

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Macht und Machtlosigkeit.

Eine Analyse des Films ‚La mirada invisible‘.“

verfasst von

Theresa Drescher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Spanisch

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei Frau Professor Kathrin Sartingen für die gewissenhafte Betreuung dieser Arbeit und ihre sehr wertvollen Ratschläge bedanken!

Der größte Dank gilt natürlich meinen Eltern. Ich danke ihnen dafür, dass sie immer hinter mir stehen, mir Rückhalt geben und, dass ich mir über Finanzielles während meiner Studienzzeit keine Sorgen machen musste!

Auch meiner Schwester Kathi und meiner Kusine Lena möchte ich Danke sagen. Sie sind nicht nur immer für mich da, sondern auch an meiner Diplomarbeit waren sie stets interessiert. Danke für die kritischen Einwände und hilfreichen Tipps!

Weiters möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, die mich an vielen Abenden und Wochenenden abgelenkt und auf andere Gedanken gebracht haben. Dabei hatten sie auch immer ein offenes Ohr für meine Diplomarbeiten-Berichte.

Meinen Studienkollegen, und im Besonderen Eva, bin ich dankbar, denn ohne sie wären die letzten fünf Jahre nur halb so schön gewesen.

Juli, die sich in Salzburg gerade in einer ähnlichen Lage wie ich befindet, möchte ich herzlich für die guten Gespräche und das Lektorat danken!

Und auch bei Joschi möchte ich mich dafür bedanken, dass sie trotz des ganzen Unistresses die Zeit gefunden hat, mein Resümee auf Spanisch zu lesen.

Sehr großer Dank gilt auch meinem Freund David, der mir in den letzten Jahren, auch wenn ihn als Student an der Technischen Uni meine Fächer nicht so sehr interessieren, bei jedem Uni- und Diplomarbeitenproblem beigestanden und mir stets gut zugesprochen hat. Danke für die Ruhe, die mir manchmal fehlt!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Machtbegriffe	8
2.1. Der Machtbegriff im historischen Überblick	9
2.2. Max Webers soziologischer Machtbegriff	11
2.3. Macht und Gewalt – Hannah Arendt	12
2.4. Heinrich Popitz' anthropologische Grundformen von Macht	13
2.5. John Galbraiths Machtformen	15
2.6. Zwischenresümee	16
2.7. Michel Foucaults Machtstudien	16
2.7.1. Der Machtbegriff nach Foucault	17
2.7.2. Die Disziplinarmacht	18
2.7.2.1. Der hierarchische Blick	18
2.7.2.2. Die normierende Sanktion	20
2.7.2.3. Die Prüfung	21
2.7.3. Der Panoptismus	21
2.7.3.1. Der Disziplinarapparat	21
2.7.3.2. Jeremy Benthams Panoptikum	22
3. Methode	24
3.1. Wissenschaftliche Filmanalyse	24
3.2. Makro- und Mikroanalyse	25
3.3. Filmanalyse nach Faulstich	25
4. Geschichte	27
4.1. Argentinien's Geschichte	27
4.1.1. Der Peronismus	27
4.1.1.1. Die erste Regierungsphase	28
4.1.1.2. Die zweite Regierungsphase	29
4.1.2. Zwischen Peronismus und Diktatur	29
4.1.3. Die Militärdiktatur von 1976 bis 1983	30
4.1.4. Die politische Entwicklung ab 1983	33
4.1.4.1. Die Regierung Raúl Alfonsín	33
4.1.4.2. Die Regierung Carlos Menem	34

4.1.4.3. Politik im 21. Jahrhundert	35
4.2. Argentinien's Filmgeschichte	36
4.2.1. Das frühe 20. Jahrhundert	36
4.2.2. Die Filmindustrie unter Juan Perón	37
4.2.3. Das „Dritte Kino“	38
4.2.4. Das argentinische Kino von 1976 bis 1983	40
4.2.5. Filmische Aufarbeitung der Militärdiktatur	40
4.2.6. Das „Nuevo Cine Argentino“	42
4.3. Argentinien's kollektives Gedächtnis	44
5. Die Analyse des Films „La mirada invisible“	48
5.1. Diego Lermans filmisches Schaffen	48
5.2. Makrostrukturelle Analyse	49
5.2.1. Synopsis	50
5.2.2. Macht als Thema	50
5.2.3. Figuren	51
5.2.3.1. Die Protagonistin Marita	51
5.2.3.2. Der Oberaufseher Biasutto	52
5.2.3.3. Nebenfiguren	53
5.2.4. Struktur	55
5.2.5. Erzählperspektive	56
5.2.6. Zeit und Raum	57
5.3. Mikrostrukturelle Analyse	58
5.3.1. Maritas erster Schultag	60
5.3.2. Namenskontrolle	61
5.3.3. Marita beobachtet Biasutto	62
5.3.4. Begrüßungsrede des Direktors	62
5.3.5. Beim Nachsitzen	64
5.3.6. Die Familie	65
5.3.7. Vor der Toilette	66
5.3.8. La mirada invisible	66
5.3.9. Beim Lehrer	67
5.3.10. Das Diktat	68
5.3.11. Marita in der leeren Klasse	69
5.3.12. El cáncer de la subversión	69

5.3.13. Marinis Duft	70
5.3.14. Das Schaumbad	71
5.3.15. Beobachtung	72
5.3.16. . Zum ersten Mal in der Herrentoilette	72
5.3.17. Ohnmacht	73
5.3.18. Im Observatorium	74
5.3.19. Der Wasserhahn	75
5.3.20. Die Liebenden	77
5.3.21. Marita uriniert	77
5.3.22. Im Kaffeehaus mit Biasutto	78
5.3.23. Die Party	79
5.3.24. Alltag	81
5.3.25. Die Aufseher machen sich lustig	81
5.3.26. Biasuttos Karikatur	82
5.3.27. Beim Schwimmen	83
5.3.28. Marinis Musik	84
5.3.29. Reorganización del Estado	84
5.3.30. Gespräch über die Liebe	85
5.3.31. Biasutto schlägt die Tür ein	85
5.3.32. Kopfschmerzen	87
5.3.33. Die Großmutter erzählt ihre Liebesgeschichte	87
5.3.34. Der Diavortrag	88
5.3.35. Anruf von Biasutto	88
5.3.36. Die Türen bleiben verschlossen	89
5.3.37. Marita und Biasutto in der Toilette	89
5.3.38. Die Prügelei	90
5.3.39. Im Festsaal	91
5.3.40. Die Vergewaltigung	91
5.3.41. Archivmaterial; Abspann	95
6. Conclusio	96
7. Zusammenfassungen	99
7.1. Resumen en español	99
7.2. Zusammenfassung in deutscher Sprache	104
8. Verzeichnisse	105

8.1. Bibliographie	105
8.1.1. Internetquellen	105
8.1.2. Literaturverzeichnis	107
8.2. Filmverzeichnis	110
8.3. Abbildungsverzeichnis	110
9. Lebenslauf	111

1. Einleitung

Nachdem das erste weibliche Staatsoberhaupt Südamerikas, Isabel Perón, gewaltsam durch einen von General Videla veranlassten Militärputsch verdrängt worden war, begannen Jahre des Schreckens für die argentinische Bevölkerung. Ziel der von diesem Zeitpunkt an rechten Machthaber war es nicht nur, oppositionelle, linke Organisationen zu besiegen – sondern es sollte jegliches Protestpotential liquidiert werden. Sogenannte *Subversivos*, womit vor allem Studenten, militante Gewerkschafter und Intellektuelle gemeint waren, wurden zwischen 1976 und 1983 bedroht, verschleppt, gefoltert und getötet. Absicht der Militärjunta war eine Disziplinierung der Gesellschaft durch den Terror. (vgl. Carreras/Potthast 2013:218f.)

Viele Künstler flohen ins Exil, nachdem sie Drohungen erhalten hatten. Der politische Filmemacher Raymundo Gleyzer verschwand und ist seitdem abgängig. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die AAA, die *Alianza Argentina Anticomunista*, die während dieser Jahre auch zahlreiche Kinos in Brand setzte, für das Verschwinden verantwortlich ist. Einige verließen Argentinien freiwillig, darunter zum Beispiel die Filmgröße Norma Aleandro. (vgl. Prutsch 2012:22, in: Ingruber)

Die Periode der Diktatur prägte die Filmproduktion maßgeblich. Während Anfang der 1970er Jahre noch jährlich 36 heimische Produktionen erschienen waren, sank die Zahl 1976 auf 16. Bis 1978 wurden über 300 Filme zensuriert und in den Kinos vorwiegend Filme aus Europa und den USA gezeigt. Diese hatten natürlich nichts oder nur sehr wenig mit der sozialen und politischen Realität des Landes zu tun. (vgl. Mayer 2012:69, in: Ingruber/Prutsch)

Nach Ende der Diktatur begann man früh damit, die Menschenrechtsverletzungen, zu denen es während des Schmutzigen Krieges, wie diese Periode heute bezeichnet wird, gekommen war, filmisch zu reflektieren. Zu den bekanntesten Produktionen zählt vermutlich das mit dem Oscar ausgezeichnete Werk „La historia oficial“, in dem eine Geschichtslehrerin kurz vor Ende der Diktatur die grausame Wahrheit über ihre Adoptivtochter herausfindet: Das Mädchen wurde der leiblichen Mutter, einer Subversiven,

während der Gefangenschaft einfach weggenommen. (vgl. Mayer 2012:77, in: Ingruber/Prutsch)

Die Diktatur, die ein traumatischer Teil der Geschichte des Landes ist, wird in aktuellen Filmen immer wieder aufgegriffen; so auch in „La mirada invisible“ aus dem Jahr 2010, der den Forschungsgegenstand dieser Arbeit darstellt.

Vorlage für den Spielfilm, bei dem Diego Lerman Regie führte, ist der Roman „Ciencias morales“ des ebenso aus Argentinien stammenden Autors Martín Kohan. (vgl. Internetquelle 1)

„Por historia personal y familiar, sabía que en algún momento iba a tocar el tema de la dictadura, pero nunca había encontrado un material que no fuese para hacer la película que ya vimos antes tantas veces.“

(Lerman; Internetquelle 1)

Im Zentrum des Films steht jedoch nicht die Diktatur, – sie dient nur als Rahmen – sondern das *Colegio Nacional de Buenos Aires*, eine Eliteschule, in der die Schüler im letzten Jahr des Terrorregimes nach strengen Regeln unterrichtet, überwacht und unterdrückt werden. Marita ist eine junge Aufseherin, die ihre Arbeit unter der eisernen Kontrolle ihres Vorgesetzten ausführt und dabei ihre eigenen unterdrückten Triebe entdeckt.

Wie aus dem Filmtitel bereits hervorgeht, spielt der Blick eine zentrale Rolle; es geht um Bewachen, Überwachen, Voyeurismus. Und es geht um Macht.

Als ich den Film zum ersten Mal im Zuge des medienwissenschaftlichen Seminars mit dem Titel „Obras maestras del cine argentino“, zu Deutsch „Meisterwerke des argentinischen Kinos“, gesehen hatte, wusste ich, dass ich mich näher damit beschäftigen möchte. Schon früh war ich an verschiedenen Zugängen, die Vergangenheit aufzuarbeiten, interessiert. Und auch das Medium Film rückte immer wieder ins Zentrum meines Interesses. In „La mirada invisible“ hatte ich also meinen Forschungsgegenstand gefunden.

Beim Sehen ergab sich für mich in erster Linie die Frage, wo, das heißt, durch welche Handlungen von Akteuren sich Zeichen von Macht, aber auch von Machtlosigkeit festmachen lassen; wer verfügt wann und warum über Macht?

Um diese Fragen diskutieren zu können, bedarf es an erster Stelle der Vorstellung einiger Konzepte zu Macht und Herrschaft. Neben Max Webers Machtdefinition werden auch Hannah Arendts Thesen zu Macht und Gewalt präsentiert. Auf die Theorien von Heinrich Popitz und John Galbraith wird ebenso eingegangen wie auf jene von French und Raven. Darauf folgend werden Michel Foucaults Überlegungen zur Disziplinargesellschaft skizziert, wobei der Fokus auf seinem Werk „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.“ liegt.

In einem nächsten Schritt wird die wissenschaftliche Methode, die zur Filmanalyse herangezogen wird, kurz vorgestellt.

Kapitel 4. konturiert die Geschichte Argentiniens, da diese zum Verständnis des Films von Bedeutung ist. Auch die Filmgeschichte des Landes soll kurz dargestellt werden.

Nach diesem theoretischen Teil wird mit der Analyse des Films begonnen. Der Makroanalyse, bei der neben den Figuren unter anderem Raum und Zeit und die Struktur beleuchtet werden, folgt die Mikroanalyse. Mit Hilfe eines Sequenzprotokolls wird der Film in semantische Sinneinheiten unterteilt. Diese werden vor allem in Hinblick auf Macht und Machtlosigkeit untersucht.

Zentrales Anliegen dieser Arbeit ist es also, Machthandlungen und -beziehungen der Akteure herauszuarbeiten, wobei zum Teil auch auf die Bauformen des Films, die diese unterstreichen und deutlich machen, eingegangen werden soll.

In Kapitel 6., der Conclusio, werden die Erkenntnisse der Filmanalyse resümiert und das darauf folgende Kapitel befasst sich mit der Zusammenfassung der Arbeit auf Spanisch.

An dieser Stelle soll noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass in der folgenden Arbeit des Leseflusses halber auf eine gendergerechte Schreibweise verzichtet wurde. Es wird jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die gemeinten Formulierungen beiden Geschlechtern gelten.

2. Machtbegriffe

Der Ökonom John Galbraith verweist darauf, dass „das Wort Macht zu der nicht allzu großen Zahl von Begriffen (gehört), die zwar häufig benutzt werden, bei denen aber nur ein geringes Bedürfnis besteht, darüber nachzudenken, was sie eigentlich bedeuten.“ (Imbusch 1998:6) Für die vorliegende Arbeit ist es unabdinglich, den Machtbegriff, der in der Literatur oft Hand in Hand mit den Termini „Gewalt“ und „Herrschaft“ einhergeht, genau zu reflektieren.

Im Alltagsverständnis haftet Macht heute eine eher negative Konnotation an, was sich an Assoziationen wie „Machtmensch“, „Machthunger“ oder „Machtergreifung“ zeigt. Das wissenschaftliche Verständnis von Macht ist sehr viel differenzierter, doch trotzdem herrscht bis dato Uneinigkeit über ein angemessenes Verständnis des Begriffes. (vgl. ebd.:6)

Nicht selten gehen die verschiedenen Theorien schon an der Wurzel auseinander, das eine hat mit dem anderen manchmal kaum etwas gemein. Gründe für diese Heterogenität sind vor allem die vielen verschiedenen Erscheinungsweisen der Macht. Aber auch die persönlichen Bewertungen darüber, was Macht ist, fallen sehr unterschiedlich aus, je nachdem, ob sich ein Mensch gerne fügt oder nicht. (vgl. Anter 2012:13f)

Im Folgenden werden verschiedene Theorien zu Macht dargelegt und ein kurzer historischer Überblick soll Aufschluss über das Machtverständnis von der Antike bis ins 18. Jahrhundert geben. Im Anschluss werden Max Webers soziologischer Macht- und der damit verbundene Herrschaftsbegriff skizziert, da seine Definition die bis heute anerkannteste ist. (vgl. ebd.:15) Weiters wird auf Hannah Arendts Auffassung, Gewalt und Macht seien zwei sich ausschließende Begriffe, eingegangen. Unter anderem sollen auch Heinrich Popitz' vier anthropologische Grundformen der Macht präsentiert werden, um zu zeigen, dass nicht von *der* Macht im Allgemeinen gesprochen werden kann, sondern, dass immer differenziert werden muss, was darunter verstanden wird. Bevor schließlich Michel Foucaults Machttheorie behandelt wird, soll eine kurze Zwischenzusammenfassung das bereits Dargestellte resümieren.

2.1. Der Machtbegriff im historischen Überblick

Betrachtet man das Wort „Macht“ etymologisch, so stößt man auf das althochdeutsche Nomen „maht“, was so viel wie „Kraft“, „Stärke“ oder auch „Gewalt“ heißt. (vgl. Internetquelle 2) „Maht“ geht wiederum auf das altgermanische Verb „magan“ zurück, was sich mit „können“ oder „machen“ übersetzen lässt. Die Wortherkunft weist schon darauf hin, dass mit „Macht“ eine Handlung verbunden ist; jemand macht oder kann etwas. In der Einleitung zu diesem Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass dem Machtbegriff heute eher negative Konnotationen anhaften. Doch es gibt auch einige wenige positive: Man denke beispielsweise an die Bezeichnung „Macher“ für einen Menschen, der – meist im politischen Kontext – etwas zu sagen hat. Das ist auch das Hauptfeld der Machtforschung: Kaum eine politische Theorie setzt sich nicht mit den Phänomenen der Macht auseinander. (vgl. Anter 2012:14)

Schon Thukydides, der ca. 460 bis 398 vor Christus im antiken Griechenland lebte und als Erster seine Ideen zu Macht festhielt, beschreibt sie in Verbindung zur Politik. Für ihn ist die Politik ein unerbittlicher Machtkampf, in dem sich der Stärkere behauptet. Das Streben nach Mehr, darunter auch mehr Macht, gehört für Thukydides zur menschlichen Natur. Diese Idee von der menschlichen Natur, die von dem Willen zur Macht regiert wird, findet sich auch heute noch in vielen Theorien wieder. (vgl. ebd.:19ff.)

Paulus' Römerbrief markiert einen Paradigmenwechsel im antiken Machtdenken. Seine Hauptthese ist, dass es keine Gewalt außer jener von Gott gebe und dass dieser jeder Untertan sein solle. Er legitimiert mit dieser Theologie jede politische Machtordnung als gottgewollt. Im Römerbrief, der auf das Jahr 56 nach Christus datiert wird, spricht Paulus ein existenzielles Problem all jener Christen an, die sich einer tyrannischen Herrschaft nicht unterwerfen wollen. Ein Problem ist es insofern, als dass ihnen jeder Widerstand verwehrt bliebe. (vgl. ebd.:22)

Im christlichen Mittelalter besteht die theologisch-politische Schwierigkeit fort. Sowohl Papst als auch Kaiser versuchten, ihren absoluten Machtanspruch zu legitimieren. Der Konflikt wurde nicht theologisch gelöst, sondern dadurch, dass sich im Laufe der Zeit die

weltliche Macht gegenüber der kirchlichen Macht durch militärische Überlegenheit durchsetzte. (vgl. Anter 2012:22f.)

Im 15. Jahrhundert interessiert sich vor allem Niccolò Machiavelli, der heute als Gründervater der Politikwissenschaften gilt, für die Macht und ihre Wirkung. (vgl. Internetquelle 3) In seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Werk „Il Principe“ erteilt er dem Fürsten Ratschläge, wie er seine Macht dauerhaft behaupten könne. Seine Empfehlungen beschränken sich jedoch auf Monarchien, die nicht ererbt sind; das Buch konnte im Mittelalter als Vademecum für eine erfolgreiche politische Machtbehauptung verstanden werden. (vgl. Anter 2012:23ff.)

Mit Thomas Hobbes beginnt im 17. Jahrhundert schließlich die moderne politische Philosophie. Er sieht die Unterwerfung unter die zentrale Macht als Sicherheit bietenden Ausweg – generell ist Sicherheit der Hauptgrund, warum Menschen sich unterordnen. Es kommt somit eine Art Tauschgeschäft zustande: Die Menschen unterwerfen sich und erhalten im Gegenzug Schutz. Hobbes wählt für den modernen Staat, der die ungeteilte Macht genießt, das aus dem Alten Testament entlehnte Wort „Leviathan“. Die Unterwerfung unter den Leviathan gilt nur, solange er auch wirklich Sicherheit gewährleistet. Wenn der Staat nicht für Sicherheit sorgt, so könne man auch nicht mehr von einem Staat sprechen. Hobbes hätte die argentinische Militärdiktatur wohl nicht als „Staat“ bezeichnet, da nach der Machtübernahme viel Energie dafür verwendet wurde, den als „feindlich“ definierten Teil der Bevölkerung, im Falle Argentiniens die *Subversivos*, zu vernichten. Der Leviathan zeichnet sich nämlich durch den Schutz *aller* Bürger aus.(ebd.:26ff.)

Hobbes' Theorie, in der er die Macht des Staates, wenn auch unter bestimmten Bedingungen, zu legitimieren versuchte, unterscheidet sich stark von der seines Zeitgenossen John Locke. Dieser geht nicht davon aus, dass der Staat Sicherheit biete. Vielmehr steht bei ihm das In-Sicherheit-Bringen vor einem potentiell gewalttätigen Staat im Zentrum.

Er ruft dazu auf, gegen gewalttätige Obrigkeit Widerstand zu leisten, was im 17. Jahrhundert vielen respektlos erschien. (vgl. ebd.:27)

Wie dieser kurze historische Überblick über das Machtverständnis im Laufe der Zeit zeigen konnte, wird Macht schon seit den Anfängen in Zusammenhang mit Ordnung, Staat und Politik betrachtet.

2.2. Max Webers soziologischer Machtbegriff

Max Weber, der heute als einer der bedeutendsten Soziologen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gilt und an dessen Definition man auf der Suche nach Machttheorien nicht vorbeikommt, beschreibt Macht als „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“ (Weber 1988:122) Betrachtet man die einzelnen Elemente, so treten vier Kriterien in den Vordergrund: Erstens die Chance, die auf die Eventualität von Macht verweist, zweitens die soziale Beziehung, die den personalen Charakter von Macht deutlich macht, drittens der eigene Wille, der auf das Voluntaristische aufmerksam macht und viertens das Widerstreben, das jedoch nicht notwendig zu jedem Machtverhältnis gehört. (vgl. Anter 2012:55f.)

Eng verbunden mit dem Machtbegriff ist jener der Herrschaft, die Weber als „die Chance, für spezifische Befehle bei einer angebbaren Gruppe von Menschen Gehorsam zu finden“ sieht. (vgl. Internetquelle 4)

Der entscheidende Unterschied zwischen Macht und Herrschaft besteht darin, dass jede Herrschaft auf Zustimmung der Beherrschten angewiesen ist. Außerdem bedarf sie eines Legitimitätseinverständnisses, wenn sie von Dauer sein soll. (vgl. Anter 2012:56) Zu jedem „echten“ Herrschaftsverhältnis gehört laut Weber also ein bestimmtes Minimum an Gehorchen-Wollen. (vgl. Imbusch 1998:21f.)

Macht hat im Gegensatz zu Herrschaft die Möglichkeit, schon bestehende soziale Ordnungen zu überschreiten, denn diese können durch den Einsatz von Gewalt außer Kraft gesetzt werden. (vgl. Neuenhaus 1998:81, in: Imbusch)

Weber kommt zu dem Schluss, dass Macht soziologisch amorph, also nicht fassbar ist. Einer der Gründe hierfür könnte sein, dass die Macht seiner Definition zufolge handlungsbezogen ist: Macht besitzt man nicht, sondern sie entsteht aus dem Handeln. (vgl. Anter 2012: 57)

Da Max Webers Begriffsbildungen bis heute in der Soziologie und der Politikwissenschaft anerkannt und zum Teil auch die Grundlage für weitere Forschungen zu Macht, Herrschaft und Gewalt sind (vgl. Internetquelle 5), sollten sie in diesem Kapitel kurz erklärt werden.

2.3. Macht und Gewalt – Hannah Arendt

Für die Machttheorie relevant sind vor allem die beiden Werke „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ und „Macht und Gewalt“ der deutsch-jüdischen Politikwissenschaftlerin und Publizistin Hannah Arendt.

Sie wurde 1906 geboren und nach der Schule studierte sie Philosophie und Griechisch in Marburg, Freiburg und Heidelberg. Ihr Leben kann als Spiegel des 20. Jahrhunderts gesehen werden, das durch die Entfesselung totaler Macht und Gewalt geprägt war. 1933 wurde Hannah Arendt durch die Gestapo verhaftet, sie konnte entkommen und über Frankreich in die USA flüchten. (vgl. Anter 2012:91f.)

1961 verfolgte sie im Auftrag der Zeitschrift „The New Yorker“ den Prozess gegen den NS-Kriegsverbrecher Adolf Eichmann. Das daraus entstandene Buch „Eichmann in Jerusalem“ wurde sehr kontrovers aufgenommen, nicht nur wegen des provozierenden Untertitels „Ein Bericht von der Banalität des Bösen.“ (vgl. Internetquelle 6)

Arendts gesamtes Werk kann als Versuch betrachtet werden, Macht und Gewalt auf völlig neue Art zu unterscheiden. (vgl. Kersting 1991:145) Eine ihrer Hauptthesen ist, dass Macht und Gewalt einander strikt ausschließende Begriffe seien. (ebd.:147)

Genauso wie Max Weber sieht Arendt sie nicht als etwas Statisches, das man besitzen kann. Macht entsteht zwischen Menschen, wenn sie handeln; Arendt bindet die Macht also an soziales Handeln, sie ist ein soziales Geschehen. Wer ganz allein und ohne sozialen Kontakt lebt, kann auch keine Macht besitzen. (vgl. Anter 2012:94f.)

Für Hannah Arendt ist Gewalt jedoch keine Form der Macht; ganz im Gegensatz zur allgemeinen Überzeugung, die Gewalt als elementare Form der Machtausübung einstuft: Da Macht in der Geschichte oft in sozial illegitimer Form mit Gewalt zum Tragen kam, werden die beiden Begriffe heute in engen Zusammenhang gestellt oder gar gleichgesetzt. Gewalt wäre als Form der Machtausübung die radikalste Form - auf der anderen Seite stehen friedliche Formen wie Motivation, Überzeugung oder Einfluss. (vgl. Imbusch 1998:15)

Arendt vertritt jedoch die Meinung, dass derjenige, der Gewalt ausübt, nur seine Machtlosigkeit dokumentiert. Dort, wo Macht in Gefahr ist, kommt schließlich Gewalt zum Einsatz und am größten sei Macht dort, wo sie ganz ohne Gewalt auskomme. Es stehen viele Möglichkeiten zur Verfügung, Macht durchzusetzen, bevor Gewalt zum Einsatz kommt, seien es Bestechung oder Drohungen. Wenn Gewalt zum Tragen kommt, entfallen diese Möglichkeiten – und die Anwendung der Gewalt kann dann als Nullpunkt der Macht gesehen werden.(vgl. Anter 2012:96f.)

