischen Regelwerk 21.460 wurde den Sicherheitskräften das Recht zugesprochen, jede Person, auch nur auf Verdacht, festzunehmen. Darüber hinaus wurde festgesetzt, dass Geständnisse während des Verhörs vor Gericht gegen die Angeklagten verwendet werden konnten, sofern der/die Angeklagte nicht beweisen konnte, dass sie unter Folter entstanden waren. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 25)

2.2.2 Pressezensur

Neben den bereits genannten Dekreten erließ die Militärjunta ebenfalls am 24.3.1976 ein Kommuniqué, „Delito de Prensa“ betreffend. Darin wurde allen Medien verboten, Ankündigen zu machen, Ansichten bekanntzumachen und zu verbreiten, die von subversiven Personen oder Organisationen ausgehen. Bei Zuwiderhandeln setzte man sich einer unbefristeten Haftstrafe aus. Für das Verbreiten, Bekanntmachen und Verteidigen von Nachrichten oder Ansichten, die das Prestige der Streitkräfte herabsetzen oder schädigen, würde man zu 10 Jahren Haft verurteilt. Knapp einen Monat darauf wurden die Maßnahmen noch einmal verschärft. Ab nun wurde auch jedwede Meldung, die Terrorismus, Subversion, Entführung oder das Auffinden von Leichen enthielt, verboten, es sei denn, sie waren vorher bereits amtlich bekannt gegeben worden. Der Sprecher des Pressesekretariats verwies bei der Bekanntgabe auf den herrschenden Kriegszustand, der der Regierung das Recht geben würde, diese Methoden anzuwenden um Feindpropaganda verhindern zu können. Weiters meinte er, die Anweisungen sollen weniger als totale Zensur, als vielmehr als Sicherheitsmaßnahme eines begrenzten Bereiches verstanden werden. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 26f)

2.2.3 Systematische Auslöschung „Subversiver“ - *los desaparecidos*

Geriet man unter Verdacht subversiv tätig zu sein oder subversive Gesinnungen wiederholt zu verbreiten, so führte dies in den meisten Fällen, nach vorhergehender Überwachung, zur Entführung durch Angehörige des Militärs. Die Planung der Verschleppung eines Opfers begann lang vor der tatsächlichen Entführung. Es wurde eine „patota“ (Brigade) zum Ausführen des Auftrages eingeteilt. Der Leiter besagter Brigade bat daraufhin den diensthabenden Offizier, das Einsatzgebiet freizuhalten. Dies bedeutete, dass Polizeiwachen, Streifendienste und alle anderen staatlichen Dienststellen den Befehl erhielten, sich in diesem Gebiet von Aktionen der Brigade fernzuhalten. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 21) Die Opfer wurden meist zu frühmorgendlicher Stunde unter Gewaltanwendung aus ihren Schlafzimmern entführt. Die Angehörigen wurden weder über das zur Last gelegte Vergehen, noch den Verbleib der Entführten informiert. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 220) Im Allgemeinen hatten die Brigaden den Auftrag, ihre Opfer lebend zu fassen. Sollten die Einsatzbeteiligten sich des Widerstandes des Opfers ausgesetzt gesehen haben, so entschieden sie sich zumeist zum vorzeitigen – wie sie es nannten – „Abschluss“, der in der Tötung bestand. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 24)

Mit Autos ohne Nummerntafeln, oder staatseigener Betriebe wurden die Gefangenen dann zu einem der geheimen Haftzentren gebracht, wo sie physisch und psychisch gefoltert wurden, um möglichst schnell an weitere Informationen über andere Subversive zu gelangen (vgl. Carreras & Potthast 2010: 221). Die Foltermethoden waren dabei für alle gleich. Selbst Kinder, schwangere Frauen, Alte und Kranke wurden auf grausame Art gefoltert. Die Militärs begannen damit, die Opfer nackt „mit dicken Ketten oder Riemen an Händen und Füßen an einem Stahltisch“ (AI Zeugenaussagen 1980: 25) zu binden und mit einem an der Zehe befestigten Kabel zu versehen. Daraufhin wurde ein Elektroschockgerät

am Kopf, unter den Achselhöhlen, an den Geschlechtsorganen, am After, in der Leiste und im Mund angehalten, ohne dabei auch nur eine einzige Frage zu stellen. Immer wieder übergossen sie ihre Opfer mit Wasser, damit sie gekühlt für die neuerlichen Stromstöße wieder sensibel wurden. Einzige Unterbrechung dieser sogenannten „picana“ war das „submarino“ oder „U-Boot“. Dabei wurden die Köpfe der Inhaftierten mit einer Stoffhaube überzogen und ins Wasser getaucht. Sobald die Haube nass war, verklebte sie Mund und Nase, wodurch das Atmen praktisch unmöglich war. (vgl. AI Bericht Argentinien 1978: 57) Außerdem wurde der/die Gefangene an den Füßen aufgehängt, mit Ketten geschlagen und in die Geschlechtsteile getreten. Auch die Dauer der Folterungen lag im Ermessen der Militärs, *„Sie konnten einen, zwei, fünf oder zehn Tage dauern. Alles fand jedoch unter medizinischer Überwachung statt.“* (AI Zeugenaussagen 1980: 25). Viele der Gefangenen hielten den Schmerzen nicht stand und fielen ins Koma. Daraufhin *„ließ man sie entweder sterben oder sie wurden »ins Militärhospital eingeliefert«*“ (AI Zeugenaussagen 1980: 25), aus dem sie nicht mehr zurückkamen. Bei mitgefangenen Kindern, Familienangehörigen oder FreundInnen kam es auch vor, dass sie, während sie selbst gefoltert wurden, das Schreien ihrer misshandelten Kinder oder PartnerInnen mitanhören mussten. Zeugen bestätigten auch, dass Eltern am Foltertisch stehen und der Folter ihrer Kinder zusehen mussten. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 24f)

All jene, die die furchtbare Folter überlebt hatten, wurden in oftmals unterirdische Zellen - sogenannte „tubos“ - ohne Tageslicht und Belüftung gebracht. Die Augen wurden mit enganliegenden Stoffbinden verbunden, die bei den Gefangenen früher oder später Augeninfektionen herbeiriefen. An Fußfesseln gekettet hatten die Gefangenen nicht mehr als 40cm Bewegungsspielraum, es war ihnen jegliche Bewegung, sowie auch jedes Wort untersagt. Sobald auch nur das geringste

Geräusch zu vernehmen war, wurde die gesamte Abteilung bestraft. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 9)

„Wir glauben nicht, dass es richtig ist, von einem Leben im Konzentrationslager zu sprechen, denn es war kein Leben im menschlichen Verständnis. [...] Es war ein entwürdigendes und unmenschliches Leben, mit dem wir zurechtzukommen versuchten, ohne verrückt zu werden. Es war ein Leben, mit dem das Schweigen nur durch Schmerzensschreie und Beleidigungen unterbrochen wurde. Nur die Hoffnung, irgendwann würde es zu Ende sein, hielt uns am Leben.“ (AI Zeugenaussagen 1980: 26)

Wenn die Wachen nachts betrunken waren, *„holten sie Gefangene aus den Zellen und schlugen sie stundenlang, bis richtige Berge von ohnmächtigen und blutigen Gefangenen mit gebrochenen Gliedern entstanden.“* (AI Zeugenaussagen 1980: 26) Hygiene existierte praktisch nicht und medizinische Behandlung gab es nur für jene, von denen man sich noch brauchbare Informationen erhoffte oder wenn eine Epidemie die Militärs selbst in Gefahr gebracht hätte. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 26)

Ab 1977 wurde den am längsten Inhaftierten erlaubt, die Augenbinde - die sie ständig tragen mussten - abzunehmen, um Aufgaben innerhalb des Lagers, wie putzen, zu übernehmen. Auch wenn dadurch die Einsamkeit in der Zelle gemindert wurde, waren die sogenannten *„destabizados“* umso öfter den Schlägen der Wachen ausgesetzt. Wenn Gefangene ohne Augenbinde *„verlegt“* respektive getötet wurden, dann folgten andere nach. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 27)

Gegen Ende 1977 kam auch noch eine weitere Art der Folter für die Gefangenen hinzu. Alle Gefangenen wurden einem, auf den ersten Blick eigenartigen Prinzip ausgesetzt. Ranghohe Militärs verbrachten mehrere Stunden mit persönlichen Gesprächen mit jeder/m einzelnen Inhaftierten. Dabei fragten sie nach den Familienverhältnissen und Zukunftsplänen nach der Freilassung. Sie versprachen Haftverbesserungen, Verlegungen in offizielle Gefängnisse oder Umerziehungslager.

Es mag unglaublich klingen, aber tatsächlich glaubten viele Gefangene daran, dass eine Verlegung positiv für sie ausgehen würde. Einigen von ihnen wurde Kontakt zu ihren Familienangehörigen gewährt, sogar persönliche Treffen gestattet. Früher oder später wurden sie mit der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit ihren Liebsten verlegt, tatsächlich aber umgebracht. Auch wenn diese Methodik wie Barmherzigkeit der zuständigen Offiziere aussieht, so entspringt sie der gegenteiligen Gesinnung. Statt ihr Leid zu lindern, erlangten sie damit einerseits das Schweigen der Familien, andererseits hielt es die Gefangenen von Flucht- und Selbstmordversuchen ab. Denn bei einem missglückten Versuch hätten diese wiederum ihre Familien in Gefahr gebracht. An eine baldige Ermordung glaubte nach absolvierten Familienbesuchen ohnehin keiner. Mit dieser Methode wurden nicht nur die Inhaftierten ruhig gehalten, sondern es war außerdem eine weitere Möglichkeit, ihren Willen und ihre Moral vollkommen zu brechen. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 26, 29f)

Wie bereits erwähnt, wurden selbst die vielen jungen, schwangeren Frauen bei Folterungen kein bisschen geschont, was zur Folge hatte, dass nicht wenige ihre Kinder bereits in den Folterkammern verloren. Wenn sie selbst die Verhörperiode überlebt hatten, wurden sie ebenso wie alle anderen in die Zellen gesteckt. Einzige Ausnahme in der Behandlung bildet die „Verlegung“. Gegen Ende ihrer Schwangerschaften wurden die Frauen in umliegende Spitäler gebracht. Nach erfolgreicher Entbindung wurden Mütter und Kinder getrennt und die Mütter getötet. Erst Jahre nach dem Ende der Diktatur kam ans Licht, was mit all den Kindern passiert war. De facto wurden die Kinder an regimetreue Familien weitergegeben, die sie fortan als ihren leiblichen Nachwuchs ausgaben, ohne den Betroffenen die Wahrheit über ihre Herkunft offenzulegen. Die später genannten HIJOS mutierten zu einem gesellschaftspolitischen Brennpunkt der postmilitärischen Herrschaft und fanden in Literatur, Theater und nicht zuletzt auch in den

Filmproduktionen (wie in der wohl bekanntesten: „La historia oficial“ (1984) (vgl. Millán 2001: 113) von Luis Puenzo) Eingang. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 38)

Die „Verlegung“ oder „Endlösung“ war unter der Militärdiktatur ein Synonym für Mord durch das Militär. Fast jede/r Inhaftierte wurde früher oder später vom Erstlager „verlegt“. Welche Gefangenen ausgesucht wurden, hing vorrangig von ihrer politischen Nützlichkeit ab. Sie wurden dabei bis zum Schluss im Glauben gelassen, in ein Gefängnis oder ein Umerziehungslager gebracht zu werden. Wie Gebetsmühlen wiederholten die Sicherheitskräfte bei jedem Verhör in etwa folgenden Inhalt:

„Du hast Glück gehabt, von uns »abgesaugt« worden zu sein. Du wirst einige Prügel einstecken müssen, aber du wirst überleben. [...] Das Land kann sich solch einen Luxus nicht mehr erlauben, es braucht Arbeitskräfte. Du wirst hier einige Zeit verbringen, und dann bringen wir dich in ein Gefängnis oder ein Umerziehungslager. Vier oder fünf Jahre, dann bist du wieder auf der Straße.“ (zit. nach. AI Zeugenaussagen 1980: 30)

Der Grund für Verlegungen waren zumeist überfüllte Lager. Die zu verlegenden Gefangenen mussten sich - noch immer in Fußfesseln und mit verbundenen Augen - auf dem Gang vor den Zellen in einer Reihe aufstellen. Ihre Kleidung mussten sie zurücklassen, auch im Winter. Der an solchen Tagen anwesende Arzt, oder später die diensthabenden Unteroffiziere, verabreichten den aufgestellten Häftlingen Beruhigungsspritzen. Daraufhin wurden sie in einen Lastwagen eingeladen, die Fußfesseln wurden abgenommen und der Lastwagen fuhr zum bereits vorbereiteten Flugzeug, in das die Bewusstlosen umgeladen wurden. Danach wurden sie aus dem Flugzeug *„ohnmächtig, aber noch lebend“* (AI Zeugenaussagen 1980: 33) entweder ins Meer oder in den Tigre geworfen. Zurück blieben LKW Laderäume mit Exkrementen und Erbrochenem und einigen persönlichen Gegenständen der Ermordeten. (vgl. AI Zeugenaussagen 1980: 30ff)

Die Anzahl der Opfer jener Methoden lässt sich bis heute nicht genau beziffern, denn die vermutete Dunkelziffer liegt sehr hoch. De facto wurden bereits 1976 mehr als 300 Entführte von Amnesty International registriert. 1984 hatte die CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) in etwa 9000 Fälle aufgenommen und die Ziffer stieg weiterhin.

Die Methode des Verschwindenlassens verbreitete in der gesamten Gesellschaft Angst und Unsicherheit. Nicht nur weil die Angehörigen der Opfer nie wussten, ob sie noch hoffen durften oder bereits trauern mussten, sondern auch weil jedwede Bemühung, das Verbleiben der Opfer zu eruieren, eine mögliche Verschlechterung bedeuten konnte. Damit erreichte die Militärjunta die nachhaltige Paralisierung der Zivilbevölkerung, die diesen Terror weitgehend erduldeten. Erst die Mütter der Verschwunden durchbrachen diese Lähmung mit ihrem Engagement. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 221)

2.2.4 Las madres de la Plaza de Mayo

Auf der Suche nach ihren verschwundenen Kindern vereinigten sich 1977 einige Frauen und traten mit ihren Forderungen an die Öffentlichkeit. Sie versammelten sich am Plaza de Mayo in weißen Kopftüchern vor dem Regierungspalast. Diese Frauen trugen Fotos von ihren Kindern, sowie Schilder mit deren Namen und trafen sich fortan jeden Donnerstag, um nach dem Verbleib ihrer Kinder zu fragen. Die meisten von ihnen waren bis dato kaum bis gar nicht politisch aktiv gewesen und waren nur durch das Verschwinden ihrer Töchter und Söhne mobilisiert worden. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 222)

Alle Versuche des Militärs, die Aufmärsche aufzulösen, scheiterten an dem passiven Widerstand der Mütter, die auf ihre Mutterrolle verwiesen. Ihr individueller Schmerz hatte sie und andere Mitglieder der Gesellschaft geeint und ein kollektives Empfinden entstehen lassen. Vor allem während der Fußballweltmeis-

terschaft 1978, die in Argentinien ausgetragen wurde, gerieten die „Madres de Plaza de Mayo“ in den Blickpunkt der Öffentlichkeit und wurden so weltweit bekannt. Sie wurden zum - einzigen im Ausland wahrgenommenen - Symbol gegen die staatliche Repression. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 222)

2.2.5 Die Fußballweltmeisterschaft 1978

Mit dem Abhalten der Fußballweltmeisterschaft im Juni 1978 erhielt die Militärdiktatur die Gelegenheit, sich und ihr Land mit einem Fest zu inszenieren. Dies war vor allem deswegen so wichtig geworden, weil Menschenrechtsverletzungen und Repression nun langsam auch im Ausland bekannt wurden. Das argentinische Volk feierte in den neu gebauten Stadien die Erfolge ihrer eigenen Mannschaft und erfüllte damit im Großen und Ganzen die ihm zugedachte Rolle der friedlichen, fröhlichen PartizipatorInnen und schien den Terror der Vergangenheit im Jubelstaumel schlicht zu vergessen. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 223)

2.2.6 Erneuerung der Militärjunta und der Falklandinsel Krieg

Vor der Weltmeisterschaft wurde Videla noch bis 1981 bestätigt, aber nach Auseinandersetzungen der drei Teilstreitkräfte ernannte er im Juli bereits General Roberto Viola zu seinem Nachfolger.

Außerdem wurden auch die Führung der Kriegsmarine und die der Luftwaffe ausgetauscht. Damit waren allerdings die Uneinigkeiten innerhalb des Militärs über die Wirtschaftspolitik nicht ausgemerzt. Viola versuchte sich als „Softliner“, indem er eine kontrollierte Öffnung einzuleiten forcierte. Er scheiterte und wurde daraufhin durch einen Palastputsch von General Leopoldo Galtieri als neuer Präsident von der Macht verdrängt. Dieser bemühte sich vor allem um die Gunst einiger ziviler Führungspersonlichkeiten der Provinzparteien, um eine parteiübergreifende

Vereinigung zu gründen, die den Einfluss des Militärs und die Fortsetzung seiner Politik gewährleisten sollte. Er berief einige von ihnen zu Provinzgouverneuren und zog sich damit den Unmut derer, die er nicht einbezogen hatte, zu, was die soziale Unruhe noch verstärkte. *„Im März 1982 rief die Multipartidaria, ein Zusammenschluss mehrerer politischer Parteien, zu Protestaktionen auf, während die CGT einen Generalstreik ankündigte.“* (Carreras & Potthast 2010: 226) Die Polizei sah sich trotz restriktiver Repression außer Stande, diesen zu verhindern. Damit wurde eine kontrollierte Öffnung des Landes immer unwahrscheinlicher. Unter großem Druck und auf die kleinsten Handlungsspielräume reduziert sah die Regierung in der Invasion der Malvinas - Inselgruppe die Chance auf Rückgewinnung der innerpolitischen Unterstützung durch die Bevölkerung. Der Plan schien aufzugehen. Tatsächlich solidarisierten sich neben der Multipartidaria auch alle andere politischen Eliten mit der Militärführung. Das Land geriet in einen Nationalismustaumel und dadurch rückten die innenpolitische Krise und die Gewalt von Seiten der Regierung in den Hintergrund. Alle Spitzen der wichtigsten Parteien setzten sich für die militärische Intervention ein, unter anderem als Begleitung von diplomatischen Missionen im Ausland, um für das Vorgehen Unterstützung im Ausland zu erlangen. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 226f)

2.2.7 Das Ende der Militärjunta

Doch der Krieg endete am 14. Juni 1982 mit der Kapitulation der argentinischen Truppen gegenüber Großbritannien, und die Euphorie wich Ernüchterung. Im ohnehin schon isolierten Land machte sich die erdrückende Stimmung einer schmerzlichen Niederlage breit. Hinzu kam, dass die Teilstreitkräfte mit gegenseitigen Schuldzuweisungen praktisch den ganzen Militärapparat in seiner Handlungsfähigkeit lahm legten. Durch das militärische Versagen *„in ihrer ureigenen Funktion“* (Carreras & Potthast 2010: 227), büßte das Militärregime nun

gänzlich seine Führungslegitimität ein und schlitterte damit in seine Auflösung. Als Galtieri seinen Rücktritt bekannt gab, konnten sich die Teilstreitkräfte auf keinen gemeinsamen Nachfolger einigen. Das Heer ernannte Reynaldo Bignone zum Präsidenten und damit löste sich die Junta auf. Der neu eingesetzte Präsident proklamierte die Vorläufigkeit seiner Regierung, bis die „*Institutionalisierung des Landes*“ (Carreras & Potthast 2010: 228) im März 1984 abgeschlossen sein würde. Doch die mangelnde Unterstützung der anderen beiden Streitkräfte nötigte ihn schon bald dazu, das Verbot politischer Betätigung aufzuheben und sich zivilen Parteien und Gewerkschaften anzunähern. Bereits zu Beginn des Jahres 1983 war das Militär weder in der Lage den Demokratisierungsprozess zu bremsen, noch die Bedingungen dafür vorzugeben. So kündigte die Regierung mangels Alternative Wahlen auf Grundlage der Verfassung von 1853, für den 30. Oktober desselben Jahres an. In den letzten Monaten der Regentschaft sahen sich die Streitkräfte der ehemaligen Junta - die eine spätere Verurteilung fürchteten - veranlasst, ein Dokument vorzulegen, das ihr drastisches Vorgehen mit der Bedrohung, die von den terroristischen Gruppen ausging, rechtfertigte. Doch das Dokument stieß bei Menschenrechtsorganisationen, wie auch bei der Zivilbevölkerung auf Ablehnung und konnte nicht verhindern, dass in der Zwischenzeit bereits die ersten Verantwortlichen vor Gericht zur Rechenschaft gezogen wurden.

Kurz vor dem Ende ihrer Regierungsperiode entschied sich Bignone ein Amnestiegesetz zu erlassen, das sowohl subversiven Straftaten, wie auch ihre Bekämpfung und die damit einhergehenden Gesetzesverstöße vor der rechtlichen Verfolgung schützen sollte (vgl. Carreras & Potthast 2010: 228f).