Ein Zitat, das Arendts Verständnis von Macht zusammenfasst, findet sich in „Macht und Gewalt“ wieder: „Macht entspricht der menschlichen Fähigkeit, (...) sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner.“ (Arendt 1970:45)

So überzeugend Hannah Arendts Argumentation Macht und Gewalt betreffend auch klingen mag, so muss in Anbetracht des Spektrums der historischen Machtformen Gewalt letztlich als potentielle Form der Machtausübung gesehen werden.(vgl. Anter 2012:98)

2.4. Heinrich Popitz' anthropologische Grundformen von Macht

Auch im Zentrum von Heinrich Popitz' Werk stehen die Studien zur Machttheorie. Die meisten Positionen zu Macht und Herrschaft des im Jahr 2002 verstorbenen Soziologen sind durch Max Weber beeinflusst. Bei Popitz steht jedoch anders als bei Weber nicht die Herrschaft, sondern die Macht im Vordergrund. Er versucht, sie zu typologisieren und ihre Erscheinungsformen zu analysieren. Den Beginn seiner Studien zu Macht markiert die Abhandlung „Prozesse der Machtbildung“, die 1968 entstand. (vgl. Anter 2012:75f.)

Dieser ist ein Zitat des englischen Aufklärungsphilosophen David Hume vorangestellt, das die Leichtigkeit, mit der die Vielen von den Wenigen regiert werden, anspricht. Popitz' Fragestellung ist genau darauf gerichtet: Warum werden die Vielen von den Wenigen beherrscht? Für ihn ist es sehr überraschend, dass sich Menschen ihren Herrschern bedingungslos unterwerfen.

Weiters beschäftigt er sich mit den Gründen, warum Menschen Macht ausüben können und warum andere wiederum Macht erleiden müssen.(vgl. ebd.:77f.)

Popitz unterscheidet vier anthropologische Grundformen der Macht, womit er die Komplexität der verschiedenen Machtphänomene in den Griff zu bekommen versucht.

Sein Modell beginnt bei der „Aktionsmacht“, auch „Verletzungsmacht“. Sie ist eine sehr elementare Form der Machtausübung und theoretisch verfügt fast jeder darüber. Damit gemeint ist nicht nur die Verletzbarkeit des menschlichen Körpers, sondern auch ökonomische Verletzbarkeit beispielsweise durch den Entzug von Subsistenzmittel oder durch Zugangsbeschränkungen zu Ressourcen. (vgl. Imbusch 2010:167, in: Korte/Schäfers)

Die zweite Form der Macht ist die „instrumentelle Macht“ und die wohl am häufigsten praktizierte Form der Machtausübung. Ihre Grundlagen sind das „Geben- und Nehmen-Können, die Verfügung über Belohnungen und Strafen“. (vgl. Popitz 1992:24)

Als dritte Form nennt Popitz die „autoritative Macht“. Sie erzeugt dort Konformität, wo Handlungen nicht kontrolliert werden können. Anthropologische Grundlage dieser Machtform ist die Orientierungsbedürftigkeit des Menschen und das typische daraus resultierende Machtverhältnis wäre fraglose Autorität. (vgl. Imbusch 2010.:167, in Korte/Schäfer)

Die vierte Form, die Popitz nennt, ist die „datensetzende Macht“, die auf dem technischen Fortschritt beruht. (vgl. Anter 2012:80ff.)

Mit dieser Typologie zeigt Heinrich Popitz, dass ganz unterschiedliche Phänomene gemeint sein können, wenn von Macht die Rede ist – man kann nicht von *der* Macht sprechen, sondern es muss differenziert werden, was genau unter dem Begriff verstanden wird.

Popitz knüpft mit seiner Einteilung an die Amerikaner French und Raven an. Sie haben in sozialpsychologischer Absicht fünf Machtquellen unterschieden. (vgl. ebd.:82)

Als erste Quelle nennen sie die Belohnungsmacht. Diese hängt von der Fähigkeit des Machtausübenden ab, Belohnungen zu vergeben. Belohnungen können nicht nur materieller oder finanzieller Art sein, sondern auch personeller Art, womit Aufmerksamkeit, Lob oder beispielsweise Zuwendung gemeint sind. (vgl. Internetquelle 7)

Als zweite Machtbase nennen sie Zwang. Der Gehorsam der Abhängigen wird durch den Wunsch nach wertgeschätzten Belohnungen oder die Angst, diese nicht zugesprochen zu bekommen, erreicht. (vgl. ebd.)

Eine weitere Machtquelle ist die Autorität oder legitime Macht. Sie bezieht sich beispielsweise auf die Macht von Vorgesetzten – die Untergeordneten sprechen ihnen wegen ihrer Position in der Organisationsstruktur Macht zu, sie sind der Meinung, der Beeinflussende habe ein Recht darauf, Entscheidungen zu beeinflussen. (vgl. ebd.)

Auch die Identifikation gilt als Machtbase: Sie basiert auf dem Charisma des Machtinhabers. Dieser ruft in seinen Bezugspersonen ein Gefühl der Verbundenheit hervor. Der Machtausübende beeinflusst die Einstellungen der Bezugspersonen zu sich selbst und damit ihre Emotionen, Ziele und Absichten. (vgl. ebd.)

Als letzte der fünf Machtbasen nach French und Raven wird die Wissensmacht genannt. Es entsteht Macht durch situationsbezogenes, wertvolles Wissen des Machtausübenden, das auf dessen Erfahrungen und Fähigkeiten beruht. (vgl. ebd.)

2.5. John Galbraiths Machtformen

Der in der Einleitung dieses Kapitels bereits zitierte Ökonom und Berater mehrerer US-Präsidenten, John Galbraith, unterscheidet zwischen drei Machtformen. Er nennt die konditionierte, die kompensatorische und die repressive Macht. (vgl. Internetquelle 8)

Unter kompensatorischer Macht wird die Macht der Belohnung von Wohlverhalten verstanden. Konditionierte Macht führt zu einer Unterwerfung durch unauffällige Veränderung des Bewusstseins und den eigenen Überzeugungen, und repressive Macht wird erzeugt durch Drohungen mit unangenehmen Konsequenzen. In den letzten Jahren haben die kompensatorische und die repressive Macht einen Bedeutungsverlust erlitten, die konditionierte Macht hat jedoch an Bedeutung gewonnen. (vgl. ebd.)

„Politische Macht beruhe inzwischen nur noch zum geringeren Teil auf der Androhung von Sanktionen und dem Versprechen von Gratifikationen, sondern sie resultiere vor allem aus der Aufstellung von Leitbegriffen, der Durchsetzung von Parolen und der Verbreitung von Überzeugungen.“ (Internetquelle 9)

2.6. Zwischenresümee

Bevor im Anschluss Michel Foucaults Theorien diskutiert werden, soll eine kurze Zusammenfassung Aufschluss darüber geben, was in der vorliegenden Arbeit unter Macht verstanden wird.

Auch wenn Hannah Arendt Gewalt und Macht als sich ausschließende Begriffe betrachtet und ihre Argumentation durchaus logisch ist, so werden in dieser Arbeit unter Macht Mechanismen verstanden, denen im Alltagsverständnis negative Konnotationen anhaften, weil durch gewalttätige oder zwanghafte Handlungen beispielsweise Angst erzeugt wird, durch die wiederum Konformität erreicht wird.

Ich stütze mich auf Max Webers Definition, der Macht als „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“ sieht. (vgl. Anter 2012:55) Denn hier werden meines Erachtens zwei sehr wichtige Gesichtspunkte in Bezug auf Macht angesprochen: die zwischenmenschliche Beziehung und das Durchsetzen des eigenen Willens.

Gewalt soll in dieser Arbeit nicht als Nullpunkt von Macht verstanden werden, sondern als potentielle Form der Machtausübung, als Mittel, um an Macht zu gelangen oder Macht über andere auszuüben; genauso wie beispielsweise Zwang, Drohung oder Erpressung im Alltagsverständnis als Machtmittel gelten.

2.7. Michel Foucaults Machtstudien

Der 1926 in Frankreich geborene Philosoph Michel Foucault hat sich in zahlreichen Schriften der Macht gewidmet. Vor allem in den 1970er Jahren wurde sie zum bestimmenden Thema in seinen Arbeiten. (vgl. Kneer 1998:241, in Imbusch)

Anhand historischen Archivmaterials, darunter Akten von Gefängnissen und Psychiatrien, versucht er Schlüsse auf das Wesen der Macht zu ziehen. Foucault hat jedoch keinen klar definierten Machtbegriff, die Beschreibungsversuche unterscheiden sich stark voneinander. (vgl. Anter 2012:103)

Im Folgenden soll Foucaults Machttheorie dargestellt werden, wobei der Fokus auf der 1975 publizierten Abhandlung „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.“

liegt. Durch die Darstellung soll deutlich werden, dass auch Überwachen als potentielle Form der Machtausübung gesehen werden kann.

2.7.1. Der Machtbegriff nach Foucault

Foucault sieht sich selbst nicht als Theoretiker der Macht. Er hat nicht nur bestritten, eine Theorie der Macht zu haben, sondern auch abgelehnt, eine auszuarbeiten. Dennoch konzentrierte er sich in seinen Arbeiten auf die Frage nach der Macht, vor allem aufgrund seines Bemühens um eine Geschichte der verschiedenen Formen der Subjektivierung des Menschen. (vgl. Demirovic 2008:5)

Das eigentliche Thema in Foucaults Arbeiten ist also nicht die Macht, sondern das Subjekt. Man könnte meinen, Foucault habe sich veranlasst gesehen, sich auch näher für das Problem der Macht zu interessieren, denn das menschliche Subjekt sei sowohl in Produktionsverhältnisse, Sinnbeziehungen als auch komplexe Machtbeziehungen eingebunden. (vgl. ebd.:5f.)

Außerdem lag es in Foucaults Interesse, eine machttheoretisch angeleitete Diagnose der modernen Gesellschaft zu formulieren. Im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung sei es zu einem Wandel der Machtbeziehungen gekommen. (vgl. Kneer 1998:243, in: Imbusch)

Wie einleitend bereits erwähnt, finden sich bei Foucault sehr unterschiedliche Bewertungen von Macht. Dies wird unter anderem in seinem Aufsatz „Subjekt und Macht“ deutlich: Zunächst beschreibt er Macht als Prozedur zur Ausbildung von Identität, einige Seiten danach als aufeinander reagierende Handlungen. (vgl. Anter 2012:104f.)

Auch für Foucault ist Macht, wie bei allen anderen in diesem Kapitel skizzierten Theorien, etwas Handlungsbezogenes, das man nicht besitzen kann. Weiters stimmt er Hannah Arendt zu, die behauptet, Macht und Gewalt seien zwei sich ausschließende Begriffe. Denn für Foucault definieren sich Machtbeziehungen durch eine Form von Handeln, die nicht direkt und unmittelbar auf andere, sondern auf deren Handeln einwirkt. Gewaltbeziehungen hingegen wirken auf Körper und Dinge ein. (vgl. ebd.:105)

Weiters vertritt Foucault neben der Ansicht, dass man Macht nicht besitzen könne, die These, dass sie nicht bei einer einzigen, zentralisierten Instanz zu lokalisieren sei und, dass sie nicht auf politische Macht beschränkt werden dürfe.(vgl. ebd.:106)

Eine weitere Behauptung Foucaults ist, dass innerhalb der Gesellschaft kein machtfreier Raum existiere. Macht ist somit omnipräsent. Sie formt soziale Beziehungen und sie dringt in kleinste gesellschaftliche Verästelungen vor. Machtverhältnisse müssten deshalb nicht nur im Kontext mit dem Staat untersucht werden, sondern die Analyse müsse auch darüber hinaus gehen.(vgl. Kneer 1998:242, in:Imbusch)

2.7.2. Die Disziplinarmacht

Ein wichtiger Begriff Michel Foucaults ist die Disziplinarmacht, worunter er die Möglichkeit versteht, durch Überwachung und normierende Sanktionen das Verhalten des Einzelnen zu steuern, zu beeinflussen und ihn fügsam zu machen. (vgl. Internetquelle 10)

Anhand dieser Definition wird deutlich, dass auch Foucault unter Macht das Unterdrücken anderer bzw. das Durchsetzen des eigenen Willens versteht.

2.7.2.1. Der hierarchische Blick

Nach Foucault erfordert die Durchsetzung der Disziplin die Einrichtung des zwingenden Blicks: „Eine Anlage, in der die Techniken des Sehens Machteffekte herbeiführen und in der umgekehrt die Zwangsmittel die Gezwungenen deutlich sichtbar machen.“ (Foucault 2013:221)

Im Laufe der Zeit bauten sich langsam Observatorien auf, es entstanden kleine Techniken der überkreuzten Überwachung, Blicke, die beobachten, ohne gesehen zu werden.

Diese Observatorien haben nach Foucault ein ideales Muster, nämlich das des Militärlagers. Michel Foucault sieht das Militärlager als Hauptstätte einer Macht, die sehr intensiv und diskret sein muss, da es sich um eine Macht über Bewaffnete handelt. Im Lager beruht die Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung; es entsteht ein Netz einander kontrollierender Blicke und jeder Blick ist Element im Gesamtgetriebe der Macht.

Das Lager ist die Raumordnung einer Macht, die sich mit Hilfe einer allgemeinen Sichtbarkeit durchsetzt.(vgl. ebd.:221f.)

Die Architektur des Gebäudes sollte das Verhalten der Insassen, egal um welche Institution es sich handelt, beeinflussbar machen und ihr Verhalten verändern. Am Beispiel von Spitälern sollte die Bauform beispielsweise die Beobachtung der Kranken fördern und durch die Architektur sollten Ansteckungen verhindert werden. Doch nicht nur das – es sollte in seiner baulichen Materialität ein Heilmittel sein.

Auf gleiche Weise sollte das Schulgebäude Dressurmittel sein. Die Militärschule, die von Paris-Duverney im 18. Jahrhundert konzipiert worden war, ist eine pädagogische Maschine. Das Gebäude der Militärschule sollte selbst ein Überwachungsapparat sein; so fand man zwischen den am Gang entlang gereihten Zellen in regelmäßigen Abständen eine Offizierswohnung. Die Wand jedes Zimmers war auf der Gangseite verglast. Auch die Toiletten waren mit Halbtüren ausgestattet, so dass der Aufseher den Kopf und die Beine des Schülers immer im Blick hatte. (vgl. ebd.:222ff.)

Auch im Elementarunterricht fand eine Entwicklung statt: Die Überwachung wird zu einer eigenen Aufgabe und in das Erziehungsverhältnis integriert. Um den Lehrer zu unterstützen werden unter den besten Schülern einige „Offiziere“ ausgewählt. Diesen kommen verschiedene Beobachtungsaufgaben zu teil. Im Zentrum des Unterrichts steht ein geregeltes Überwachungsverhältnis. Die Leistungen der Schüler werden von innen heraus gesteigert.(vgl. ebd.:227)

Die schleichende Auswirkung der Überwachung beruht auf den neuen Machtmechanismen, die sie enthält. Die Disziplinargewalt wird ein System, das von innen her mit den Zwecken der jeweiligen Institution (Schule, Krankenhaus, etc.) verbunden ist und das sich zu einer autonomen Gewalt entwickelt. Es entsteht ein Überwachungsnetz, das das Ganze mit Machtwirkungen durchsetzt, die sich gegenseitig stützen; es gibt pausenlos überwachte Überwacher. Macht ist hierbei nichts, das man innehat bzw., das man besitzt. Sie ist eine Maschinerie, die funktioniert. Es ist der gesamte Apparat, der Macht produziert. (vgl. ebd.: 228f.)

Zusammenfassend lässt sich der hierarchische Blick als kontrollierender und zwingender Blick beschreiben, der die Disziplin durchsetzt. Die Organisation der gegenseitigen Beobachtung lässt das System funktionieren, sie macht die Macht effizient. (vgl. Internetquelle 11)

2.7.2.2. Die normierende Sanktion

Da der ununterbrochene Blick auf die Menschen keine zuverlässige Steuerung ihres Verhaltens gewährleistet, ist neben dem hierarchischen Blick auch ein Belohnungs- und Bestrafungssystem nötig, das Foucault als normierende Sanktion bezeichnet und die Disziplinarmacht sicherstellt. (vgl. Internetquelle 12)

Die normierenden Sanktionen beziehen sich auf Bereiche des Verhaltens, die von der Justiz nicht erfasst werden. Dazu äußert sich Foucault wie folgt:

„Im Herzen aller Disziplinarsysteme arbeitet ein kleiner Strafmechanismus, der mit seinen eigenen Gesetzen, Delikten, Sanktionsformen und Gerichtsinstanzen so etwas wie ein Justizprivileg genießt. Die Disziplinen etablieren eine ‚Sub-Justiz‘; sie erfassen einen Raum, der von den Gesetzen übergangen wird; sie bestrafen, qualifizieren Verhaltensweisen, die den großen Bestrafungssystemen entweichen.“ (Foucault 2013:230)

Es wird alles bestraft, was nicht als konform gilt. Die Sanktion ist dabei immer auf die Wiederherstellung des gewünschten Verhaltens ausgerichtet. Nach Foucault ist die Disziplinarstrafe korrigierend, es werden Bestrafungen angewendet, die in den Bereich des „Übens, des intensivierten, vervielfachten, wiederholten Lernens fallen.“ (ebd.:232)

Neben der Bestrafung von „schlechtem“ Verhalten besteht für den Lehrer auch die Möglichkeit, „gutes“ Verhalten zu belohnen. Die Faulen würden durch das Verlangen, genauso belohnt zu werden wie die Fleißigen, mehr angeeifert werden als durch die Angst vor Bestrafung. (vgl. ebd.:232f.)

Das bedeutet, dass jegliches Verhalten zu jeder Zeit auf einer Skala zwischen Gut und Schlecht eingeordnet und sanktioniert werden kann. Je nach Verhalten und Leistung wird dem Individuum ein Rang zugewiesen, der Auskunft über seine Natur, seine Anlagen, sein Niveau und seinen Wert gibt. Die Disziplin belohnt und bestraft also, indem sie entsprechende Ränge und Plätze verleiht. (vgl. Internetquelle 13)

2.7.2.3. Die Prüfung

Nach Foucault kombiniert die Prüfung die Techniken der überwachenden Hierarchie mit jenen der normierenden Sanktionen. Die Prüfung kann als der normierende Blick, als eine klassifizierende und bestrafende Überwachung verstanden werden. In der Prüfung verknüpfen sich das „Zeremoniell der Macht und die Formalität des Experiments, die Entfaltung der Stärke und die Ermittlung der Wahrheit.“(Foucault 2013:238)

2.7.3. Der Panoptismus

2.7.3.1. Der Disziplinarapparat

Foucault beginnt das Kapitel zum Panoptismus zur Veranschaulichung mit der Beschreibung des Verhaltens bei einem Ausbruch von Pest: Die Stadt wird geschlossen, der Raum wird parzelliert, die Tiere werden getötet, jedem Viertel wird ein Intendant zugeteilt, der die Gewalt erhält. Jeder ist an seinen Platz gebunden, wer sich wegbewegt, riskiert sein Leben; denn er steckt sich an oder er wird bestraft. Die Überwachung ist lückenlos. (vgl. ebd.: 251f.)

„Dieser geschlossene, parzellierte, lückenlos überwachten Raum, innerhalb dessen die Individuen in feste Plätze eingespannt sind, (...) jedes Individuum ständig erfaßt (sic!), geprüft und unter die Lebenden, die Kranken und die Toten aufgeteilt wird - dies ist das kompakte Modell einer Disziplinierungsanlage.“ (Foucault 2013:253)

Vergleicht man Lepra- und Pestepidemien, so kann festgestellt werden, dass auf Lepra mit Ausschließungsritualen geantwortet wird; die Pest hat hingegen das Modell der Disziplinierung herbeigerufen. Denn die Pest verlangt nach vielfältigen Trennungen, nicht nur nach einer Grenzziehung zwischen den einen und den anderen; die Pest verlangt, anders als Lepra, nach einer in die Tiefe gehenden Organisation der Überwachung und Kontrolle, nach einer Intensivierung der Macht. Der Leprakranke wird also ausgeschlossen und verbannt, der Pestkranke wird erfasst und differenziert von einer Macht, die sich gliedert und verzweigt.(vgl. ebd.:254f.)

Darüber hinaus schreibt Foucault, dass die Verbannung der Lepra und die Bannung der Pest nicht dieselben politischen Träume seien. Denn im ersten Fall sei es der Traum von einer reinen Gemeinschaft, im zweiten Fall der Traum von einer disziplinierten Gesellschaft. Es handelt sich bei der Bekämpfung der Krankheiten um zwei Methoden, Macht über die Menschen auszuüben und ihre Beziehungen zu kontrollieren.(ebd.:255)

„Die verpestete Stadt, die von Hierarchie und Überwachung, von Blick und Schrift ganz durchdrungen ist, die Stadt, die im allgemeinen Funktionieren einer besonderen Macht über alle individuellen Körper erstarrt – diese Stadt ist die Utopie der vollkommen reagierten Stadt/Gesellschaft. Die Pest (...) ist die Probe auf die ideale Ausübung der Disziplinierungsmacht.“ (Foucault 2013:255)

2.7.3.2. Jeremy Benthams Panoptikum

Der perfekte Disziplinarapparat wäre nach Foucault derjenige, der es einem einzigen Blick ermöglicht, permanent alles zu sehen. (vgl. ebd.:224) Möglich macht dies Jeremy Benthams architektonisches Prinzip des Panoptikums.

Das Gebäude besteht aus einem äußeren Ring, in dem sich nebeneinander gleichmäßig aufgeteilte Zellen befinden. Im Zentrum des Rings steht ein Turm, in dem ein Wärter Einblick in alle Zellen hat und jede Bewegung der Insassen überwachen kann. Die seitlichen Mauern hindern den Häftling daran, mit seinen Gefährten in Kontakt zu treten. Durch das Anbringen von Jalousien und den Lichteinfall ist es für den Häftling nicht ersichtlich, ob ein Aufseher anwesend ist und in welche Richtung dieser blickt. (vgl. Internetquelle 14) Der Häftling wird gesehen, ohne selber sehen zu können.

Dadurch wird der architektonische Apparat zu einer Maschine, die Machtverhältnisse schafft. Die Schaffung des bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes stellt das Funktionieren der Macht sicher. Die Wirkung der Überwachung ist dauerhaft, auch wenn ihre Durchführung nur sporadisch ist. (vgl. Foucault 2013:258)

Denn das Prinzip der Macht liegt hierbei nicht in der Person, sondern in der Apparatur. Es hat wenig Bedeutung, wer die Macht ausübt. Fast jeder kann die Maschine in Gang setzen,

denn für die Gefangenen ist es gleichgültig, ob der Direktor oder dessen Frau im Turm steht. Sie sehen ohnehin nichts als einen Schatten. (vgl. ebd.:259)

Dadurch, dass die Insassen nur Objekte des Blickes, niemals jedoch selbst Blickende sind und auch mit den anderen Gefangenen nicht in Kontakt treten können, wird es ihnen unmöglich gemacht, sich als Kollektiv mit Machtpotential zu empfinden. (vgl. Peters 2004:55)

Wenn es um die Anwendung des Panoptikums geht, so schreibt Foucault von der Vielfalt der Einsatzgebiete: Es dient zur Besserung von Sträflingen, zur Heilung von Kranken, zur Belehrung von Schülern, zur Überwachung von Wahnsinnigen, zur Beaufsichtigung von Arbeitern, etc. Das Panoptikum ermöglicht die Perfektionierung der Machtausübung; denn von immer weniger Personen kann Macht über immer mehr ausgeübt werden. Außer der Architektur braucht es, wie bereits erwähnt, kein Instrument, um auf die Individuen einzuwirken. (vgl. Foucault 2013:264f.)

Für Foucault stellt die Architektur des Panoptikums das Sinnbild der modernen Disziplinargesellschaft dar. (vgl. Internetquelle 15) Es verkörpert das perfekte Modell der lückenlosen Überwachung und Kontrolle. Der Panoptismus ist also keine personengebundene Macht, sondern kann als eine überindividuelle und grundlegende gesellschaftliche Struktur verstanden werden; es ist eine anonyme, körperlose Macht. (vgl. Laval 2012:56, in: Brunon-Ernst)

3. Methode

Das folgende Kapitel soll Aufschluss darüber geben, nach welchen Kriterien der Film „La mirada invisible“, der den Forschungsgegenstand dieser Arbeit darstellt, untersucht wird.

3.1. Wissenschaftliche Filmanalyse

Wie Mikos in der Einleitung zu seinem Werk „Film- und Fernsehanalyse“ feststellt, analysiert jeder Filme. Nach dem Kinobesuch setzen sich die Rezipienten mit dem Gesehenen auseinander, sie stellen den Film in einen Kontext, sie bewerten und diskutieren. (vgl. Mikos 2003:9)

Schlägt man laut Mikos im „Duden“ das Wort „Analyse“ nach, so heißt es: „systematische Untersuchung eines Gegenstands od. Sachverhalts hinsichtlich aller einzelnen Komponenten od. Faktoren, die ihn bestimmen.“ (ebd.:9) Das bedeutet, dass alle Komponenten eines Films systematisch untersucht werden müssen. Darin liegt auch der entscheidende Unterschied zur alltäglichen Filmanalyse, in der die Filme inhaltlich interpretiert werden und ihnen somit ein subjektiver Sinn zugewiesen wird.

Die wissenschaftliche Filmanalyse sollte im Gegensatz zur alltäglichen eher auf die Produktion von objektivierter Erkenntnis, die intersubjektiv nachvollziehbar ist, abzielen. (vgl. ebd.:9f.)