Bei den Wahlen im Oktober 1983 setzte sich zum ersten Mal in der Geschichte Argentiniens die UCR gegenüber den Peronisten durch. Raúl Alfonsín gewann mit 52% der Stimmen und wurde damit Präsident. Er ordnete die Unterordnung der Streitkräfte unter die zivilen Institutionen an, das Parlament annullierte das

kürzlich erlassene Amnestiegesetz und es wurde die „Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas“, kurz CONADEP, ernannt. Am 25. April 1985 begannen dann die öffentlichen Verhandlungen gegen die Mitglieder der drei Militärjuntas, auf Basis des CONADEP Berichtes. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 234ff)

3 Filmlandschaft Argentiniens zwischen 1976 und 1983

Die politischen Entwicklungen Argentiniens hatten natürlich auch auf das kulturelle Leben des Landes großen Einfluss, dies sowohl in Bezug auf die Rahmenbedingungen für die Produktion von Kunst und Kultur, wie auch auf ihre Inhalte. (vgl. Carreras & Potthast 2010:229) Nach Peróns Sturz wurden die Peronisten aus den Ämtern der Kultureinrichtungen entfernt und die zuvor vertriebenen Gegner konnten ihre ehemaligen Posten wieder einnehmen. Auch die Wissenschaft sollte zur angestrebten Modernisierung des Landes beitragen. Dazu wurden neue Lehrstühle, wie Philosophie und Soziologie, eingerichtet. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 213f)

Ebenso wurde das Verständnis der Geschlechterrollen gänzlich neu interpretiert, wobei viele junge Menschen die Vorstellungen ihrer Elterngeneration stark kritisierten. Die Selbstbestimmung der Frauen, der soziale Aufstieg des Tangos, sowie Kino, Radio und Fernsehen waren die thematischen Brennpunkte der Gesellschaftsveränderung und wurden in allen zur Verfügung stehenden Medien verarbeitet. Unter der peronistischen Regierung Anfang der siebziger Jahre wurde die Zensur wieder eingeführt und die Triple A ging gewalttätig gegen linke Kulturschaffende vor. Bis zur Militärdiktatur hatte sich die kulturelle Landschaft zu einer hochpolitischen Plattform gewandelt. Bücher wurden verbrannt, Journalisten, Künstler, Dozenten, Studenten wurden verhaftet und verschleppt. Die Fernsehsender wurden unter die Kontrolle der Streitmächte gestellt, Verlage wurden geschlossen und Theater-, Filmproduktion, ja sogar Kinderbücher wurden zensiert. (vgl. Carreras & Potthast 2010: 214)

Dies hatte zur Folge, dass in den ersten drei Jahren der Diktatur kaum Filme produziert wurden, insbesondere keine regimekritischen. Auch außerhalb Argenti-

niens beschäftigte man sich filmisch nicht mit den rezenten Entwicklungen. Weder von ausländischen Produktionen, noch von exilierten argentinischen RegisseurInnen kamen Dokumentar- oder Spielfilme auf den Markt, die sich direkt oder indirekt mit der politischen Situation des Landes befassten. Es schien, als hätte das Militär das Verstummen der Bevölkerung und damit auch das Auslöschen des kollektiven Gedächtnisses erreicht. Doch sobald die kulturelle Repression mit Beginn der Fußballweltmeisterschaft 1978 etwas nachließ, begannen die im Land gebliebenen Filmemacher Filme zu drehen, die über Umwege Kritik am Regime laut werden ließen. Die zensurüberwachten Produktionsfirmen arbeiteten anfangs mit Metaphern um den Verlust der Demokratie, aber auch auf explizitem und direktem Wege die Menschenrechtsverletzungen, die missliche ökonomische Lage, die zunehmende Korruption und die Repression anzuprangern. (vgl. Millán 2001: 107f)

3.1 Filme aus dem Exil

Zu Beginn der Diktatur 1976 litten Kulturschaffende besonders unter der militärischen Gewalt. Vermehrt wurden SchriftstellerInnen, DramaturgInnen, DrehbuchautorInnen und Regisseure/innen Opfer von Entführungen und Exekutionen. Unter ihnen waren Haraldo Conti, Rudolpho Walsh, Enrique Juárez, Raymundo Gleyzer und Pablo Szir. Anderen gelang es, um ihr Leben fürchtend, ins Ausland zu fliehen. So zum Beispiel Octavio Getino, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Rudolfo Kuhn, Mauricio Beru, Jorge Cedrón und auch Leopoldo Octavio Getino. (vgl. Millán 2001: 108f)

Im Exil gestaltete sich das Realisieren von Filmprojekten ähnlich schwierig wie innerhalb des Landes. Allzu oft fehlte es an Kontakten und Finanzierung. Jene wenigen Filmproduktionen, die dennoch entstanden, waren daher häufig zu sehr limitierten Projektionen verdammt. Unter den Filmen exilierter argentinischer

Regisseure waren primär Dokumentarfilme, wie „Las vacas sagradas“ 1977 von Jorge Giannoni, „Esta voz entre muchas“ 1979 von Humberto Ríos, „The Payment of Teresa Videla“ 1980 von Niccolo Caldararo und „Las tres A son las tres armas“ 1978 von einer Gruppe namens „Cine de Base“. (vgl. Millán 2001: 109)

Der einzige Spielfilm „El señor Galíndez“ 1983 von Rudolfo Kuhn hatte deutlich mehr Erfolg. Dieses Drama handelt von zwei Männern, die in Auftrag eines ihnen unbekannten Señor Galíndez Menschen foltern. (vgl. URL 3) Das Sinnbild der Folter lässt sich ohne Zweifel als jene unter der Militärjunta verstehen.

3.2 Filme aus Argentinien

Im Heimatland Argentinien wurden zu dieser Zeit ebenfalls Filme produziert. Die bekanntesten und erfolgreichsten unter ihnen sind die 1978 und 1980 von Alejandro Doria gedrehten Filme „La isla“ und „Los miedos“, „El poder de las tinieblas“ 1979 von Mario Sábato, „Tiempo de revancha“ 1981 und „Últimos días de la víctima“ 1982 von Adolfo Aristarain, „Plata dulce“ 1982 und „El arreglo“ 1983 von Fernando Ayala. (vgl. Millán 2001: 109ff)

Der erste Film von Alejandro Doria („La isla“, 1978) spielt in einer geschlossenen Anstalt für Geistesranke. Eine Person mit Anzeichen von Totenstarre wird dorthin eingeliefert. Die Internierten werden von außen beobachtet und bewacht. In der Anstalt werden ihnen Zukunft und Vergangenheit genommen. (vgl. Millán 2001: 110)

In Dorias zweitem Film „Los miedos“ (1980) flüchtet eine Gruppe aus einer großen Stadt, die von einer Pestepidemie heimgesucht wird (vgl. Millán 2001: 110).

Mario Sábatos Film „El poder de las tinieblas“ (1979) erzählt er die Geschichte des paranoiden Fernando Olmos, der in einem Pensionszimmer abgeschlossen von der Umwelt lebt. Er präsentiert den in ständiger Angst vor Verfolgung

und Überwachung lebenden Protagonisten und zeigt an ihm die Zerstörung des Individuums. (vgl. Millán 2001: 110f)

Auch der Protagonist Pedro in Adolfo Aristarains „Tiempo de revancha“ (1981) findet sich in einer ähnlichen Situation, ebenfalls in einem Pensionszimmer eingeschlossen und sich vor Verfolgung eines multinationalen Unternehmens fürchtend, wieder. Der Film handelt von Pedros Kampf gegen seinen Arbeitgeber Tulsaco, dessen korrupte Machenschaften er öffentlich anprangert. (vgl. Millán 2001: 110f)

Ein Jahr darauf erscheint Aristarains zweiter Film „Últimos días de la víctima“ (1982), der auf dem gleichnamigen Roman von José Pablo Feinmann basierend. Wieder spielt Federico Luppi die Hauptrolle, diesmal allerdings einen Auftragsmörder, der feststellt, ein Rädchen der gewaltvollen Maschinerie der Repression zu sein. (vgl. Millán 2001: 112)



Abbildungen 1-3: Filmplakat „La Isla“ 1978 (URL 4), Filmplakat „El Poder de las tinieblas“ 1979 (URL 5), Filmplakat „Los Últimos días de la víctima“ 1982 (URL 6)

Fernando Ayala geht in eine ähnliche Richtung, wie Aristarain mit seinen beiden Filmen. „Plata dulce“ (1982) erzählt die Geschichte eines kleinen Firmenbesitzers, der beschließt, sein Geschäft zurück zu lassen um in der Finanzwelt

sein Glück zu versuchen. Er beginnt für ein großes Bankunternehmen zu arbeiten und veranlagt sein gesamtes Geld und das seiner Familie dort. Doch die Bank wird schon bald insolvent und der als Strohmann missbrauchte Protagonist wird für die Misere allein verantwortlich gemacht. Er wird unschuldig Opfer der sich bereichernden Machthaber. Ayalas zweiter Film „El arreglo“ (1983) handelt von einem aufrichtigen Familienvater, der sich der Korruption verweigert und sich damit den Unmut seiner gesamten Umgebung - einschließlich seiner Familie - zu zieht. (vgl. Millán 2001: 112f)



Abbildungen 4+5: Filmplakat „Plata dulce“ 1982 (URL 7), Filmplakat „El arreglo“ 1983 (URL 8)

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass all diese Filme Ähnlichkeiten in Bezug auf ihre zentralen Themen aufweisen. Immer wieder werden die Motive Angst vor Verfolgungen, Flucht und Repression in verschiedenen Formen behandelt. Das wirft unweigerlich die Frage auf, ob diese filmischen Abhandlungen mit der politischen Situation ihrer Entstehungszeit in Zusammenhang stehen. Begibt man sich auf die Suche nach filmischen Referenzen, stößt man dabei in jedem einzelnen dieser Filme auf Symbole, Themen und Metaphern die als Verweise auf

die Militärdiktatur verstanden werden können. So kann in dem Film „La isla“ die Anstalt für Geisteskranke als Metapher für jene Lager, in die die Entführten gebracht wurden, verstanden werden. Das Leben der Internierten ähnelt jenem der Verschwunden in den Konzentrationslagern Argentiniens. Der auf Daniel Defoes Erzählung „Diario del año de la peste“ basierende Film „Los miedos“ hingegen, verwendet die Pest als Metapher für das militärische Regime vor dem die ProtagonistInnen flüchten. Sowohl in Mario Sábatos Film „El poder de las tinieblas“, als auch in Adolfo Aristarains „Tiempo de revancha“ wird über die - von einer machthabenden Instanz ausgehenden - Gefahr und Repression, die physische und psychische Zerstörung eines verängstigten Individuums dargestellt, wie dies auch während des Prozesses der argentinischen Reorganisation gängig war. In Aristarains zweitem Film „Últimos días de la víctima“ denunziert er durch die Beschreibung eines Auftragsmörders, der sich mit der Erkenntnis konfrontiert sieht, nur ein kleines instrumentalisiertes Werkzeug des gewaltvollen Machtapparates zu sein, die Korruption der Konzerne und die Bereicherung des Militärs. Wohin gegen in den beiden Filmen „Plata dulce“ und „El arreglo“ die Kritik an der Wirtschaftspolitik der Militärjunta im Vordergrund steht. Die auf Martínez de Hoz (Finanzminister von 1976 -1981), zurückgehende Finanzpolitik baute auf riskanten Spekulationen und einem äußerst liberalen Finanzmarkt nach Vorbild der USA auf. Die außer Kontrolle geratenen Inflation machte einige wenige sehr reich und viele einfache Leute sehr arm. So werden auch die Protagonisten der beiden Filme zu Opfern der ökonomischen Misswirtschaft des Militärs. (vgl. Millán 2001: 110ff)

Nach der Analyse der historischen Referenzen stellt sich die Frage nach den gemeinsamen Grundlagen all dieser Filme. Es wird deutlich, dass die RegisseurInnen sich allesamt der gleichen Strategie bedienen, wenn sie durch das Darstellen der Realität entsprungener Allegorien, die Protagonisten, eingebettet

in fiktionale Welten, der Verfolgung und Unterdrückung durch mächtigere, nicht greifbare Kräfte oder Institutionen aussetzen. Da sich dieses Phänomen nicht nur durch beinahe alle argentinischen Filmproduktionen der späten 1970er und frühen 1980er Jahre zieht, sondern sich in abgeänderter Form auch über das Ende der Militärdiktatur fortsetzt, spricht Francisco J. Millán von einem eigenen Genre, das er als „cine de simulación“ (2001: 109) bezeichnet. Es zeichnet sich durch Verfolgung und Unterdrückung durch machthabende Strukturen aus, die zu restriktiven Einschränkung des/der ProtagonistInnen führen. Diese oppressiven Kräfte, wie sie Millán nennt, wirken auf die Beziehungen aller handelnden Charaktere, ohne dabei gänzlich aus dem sie umgebenden Schatten zu treten.

„Cine de »simulación« convertido en alegoría pura de la realidad y que muestra, a través de historias de ficción, unos submundos opresivos donde las relaciones entre los personajes están marcadas por la dominación y la persecución de elementos externos, y donde la libertad de los individuos aparece cortada por la otras fuerzas superiores que se nos presentan ocultas y sin rostro.“ (Millán 2001: 109)

Die charakteristischen Züge des Genres werden in jedem Film anders dargestellt und eröffnen sich dem/der ZuschauerIn manchmal auch erst auf den zweiten Blick. Tatsächlich ist nicht nur die Produktion der Filme dieser Zeit ausnehmend politisch motiviert, sondern ihre Leseart ebenfalls.

María Luisa Bembergs Film „Camila“, der mit seinem Erscheinungsdatum zwar aus der Zeitspanne militärischer Diktatur herausfällt, ist dennoch - nicht nur weil die Entstehungsphase noch unter der Diktatur war - zu dem filmischen Kanon dieser Zeit zu zählen. Obwohl die Merkmale des „cine de simulación“ deutlich zu erkennen sind, wird diesem Film eine Sonderstellung unter diesem Genre zugesprochen. Der Grund dafür liegt in der zeitlichen Versetzung der ausgedehnten Gesellschafts- und Regimekritik, da der Film unter der Regentschaft von Juan Manuel de Rosas Mitte des 19. Jahrhunderts spielt. Er erzählt die

Geschichte einer jungen Aristokratin, die eine Affäre mit einem Pater eingeht und daraufhin mit ihrem Geliebten flüchtet um fort an unter falschem Namen zu leben. (vgl. Millán 2001: 113)

Mit „La historia oficial“ 1984 von Luis Puenzo wird eine neue Ära des argentinischen Kinos eingeleitet. Nun wird nicht mehr Kritik über Metaphern, Allegorien oder Symbole geübt. Stattdessen wird ein Zeitalter von Filmproduktionen eingeläutet, das sich auf direktem Weg mit der politischen Vergangenheit beschäftigt und Geschichten aus allen möglichen Blickwinkeln beleuchtet, ohne dabei die traurige, grausame Wahrheit auszusparen. (vgl. Millán 2001: 113) Die unmittelbare filmische Aufarbeitung stellt eine weitere Stufe in der Entwicklung des argentinischen Kinos dar, die noch solange andauern wird, bis auch die letzten Schuldigen verurteilt und das Schweigen der Gesellschaft während der Diktatur durch die nachfolgende Generation durchbrochen ist.

„El cine argentino sobre la dictadura militar [...] [es] un género dentro de la cinematografía nacional que ha pasado varias fases y cuyo objetivo siempre ha sido perpetuar la memoria en aquellos años silenciados. Hasta que no se haga justicia en Argentina y los responsables de las violaciones de los derechos humanos sean procesados, o pase al menos una generación, es posible que el cine siga insistiendo sobre el tema de la última dictadura militar, aunque con planteamientos renovados.“ (Millán 2001: 108)

4 „Tiempo de revancha“: Eine Filmanalyse

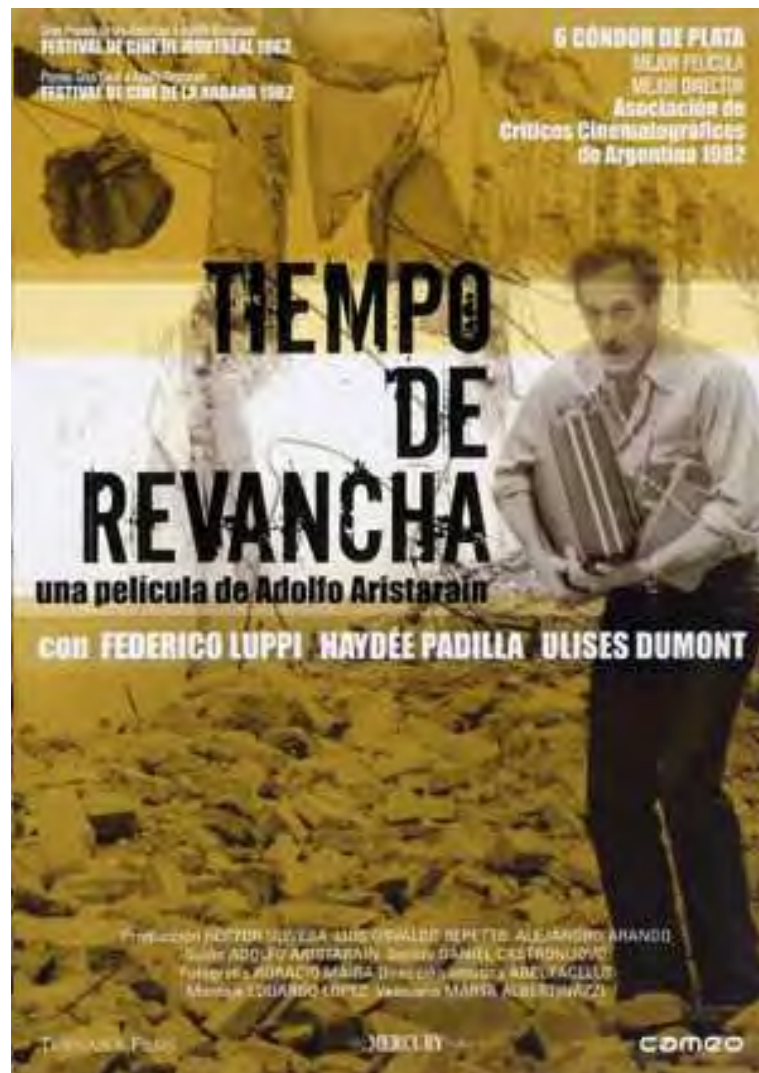


Abbildung 6: Filmplakat „Tiempo de revancha“ (URL 9)

4.1 Biographie des Regisseurs



Abbildung 7: Adolfo Aristarain (URL 10)

Adolfo Aristarain wird am 19. Oktober 1943 in Buenos Aires geboren. Sein Vater, ebenfalls Adolfo Aristarain genannt, arbeitet in einer Buchdruckerei, seine Mutter, Roma Tamburri, ist Klavierlehrerin. Der junge Adolfo ist entschlossen Englisch zu lernen und besucht dafür die Buenos Aires High School. Als er neun Jahre alt ist, stirbt sein Vater. Dieses tragische Ereignis wird er später in seinem Film „Roma“ verarbeiten. (vgl. Casado 2011: 171f)

Adolfo wirkt mit 18 Jahren erstmals bei einem Film mit und lernt dabei die Filmszene Argentiniens kennen. Er arbeitet bei diversen Filmproduktionen als Hospitant und Praktikant mit, bis er während der Dreharbeiten von „Digan lo que digan“ 1967 zum Assistenten des Regisseurs Mario Camus avanciert. Er beschließt daraufhin nach Spanien zu gehen und weiter für Camus zu arbeiten. Während seines Spanienaufenthaltes entstehen mehrere Projekte, bei denen Aristarain als Regieassistent und erstmals als Regisseur tätig ist. (vgl. Casado 2011: 173)

Als er 1974 mit der fixen Idee seinen ersten eigenen Film zu realisieren nach Argentinien zurückkehrt, hat sich die politische Lage bereits stark verschärft. Die ersten Entführungen und Morde der Alianza Argentina Antikommunista werden bekannt. Noch im selben Jahr stirbt Juan Perón und seine Frau Isabella über-

nimmt die Präsidentschaft. Doch trotz aller politischen Widrigkeiten entscheidet sich Adolfo zu bleiben, in dem Glauben, einen möglichen politischen Wandel mitgestalten zu können. (vgl. Casado 2011: 174)

1975 wirkt er bei dem Dreh zu „Una mujer“ von Juan José Stagnaro mit und lernt dort Federico Luppi, den späteren Hauptdarsteller vieler seiner Filme kennen. Wenig später trifft er - ebenfalls während anderer Dreharbeiten - auf die Schauspielerin Cecilia Roth, die er sofort als Besetzung für seinen geplanten Film engagiert. Doch in der Zwischenzeit ist nach dem Militärputsch schon die Junta Videlas an der Macht und damit nimmt die gewalttätige Repression stark zu. Die junge Schauspielerin Cecilia Roth muss aus dem Land flüchten. (vgl. Casado 2011: 174)

Zwei Jahre später feiert er mit dem Film „La parte del león“ nach eigenem Drehbuch sein Regiedebüt. Die Produktion wird zwar von KritikerInnen gefeiert, von den KinogängerInnen allerdings nicht, weshalb sie zur finanziellen Misere wird. Adolfo erhält schließlich die Gelegenheit an dem offiziellen Film zur Fußball Weltmeisterschaft 1978 mitzuwirken. Wenig später nimmt er das Angebot der Produktionsfirma Aires an, „La playa del amor“ als Regisseur zu verwirklichen. Diesmal wird sein Film ein großer Erfolg an den Kinokassen, und Adolfo setzt sogleich eine ebenso erfolgreiche Fortsetzung nach. Er ergreift die Gunst der Stunde, um den beiden Produzenten sein Drehbuch für „Tiempo de revancha“ mit Federico Luppi in der Hauptrolle zu präsentieren. Als 1981 Luppis Drehverbot² nach sieben Jahren endlich aufgehoben wird, beginnt Aristarain unverzüglich mit den Dreharbeiten. Der Film wird in nur zwei Monaten fertig gestellt und entwickelt sich zu seinem bis dato größten Erfolg, inklusive internationaler Auszeichnungen. (vgl. Casado 2011: 175)

²Federico Luppi hatte nach dem Erscheinen des Filmes „La Patagonia rebelde“ 1974 - in dem er die Hauptrolle innehatte - Drehverbot erhalten und sich daher dem Theaterspielen gewidmet. „Tiempo de revancha“ ist sein erster Film nach dem Aufheben des Arbeitsverbotes. (vgl. Casado 2011: 196f)

In den folgenden Jahren realisiert er unermüdlich ein erfolgreiches Projekt nach dem anderen: „Últimos días de la víctima“ 1982, „The stranger“ 1987, „Un lugar en el mundo“ 1992 und „La ley de la frontera“ 1995, sowie „Las aventuras de Pepe Carvalho“ als Serie für das spanische Fernsehen. Es regnet diverse Auszeichnungen, sowie Einladungen als Gast und/oder Juror zu Film Festivals auf der ganzen Welt. (vgl. Casado 2011: 175ff)

Der Erfolg des Regisseurs scheint kein Ende zu nehmen. Auch die nächsten Filme „Martín (Hache)“ 1997 und „Lugares comunes“ 2002, beide nach eigenem Drehbuch und eigener Regie verwirklicht, stoßen sowohl bei KritikerInnen, als auch an den Kinokassen auf überaus positive Resonanz. All diesen Filmen ist gemein, dass sie ein starkes politisches Engagement enthalten und dies dadurch zu Aristarains Markenzeichen wird. (vgl. Casado 2011: 176f)

Unter dem mittlerweile wieder gewählten Präsidenten Néstor Kirchner produziert er mit der Verfilmung des Lebens seiner Mutter in „Roma“ 2004, den ersten Film in der langen Serie, der nicht an den Erfolg der vorhergehenden anschließen kann. Doch sein vorläufig letzter Film hat Ruf und Renommee des Regisseurs keinen Abbruch getan und die filmbegeisterte Welt wartet weiterhin gespannt auf seine nächsten Werke. (vgl. Casado 2011: 177ff)

4.2 Synopsis

Pedro Bengoa hat seine syndikalistische Vergangenheit aus seinem Lebenslauf durch eine darauf spezialisierte Agentur löschen lassen und beginnt daraufhin bei dem multinationalen Konzern Tulsaco als Sprengstoffbeauftragter zu arbeiten. Bei der ersten Besichtigung des Kupfersteinbruchs erkennt er unter den ihm unterstellten Arbeitern einen ehemaligen Freund aus seiner politisch aktiven Zeit. Beide spielen in Gesellschaft die Rollen, einander unbekannt zu sein, doch sobald sie alleine sind und sich unbeobachtet fühlen, lassen sie ihre Freundschaft wieder

aufleben. Bruno weiht seinen alten Freund Pedro in den Plan ein, einen der immer wiederkehrenden Unfälle bei einer Explosion zu fingieren und durch den erlittenen Schock zu verstummen. In weiterer Folge möchte er das korrupte Unternehmen vor Gericht bringen, um die arbeitswidrigen Bedingungen und den, auf dem nicht vorhandenen Kupfervorkommen aufbauenden und dadurch Investorengelder lukrierenden, Betrug aufzudecken. Anfangs ist Pedro skeptisch, willigt aber später ein mitzuspielen.

Tatsächlich kommt bei besagtem Explosionsunfall allerdings Bruno ums Leben und Pedro entscheidet sich spontan die ursprüngliche Rolle seines Freundes zu übernehmen. Der Chauffeur des Unternehmens Golo findet den verschütteten Pedro und rettet ihn dadurch. Der an sich unverletzte Pedro wird zur weiteren psychischen Behandlung nach Buenos Aires geschickt. Dort lässt er klinische Tests und psychologische Gutachten über sich ergehen, ohne ein Wort zu sprechen. Selbst in dem von Tulsaco bereitgestellten Hotelzimmer, in dem er mit seiner Frau Amanda in Buenos Aires lebt, kommuniziert er nur über ein Schreibbrett und einen Sprachcomputer. Nachts verklebt er sich den Mund. Einigung schlägt er schweigend aus und erzwingt damit eine Gerichtsverhandlung.

Nachdem ihm sein Anwalt Dr. Larsen nach dem Platzen der außergerichtlichen Vereinbarungen die Vertretung gekündigt hatte, nimmt er diese weniger später doch wieder auf. Pedro verlässt das Hotel sofort, als er Abhörtonbänder von den Verhandlungen in Don Guido Venturas (Tulsacos höchste Autorität) Haus und von den in seinem Hotelzimmer geführten Gesprächen bekommt. Nachdem Amanda - mangels Betätigungsmöglichkeiten und ohne Verständnis für die Situation, in die sich ihr Mann gebracht hatte, - bereits zu Lea, ihrer gemeinsamen Tochter, gezogen ist, entschließt sich Pedro das alte, noch unveränderte - und wie er glaubt - wanzenfreie Zimmer seines verstorbenen Vaters im Hotel Paris zu beziehen. Der Prozess gestaltet sich schwierig und langwierig, bis ein Zeuge

Tulsacos, der Chauffeur Golo, die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen und alle anderen Angaben Pedros bestätigt.

Da Larsen und er die Druckmittel Tulsacos fürchten, verlässt Pedro das Zimmer nun gar nicht mehr und verrät auch niemandem außer Larsen und Amanda seinen Aufenthaltsort. Erst als Dr. Larsen ihn über das gewonnene Verfahren informiert und sie beide am nächsten Tag die Entschädigungszahlung entgegennehmen, verlässt er sein Refugium. Mit seinem Teil des erkämpften Geldes und zwei noch für denselben Abend gelösten Flugtickets macht er sich auf dem Weg zu Amanda. Pedro gibt ihr eine beträchtliche Summe für Lea, dreht laute Musik auf, lässt die Glocke mit einem aufgeklebten Klebeband durchgehend läuten - beides aus Angst, abgehört zu werden -, um unter der Dusche Amanda „*Ganamos, Amanda!*“ [01:42:03 - 01:42:32] ins Ohr zu rufen.

Als er sich voll Freude auf seinem Heimweg zum Hotel Paris befindet, wird ihm von einem vorbeifahrenden Auto der tote Golo vor die Füße geworfen. Schockiert läuft Pedro die letzten Meter zu seinem Zimmer und wird im Vorzimmer des Hotels von Bautista mit einem versiegelten Paket erwartet. Die bereits bekannte Verpackung lässt schon vor dem Öffnen und Abspielen abermalige Abhörbänder erahnen. Während Pedros zum Ritual mutierter Rasur hört er Aufnahmen aller Aussagen der Verhandlung, sämtlicher im Zimmer des Hotel Paris und in Larsens Kanzlei geführten Gespräche und schlussendlich auch eine Aufnahme seines Besuchs bei Amanda, in der er trotz lauter Musik und läutender Glocke sprechen zu hören ist. Noch vor dem Verstummen des Tonbandes setzt Pedro mit dem Rasiermesser an seiner Zunge an und schneidet sie durch.

In „Tiempo de revancha“ ist die Kamera die Erzählerin der Geschichte, denn es gibt keine Erzählerstimme aus dem Off. Der/die ZuschauerIn erfährt alles durch oder mit Pedro, mit Ausnahme einiger weniger Szenen, wo Pedro bei dem Gefilmten nicht anwesend ist. Dies trifft einerseits auf jene Szenen zu, wo

Ärzte Tulsacos verschiedene Personen über Pedros Zustand informieren, Golo nach den beiden Verschütteten sucht, andererseits jene kurze Sequenz in der Pedro auf sein Bewerbungsgespräch wartet, die ZuschauerInnen aber bereits bei dem ihn später interviewenden Mitarbeiter Tulsacos, Torrance, sind. In diesen Situationen verlässt die Kamera Pedros Perspektive und gibt den RezipientInnen einen Informationsvorsprung.

4.3 Struktur

Inhaltlich lässt sich der Film in drei Teile unterteilen: Die Zeit bis zum Arbeitsbeginn bei Tulsaco, Pedros Arbeit bei Tulsaco bis zu dem Unfall und sein Leben danach. Am deutlichsten ist der Bruch zwischen den beiden letzten Abschnitten. Pedros Rolle als Repräsentant verschiedener Teile der argentinischen Bevölkerung ändert sich dabei jedes Mal mit. Zu Beginn gehört er jener Gesellschaftsgruppe an, die das Regime im besten Fall duldet. Seine Wahrnehmung, existenziell und ideell gescheitert zu sein, veranlasst ihn, sich doch dem herrschenden Machtapparat unterzuordnen. Damit beginnt Pedros berufliches Engagement bei Tulsaco und gleichzeitig der zweite Part des Filmes. Der Arbeitsunfall markiert den letzten Sinneswandel. Pedro kehrt Tulsaco den Rücken und versucht das Unternehmen für sein korruptes, menschenunwürdiges und ungesetzliches Verhalten zur Verantwortung zu ziehen.

4.4 Themen

Die zentralen Themen des Films sind neben der immanenten Gesellschafts-, Kapitalismus- und Zensurkritik auch die vorherrschende politische Lage im Argentinien dieser Zeit und die von ihr ausgehenden Bedrohungen. Bereits zu Beginn, in Pedros Bewerbungsgespräch [00:06:04 - 00:06:10], kommt die politische Situation der vorangegangenen Jahre zur Sprache.

Der Personalbeauftragte Tulsacos, Torrance, überprüft Pedro auf mögliches gewerkschaftliches Engagement in den vergangenen Jahren: „*Según el informe. Usted no [...] tuvo actividad política*“ [00:06:04 - 00:06:10]. Pedro muss seine Vergangenheit verleugnen, in dem er behauptet: „*No me gusta perder el tiempo.*“ [00:06:11 - 00:06:13] De facto spielte er im Kampf um die ArbeitnehmerInnenrechte in der Gewerkschaft eine tragende Rolle, wie das Gespräch mit seinem Vater erahnen lässt [00:07:48 - 00:09:50]. Mit dem Einsetzen der Militärdiktatur 1976 sind Personen wie Pedro - sofern sie noch lebten - dazu verdammt, sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser zu halten. Denn für große Unternehmen, staatliche Institutionen, kurz gesagt, für die Machthaber, sind sie politische Gegner und daher nicht willkommen. Um arbeiten zu können, sieht sich der Protagonist daher gezwungen, seinen Lebenslauf zu adaptieren und damit seine Identität zu fälschen. Die Jahre seit dem Putsch haben ihn ernüchtern lassen. Er wähnt sich im Glauben, seine politischen Prinzipien abgelegt zu haben und das Bedürfnis nach Arbeit und Einkommen scheint nun größer als der Glaube an seine Ideale.

Erst seine finanziell prekäre Situation und die lähmende Ernüchterung bringen den ehemaligen Gewerkschaftsaktivisten dazu, sich Tulsaco anzuschließen und damit seinem Leben eine radikale Wendung zu geben. Damit bricht er mit seinem bisherigen Leben und entscheidet sich für Unterwerfung unter kapitalistischen Herrschaftsstrukturen.

In Bezug auf Pedros politisches Engagement spielt neben seinem eigenen Gewissen, das letztendlich für das Zustandekommen des Prozesses und Pedros endgültiges Verstummen verantwortlich ist, auch sein Vater eine mächtige Rolle. Er ist die moralische Instanz, die das opportunistische Verhalten seines Sohnes abmahnt, als dessen Integrität verloren geht. „*¡Vení mirate! ¿Te puedes mirar al espejo?*“ [00:08:59 - 00:09:01] Selbst ein migrierter baskischer Widerstandskämpfer des spanischen Bürgerkrieges, sieht Pedros Vater die von ihm gesäten und später

gewachsenen ideologischen Keime sterben. Er fühlt sich und seine verstorbene Frau um den geradlinigen und ehrbaren Sohn betrogen, der ihn bis dato mit Stolz erfüllt hatte.

Neben den Todesfällen der Steinbrucharbeiter veranlasst auch der Vater mit seinem Tod (und Pedros Schuldgefühl, ihn des Geldes wegen im Stich gelassen zu haben) den Sohn letzten Endes zu dem fingierten Unfall, dem Prozess und in weiterer Folge - neben der Aussicht auf wirtschaftlicher Unabhängigkeit - dazu, seine Prinzipien wieder aufzunehmen, trotz der dafür notwendigen Opfer. Pedro wendet sich keineswegs nur moralisch und politisch wieder seinem verstorbenen Vater zu, sondern übernimmt auch seine Lebensweise während des Prozesses. Er zieht in sein altes Zimmer, bindet alte Bücher neu, rasiert sich genauso sorgfältig vor dem kleinen Spiegel, trägt seine Kleider und verlässt das Zimmer, das zu einer Gefängniszelle mutieren scheint, angstbedingt nicht - außer für den Prozess. Die Rückkehr in die Welt seines Vaters kann einerseits als Metapher für die ganzheitliche Rückbesinnung auf verloren gegangene Werte verstanden werden, andererseits auch als Synonym für das Zurückfallen in die Schutzbedürftigkeit, die Pedro - auch als erwachsener Mann - nur bei seinem Vater respektive dessen Umfeld gefunden hat, nachdem sich seine Frau von ihm abgewandt hatte.

In jedem Fall sind Symbolik und Funktion dieser Entwicklung für das Vater - Sohn Verhältnis bedeutend. Eine weitere - und möglicherweise auch die wichtigste - Parallele zwischen Pedro und seinem Vater ist die Bereitschaft Opfer zu bringen, die ihnen ihr politischer Kampf abverlangt. Während der Vater seiner politischen Überzeugung wegen sein Heimatland verlassen musste, um sich nicht dem Franco Regime zu unterwerfen, sieht sich sein Sohn gezwungen zu verstummen und in letzter Konsequenz auch seine Zunge abzuschneiden. Beide stellen ihre Ideale über das persönliche Wohl. (Wobei bei Pedro, weder der von den Drohungen ausgehende Zwang, noch das Erlangen von monetärem Wohlstand, in ihrer die

Situation beeinflussenden Wirkung außer Acht gelassen werden dürfen.) Damit zieht der Film nicht nur zeitlich einen Kreis, zwischen dessen Ende und Beginn genau ein Jahr liegt, sondern auch in Bezug auf Pedro und seinen Vater. Pedro endet dort, wo er seinen Vater verlassen hatte.

Ein weiteres Thema von Adolfo Aristarains Werk ist die eminente Bedrohung, die von dem Unternehmen Tulsaco ausgeht. Das Spektrum reicht von der Androhung des Anstellungsverlusts durch Basile, der Drohung mit Gefängnisstrafe, bis zu ständiger Abhörung und damit Überwachung, sowie der Ermordung des Mitarbeiters Golo. Diesen Einschüchterungsmechanismen zum Trotz, hält Pedro an dem Prozess fest und sieht sich schlussendlich auch als Sieger. Tatsächlich unterwirft er sich im Laufe des gerichtlichen Verfahrens einer Reihe von Selbstzensurmaßnahmen. Anfangs verbarrikadiert er sich in seinem Hotelzimmer, verklebt sich seinen Mund und bricht beinahe jeden sozialen Kontakt zu seiner Umgebung ab. Später zieht er in das ehemalige Zimmer seines Vaters, um dort fortan in totaler Isolation, gleich einer Gefängniszelle zu leben. (Daran erinnern unter anderem die von Pedro für jeden Tag angebrachten Striche an der Wand. [01:37:03 – 01:37:09]) Letztendlich wählt er - um sich jeder weiteren Form der Bedrohung zu entziehen - die absolut restriktivste und gesellschaftlich traurigste Form der Zensur, nämlich die endgültige Selbstzensur des ewigen Verstummens, die sich in seinem Fall im Abschneiden der Zunge manifestiert.

Dadurch entgeht er letzten Endes der fortdauernden Bedrohung, die vor allem von der allgegenwärtigen Überwachung, sowie den abschreckenden, skrupellosen Methoden des Unternehmens ausgeht und verstummt für immer.

Er bleibt zwar Sieger des Prozesses, mit dem er sowohl die Stilllegung des Steinbruches, als auch die Verurteilung eines großen, einflussreichen Unternehmens für seine korrupte Vorgehensweise erreicht, doch der ideologische Gewinner bleibt

Tulsaco, in dem sie ihren schärfsten Kritiker dazu bewegen, sich selbst zum Schweigen zu bringen.

Dr. Garcia-Brown soll am Ende doch recht behalten: „*Don Guido no pierde tarde o temprano gana. Siempre es así.*“ [01:34:46 - 01:34:52]



Abbildungen 8 - 10: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, Pedros Selbstzensurmaßnahmen [01:08:43], [01:32:34], [01:46:20]

Von diesen sehr emblematischen Bildern geht eine kaum zu übersehende Gesellschafts-, Kapitalismus- und Zensurkritik aus. Pedros Verstummen ist Protest und Duldung zugleich. Sein Schweigen ist das Schweigen aller, die die 1981 schon sechs Jahre herrschende Militärdiktatur erdulden, ohne laut zu protestieren. Sein Schweigen ist aber auch jener stille Widerstand, der Kunstschaffende, JournalistInnen und AktivistInnen nicht aufhören lässt, Regimekritik - manchmal auch auf ganz implizite Weise - zu äußern, selbst wenn sie nicht mehr sprechen können.

Adolfo Aristarains Anprangerung endet aber nicht bei der Gesellschaft seines Heimatlandes, sondern führt über den Konzern Tulsacos weiter zum Kapitalismus. Er ist der plakativste Missetäter dieses Filmes und schafft es, Ursprung und Ursache fast aller vorkommenden Charakterschwächen der ProtagonistInnen zu sein.

Die korrupten und skrupellosen Methoden, die in diesem Werk dem kapitalistischen Unternehmen zugeschrieben werden, sind auch gängige Eigenschaften der 1981 regierenden Militärjunta in Argentinien. Somit gilt die dargestellte Missbilligung nicht dem Modell des Kapitalismus allein, sondern zumindest gleichermaßen der repressiven Diktatur des Landes.

Das macht „Tiempo de revancha“ zu sehr viel mehr als einer Geschichte eines sich gegen seinen Arbeitgeber auflehrenden Mannes. Stattdessen präsentiert der Regisseur und Autor den ZuschauerInnen ein äußerst komplexes Geflecht aus historisch eingebetteter Kapitalismus- bzw. Gesellschaftskritik und nicht zuletzt prangert er die damals herrschenden politischen Situationen.

4.5 Charaktere

4.5.1 Pedro Bengoa

Pedro, ein Mann mittleren Alters, ist ein ehemals aktiver Gewerkschaftsvertreter, der sich von einer darauf spezialisierten Agentur den Lebenslauf so hat verändern lassen, dass er sich nun als politisch unbeschriebenes Blatt bei dem multinationalen Unternehmen Tulsaco bewerben kann und in weiterer Folge als Sprengstoffexperte in einem vermeintlichen Kupfersteinbruch im Norden Argentinien zu arbeiten beginnt.

Zu Beginn glaubt er, seine politisch aktive Phase hinter sich gelassen zu haben „*Ya no pienso igual que antes*“ [00:09:34 - 00:09:36], und „*La política para los*

políticos“ [00:06:20 - 00:06:22] postuliert er noch bevor er Buenos Aires Richtung Norden verlässt, doch sein humanistischer, gerechtigkeitsliebender Geist holt ihn schon bald ein. Bereits bei der Begrüßung und dem weiteren Umgang mit dem Chauffeur des Konzerns zeigt sich Pedros respektvoller und klassenfreier Umgang mit seinen Mitmenschen. Als er schließlich seine beiden Mitarbeiter aus purer Fahrlässigkeit Tulsacos sterben sehen muss, kann er seinen Unmut über das Agieren des Unternehmens nicht mehr unterdrücken. Doch statt aufzubegehren lässt er sich von Tulsaco kaufen, um bei den polizeilichen Ermittlungen, wider besseren Wissens falsch auszusagen. Erst die herausgeforderte Gerichtsverhandlung und die öffentliche Anprangerung der fingierten Kupfervorkommen entsprechen seinem Gerechtigkeitssinn.