Beim Spielfilm, den Werner Faulstich in seinem „Grundkurs Filmanalyse“ fokussiert, handelt es sich um ein komplexes, ästhetisches Produkt. Filme können, genauso wie Literatur, „gelesen“ werden. Der Film spielt mit den Formen des Mediums, Informationen sind niemals eindeutig, sondern mehrdeutig, vielschichtig und interpretierbar. (vgl. Faulstich 2013:20f.)

Das Filmbild ist nie zufällig, sondern alles ist penibel geplant und inszeniert. Um das audiovisuelle Bild schließlich auch als vermittelt und absichtlich gestaltet wahrzunehmen, „müssen wir lernen, Filme zu ‚lesen‘.“ (vgl. Bienk 2008:11)

3.2. Makro- und Mikroanalyse

Im Jahr 2003 erschien eine von Doris Mikolasch und Sonja Schöllhammer gemeinsam verfasste Diplomarbeit mit dem Titel „Die Darstellung der Macht im Film“. Sie untersuchten drei Filme und entwickelten dazu einen eigenen filmanalytischen Ansatz. Zuerst wurden die Filme einer Makroanalyse unterzogen. Dieses Schema wird, anders als jenes der Mikroanalyse, das unverändert übernommen wird, in der vorliegenden Arbeit in abgeänderter und komprimierter Form übernommen. In dieser Arbeit sollen bei der Makroanalyse die Figuren, die Struktur und Raum und Zeit analysiert werden. Auch das Thema des Films, es wird davon ausgegangen, dass es sich um Macht handelt, soll untersucht werden. In einem zweiten Schritt wird der Film der Mikroanalyse unterzogen. Den theoretischen Ansatz dazu liefern, wie bereits erwähnt, Mikolasch und Schöllhammer.

„Bei der mikrostrukturellen Analyse wird semantisch vorgegangen, das heißt, wir haben eine inhaltliche Sequenzierung des Films vorgenommen.“ (Mikolasch/Schöllhammer 2003:49)

Der zu analysierende Film wird also mit Hilfe eines Sequenzprotokolls in Sinneinheiten unterteilt. Jede Sequenz wird, nachdem das Geschehen ausführlich beschrieben wurde, in Hinblick auf Macht und Machtlosigkeit genauer untersucht.

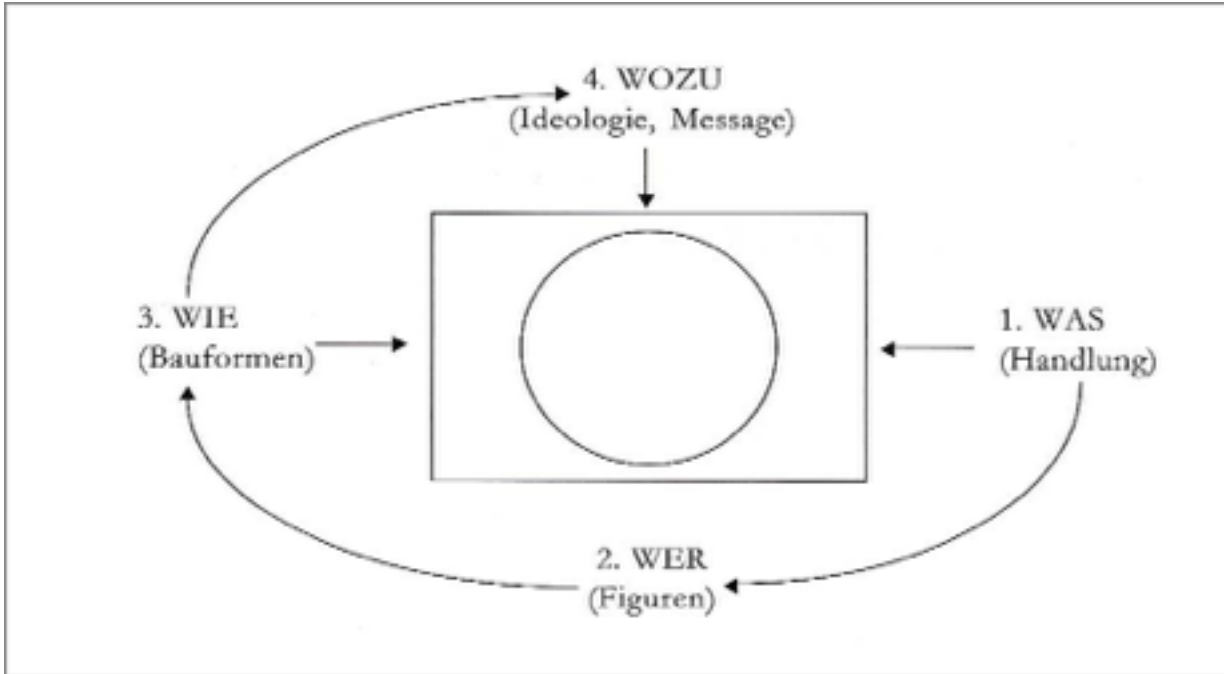
3.3. Filmanalyse nach Faulstich

Auch Faulstichs Modell der Filmanalyse soll hier kurz erwähnt werden, denn einzelne Aspekte werden bei der Mikroanalyse von seinem Modell übernommen. Das Grundmodell der Filmanalyse nach Faulstich folgt einem Vier-Schritt-Modell, was bedeuten soll, dass vier verschiedene Zugriffe auf den Film unterschieden werden. Grundsätzlich gilt, dass jene der vier Kategorien ausgewählt werden müssen, die am ergiebigsten sind. Wenn beispielsweise keine Filmmusik vorkommt, so kann die gesamte Gruppe, die sich mit musikbezogenen Analysekatoren beschäftigt, weggelassen werden. (vgl. Faulstich 2013:28)

Faulstichs Modell folgt einer objektbezogenen Logik, er beginnt beim Leichterem und geht zum Schwereren über.

Zuerst geht es um das „Was“ im Film, also um die Handlung. Zweitens wird nach den Figuren oder Charakteren, die im Film eine Rolle spielen, gefragt; hier steht die Frage nach dem „Wer“ im Zentrum. Drittens steht das „Wie“ im Vordergrund. Hierbei handelt es sich um die Bauformen des Erzählens. Als filmanalytisch ergiebige Kategorien bei den Bauformen werden unter anderem die Kameraeinstellungen und die Musik verstanden, aber auch Raum, Licht, etc. können fokussiert werden. Diese Analysekatgorie soll bei der Mikroanalyse herangezogen werden, wenn es um die Frage geht, wie Macht auf audiovisueller Ebene dargestellt wird bzw. wie Machtbeziehungen und -handlungen durch das Audiovisuelle verstärkt werden.

Als letzten Punkt nennt Faulstich die Frage nach dem „Wozu“; die Analyse gipfelt also in der Frage nach den Normen und Werten, nach der Ideologie, der Message des Films.(vgl. ebd.:28f.)



(Abbildung 1)

4. Geschichte

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit allen politischen und historischen Gegebenheiten, die für das Verständnis des Films von Bedeutung sind. So wird zunächst die Geschichte Argentiniens skizziert, wobei der Fokus auf den Jahren der Militärdiktatur liegt. Auch die argentinische Filmgeschichte soll kurz dargestellt werden.

Im Anschluss wird noch das Thema Erinnerungsarbeit behandelt, wobei das Augenmerk auf Argentiniens filmischer Beschäftigung und Aufarbeitung mit General Videlas Terrorherrschaft liegt. Weiters werden einige Institutionen und Projekte vorgestellt, die zum Gedenken an die Opfer realisiert worden sind.

4.1. Argentiniens Geschichte

4.1.1. Der Peronismus

Das Kapitel zu Argentiniens Geschichte soll bei der ersten Regierungszeit Juan Peróns beginnen, da er das 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflusste.

Perón wurde 1895 geboren. In einer Kadettenanstalt begann er als 15-Jähriger seine Ausbildung, die er mit dem Grad des Leutnants abschloss. Später setzte er seine Ausbildung an der Kriegsakademie fort und lehrte dort im Anschluss Militärgeschichte. Durch diese Tätigkeit konnte er seine rhetorischen Fähigkeiten ausbauen. Perón verbrachte einige Zeit in Italien und konnte die faschistischen Experimente Mussolinis miterleben. (vgl. Carreras/Potthast 2013:179f.)

Mitte 1944 wurde er schließlich nach Buenos Aires geholt, denn es war offensichtlich, dass die Militärregierung, deren zentrales Anliegen die Bekämpfung des Kommunismus war, kein Konzept hatte und nur Juan Perón Abhilfe schaffen konnte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er eine unbedeutende Stelle als Staatssekretär für Arbeit inne. Perón war die Beziehung zwischen den Arbeitern und der Regierung wichtig gewesen und anders als seine Kameraden, die auf Repression setzten, schaltete Perón diejenigen, die nicht kooperativ waren, einfach aus. Er setzte sich für die Arbeiterschaft ein, ein Rentensystem, bezahlter Urlaub und wichtige Vergünstigungen wurden dank seines Engagements gesetzlich verankert. (vgl. ebd.:180ff.)

Diese Erfolge legten den Grundstein für seinen weiteren Aufstieg: Er übernahm im Anschluss auch die Leitung des Kriegsministeriums und schließlich, im Juli 1944, das Amt des Vizepräsidenten. (vgl. ebd.:181.)

4.1.1.1. Die erste Regierungsphase

Bei den Wahlen von 1946 erreichte Perón eine deutliche Mehrheit (vgl. Kahle 1989:190) und im Land kam es in den folgenden Jahren unter seiner Herrschaft zu einigen grundlegenden Veränderungen. Das Militär wurde modernisiert und erweitert und Staat und Kirche näherten sich an: So wurde an öffentlichen Schulen der Religionsunterricht eingeführt, und die staatlichen Gelder für die Kirche wurden erhöht. Durch geschicktes demagogisches Auftreten konnte sich Perón zum einen die Hilfe der Streitkräfte und zum anderen die der Arbeiterschaft und der Gewerkschaft sichern. Potentielle Gegner und Oppositionelle wurden aus ihren öffentlichen Ämtern entlassen, ein staatliches Medienmonopol wurde gegründet und studentische Organisationen verboten. (vgl. Carreras/Potthast 2013:184ff.)

Da Argentiniens Wirtschaft Mitte der 1940er Jahre eine starke Konjunktur erlebte und Perón wohlfahrtsstaatliche Maßnahmen ergriff, blieb ihm die Arbeiterschaft treu. (ebd.: 186)

Nach dem Zweiten Weltkrieg flohen viele hohe Offiziere und Angehörige von SS und Wehrmacht ins Land, um den drohenden Prozessen und möglichen Verurteilungen in Deutschland zu entkommen. Perón wurde immer wieder vorgeworfen, mit den Nazis zu kooperieren und die Fortsetzung eines pro-faschistischen Regimes zu sein.

Viele Schlüsselfiguren des Deutschen Reichs, darunter Adolf Eichmann oder der Arzt Joseph Mengele konnten in Argentinien untertauchen. (vgl. ebd.:187ff.)

Auf dem Höhepunkt des Regierungserfolgs, zu dem auch die beim Volk beliebte zweite Ehefrau des Präsidenten, Eva Perón, maßgeblich beitrug, wurde 1949 eine Verfassungsreform durchgeführt, die den Weg für seine Wiederwahl frei machte. (ebd.: 190ff.) Eva Peróns wichtigste Funktionen waren die Kontaktpflege zu den Arbeitern und die Führung der Frauensektion der peronistischen Bewegung. (vgl. Rehrmann 2005:239)

4.1.1.2. Die zweite Regierungsphase

Die Wahlen von 1951, bei denen Juan Domingo Perón zum zweiten Mal gewählt wurde, waren die ersten, an denen auch Frauen teilnehmen durften. Die Peronisten erhielten alle Sitze im Senat und somit fühlten sie sich legitimiert, die ganze Gesellschaft zu „peronisieren“. Dies hatte zur Folge, dass die Unzufriedenheit all jener, die sich nicht mit der Bewegung identifizieren konnten, wuchs. Unter ihnen befanden sich Journalisten, die unter der strengen Zensur litten, Offiziere, die mit der Politisierung ihrer Institution nicht einverstanden waren, Studenten und Professoren, Angestellte des öffentlichen Dienstes, die gezwungen wurden, sich der Partei anzuschließen, etc. (vgl. Carreras/Potthast 2013:197ff.) Von Anfang an stand die zweite Amtszeit unter keinen guten Zeichen: die wirtschaftliche Lage des Landes war nicht besonders gut, 1952 gab es nicht genug Fleisch und viele Bewohner mussten Hunger leiden. Weiters war Eva Perón von ihrer schweren Krankheit, der sie letztendlich auch erlag, geschwächt. (vgl. ebd.:197ff.)

Im Jahr 1955 machte sich Perón schließlich die katholische Kirche zur Gegnerin, indem er unter anderem den obligatorischen Religionsunterricht aus den Schulen verbannte, die Ehescheidung erlaubte (vgl. Rehrmann 2005:241f.) und die Steuerfreiheit für Kirchen abschaffte. Dadurch kletterten die politischen Spannungen auf ihren Höhepunkt und im Herbst desselben Jahres führte die Armee, nachdem es auch mit dieser zu Auseinandersetzungen gekommen war, Peróns Sturz herbei. (vgl. Kahle 1989:192)

4.1.2. Zwischen Peronismus und Diktatur

Auf Peróns Sturz folgten Jahrzehnte politischer Instabilität. Zwischen 1955 und 1976 wurde das Präsidentenamt von insgesamt 16 Politikern bekleidet und zivile und militärische Regierungen wechselten sich ab. 1973 erlangt Perón die Macht wieder, als er mit 63% der Stimmen 78-jährig noch einmal zum Präsidenten gewählt wurde.(vgl. Carreras/Potthast 2013:213f.) Die peronistische Bewegung zerfiel zu dieser Zeit in einen rechten und in einen linken Flügel. Perón gelang es nicht, die innenpolitische Lage zu entspannen und als er im Sommer 1974 verstarb, hinterließ er eine politisch tief gespaltene

Bewegung und ein polarisiertes Land. Auch innerhalb der peronistischen Bewegung kam es immer wieder zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen linksextremen und rechtsextremen Gruppen. Kahle schreibt von einer regelrechten Terrorwelle, die das Land erschütterte. (vgl. Kahle 1989:193f.)

Peróns dritte Ehefrau, Isabel, übernahm nach dessen Tod die Präsidentschaft. Argentiniens wirtschaftliche, soziale und politische Krise verschärfte sich, denn die Spannungen innerhalb der Regierung hatten katastrophale Auswirkungen auf die Wirtschaft. Als die Regierung die wirtschaftliche Situation letztlich nicht mehr unter Kontrolle hatte, kam es zu einem Militärputsch. Die Präsidentin wurde unter Arrest gestellt und die Armee bildete eine Regierungsjunta, an deren Spitze General Videla stand. (ebd.:194) Für das Land begannen Jahre des Schreckens und der Terrorherrschaft.

4.1.3. Die Militärdiktatur von 1976 bis 1983

Nach dem Staatsstreich erlangte, wie bereits erwähnt, die Militärjunta, die sich aus den Oberkommandanten der drei Teilstreitkräfte Heer, Kriegsmarine und Luftwaffe zusammensetzte, die Macht. Jorge Rafael Videla, der zuvor das Amt des Oberbefehlshaber des Heeres innehatte und dieses zunächst auch behielt, übernahm die Präsidentschaft. (vgl. Carreras/Potthast 2013:218f.)

„Ziel der Militärregierung war nicht lediglich, die linksgerichteten bewaffneten Organisationen zu besiegen, deren Kampfkraft bereits Ende 1975 sehr geschwächt war. Vielmehr strebte sie nach der Auslöschung jeden Protestpotentials sowie der Disziplinierung der gesamten Gesellschaft durch den Terror. Die Repression hatte klare Prioritäten und zielte vor allem auf militante Gewerkschafter, kritische Journalisten, Studenten und Intellektuelle.“ (ebd.:219)

Die im Nachhinein als *Schmutziger Krieg* bezeichnete Phase wurde rational organisiert und erstreckte sich über das ganze Land. Die Anzahl der politischen Morde und der Personen, die spurlos „verschwanden“, nahm ab 1976 deutlich zu. (vgl. Kahle 1989:195)

Dieses systematische Verschwinden-Lassen von Personen war das Kernelement der repressiven Strategie. Ohne ordentlichen Haftbefehl wurden die Opfer meist in der Nacht überrascht und verhaftet, die Angehörigen blieben unaufgeklärt darüber, wohin ihre Söhne,

Töchter oder Partner gebracht wurden. Die oft unter Gewaltanwendung stattfindenden Entführungen nahmen meist sogenannte *Grupos de tareas*, also „Arbeitsgruppen“ vor, unter denen sich auch Polizisten und Zivilpersonal befand. (vgl. Carreras/Potthast 2013:219f.)

Die Gefangenen wurden in geheime Haftzentren gebracht und dort psychisch sowie physisch gefoltert, Frauen wurden vergewaltigt, mit dem Ziel, Informationen über weitere *Subversivos* zu erhalten. Viele Opfer wurden, als keine brauchbaren Informationen mehr zu erwarten waren, ermordet und ihre Leichen entweder verbrannt oder in Massengräbern kollektiv vergraben. Manche wurden, betäubt von einem Schlafmittel, lebend aus dem Flugzeug ins Meer oder in den Río de la Plata geworfen. Besonders grausam behandelte man schwangere Frauen und Mütter von Neugeborenen: Ihre Söhne und Töchter wurden ihrer Identität beraubt und in fremde Familien, meist Angehörige der Sicherheitskräfte, gegeben. (vgl. ebd.:220f.)

Boris und Hiedl gehen in ihrem 1978 veröffentlichten Werk zur Geschichte Argentiniens bereits von 25 000 politischen Gefangenen und 10 000 Ermordeten aus. (vgl. Boris/Hiedl 1978:173) Heute beläuft sich die Zahl laut Menschenrechtsorganisationen auf 30 000 Verschwundene; die Nationale Kommission über das Verschwinden von Personen konnte im Jahr 1984 ca. 9000 Fälle registrieren. (vgl. Carreras/Potthast 2013:221)

Aus Angst wagte kaum jemand, etwas gegen diese Form des Terrors zu unternehmen. Diejenigen, die nicht direkt von Entführungen ihrer Angehörigen betroffen waren, blieben im Hintergrund und handelten nicht. Oft wollten sie nichts von den Entführungen, der Folter und den Morden wissen – denn dies allein konnte schon lebensgefährlich sein. Doch einige Frauen, deren Söhne und Töchter verschwunden waren, schlossen sich zusammen und traten 1977 zum ersten Mal an die Öffentlichkeit mit der Forderung: „Lebend hat man sie mitgenommen, lebend wollen wir sie wiederhaben.“ (vgl. ebd.:221f.)

Die Mütter, die heute weltweit unter dem Namen *Madres de Plaza de Mayo*, benannt nach dem Platz in der Hauptstadt, an dem sie jeden Donnerstag demonstrierten, bekannt sind, erlangten während der Fußball Weltmeisterschaft, die 1978 in Argentinien stattfand, auch im Ausland große Bekanntheit. Ein Jahr später konnten sie sich als Verein registrieren

lassen und sie entwickelten sich zu einem Symbol des Widerstandes gegen den Staatsterror. Aus dem individuellen Schmerz wurde eine kollektive Identität. (vgl. ebd.:222)

Bereits im Jahr 1978 wurde General Roberto Viola von Videla, der jedoch noch bis 1981 Präsident bleiben sollte, zu dessen Nachfolger erklärt. Ultrationale Fraktionen innerhalb der Armee versuchten den neuen Präsident, der von vornherein als sehr liberal galt, an der Machtübernahme zu hindern. Doch Viola trat im März 1981 sein Amt an. Die Regierung war erfolglos und als der Präsident ankündigte, mit den Parteivorsitzenden der großen politischen Parteien des Landes Gespräche führen zu wollen, fürchteten Konservative und Nationalisten die Rückkehr einer Zivilherrschaft. Es kam erneut zu einem Putsch, der ihn von der Macht verdrängte. General Leopoldo Galtieri übernahm 1982 die Präsidentschaft. (vgl. Lewis 2001:146)

In der Bevölkerung sowie auch in innerhalb einiger Provinzparteien kam es zu einer Zunahme der politischen Aktivitäten. Die *Multipartidaria*, ein Zusammenschluss mehrerer politischer Parteien, rief zu Protestaktionen auf, die auch von der Polizei nicht mehr verhindert werden konnten. Die Regierung geriet zunehmend unter Druck – und auch die internen Konflikte vermehrten sich von Tag zu Tag. (vgl. Carreras/Potthast 2013:226)

Die Regierung erkannte, dass sie handeln musste. So wurde eine Rückeroberung der seit 1933 von Großbritannien verwalteten Falkland-Inseln geplant, auf Spanisch *Islas Malvinas*, um sich die Unterstützung der Bevölkerung sowie der anderen Parteien wieder zu sichern. In den ersten Tagen, die sehr erfolgreich für Argentinien verliefen, gelang das auch und die *Multipartidaria* solidarisierte sich mit der Regierung. Der Krieg endete jedoch zugunsten Großbritanniens und am 15. Juni 1982 kapitulierten die argentinischen Truppen. (vgl. Kahle 1989:196)

Die Streitkräfte waren nun sogar in ihrer ureigensten Funktion gescheitert. Es kam zu Schuldzuweisungen zwischen den Teilstreitkräften, der Auflösungsprozess des Militärs begann und Galtieri trat zurück. (vgl. Carreras/Potthast 2013:228)

Es folgte eine Übergangsregierung an deren Spitze der pensionierte General Reynaldo Bignone saß. Sie leitete den Demokratisierungsprozess ein. Da im Frühjahr 1983 demokratische Wahlen für Oktober desselben Jahres angekündigt und immer mehr

Beschwerden gegen Menschenrechtsverletzungen eingereicht wurden, sahen sich die Streitkräfte gedrängt, die Untersuchung ihrer Taten zu verhindern. Es wurde ein Dokument veröffentlicht, das „mögliche Fehler“ mit dem Argument rechtfertigte, die linken terroristischen Gruppen hätten sie zu nie zuvor angewandten drastischen Maßnahmen gezwungen. Dieses Dokument stieß bei der Bevölkerung auf Ablehnung und von Menschenrechtsorganisationen wurden Demonstrationen veranstaltet. Die Regierung, die kurz vor der Ablösung stand, entschied sich angesichts der vielen Anzeigen und beginnenden Gerichtsprozesse gegen Verantwortliche, ein Amnestiegesetz zu erlassen. Dieses Gesetz sollte die strafrechtliche Verfolgung von subversiven Delikten und die bei ihrer Bekämpfung begangenen Straftaten verhindern. (ebd.:229)

4.1.4. Die politische Entwicklung ab 1983

4.1.4.1. Die Regierung Raúl Alfonsín

Bei den allgemeinen freien Wahlen im Oktober 1983 gewann Raúl Alfonsín, der Kandidat der Bürgerunion *Unión Cívica Radical*. Mit seinem Amtsantritt endete das Militärregime und der Wiederaufbau des Rechtsstaates begann.

Gegen mehr als 500 Mitglieder von Geheimdienst und Militär wurden strafrechtliche Ermittlungen eingeleitet – dabei handelte es sich um ein bis heute einmaliges Vorgehen in Lateinamerika. (vgl. Radseck 2002:84, in: Bodemer) Nachdem auch neun ehemalige Junta-Mitglieder, darunter die Ex-Präsidenten Videla und Viola, zu langen Haftstrafen verurteilt worden waren, kam es zu innenpolitischen Auseinandersetzungen. Alfonsín sah sich gezwungen, die Amnestiegesetze zu unterschreiben. (vgl. Kahle 1989:196)

Insgesamt erließ Alfonsín zwischen 1986 und 1987 drei Amnestiegesetze, mit der Begründung, dass das Land nach vorne und nicht zurück blicken müsse. (vgl. Internetquelle 16)

Unter den Gesetzen befand sich auch das sogenannte Schlusspunktgesetz, das festlegte, dass all jene, die bis dato nicht angeklagt worden waren, es auch in Zukunft nicht werden würden. Außerdem wurden durch das Gesetz Befehlsempfänger von der Strafverfolgung ausgenommen – viele Offiziere, die gefoltert und gemordet hatten, blieben somit auf freiem Fuß. (vgl. Internetquelle 17)

Zu den Hauptaufgaben der Regierung Alfonsíns gehörte zum einen, die Unterordnung der Streitkräfte unter die demokratischen Institutionen zu erreichen, zum anderen, die Wirtschaft zu stabilisieren. Denn die Schuldenlast war 1983 auf rund 41% des Bruttoinlandsproduktes angestiegen und auch die Inflation war das achte Jahr in Folge im dreistelligen Bereich. (vgl. Carreras/Potthast 2013:238f.)

Drei Mal versuchte das Militär, Alfonsín zu stürzen. Doch er konnte sich halten. Erst 1989, als erneut eine Wirtschaftskrise die Inflation auf bis zu 3000 Prozent anwachsen ließ, wurde er von dem peronistischen Kandidaten Carlos Menem abgelöst. Heute gilt Raúl Alfonsín in Argentinien als Symbol der Demokratie und wird für seine mutige Politik bis in die Gegenwart geschätzt. (vgl. Prutsch 2012:23, in: Ingruber)

4.1.4.2. Die Regierung Carlos Menem

Die zehnjährige Regierungszeit des Peronisten Carlos Menem wurde von Beginn an von Skandalen und Korruptionsvorwürfen überschattet. Als er sein Amt 1989 antrat, steckte das Land in einer tiefen wirtschaftlichen Krise und auch die Streitkräfte waren unzufrieden, weil sie gänzlich von der Militärführung kontrolliert werden konnten. Deutlich anders als sein Vorgänger ging Menem mit der Vergangenheitspolitik um: Seine Devise lautete Vergeben und Vergessen. (vgl. Straßner 2007:104)

So wurden, auch vor dem Hintergrund des deutlich gesunkenen öffentlichen Interesses an den Menschenrechtsverletzungen, Militärs, die bereits verurteilt worden waren, wieder freigelassen – eine Politik des Schlusstrichs sei unabdingbare Voraussetzung für die Konsolidierung der Demokratie, für ökonomische Stabilität und nationale Einheit. Aber auch Gesetze zur finanziellen Entschädigung ehemaliger politischer Häftlinge und Angehöriger von Verschwundenen wurden auf Drängen der Interamerikanischen Menschenrechtskommission erlassen. (vgl. Internetquelle 18)

Durch die neue Währung, den Peso, wurde die 1:1 Parität zum Dollar eingeführt. Dies hatte positive Auswirkungen auf die Inflation und die Wirtschaft konnte sich ein wenig erholen. Langfristig erwiesen sich die Maßnahmen jedoch nicht als förderlich, sondern vielmehr als Entwicklungsblockade.