Pedro ist trotz seines mutigen, politischen Engagements naiv und äußerst gutgläubig. Obwohl selbst erlebt, schätzt er den Einflussbereich Tulsacos zu gering. Eben jene Unbedarftheit ermöglicht es ihm erst, seinen schier unmöglichen Kampf gleichmütig zu ertragen. Abgesehen von dem Verrat an seinen moralischen Wertvorstellungen, der mit seiner Tätigkeit bei Tulsaco einhergeht, ist er charakterstark, entschlossen und äußerst diszipliniert.

4.5.2 Amanda Bengoa

Amanda ist Pedros Frau und die Mutter von der gemeinsamen Tochter Lea. Zu Beginn des Filmes wirkt sie eher naiv und berechenbar. Dieser Eindruck schwindet allerdings nach Brunos tödlichem Unfall. Sie durchschaut Pedros Täuschung sofort, unterstützt ihn anfänglich und deckt ihn auch vor Gericht. Später lässt sie ihn aber vorübergehend alleine, als das erhoffte Prozessende unabsehbar und ihr die latente Bedrohung zu groß wird.

Amanda kennt ihren Mann gut und weiß um seine ruhende politische Überzeugung, auch als er selbst von seiner Persönlichkeitsveränderung überzeugt ist.

Sobald sie von Brunos Anwesenheit in Tulsaco erfährt, warnt sie Pedro vor dessen Einfluss. Sie fürchtet - nicht ganz unberechtigt - ihr Mann würde von seinem Freund wieder in politische Aktivitäten verwickelt werden. „*Yo lo conozco. Te va empezar a dar manijas*“. [00:20:13 - 00:20:15] Für das neuerliche sozialpolitische Engagement ihres Mannes, fehlt ihr trotz - oder gerade wegen - der Liebe, die sie ihm entgegenbringt, vollkommen das Verständnis. Sie wundert sich über die Bedrohung, die Gefahr und die Selbstmisshandlung, der sich ihr Mann aussetzt, und versucht ihn mehrmals von Flucht und Rückzug der Klage zu überzeugen, jedoch ohne Erfolg.

4.5.3 Dr. Larsen

Dr. Larsen ist eigentlich der vertraute Anwalt Brunos. Doch als dieser bei dem inszenierten Unfall tatsächlich ums Leben kommt, übernimmt Pedro Brunos ursprüngliche Rolle. Anfänglich ist Larsen Pedro gegenüber äußerst skeptisch, entschließt sich allerdings trotzdem, ihn vor Gericht zu vertreten.

In die vorgerichtlichen Verhandlungen mit Tulsacos höchster Autorität Don Guido Ventura, geht er selbstbewusst und siegessicher, doch als Pedro die finanziell lukrativen Angebote ausschlägt und damit eine außergerichtliche Einigung verhindert, verliert Larsen die Nerven und beendet kurzerhand die gemeinsame Zusammenarbeit mit Pedro. Es geht dem Anwalt doch ausschließlich um die Möglichkeit zur monetären Bereicherung, wie er selbst mehrmals durch die Selbstbezeichnung „mercenario“³ betont.

Tatsächlich ist es das Geld, das seinen Sinneswandel - den Fall wieder aufzunehmen - einleitet, denn er sieht in einem gewonnen Prozess die einzige Möglichkeit, sein ausstehendes Honorar von dem sonst mittellosen Pedro einkassieren zu können.

³Ein „mercenario“, ist eine Person, die nur des Geldes wegen kämpft bzw. deren einziger Antrieb für ein Engagement Geld ist. (vgl. URL 11)

Larsen hat ebenfalls früher für Tulsaco gearbeitet und verfügt aus dieser Zeit über Beweise, die die korrupten Machenschaften des Unternehmens belegen. Damit legt er die Grundlage für die Verurteilung und lässt damit auch erste Zweifel an seinem rein pekuniären Motiv an dem Prozess aufkommen. Diese Tatsache gibt der Wiederaufnahme des Falles seinerseits auch eine ideologisch motivierte Färbung.

Der äußerst berechnende und geldgierige wirkende Larsen überrascht dann die ZuschauerInnen gegen Ende des Filmes mit der Aufteilung des Geldes. Anstatt der vormals geforderten Hälfte der Entschädigungszahlung nimmt er sich selbst doch nur ein Drittel und überlässt den Rest Pedro. So sind wir ZuseherInnen dazu verleitet, in ihm den schlummernden Idealismus und Gerechtigkeitssinn aufflackern zu sehen, um bei der Verabschiedung diese Hoffnung schließlich wieder begraben zu müssen. Larsen hinterlässt jene Ambivalenz, die seinen Charakter während des ganzen Filmes begleitet: *„Soy un mercenario y si me dan buena quita soy capaz de venderte.“* [01:40:11 - 01:40:17]

4.5.4 Bruno Di Toro

Bruno, ein ehemaliger politischer Mitkämpfer von Pedro, ist just Mitglied jenes Teams, das Pedro bei seiner Ankunft unterstellt wird. Die Freude der beiden einander wiederzusehen ist groß, auch wenn sie sich vor den anderen Kameraden bedeckt geben. Neben Pedro wirkt Bruno ängstlich, zögerlich und weniger geradlinig, stattdessen aber gerissener und dennoch gutherzig.

Der Witwer, dessen Frau vor zwei Jahren an Asthma verstorben ist, hat den Plan, den Kupfersteinbruch über einen fingierten Unfall zu verlassen. Trotz genauer Planung und Besprechung mit Pedro erliegt er allerdings in letzter Minute der Furcht vor der Umsetzung in die Realität. Sein Zögern kostet ihn das Leben. Fraglich bleibt, ob Bruno im Falle eines „geglückten Unfalles“ die

Entschlossenheit gehabt hätte, die Verstummung und die damit einhergehenden Einschränkungen und Leiden tatsächlich durchzustehen.

4.5.5 El Padre

Pedros Vater - ein baskischer Idealist - bewohnt ein Zimmer des Hotel Paris in einer autobahnnahen Gegend von Buenos Aires und verbringt die Tage damit, Bücher nach traditioneller Buchbindetechnik neu zu binden.

Als er von der neuen Anstellung seines Sohnes erfährt, ist er schwer entsetzt und entrüstet. Er wirft seinem Sohn vor, die gemeinsamen Prinzipien zu verraten, sich selbst und seine Vergangenheit zu verleugnen und damit seinen Stolz, sowie das ideologische Rückgrat an die sogenannten „Yankees“ zu verkaufen. (vgl. Millán 2001:111) *„Algún día te van a provocar y vas a decir lo que no se puede decir. Y ese día [...] te dejan en la calle y vas estar peor que ahora [...], sin quita y sin orgullo.“* [00:09:21 - 00:09:31] Doch Pedro - selbst in dem Glauben, seine politische Zeit hinter sich gelassen zu haben - weiß seinem Vater nur zu entgegnen, nicht mehr derselbe Mann aus vergangenen Jahren zu sein: *„La gente cambia, papá. Ya no soy el mismo de unos años.“* [00:09:16 - 00:09:20] Mit den Sätzen des Vaters *„Es una suerte que tu mamá esté muerta. No le hubiera gustado saber que su hijo es un cagón.“* [00:09:41 - 00:09:49] gehen die beiden auseinander und sollen einander nicht mehr lebend wiedersehen.

4.5.6 Ingeniero Rossi

Rossi ist die höchste Arbeitsinstanz in Tulsaco vor Ort. Gleich zu Beginn gibt er Pedro zu verstehen, dass er durchaus etwas von ihm hält. *„Usted tiene pasta de líder, no la pierde.“* [00:14:31 - 00:14:35] Mit so deutlichen Worten versucht er geschickt, nicht nur Pedros Identifikation mit dem Unternehmen zu verstärken, sondern auch ihn für mögliche Unregelmäßigkeiten unempfindlich zu machen. Mit

seinen Erwartungen und der in Aussicht gestellten Karriere setzt er Pedro gekonnt unter Druck und es gelingt ihm nach dem tödlichen Unfall zweier Bergarbeiter sogar, sich sein Schweigen zu erkaufen. „¿*Todo mundo tiene un precio, o no?*“ [00:32:39 - 00:32:43]

4.5.7 Ingeniero Basile

Basile ist der direkte Vorgesetzte von Pedro und ein leicht manipulierbarer, berechenbarer und damit treu ergebener Handlanger des Unternehmens Tulsaco. Er heißt Pedro mit den Worten „*Somos como una gran familia.*“ [00:12:23 - 00:12:26] willkommen und versucht neben Rossi mit ähnlicher Rhetorik Pedros Arbeitsverpflichtung emotional aufzuladen, wiederum zu dem einzigen Zweck, ihn sich sicher und umsorgt fühlen zu lassen und ihn dadurch angreifbarer bzw. wiederum kontrollierbarer zu machen.

4.5.8 Golo

Golo ist der Chauffeur des Unternehmens in Tulsaco und bekannt für seine unsanfte und rasante Fahrweise. „*Es más peligroso el Golo manejando [que laburar en la cantera] y lo dejan.*“ [00:19:58 - 00:19:59] Bei genauerer Betrachtung vermag man darin das stille Aufbegehren eines enteigneten und unterdrückten Mapuches⁴ zu erkennen, der es den neuen Ausbeutern - den multinationalen Unternehmen - zumindest während Autofahrten etwas unbequemer machen möchte.

Golo weiß und hört mehr als alle anderen Angestellten der Firma, denn er beobachtet sensibel und aufmerksam das Geschehen in seiner Umgebung. So kommt es, dass er sogar Brunos und Pedros Plan bereits zu Beginn durchschaut.

⁴Die Mapuches sind eine dort ehemals lebende Ethnie, die von Kolonisten bekämpft, ihres Landes beraubt und in Reservate gedrängt wurde und seither unter Ausgrenzung und Diskriminierung leidet. (vgl. URL 12)

Um das - von Pedro während der Explosion bezogene - Versteck kennend, ist er es auch, der Pedro entdeckt und damit rettet. Statt ihn allerdings zu denunzieren, deckt er Pedro vor Gericht und prangert darüber hinaus noch Sicherheitsmängel und fahrlässige Missstände an. Seine Aussage ist es, die den Ausschlag für Pedros Freispruch und die Verurteilung Tulsacos gibt. Dieses couragierte Auftreten vor Gericht bezahlt Golo letztendlich mit dem Tod.

4.5.9 Bautista

Bautista ist der Vermieter des Zimmers von Pedros Vater und gleichzeitig sein treuer Freund. Entgegen aller ärztlichen Vorschriften schenkt er ihm immer wieder seinen geliebten Cognac. Gemeinsam spielen sie Boccia, um daraufhin darüber streiten zu können. Bautista ist ein verlässlicher und loyaler Freund.

Als Pedros Vater stirbt wirft er Pedro vor, ihn im Stich gelassen zu haben. „*¡No tenías que haber lo dejado solo!*“ [00:36:08 - 00:36:13] Bautista macht Pedro für den Tod seines Vaters mitverantwortlich, weil er seinen Vater ideologisch enttäuscht, verraten und überdies alleine zurück gelassen hatte. Bautista ist allerdings auch für Pedro selbst ein verlässlicher Freund, sowie gleichermaßen Zuflucht und Heimat obendrein. Als er aus seinem Hotelzimmer flieht, führt ihn sein Weg zielstrebig in das „Hotel Paris“.

4.6 Funktion der Charaktere

Der Protagonist Pedro steht für den Teil der unterdrückten, entmutigten Gesellschaft, der sich nach anfänglichem Rebellion und der drauffolgenden Resignation zu neuerlichem Widerstand aufrafft. Mit seinem gerichtlichen Erfolg über Tulsaco fungiert er als Hoffnungsträger, der Willkür der Machthaber nicht gänzlich ausgeliefert zu sein und weckt den verloren geglaubten Mut zur Rebellion. Pedro verkörpert mit seinen drastischen Selbstzensurmaßnahmen allerdings auch die

Kritik des Regisseurs an jeder Art der Selbstzensur im Allgemeinen und im Speziellen an jener, der sich viele filmschaffende Kollegen von Adolfo Aristarains unterworfen haben.

Amanda hingegen repräsentiert jenen ängstlichen, erfolgreich eingeschüchterten Part der Gesellschaft der, durch die Erfahrungen der vergangenen Jahre geprägt, versucht Freunde und Familie vor weiteren schmerzlichen Verlusten zu bewahren. In ihr wurde jeglicher Idealismus gebrochen, es überwiegt die Sorge um das Überleben in der unterjochten Gesellschaft. Das damit einhergehende Arrangement mit dem unterwerfenden System wird für Amanda zum vorrangigen Anliegen.

Über das Zusammenspiel des Ehepaares inszeniert der Regisseur die Ambivalenz großer Teile der argentinischen Gesellschaft. Er zeichnet in den Gesprächen der beiden Eheleute Konflikte, ideologische Auseinandersetzungen und Sinneskrisen nach, die den wachsam, kritischen ArgentinierInnen im Erscheinungsjahr des Films durchaus bekannt waren. Die filmische Austragung jenes seelischen Zwiespalts der RezipientInnen birgt einen hohen Identifikationsfaktor für jedes Publikum, aber im Speziellen für die damaligen argentinischen ZuschauerInnen.

Die dargestellten Mitarbeiter Tulsacos verkörpern hingegen das machthabende, unterdrückende Regime. Der wortgewandte Anwalt Garcia-Brown ist mit seinem betont internationalen Namen die Personifikation des listig, intelligenten, multinational vernetzten Teils des Unternehmens. Er steht für die gut ausgebildete, geld- und machthungrige Minorität, die sich nicht nur mit Repression und Rechtsfreiheit arrangiert, sondern diese auch für seinen eigenen Vorteil zu nützen weiß. Er fungiert als offizieller und verfehlungsfreier Repräsentant des Unternehmens.

Über seine Figur und die der weiteren Mitarbeiter Tulsacos inszeniert der Regisseur das vollständige Handlungsfeld des Konzerns, sowie seinen Aufbau und die Funktionsweise. So stehen Torrance und Basile für die einfältigen und

unreflektierten Instrumente der Machthaber. Tulsaco macht die beiden durch Befriedigung ihrer Machtfantasien zu gnadenlosen und brutalen Vollstreckern und Verteidigern von Konzerninteressen, ohne dass sich die Manipulierten dessen bewusst werden. Sowohl Torrance, als auch Rossi sind außerdem Vertreter jener Gruppen im Unternehmen, die immer wieder gesetzwidriges Terrain betreten. Ihre Obrigkeitshörigkeit lässt sie zu manipulierbaren Werkzeugen der Machthaber werden.

Das Unternehmen Tulsaco mit all seinen Vertretern steht unmissverständlich für die Militärjunta. Ganz im Zeichen des „*cine de simulación*“ gehen von diesem Konzern Unterdrückung, Gewalt und Verfolgungsdrohungen aus. Auch wird die Freiheit des Protagonisten durch die Handlanger Tulsacos stark beschränkt, bis er sich sogar selbst der Möglichkeit zu sprechen beraubt.

Die Rollen von Golo, Bautista und Larsen fallen in Bezug auf ihre Funktion etwas aus der - ansonsten dichotomen - Darstellung. Der scheinbar angepasste Chauffeur Golo verleiht seinem Drang nach stillem Aufbegehren durch seine rasante Fahrweise Ausdruck. Als ihm mit seiner Zeugenrolle vor Gericht eine Möglichkeit gegeben wird, durch seine Aussage Veränderungen herbeizuführen, nützt er sie, indem er gegen Tulsaco aussagt und nimmt damit auch Rache an seinem ihn ausbeutenden Arbeitgeber. Golo steht als Vertreter für marginalisierte Gruppen, jene Menschen, deren Stimmen in der Gesellschaft kein Gehör finden und auf Grund ihrer sozialen Herkunft zur Abhängigkeit von den machthabenden Institutionen verdammt sind.

Dr. Larsen dagegen ist Stellvertreter für die kapitalistische Mittelschicht. Der Regisseur exerziert an ihm, einem nach Wohlstand strebenden Mann, ein Exempel für Kapitalismuskritik.

4.7 Technische Analyse

4.7.1 Musik

Die Musik des Filmes „Tiempo de revancha“ besteht im Wesentlichen aus sieben verschiedenen Musikmotiven, die zum Großteil in gleicher oder leicht abgewandelter Form wiederkehren und Pedro auf seinem Lebensabschnitt bei Tulsaco begleiten.

Drei der genannten Musikteile nehmen allerdings gleich in mehrerer Hinsicht eine Sonderstellung ein: das Motiv, mit dem der Film sowohl beginnt, als auch wieder schließt und jene beiden Musikstücke, die von jeweils anderen handelnden Personen im Film selbst indiziert werden. Das Anfangslied des Filmes ist ein von einem Kinderchor interpretiertes Weihnachtslied und erscheint kurz vor Ende des Filmes wieder und spannt damit den Bogen über das ganze vergangene Jahr. Dieser freundliche, fröhliche Gesang aus den Kehlen unschuldiger Kinder lässt den/die ZuschauerIn zu Beginn unbeschwert in das Drama einsteigen, um vor dem tragischen Ende den/die BetrachterIn noch einmal mit Pedros Freude über den gewonnen Prozess und seiner Hoffnung auf eine unbeschwerte Zukunft fern von Buenos Aires schwelgen zu lassen, ehe es mit dem ihm folgenden Auto ein jähes Ende nimmt.

Die beiden im Film von den Protagonisten initiierten Musikstücke haben hingegen eine ganz andere Funktion. Zwischen [00:22:31] und [00:22:38] betätigt Bruno den Wurlitzer um sein und Pedros Gespräch vor etwaigen Mithörern zu schützen. Während Pedros Besuch bei Amanda ertönt neben einer durchgehend läutenden Glocke und einer laufenden Dusche ebenfalls wieder ein Musikstück [01:42:26 - 01:42:51], um diesmal seine ersten Worten an Amanda nicht mithören zu lassen, weil er Abhörwanzen von Tulsaco vermutet. Zweimal wird die Musik zum Instrument der Geheimhaltung und Vertuschung und ermöglicht den

Akteuren sich scheinbar, trotz Überwachung und Kontrolle, frei zu artikulieren. Die Methode ist aus der Welt des Kinos bestens bekannt⁵ und verweist direkt in die Welt repressiver MachthaberInnen und damit in die reale Situation des damaligen Argentinien. Somit wird aus der Notwendigkeit, die Bruno und Pedro verspüren, ihre Gespräche zu verheimlichen, eine Anprangerung der herrschenden Unterdrückung und ihrer Methoden. Die eingesetzte Musik avanciert insofern zum Instrument für Redefreiheit und zum Werkzeug der Auflehnung.

Die restlichen Musikmotive ähneln einander sowohl in Komposition, Stimmung, Funktion und Einsatz. Das in der siebenten Minute [00:07:02 - 00:07:15] zum ersten Mal erklingende Motiv wechselt sich mit andern Themen ab und wiederholt sich bis zum Ende des Filmes mehrmals. Ab dem Zeitpunkt von Pedros Einstellung bei Tulsaco sind alle Fahrten, die Arbeit inklusive der Unfälle am Steinbruch, sowie der Erhalt seiner Bestechung, die Suche nach Pedro, alle medizinischen Tests und die Selbstfolterversuche, sowie die Aktivitäten in beiden Hotelzimmern und schlussendlich auch sein Weg zurück ins Hotel Paris mit latent bedrohlicher Musik unterlegt. Ausgenommen sind nur Gespräche und jene Szenen, die ausschließlich mit Pedros Familie oder seinen Freunden in Zusammenhang stehen, oder wo sein Arbeitgeber in keinerlei Hinsicht eine Rolle spielt. Damit liegt die Verknüpfung der Musik mit dem Konzern Tulsaco auf der Hand. Die Musikmotive sind der auditive Arm der von dem Steinbruchbetreiber ausgehenden Überwachung und Bedrohung. So sehr Musik im vorgehenden Fall (vermeintlichen) Schutz bedeute, so sehr geht von ihr nun Gefahr aus. Die Dialoge bekommen ihre Schattierungen oftmals erst durch das vorangegangene oder nachfolgende Tonstück. Neben den ausgefeilten Dialogen ist die Musik wichtiger inhaltsstiftender Bestandteil des Films.

⁵Zum Beispiel aus dem 2006 erschienenen Film „Das Leben der Anderen“ von Florian Henckel von Donnersmarck. (vgl. URL 13)

4.7.2 Kamera

Anders als die Musik tritt die Kameraführung nicht in den Vordergrund, sondern tendenziell zurück. In einem Interview aus dem Jahr 2011 erläutert Aristarain, die seiner Meinung nach ideale Kamerahandhabung. *„Y lo que yo creo [...] es tratar de que la cámara no se note. [...] Entonces yo creo que la cámara se mueve cuando tiene que moverse y punto. Y tiene que moverse generalmente cuando los personajes se mueven. No hay mucho secreto.“* (Aristarain 2011: URL 14)

Tatsächlich lässt sich auch in „Tiempo de revancha“ die Kamera als Erzählerin identifizieren. Sie folgt dem Protagonisten ständig, ohne dabei jemals wirklich aufzufallen. Daher kommen besonders häufig große, Brustbild und halbnaher Einstellungen vor, die nicht selten über die Schulter einer handelnden Person aufgenommen werden. Die vorkommenden weiten Einstellungen werden hingegen sehr charakteristisch vorrangig für die Landschaftsaufnahmen bei Zugfahrten und des Areals um den Steinbruch verwendet. (vgl. Kuchenbuch 2005:45)



Abbildungen 11+12: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, weite Einstellungen [00:10:52], [00:13:20]

Auch die Regel des Regisseurs Aristarain zur Kamerabewegung findet Anwendung: danach sollte sich bei Personenbewegung auch die Kamera bewegen, bei unbewegten Personen hingegen ist die fixierte, unbewegte Kamera zu favorisieren.



Abbildungen 13+14: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, nahe Einstellung, „Brustbild“ [00:56:15], [01:18:57]



Abbildungen 15+16: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, große Einstellung [00:16:56], [00:09:46]



Abbildungen 17+18: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, unbewegte Kamera: [00:18:52], [00:08:30]



Abbildungen 19+20: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, unbewegte Kamera: [00:10:27], [00:10:30]

Mit Kamerafahrten und anschließenden Close-Ups zieht der Regisseur die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf wichtige Details. Dabei dient die Kamera oftmals auch der Darstellung von Hierarchien und Machtverhältnissen, im Besonderen bei Gesprächen in denen Vertreter Tulsacos beteiligt sind. Bereits bei Pedros Bewerbungsgespräch [00:06:04 - 00:06:10] mit Torrance macht der Regisseur dem/der noch unwissenden Rezipienten/in deutlich, dass Torrance weit mehr Einfluss als Pedro hat. Im Laufe des Gesprächs wird der stehende, oder auf dem Tisch sitzende Torrance aus Pedros Perspektive von unten gefilmt, während der wesentlich tiefer sitzende Pedro ausschließlich von oben, also aus Torrance Sicht, dargestellt wird. Damit wird den RezipientInnen die Machtasymetrie bereits zu Beginn beinahe unbemerkt suggeriert. Auch bei den Gesprächen zwischen Rossi und dem behandelnden Arzt [00:56:06 - 00:56:13] und jenem zwischen Rossi und Basile [00:56:26 - 00:56:41] kurz nach Pedros Unfall verhält sich die Kamera vergleichbar. Adolfo Aristarain verwendet sie demnach nicht nur als Erzählerin, sondern bildet mit ihr auch Machtgefälle und Hierarchien ab und verleiht ihr damit eine politische Dimension. (vgl. Kuchenbuch 2005: 45)

4.7.3 Licht und Farben

Weder in Bezug auf Licht, noch auf Farben zeigt „Tiempo de revancha“ große Besonderheiten. Adolfo Aristarain verwendet hauptsächlich natürliches Licht und dazu passend vor allem in Tulsaco, der Umgebung entsprechend erdige Farben, Blau-, Braun-, Grau- und Beigetöne. Er erzeugt damit eine gedämpfte Stimmung, die auch weder Raum für Hoffnung auf Besserung, noch fantastische Träumereien zulässt. Selbst darin lässt sich eine Referenz zur damaligen politische Situation Argentiniens, sowie zu dem Zustand der Bevölkerung erkennen.

Einziges hervorstechendes Merkmal ist die auffallend oft vorkommende Farbe Blau, allen voran bei den Arbeitern im Steinbruch.

Die dominanten Farben (blau, braun und beige) vermitteln ähnliche Merkmale wie das verwendete Licht. Sie lassen den fiktiven Film authentisch und damit äußerst real wirken. Wieder rückt der Regisseur mit seiner Technik noch näher an den/die ZuseherIn heran. Er unterstreicht damit einerseits die ohnehin evidente politische Aktivität und andererseits steigert er einmal mehr das Potential der Empathie und Identifikation.



Abbildungen 21-26: Videostandbilder aus „Tiempo de revancha“, natürliches Licht und blaue/braune/beige Farben: [00:16:27], [01:29:50], [01:03:03], [01:06:21], [01:10:39], [01:32:51]

4.7.4 Ästhetik/Strategie der Selbstzensur

Bei allen Produktionen dieser politisch prekären Zeit gilt es nicht nur die inhaltlichen Themen, ihre Funktionen und deren Bedeutung zu analysieren, sondern auch die Entstehungsumstände näher zu beleuchten.

Der Film selbst wurde während einer zensurverschärften Zeit Argentinien gedreht und produziert, womit sich die Frage aufdrängt, wie ein so explizit regimiekritischer Film die restriktiven Zensurmechanismen der Militärjunta passieren und veröffentlicht werden konnte. Die naheliegende Annahme, das Werk wäre von den ZensorInnen nicht verstanden worden, scheint unwahrscheinlich und zu einfach. Der Regisseur darauf angesprochen erklärt das Phänomen um seinen Film in einem Interview 2011:

„[U]na, que el ataque de la película no es para nada sutil, pero el ataque está dirigido al sistema y no a un gobierno determinado, si no a un sistema capitalista que está basado en la explotación del hombre. Eso y el hecho de que no hubiera una sola escena en la película que dijeran „esta hay que cortarla“, sino que la película directamente lo que había que hacer era prohibirla, no había otra solución. En eso fue muy hábil (Héctor) Olivera, el productor, que presentó la película a calificación con toda la publicidad en la calle, cuando faltaban tres días para el estreno. A pesar de eso a la junta de censura que había acá en ese momento le gustó.“ (URL 14)

Wie alle Produktionen, die eine Veröffentlichung anstreben, entwickelte auch der Autor dieses Filmes Strategien zur Überwindung der Zensur. Diese liegen einerseits in der geschickten Projektion der kritischen Elemente auf ein (teilweise) anderes System, nämlich den Kapitalismus. Der Regisseur äußert seine Missbilligung, aber adressiert sie oberflächlich an „Andere“. Andererseits sieht Aristarain den Erfolg von „Tiempo de revancha“ darin, dass sich die Kritik nicht auf einzelne Szenen reduzieren lässt, sondern durchgängig den ganzen Film durchzieht und damit nicht durch das Löschen einzelner Szenen zu tilgen war.

Ausschlaggebend für das Erscheinen war aber wohl, dass wie Adolfo Aristarain sagt, der Film den ZensorInnen schlichtweg gefiel. Diese Tatsache allerdings, muss angesichts der sonst so restriktiven Maßnahmen der Junta gegenüber politisch Andersdenkenden, die sich in Entführung, Folter, Ermordung und Kindesraub äußerten, doch zumindest verwundern. Vielleicht müssen wir BetrachterInnen davon ausgehen, dass die vorkommenden Symbole, Metaphern und das Anprangern repressiver Machtapparate als solche nicht zur Gänze identifiziert wurden.

Mit seiner Strategie die Zensurinstanzen zu passieren, gelingt es Adolfo Aristarain zwar seine Kritikäußerung erfolgreich zu artikulieren, doch ist diese publizierte Missbilligung *de facto* eine Art der Selbstzensur, so wie es die meisten unter Zensur entstanden Werke sind. In diesem konkreten Fall allerdings spielt diese Tatsache noch eine bedeutendere Rolle, zumal mit der Darstellung von Pedros Selbstzensurmaßnahmen der Regisseur just jenen Zustand thematisiert, dem er sich selbst aussetzen musste. Seine eingeschränkte Möglichkeit zur Meinungsäußerung führt zu einer auf Umwegen dargestellten Regimekritik und ist somit eine Form der Selbstzensur. Pedro, der sich die Möglichkeit zu sprechen nimmt, spiegelt demnach Aristarain wieder, der sich aus Angst vor der Ablehnung seines Filmes durch die Zensurinstanz schlussendlich selbst seiner künstlerischen Freiheit beraubt.

5 „Camila“: Eine Filmanalyse



Abbildung 27: Filmplakat „Camila“ 1984 (URL 15)

5.1 Biografie der Regisseurin



Abbildung 28: María Luisa Bemberg (URL 16)

María Luisa Bemberg wird am 14. April 1922 in Buenos Aires in eine der wohlhabendsten Familien ihrer Zeit hineingeboren. 1945 heiratet sie den späteren Architekten Carlos Miguens. Nach Peróns Machtübernahme fliehen ihre Eltern im selben Jahr noch aus ökonomischen Gründen nach Frankreich, sie und ihr Mann emigrieren für mehrere Jahre nach Spanien. Gemeinsam bekommen Carlos und María vier Kinder, bevor sie sich 1954 wieder scheiden lassen. (vgl. Tompkins & Foster 2001: 39f)

1960 arbeitet sie am Astral Theater in Buenos Aires bei der Theaterproduktion des Stückes „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt mit und

reaktiviert damit ihre langgehegte Passion für das Theater. Daraufhin gründet sie zusammen mit Catalina Wolff das „Teatro del Globo“. Nach fünfjährigem Engagement vertieft sie die gesammelten Erfahrungen bei einem Studienaufenthalt in New York. 1969 gründet sie die UFA (Unión Feminista Argentina). (vgl. Tompkins & Foster 2001: 40)

1974 erscheint ihr Film „Juguetes“, der sich mit der Rollenkonstruktion beschäftigt, die von Kinderspielzeugen ausgeht; und sie kündigt den geplanten Film „Señora de nadie“ an, dessen Realisierung jedoch vom - durch die Militärjunta kontrollierten - nationalen Institut für Filmkunst fünf Jahre lang nicht genehmigt wird. Stattdessen präsentiert sie 1980 „Momento“ als ihren ersten Spielfilm, um im Anschluss daran doch „Señora de nadie“ drehen zu können. Der 1982 erschienene Film handelt von einer verheirateten Frau, die ihren Mann verlässt, als sie von dessen Affäre erfährt. Danach dreht María Luisa den auf den folgenden Seiten behandelten Film „Camila“, dicht gefolgt von ihrem vierten und wahrscheinlich am stärksten autobiografisch geprägten Film „Miss Mary“, der die Gesichte einer aristokratischen Familie in den 1930er und 40er Jahren Argentiniens schildert. Die Romanvorlage von Octavio Paz ist ihr nächster Film, „Yo, la peor de todas“, der die Geschichte der ersten Feministin des amerikanischen Kontinents, wie sich Bemberg selbst bezeichnet, beschreibt. In ihrem letzten Film „De eso no se habla“ 1993 verarbeitet sie die Kontroverse ihres eigenen Lebens, zwischen ihrer familiären Herkunft und ihrem feministischen Engagement. (vgl. Tompkins & Foster 2001: 41f)

Bevor María Luisa Bemberg am 7. Mai 1995 an Krebs stirbt, stellt sie noch ihr letztes Drehbuch „El impostor“ fertig, das ihr Regieassistent Alejandro Maci nach ihrem Tod verfilmt. (vgl. Tompkins & Foster 2001: 42f)

5.2 Synopsis

Camila O’Gorman, eine Tochter aus aristokratischem Haus, lebt mit ihren Eltern, Adolfo und Joaquina, sowie ihren Geschwistern Mitte des 19. Jahrhunderts in Buenos Aires. Ihre Großmutter hingegen wurde von der Regierung Rosas zu Hausarrest auf einer Estancia nahe Buenos Aires verdammt. Die junge Frau Camila ist streng gläubig, geht regelmäßig in die Messe und oft beichten. Außerdem teilt sie mit ihrer Großmutter die Passion für - vor allem französische - Liebesromane und besucht deswegen immer wieder eine Buchhandlung, wo ihr der Besitzer, Mariano, die neuesten verbotenen Liebesromane aus dem Ausland beschafft. Die Jesuitengemeinschaft ihrer Kirche, der auch ihr Bruder Eduardo als Mönch beigetreten ist, bekommt eines Tages einen neuen Mitbruder aus der Provinz Tucumán.

Ladislao Gutierrez, der neue Pater und Freund Eduardos, hält nach dem Mord an Mariano, dem Buchhändler, eine couragierte Predigt, in der er nicht nur das Blutvergießen zwischen Föderalisten und Unitariern hinterfragt, sondern damit auch die Regentschaft Rosas. Er handelt sich damit vielerlei Kritik ein, einzig Camila ist von seinem kritischen Geist begeistert und verteidigt seine Rede.

Während Camilas Beichtstunden führt sie mit Pater Ladislao angeregte Unterhaltungen über weit mehr als ihre zu beichtenden Sünden. Angeregt von den inspirierenden Gesprächen bringt sie ihm eines Tages ausgemistete Kleider von sich, um sie den Armen zu spenden. Ladislao, der sich für seine verbotene Zuneigung zu Camila bereits selbst geißelt, begegnet ihr ungewöhnlich reserviert und anstatt ihr für ihre Gaben zu danken, gibt er ihr zu verstehen, dass ihre Kleider für die Armen unbrauchbar wären, weil sie sich nicht wie reiche Damen kleiden würden. Gekränkt verlässt Camila den Pater.

Eines Abends stattet Gutiérrez der Familie unter dem Vorwand Eduardo sprechen zu wollen einen Besuch ab. Er gibt Camila ein Säckchen zurück, das

sich unter den ausgemisteten Kleidern verirrt hatte. Doch sie nimmt es nicht an und bittet ihn stattdessen, den Inhalt ebenfalls den Armen zukommen zu lassen. Anders als bei ihrem letzten Zusammentreffen, bedankt er sich dafür und lässt sie gleichzeitig von der Dankbarkeit der Armen, die ihre Kleider erhalten haben, erfahren.

Bestärkt durch die positiven Worte Ladislaos, gesteht sie ihm in ihrer nächsten Beichte „*Me muero de amor, Padre.*“ [00:38:14 - 00:38:17] und bezieht sich damit auf ihn. „*¿Es que no se da cuenta de quien estoy hablando? ¿Por qué no me quiere entender?*“ [00:39:03 - 00:39:10] fragt sie weiter, obwohl er sich längst der Situation bewusst ist. Er verweigert ihr daraufhin das weitere Gespräch.

Als Adolfo Mutter stirbt, sind Camila und ihr Vater tief betroffen. Während der Trauerfeier erfährt sie, dass Ladislao mit hohem Fieber im Bett liegt und daher nicht erscheinen werde, um sein Mitgefühl auszudrücken. Die junge Frau verlässt daraufhin kurzerhand die Feier, um zu Ladislao zu gehen. Sie trifft ihn in seiner Kammer hoch fiebernd im Bett liegend. Die Fieberkrämpfe lassen ihn keine zu erkennenden Worte sprechen, sondern nur unverständliche Laute. Als sie sich ihm an sein Bett nähert, entdeckt sie ihr gespendetes Stofftuchlein in seiner Hand. Sie küsst ihn, er fasst ihre Hand und lässt sie über seinen ganzen Körper gleiten. Daraufhin gibt sich der Fiebergebeutelte seinen erotischen Fieberfantasien mit Camila hin, während sie aus dem Zimmer stürzt und den Kranken alleine zurück lässt.

Als der genesene Pater wieder Messe liest, hinterlegt Camila einen Brief für ihn, in dem sie ihm ein Treffen vorschlägt, zu dem er nicht erscheint.

Nachdem alle Versuche den Pater alleine und unbeobachtet zu treffen fehlschlagen, steigt Camila vor dem Glockenläuten auf den Campanile hinauf und überrascht dort Ladislao. Endlich kommt es zum stürmischen Kuss. Als der Pater während einer Messe Camila den „Leib Christi“ verabreichen soll, hält er

schuld bewusst inne und verlässt die Kirche. Daraufhin beschließt das Liebespaar Buenos Aires zu verlassen. Sie ziehen in ein entlegenes Dorf namens Goya und bauen sich dort eine Existenz unter den falschen Namen Valentina und Maximo Brandier, als VolksschullehrerIn der örtlichen Dorfvolksschule, auf.

Doch das Leben als glückliches Paar ist ihnen nicht vergönnt. Auf dem oster-sonntäglichen Hahnenkampf des dorfansässigen Kommandanten wird Ladislao von Padre Ganon, den er aus Adolfo O’Gormans Haus kennt, erkannt und denunziert. Gutiérrez flüchtet kurzerhand in die Kirche und betet. Als Camila von dem Vorfall erfährt folgt auch sie ihrem Geliebten und findet ihn immer noch betend in der Kirche vor. Statt ihn zur Flucht zu überreden, lässt sie ihn gewähren und zieht sich selbst in ihr Haus zurück. Erst zum Morgengrauen kehrt er von der Kirche nach Hause zurück. Der Kommandant hatte ihnen zwei gesattelte Pferde vors Haus gestellt und bis zum Morgen Zeit gegeben, zu entkommen. Doch anstatt zu fliehen, stellen sich die beiden eng umschlungen der Exekutive, die zu Ladislaos Entsetzen nicht nur ihn, sondern auch Camila verhaftet. Ohne Gerichtsverhandlung und damit ohne Gelegenheit sich verteidigen zu können werden beide zum Tode verurteilt. Doch während ihrer Haft überkommt Camila Übelkeit. Der herbeigerufene Arzt stellt fest, dass sie schwanger ist. Mit dieser Nachricht glaubt der zuständige Kommandant des Gefängnisses, sie vor dem Tode gerettet zu haben, denn das geltende Gesetz verbietet die Exekution einer schwangeren Frau. Die Regierung Rosas widersetzt sich diesem Dekret aber und so wird der Exekutionsbefehl für das verbotene Liebespaar schon bald dem Gefängnis zugestellt. Am nächsten Tag werden Camila O’Gorman und Ladislao Gutiérrez gemeinsam durch Erschießen hingerichtet.

5.3 Struktur

Inhaltlich lässt sich der Film in vier Teile teilen. Abgesehen von dem Beginn, der etwa zwei Jahrzehnte früher angesiedelt ist und von der Ankunft der Großmutter auf der Estancia handelt, stellt Camilas Leben im elterlichen Haus bis zur Flucht den zweiten thematischen Abschnitt dar. Das Leben in Corrientes bis zur ihrer Verhaftung repräsentiert den dritten und letzten Part vor der Episode im Gefängnis und dem tragischen Ende.

Der Film basiert auf einer wahren Begebenheit. Die Regisseurin hatte anfangs überlegt, die Romanvorlage von Enrique Molina „Una sombra donde sueña Camila O’Gorman“ zu verfilmen, entschied sich schlussendlich aber dagegen und inszenierte ihre eigene Interpretation der historischen Geschichte, weil ihr Molinas Vorlage zu mystisch und frauenfeindlich erschien. Camila erhielt in ihrem Film stattdessen eine feministische Schattierung. Nicht Ladislao verführt Camila, sondern die Liebesbeziehung entsteht nur auf Camilas vehementes Werben und Intervenieren. Demnach verführt in diesem Fall sie ihn. (vgl. Bemberg & Pick 1993: 78f) *“Usually women are portrayed as vulnerable, innocent victims. So I decided that Camila was going to be the aggressive one and seduce the priest. That’s feminism!”* (Kogan zit. nach Reati 1989: 28)

5.4 Entstehungskontext

Obwohl der Film mit seinem Erscheinungszeitpunkt eigentlich aus der behandelten Zeit herausfällt, steht seine Entstehung dennoch in direktem Zusammenhang mit der Diktatur und den Produktionsbedingungen der damaligen Zeit und bezieht aus dieser Sonderstellung seine Relevanz für diese Arbeit. Tatsächlich wurde der Film noch während der Diktatur konzipiert und während der letzten Monate gedreht. Wichtig ist deshalb, dass er geistiges Produkt der repressiven Phase ist

und zufällig mit seinem Erscheinen nicht mehr in die Zeit der eigentlichen Diktatur fällt. Es entspricht daher zumindest die gedankliche und filmische Leistung dem intellektuellen Kanon, der von Repression durchzogenen Zeit, und ist ihr deshalb auch zuzuordnen. (vgl. Millán 2001: 113)

Die politische Bedeutung dieser ersten Filmproduktion in der neuerlangten Demokratie erreicht sogar noch eine weitere Dimension, insofern als für die Erstaussstrahlung just jener erste Tag der demokratischen Präsidentschaft von Raúl Alfonsín gewählt wurde (vgl. Millán 2001: 113). Somit trägt dieser Film nicht nur zum kollektiven Gedächtnis jener Zeit bei, sondern ist außerdem ein Beispiel für den Konflikt zwischen offizieller und alternativer Version der Vergangenheitsreproduktion. (vgl. Reati 1989: 37)

5.5 Themen

Das zentrale Thema des Films „Camila“ ist augenscheinlich die verbotene Liebe des jungen Paares und ihr damit verbundener Verstoß gegen die geltenden gesellschaftlichen Normen und Werte. Das Ausbrechen aus ihrem gewohnten Umfeld hat seines Zeichens wiederum die Expulsion aus der Gesellschaft zur Folge. Ihnen bleibt nur die Möglichkeit, die bis dato gelebten Identitäten zurück zu lassen und als andere Personen wieder Teil der Gemeinschaft zu werden. Die Überwindung gesellschaftlicher Normen und Denkschemata zwingt die Protagonisten zu allererst zu ihrer kritischen Hinterfragung.