Bei den Wahlen von 1995 wurde Menem wiedergewählt, doch schon bald setzte die Erosion seiner Macht ein, denn die Arbeitslosigkeit stieg. Mitte der 90er Jahre hatte sie einen Rekordwert von 18% erreicht und die soziale Situation des Landes verschlechterte sich zusehends. Auch die Unterzeichnung von vielen Dekreten, deren Not- und Dringlichkeitscharakter oft nicht zu erkennen war, zählte zu den umstrittenen Praktiken des Präsidenten. (vgl. Carreras/Potthast 2013:244f.) Die Korruption erreichte unter Menem schließlich so ein Ausmaß, dass sie zum Wahlkampfthema wurde; vor allem auch deshalb, weil die Verwendung öffentlicher Gelder mit der Verarmung der Bevölkerung einherging. Menem hinterließ der im Jahr 1999 neu gewählten Regierung eine schrumpfende Wirtschaft, eine hohe staatliche Auslandsverschuldung und stagnierende Beschäftigungszahlen. (vgl. ebd.:250)

4.1.4.3. Politik im 21. Jahrhundert

Durch die Verweigerung der Auszahlung einer Kredittranche spitzte sich die wirtschaftliche Situation weiter zu. Es kam zu einem Massenansturm auf die Banken, der eine Kontosperrung durch die Regierung zur Folge hatte. Die Bargeldabhebung war dadurch auf 1000 Pesos im Monat beschränkt. Argentinien schlitterte in eine große Krise, die die Armen und Unterbeschäftigten am härtesten traf. Die Bürger verlangten bei großen Protestaktionen den Rücktritt der Regierung. Supermärkte wurden geplündert und in der Nacht zogen die sogenannten *Cartoneros* durch die Straßen von Buenos Aires; Menschen, die den Müll nach Pappemüll durchsuchten, um sie weiterzuverkaufen. Die Bevölkerung fühlte sich betrogen, und sie erkannte ihre eigene Stadt nicht mehr, die sich plötzlich „lateinamerikanisiert“ hatte. (vgl. ebd.:251f.)

Als 2003 Néstor Kirchner überraschend zum Präsidenten gewählt wurde, kam es zu vielen positiven Veränderungen. Zum einen gelang es, eine Schuldenreduktion von 70% gegenüber den internationalen privaten Gläubigern durchzusetzen, zum anderen kam es zu einer Militär- und Polizeireform. Auch die Aufhebung der Amnestiegesetze trieb er sehr offensiv voran. Kirchner erreichte eine hohe Popularität, die jedoch nach einigen Korruptionsskandalen brüchig wurde. Bei den Wahlen 2007 trat er zugunsten seiner

Ehefrau Cristina Fernández de Kirchner nicht erneut an. Sie gewann und ist bis heute Staatsoberhaupt Argentiniens. (vgl. ebd.:253ff.)

4.2. Argentiniens Filmgeschichte

4.2.1. Das frühe 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Buenos Aires eine blühende Metropole. In Paris war 1895 der Kinematograph der Brüder Lumière vorgestellt worden und schon bald kamen auch die Einwohner der Hauptstadt, die *Porteños*, in den Genuss des neuen, revolutionären Mediums. In Lateinamerika wurden die ästhetischen Möglichkeiten und die kulturpolitische Funktion genauso schnell erkannt wie in Europa. (vgl. Prutsch 2012:11)

Der erste Spielfilm in Argentinien wurde 1908 gedreht und handelte von einem Helden des argentinischen Unabhängigkeitskrieges. Aber auch Musicals, Melodramen und filmische Adaptionen beliebter Theaterstücke wurden vom Publikum gern gesehen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, vor allem bis zum Ersten Weltkrieg, dominierten europäische Filme den Markt. Vor allem französische und italienische Historiendramen wurden eingekauft, nicht zuletzt auch wegen der vielen italienischen Einwanderer. US-amerikanische Importe waren noch selten. Als jedoch Europas Filmschaffen kriegsbedingt zurückging, eroberte Hollywood neue Märkte. Sie exportierten vor allem Western und Gangsterfilme. (vgl. ebd.:11)

1933 setzte mit dem Film „iTango!“ die Tonfilmära ein. Schon seit 1910 galt der Tango als *die* Musik von Buenos Aires. (vgl. Finkielman 2004:25) Spielfilme erzielten hohe Popularitätswerte und die Kinodichte Argentiniens konnte sich bald mit jener der USA messen: Auf rund 8550 Einwohner kam ein Kino. Da die Lebenshaltungskosten und auch die Eintrittspreise niedrig waren, wurde der Film in den 1930er Jahren zu einer sehr beliebten Unterhaltungsform. Mit dem Cine Grand Rex wurde schließlich der größte Kinosaal Lateinamerikas gebaut – es fanden 2700 Zuschauer darin Platz. (vgl. Prutsch 2012:12)

Neben den Tangofilmen und der oft intakte Welten preisenden Sozialfolklore, entwickelte sich der filmische Realismus. Die sozialkritischen Filme, die für ein Massenpublikum aufbereitet wurden, erzählten von sozialem Aufstieg oder Formen der Selbstermächtigung von Frauen. So handelt das naturalistische Drama „Prisioneros de la Tierra“ aus dem Jahr 1939 zum Beispiel vom kargen Alltag der Mate-Pflücker. (vgl. ebd.:12)

Als die „goldene Zeit des argentinischen Films“ werden die Jahre zwischen 1939 und 1942 bezeichnet. Während dieser Periode kamen 202 heimische Produktionen auf den Markt. Mit 1200 Lichtspielhäusern besaß Argentinien mehr Kinos als alle anderen lateinamerikanischen Staaten gemeinsam und zirka 30 Studios beschäftigten mehr als tausend Arbeiter. Zu dieser Entwicklung war es zum einen durch die verminderte Produktion in Europa durch den Zweiten Weltkrieg gekommen, zum anderen verringerte der Bürgerkrieg in Spanien die Produktionspalette der spanischen Filmproduktion. 1942 veranstaltete die Argentinische Akademie für Filmkunst und -wissenschaften erstmals eine Preisverleihung – der Höhepunkt der Blüte war erreicht. (vgl. ebd.: 13f.)

Den USA gelang es schnell, die florierende Industrie zu zerstören. Sie bestraften Argentinien, das sich trotz des Drucks der USA nicht zum Abbruch der Beziehungen mit den faschistischen Ländern Deutschland und Italien bewegen lassen konnte, mit einem Wirtschaftsboykott, der den Rohfilmexport einbezog. Diese und einige weitere Maßnahmen führten dazu, dass 1945 die ehemals so prosperierende Industrie auf 23 Filme geschrumpft war. (vgl. ebd.:15f.)

4.2.2. Die Filmindustrie unter Juan Perón

So stark wie Präsident Perón hatte kein anderer vor ihm die Filmindustrie geprägt. Während seiner Regierungszeit wurden zwar 400 Spielfilme gedreht, ästhetisch sowie sozialpolitisch waren diese jedoch wenig herausragend. Seichte Komödien und Melodramen nahmen der anspruchsvollen Verarbeitung gesellschaftlicher Realität den Vorrang. (vgl. ebd.:17)

Außerdem kam es während seiner Präsidentschaft zu einigen grundlegenden Veränderungen in der Filmbranche:

„Perón initiierte das erste Filmgesetz Argentiniens, das ab 1947 staatliche Förderungen, Eintrittspreise, Vorführquoten und Abgaben festlegte und Film als bedeutendes Vehikel für ästhetische und politische Volkserziehung definierte.“ (Prutsch 2012:17)

Um die heimische Filmbranche zu fördern, wurden die Importe aus Hollywood drastisch zurückgeschraubt. Es wurde auf alte, heimische Streifen zurückgegriffen und es sollten rasch neue Filme produziert werden. Die Filme unterlagen einer strengen Zensur: Familie, Staat, Kirche und Heer durften nicht verspottet und kommunistische Botschaften nicht verkündet werden. (vgl. ebd.:18)

Wenn es um die Themen der Filme geht, so können zwei Strömungen festgemacht werden: Zum einen ging es um die Unterhaltung des Publikums, zum anderen um Volkserziehung. Peronistische Filme wussten beides zu verbinden. Im Film „Suburbio“ träumt sich die junge Fabrikarbeiterin Laura in eine Märchenprinzessin, die wie Eva Perón gekleidet ist, bevor sie schließlich an Pest erkrankt und behandelt wird. (vgl. ebd.:19)

Nicht nur in diesem Film, der 1951 erschienen ist, wurden Frauen zur Berufstätigkeit außerhalb von Zuhause animiert. (vgl. ebd.:18f.)

4.2.3. Das „Dritte Kino“

Als Perón als Präsident abgelöst wurde, kam es auch zu einem plötzlichen Ende der Filmförderung. Dies stürzte die lange protegierten Unternehmen in eine große Krise.

1958 wurde schließlich das *Instituto di Tella* gegründet, das avantgardistische Kunst und Kultur, darunter auch Filme, förderte. Ein Jahr später entstand das *Instituto Nacional de Cinematografía*, kurz *INC*, das auf Meinungsfreiheit pochte und auch Kurzfilme unterstützte. Die jungen Filmemacher, die in den folgenden Jahren über 200 Kurzfilme drehten (von denen es kaum einer ins Kino schaffte), wurden unter anderem von dem argentinischen Filmpionier, Leopoldo Torre Nilsson, unterstützt. Auch der Dokumentarfilm erlebte in den 1950er Jahren einen Aufschwung - so entstand in Santa Fé die erste argentinische Schule für Dokumentarfilm, die von Fernando Birri gegründet worden war. Er drehte, beeinflusst vom italienischen Neorealismus und der britischen sozialen

Dokumentarfilmtradition, die Dokumentation „Tiré die“, die ihm internationale Preise einbrachte, nicht jedoch die Wertschätzung der argentinischen Filmbehörde. (vgl. ebd.:19f.)

Birri hatte starken Einfluss auf Octavio Getino und Fernando Solanas. Sie schrieben Ende der 1960er Jahre das Manifest *Towards a Third Cinema*. Als „erstes Kino“ bezeichneten sie kommerzielle Filme im Hollywood-Stil, als „zweites Kino“ den bourgeoisen Autorenfilm. „Drittes Kino“ meinte demnach eine kollektiv produzierte, informell betriebene Filmkunst. (vgl. ebd.:18f.)

In Chile wurde kurz nach Veröffentlichung des Manifests die Konferenz der lateinamerikanischen Filmemacher abgehalten. Ein Artikel, der aus dieser Konferenz hervorging, beschäftigt sich mit den Haupteigenschaften des „Dritten Kinos“. Darin wurden unter anderem „Verdammung mystifikatorischer Intentionen, absolute Flexibilität des Produktionsmodus und Pragmatismus bei der Wahl von Inhalt und Stil“ als Eigenschaften genannt. (vgl. Internetquelle 19)

Als bedeutendstes Werk des „Dritten Kinos“ gilt heute „La hora de los hornos“ von Solanas und Getino. Der dreiteilige Schwarz-Weiß-Film faszinierte und verstörte zugleich durch lange Schnitte, graphische Slogans, Voice-Overs und Trommeln. Solanas, der aus der Werbebranche kam, wusste sich einer Filmsprache zu bedienen, die mit Effekten der Werbeästhetik unterlegt war. (vgl. Prutsch 2012:21f.)

Mit Perón, der 1974 erneut Präsident wurde, kehrte auch die peronistische Filmtradition zurück. Als er kurze Zeit später verstarb und von seiner Ehefrau Isabel beerbt wurde, kamen die härtesten Zensoren der argentinischen Filmgeschichte ins Amt und die kurz zuvor gegründete *Alianza Argentina Anticomunista* steckte sogar mehrere Kinos in Brand. Viele namhafte Künstler verließen das Land, weil sie unter solchen Bedingungen nicht arbeiten wollten oder konnten. Unter ihnen befanden sich auch Getino und Solanas. (vgl. ebd.:22)

4.2.4. Das argentinische Kino von 1976 bis 1983

Durch strenge Zensurpraktiken und die Vermilitarisierung der nationalen Filmbehörde wurde deutlich, dass während der Militärdiktatur Kultur als Keimstätte des Subversiven gesehen wurde. In den Kinos wurden vorwiegend seichte Komödien, die nicht selten auch sexistisch angehaucht waren, und Actionfilme gezeigt. Auch einige amerikanische Importe, die die strenge Zensur überlebt hatten, wurden gespielt. (vgl. ebd.:22f.)

Der Film „Tiempo de revancha“, der 1981 in die Kinos kam, war der erste, der allegorisch auf die politischen Zustände aufmerksam machte. Der Film brachte den Schauspieler Federico Luppi zurück auf die Leinwand. Er übernahm auch in anderen Produktionen wichtige Rollen, so zum Beispiel in „Últimos días de la víctima“ oder „Plata dulce“, die beide 1982 erschienen sind und auf die Zensur sowie die Gräueltaten der Diktatur anspielen. (vgl. Mayer 2012:75f.; in Ingruber/Prutsch) Erst als Alfonsín die Wahlen 1983 gewann und die Demokratisierung einsetzte, konnte sich die Filmbranche erholen. Schnell wurde damit begonnen, die Militärdiktatur und die damit verbundenen Abscheulichkeiten filmisch zu verarbeiten. (vgl. Prutsch 2012:23)

4.2.5. Filmische Aufarbeitung der Militärdiktatur

In den ersten Jahren nach der Diktatur blühte die argentinische Filmindustrie und alleine 1984 wurden 16 *Testimonio*-Filme, die die Diktatur filmisch aufzuarbeiten versuchten, gedreht. Auch der für den Oscar nominierte Streifen „La Historia oficial“ oder María Bembergs „Camila“ fallen in dieses Genre. (vgl. ebd.:23f.)

„Camila“ wird wie kein anderer Film mit der Aufhebung der Zensur verbunden, nicht zuletzt auch deswegen, weil behauptet wird, dass mit den Dreharbeiten noch am selben Tag, an dem diese fiel, begonnen wurde. Doch auch in diesem Streifen, der 1984 erschienen ist, werden die Verbrechen der Militärdiktatur „nur“ allegorisch, nicht aber direkt dargestellt. (vgl. Schäffauer 2002:499, in: Bodemer) Die Handlung wird in die Zeit des Rosas-Regimes verlegt und die Flucht und Ermordung von Camila und ihrem Liebhaber, einem Priester, ist eindeutig eine Allegorie auf die Diktatur. (vgl. Prutsch 2012:24)

Generell behandelten die ersten Filme nach Ende der Diktatur die Repression nur indirekt unter Zuhilfenahme historischer Themen. Auch in „La Rosales“ aus dem Jahr 1984 dient eine historische Begebenheit dazu, die Brutalität des Militärs aufzuzeigen. Genauso liegt „Asesinato en el Senado de la Nación“ aus dem gleichen Jahr ein historischer Fall zugrunde – die Zeit für eine direkte Darstellung der Gewaltverbrechen war offensichtlich noch nicht reif. (vgl. Schäffauer 2002:500, in: Bodemer)

Der erste Film, der schließlich die Menschenrechtsverletzungen der Terrorherrschaft mittels direkter Filmsprache aufzeigte, war „La historia oficial“. Das Drehbuch wurde von Aída Bortnik und Luis Puenzo, der auch Regie führte, geschrieben. (vgl. Mayer 2012:77f., in: Ingruber/Prutsch)

Der Film handelt von einer Geschichtslehrerin während der Diktatur, die in der Schule die „offizielle“ Geschichte unterrichtet und an diese zunächst auch glaubt. Verschwundene, die misshandelt und getötet werden, existieren in ihrer Welt vorerst nicht. Durch Hinweise ihrer Schüler, die Rückkehr einer Freundin aus dem Exil und eigene Forschungen bezüglich der Herkunft ihrer Adoptivtochter, findet sie schließlich heraus, dass diese das Kind von *Desaparecidos* und ihr Ehemann ein Komplize der Täter ist. (vgl. Maranghello 2005:229)

Der Film wurde heftig kritisiert, wobei vor allem das „Entlastungsangebot“ des Films Grund dafür war: Die Protagonistin, die als Geschichtslehrerin arbeitet, möchte viele Jahre nichts davon mitbekommen haben, was in ihrem Land vor sich geht. Auch die realistisch-melodramatische Ästhetik wurde beanstandet – Puenzo kommt wie viele seiner Kollegen der 1980er Jahre aus der Werbebranche. (vgl. Schäffauer 2002:500f., in: Bodemer)

Anfang der 1990er Jahre wurde „Un muro de silencio“ produziert, in dem es um eine britische Regisseurin geht, die in Buenos Aires einen Film in der Art von „La historia oficial“ dreht.

„Der Inhalt dieses ‚Films im Film‘ – die Geschichte von Ana und ihrem verschwundenen Ehemann – ist jedoch nicht mehr der Konfliktstoff, der die Überlebenden bewegt, sondern die Tatsache, dass es eine reale Geschichte ist, die bei den Betroffenen unangenehme Erinnerungen weckt und Verdrängungsprozesse in Frage stellt.“ (Schäffauer 2002:503, in: Bodemer)

Außerdem wird das Entlastungsangebot von „La historia oficial“ zurückgewiesen, indem auf die Frage, ob die Leute es gewusst hätten mit „Alle wussten es!“ geantwortet wird. (vgl. ebd.:503)

4.2.6. Das „Nuevo Cine Argentino“

Ende der 1980er Jahre drohte der argentinische Film erneut in eine Krise zu geraten: Seit Ende der Militärdiktatur waren, wie oben beschrieben, kommerzielle Filme, die die Diktatur zum Thema haben, von den immer gleichen Regisseuren, die meist aus der Werbebranche kamen und die es gewöhnt waren mit großen Budgets zu arbeiten, gedreht worden. Doch nur wenige originelle Projekte waren seit 1983 realisiert worden und kaum neue Filmemacher waren hervorgetreten. (vgl. Oubiña 2010:383, in: Birle/Bodemer)

Es wurden einige Versuche unternommen, – teilweise auch erfolgreich – diese einseitige Wiederholung des Themas durchzubrechen. (vgl. Schäffauer 2002:503, in: Bodemer)

Ein wirklicher Wandel deutete sich schließlich Mitte der 1990er Jahre an, und mit der Kurzfilmkompilation „Historias breves“ beginnt retrospektiv betrachtet die Zeit des „Neuen Argentinischen Kinos“. Denn bei diesem Projekt wirkten viele jener jungen Regisseure mit, die wenig später bei weltweiten Filmfestivals für Aufsehen sorgten. (vgl. Teissl 2012:164, in: Ingruber/Prutsch)

Das Projekt wurde in den folgenden Jahren bis zu „Historias breves 4“ im Jahr 2004 fortgeführt. Viele der jungen Leute, die sich an den Ausschreibungen beteiligten, schlugen später eine filmische Laufbahn ein. (vgl. Oubiña 2010:384, in: Birle/Bodemer)

Es stellt sich nun die Frage, wie es zu dieser Entwicklung kam. Anfang der 1990er Jahre erlebten die heimischen Filmschulen einen Aufschwung, der durch mehrere neue Fachzeitschriften, den besseren Zugang zu Fördermitteln für Filmprojekte und die Gründung des *BAFICI*- Filmfestivals (*Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente*) unterstützt wurde. Generell war dieses Festival die bevorzugte Bühne für die neuen Filme, denn hier fanden sie ein aufmerksames Publikum, mischten sich mit verwandten Filmen aus anderen Teilen der Welt und konnten somit auch international

wirken – *BAFICI* und „Neues Kino“ hatten nicht nur sofort harmoniert, sondern sie implizierten einander. (vgl. ebd.:388)

Die Regisseure des „Neuen Kinos“ kamen, anders als jene der 1980er Jahre, vom Kurzfilm und sie hatten alle Film studiert; das heißt, sie kannten die Theorie und die Geschichte des Kinos. (vgl. ebd.:384ff.)

Finanziert wurden die meisten der in den 1990er Jahren produzierten Filme aus verschiedenen Stiftungsgeldern, Festivalfonds und Förderungen von internationalen Instituten wie dem französischen *Fond Sud* oder dem spanischen *Programa Ibermedia*. Denn ein kinematographischer Erneuerungsprozess war unvereinbar mit den traditionellen Produktionsweisen; er hing von alternativen Finanzierungsquellen ab. (vgl. ebd.:386)

Geht es um die Themen und die Ästhetik des „Neuen Argentinischen Kinos“, so kann festgehalten werden, dass seine Vertreter die zeitgenössische argentinischen Kultur zu „erfilmen“ versuchten. Die Protagonisten und Geschichten stehen für sich, sie können weder metaphorisch noch allegorisch oder symbolisch auf die Gesellschaft umgelegt werden. Der Fokus liegt auf den Individuen, auf den Orten und auf den Nicht-Orten. Das in den 1990er Jahren entstandene Kino hat die „wirkliche“ Welt wiederentdeckt, die Filme kommen „von der Straße her“ und es wird vorurteilslos beobachtet. Die anfängliche Idee eines unabhängigen Kinos, im Sinne von „handwerklich“, um es von den Zwängen der Filmindustrie zu unterscheiden, prägten die ersten Werke des Neuen Argentinischen Kinos. So wurden anfangs Digitalkameras verwendet, aus Kommilitonen bestehende Filmteams ermöglichten niedrige Drehkosten und Flexibilität. Doch nach und nach bildeten sich auch die Klischees des Neuen Kinos heraus. Dazu zählten die „Wiederentdeckung des untergegangenen Reichs der Marginalisierten“ oder der betont jugendliche Blick. (vgl. ebd.: 390ff.)

Einige filmsprachliche bzw. stilistische Tendenzen des „Neuen Argentinischen Kinos“ sind die Vorliebe zum Schwarzweiß, zur Plansequenz und zum *Desarrollo conversacional*; oft herrscht ein lakonischer Erzählton und es gibt nur wenig Dialog. (vgl. Teissl 2012:171f., in: Ingruber/Prutsch)

Als wichtige Vertreter des „Nuevo Cine Argentino“ gelten unter anderem Lucrecia Martel, Daniel Burman und Bruno Stagnaro. (ebd.:164)

Aber auch Diego Lermans „Tan de repente“ aus dem Jahr 2001 kann zum „Neuen Argentinischen Kino“ gezählt werden. Mit Arbeiten wie dieser wurde das argentinische Kino in wenigen Jahren um eine heterogene Gruppe von Filmen reicher. (vgl. Oubiña 2010:391, in: Birle/Bodemer)

Die Militärdiktatur und die vielen *Desaparecidos* sind aber auch heute immer noch Thema vieler Produktionen. Beim Filmfestival in Mar del Plata im Jahr 2007 waren 13 Dokumentarfilme in der Sektion „Erinnerung und Bewegung“ zu sehen, die sich mit den Menschenrechtsverletzungen auseinandersetzen und durch akribische Recherche zum Teil auch neue Fakten zutage förderten. (vgl. Bremme 2009:62)

4.3. Argentiniens kollektives Gedächtnis

„(Gedächtnis) und Erinnern spielen eine entscheidende Rolle beim Aufbau und dem Erhalt individueller wie gesellschaftlicher Identität.“ (Nünning 2005:47)

1925 führte der französische Philosoph und Pionier der Gedächtnisforschung, Maurice Halbwachs, den Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“ ein. Niemand hatte je daran gezweifelt, dass es ein „individuelles Gedächtnis“ gebe, doch sein Konzept des kollektiven Gedächtnisses stieß zu Beginn auf Skepsis und Ablehnung. Anfangs wurde der Begriff nur auf kleine Kollektive wie zum Beispiel Schulklassen, Familien oder Reisegruppen angewandt. Halbwachs untersuchte Formen eines sozialen Gruppengedächtnisses, an dem jene teilhaben, die auf einen gemeinsamen Erfahrungsschatz zurückgreifen können, wie eben Schüler einer Klasse oder Reisende. (vgl. Assmann 2008:191)

Heute wird der Begriff jedoch auch auf Großgruppen wie Ethnien oder ganze Staaten angewandt. Im Unterschied zu kleineren Gruppen, die ein kollektives Gedächtnis „haben“, „machen“ sich größere Einheiten eines mit Hilfe unterschiedlicher symbolischer Medien. Dazu zählen Texte, Bilder, Jahrestage oder auch Denkmäler. (vgl. ebd.:191)

In Argentinien ist die Erinnerung an die Verschwundenen und Opfer der Militärdiktatur gegenwärtig, sie sind ins kollektive Gedächtnis der Landsleute eingebrannt. Ihre Präsenz ist heterogen, denn Erinnern ist dynamisch und vielschichtig und wird auch ständig neu konstruiert. (vgl. Schindel 2002:107f., in: Bodemer)

Néstor Kirchner konnte 2003 am eigenen Leib erfahren, dass es wahlentscheidend sein kann, Erinnerungskultur ins Parteiprogramm aufzunehmen. Er errichtete zum Beispiel den *Parque de la Memoria* in Buenos Aires, eine Gedenkstätte am Río de la Plata. In ein Mahnmal sind die Namen aller bislang bekannten *Desaparecidos* eingraviert worden. Der Fluss ist ein wichtiger Erinnerungsort, denn viele Verschwundene wurden, wie in den 1990er Jahren bekannt wurde, vom Flugzeug aus hineingeworfen. (vgl. Internetquelle 20) Die braunen Fluten sind somit ein riesiges Massengrab. Der Begriff Erinnerungsort, auf Französisch *lieux de mémoire*, wurde von Pierre Nora entwickelt und bezeichnet „Kristallisationspunkte nationaler Vergangenheit, die zwischen dem im Zuge der Modernisierung zerfallenen lebendigen kollektiven Gedächtnis (...) und der wissenschaftlichen Geschichte angesiedelt sind.“ (vgl. Nünning 2005:131)

Im Folgenden soll nun skizziert werden, wie Argentinien den vielen Verschwundenen gedenkt, welche Symbole geschaffen wurden und wo außerdem, neben Filmen, Erinnerungsarbeit stattfindet. Zentrales Anliegen der Erinnerungsarbeit ist es, die Identität der verschwundenen Menschen wiederherzustellen. Dies kann nur dadurch passieren, indem sie nicht auf ihre Opferrolle reduziert werden, sondern indem ihr ganzes Leben erzählt wird. (vgl. Carreras/Potthast 2013:260)

Vor allem Menschenrechtsorganisationen wie die *Madres de Plaza de Mayo* oder die *Abuelas de Plaza de Mayo* konnten sich in den 1990er Jahren, als die Schlussstrichgesetze beschlossen wurden, großer Beliebtheit erfreuen. Jeden Donnerstag demonstrieren die Mitglieder des Vereins, die als Erkennungszeichen Windeln repräsentierende Kopftücher tragen, vor dem argentinischen Regierungssitz für die Erinnerung an die Verschwundenen. Seit 1977 sind sie ein registrierter Verein und heute setzen sie sich nicht mehr nur für die Menschenrechte in Argentinien ein, sondern sie unterstützen Ideen dieser Art in vielen Teilen der Erde. Außerdem verbinden sie ihre Aktionen beispielsweise mit künstlerischen Elementen oder Ausstellungen. Sie sind zu einer gesellschaftlichen Institution und moralischen Instanz geworden. (vgl. Internetquelle 20)

Die Gruppe *HIJOS*, die sich selbst als Netzwerk bezeichnet, wurde in den 1990er Jahren gegründet. Kinder von Opfern schlossen sich dabei zusammen, um die Verschwundenen ins öffentliche Gedächtnis zurückzurufen. Ihre Präsenz „steht für einen Generationensprung

des Erinnerns, der über die ‚verschundene‘ Generation hinweg das Vermächtnis der Mütter und Großmütter der Plaza de Mayo weiterführt.“ (vgl. Schindel 2002:124, in: Bodemer)

Die *HIJOS*, die sich für eine Rehabilitierung der politischen Ideale ihrer Eltern einsetzen, machen mit sogenannten *Escraches* auf sich aufmerksam: Vor den Wohnungen ehemaliger Repressoren veranstalten sie Demonstrationen, um sie vor ihren Nachbarn bloßzustellen und zu demaskieren. Aber auch gegen Politiker, die in der Zivilgesellschaft als Komplizen der Mörder angesehen werden, werden *Escraches* veranstaltet. (vgl. ebd.:124ff.)

Genauso wie der *Parque de la Memoria* am Río de la Plata als Gedenkstätte Anfang des neuen Jahrtausends errichtet worden war, wurde auch die Mechanische Marineschule, kurz *ESMA*, in eine solche umgewandelt. Das ehemalige Geheimgefängnis steht emblematisch für die Repression der Militärdiktatur, denn mindestens 5000 Gefangene wurden während der Diktatur durch das Gefängnis geschleust. Präsident Menem wollte das Gebäude in den 1990er Jahren abreißen lassen. Nachdem es jedoch zu heftigen Protesten gekommen war und ein Urteilsspruch am Gericht bestätigt hatte, dass das Gefängnis „emblematisches Zeugnis“ sei, wurde das Vorhaben nicht umgesetzt. In der Menschenrechtsbewegung wurde die Umwandlung der *ESMA* als ein wichtiger symbolischer Sieg gefeiert. (vgl. ebd.:118)

2006 wurde schließlich das gesamte Gelände zum Gedenkort erklärt und heute führen Zeitzeugen durch die Gedenkstätte. (vgl. Internetquelle 20)

Das Bedürfnis der Menschen, die Orte, an denen der Staatsterror stattgefunden hat, als Gedenkstätten für die Opfer zu kennzeichnen, ist klar erkennbar. (vgl. Schindel 2002:118, in: Bodemer)

1987 wurde die Tageszeitung *Página 12* gegründet, die sich politisch Mitte-Links positioniert. (vgl. Carreras/Potthast 2013:258) Jeden Tag erscheint in der Zeitung an einer unterschiedlichen Stelle eine Anzeige von der Familie eines Verschwundenen. Es werden ein Foto des Opfers, der Name, der Tag seines Verschwindens und einige Worte der Angehörigen gedruckt. Die Form erinnert in gleicher Weise an eine Todesanzeige als auch an eine Vermisstenanzeige. Seit vielen Jahren werden dadurch die LeserInnen der Zeitung an die Opfer der Diktatur erinnert. Die Personifizierung bringt sie zurück aus der Anonymität, sie schafft Identität. (vgl. Internetquelle 20) Schindel bezeichnet die

Gedenkanzeigen als vergängliche, aber wirkungsvolle Grabsteine aus Papier. (vgl. Schindel 2002:118, in: Bodemer)

Wie Herrmann richtig feststellt, macht die Erinnerungskultur in Argentinien vor dem Hintergrund der vielen Filme über die Zeit der Diktatur, der Errichtung der Gedenkstätten und der Fülle an aktiven Menschenrechtsorganisationen im Land, einen sehr lebendigen Eindruck. (vgl. Internetquelle 20)

5. Die Analyse des Films „La mirada invisible“

Dieses Kapitel stellt den praktischen Teil der Arbeit dar; nämlich die Analyse des Films „La mirada invisible“ unter Berücksichtigung bestimmter Gesichtspunkte. Zunächst wird der Film einer Makroanalyse unterzogen, wobei auf das Thema des Films, die Figuren, den Aufbau und die Zeitstruktur eingegangen wird. Die Mikroanalyse, die folgt und den größten Teil der Analyse ausmacht, beschäftigt sich mit den Erscheinungs- und Darstellungsformen (sowohl auf audiovisueller als auch auf inhaltlicher Ebene) von Macht und Machtlosigkeit in den jeweiligen Sequenzen. Hierfür wurde ein Sequenzprotokoll erstellt, das den Film in Sinneinheiten gliedert. Diese Methode wurde von Mikolasch und Schöllhammer übernommen. (vgl. Mikolasch/Schöllhammer 2003)

5.1. Diego Lermans filmisches Schaffen

Am Tag des Militärputsches, nämlich dem 24. März 1976, wurde Diego Lerman in Buenos Aires geboren. (vgl. Internetquelle 21) Er genoss eine umfassende filmische Ausbildung; so studierte er an der *Universidad de Buenos Aires (UBA)* Design, Bild und Ton und an der *Escuela Municipal de Arte Dramático* absolvierte er eine Ausbildung in Dramaturgie. In Kuba studierte er Montage und an der *Sportivo Teatral* in Buenos Aires Schauspiel. Bis heute hat er vier Spielfilme produziert, den ersten, „Tan de repente“, im Jahr 2002. Neben der Produktion war er auch für die Regie und das Drehbuch verantwortlich. (vgl. Internetquelle 22)

Der Film erhielt zahlreiche Preise, darunter den Goldenen Leopard beim Filmfestival in Locarno, den *FIPRESCI*-Preis und auch beim Filmfestival in Huelva, sowie in Las Palmas de Gran Canaria und Istanbul durfte er Auszeichnungen entgegennehmen. Sein zweiter Film, „Mientras tanto“, bei dem er Regie führte, das Drehbuch schrieb und den er co-produzierte, erhielt ebenso zahlreiche namhafte Preise. (vgl. ebd.)

Der Film „La mirada invisible“ feierte 2010 in Cannes im Rahmen der *Quinzaine des Réalisateurs* Premiere und bekam unter anderem beim Sundance-Filmfestival den Preis für das beste Drehbuch (vgl. Internetquelle 23), bei weiteren Festspielen wurden die Schauspieler, die Filmmusik und die Regie mit Preisen ausgezeichnet. Wie in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits erwähnt, ist Diego Lermans Biografie an die Diktatur gebunden; er

wurde nicht nur am Tag des Militärputsches geboren, sondern seine Eltern waren Militante und die Familie musste sich zeitweise versteckt halten. (vgl. Internetquelle 24)

Diego Lermans jüngstes Werk, „El refugiado“, erscheint im Frühjahr 2015 und wird als sein bisher bester Film gefeiert. (vgl. Internetquelle 25)

Neben den eben genannten Spielfilmen, produzierte er auch einige Kurzfilme und darüber hinaus war er an Theaterproduktionen beteiligt. (vgl. Internetquelle 26)



(Abbildung 2)

5.2. Makrostrukturelle Analyse

Zunächst soll eine Synopsis Aufschluss über den Inhalt des Films geben. Da es sich nach Mikolasch und Schöllhammer empfiehlt, das Thema zu eruieren, um die Makrostruktur einer Narration festzulegen, wird dies in einem weiteren Schritt geschehen.¹ (vgl.

Mikolasch und Schöllhammer 2003:99) Im Anschluss wird neben der Analyse der Figuren und des Aufbaus auch die Zeitstruktur untersucht.

¹ Einige Teilaspekte der Makroanalyse wurden von Mikolasch und Schöllhammer übernommen.

5.2.1. Synopsis

„La mirada invisible“ erzählt die Geschichte der jungen, schüchternen Aufseherin Maria-Teresa, die im letzten Jahr der Militärdiktatur eine Anstellung an der Eliteschule „Colegio Nacional de Buenos Aires“ findet. Da sie, obwohl Rauchen am Schulgelände verboten ist, Zigarettergeruch vor den Männertoiletten wahrnimmt, bittet sie ihren Chef Biasutto, diesem auf den Grund gehen zu dürfen. Marita, wie sie zu Hause genannt wird, versucht, alles richtig zu machen und wird zu einer Beobachtenden. In einer Mischung aus Kontrollwut und erotischer Sehnsucht folgt sie Pause für Pause den Jugendlichen auf die Toilette und beobachtet sie heimlich. (vgl. Internetquelle 28)

Zu einem Schüler fühlt sich Marita, die noch keinerlei sexuelle Erfahrungen gemacht hat, besonders hingezogen. Generell hat sie in ihrem Privatleben keinen Kontakt zu Männern und auch ihre Familie besteht ausschließlich aus Frauen: Da der Vater verschwunden ist, teilt sie sich mit ihrer seither psychisch kranken Mutter und ihrer Großmutter eine Wohnung.

Die Beziehung zu ihrem Vorgesetzten, Biasutto, der der oberste Aufseher der Schule und um viele Jahre älter als Marita ist, durchläuft verschiedene Stadien. Es ist klar zu erkennen, dass er sich zu ihr hingezogen fühlt; immer wieder macht er ihr Komplimente, häufig betont er, von ihr beim Vornamen angesprochen werden zu wollen und versucht, sie zärtlich zu berühren.

Biasutto führt Marita schließlich zu den Toiletten und unterstellt ihr, nachdem er sie dabei beobachtet hat, wie sie sehnsüchtig den Schüler, in den sie verliebt ist, angesehen hat, dass sie in Wahrheit nichts gesucht hätte. Er vergewaltigt sie in der Toilettenkabine, in der sie sich in den Pausen zuvor versteckt hatte. Von hinten attackiert sie ihren Vorgesetzten nach der Vergewaltigung mit einer Feile und lässt ihn schwer verwundet zurück.

5.2.2. Macht als Thema

„La mirada invisible“ scheint auf den ersten Blick kein prototypischer Film über Macht zu sein. Sieht man jedoch etwas genauer hin, so lässt sich Macht klar als Thema festlegen: Da Machtverhältnisse vor allem in zwischenmenschliche Beziehungen (siehe Kapitel 2.6.) zum Vorschein kommen, findet Macht überwiegend in diesen ihren Ausdruck. Besonders das

Verhältnis zwischen Marita und Biasutto, ihrem Vorgesetzten, bietet viel Stoff, Machtstrukturen zu analysieren. Aber auch alle anderen zwischenmenschlichen Beziehungen im Film, seien es jene zwischen Marita und Marini, dem Schüler, in den sie verliebt ist, oder beispielsweise jene zwischen ihr und der Großmutter, lassen Schlüsse auf die Erscheinungsformen und Symbolisierungen von Macht und Machtlosigkeit zu.

Weiters spielt Macht in dem Sinne eine Rolle, als dass sich die Handlung im letzten Jahr der Militärdiktatur entwickelt. Die Schule, das Colegio Nacional de Buenos Aires, kann als Mikrokosmos verstanden werden, der für die gesamte politische Institution steht. Die Aufseher, die zwar in der Schule mächtig sind, sind nicht mehr als Zahnräder in einem größeren System, das unterdrückt, kontrolliert und bewacht.

Auch die Architektur des Schulgebäudes selbst schafft Machtverhältnisse. Die Schüler stehen durch die offene Bauweise und die vielen Fenster unter ständiger Beobachtung.

Schlienger beschreibt den Film als eine „visuell höchst eindringliche Parabel auf die Macht und ihre Verinnerlichung.“ (Internetquelle 29)

5.2.3. Figuren

In „La mirada invisible“ treten zwei Hauptfiguren auf, die junge Aufseherin Marita und ihr Vorgesetzter Biasutto. Die Zahl der Nebenfiguren begrenzt sich auf den Schüler Marini, den Aufseher Esteban und Maritas Mutter und Großmutter.

In diesem Kapitel wird die Figurenanalyse nur oberflächlich vorgenommen, denn auf viele Charaktereigenschaften der Protagonisten wird später bei der Mikroanalyse implizit eingegangen.

5.2.3.1. Die Protagonistin Marita

María Teresa, die zu Hause Marita genannt wird, ist 23 Jahre alt und lebt mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter in einem reinen Frauenhaushalt.

In der Schule, wo sie als Aufseherin arbeitet, gibt sie sich stets streng, was ihre konservative Kleidung, der straffe Haarknoten und ihr rigider Gesichtsausdruck unterstreichen. Sie versucht, seriös zu wirken und die Vorschriften penibel genau einzuhalten. Verbissen bemüht sie sich darum, ihre Arbeit zufriedenstellend auszuführen.

So selbstsicher, autoritär und bestimmend ihre Stimme anfangs im Umgang mit den Schülern und Schülerinnen auch klingen mag, so unsicher und gehemmt verhält sie sich in Gegenwart ihrer Kollegen, die allesamt dem männlichen Geschlecht angehören. Marita ist verlegen, immer wieder weisen sie ihre Vorgesetzten darauf hin, nicht so schüchtern zu sein. Diese Unsicherheit führt dazu, dass sie in Gesprächen manchmal abweisend wirkt.

Maritas Schüchternheit rührt vor allem daher, dass sie noch keine Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht gesammelt hat. Sie ist Jungfrau, die kleine Wohnung und das Schlafzimmer, das sie mit ihrer Großmutter teilt, lassen keinen Platz für Intimitäten. Selbst im Badezimmer, wo sie ein Schaumbad nimmt, ist sie nicht ungestört, denn die Mutter platzt herein und fragt nach Geld.

In der Schule, wo sie umgeben von Männern ist, entdeckt sie eine neue Seite an sich, mit der sie nicht umzugehen weiß. Anfangs will sie die Vorschriften rigide erfüllen, sie möchte die Regeln achten und eine gute Angestellte sein. Doch dann entstehen Gefühle der Verliebtheit und Lust; es sind Gefühle, die sie nicht kennt. Die Männertoilette wird zum einzigen Ort, wo sie diesen ungestört nachgehen kann.

Marita fühlt sich oft einsam, obwohl sie nie alleine ist, wie sie in einem Gespräch mit Biasutto zugibt. Nirgends fühlt sie sich zugehörig, sie ist völlig isoliert vom sozialen Leben. Als sie auf eine Party von ihrem Kollegen eingeladen wird, ist sie unsicher und die anderen lachen über sie – Marita gibt sich stark, obwohl sie sehr verletzlich ist.

Die Protagonistin ist eine Person, die sich auf der Suche nach sich selbst, nach ihrer Identität befindet. Sie hat Probleme, ihre Gefühle nach außen zu tragen und mit ihnen umzugehen. Betrachtet man Marita als Zahnrad im System, das Macht ausübt, und über das genauso Macht ausgeübt wird, so stellt sich auch die Frage, inwieweit dieses an ihrer inneren Unterdrückung Schuld hat.

5.2.3.2. Der Oberaufseher Biasutto

Der Chef der Aufseher, Carlos Biasutto, ist ein Mann mittleren Alters und stets vornehm gekleidet. Über sein Privatleben ist nichts bekannt.

Im Umgang mit Marita verhält er sich höflich und zuvorkommend, er zeigt sich verständnisvoll und möchte das Vertrauen seiner jungen Kollegin gewinnen. Dies versucht

er, indem er sie zum Beispiel mehrmals darum bittet, ihn beim Vornamen zu nennen, was er keinem anderen Kollegen anbietet. Biasutto ist an Maritas Familiengeschichte interessiert und gibt sich mitfühlend und verständnisvoll, als sie ihm erzählt, dass sie mit dem Vater nichts zu tun haben wolle. Außerdem fragt er sie nach ihrem Beziehungsstand und macht ihr Komplimente über ihr Aussehen.

Als sich Maritas Kollegen über sie lustig machen, greift er unverzüglich ein und sanktioniert die Männer. Er gibt sich protektiv, wobei er manchmal fast väterlich-schützend handelt.

Dass Biasuttos einfühlsames Getue jedoch nur Fassade ist, hinter der sich eine cholerische, dunkle Persönlichkeit verbirgt, die zudem die Ideologien des Regimes vertritt, wird schnell klar. Zum einen kann er sich nicht beherrschen, als ihm die Toilettentür zur Kabine, in der er einen Schüler erwartet, nicht geöffnet wird. Er flucht, schreit und wendet schließlich Gewalt an, um die Holztür zu öffnen. Auch in der letzten Sequenz des Films, der Vergewaltigung, kommt das Böse zum Vorschein. Angetrieben von der Eifersucht und der Kränkung durch die Zurückweisung, vergeht er sich schließlich in der Toilettenkabine an der jungen Frau. Nach dem Gewaltakt lässt er sie zurück, wäscht sich die Hände und verhält sich so, als sei nichts passiert.

5.2.3.3. Nebenfiguren

Zunächst ist der Schüler Marini als Nebenfigur zu nennen. Er ist ein gewöhnlicher, pubertärer Jugendlicher, der sich für Musik und Sport interessiert und erste Kontakte zu Mädchen knüpft. Marita beobachtet ihn von Beginn an, was ihm durchaus bewusst ist. Dass sie jedoch seine Tasche durchsucht, an seiner Unterwäsche riecht und ihn zum Schwimmunterricht verfolgt, wo sie ihn heimlich beobachtet, weiß er nicht. Vor allem Marinis Duft hat es Marita angetan. Wenn er an ihr vorbeigeht, schließt die Aufseherin die Augen und atmet den Geruch ein. Ein Mal wird sie dabei sogar ohnmächtig.

Als er sich auf der Männertoilette mit einem anderen Schüler prügelt, geht Marita unverzüglich dazwischen. Sie begleitet ihn zum Direktor und berührt, während sie auf das Gespräch mit dem Schulvorstand warten, zärtlich und schüchtern seine Hand. Marini reagiert nicht darauf, er wirft Marita nur einen zaghaften, unsicheren Blick von der Seite zu. Als er sich im Unterricht über sie lustig macht und mit einem Freund über Marita

kichert, ist es ihr unangenehm; sie ist verunsichert und es bringt sie so sehr aus der Fassung, dass sie ein Dia fallen lässt.

Immer wieder kommt es zu Blickwechsel zwischen Marita und Marini, wobei nicht klar ist, ob sich auch der Schüler zur Aufseherin hingezogen fühlt.

Eine weitere Nebenfigur ist Maritas Kollege Esteban. Er versucht von Beginn an, eine Bindung zu ihr aufzubauen, was sich jedoch aufgrund ihrer Unsicherheit, die sich durch Abweisung äußert, als schwierig erweist. Immer wieder bietet er ihr seine Hilfe an, doch sie lehnt dankend ab. Als er ein Fest veranstaltet, lädt er auch Marita ein. Er bemüht sich um sie und fragt mehrmals, ob alles in Ordnung sei, da er sich um sie sorgt. Estebans kleine Schwester erklärt Marita auf der Party schließlich, dass ihr Bruder in sie verliebt sei.

Esteban ist die einzige männliche Figur, die wirklich Potenzial hat, eine Beziehung mit Marita einzugehen; denn er ist ungefähr gleich alt wie sie und im Gegensatz zu Biasutto ehrlich an ihr als Person interessiert. Marita ignoriert ihn jedoch, sie fühlt sich nicht zu ihm, sondern zunächst zu ihrem cholerischen Vorgesetzten Biasutto und zum viel zu jungen Schüler Marini hingezogen.

Wie bereits mehrfach erwähnt, teilt sich Marita mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter eine Wohnung. Adela, Maritas Großmutter, ist diejenige, die den Haushalt fest im Griff hat. Als es ein Problem mit dem Wasserhahn gibt und eine Überschwemmung droht, löst die dynamische alte Frau das Chaos mit nur einem Handgriff. Sie kümmert sich liebevoll um ihre Enkelin und abends vorm Einschlafen vertraut sie ihr ihre ganz persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse an. Sie ist ehrlich und beruhigt Marita, als diese die Frage, ob sie verliebt sei, verneint, indem sie sagt, dass das schon noch komme.

Die Großmutter verdient sich ihr Geld als Schneiderin. Sie ist es auch, die Marita für die Party herrichtet und der die junge Frau vertraut.

Maritas Mutter Elvira, die früher bei der *PAMI*, einer Gesundheitsversicherung für pensionierte Arbeitnehmer, gearbeitet hat, ist vermutlich seit dem Verschwinden des Vaters psychisch krank. Es ist nichts darüber bekannt, ob der Vater ein Subversiver war und verhaftet oder verschleppt wurde, oder ob er sich versteckt hält. In einem Gespräch erzählt

Marita Biasutto, dass die Familie nichts über ihn wissen wolle – doch ob das die Wahrheit ist, ist fraglich. Es wird nicht explizit erwähnt, wie die Familie zur Diktatur steht.

Elvira schläft viel und nennt ihre Tochter liebevoll „Chiquita“, was diese nicht gerne hört. Sie findet immer wieder Dinge, die sie stören; so beschwert sie sich bei der Großmutter über das Essen oder darüber, zu diesem nicht gerufen zu werden. Im Haushalt ist sie wenig präsent. Die Beziehung zwischen Elvira und Marita wirkt nicht so harmonisch wie jene zwischen Adela und ihrer Enkelin, doch ernsthafte Probleme zwischen den beiden gibt es nicht. Die Gesundheit der Mutter beschäftigt die junge Aufseherin und als ein Beitrag zum sechsten Jahrestag des Staatsstreichs läuft und die Mutter erstarbt und mit leerem Blick in den Fernseher sieht, beobachtet Marita sie besorgt.

5.2.4. Struktur

Wie vielen Filmen liegt auch „La mirada invisible“ ein klassischer, pyramidaler Aufbau nach Gustav Freytag zu Grunde. (vgl. Neuhaus 2009:73)

Freytag, dessen Werk „Die Technik des Dramas“ 1863 erschien (vgl. Internetquelle 29), geht von einer Fünffaktigkeit des Dramas aus: Der Einleitung, in der der Zuschauer die Figuren, den Ort und die Zeit der Handlung kennenlernt, folgt die steigende Handlung. Hierbei werden Handlungsfäden verknüpft, die Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung steigt. Im dritten Akt, der Klimax, gerät der Held in eine Auseinandersetzung, ein Absturz kündigt sich an. Diesem Akt folgt das retardierende Moment, in dem die Hoffnung aufkeimt, dass der Held doch noch gerettet werden kann. Der Konflikt endet schließlich im Untergang bzw. in der Katastrophe, die den fünften Akt darstellt. (vgl. Internetquelle 30)

Da der zu analysierende Film genau nach diesem Schema aufgebaut ist, werden anfänglich die Personen, der Ort, die Umstände und das Milieu vorgestellt. Es ist Maritas erster Tag in der Schule, sie tritt mit den Jugendlichen in Kontakt, lernt die anderen Aufseher kennen und der Zuseher wird mit ihrem persönlichen Umfeld, ihrer Wohnung, ihrer Familie vertraut gemacht.

Die Handlung gewinnt an Komplexität und Spannung, als Marita ihren Vorgesetzten darum bittet, dem Zigarettenrauch, den sie wahrgenommen hat, nachgehen zu dürfen. Sie führt

intensive Gespräche mit ihrem Vorgesetzten und die beiden treffen sich privat. Marita geht immer wieder auf die Toilette und sie beobachtet Marini.

Im dritten Akt steigert sich Maritas Perversion. Sie durchsucht Marinis Tasche, verfolgt ihn zum Schwimmunterricht und schließt sich schließlich in die Toilette ein, wo sie masturbiert. Biasutto, der einen Schüler in der Kabine erwartet, wird gewalttätig und schlägt die Tür ein, da Marita sie auch nach mehrmaliger Aufforderung nicht öffnet.

Zur Folge ist Marita nachdenklich und einsam. Sie geht Biasutto aus dem Weg und führt abends lange Gespräche mit ihrer Großmutter über die Liebe. Die Retardierung erfolgt, als ihr Vorgesetzter sie abends zu Hause anruft und um Verzeihung bittet. Des Weiteren erwischt sie Marini, wie er sich mit einem anderen Schüler prügelt und geht bestimmt und selbstsicher dazwischen. Für Marita scheint doch noch alles gut auszugehen.