Dieser Prozess lässt sich an dem Verhältnis von Camila und ihrer Großmutter nachverfolgen. Die Beziehung zwischen Camila und ihrer Großmutter ist ein substanzieller Leitgedanke des Filmes. Nicht nur Adolfo erkennt Parallelen zwischen seiner Tochter und seiner Mutter, auch die beiden Frauen sind sich ihrer emotionalen und geistigen Verbindungen durchaus bewusst. Camila, von den aufregenden Erzählungen ihrer Großmutter beeindruckt, beginnt auch nach

Spielräumen in ihrem Leben zu suchen, die ihr gewisse Freiheiten eröffnen. Doch statt Räume für ihre Meinungen und Gedanken zu gewinnen, wird sie von dem irritierten Vater und den von ihm darauf angesetzten männlichen Kontrollinstanzen, Eduardo und Ignacio, immer stärker kontrolliert, um der genetisch vorbelasteten Rebellin - wie der Vater glaubt - keine Möglichkeiten zu geben, aufzubegehren. Der genetische Determinismus, dem Camila laut Adolfo de facto ausgeliefert ist, führt zu Vorverurteilung noch nicht begangener Taten und lässt ihr späteres Fehlverhalten auf Unverständnis und Hartherzigkeit stoßen. Diese Voreingenommenheit hat die Protagonistin im Grunde dem Leben und Wirken ihrer Großmutter zu verdanken. Somit birgt das Naheverhältnis nicht nur positive Aspekte, sondern behaftet Camila von klein auf gleichermaßen mit einem Stigma, dem zu entrinnen unmöglich scheint.

Ein anderer Bezug hinsichtlich der Gesellschaft lässt sich sowohl an Camila, als auch an „La perichona“ herauslesen. Mit ihren Verhaltensmustern setzen sich beide den Bewertungen ihrer Umgebung aus und werden dabei auffallend ähnlich kategorisiert. Die demente und in Erinnerungen schwelgende Großmutter wird von Adolfo mit „*confinada*“ [00:18:55] als beschränkt und verwirrt bezeichnet und der überforderte Ladislao findet für die ihm ihre Liebe gestehende Camila ähnliche Worte. Ihr Agieren außerhalb der Norm macht sie für ihre Umgebung unberechenbar und deswegen verrückt. Durch eben jene Abgrenzung von Normalität und Normwidrigkeit werden zwangsläufig auch der Verhaltenskanon und gesellschaftliche Ordnungsprinzipien dargelegt. Dabei wird die vielschichtige Gesellschaftskritik mehr als deutlich.

Unter anderem erfahren die ZuschauerInnen, dass die konventionelle Verwandtschaftsstruktur jener Zeit streng patriarchalisch ausgelegt ist, dass die Frauen nicht Akteurinnen, sondern Staffage des sowohl gesellschaftlichen, also auch des

politischen Lebens sind. „*In marriage, the husband is the bourgeois and the wife is the proletarian.*“ (Engels zit. nach Bemberg & Pick 1993:79)

Wie in allen Filmen prangert Bemberg diesen Umstand vehemente an. Die Regisseurin setzt die patriarchale Unterdrückung der Frauen in Relation zur faschistischen Unterdrückung der Gesamtbevölkerung durch den Diktator. Auch der Vater, der sich seiner Frau überlegen fühlt, agiert ähnlich wie ein der Machthaber Rosas oder die Junta rund um Videla. „*Fascism begins at home. It begins in the family, where the father believes himself to be the supreme power and authority and where the woman is related to the status of supplicant.*“ (Bemberg & Pick 1993:79) Damit macht sich Camilas Vater -aus der Sicht Bembergs- in zweierlei Hinsicht für deren Unglück verantwortlich, einerseits durch das Mittragen von Rosas Politik und andererseits durch das Aufrechterhalten der patriarchalen Familienstrukturen.

Doch die wohl wichtigsten Aspekte bleiben die explizite Regimekritik und Anprangerung von auf Gewalt und Angst unter der Bevölkerung aufbauender Repression, die ausschließlich die Machtfestigung als Ziel haben kann.

Obwohl zeitlich verortet, geht die Autoritätskritik in „Camila“ weit die über den Zeitraum Rosas Wirkens hinaus, und bezieht sich zu großen Teilen (auch) auf die Zeit der jüngsten Militärdiktatur. Laut Fernando Reati kommt ein/e ZuschauerIn, der/die mit den kulturellen Codes Argentiniens vertraut ist, nicht umhin, zahlreiche Referenzen zur jüngsten Diktatur zuerkennen. (vgl. Reati 1989: 25)

Bereits der Umstand, dass zwei Menschen ohne Möglichkeit auf eine Verhandlung exekutieren werden, weckt Erinnerungen an die über 30.000 „desaparecidos“. Diese zumeist jungen Menschen wurden des nächtens entführt, gefoltert und dann ermordet, ohne jemals die Möglichkeit zu haben, sich vor einem öffentlichen Gericht zu verantworten. Als Camila von ihrer bevorstehenden Exekution erfährt,

fragt sie ungläubig „*¿Nos van a matar así? ¿Sin juicio ni siquiera? ¿Sin darnos la oportunidad de defendernos?*“ [01:29:29 - 01:29:35] und fordert damit dieses - mittlerweile in der Deklaration der Menschenrechte verankerte - Recht ein. Camila könnte noch in Bezug auf eine weitere Korrelation in dieser Szene eine jener entführten und eingesperrten jungen Frauen gewesen sein, die sich zwischen 1976 und 1983 in den geheimen Aufenthaltslagern befanden. Denn unter diesen Frauen waren der Altersgruppe entsprechend viele schwangere Frauen, die entweder wie Camila mitsamt ihres ungeborenen Kindes ermordet wurden, oder es wurde ihnen eine Geburt in Gefangenschaft ermöglicht und dann Kind und Leben genommen. (vgl. Reati 1989: 28)

Die Augenbinden, die Camila und Ladislao angelegt werden, sind eine weitere deutliche Referenz an die Inhaftierten der Militärdiktatur. Bereits ihr Anblick lässt die Erinnerung an die jahrelange Dunkelheit und Einsamkeit der Gefangen wach werden. (vgl. Reati 1989: 29)

Auch durch die Szene, als der Vater die kleinen Kätzchen, die Camila versteckt gehalten hatte, durch den Hausarbeiter im Meer ertränken lässt, wird man zwangsläufig an die von der Militärjunta angewandte Methode erinnert, vermeintliche politische Feinde nach vorangegangener Entführung und Folter über dem Tigre Delta zu Tausenden aus den Flugzeugen ins Wasser zu werfen und so umzubringen. (vgl. Reati 1989: 29)

5.6 Charaktere

5.6.1 Camila O’Gorman

Camila ist die mittlere Tochter einer aristokratischen Familie namens O’Gorman. Sie hat neben ihrer älteren und jüngeren Schwester auch noch einen Bruder. Seit ihrem Kindesalter wurden ihr von ihrer Großmutter Liebesromane näher gebracht,

sodass auch sie dieser Passion verfällt. Regelmäßig pilgert sie in die Buchhandlung ihres Vertrauens und lässt sich vom Besitzer Mariano heimlich Werke zustecken, die in Argentinien verboten sind. Sie mutiert zu einer hoffnungslosen Romantikerin, die in den um sie werbenden Männern nicht jenen Prinz aus den Büchern finden kann. Als ihr ihre Schwester Clara von der Verlobung mit dem bedeutenden und reichen jungen Mann berauscht erzählt, wird Camila melancholisch und fragt sich, ob sie denn jemals heiraten, oder als einzige der drei Schwestern einsam zurückbleiben werde. Auf die Frage, warum sie denn dann nicht ihren Verehrer Ignacio heiraten wolle, antwortet Camila: „*Yo quiero otra cosa, Clara. Quiero alguien diferente. Alguien de quien pueda sentirme orgullosa.*“ [00:36:39 - 00:36:52] Anders als bei den andern Mädchen ihrer Zeit sind für sie Einfluss, Berühmtheit und Geld nicht die wichtigsten Eigenschaften ihres zukünftigen Mannes. Ihrer Vorstellung nach sind Idealismus, Mut und vor allem unendliche Leidenschaftlichkeit die wichtigsten Charakteristika eines idealen Gatten und sie wird nicht müde, weiter nach ihm zu suchen.

Sie ist eine aufgeweckte und interessierte junge Dame, die sich allen voran mit ihrem Bruder Eduardo sehr gut versteht. Die Begeisterung für Liebesromane keimt bei ihr genauso wie Ladislaus kritische Perspektive auf Rosas Regime. Wie ein Schwamm saugt sie lernbegierig alle Ideen und Informationen auf. Sie will ihr Leben aktiv gestalten und nimmt damit ihr Schicksal in ihre Hand, anstatt ihr Wohlergehen von ihrem Vater und dem - von ihm erwählten - zukünftigen Ehemann abhängig machen zu wollen. Mit dieser Einschätzung ihrer Lebensgestaltung ist sie ihrer Zeit weit voraus und wäre noch heute so manchem Mitglied einer emanzipierten Gesellschaft eine gutes Vorbild.

Camila ist mit ihren vielfältigen Gedanken und Empfindungen dennoch überfordert und holt sich daher bei den Geistlichen des Klosters Orientierungshilfe. Sie

sucht Zuspruch, vor allem für die immer wieder kehrenden Auseinandersetzungen mit ihrem Vater, bei ihren Beichtvätern Pater Felix und später bei Pater Ladislao.

Wie ihre ganze Familie ist auch Camila sehr religiös. In ihrem Glauben an Gott findet sie mit Ladislao eine gemeinsame Basis. Doch bei genauerem Hinsehen unterscheidet sich ihr Glaube doch deutlich. Im Gegensatz zu Ladislao braucht sie Gottes Absolution nicht um ein selbstbestimmtes, glückliches Leben zu führen. Auf seine Frage „¿Que va dios hacer de nosotros?“ [00:49:07 - 00:49:10] entgegnet sie selbstbewusst „Si usted me ama, no me importa.“ [00:49:13 - 00:49:16]. Ihr Liebesglück verlangt nach keiner Rechtfertigung vor Gott, wohingegen Ladislao's Seelenheil eben daran scheitert.

Camilas Eigensinn und ihr Wissen um ihre Bedürfnisse lässt sie in den Augen anderer oft als stur und verrückt erscheinen. Als sie dem Pater ihre Liebe gesteht, entgegnet er „Tu estás loca, Camila.“ [00:48:32 - 00:48:34], um das vor ihrem ersten Kuss wieder zu wiederholen. Auch ihre Großmutter wird von ihrem Sohn mit ähnlichen Adjektiven beschrieben. Das abnormale, nicht den Moral- und Wertvorstellungen der Gesellschaft entsprechende Verhalten, macht beide Frauen für ihre Umgebung zu unberechenbaren Verrückten. Diese trifft auch auf Camilas leicht verklärte Vorstellung von Liebe zu, die weder bei ihren Schwestern, noch bei ihrem Vater auf Einsicht stößt. Ihrem Verständnis nach erfordert die Liebe vollkommene Hingabe für den geliebten Menschen. Alle anderen Bedürfnisse sollten hinten angestellt werden, nur zu lieben sei wichtig. Ladislao konstatiert „Tu no has nacido para esconderte. ¡Haz nacido para amar!“ [01:01:52 - 01:01:58] und sie entgegnet „¡Para amarte!“ [01:01:59-01:02:01]. Ladislao ist aber im Gegensatz zu Camila nicht zu dieser vollkommenen Liebe fähig, wie er in Corrientes merkt, und reichert ihre Geschichte um einen weiteren besonders tragischen Aspekt an.

5.6.2 Ladislao Gutiérrez

Ladislao, ein gutherziger, ehrlicher und sehr mutiger junger Jesuitenpater, ist der Neffe des Gouverneurs von Tucúman und kommt in das Jesuitenkloster nahe dem Haus der O’Gorman. Eduardo und er kennen sich aus Studienzeiten und so kommt es, dass Eduardo ihn auf das Geburtstagsfest seiner Schwester einlädt und ihn seinem Vater vorstellt. Die bestellten Grüße seines Onkels an Adolfo machen ihn zu einem immer willkommenen Gast im Hause O’Gorman. Erst mit seiner kritischen Predigt, in der er das seiner Meinung nach sinnlose Blutvergießen zwischen Föderalisten und Unitariern anprangert, rückt ihn in den Fokus der Kritiker und lässt ihn für die regimetreuen Männer rund um Camilas Vater suspekt erscheinen.

Der engagierte Mönch versuchte lange gegen seine Gefühle für Camila anzukämpfen, aber als sie ihm in den Kampanile folgt, kann er ihren Bemühungen nicht mehr widerstehen. Da sich beide gegen eine heimliche Liebesaffäre entscheiden, bleibt ihnen nur die Flucht und das Leben unter falschem Namen. In ihrem Versteck in Corrientes aber überkommt Ladislao immer öfter die Sehnsucht nach seinem alten Leben als Pater, nach dem Leben in der Jesuitengemeinschaft und nicht zuletzt auch nach seiner Beziehung zu Gott. Er fühlt sich des Sakrilegs schuldig und glaubt die Gunst Gottes verloren zu haben. Die ungewisse Strafe des Allmächtigen nach dem Tod vereitelt ihm so machen Moment in dem sonst glücklichen Leben mit seiner Geliebten Camila. Einzig die Hoffnung auf ein gemeinsames Kind vermag sein Unglück zu lindern, denn darin würde der tief Gläubige ein Zeichen der Billigung Gottes seiner Beziehung sehen.

Leider bleibt ihm diese Freude verwehrt, bis er von Pater Ganon erkannt und angeprangert wird. Sein Rückzug in die Kirche, anstatt die Flucht zu ergreifen, lässt auch Camila sofort verstehen, dass sie ihn verloren hat. Als er zum Morgen grauen erscheint, stellt er sich ihr mit folgenden Worten: „*Yo siempre seré*

Gutiérrez. Perdóname.“ [01:20:06 - 01:20:12]. „*Yo lo quise así. No me arrepiento de nada.*“ [01:20:14 - 01:20:21] antwortet ihm die starke und bedachte Camila. Damit zerbricht ihr Liebesglück schlussendlich an seiner Ambivalenz. „*¡Yo tampoco! Pero ... no puedo con El.*“ [01:20: 22 - 01:20:28] setzt er nach und macht damit deutlich, dass ohne die gesellschaftliche und vor allem kirchliche Legitimation für ihn die bloße Zuneigung für ein erfülltes Leben nicht ausreicht. Sein geradliniges Wesen kann das Leben auf der Flucht in Ächtung und Demut weder vor Gott noch vor sich rechtfertigen. Stattdessen nimmt er lieber den irdischen Tod auf sich.

5.6.3 Adolfo O’Gorman

Camilas Vater, Adolfo O’Gorman, ist eine weitere Schlüsselfigur in dem Film. Er ist der Gegenpol zu seiner Mutter und dadurch auch zu Camila. Für ihn sind Stolz und Ehre die wichtigsten Güter im Leben eines Mannes, somit in letzter Instanz auch wichtiger als das Leben der eigenen Tochter.

Die durch das Verhalten seiner Mutter erlittene „Schande“ glaubt er durch ein besonders angepasstes Dasein kompensieren zu müssen, um seinen Namen ehrenhaft erhalten zu können. Er hält die Einbuße von Stolz und den damit einhergehenden Autoritätsverlust für schlimme Einschränkungen seines Lebens. Darum stellt er seine Bedürfnisse ausnahmslos über die aller Anderen und ist nicht einmal für das Leben seiner Tochter zum Verzicht bereit.

Für Adolfo sind die Parallelen zwischen seiner Mutter und seiner Tochter mehr als evident. Er glaubt nicht nur an den geistigen Gleichklang der beiden, sondern auch an eine konsanguinale Veranlagung. „*Lo lleva en la sangre. Es como mí madre.*“ [1:26:19-1:26:20] Das Leid, das er durch die Handlungsweisen seiner Mutter erfahren hat, lässt ihn Camila mit größter Härte entgegenen. „*Primero mí*

madre, ahora ella.“ [00:59:21 - 00:59:23] Letztlich bestraft er seine Tochter durch den Verrat an ihr für die Taten seiner Mutter.

Seine Rolle kann als Metapher für das Rosas Regime gesehen werden. Er ist stolz, fürchtet um sein Ansehen und Macht, bleibt erbarmungslos und nimmt um seine Macht zu stärken auch Tote in Kauf. Sein Kampf gegen Camila ist der Kampf gegen Widerstand, Andersartigkeit und Freiheit.

5.6.4 Joaquina O’Gorman

Joaquina, Camilas Mutter, ist eine warmherzige Frau, die um das Wohl ihrer Tochter stets besorgt ist. Wenn es darum geht, ihre eigensinnige Tochter zu verteidigen, erhebt sie auch gegen das unangefochtene Familienoberhaupt Adolfo die Stimme. Im Gegensatz zu ihrem Mann gewährt sie Camila ein Leben in Freiheit, sie zwingt sie weder zu heiraten, noch ins Kloster gehen zu müssen. Auch als es gilt sich hinter Camila und ihr beschämendes Verhalten zu stellen, zögert die Mutter keine Sekunde. Sie fleht ihren Mann vergebens an, sich öffentlich für seine Tochter einzusetzen. Als ihre Interventionen nicht fruchten, entgegnet sie ihrem Mann mit entwaffnender Ehrlichkeit und stellt ihm scharf analysiert und reflektiert sowohl ihre Familiensituation, als auch den Zustand des ganzen Landes dar.

„¿Quieres que te diga una cosa Adolfo O’Gorman? ¡Maldigo haberte conocido! En vez de pensar en tu hija lo único que te preocupa es tu apellido. Estás enfermo de orgullo. Todos están enfermos. ¡De violencia! ¡De sangre! ¿Alguien levanta la voz para salvar a mí hija? ¡Nadie! ¡Nadie piensa en ella! La iglesia piensa en su buen nombre. Vos pensás en tu honor. Rosas, en su poder. Los unitarios como derivar utilizando ese escándalo. ¿Pero en mi hija, quien?“ [01:26:21 - 01:26:57]

Sie prangert darin nicht nur das Versagen ihres Mannes an, seine Unmenschlichkeit, die fehlende Vaterliebe, sein egomanes und rücksichtsloses Denken, seine Stolz

bedingte Verblendung, sondern auch die katholische Kirche für Doppelzüngigkeit, die ihre eigenen Männer verrät, um ihren Einfluss und ihre Unangreifbarkeit nicht zu verlieren, anstatt - wie allerorts gepredigt - zu vergeben. Darüber hinaus klagt sie Rosas und sein Regime an die Gelegenheit zu nützen, Macht und Unbarmherzigkeit zu demonstrieren, die sich auf die Furcht der eigenen Bevölkerung und der politischen Gegner stützt.

So couragiert Joaquina auch auftritt, so menschlich klein wirkt ihr Mann daneben. Er muss sich nicht nur ihren Vorwurf gefallen lassen, er würde nur an sich, seine Ehre und den Ruf seines Namens denken, sondern auch jenen, seinen Stolz über das Leben seiner Tochter zu stellen und damit keinerlei mannhafte Größe zu besitzen.

5.6.5 „La Perichona“

Adolfos Mutter, „La Perichona“, wie sie despektierlich genannt wird, wird zu Beginn des Films, als Camila noch ein Kind ist, von dem Rosas Regime unter Hausarrest gestellt. Sie bezieht dafür eine Estancia in der Nähe Buenos Aires. Ihr werden zweierlei Vergehen zur Last gelegt. Einerseits hatte sie eine Affäre mit dem Vizekönig Santiago de Liniers des Vizekönigreiches Rio de la Plata und andererseits soll sie als Spionin tätig gewesen sein.

Sie säht bei Camila die Samen einer romantischen Liebe, wie auch eines kritischen Geistes und selbstbestimmten Lebens. Die Früchte davon sieht sie glücklich heranwachsen. Selbst während ihrer zunehmenden Demenz verliert sie die emotionale Nähe zu Camila nicht. Ihr Sohn missbilligt den Kontakt der beiden und den Einfluss seiner Mutter auf seine Tochter. Dessen ungeachtet mutiert die alternde Großmutter nicht zuletzt dank der Erzählungen ihres Lebens zum Vorbild der heranwachsenden Heldin des Films. Sie stellt neben all den männlichen Leitfiguren in Camilas Leben, die einzige weibliche Orientierungsreferenz dar und

trägt daher großen Anteil an ihre Selbstverwirklichung und Lebensgestaltung. „La Perichona“ ist nicht nur die Skizze einer emanzipierten Frau, die sich auch durch Unterdrückung und Gewalt nicht von ihrem Lebensweg beirren lässt, sondern auch die personifizierte Kritik an der Regierung Rosas und des Umgangs eben damit. Die lebenslustige, intelligente Frau ist Nährboden für Camilas Hoffnungen, Charakterstärke und ihren unbeugsamen Willen. Außerdem ist sie auch für das Entstehen eigener Prinzipien und das Übernehmen der damit verbundenen Konsequenzen ein Rollenvorbild für ihre Enkelin. Darum wird Adolfo nicht müde, die beiden Frauen mit einander zu vergleichen.