Der Film gipfelt schließlich in der Katastrophe. Nachdem Biasutto Marita dabei beobachtet, wie sie Marini ansieht, führt er sie auf die Männertoilette. Dort konfrontiert er sie mit seiner Vermutung, dass sie nie Zigarettengeruch wahrgenommen hätte. Er vergewaltigt sie und Marita rächt sich in einer bewussten Handlung, indem sie mit einer Feile auf ihren Peiniger einsticht und das Opfer liegen lässt.

5.2.5. Erzählperspektive

Nach Hickethier ist die Perspektive der Kamera zunächst ähnlich der Perspektive eines Sprechenden – dieser bringt, indem er sich artikuliert, seine Position und seinen Standpunkt mit ein. Die Kameraperspektive formuliert das Erzählkonzept, weil alles aus einer Perspektive aufgenommen ist. (vgl. Hickethier 2007:126)

„La mirada invisible“ blickt aus Maritas Perspektive auf die Welt; die Geschichte wird aus ihrer Sicht erzählt. In einem Interview äußert sich Regisseur Lerman wie folgt dazu: „(...) para mí era todo el tiempo María Teresa en este mundo, este mundo desde María Teresa y no a la inversa. Construí desde ahí.“ (Lerman; Internetquelle 1)

Um die Subjektivität noch zu verstärken, wird Marita immer wieder die Kamera auf die Schulter gelegt. Die Schüler, das kühle, graue Gebäude, der Oberaufseher Biasutto, alles wird aus ihrem Blickwinkel heraus gesehen und wahrgenommen. Zusätzlich potenzieren

die Szenen, die mit der Handkamera gedreht worden sind, den Eindruck der Subjektivität und Nähe.

5.2.6. Zeit und Raum

Nach Mikos hat es für die Analyse eines Films Bedeutung, „die verschiedenen räumlichen und zeitlichen Rahmen herauszuarbeiten, um ihrer spezifischen Funktion für Inhalt und Repräsentation der Film- und Fernsehtexte auf die Spur zu kommen.“ (Mikos 2008:119)

In „La mirada invisible“ ist der zu erzählende Zeitraum, die erzählte Zeit, viel größer als die Erzähldauer der Filmhandlung, die Erzählzeit (97 Minuten). Somit handelt es sich wie in vielen Filmen in Bezug auf die Zeit um eine Raffung. (vgl. Hickethier 2007:131)

Die Handlung ist im Frühjahr 1982 anzusiedeln und erstreckt sich vermutlich über zwei bis drei Monate. Zu Beginn des Films hält der Direktor des *Colegio Nacional* anlässlich des neuen Schuljahres, das in Argentinien für gewöhnlich im Februar anfängt, eine Rede, in der er die Schüler willkommen heißt.

Als Marita sich privat mit Biasutto trifft, fragt sie ihn, seit wann er in der Schule arbeiten würde. Er nennt das Jahr 1976 und sie folgert, dass er seit sechs Jahren angestellt sei. In dieser Szene wird klar, dass das Geschehen im Jahr 1982 festzumachen ist.

Einen weiteren Hinweis auf die Zeit, die verstrichen ist, erhalten wir, als Marita zum sechsten Jahrestag des Staatsstreiches, der am 24. März 1976 stattgefunden hat, eine Sendung im Fernsehen schaut. Im Verlauf der Handlung werden außerdem die Stimmen der Demonstranten von der Plaza de Mayo und die Sirenen immer deutlicher hörbar – das Land befindet sich unmittelbar vor dem Falklandkrieg, der das Ansehen der Diktatur doch noch retten soll. Dieser wurde zwischen 2. April und 20. Juni ausgetragen.

Der Film kommt gänzlich ohne Pro- und Analepsen aus und die Handlung wird chronologisch erzählt. Da die Szenen, die aufeinander folgen, zeitlich nacheinander ablaufen, handelt es sich um eine Sukzession der Zeit. (vgl. Pfister 2001:361)

Räume sind nach Faulstich nicht nur soziale Räume im Sinne von Settings der Figuren. Räume sind auch vergleichbar mit dem Raum der Theaterbühne und werden in den verschiedenen Genres unterschiedlich eingesetzt. (vgl. Faulstich 2013:148) Bei der

Mikroanalyse soll in einzelnen Sequenzen noch genauer auf den Raum eingegangen werden.

5.3. Mikrostrukturelle Analyse

Für die mikrostrukturelle Analyse wurde zunächst ein Sequenzprotokoll erstellt. Der Film wurde nach wiederholtem, genauen Schauen in Sinneinheiten unterteilt. All jene semantischen Aspekte, die einen Spannungsbogen erkennen ließen, wurden also zu einer Handlungseinheit zusammengefasst.

Es ergaben sich 41 Sequenzen, wobei einige nur wenige Sekunden dauern, andere eineinhalb bis drei Minuten, und die vorletzte, die als Schlüsselszene des Films verstanden werden kann, beinahe zehn Minuten. Sie stellt eine Ausnahme dar.

Die Sequenzgrafik (Abbildung 3) dient dazu, sowohl Abfolge als auch Zeitstruktur der einzelnen Einheiten genauer zu erfassen. (vgl. Mikolasch/Schöllhammer 2003:49)

In einigen Einheiten lassen sich aufgrund ihrer Kürze kaum Zeichen von Macht erkennen, andere wiederholen sich immer wieder. Handlungen und Machtstrukturen, die wiederkehren, werden nicht jedes Mal ausführlich analysiert.

Generell kommt es zu einer Beschreibung des Handlungsgeschehens jeder Sequenz, bevor sie in Hinblick auf Macht und Machtlosigkeit analysiert wird.

Min'Sek	Nr.	Kurzbeschreibung
00'00	1	Maritas erster Schultag; Vorspann
04'52	2	Namenskontrolle; Vorspann
05'39	3	Marita beobachtet Biasutto; Vorspann
06'41	4	Begrüßungsrede des Direktors; Vorspann
08'32	5	Beim Nachsitzen
09'45	6	Die Familie
11'39	7	Vor der Toilette
12'55	8	„La mirada invisible“
13'55	9	Beim Lehrer
15'33	10	Das Diktat

Min'Sek	Nr.	Kurzbeschreibung
17'23	11	Marita in der leeren Klasse
19'01	12	El cáncer de la subversión
21'59	13	Marinis Duft
23'43	14	Das Schaumbad
25'03	15	Beobachtung
25'45	16	Zum ersten Mal in der Herrentoilette
27'43	17	Ohnmacht
30'37	18	Im Observatorium
33'01	19	Der Wasserhahn
34'04	20	Die Liebenden
36'03	21	Marita uriniert
37'38	22	Im Kaffeehaus mit Biasutto
41'50	23	Die Party
45'10	24	Alltag
45'54	25	Die Aufseher machen sich lustig
47'44	26	Biasuttos Karikatur
49'45	27	Beim Schwimmen
53'46	28	Marinis Musik
55'03	29	Reorganización del Estado
55'32	30	Gespräch mit der Großmutter über die Liebe
57'19	31	Biasutto schlägt die Tür ein
62'47	32	Kopfschmerzen
64'00	33	Die Großmutter erzählt ihre Liebesgeschichte
66'17	34	Der Diavortrag
68'26	35	Anruf von Biasutto
70'05	36	Die Türen bleiben verschlossen
70'49	37	Marita und Biasutto in der Toilette
72'50	38	Die Prügelei
75'43	39	Im Festsaal
76'38	40	Die Vergewaltigung
86'45	41	Archivmaterial; Abspann

(Abbildung 3)

5.3.1. Maritas erster Schultag

Die erste Handlungseinheit von „La mirada invisible“, die wie die nächsten drei Sequenzen den Vorspann darstellt, beginnt mit Marita, die eine schwere Holztür öffnet und aus dem Festsaal auf den Gang tritt. Die Schüler (sowohl Buben als auch Mädchen) folgen ihr in Zweierreihe. Sie marschieren mit der neuen Aufseherin still und im Gleichschritt durch das kühle, graue Schulgebäude; ihr Anblick lässt dabei an Soldaten erinnern.

Als sie vor der Klasse ankommen, wo Biasutto wartet, bleibt Marita stehen und fordert die Zöglinge bestimmt zu Ruhe auf, obwohl es ganz leise ist.

In der nächsten Einstellung, während der Oberaufseher umhergeht und die Haltung und Kleidung der Schüler kontrolliert, nimmt die Kamera für einige Sekunden Maritas Blick ein. Die Schüler strecken auf Biasuttos Befehl, Abstand zu halten, ihren rechten Arm nach vor. Offensichtlich sind die Jugendlichen mit dieser Überprüfungsprozedur bereits vertraut.

Biasutto geht schließlich auf Marita zu und flüstert ihr ins Ohr, dass ein Schüler in der Mitte nicht ordnungsgemäß stehen würde.

Zaghaft bewegt sich Marita auf ihn zu und spricht den Jungen auf seinen Arm an, den er scheinbar zu tief hält. Der Schüler antwortet auf Maritas Fragen nur mit „Sí, Señorita Perceptora“ und „No, Señorita Perceptora“. Biasutto verfolgt das Gespräch zwischen der neuen Angestellten und dem Schüler aus der Nähe.

In der nächsten Einstellung geht Marita zur Tür, die ins Klassenzimmer führt, und bleibt im Türrahmen stehen. Die Schulglocke erklingt und der Oberaufseher gibt den Befehl, einzutreten; Marita signalisiert dies den Schülern mit einem entschiedenen Kopfnicken.

Macht und Machtlosigkeit

In den ersten Einstellungen, als Marita, die mit einer bestimmten, sicheren Bewegung die schwere Tür öffnet, aus dem Saal tritt, und im Anschluss energisch durchs Schulgebäude geht, besitzt sie Macht. Die Jugendlichen folgen ihr im Gleichschritt, niemand spricht, niemand wagt es, die Regeln zu missachten. Es scheint, als verfüge Marita über die für ihren Beruf erforderliche Autorität.

Erst als in den nächsten Einstellungen Biasutto erscheint, wirkt sie machtlos. Indem er ihr Chef ist, nimmt er die Machtposition ein. Marita fühlt sich in seiner Gegenwart plötzlich unsicher. Hier kommt also genau jene in Kapitel 2.4. beschriebene Machtquelle der

„Autorität“ oder „legitimen Macht“ zum Tragen. Die Untergeordneten sprechen ihren Vorgesetzten schon alleine wegen ihrer Position in der Organisationsstruktur Macht zu. Außerdem ist Biasutto körperlich viel kräftiger und stärker. Marita wirkt klein und schwach in seiner Gegenwart. Ein weiterer Faktor, der Biasutto die Macht sichert, ist, dass er viel mehr Erfahrung besitzt als Marita, sowohl auf den Beruf bezogen, als auch aufs Leben. Er verfügt also über Erfahrungsmacht. Auch wenn Marita in Biasuttos Gegenwart schüchtern und unsicher wirkt, so spricht sie bestimmt und streng mit den Schülern. Ihnen gegenüber verfügt sie über Macht.

5.3.2. Namenskontrolle

Der Übergang zur zweiten, relativ kurzen Sequenz erfolgt durch einen harten Schnitt, der jedoch durch eine Tonbrücke abgemildert wird. Der Ton der zweiten Einheit, nämlich Maritas Stimme, setzt früher als das Bild ein.

Die Aufseherin sitzt am Lehrerpult und liest die Namen der Schüler vor, um ihre Anwesenheit zu kontrollieren. Als der Lehrer erscheint, befiehlt sie den Jugendlichen, aufzustehen. Der Professor begrüßt die Schüler, unterschreibt einen Zettel und Marita verlässt die Klasse. Alleine geht sie den kahlen Gang entlang. Auch die anderen Aufseher verlassen die Klassenräume.

Macht und Machtlosigkeit

Marita sitzt am Lehrerpult, das sich leicht erhöht auf einem Podest befindet, und kontrolliert, ob alle Schüler anwesend sind. Die Kamera nimmt die Perspektive der Schüler ein – Marita wird aus leichter Untersicht gezeigt. Somit unterstreicht die Einstellungsperspektive Maritas mächtige Position. Die Jugendlichen gehorchen ihr und erheben sich, als der Lehrer die Klasse betritt. Auch die Schüler sprechen Marita, genauso wie die Aufseherin ihrem Vorgesetzten Biasutto, Macht zu und folgen ihren Anweisungen. Neben Marita verfügt der Professor über Macht, vor allem aufgrund seines Berufes. Die Zöglinge zeigen ihm Respekt, indem sie aufstehen, als er eintritt. Auch Marita erhebt sich. Sie bittet ihn um eine Unterschrift, erst dann verlässt sie die Klasse. Aufgrund der Kürze der Sequenz können nicht mehr Zeichen von Macht und Machtlosigkeit festgestellt werden.

5.3.3. Marita beobachtet Biasutto

Diese Sequenz beginnt mit einer Nahaufnahme von Marita, die sich im Arbeitszimmer befindet, in dem alle Aufseher einen Platz haben. Sie sitzt auf ihrem Stuhl und trinkt Tee. Es ist ganz still, niemand spricht, obwohl sich viele von Maritas Kollegen, die alle männlich sind, im Raum befinden. Esteban, der ihr schräg gegenüber sitzt, reicht ihr ein Keks, das sie ablehnt. Sie lässt ihn abblitzen, auch als er ihr seine Hilfe anbietet, ist sie kurz angebunden; sie spricht kühl mit ihm. Aus dem Augenwinkel beobachtet sie Biasutto. Die Kamera nimmt hier wieder ihre Perspektive ein. Als er bemerkt, dass er angesehen wird, schaut er Marita an; diese wendet ihren Blick rasch ab.

Macht und Machtlosigkeit

Esteban versucht, mit der jungen Kollegin ins Gespräch zu kommen und bietet ihr ein Keks an. Diese hat jedoch kein Interesse und behandelt ihn abweisend; somit demonstriert sie ihre Macht. Er hat keine Chance, ihr näher zu kommen und erlebt, als sie nochmals dankend seine Hilfe ablehnt, einen Moment der Machtlosigkeit – schließlich wendet er sich ab. Generell ist Marita die einzige weibliche Aufseherin und verfügt in der Hinsicht über Macht, als dass sie sich in einem scheinbar von Männern dominierten Metier durchgesetzt hat.

Biasuttos Machtposition wird unterstrichen, indem er als Oberaufseher ein frei stehendes Pult besitzt. Die anderen Angestellten teilen sich jeweils zu viert einen großen Schreibtisch. Marita beobachtet Biasutto aus dem Augenwinkel und wendet ihren Blick schnell ab, als sie bemerkt, dass er darauf aufmerksam geworden ist. Ihr Blickverhalten demonstriert ihre Machtlosigkeit.

5.3.4. Begrüßungsrede des Direktors

Der Handlungsort dieser Sequenz ist der Biologiesaal. Marita und eine Frau, vermutlich die Klassenlehrerin, stehen mit Blick auf die Schüler an der Tafel. Sie beobachten die Jugendlichen, die still auf ihren Plätzen sitzen, und gemeinsam warten sie auf das Eintreffen des Direktors und Biasuttos. Als diese eintreten, befiehlt Marita den Schülern, aufzustehen.

Der Direktor referiert über die Geschichte der Schule, die dieselbe des Landes sei. Immer wieder nimmt die Kamera Maritas Perspektive ein. Ihr Blick bleibt beim Schüler Marini hängen, der auch sie beobachtet. Er lächelt sie zaghaft an, was die Aufseherin nicht erwidert.

Plötzlich ertönt ein Lachen und Biasutto, der ein wenig abseits des Geschehens steht, greift unverzüglich ein. Mit strenger, autoritärer Stimme befiehlt er dem Schüler, der gelacht hat, sich zu melden. Sein Gebrüll wird immer lauter und eindringlicher, doch niemand stellt sich. Mit dem Geräusch der Tür, die ins Schloss fällt, endet der Vorspann und der Filmtitel erscheint.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Sequenz können viele Zeichen von Macht und Machtlosigkeit festgemacht werden. Zum einen besitzt Marita den Schülern gegenüber Macht, denn sie bewacht sie von der Tafel aus. Maritas Macht wird dadurch Nachdruck verliehen, als dass sie steht und die Schüler sitzen. Sie ist ihnen rein von der Position im Klassenraum her „erhaben“. Auch in verbaler Hinsicht beweist sie sich als mächtig: Die Schüler reagieren unverzüglich auf ihren Befehl, aufzustehen.

Während der Rede des Direktors beobachtet Marita die Zöglinge. Ihr Blick bleibt bei Marini hängen. Dieser schaut ihr entschieden in die Augen, und auch als sie es bemerkt und ihn ebenfalls ansieht, wendet er seinen Blick nicht ab. Letztendlich ist es Marita, die verlegen ihren Blick abkehrt. In diesem Moment verliert sie ihre Macht und überträgt sie auf den Schüler Marini.

Als das Lachen ertönt, greift Biasutto sofort ein. Doch er kann seine Macht weder durch das laute Gebrüll, noch durch seine Position als Autoritätsperson sichern. Indem sich kein Schüler meldet, ist er zunächst machtlos.

Während Biasutto tobt, schaut die Aufseherin Marini an, als wüsste sie, dass er derjenige ist, der gelacht hat. Falls Marita darüber Bescheid weiß, befindet sie sich in der Machtposition – doch sie schweigt. Marini besitzt Ruhe und Mut. Er lässt sich durch das Gebrüll des Oberaufsehers nicht einschüchtern und ist somit psychisch mächtig.

5.3.5. Beim Nachsitzen

Diese Sequenz beginnt mit einer Kamerafahrt durch das Klassenzimmer, in dem alle Schüler mit den Händen auf dem Tisch und Blick zur Tafel auf ihren Plätzen sitzen und schweigen. Die gesamte Klasse muss wegen des Vorfalles im Biologiesaal nachsitzen. Bei einer Schülerin bleibt die Kamera stehen. Das Mädchen sieht, anders als ihre Kameraden, nach unten. Marita, die die Zöglinge vom Lehrerpult aus beobachtet, fragt das Mädchen, was sie mache. Diese gibt zu, heimlich eine Zeitschrift zu lesen und wird von Marita darauf hingewiesen, dass das Nachsitzen eine Strafe und keine Belohnung sei.

Beim Verlassen der Klasse steht die Aufseherin im Türrahmen und kontrolliert die Kleidung der Schüler. Als Marini die Tür passiert, bleibt er vor ihr stehen. Marita wartet einen Augenblick, erst dann nickt sie und gibt ihm somit zu verstehen, dass er gehen könne. Mit einem leeren Blick sieht sie ihm nach.

Macht und Machtlosigkeit

Da Marita die Schüler bewacht, ist sie mächtig. Sie wird aus leichter Untersicht gezeigt – die Kamera nimmt die Perspektive der Schüler ein und unterstreicht somit die Macht der Aufseherin. Die Heranwachsenden wurden sanktioniert und sitzen ihre Strafe ab. Die im Theorieteil dieser Arbeit beschriebene Form von Macht, nämlich Foucaults Disziplinarmacht, zeigte hier keine Wirkung: Obwohl die Schüler wussten, dass sie mit Sanktionen zu rechnen haben, wenn sich niemand zum Lachen bekennt, meldete sich niemand. Die ganze Klasse wird bestraft und soll somit fügsam gemacht werden.

Die Jugendlichen sind im Raum niedriger positioniert, was wiederum ihre Position der Machtlosigkeit hervorhebt.

Auch beim Austreten aus der Klasse verfügt die Aufseherin über Macht über die Schüler. Durch ein Kopfnicken signalisiert sie ihnen, dass diese dazu befähigt sind, den Raum zu verlassen. Sie weist einzelne Schüler auf Krägen, die nicht richtig sitzen oder offene Knöpfe hin. Die Zöglinge folgen ihren Hinweisen.

Als Marini austritt, verliert Marita die Macht. Sie wird so aus dem Konzept gebracht und abgelenkt, dass sie die Kontrolle über sich selbst verliert. Mit einem leeren Blick sieht sie dem Schüler nach und die anderen Zöglinge werden dadurch nicht mehr überprüft.

5.3.6. Die Familie

Marita befindet sich auf dem Nachhauseweg. Sie steht in der Straßenbahn und feilt ihre Nägel. Der nächste Handlungsort ist die Wohnung. Marita begrüßt ihre Großmutter mit einem Kuss auf die Wange und erkundigt sich nach der Mutter, die laut Adela schläft. Nachdem Marita geduscht hat, hilft sie ihrer Großmutter beim Nähen. Adela erzählt von der Tochter einer Bekannten, die im selben Alter wie Marita sei und heiraten würde, worauf ihre jedoch Enkelin nicht eingeht. Sie unterhalten sich schließlich über Zigaretten, denn Adela raucht, seitdem sie 18 ist.

Beim Essen erscheint auch die Mutter. Sie begrüßt ihre Tochter mit einem Kuss auf die Wange und nennt sie „Chiquita“, worüber sich Marita beschwert.

Macht und Machtlosigkeit

Diese Handlungseinheit vermittelt einen ersten Eindruck über die Machtverteilung in der Familie, die sich aus Marita, ihrer Mutter Elvira und ihrer Großmutter Adela zusammensetzt.

Beim Nähen macht die Großmutter eine Anspielung aufs Heiraten, indem sie ihrer Enkeltochter von einer Bekannten in ihrem Alter erzählt, die heiraten würde. Indem Marita nicht auf das Gespräch eingeht und ablenkt, ist sie mächtig. Sie vermittelt ihrer Großmutter dadurch, dass sie schweigt und das Gespräch in eine andere Richtung lenkt, dass sie nicht darüber sprechen wolle. In der Folge ist es auch nicht mehr Thema und Adela bohrt nicht weiter nach. Marita verfügt also über die Macht in diesem Gespräch.

Als die Aufseherin nach Hause kommt, schläft die Mutter und zum Essen erscheint sie im Morgenmantel. Bereits diese Umstände lassen sie schwach und unmächtig erscheinen. Elvira ist abhängig von der Großmutter, die sich scheinbar um den Haushalt kümmert. Sie gehorcht Adelas Aufforderung, die Servietten zum Tisch mitzunehmen. Auch die Abhängigkeit von der alten Dame, ohne die sie nichts zum Essen hätte, trägt zu ihrer Machtlosigkeit bei.

Durch ihr provokatives Verhalten versucht Elvira, wieder an etwas Macht zu gelangen. Sie liefert sich sowohl mit Marita, als auch mit Adela Machtspiele. Ihre Tochter nennt sie „Chiquita“, obwohl sie weiß, dass diese nicht so genannt werden möchte. Und bei der

Großmutter beschwert sie sich, dass es kein anderes Fleisch als Hühnerschenkel gebe. Als Adela ihr ein Bruststück anbietet, lehnt sie ab und nimmt sich einen Schenkel.

5.3.7. Vor der Toilette

In dieser Sequenz ist Pause und die Schüler sowie Marita befinden sich auf dem Gang. Die Aufseherin beobachtet einzelne Schüler und schließlich bleibt ihr Blick an Marini hängen, der den schmalen Gang Richtung Toilette einbiegt. Marita folgt ihm und bleibt vor der dunkelgrünen Schwingtür, die nicht ganz bis zum Boden reicht, stehen. Als die Schulglocke läutet, macht sie sich schnellen Schrittes davon.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Sequenz lassen sich kaum Zeichen von Macht oder Machtlosigkeit feststellen.

Marita folgt Marini heimlich, er weiß nicht, dass er beobachtet wird. Er ist der Beobachtung ausgesetzt und somit unmächtig. Auch das Schulgebäude trägt dazu bei, dass Marita den Schüler sehen kann; denn durch seine offene Bauweise befähigt es sie, auch jene Dinge zu sehen, die um die Ecke passieren.

5.3.8. La mirada invisible

Zu Beginn dieser Einheit sitzt Marita auf ihrem Platz im Arbeitszimmer des Schulgebäudes, als sie plötzlich von Biasutto gebeten wird, ihn zu begleiten. Hastig steht sie auf und folgt ihm. Der Oberaufseher klärt sie darüber auf, dass ein Lehrer ausfalle, den sie vertreten müsse, und dass Ordnung in der Klasse wichtig sei. Er fragt sie nach dem Geheimnis der guten Disziplin und sie gibt ihm zur Antwort, dass dies die Überwachung sei. Biasutto stimmt zu, fragt jedoch auch nach der Art der Überwachung und beantwortet seine Frage selbst: „Die permanente Überwachung“. Er fragt sie, wie diese erreicht werden könne und sie beschreibt ihm, dass man immer und überall überwachen müsse. Er stimmt ihr abermals zu und fügt hinzu, dass man einen aufmerksamen Blick brauche. Marita meldet sich zaghaft zu Wort und erklärt, dass es den „unsichtbaren Blick“, also „la mirada invisible“, brauche. Biasutto scheint zufrieden mit der Antwort und wiederholt sie, um ihr Nachdruck zu verleihen.

Macht und Machtlosigkeit

Als Biasutto die junge Angestellte bittet, mit ihm mitzukommen, erhebt sie sich rasch von ihrem Platz. Sie folgt ihm und nebeneinander gehen sie den Gang entlang, wobei Marita stets einen kleinen Schritt hinter ihrem Vorgesetzten bleibt. Dadurch und durch die leicht erhöhte Kameraperspektive wirkt sie zierlicher und schwächer als sie ohnehin ist und ihre physische Unterlegenheit Biasutto gegenüber kommt noch deutlicher zum Ausdruck.

In seiner Gegenwart scheint sie angespannt, ihre Körperhaltung ist verkrampft und nur vorsichtig antwortet sie ihm. Marita wirkt machtlos; gleichsam wie die Schüler ansonsten ihren Anweisungen folgen, gehorcht nun sie ohne Widerrede jenen ihres Vorgesetzten. Von ihrem Vorgesetzten möchte sie Anerkennung und Lob, weshalb Biasutto Marita gegenüber über die in Kapitel 2.4. beschriebene Belohnungsmacht verfügt.

5.3.9. Beim Lehrer

Biasutto und Marita treten in das prunkvolle Arbeitszimmer des Lehrers ein. Der kleine Mann schleckt an einem Lutscher und als Biasutto den Raum verlässt, bittet er Marita, sich zu setzen. Er bietet ihr ebenfalls einen an und als sie dankend ablehnt, weist er sie darauf hin, nicht so schüchtern zu sein. Der Professor erklärt der Aufseherin, dass sie ein Diktat durchführen solle und gibt ihr genaue Arbeitsanweisungen.