5.6.6 Jose Marias

Jose Marias, Claras Verlobter, ist Mitglied der Sociedad Popular Restauradora⁶. Er ist ein berechnender, feiger politischer Opportunist. Als sich ihm bei einer Unterhaltung, wo das weitere Vorgehen in Bezug auf Camila und Ladislao entschieden wird, die Gelegenheit bietet Camila zu verteidigen, bringt er außer „*¡Es una niña, doctor!*“ [01:23:08 - 01:23:10] nichts zu ihrer Verteidigung vor, um sich im selben Atemzug von der Familie abzuwenden, indem er die Verlobung mit Clara löst, um seinen eigenen Namen nicht in Verruf zu bringen.

5.6.7 Monsignore Elortondo

Monsignore Elortondo, Camilas spiritueller Vater, ist neben Adolfo O’Gorman die zweite Leitfigur, die gänzlich versagt Camila nicht Opfer von Rosas Gewaltbereitschaft werden zu lassen (vgl. Bemberg & Pick 1993: 79). Ladislao - als Sakrileg eingestuftes Vergehen - wird mit der sonst längst nicht mehr angewandten Todesstrafe von dem juristischen Berater Rosas im Namen der Kirche belegt. Der

⁶Die Sociedad Popular Restauradora ist eine bewaffnete, politische Sicherheitsorganisation, die für Juan Manuel de Rosas arbeitete. (vgl. URL 17)

Monsignore gewährt so dem Regime die Möglichkeit die Kirche als Legitimation für die auferlegte Strafe, zur Auslöschung vermeintlicher politischer Gegner, zu missbrauchen. Er fürchtet die Ungnade Rosas und lässt deshalb die Kirche zur Sanktionierung des moralischen Vergehens, kurz gesagt zur Repression, instrumentalisieren. Der sonst gutmütige Pater wagt es nicht, Einwand gegen Camilas Hinrichtung einzulegen, um nicht in den Verdacht zu geraten, eine moralisch unehrbare Frau zu schützen.

5.6.8 Ignacio

Ignacio ist der Verehrer Camilas und laut ihrer Schwester Clara „*el mejor partido de Buenos Aires*“ [00:36:32 - 00:36:36]. Doch so sehr Camila ihn schätzt, heiraten möchte sie ihn auf keinen Fall. Auf seine Frage, wie lange sie ihn noch warten lassen würden, bleibt ihm Camila die Antwort schuldig. Ignacio, von unter anderem Adolfo zu ihrem Beschützer und Ehemann in spe auserkoren, ist um ihr politisches Ansehen besorgt und versucht sie von der Buchhandlung Marianos und damit von den Liebesromanen fern zu halten.

Auch er ergreift die Initiative trotz seines regimetreuen Familienhintergrunds und versucht Camilas Tod zu verhindern. Somit zeigt er ehrliche Zuneigung und Anteilnahme, die über die forcierte Bevormundung und die Sorge um Camila weit hinausgehen. Sobald er von Camilas Gefängnisaufenthalt erfährt, berichtet er ihrem Vater davon und fleht ihn gleichzeitig an, sie öffentlich zu verteidigen und so vor dem Tode zu retten. „*Don Adolfo, por favor interceda por ella. De allí nadie sale con vida.*“ [01:25:39 - 01:25:44]

5.7 Funktion der Charaktere

Camilas tragische Geschichte, ist die einer gegen Gesellschaftsnormen, Denkschemata und Repression kämpfenden jungen Frau. Die Filmheldin ist gleich

in zweierlei Hinsicht Teil einer unterdrückten Gesellschaft. Einerseits ist sie eine Vertreterin, der Menschen die vom Rosas Regime aus politischen Gründen nicht geduldet, damit sozial geächtet und verfolgt werden. Andererseits ist Camila die Repräsentantin der in patriarchalen Gesellschaften lebenden, ebenfalls unterdrückten Frauen.

Ihr Vater hingegen nimmt die oppositionelle Rolle dazu ein. Adolfo fungiert als Metapher für die herrschenden Machthaber. Mit seinem gnadenlosen und unbarmherzigen Vorgehen gegen Camila, steht er für jenen Teil des Unterdrückungssystems, der aus falschem Stolz seine eigene Tochter verrät. Er stellt die Idealisten unter den Regierungsbefürwortern dar und hält die Aufrechterhaltung seiner Ehre für die wichtigste Aufgabe eines starken, geradlinigen Mannes. Mit dem anderen Repräsentant der Machthaber, Jose Marias, steht ihm in erster Linie ein berechenbarer Opportunist gegenüber. Dieser erscheint als jene Komponente die das vorrangige Ziel in der persönlichen Entfaltung, auch auf Kosten anderer sieht. Er ist stets auf seinen eigenen Vorteil bedacht und weiß die politische Lage seines Landes dafür zu nützen.

Camilas Mutter, Joaquina, selbst ein Part der unterjochten Gesellschaft, nimmt die Rolle der mahnenden moralischen Instanz ein. Sie präsentiert die verstummte, eingeschüchterte Gruppe der Beherrschten, die sich zu ungeahnter Courage ereifert, als es darum geht ihre Tochter zu verteidigen. Sie ist neben Camila und „la Perichona“ die dritte Frauenrolle durch die primär Regimekritik laut wird.

Eine besondere Rolle nehmen in Bezug auf ihre Funktion und Bedeutung die Vertreter der Institution Kirche ein. Sowohl Pater Felix, Monsignore Elortondo, als auch in weiterer Folge Ladislao sind Vertreter der moralischen Obrigkeit. Die als Rückgrat der Gesellschaft skizzierten geistlichen Männer sind aber tatsächlich eher das seine Herrschaft legitimierende Instrumentarium Rosas. Als der Regent

den Wertkodex der Kirche für seine grausame Repression missbraucht, lässt Elortondo dies gesehen, anstatt aufzubegehren. Damit wird der christlichen Institution nicht nur das Recht richtiges und falsches Verhalten gesellschaftlich gültig zu bewerten, entzogen, sondern sie ordnet sich auch den herrschenden Machtstrukturen unter.

Ladislao nimmt angesichts seiner Vertreterfunktion der Moralinstanz in der Gesellschaft eine Sonderstellung ein. Seine Darstellung repräsentiert jenen humanistischen, leidenschaftlichen Teil der Gesellschaft, der der empfundenen Ambivalenz zwischen Regimekritik und kirchlichen Loyalität erliegt. Seine Figur artikuliert neben der beinahe allgegenwärtigen Repressions- und Gesellschaftskritik auch die Missbilligung der katholischen Kirche, ohne sich dabei von ihr loszusagen.

María Luisa Bemberg gelingt es, mit dem durch die Charaktere aufgespannten Netz an Zweifel, Interessen und Ablehnungen, ein sehr repräsentatives Set der komplexen Vorgänge der Zeit Rosas und damit auch von jener Zeit der Militärdiktatur zu zeichnen. Rosas Regentschaft als zeitlich versetzte Metapher zu verwenden, um die Geschehnisse während des schmutzigen Krieges anzuprangern, erweist sich als sehr begreifliche und passende Strategie. Der Regisseurin gelingt es somit die Repression und Verfolgung der Militärjunta losgelöst aus ihrem historischen Kontext nachzuzeichnen. Sie entblößt damit ihre Brutalität und Willkür und verleiht ihr dadurch eine neue Dimension.

5.8 Technische Filmanalyse

5.8.1 Musik

Musik spielt in dem Film von María Luisa Bemberg als Untermalung eine große Rolle. Wie die Regisseurin in einem Interview 1993 erwähnt, dient sie vornehmlich zur Verstärkung der Melodramatik. Die Musik drängt sich niemals

in den Vordergrund, sondern bleibt als ständige Begleiterin beinahe immer im Hintergrund. *„In filming Camila, I undertook to carry melodrama to its ultimate consequences. The tone is almost operatic, with lots of music and close-ups. I exaggerated these melodramatic elements as a way of winking at the viewer.“* (Bemberg & Pick 1993: 80) María Luisa Bemberg will diese - beinahe überzeichnete - Inszenierung von ihren RezipientInnen mit Augenzwinkern verstanden wissen. Sie setzt damit die Stilmittel dieses Genres in einen selbstreflexiven Kontext, ohne auf dessen Wirkung und Funktion zu verzichten.

Anders sind die Situationen zu interpretieren, bei denen im Film selbst musiziert und/oder gesungen wird. Dies passiert einmal, als Camila mit ihrem Bruder zu ihrem Geburtstag ein Ständchen singt, ein anderes Mal sieht man Monsignore Elortondo in der Kirche die Orgel spielen und hört die Frauengesänge. Das dritte und letzte Mal sieht und hört man die Einwohner Goyas bei der Osterprozession singend an der Schule vorbeiziehen. Abgesehen von der Situation in der Kirche stehen in den beiden anderen Szenen die Musik und der Gesang im Vordergrund. Sie werden von allen agierenden Personen wahrgenommen und tragen zur Handlung bei. Speziell bei der Osterprozession hat das Ertönen des Gesangs sogar inhaltsstiftende Bedeutung. Durch die Gesänge werden Ladislao und Camila nach draußen gelockt. Sie werden an Gott und die Kirche als Institution erinnert, welchen sie mit ihrer Lebensweise den Rücken gekehrt haben. Beschämt und traurig gehen sie ins Haus zurück und widmen sich wieder ihrer Hausarbeit. Doch der Gesang will nicht verstummen. Erst als Camila unter dem Vorwand der Kälte - *„¿Está empezando de hacer frío, no?“* [01:06:05 - 01:06:07] die Fensterläden schließt, verbannt sie die Stimmen aus dem Haus und damit in den Hintergrund. Ladislao antwortet nachdenklich *„Sí, ya pasó el verano.“* [01:06:08 - 01:06:09] und meint damit auch den Sommer ihrer unbeschwerten Liebe. Denn langsam aber sicher werden sie von ihrer Vergangenheit eingeholt.

Ladislao kann seine Zerrissenheit zwischen dem stets gefährlichen Leben mit seiner großen Liebe Camila und seinem Selbstverständnis, zu einem Wirken im Namen Gottes berufen zu sein, nicht mehr verbergen. Die Musik übernimmt in diesem Fall eine mahnende Funktion, die an die zurückgelassene Identität und an das eigene ungeahndete Fehlverhalten, das Ladislao nun den Zugang zu seiner seelischen Heimat verwehrt, erinnert. Sie kann also als ein von Gott gesandtes Instrumentarium gesehen werden, dass den männlichen Helden an seine Integrität und Ehrlichkeit appellieren lässt und darüber hinaus die Sühne für die Taten der beiden der Kirche Abtrünnigen einfordert.



Abbildungen 29+30: Videostandbilder aus „Camila“, Szenen, in denen im Film musiziert oder gesungen wird: [00:16:08], [01:04:39]

5.8.2 Kamera

Wie María Luisa Bemberg selbst einmal in einem Interview erwähnt, verwendet sie viele Close-Ups, respektive Detailaufnahmen in ihrem Film. Dennoch überwiegen „Brustbild“- und vor allem Groß Einstellungen (vgl. Bemberg & Pick 1993: 80). Damit vermittelt die Regisseurin den ZuschauerInnen das Gefühl, nahe am Geschehen zu sein und ermöglicht gleichzeitig ein intensives Miterleben der Empfindungen der Hauptfiguren. Die Kamera mutiert zum empathischen Trägerin der von den Protagonisten durchlebten Emotionen. (vgl. Kuchenbuch 2005: 44)



Abbildungen 31+32: Videostandbilder „Camila“, Close Up Einstellungen [00:38:31], [01:18:48]



Abbildungen 33+34: Videostandbilder „Camila“, Brustbilder [00:37:04], [00:26:39]

5.8.3 Licht und Farben

Sowohl das Licht, als auch die Farben in „Camila“ sind nicht bloß einfache Mittel zur filmischen Darstellung, sondern mutieren gelegentlich zu bedeutungstragenden Elementen der Handlung. Die Regisseurin beleuchtet Camilas Leben in Buenos Aires besonders farbenfroh und hell. Ihr heiteres Gemüt und glückliches Dasein spiegeln sich in den erhellten Räumen des Hauses, den saftig grünen Wiesen und Wäldern, den durch die Fenster hereinfallenden Sonnenstrahlen und warm leuchtenden Kerzenflammen wieder. Erst während ihres Aufenthaltes in Goya verlieren die Farben ihrer Umgebung an Leuchtkraft. Das Licht scheint flacher vom verdunkelten Himmel zu fallen und ihre ärmliche Bleibe ist nur noch spärlich ausgeleuchtet. Die ungetrübte Leichtigkeit und Heiterkeit sowie der

Glanz haben sich aus ihrem Leben verzogen und sind der Beschwerlichkeit und Trübheit gewichen, die sich vor allem in der Dominanz von gedämpftem Licht und in veränderten Farbvorherrschaft zeigen.



Abbildungen 35+36: Videostandbilder aus „Camila“, Lichteinstellungen Buenos Aires [00:33:31], [00:10:26]



Abbildungen 37+38: Videostandbilder aus „Camila“, Lichteinstellungen in Corrientes [01:03:02], [01:05:40]

Drei Farben ziehen sich als Leitthema durch den gesamten Film. Das Übergewicht primär bei den Kleidungsstücken der handelnden Personen von weißen, schwarzen und roten Stoffen ist evident.

Bis zum Tod ihrer Großmutter erscheint Camila signifikant oft in strahlend weißen Kleidern, die ihr einerseits Unschuld und Reinheit bescheinigen, andererseits zusammen mit der direkten Beleuchtung und dem starken Kontrast zu einer heiligenscheinartigen Aura verhelfen. Die Heldin avanciert dadurch zu einer

mystischen, beinahe überirdischen Figur, die ihre Manifestation nur in der puren Reinheit haben kann.



Abbildungen 39+40: Videostandbilder aus „Camila“, strahlende Aura Camilas [00:06:28], [00:16:01]

Neben weißen trägt die Hauptdarstellerin außerdem rote Kleider und präsentiert damit die zweite allgegenwärtige Farbe. Sie tritt abgesehen von Kleidern und Tüchern auch bei den Erkennungszeichen der Föderalisten, die jeder als Zeichen der Zugehörigkeit auf Brusthöhe tragen muss, und den roten Uniformen der Soldaten Rosas in Erscheinung. Die Verquickung der roten Farbe und Rosas Einfluss und Kontrolle liegt damit auf der Hand. Von dieser Brandmarkung erhält Rot die Funktion, Repräsentant für den Machthaber zu sein und somit ebenfalls bedrohliche, alarmierende und repressive Nuancen zu vermitteln.

Mit dem Ableben ihrer Großmutter ändert sich Camilas Kleiderwahl allerdings schlagartig. Ab nun treten sie und die restlichen Frauen ihrer Familie nur noch in schwarzen Gewändern auf. Einzige Ausnahme bleiben Camilas rote Kopftücher. Damit passt sie sich optisch an ihren Liebhaber an, der, so wie alle anderen Priester ebenfalls, ausschließlich schwarze Kutten trägt. Obwohl nicht nur Männer, die im Dienste der Kirche stehen, schwarz gekleidet auftreten, drängt sich die Assoziation dieser Farbe mit der Institution der katholischen Glaubensgemeinschaft auf.

Erst im Exil mischen sich andere Farben unter die Kleidung des Liebespaares. Ab nun dominieren beige und blasse Rottöne Ladislaos und Camilas Kleider.

Alle drei bis dato dominanten Farben rücken in den Hintergrund. Dies ist eine Allegorie für den vermeintlich schwinden Einfluss von Regierung und Kirche auf den Lebensbereich der Protagonisten, um den das Liebespaar zu wissen glaubt.

Eine Sonderstellung in Bezug auf die Farbe der Kleidungsstücke nehmen die auftretenden Augenbinden ein, denn sie wechseln im Zuge der Handlung die Farbe. Mit einer weißen Binde um die Augen ertastet Camila ihren späteren Liebhaber und lernt ihn so kennen. Als ihr das nächste Mal die Augen verbunden werden, diesmal mit einer schwarzen Augenbinde, sieht sie Ladislao zum letzten Mal. Die beiden „blinden“ Situationen könnten nicht unterschiedlicher sein und sind dennoch Bedeutung und Symbolik miteinander verbunden. Während Camilas Geburtstagsfestes trägt sie eine weiße Augenbinde, passend zu ihrem Kleid, die mit ihrer Farbe für die Unbescholtenheit ihrer Trägerin steht. In der zweiten Szene, vor ihrer Exekution, bekommt sie eine schwarze auferlegt. Der Farbwechsel ist auch hier eine Referenz für die verlorengegangene Unschuld der Herzen beider. Hinzu kommt, dass Camila die erste Binde aus freien Stücken trägt, um sich nicht auf ihre Augen zu verlassen, sondern sich stattdessen für ihren Tastsinn empfänglich zu machen. Am Ende des Films hingegen sind Camila und Ladislao bereits an Armen und Beinen gefesselt, als ihnen gegen ihren Willen auch noch die Sicht genommen wird. Die schwarze Farbe repräsentiert ihr trauriges Ende, die verhärmten Herzen und die von Rosas ausgehende Gewalt im Namen Gottes.



Abbildungen 41+42: Videostandbilder aus „Camila“, Szenen mit Augenbinden [00:12:52], [01:37:56]

6 Filmvergleich: „Tiempo de revancha“ und „Camila“

Zwischen den beiden behandelten Filmen „Tiempo de revancha“ und „Camila“ bestehen neben vielen Differenzen in temporaler Verankerung, Geschichte und Inszenierung der ProtagonistInnen, auch einige, nicht unwichtige Übereinstimmungen.

In beiden Filmen wird die Hauptfigur zu einer ihrer Vorfahren in Bezug gesetzt. In „Tiempo de revancha“ sind es die Parallelen zwischen Pedro und seinem Vater. Im Falle Camilas ist die Referenz dafür ihre Großmutter. Nicht nur der zwischen den beiden Frauen stehende Adolfo sieht Parallelität in dem Agieren der Frauen, auch Camila und ihre Großmutter selbst wissen um ihre Gemeinsamkeiten. Auch hier geht es wie bei Pedro und seinem Vater nicht ausschließlich um die Tradierung emotionaler Identifikation, sondern zum Mindesten in gleichem Maße auch um ein politisches Werteverständnis und den Mut zur Kritik.

Ein weiterer Aspekt, den beide Filme teilen, ist die Repression, die sowohl Pedro, als auch Camila zu spüren bekommen. Die daran geknüpfte und bereits vielzitierte Kritik an der Obrigkeit und der sie tolerierenden Gesellschaft enthält just jene Charakteristika, die das „cine de simulación“ auszeichnen. Camila

und Pedro sehen sich gleichermaßen mit einer unterdrückenden machthabenden Instanz konfrontiert, die nicht nur sie in ihrem Handlungsraum ihrer Freiheit beraubt, sondern auch massiven Einfluss auf ihre Beziehungen zu den anderen ProtagonistInnen nimmt. Pedros Leben wird ab seinem Unfall im Steinbruch von dem Konzern Tulsaco gleichsam diktiert. Um der drohenden Gewalt des Unternehmens zu entkommen, zieht er sich zu einem gefängnisähnlichen Leben in einem Pensionszimmer zurück. Er sieht sich gezwungen, jeglichen Kontakt zu seiner Familie zu unterbrechen, um sie und sich nicht unnötig in Gefahr zu bringen. Erst das gewonnene Gerichtsurteil holt ihn aus der Isolation zurück.

Camila gerät durch den von ihr gewählten Lebensweg in eine ähnliche Lage der sozialen Zwangsverbannung. Ihre Liebesbeziehung zu Ladislao kann sie nur unter falschem Namen leben und ist dadurch gezwungen all ihre sozialen Kontakte abubrechen. In beiden Fällen wählen die ProtagonistInnen die soziale Isolation um, wie sie glauben, sich wahrhaftig und (zumindest ideell) frei entfalten zu können. Tatsächlich führt der selbstbestimmte Weg die beiden aber nicht zu der erhofften Freiheit, sondern im Fall Pedros zur Verstummung und Camilas in den Tod.

In beiden Werken werden die Mittel der Repression zwar klar benannt, aber werden nie konkret und „greifbar“ im Film dargestellt. In „Camila“ tritt Juan Manuel de Rosas niemals in Erscheinung, sondern lässt ausschließlich seine regimetreuen Sympathisanten oder schriftliche Befehle für sich sprechen. Pedro hingegen bekommt zwar den vermeintlichen Kopf Tulsacos, Don Ventura, zu sehen und zu sprechen, aber bald wird sowohl dem Filmhelden als auch den ZuschauerInnen klar, dass selbst Ventura nur ein kleines Rädchen der wahren, längst internationalen Repressionsmaschinerie, dem Kapitalismus, ist. Die Übermacht, die Camila und Pedro ihrer Freiheiten beraubt und - auf direktem oder indirektem Weg - Gewalt gegen sie anwendet, schwebt wie eine dunkle Wolke über

den Filmen. Die oppressiven Mächte werden nicht unmittelbar sichtbar, sondern treten nur durch ihre Handlanger in Erscheinung. So bleiben sie unfassbar und damit schwer adressierbar respektive angreifbar für die beiden FilmheldInnen. Das macht beide Filme zu repräsentativen Vertretern des „cine de simulación“ und somit zu politischen Kindern ihrer Zeit.

7 Conclusio

Das argentinische Kino zwischen 1976 und 1983 ist stark mit der politischen Situation dieser Zeit verbunden. Die Filme enthalten nicht nur einen gewissen Code, der allen damals entstandenen Filmen zu Grunde liegt. Die FilmemacherInnen sahen sich vielmehr genötigt, das politische Geschehen, auf kritische Art und Weise, zum Teil über Umwege, im Film zu thematisieren. Weil die Filmschaffenden bei der Produktion dieser Filme selbst der Repression in Form von Zensur unterworfen waren, entwickelten sie Strategien um die Kritik so darzustellen, dass die Filme zugelassen wurden und dennoch unmissverständliche Kontrapositionen zur Militärdiktatur vermittelten. Auch wenn es gemeinsame Lösungen hierfür und ähnliche Herangehensweisen gibt, so ist die Umsetzung, die Thematik zu behandeln, unterschiedlich. Die konkrete Realisierung bei den zwei exemplarisch behandelten Filmen nachzuvollziehen, war die Intention dieser meiner Arbeit.

In „Tiempo de revancha“ lässt der Regisseur seine Regimekritik über die Rolle Pedros, der sich gegen seinen Arbeitgeber Tulsaco auflehnt, laut werden. Der Protagonist sieht sich der Repression und Verfolgung ausgesetzt, die von dem Repräsentanten des Kapitalismus ausgeht. Durch diese geschickte Projektion der Missbilligung, gelang es Adolfo Aristarain die Zensurinstanzen der Junta zu umgehen, ohne dabei Einschränkungen seiner Kritik hinnehmen zu müssen. Darüber hinaus prangerte er mit den ausdrucksstarken Bildern von Pedro Selbstverstümmelung demonstrativ die Selbstzensur der Filmschaffenden dieser Zeit an.

Im Falle des Films „Camila“ exerziert Maria Luísa Bemberg ihre Gesellschafts- und besonders ihre Regimekritik anhand der zeitlich versetzten Geschichte einer jungen Frau, die sich unter dem Regime Juan Manuel de Rosas für ein freies, wie leidenschaftliches Leben mit ihrem Liebhaber auf der Flucht und in sozialer Isolation entscheidet. Ihr oppressiver Vater, die Rosas Sympathisanten, sowie die

katholische Kirche sind Repräsentanten der machthabenden Institutionen, die Camila für ihre Rebellion in letzter Instanz zum Tode verurteilen. Sie stehen für die Militärjunta und ihre gewaltvolle Politik.

Auf den vorangegangenen Seiten habe ich mich auf die Suche nach endlos scheinenden Metaphern, Symbolen, Zeichen und Darstellungen gemacht, die in den zensurunterworfenen Filmen der Zeit von 1976 bis 1983 Kritik an der Militärdiktatur, ihrer Repression, der Zensur, der argentinischen Gesellschaft insgesamt und vor allem ihrem Schweigen, haben laut werden lassen. Diese Interpretation der beiden Filme „Tiempo de revancha“ und „Camila“ ist eine subjektive Perspektive auf diese typischen Vertreter des „*cine de simulación*“, die eines aber sicher herausstellt:

Beide Filme enthalten nicht nur alle für dieses Genre typischen Charakteristika, sondern sind darüber hinaus scharfsinnige und komplexe Reflexionen über Argentiniens Zeitgeschichte. Sie betten ihre Gesellschafts-, Zensur- und Regimekritik auf unterschiedlichste Weise in ihre Filme ein. Sie bieten den RezipientInnen über die Vielzahl der Charaktere diverse Identifikationsmodelle an und führen sie damit zur erhofften Selbstreflexion.

“That is to say, that even though we should not expect every film to carry an intended socio-political statement, we can safely assume every film to be socio-political and epochal either by including such a statement or by avoiding it. [...] However, in terms of a historical analysis both types of cinema will exemplify the social production of meaning in their time. This is why it is necessary to analyze films as well as novels, poems, political speeches, songs, etc. not as individual utterances but as a repetitious collective voice which creates meaning through the reiteration and repetition of symbols.” (Reati 1989:25)

Wenn man Reatis Einschätzung Glauben schenken möchte, dann entfalten Filme, Gedichte, Romane und Liedertexte erst durch ihre immer wiederkehrende Reinterpretation ihre Wirkkraft. In dem Fall der beiden analysierten Filme

liegt diese nicht zuletzt in ihrer mahnenden Funktion als lebendiges kollektives Gedächtnis, das auch für all jene spricht, die durch die Repression mit dem Verlust ihres Lebens auch die Möglichkeit verloren haben zu erinnern. So bleibt nur zu hoffen, dass Adolfo Aristarain und María Luisa Bemberg mit ihren Filmen dazu beitragen, dass sich ein Kapitel, wie das der letzten Militärdiktatur, nicht mehr wiederholt. Um es mit den Worten des Berichts der Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas zu sagen: „*¡Nunca más!*“ (URL 18)

8 Bibliographie

8.1 Filme

Aristarain, Adolfo: Tiempo de revancha. Drama: Argentinien, 1982.

Bemberg, María Luisa: Camila. Drama: Argentinien, 1984.

8.2 Literaturverzeichnis

Amnesty International: Bericht über eine Mission, Argentinien. 1978.

Amnesty International: Zeugenaussagen über geheime Haftlager, Argentinien. 1980.

Bemberg, Maria Lusía und Pick, Zuzana M.: An interview with Maria Luisa Bemberg. in Journal of Film and Video. Fall 1992/Winter 1993, 44/3,4. S 76-82

Casado, Sergio: Adolfo Aristarain- un nuevo humanismo. Ediciones JC, .Madrid.

Carreras, Sandra und Potthast, Barbara.: Eine kleine Geschichte Argentinien. Suhrkamp, 2010. Berlin.

Millán, Francisco Javier: La memoria agitada- Cine y represión en Chile y Argentina. Ocho y Medio, 2001. Madrid.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse: Theorien- Methoden- Kritik. Böhlau, 2005. Wien - Köln - Weimar.

Tompkins, Cynthia Margarita und Foster, David William: Notable 20th-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary. ABC - CLIO, 2001. Westport.

Reati, Fernando: Argentine Political Violence and Artistic Representation in Films of the 1980's in Latin American Literary Review 1989. 17 / 34.S 24-39.

8.3 Internetquellen

URL 1: <http://www.ucema.edu.ar/ceieg/arg-rree/14/14-001.htm> (aufgerufen am 26.6.2012)

URL 2: <http://www.un.org/depts/german/grunddok/ar217a3.html> (aufgerufen am 2.12.2012)

URL 4: <http://www.cinenacional.com/pelicula/la-isla> (aufgerufen am 15.12.2012)

URL 5: <http://www.cinenacional.com/pelicula/el-poder-de-las-tinieblas> (aufgerufen am 2.12.2012)

URL 6: <http://taller-criticadecine.blogspot.co.at/2011/06/genero-policial.html> (aufgerufen am 10.12.2012)

URL 7: <http://cine.argentina.ar/peliculas/7775-plata-dulce-f/> (aufgerufen am 14.12.2012)

URL 8: <http://pelisargentinas.com/4725/el-arreglo/> (aufgerufen am 9.12.2012)

URL 9: <http://www.pimpamfilms.com/categories.php?ns=24&pag=14> (aufgerufen am 10.12.2012)

URL 10:
<http://www.elmundosinbrando.cl/2012/02/entrevista-a-adolfo-aristarain>
 (aufgerufen am 16.12.2012)

URL 11: <http://es.thefreedictionary.com/mercenario> (aufgerufen am 2.12.2012)

URL 12: <http://www.unpo.org/members/7895> (aufgerufen am 2.12.2012)

URL 13: <http://www.imdb.com/title/tt0405094/> (aufgerufen am 2.12.2012)

URL 14: <http://www.35milímetros.org/2012/02/entrevista-a-adolfo-aristarain/> (aufgerufen am 30.11.2012)

URL 15:
<http://images.moviepostershop.com/camila-movie-poster-1985-1020196035.jpg>
 (aufgerufen am 10.12.2012)

URL 16: (<http://www.marialuisabemberg.com/mlb-fotos.php>) (aufgerufen am 10.12.2012)

URL 17: <http://www.scielo.org.ar/pdf/prohist/v12/v12a03.pdf> (aufgerufen am 16.12.2012)

URL 18:
http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/english/library/nevagain/nevagain_000.htm (aufgerufen am 4.1.2013)

URL 19: <http://www.imdb.com/title/tt0083203/> (aufgerufen am 26.11.2012)

URL 20: <http://www.imdb.com/title/tt0087027/> (aufgerufen am 30.11.2012)

9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmplakat „La Isla“ 1978

Abbildung 2: Filmplakat „El Poder de las tinieblas“ 1979

Abbildung 3: Filmplakat „Los Últimos días de la víctima“ 1982

Abbildung 4: Filmplakat „Plata dulce“ 1982

Abbildung 5: Filmplakat „El arreglo“ 1983

Abbildung 6: Filmplakat „Tiempo de revancha“ 1981

Abbildung 7: Adolfo Aristarain

Abbildung 8: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:08:43]

Abbildung 9: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:32:34]

Abbildung 10: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:46:20]

Abbildung 11: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:10:52]

Abbildung 12: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:13:20]

Abbildung 13: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:56:15]

Abbildung 14: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:18:57]

Abbildung 12: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:16:56]

Abbildung 16: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:09:46]

Abbildung 17: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:18:52]

Abbildung 18: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:08:30]

Abbildung 19: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:10:27]

Abbildung 20: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:10:30]

Abbildung 21: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [00:16:27]

Abbildung 22: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:29:50]

Abbildung 23: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:03:03]

Abbildung 24: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:06:21]

Abbildung 25: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:10:39]

Abbildung 26: Videostandbild aus „Tiempo de revancha“ [01:32:51]

Abbildung 27: Filmplakat „Camila“ 1984

Abbildung 28: María Luisa Bemberg

Abbildung 29: Videostandbild aus „Camila“ [00:16:08]

Abbildung 30: Videostandbild aus „Camila“ [01:04:39]

Abbildung 31: Videostandbild aus „Camila“ [00:38:31]

Abbildung 32: Videostandbild aus „Camila“ [01:18:48]

Abbildung 33: Videostandbild aus „Camila“ [00:37:04]

Abbildung 34: Videostandbild aus „Camila“ [00:26:39]

Abbildung 35: Videostandbild aus „Camila“ [00:33:31]

Abbildung 36: Videostandbild aus „Camila“ [00:10:26]

Abbildung 37: Videostandbild aus „Camila“ [01:03:02]

Abbildung 38: Videostandbild aus „Camila“ [01:05:40]

Abbildung 39: Videostandbild aus „Camila“ [00:06:28]

Abbildung 40: Videostandbild aus „Camila“ [00:16:01]

Abbildung 41: Videostandbild aus „Camila“ [00:12:52]

Abbildung 42: Videostandbild aus „Camila“ [01:37:56]

10 Technische Daten

10.1 Technische Daten „Tiempo de revancha“

Originaltitel: Tiempo de revancha / Erschienen: Argentinien, 1981 / Genre: Drama / Regie und Drehbuch: Adolfo Aristarain / Produktion: Héctor Olivera und Luis Oswaldo Repetto. / Originalsprache: Spanisch. / Produktionsfirma: Aries Cinematográfica Argentina / Kamera: Horacio Maira / Schnitt: Eduardo Lopez / Regieassistent: Alberto Lecchi / Produktionsleitung: Alejandro Arando / Kameraassistent: Nicolas Tim Paradiso / Second Unit Regieassistent: Jorge Gundin / Ausstatter: Abel Facello / Fotografie: María Inés Teyssié

Dauer: 112min. / Drehorte: Argentinien. / Musik: Emilio Kauderer / Ton: Daniel Castronovo, Carlos Nis / Kostüme: Marta Albertinazzi, Olga Álvarez / Make Up und Haarstyling: Alex Mathews, Isabell Monatti, Elvira Ramos / Interpreten: Federico Luppi (Pedro Bengoa), Haydee Padilla (Amanda Bengoa), Julio de Grazia (Larsen), Ulises Dumont (Bruno Di Toro), Rodolfo Ranni (Torrance), Aldo Barbero (Ingeniero Rossi), Enrique Liporace (Ingeniero Basile), Alberto Benegas (Golo), Arturo Maly (Dr. García Brown), Marcos Woinsky (El Polaco), Joffre Soares (El Padre), Jorge Hacker (Don Guido Ventura), Ingrid Pelicori (Lea Bengoa), Jorge Chernov (Jorge), Cayetano Biondo (Bautista) / Erscheinungsdatum: 20. Juli 1981 / Auszeichnungen: 1982: Havanna Film Festival, Montréal World Film Festival, Argentine Film Critics Association Awards, 1984: Cognac Festival du Film Policier (vgl. URL 19)

10.2 Technische Daten „Camila“

Original Titel: Camila / Erschienen: Argentinien, 1984 / Genre: Drama / Regie: María Luisa Bemberg / Drehbuch: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro / Produktion: Lita Stantic / Originalsprache: Spanisch / Produktionsfirma: GEA Cinematografica S.R:L Buenos Aires und Impala S:A. Madrid / Kamera: Fernando Arribas / Schnitt: Luis César D'Angiolillo / Regieassistent: Alberto Lecchi / Produktionsleitung: Marta Parga und Clara Zappettini / Kameraassistent: Daniel Karp / Second Unit Regieassistent: Antonio Barrio / Ausstatter: Miguel Rodríguez. (vgl. URL 8)

Dauer: 107 min / Drehort: Argentinien / Musik: Luisa María Serra / Ton: Jorge Stavropoulos / Kostüme: Garciela Garlan / Make Up: Óscar Mulet / Haarstyling: Rodolfo Spinetta / Casting: Ana Maria Monaco / Interpreten: Susú Pecoraro

(Camila O’Gorman), Imanol Arias (Ladislao Gutiérrez), Héctor Alterio (Adolfo O’Gorman), Elena Tasisto (Joaquina O’Gorman), Carlos Muñoz (Monsignor Elortondo), Héctor Pellegrini (Commandant Soto), Juan Leyrado, Cecilio Madanes, Claudio Gallardou (Eduardo O’Gorman), Boris Rubaja (Ignacio), Alberto Busaid, Lidia Catalan, Zelmar Gueñol, Jorge Hacker, Carlos Marchi, Roxana Berco, Alejandra Colunga, Alejandro Marcia, Oscar Nuñez, Jorge Ochoa, Fernando Iglesias ’Tacholas’, Mona Maris (La Perichona), Martín Coria, Jean Pierre Reguerraz, Juan Manuel Tenuta / Erscheinungsdatum: 17. Mai 1984 / Auszeichnungen: 1984: Karlovy Vary International Film Festival und Havana Film Festival „Beste Schauspielerin“ Susú Pecoraro / Nominierungen: 1985 Academy Award / Oscar, USA „Bester fremdsprachiger Film“ (vgl. URL 20)

11 Abstract

After a successful putsch on March 24, 1976 in Argentina, the military junta around General Videla started what became known as the „guerra sucia” (dirty war). Its main characteristics were political persecution of subversives, kidnapping even of children and mass murder. Both argentine movies, „Tiempo de Revancha” (1982) by Adolfo Aristarain, and „Camila” (1984) by María Luisa Bemberg were produced and released during this tense period in Argentinean history.

Argentinean cinematographers connected strongly to these problems and reflected it in their works especially in the period from 1976 to 1983. Despite strict censorship they succeeded to take a firm stand against the political condition at the time by finding strategies that censors would not bar the movie.

The films “Tiempo de revancha” and “Camila” are taken as showcase to retrace the techniques used by their respective authors to criticise the system. Suppressors are clearly named in both movies but never shown directly. They are intangible by having work and actions executed by henchmen. This is typical for films from this time and makes them characteristic representatives of the “cine de simulación”.

12 Zusammenfassung

Mit dem Staatsstreich des argentinischen Militärs unter General Videla vom 24. März 1976 wurde die nachträglich als „Schmutziger Krieg“ bekannte Phase eingeleitet, gekennzeichnet durch Verfolgung sogenannter Subversiver, durch Entführungen, durch Massenmorde und Kindesraub.

Das argentinische Kino zwischen 1976 und 1983 ist stark mit der politischen Situation dieser Zeit verbunden. Die FilmemacherInnen sahen sich genötigt, das politische Geschehen, zum Teil über Umwege, im Film auf kritische Art und Weise zu thematisieren. Weil die Filmschaffenden bei der Produktion dieser Filme selbst Repression und Zensur unterworfen waren, entwickelten sie Strategien um die Kritik so darzustellen, dass ihre Werke zugelassen wurden und dennoch unmissverständliche Kontrapositionen zur Militärdiktatur vermittelten.

In der dieser Arbeit wird die konkrete Realisierung dieser Strategien anhand von zwei exemplarisch behandelten Filmen „Tiempo de Revancha“ (1982) von Adolfo Aristarain und „Camila“ (1984) von María Luisa Bemberg veranschaulicht. Dabei wird deutlich, dass die in beiden Filmen auftretenden Unterdrücker zwar klar benannt, aber nie konkret und „greifbar“ im Film dargestellt werden. Sie agieren durch Handlanger und wirken verdeckt auf die Beziehungen aller handelnden Personen. Diese Charakteristika machen beide Filme nach Francisco J. Millán zu repräsentativen Vertretern des „cine de simulación“ und somit zu politischen Kindern ihrer Zeit.

„Tiempo de revancha“ und „Camila“ enthalten nicht nur alle für dieses Genre typischen Charakteristika, sondern sind darüber hinaus scharfsinnige und komplexe Reflexionen über Argentinien's Zeitgeschichte. Sie betten ihre Gesellschafts-, Zensur- und Regimekritik auf unterschiedlichste Weise in ihrer Filme ein und bieten den RezipientInnen über die Vielzahl der Charaktere diverse Identifikationsmodelle an und führen sie damit zur erhofften Selbstreflexion. Ihre Bedeutung liegt daher nicht zuletzt in ihrer mahnenden Funktion als lebendiges kollektives Gedächtnis.

13 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Lea Wanek
Kontakt: lea.wanek@gmx.at

Ausbildung

Aug. 2010 Sommeruni an der Universität Lissabon, Portugal
Feb. - Juli 2008 Auslandssemester an der „Universidad de Buenos Aires“, Niederösterreichisches Top Stipendium, Buenos Aires, Argentinien
seit Okt. 2007 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien
Okt. 2006 - Juli 2007 Studium der Medizin, Medizinische Universität Wien
seit März 2005 Studium der Romanistik, Universität Wien,
Sep. 1996 - Juli 2004 Gymnasium Keimgasse, Möding

Arbeitserfahrung

Sep. - Okt. 2012 Mimamusch Tanzfestival als Tänzerin im Stück „Sex, Drugs and Rock 'n' Roll“; Wien
Dez. 2011 - Feb. 2012 Amnesty International, Praktikum in der Urgent Action Abteilung; Wien
Dez. 2010 - März 2012 Verein „Ich bin ok“, Praktikum, Tanzunterricht & Veranstaltungsorganisation; Wien
2009 - 2011 „Mirno More Friedensflotte“ Vizeteamleader der Organisationseinheit „Helfercrew“
seit Sep. 2008 Rechtsanwaltskanzlei Wanek & Hoberger; Abwicklung von Konkursmasseverwaltungen, Perchtoldsdorf
März 2007 Universität Guadalajara, Praktikum finanziert durch ein AMSA Stipendium, Guadalajara, Mexico
Juli 2007 Sommerakademie Zakynthos, Tanzunterricht für Kinder und Jugendliche; Griechenland

seit 2007	Mitglied des Organisationsteams der Mirno More Friedensflotte
2006, 2007	„Tent & Technic Veranstaltungsservice GmbH“, freie Mitarbeit bei diversen Projekten, Strasshof an der Nordbahn
Sep. 2006, 2009	„Schiestlhaus“ am Hochschwab, Mitarbeit bei der Hüttenbewirtschaftung auf 2156m Seehöhe
Sep. 2004 - Dez. 2004	Volontariat in Cusco, Englischunterricht im Jugendgefängnis, Leitung einer Nachmittagsbetreuung für sozial schwache Kinder & Jugendliche; Peru

Weitere Skills

Deutsch	Muttersprache
Englisch, Spanisch	ausgezeichnete Kenntnisse in Wort und Schrift
Portugiesisch	Grundkenntnisse in Wort und Schrift
IT	Gute Anwenderkenntnisse des Microsoft Office Pakets (Word, Excel, Powerpoint), Advokat ed. 5
seit 1992	professionelle Tanzausbildung in zeitgenössischem, Modern- & Jazztanz <ul style="list-style-type: none"> • Tanzwerkstatt Wien • Performing Arts Center, Wien • Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina • Universitäts Sport Institut, Wien • Half Street Seven, Wien
seit 2011	Mitglied der „Salon Emmer“ Tanzcompany