Marita verlässt den Raum mit einem Lutscher im Mund und schlendert den Gang entlang. Als sie das Schild, das zum Männerklo führt, sieht, folgt sie diesem. Vor der grünen Schwingtür bleibt sie stehen, kniet sich hin und späht unten durch. Dabei nimmt die Kamera ihren Blick ein; durch einen Point of View-Shot werden Männerbeine vor dem Pissoir sichtbar. Als es läutet, steht sie auf und geht davon.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Sequenz tritt eine neue Figur auf, nämlich der Lehrer Espinosa. Seine Autorität und gesellschaftlich mächtige und angesehene Position wird durch sein großzügiges, pompöses Arbeitszimmer semiotisch ausgedrückt. Vergleicht man sein Büro mit jenem von Biasutto, so wird noch einmal deutlich, dass der Professor in der Schulhierarchie viel höher gestellt ist als der Oberaufseher. Deshalb verwundert es einmal mehr, dass Marita ihr schüchternes Verhalten in seiner Gegenwart schnell ablegt.

Espinosa bietet Marita einen Lutscher an. Als sie ablehnt, lässt er ihr keine Wahl: Indem er im Imperativ spricht, befiehlt er ihr – wenn auch sehr höflich – zuzugreifen. Der Lehrer erklärt ihr im Anschluss, was sie zu tun hätte. Es ist Espinosa, der in dieser Situation die Macht besitzt; denn er erteilt der jungen Frau Aufgaben und gibt ihr Anweisungen. Marita ist machtlos. Sie lehnt anfangs den Lutscher ab, schließlich ergibt sie sich und greift dann doch zu.

Mit dem Lutscher im Mund spaziert sie in der nächsten Einstellung den Gang entlang. Sie folgt dem Schild zur Herrentoilette, kniet sich vor der Türe hin und späht unten durch. Marita ist in dieser Situation mächtig, denn sie beobachtet heimlich einen Schüler, der uriniert. Ihre Macht ist jedoch begrenzt, denn sie kann nur seine Beine sehen. Und selbst dafür muss sie sich niederknien.

5.3.10. Das Diktat

Der Übergang zu dieser Sequenz erfolgt erneut über eine Tonbrücke. Marita sitzt am Lehrerpult und diktiert den Schülern einen Text von Nicolas Macchiavello, „El arte de la guerra“. Als sie ein Schüler bittet, den letzten Satz zu wiederholen, antwortet sie bestimmt und verneint. Während die Schüler schreiben, geht sie durch die Klasse. Sie bleibt hinter Marinis Platz stehen und blickt über seine Schulter. Kurz schließt sie die Augen und atmet tief ein.

Macht Machtlosigkeit

Wie in den anderen Sequenzen, in denen Marita mit den Schülern interagiert, können auch hier Zeichen von Macht seitens Maritas festgemacht werden. Indem sie den Schülern einen Text diktiert und einem Zögling verweigert, den Satz, den er nicht verstanden hat, nochmals zu wiederholen, ist sie mächtig.

Marita geht durch die Klasse und bleibt hinten im Raum stehen. Da die Schüler nicht wissen, worauf ihr Blick haftet, sind sie ihr aufgeliefert und machtlos. Auch Marini ist unmächtig. Er denkt vermutlich, als Marita hinter ihm stehen bleibt, dass sie einen Blick auf seinen Text wirft. Doch in Wahrheit schließt sie ihre Augen, als sie sich von keinem Jugendlichen beobachtet weiß, und atmet Marinis Duft ein.

5.3.11. Marita in der leeren Klasse

In dieser kurzen Sequenz singt Marita, die vorne an der Tafel steht und ihren Blick auf die Jugendlichen gerichtet hat, gemeinsam mit den Schülern das Lied „Aurora“. Die Kamera ist dabei stiller Beobachter. Durch die Glastür, die einen Spalt weit geöffnet ist, filmt sie das Geschehen.

In der nächsten Einstellung ist die Klasse leer und die Aufseherin löscht die Tafel. Sie bewegt sich durch den Raum und setzt sich auf Marinis Platz.

Macht und Machtlosigkeit

Aufgrund der Kürze dieser Einheit kann nur ein Zeichen von Macht festgestellt werden: Marita verfügt gegenüber Marini über Macht, da sie sich ohne seines Wissens auf seinen Platz setzt.

5.3.12. El cáncer de la subversión

Abends packt Marita ihre Tasche. Auch Biasutto sitzt noch an seinem Schreibtisch und arbeitet. Bevor sie den Raum verlässt, verabschiedet sie sich von ihrem Vorgesetzten. Dieser blickt nicht auf und wünscht Marita einen schönen Abend. Als er bemerkt, dass sie stehen bleibt, schaut er auf und fragt, ob es etwas zu besprechen gebe. Marita bejaht die Frage und ihr wird ein Stuhl angeboten. Im Gespräch mit Biasutto wird sie ihren Verdacht los, dass manche Schüler unerlaubt im Schulgebäude rauchen würden. Der Oberaufseher erlaubt ihr, dem nachzugehen und erklärt, dass die Subversion wie Krebs sei, der zuerst ein Organ wie zum Beispiel die Jugend befallt und mit seltsamen Ideen infiziert. Der Krebs bilde jedoch Metastasen, die es ebenfalls zu bekämpfen gelte. Biasutto referiert über die Subversion, die das Land laut ihm noch immer bedrohe und Marita scheint eingeschüchtert und verwirrt.

Im Anschluss an das Gespräch macht sie sich auf den Weg zur Herrentoilette. Sie bleibt einen Moment vor der Tür stehen, bis sie eintritt. Verloren steht sie im Raum, bevor dieser von ihr begutachtet wird; etwas zaghaft schaut sie sich um. In der Kabine stellt sie sich über den Abfluss und hockt sich hin.

Macht und Machtlosigkeit

Die Tatsache, dass Biasutto nicht einmal aufblickt, als sich Marita von ihm verabschiedet, zeugt ebenso von Macht wie jene, dass sie es erst wagt, sich zu setzen, als ihr ein Stuhl angeboten wird.

Marita berichtet Biasutto vorsichtig von ihrer Vermutung, dass manche Schüler im Gebäude rauchen würden. Als ihr Vorgesetzter sie fragt, welche Umstände sie zu dieser Annahme kommen lassen würden, sagt sie nur, dass sie nicht sicher sei. Einerseits ist sie mächtig, denn sie entzieht sich einer Frage, auf die sie vermutlich keine Antwort weiß, andererseits gibt sie sich schwach und unsicher, was sie machtlos erscheinen lässt.

Marita bittet Biasutto, ihr zu erlauben, dem Zigarettengeruch nachzugehen. Das Machtverhältnis wird also deutlich: Ohne die Autorisierung ihres Vorgesetzten würde es Marita nicht wagen, nachzuforschen. Biasutto unterstreicht seine Machtposition, indem er Marita über den Kampf gegen die Subversion belehrt. Diese blickt ihn nur unsicher an, erwidert jedoch nichts. Sie bleibt sprach- und somit auch machtlos.

In den Einstellungen im Badezimmer können keine Zeichen von Macht oder Machtlosigkeit festgemacht werden, vor allem deshalb, weil sie sich alleine im Raum befindet und keine Interaktion stattfindet. Wie bereits mehrmals im Theorieteil erläutert wurde, tritt Macht vor allem in zwischenmenschlichen Beziehungen in Erscheinung.

5.3.13. Marinis Duft

Diese Handlungseinheit beginnt damit, dass Marita das Schulgebäude verlässt und in die Apotheke geht, wo sie Tabletten für ihre Mutter holt. Sie wird auf eine Vitrine aufmerksam, in der sich Parfüms befinden, und fragt, ob sie sie probieren dürfe. Marita riecht an den verschiedenen Herrendüften, bis sie schließlich Marinis Parfüm findet. Sie kauft die Flasche und gibt sie als Präsent aus. Der Apotheker schenkt ihr eine Badeperle und Marita fährt mit der Straßenbahn nach Hause.

Macht und Machtlosigkeit

Marita ist ihren Gefühlen so machtlos ausgeliefert, dass sie viel Geld für eine Flasche Herrenparfüm ausgibt, um immer daran riechen zu können. Die Tatsache, zu jeder Zeit die Möglichkeit zu haben, an dem Duft zu riechen, verleiht ihr Macht.

Andererseits ist sie auch dadurch, dass sie über die finanziellen Mittel verfügt, mächtig.

Den Apotheker belügt sie, als er fragt, ob es ein Geschenk sei. Sie kann ihm nicht die Wahrheit sagen, denn dafür würde sie sich schämen. Diese Lüge zeugt von Maritas Skrupellosigkeit.

5.3.14. Das Schaumbad

Am Beginn dieser Sequenz steht eine Nahaufnahme von Maritas Gesicht. Sie liegt in der Wanne und nimmt ein Schaumbad. Plötzlich platzt Elvira ohne Vorwarnung ins Badezimmer und fragt ihre Tochter, ob sie Geld hätte. Marita spricht bestimmt und streng mit ihrer Mutter. Als sie verneint und sagt, dass sie kein Geld hätte, macht Elvira sie bissig auf den Schaum aufmerksam und beschwert sich, dass sie dafür aber scheinbar Geld habe. Marita ist genervt und die Mutter zeigt sich reumütig. Sie versucht, das Gespräch umzulenken, indem sie ihre Tochter fragt, ob sie Hunger hätte.

In der nächsten Einstellung sitzt die Großmutter auf dem Bett und cremt sich ihr Gesicht ein. Auch Marita, die sich das Schlafzimmer mit der alten Frau teilt, liegt bereits im Bett. Als ihr Adela eine gute Nacht wünscht, legt sie das Buch, in dem sie liest, zur Seite und dreht das Licht ab. Vorsichtig holt sie das Parfüm vom Kopfpolster hervor und riecht an der Flasche.

Macht und Machtlosigkeit

Marita ist ihrer Mutter, die ohne Ankündigung ins Badezimmer kommt, machtlos ausgeliefert – denn offensichtlich verfügt sie über keinen Schlüssel, um die Tür abzuschließen.

Indem sie streng und bestimmt mit ihrer Mutter spricht, macht sie dieser schnell klar, dass sie nicht erwünscht sei. Elvira entschuldigt sich schließlich kleinlaut und verkehrt damit ihre Macht in Unmacht.

Auch durch die finanzielle Abhängigkeit von ihrer Tochter ist sie machtlos. Marita gibt an, obwohl sie sich zuvor Marinis Duft in der Apotheke gekauft hat, kein Geld zu haben, weil sie noch nicht bezahlt worden sei und Elvira hat keine andere Wahl, als ihr zu glauben.

Es konnte auch ein Zeichen von Macht seitens der Großmutter festgestellt werden: Als sie Marita eine gute Nacht wünscht, dreht diese unverzüglich das Licht ab, obwohl sie das

offene Buch noch vor sich liegen hat. Adelas „Gute Nacht“-Wunsch wirkt wie ein geheimer Code, der Marita zu verstehen gibt, dass sie das Licht abschalten soll.

5.3.15. Beobachtung

In dieser sehr kurzen Sequenz befindet sich Marita in der Klasse und wartet mit Blick auf die Schüler auf das Eintreffen des Lehrers. Als dieser den Raum betritt, befiehlt sie ihnen, aufzustehen. In der nächsten Einstellung geht sie den Gang entlang. Als sie Marini sieht, der zur Toilette einbiegt, bleibt sie stehen und beobachtet ihn. Esteban, der hinter ihr geht, erkundigt sich nach ihrem Wohlbefinden, worauf Marita nur kurz antwortet.

Macht und Machtlosigkeit

Den Schülern gegenüber verfügt Marita über Macht, denn sie folgen ihrer Aufforderung, sich zu erheben.

Als die Aufseherin den Gang entlang geht und plötzlich Marini sieht, wie er zur Toilette abbiegt, verliert sie ihre Macht. Denn sie lässt sich so sehr ablenken und von ihren Gefühlen leiten, dass sie stehen bleibt und zum Geländer geht, von wo aus sie ihn heimlich beobachtet. Wenngleich sie auch sich selbst gegenüber machtlos ist, so verfügt sie gegenüber Marini über Macht. Als Esteban sie von hinten anspricht, ob alles in Ordnung sei, erschrickt Marita. Für einen kurzen Moment ist sie machtlos, denn auch sie wurde beobachtet, ohne darüber Bescheid zu wissen.

5.3.16 . Zum ersten Mal in der Herrentoilette

Marita und die anderen Aufseher sitzen im Arbeitszimmer. Sie schreiben vermutlich einen Test, denn es ist ganz leise und Biasutto versucht die Angestellten zu beruhigen. Aus dem Augenwinkel schaut Marita ihren Vorgesetzten an. Auch dieser blickt zu Marita und die beiden lächeln sich leicht an. Die Aufseherin gibt als erste ab und verlässt den Raum. Sie geht zur Herrentoilette, wo sie abermals umhergeht und den Raum kontrolliert. Sie hebt gerade einen Zettel vom Boden auf, als sie Stimmen hört. Schnell versteckt sie sich in einer der Kabinen. In einer Großaufnahme ist Maritas Gesicht zu sehen. Sie atmet flach und ist sichtlich erleichtert, als die Person die Toilette wieder verlässt.

Macht und Machtlosigkeit

Genauso wie alle anderen Aufseher sitzt auch Marita an ihrem Platz und schreibt einen Test. Biasutto beobachtet sie dabei. Indem er den Test kontrollieren und bewerten wird, verfügt er über Macht über die Aufseher.

Doch auch Marita verfügt in dieser Einheit über Macht. Sie schaut ihren Vorgesetzten zum ersten Mal selbstbewusst an und wendet ihren Blick nicht sofort ab, als sich ihre Blicke treffen. Zudem lächelt sie das erste Mal. Während ihre Kollegen noch schreiben, steht sie auf und gibt den Test ab, obwohl Biasutto mehrmals dazu auffordert, langsam und ruhig zu schreiben. In gewisser Weise widersetzt sie sich seiner Macht.

Sie geht zur Herrentoilette, wo es ganz leise ist. Als sie Stimmen hört, scheint sie einen Moment machtlos, denn sie weiß nicht, wohin. Dadurch, dass sie sich schließlich in der Kabine versteckt, und der Schüler, der uriniert, nichts über die Anwesenheit der Aufseherin weiß, ist sie mächtig.

5.3.17. Ohnmacht

In dieser Einheit sind die Schüler wie Soldaten in einer Reihe aufgestellt. Biasutto, Esteban und Marita stehen vor ihnen und kontrollieren sie. Die Kamera ist auf Marita gerichtet, die umhergeht und das Aussehen einzelner Schüler überprüft. Als ihr ein Mädchen, das graue Strümpfe statt blauer trägt, erklärt, dass der Trockner zu Hause kaputt sei, macht ihr Marita klar, dass sie das nicht interessiert und, dass die Strümpfe blau zu sein hätten. Einen Schüler weist sie auf den offenen Knopf hin, einen anderen auf sein zu langes Haar. Als sie Marinis Haarlänge kontrolliert, indem sie die Finger hinten auf den Kragen des Sakkos legt, wird sie bleich. Langsam beugt sie sich vor, schließt ihre Augen und fällt schließlich in Ohnmacht.

In der nächsten Einstellung liegt Marita auf der Trage bei der Ärztin und kommt wieder zu sich. Diese kontrolliert ihren Blutdruck und stellt einige Fragen zu ihrer Person. Marita geht auf die Toilette und bittet die Ärztin, niemandem zu erzählen, dass sie sich schmutzig gemacht hat. Außerdem erfährt sie, dass sie von Biasutto gebracht wurde, worüber sie sich freut.

Macht und Machtlosigkeit

Zu Beginn dieser Sequenz verfügt Marita über Macht. Denn sie ist es, die die Schüler kontrolliert, wobei sie autoritär und streng ist. Sie zeigt ihnen, dass ihr die persönlichen Geschichten egal sind, was sie noch unnahbarer erscheinen lässt. Maritas Härte und Emotionslosigkeit den Jugendlichen gegenüber sind Indizien ihrer Macht. Für sie sind die Zöglinge Objekte, die zu funktionieren haben. Den Jugendlichen wird keine andere Wahl gelassen, als sich zu unterwerfen, wodurch sie sich in unmächtigen Positionen befinden.

In dem Moment, in dem Marita das Bewusstsein verliert, verkehrt sich ihre Macht in Machtlosigkeit. Im wahrsten Sinne des Wortes ist sie ohnmächtig. Auch als sie bei der Ärztin wieder zu sich kommt, bleibt sie machtlos. Denn sie liegt auf der Trage, fühlt sich schwach und ist an das Blutdruckmessgerät angehängt. Dass sich Marita, die die Fragen der Ärztin ruhig beantwortet, dieser Machtlosigkeit bewusst ist, verdeutlicht die Tatsache, dass sie sich nicht einfach aufrichtet und zur Toilette geht; sie fragt die Ärztin zuerst, bevor sie aufsteht.

Die junge Medizinerin verfügt in dem Sinne über Macht, als dass sie gesellschaftlich höher gestellt ist als Marita. Außerdem entscheidet sie über Maritas Gesundheitszustand; sie stellt die Diagnose. Als Marita sie schließlich verlegen darum bittet, niemandem zu erzählen, dass sie sich schmutzig gemacht hätte, wird ihre Macht Marita gegenüber noch einmal deutlich.

5.3.18. Im Observatorium

Abends befinden sich nur noch Marita und Biasutto im Arbeitszimmer. Der Oberaufseher geht auf Marita zu und erkundigt sich nach ihrer Gesundheit. Sie ist verlegen und verspricht schüchtern, dass so etwas nicht mehr vorkommen würde. Biasutto ist zufrieden und fragt sie, ob sie etwas Schönes sehen wolle. Er führt sie ins Observatorium, wo sie durch ein Fernrohr Sterne beobachten. Die beiden unterhalten sie sich über Privates, wobei Biasutto Fragen zu Maritas Familie und auch zum Vater stellt. Marita erklärt, dass sie nichts mit diesem zu tun haben wolle und Biasutto gibt zu verstehen, dass er Bescheid wisse.

Macht und Machtlosigkeit

Wie in allen Einheiten, in denen Marita mit Biasutto interagiert, gibt sie sich auch hier schwach und schüchtern. Sie unterwirft sich und ist in seiner Gegenwart unsicher, wodurch sie unmächtig ist. Indem sie sitzt und Biasutto, der ohnehin groß und kräftig gebaut ist, vor ihr steht, ist sie auch physisch machtlos. Generell drückt Maritas Körperhaltung ihre Unsicherheit aus.

Im Observatorium steht sie anfangs etwas verloren neben ihrem Vorgesetzten, der durch das Teleskop den Himmel betrachtet. Als er ihr gestattet, durchzusehen, nimmt die Kamera Maritas Perspektive ein. Sie beobachtet die vielen Sterne, die sie, wie sie sagt, noch nie von so nah gesehen hätte.

Als sie zugibt, sich sehr oft einsam zu fühlen, was ein wenig wie ein Eingeständnis wirkt, ist sie ehrlich. Sie macht den Eindruck, nachdenklich, vielleicht sogar traurig zu sein. Diese Gefühle bringen Machtlosigkeit mit sich.

Auch Biasutto erzählt, manchmal einsam zu sein. Doch die Worte aus seinem Mund lassen ihn, ganz anders als Marita, nicht unmächtig erscheinen. Er strahlt so viel Selbstbewusstsein aus, dass auch dieser Umstand nichts an seiner Selbstsicherheit ändern kann und er trotzdem mächtig wirkt. Er bittet Marita, von sich zu erzählen, was diese, wenn auch etwas vorsichtig, macht.

5.3.19. Der Wasserhahn

Als Marita nach Hause kommt, wird sie von Elvira gefragt, ob sie die Bonbons mitgebracht hätte. Die Mutter befindet sich gerade in der Küche und versucht, den Wasserhahn zu reparieren. Dass mit den Bonbons Tabletten gemeint sind, wird in der nächsten Einstellung klar. Marita ist im Badezimmer und drückt die Pastillen in ein Glas, als ihre Mutter plötzlich laut kreischt. Marita eilt ihr zu Hilfe, doch auch sie schafft es nicht, die Wassermassen, die aus der Leitung kommen, in den Griff zu bekommen. Das Wasser spritzt auf den Boden und Marita wird ganz nass. Die beiden Frauen kreischen und lachen, bis schließlich die Großmutter, eine Zigarette rauchend, in die Küche kommt und streng nachfragt, was passiert sei. Mit nur einem Handgriff bringt sie das Chaos unter Kontrolle und beschwert sich bei Elvira über deren Unselbstständigkeit. Als sie den Raum verlässt, beginnen Marita und ihre Mutter zu kichern.

Macht und Machtlosigkeit

Schon als Marita die Wohnung betritt, wird Elviras Machtlosigkeit deutlich. Sie ist auf ihre Tochter angewiesen, denn diese bringt ihre Medikamente mit. Sie selbst versucht, den Wasserhahn zu reparieren und bittet Marita, der Großmutter nichts zu sagen. Es ist davon auszugehen, dass Adela der kranken Frau nicht viel zutraut und diese es somit heimlich versucht. Dass die Großmutter Recht behalten sollte, wird spätestens klar, als Elvira laut aufschreit. Die Hysterie lässt ihre Unmacht erkennen. Sie bittet Marita, die in die Küche läuft, um Hilfe. Doch auch Marita ist machtlos und schafft es nicht, das Rohr zu reparieren. Das hysterische Geschrei geht in ein Kichern über und die ganze Situation wirkt trotz der Wassermassen und der drohenden Überschwemmung plötzlich sehr harmonisch.

Marita und Elvira sind gleichermaßen machtlos. Die Großmutter kommt schließlich in die Küche und fragt streng nach, was sie machen würden. Elvira antwortet ihr unterwürfig, dass sie versucht hätte, das Rohr zu reparieren, wodurch sie machtlos wirkt. Mit nur einem Handgriff schafft es die alte Frau, das Chaos unter Kontrolle zu bringen. Sie ist der Situation mächtig und verleiht ihrer Macht noch Nachdruck, indem sie Elvira rügt und beleidigt.

Die Machtlosigkeit der Mutter wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass sie sich hinter ihrer Tochter versteckt. Sie sucht Schutz und steht erstarrt hinter Marita, was sie unmächtig erscheinen lässt. Erst als diese sie anlächelt, wagt auch sie es, zu lachen.

In dieser Sequenz wird das Machtverhältnis in der Familie noch einmal deutlich: Die Großmutter, die aufgrund ihres hohen Alters auch über Erfahrungsmacht verfügt, hat eindeutig die Machtposition inne.

Elvira ist durch ihre Krankheit, wegen der sie auch Tabletten schlucken muss, unmächtig. Sie ist von der Großmutter und der Tochter abhängig und ihnen in gewisser Weise ausgeliefert. Obwohl sie erwachsen ist, wird ihr die Reparatur nicht zugetraut und sie muss sich vor der Großmutter rechtfertigen.

Als Adela in die Küche kommt, stellt sich Marita schützend vor ihre Mutter. Sie wagt es, der Großmutter entgegenzutreten, wenngleich sie Elvira verbal nicht verteidigt.

5.3.20. Die Liebenden

Zu Beginn dieser Einheit befindet sich Marita im Klassenzimmer, wo sie die Anwesenheit der Schüler kontrolliert. Als der Lehrer kommt, verlässt sie den Raum und in der nächsten Einstellung sitzt sie im Arbeitszimmer. Sie beobachtet Biasutto, der gerade dabei ist, einen Kollegen krank zu schreiben. Der Oberaufseher macht sich über den Mann lustig, weil dieser wegen seiner Gesundheitsprobleme freigeschrieben werden möchte.

Später in der Pause geht Marita den Gang entlang. Als sie sieht, wie sich zwei Jugendliche küssen, greift sie nicht unverzüglich ein, sondern beobachtet sie zuerst. Erst nach ein paar Sekunden schreitet sie ein und fordert den Jungen und das Mädchen auf, Name, Jahr und Klasse zu nennen. Sie kontrolliert die Ausweise der Zöglinge und weist streng darauf hin, dass die Schule keine Diskothek sei. Die Schüler müssen ihr zum Direktor folgen. Auch als der Junge sie anfleht, weil er bei einer weiteren Rüge das Jahr wiederholen müsse, kennt sie kein Erbarmen.

Macht und Machtlosigkeit

Biasutto demonstriert abermals seine Macht gegenüber den Aufsehern, indem er sich mit viel Zynismus über den Kollegen, der beschämt darum bittet, krank geschrieben zu werden, lustig macht.

Am Gang beobachtet Marita die Schüler. Dadurch, dass sie die Schüler beaufsichtigt, ist sie mächtig. Heimlich beobachtet sie das küssende Paar, das sich hinter der Ecke versteckt. Doch selbst dort finden die Jugendlichen keinen Schutz. Sie sind dem Blick der Aufseherin ausgeliefert. Die beiden werden von Marita ermahnt und ihre Bitten, nicht zum Direktor geschickt zu werden, werden ignoriert. Die Aufseherin entscheidet indirekt über das Schicksal des Schülers, der bei einer weiteren Rüge das Jahr wiederholen muss. Dieser Umstand verleiht ihr Macht.

5.3.21. Marita uriniert

Die Aufseherin hockt über dem Abfluss in der Toilettenkabine und wartet. Marita wird dabei aus der Vogelperspektive gezeigt. Schließlich zieht sie sich ihre Unterhose aus und uriniert. In der nächsten Einstellung steht sie in der Klasse und die Schüler singen das Lied

„Aurora.“ Im Anschluss geht die Aufseherin über den leeren, weitläufigen Innenhof, der wie ein Schachbrett gefliest ist. Sie verschwindet dabei fast im Muster.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Einheit lassen sich kaum Zeichen von Macht oder Machtlosigkeit erkennen. Marita versteckt sich auf der Toilette. Sie gibt sich ihren Gefühlen hin und uriniert. Die Aufseherin hat die Kontrolle über ihre Gefühle verloren und gibt sich ihren Trieben hin, was sie unmächtig macht.

5.3.22. Im Kaffeehaus mit Biasutto

Abends treffen sich Marita und Biasutto, der zu spät kommt, im Kaffeehaus. Er macht der jungen Angestellten Komplimente und erklärt ihr, dass er sie ins Café gebeten hätte, da man die ohnehin schon sehr ausgeprägte Fantasie der Schüler nicht noch zusätzlich nähren sollte. Biasutto bietet Marita das Du an, er geht sehr offensiv vor und streicht über den Arm der jungen Frau, als er ihr für die Jacke Komplimente macht.

Marita hat einige Fragen an Biasutto, der, so wie im Gespräch bekannt wird, seit 1976 als Aufseher in der Schule arbeitet. Als Marita sich über seinen beruflichen Werdegang informieren möchte, wird er harsch. Er weicht aus und beginnt, über den Krieg zu sprechen, und darüber, dass er das Nötige getan hätte. Als Marita nachfragt, von welchem Krieg er spreche, antwortet er mit Selbstverständlichkeit, dass er den Krieg gegen die Subversion meine und dass dieser auch an jenen Tagen, also sechs Jahre danach, fortgeführt gehöre, bis das letzte Potenzial ausgelöscht sei. Biasutto wirkt wie ein Besessener und Marita schaut ihn ungläubig an.

Bevor sie das Kaffeehaus verlassen, erkundigt er sich bei der Aufseherin, ob es bei ihr Neuigkeiten geben. Marita weiß anfangs gar nicht, was er meint und wirkt hypnotisiert. Sie verneint schließlich und meint, dass es noch nichts Neues gebe.

Biasutto begleitet sie noch zur U-Bahn, wo sich Marita bedankt; Er tut es mit einer großzügigen Geste ab. Er wünscht der Aufseherin ein schönes Wochenende und seine Körperhaltung verrät, dass er sich einen Kuss erwartet. Marita schaut unsicher zu Boden, dreht sich um und läuft die Treppen hinunter. Ihr Vorgesetzter bleibt stehen und zündet sich eine Zigarette an. Sein Gesichtsausdruck ändert sich schlagartig, als sich Marita

umdreht und es wird einmal mehr deutlich, dass sein freundliches Verhalten Marita gegenüber nur Fassade ist.

Macht und Machtlosigkeit

Biasutto kommt insofern Macht zuteil, als dass er zu spät zur Verabredung, zu der er gebeten hat, kommt – er lässt Marita warten. Diese ist anfangs sehr schweigsam, sie erwidert auch auf seine Erklärung, warum er sie hergebeten hätte, nichts.

Es ist Biasutto, der das Gespräch leitet, was ihm Macht verleiht. Er macht Marita Komplimente für ihre Jacke, wobei er sie am Arm berührt. Marita, die bis zu diesem Zeitpunkt des Gesprächs unmächtig war, zieht ihre Hand in einer bestimmten Bewegung zurück. Biasuttos Macht verkehrt sich in diesem Moment in Machtlosigkeit, die er zu retten versucht, indem er ihr im nächsten Augenblick das Du anbietet. Er möchte Carlos genannt werden, da sie nicht in der Schule seien. Biasuttos Absichten werden immer deutlicher, er geht sehr offensiv vor. Nachdem sie von ihrem Vorgesetzten gefragt wird, ob sie nicht ans Heiraten denk, was sie verneint, beginnt schließlich sie, Fragen zu stellen. Zunächst beantwortet Biasutto diese auch. Dieser Umstand verleiht der jungen Frau Macht. Als es ihm zu viel wird, wird er harsch. Er ermahnt Marita und diese wagt es nicht, weiter nachzubohren. Biasutto hat die Macht über das Gespräch zurückgewonnen. Er beginnt, über den Kampf gegen die Subversion zu sprechen und es wird deutlich, dass er ein Anhänger des Regimes ist.

Biasuttos Macht verkehrt sich abermals in Unmacht, als er Marita beim Verabschieden nahe kommen möchte. Diese dreht sich jedoch in einer abrupten Bewegung um und steigt die Treppen zur U-Bahn hinab.

5.3.23. Die Party

Zu Hause wird Marita von Adela und Elvira für ein bevorstehendes Fest hergerichtet. Sie vertraut den beiden Frauen, die sowohl die Frisur als auch das Kleid für sie aussuchen.

Auf der Party, die bei Esteban zu Hause stattfindet, fühlt sie sich unwohl. Es sind viele Aufseher anwesend, doch mit niemandem kommt sie ins Gespräch. Im Vorbeigehen werden ihr Komplimente für ihr Kleid gemacht; über ihre Frisur, die laut der Aufseher jener des Fußballers Tarantini gleicht, machen sie sich lustig.

Plötzlich wird die spanischsprachige Musik abgedreht und lauter, englischsprachiger Rock ertönt, was, betrachtet man den geschichtlichen Kontext, wegen des Falklandkrieges unpassend erscheint. Estebans jüngere Schwester bewegt sich wild zur Musik, bis sie von der Mutter weggezerrt wird.

In der nächsten Einstellung hat sich Marita in der Toilette eingeschlossen. Der Gastgeber klopft vorsichtig an und fragt, ob alles in Ordnung sei. Als die Aufseherin heraustritt, geht sie auf den Balkon, wo sie frische Luft schnappen möchte. Sie wird von Estebans Schwester angesprochen. Das Mädchen, das sich vermutlich im gleichen Alter wie ihre Schüler befindet, stellt provokante Fragen und weist sie darauf hin, dass man ihr anmerke, dass sie noch Jungfrau sei; ihre Haut sei so trocken. Marita erwidert nicht viel und die Schwester verlässt den Balkon, als ihr Bruder heraustritt. Er macht Marita Komplimente, auf die sie nicht reagiert.

Macht und Machtlosigkeit

Dass Marita nicht oft auf Partys geht, wird klar, als sie sich von Adela die Haare machen lässt. Die junge Frau wünscht sich eine gewöhnlichere Frisur, doch die Großmutter bittet sie um Vertrauen und dreht ihr Locken. Auch als Elvira ihrer Tochter das passende Kleid bringt, hat diese Einwände. In der nächsten Einstellung, als sie die Party betritt, trägt sie jedoch genau dieses Kleidungsstück. Die Großmutter und die Mutter haben über ihr Aussehen entschieden. Marita ist also geistig unmächtig, sie konnte sich nicht durchsetzen und hat den beiden Frauen, wie von ihr verlangt wurde, vertraut.

Auf der Feier fühlt sie sich unwohl. Sie versucht, mit den Aufsehern, die sie kennt, ins Gespräch zu kommen. Doch die Männer interessieren sich nicht für sie. Von Marita geht Machtlosigkeit aus; sie schafft es nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und ein Gespräch zu führen.

Gänzlich anders verhält es sich mit Estebans jüngerer Schwester. Das Mädchen zieht alle Blicke auf sich. Sie ist mutig und als sie wild zur Rockmusik tanzt, verfügt sie für einige Sekunden über Macht, denn sie ist der Mittelpunkt der Party. Ihre Mutter ist jedoch schnell zur Stelle und zerrt sie weg.

Marita fühlt sich so unwohl und fehl am Platz, dass sie sich auf der Toilette einschließt. Erst als Esteban anklopft und sich nach ihrem Wohlbefinden erkundigt, öffnet sie die Tür und tritt heraus. Marita strahlt so wenig Selbstbewusstsein aus, dass sie machtlos erscheint.

Auch am Balkon, im Gespräch mit dem pubertierenden, provokanten Teenager, wehrt sie sich nicht. Sie greift nicht ein, als das Mädchen ihr ins Gesicht fasst und lässt die Belästigungen unmächtig über sich ergehen.

5.3.24. Alltag

Zu Beginn dieser nur wenige Sekunden lang dauernden Einheit steht Marita vor dem Spiegel im Badezimmer der Wohnung und cremt ihr Gesicht ein. In der nächsten Einstellung kontrolliert sie die Anwesenheit der Schüler in der Klasse.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser kurzen Sequenz können kaum neue Machtsymbolisierungen festgestellt werden. Nach dem Gespräch mit Estebans Schwester über Maritas trockene Haut, an der man laut dem Mädchen erkennen könne, dass sie noch Jungfrau sei, cremt sie sich ein. Ihre Selbstzweifel sind so groß, dass sie sich von einem Jugendlichen verunsichern lässt. Unsicherheit steht stets in Verbindung mit Machtlosigkeit. (vgl. Mikolasch/Schöllhammer 2003:240)

5.3.25. Die Aufseher machen sich lustig

Die Aufseher befinden sich an ihren Plätzen im Arbeitszimmer. Drei Männer, die an einem anderen Tisch als Marita sitzen und sich schon auf der Party über ihre Frisur lustig gemacht haben, kichern leise über eine Zeichnung von Marita, die einer der Aufseher angefertigt hat. Die Kamera nimmt Biasuttos Perspektive ein, der von seinem Schreibtisch aus das Geschehen beobachtet. Auch Marita bemerkt, dass sich die Männer über sie lustig machen und dreht sich kurz zu ihnen um.

Biasutto steht auf und geht zum Tisch der Aufseher, wo er die Männer, die die Zeichnung zu verdecken versuchen, zur Rede stellt. Biasutto bemerkt das Bild und suspendiert sie für 48 Stunden vom Dienst. In der nächsten Einstellung geht er mit Marita durch den Raum und bespricht das Vorgefallene mit ihr. Die junge Frau ist aufgelöst, sie weint und versucht ihrem Vorgesetzten zu erklären, dass die Männer sie nicht belästigen würden.

Biasutto ist der Meinung, dass Marita unruhig wirke und erklärt ihr, dass er sich mehr Vertrauen wünsche. Die Aufseherin schiebt alles auf ihre Mutter – ihr gehe es wegen deren Gesundheit nicht so gut und Biasutto gibt sich verständnisvoll.

Macht und Machtlosigkeit

Marita greift nicht ein, als sie bemerkt, dass sich ihre Kollegen über sie lustig machen. Unsicher dreht sie sich um und wirft ihnen einen Blick zu. Dieser Umstand lässt sie unmächtig erscheinen. Auch als sie später mit Biasutto spricht und dieser seine Hilfe anbietet, wirkt sie hilf- und somit machtlos. Durch das Weinen drückt sie genau diese Unmacht aus.

Biasutto verfügt über Macht, denn er sanktioniert die Kollegen. Deren Macht scheint bereits in dem Moment bedroht, in dem die Kamera Biasuttos Blick einnimmt und deutlich wird, dass er eingreifen wird.

Im Gespräch mit der weinenden Aufseherin ist Biasutto sowohl mächtig als auch unmächtig. Er stellt sie zur Rede, was ihr unangenehm zu sein scheint. Marita möchte nicht über den Vorfall sprechen, hat jedoch keine andere Wahl. Sie verteidigt ihre Kollegen, indem sie sagt, dass sie nicht belästigt werde. Mehrmals bittet sie ihr Vorgesetzter darum, ihm zu vertrauen. Sein eindringliches Bitten wirkt fast wie ein Flehen, was ihn für einen Moment unmächtig erscheinen lässt. In dieser Sequenz scheint Biasutto ehrlich am Wohl der Aufseherin interessiert.

5.3.26. Biasuttos Karikatur

Zu Beginn dieser Sequenz hockt Marita über dem Abflussloch in der Kabine auf der Männertoilette und uriniert. Als sie Stimmen hört, steht sie schnell auf und mit dem Slip in der Hand öffnet sie vorsichtig die Tür. Sie sieht zwei Schüler, die sich über eine Zeichnung unterhalten, auf der offensichtlich Biasutto abgebildet ist.

Marita folgt den Jugendlichen und im Gang werden sie von ihr kontrolliert. Die Schüler geben ihre Ausweise ab und Marita weist einen der beiden jungen Männer darauf hin, dass er die Toilette in einem anderen Stockwerk zu benutzen hätte. Da sie zuvor beobachtet hat, welcher der beiden Zöglinge das Blatt mit der Karikatur eingesteckt hat, fragt sie diesen, was er in seiner Tasche hätte. Er gibt ihr den Zettel, auf dem sich eine Zeichnung von

Biasutto und dem Direktor befindet. Nachdem Marita fragt, ob sie nichts Besseres zu tun hätten, als sich über andere Menschen lustig zu machen, fordert sie die beiden Zöglinge auf, zurück in ihre Klassen zu gehen.

Macht und Machtlosigkeit

Machtlosigkeit geht in dieser Einheit von den beiden Jugendlichen aus, denn sie wissen nicht, dass sie beobachtet werden. Im Gang werden sie von Marita aufgehalten, kontrolliert und gerügt. Die Aufseherin verfügt über Macht, weil sie die Buben verfolgt und auf die Zeichnung anspricht, die sie im Anschluss konfisziert. Durch den Umstand, dass sie über das weitere Schicksal der Schüler bestimmen kann, verfügt sie über große Macht.

Es ist nicht ersichtlich, warum sich Marita gegen eine Überweisung an Biasutto oder den Direktor entscheidet, doch sie schickt die beiden zurück in ihre Klassen. Ihre Machtposition spielt sie also nicht zur Gänze aus.

5.3.27. Beim Schwimmen

In dieser Handlungseinheit befindet sich Marita zunächst in der Schulbibliothek. Als Marini mit seinen Freunden kommt, steht sie auf und geht zur Taschenablage. Dort öffnet sie den Rucksack des Schülers, in dem sich dessen Schwimmkleidung befindet. Dabei wird sie von der Empfangsdame der Bibliothek durch ein Räuspern ermahnt.

In der nächsten Einstellung macht sich Marita auf den Weg zur Schwimmhalle. Unentdeckt beobachtet sie die Schüler. Als sie Marini sicher im Wasser weiß, geht sie in die Umkleidekabine und durchsucht seine Tasche. Sie riecht an seinem Parfüm und an seiner Unterwäsche.

Macht und Machtlosigkeit

Als Marita sicher ist, dass Marini in der Bibliothek sitzt, geht sie heimlich zur Taschenablage, wo sie den Schulranzen des Schülers zu durchsuchen versucht. Marita wird jedoch von der Sekretärin durch ein Räuspern darauf aufmerksam gemacht, dass sie beobachtet werde. Der Angestellten kommt Macht zu, da sie Maritas Vorhaben unterbricht.

Dass die Aufseherin Marini ohne seines Wissens zum Schwimmunterricht folgt, kann als Zeichen von Macht interpretiert werden. Noch größere Macht geht von ihr aus, als sie seine

Tasche durchsucht und immer tiefer in die Privatsphäre des Schülers eindringt. Der Höhepunkt ist erreicht, als sie an seiner Unterwäsche riecht. Da Marini nichts von der Nachstellung weiß, ist er unmächtig.

5.3.28. Marinis Musik

Am Nachhauseweg kommt die Aufseherin bei einem Musikladen vorbei, wo sie sich eine Platte kauft. Die Kamera folgt ihr dabei nicht, sondern beobachtet von außen.

Zu Hause legt sie die Scheibe in den Plattenspieler und bewegt sich zur Musik. Dabei trägt sie ihr Haar offen, die Augen sind geschlossen. Sinnlich tanzt sie zur Rockmusik – der Text erzählt von einem Mädchen, das den Verstand verloren hat.

Macht und Machtlosigkeit

Da Marini nicht weiß, dass sich die Aufseherin dieselbe Platte gekauft hat, die er auf Kassette in seiner Tasche mit sich trägt, ist er unmächtig.

Zu Hause bewegt sich Marita schüchtern und in kleinen, vorsichtigen Bewegungen zum Lied. Ihre Körperhaltung strahlt Sinnlichkeit aus. Der Text des Liedes kann auf Marita umgelegt werden: Auch sie scheint, genau wie das Mädchen, das besungen wird, mehr und mehr den Verstand zu verlieren. Sie weiß nicht mit ihren Gefühlen umzugehen, wodurch sie machtlos ist. So verfolgt sie den Schüler und dringt ohne sein Wissen immer tiefer in dessen Intimsphäre ein.

5.3.29. Reorganización del Estado

In dieser kurzen Sequenz sitzt die Familie im Wohnzimmer und schaut eine Sendung zum sechsten Jahrestag des Staatsstreichs. Wie hypnotisiert blickt die Mutter in den Fernseher, wobei sie von Marita beobachtet wird.

Macht und Machtlosigkeit

Macht geht in dieser Einheit vor allem vom Medium Fernsehen aus. Gebannt schauen die drei Frauen in den Apparat, in dem eine Sendung über die *Reorganización del Estado* läuft. Die Berichterstattung ist sehr subjektiv und zugunsten des Militärs, wodurch die Macht der Medien deutlich wird.

Diese Sequenz offenbart, wie traumatisiert Elvira ist. Mit leerem Blick verfolgt sie die Sendung. Es wird nicht klar, welches Erlebnis für das Trauma der Frau verantwortlich ist, es lässt sich jedoch mutmaßen, dass es etwas mit dem Verschwinden des Vaters zu tun hat. Sicher ist, dass er zum großen Teil Schuld an ihrer Unmacht trägt.

5.3.30. Gespräch über die Liebe

Nachts holt Marita ein Glas Wasser für ihre Großmutter, die erkältet ist. Die alte Frau erkundigt sich nach dem Wohlbefinden ihrer Enkeltochter und Marita fragt Adela, ob sie schon einmal verliebt gewesen sei. Die Großmutter bejaht die Frage und möchte wissen, ob sie denn verliebt sei, was Marita verneint. Sie dreht sich um und auf ihrer Wange ist eine Träne zu erkennen.

Macht und Machtlosigkeit

Adela ist aufgrund ihrer Erkältung machtlos. Sie liegt im Bett und ist auf Maritas Hilfe angewiesen. Auch Marita erlebt einen Moment der Machtlosigkeit, als sie lügen muss, was ihre Verliebtheit angeht. Dieses Gefühl der Unmacht wird durch die Träne auf ihrer Wange symbolisiert. Es konnten keine weiteren Indizien für Macht oder Machtlosigkeit festgestellt werden.

5.3.31. Biasutto schlägt die Tür ein

Marita verbringt den verregneten Vormittag auf der Herrentoilette, eingeschlossen in der Kabine. Als sie einen Schüler kommen hört, späht sie hinaus, wobei die Kamera ihre Perspektive einnimmt, und sie sieht, dass es Marini ist. Die Aufseherin uriniert und beginnt, anfangs vorsichtig und zaghaft, zu masturbieren. Der Orgasmus, der Moment ihrer höchsten Lust, den sie zum ersten Mal erlebt, kann als Klimax der Handlung festgemacht werden.

Marini ist längst verschwunden, als Biasutto an der Tür klopft. Die Aufseherin erschrickt und mit dem Slip in der Hand steht sie erstarrt in der Kabine. Da sie trotz mehrmaliger Aufforderung, ihren Namen, die Klasse und das Jahr zu nennen, stumm bleibt, tritt der Oberaufseher die Tür ein. Biasutto ist überrascht, dass sich Marita in der Kabine befindet und stellt sie zur Rede. Die Aufseherin ist aufgelöst und verstört, vorsichtig versucht sie sich

zu verteidigen und erklärt, dass sie hier arbeite; die Toilette sei der einzige Ort, wo die Schüler heimlich rauchen könnten.

Biasutto möchte, dass sie sich die Hände wäscht und während Marita beim Waschbecken steht, kontrolliert er die Kabine. Er dreht ihr das Wasser ab und reicht ihr ein Taschentuch zum Abtrocknen.

In der nächsten Einstellung läuft sie hysterisch-schluchzend den Gang entlang, bis sie stehen bleibt und laut aufheult.

Macht und Machtlosigkeit

Einerseits ist Marita in dieser Szene unmächtig, da sie ihre Lüste nicht unterdrücken kann. Eingeschlossen auf der Schultoilette macht sie ihre vermutlich erste sexuelle Erfahrung. Sie scheint so sehr die Kontrolle über sich verloren zu haben, dass sie ihrer Arbeit nicht mehr nachgeht, sondern die Zeit auf der Toilette verbringt, wo sie zur Voyeurin wird.

Marita belügt ihren Vorgesetzten und sich selbst, um ihre Tätigkeit, das Beobachten von jungen Männern auf der Toilette, zu legitimieren.

Wie bereits so oft erwähnt, geht von Marita jedoch auch Macht aus, bedenkt man, dass die Jugendlichen nichts davon wissen, beobachtet zu werden.

Als Biasutto auf die Toilette kommt, wird Maritas Machtlosigkeit deutlich: Eingeschüchtert und verängstigt steht sie in der Ecke, unmächtig zu handeln. Sie schämt sich, ist überfordert und kann ihre Gefühle nicht ordnen, wodurch sie erstarrt ist. Biasutto hämmert aggressiv gegen die Tür, mit immer lauter werdender Stimme fordert er auf, den Namen zu nennen. Er wirkt bedrohlich, was ihn mächtig erscheinen lässt. Dadurch, dass Marita nicht antwortet und Biasuttos Befehle nicht erhört, scheint seine Macht in Gefahr. Indem er Gewalt anwendet und die Tür eintritt, sichert er sie sich jedoch.

Marita versucht, sich zu rechtfertigen, was ihre Machtlosigkeit unterstreicht. Aus Verzweiflung und Angst weint sie, sie fühlt sich unmächtig. Biasutto hat Macht über die Situation. Er sagt ihr, dass sie sich ihre Hände waschen solle, was sie wie hypnotisiert befolgt. Ihr Vorgesetzter dreht ihr das Wasser ab und reicht ihr ein Taschentuch. Marita wirkt traumatisiert, ihre Bewegungen sind starr und sie wirkt wie gelähmt. Als sie alleine ist und den Gang schluchzend entlangläuft, wird deutlich, wie groß ihre Verzweiflung

wirklich ist. Vollkommen aufgelöst heult sie auf und schlägt sich auf ihre Stirn, was ihre Machtlosigkeit noch einmal deutlich werden lässt.

Auch die Kleidung unterstreicht die Machtpositionen. Während Biasutto einen schwarzen Anzug trägt, ist Marita in Weiß gekleidet.

5.3.32. Kopfschmerzen

Marita hat Kopfschmerzen, weswegen sie die Ärztin aufsucht. Diese diagnostiziert jedoch keine Krankheit und sagt, dass sie gesund sei. Entnervt bittet Marita um eine Tablette gegen die angeblichen Schmerzen.

Macht und Machtlosigkeit

Nach der für sie sehr unangenehmen Situation auf der Toilette möchte Marita krank geschrieben werden. Die Ärztin verfügt über Macht, denn sie stellt die Diagnose. Marita ist ihr ausgeliefert, wodurch sie machtlos ist.

5.3.33. Die Großmutter erzählt ihre Liebesgeschichte

Handlungsort dieser Sequenz ist die Wohnung. Marita sitzt mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter beim Abendessen und ist schlecht gelaunt. Sie spricht streng mit Elvira, die mit dem Löffel am Teller kratzt und Adela versucht, ihre Enkelin zu beruhigen.

Abends im Bett kommt die Großmutter noch einmal auf Maritas Frage, ob sie einmal verliebt gewesen sei, zurück. Sie erzählt ihre persönliche Liebesgeschichte, auf die Marita nicht eingeht.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Einheit geht Macht von Marita aus. Sie ist aggressiv und befiehlt ihrer Mutter, nicht mit dem Löffel am Teller zu kratzen. Als Elvira erneut, wenn auch unabsichtlich, das Geräusch produziert, zuckt sie zusammen und entschuldigt sich bei ihrer Tochter.

Im Bett erzählt die Großmutter ihre persönliche Liebesgeschichte. Sie war in einen Mann verliebt, der nach Córdoba gehen musste, weshalb sie nicht in der Lage war, eine Liebesbeziehung mit ihm zu führen.

5.3.34. Der Diavortrag

In der Schule drückt Marita Dias weiter, auf denen Schlachtfelder dargestellt sind, wobei sie unkonzentriert wirkt. Marini und ein Freund drehen sich um und tuscheln und kichern über Marita, was ihr nicht entgeht. Plötzlich ist ein Lärm zu hören, der von hinten, wo Marita steht, kommt. Die Schüler drehen sich zu ihr um und lachen. Verloren und kraftlos steht Marita da, erst als ihr die Klassenlehrerin einen Blick zuwirft, ermahnt sie die Jugendlichen. Ihre Aufforderung, leise zu sein, wirkt schwach.

Im Anschluss verlässt sie mit den Schülern die Klasse und sie gehen den Gang entlang. Als Marita die schwere Holztür zu schließen versucht, kommt ihr Biasutto zur Hilfe. Die Aufseherin gibt sich schüchtern und ist abweisend.

Macht und Machtlosigkeit

Marita wirkt müde, unkonzentriert und traurig. Macht geht von Marini aus, der über sie tuschelt. Die Aufseherin ist unmächtig, sie kann nicht eingreifen.

Auch ihre Arbeit führt sie ungenau aus. Da ihr etwas zu Boden fällt, was die Aufmerksamkeit und den Spott aller Schüler auf sich zieht, wirkt sie unprofessionell und in Folge machtlos.

Überdies ist sie im Umgang mit den Schülern schüchtern und gedankenverloren; sie scheint auch diese Machtposition verloren zu haben.

Im Gespräch mit Biasutto verhält sie sich abweisend und reserviert und auch Biasutto behandelt sie kühler als sonst. Er nennt sie zum ersten Mal María Teresa.

5.3.35. Anruf von Biasutto

In der Straßenbahn wirkt Marita wie in Trance. Sie sitzt mit geschlossenen Augen auf der Bank und anders als sonst, feilt sie ihre Nägel nicht.

Zu Hause hilft sie ihrer Großmutter, die gerade Besuch von einer Kundin hat, die zur Anprobe gekommen ist. Maritas Mutter bittet ihre Tochter zum Telefon; ein gewisser Carlos würde warten. Die Aufseherin ist überrascht und spricht anfangs distanziert und etwas unhöflich mit ihrem Vorgesetzten. Dieser versucht sich zu entschuldigen und in alter Manier behandelt er die junge Frau freundlich, fast liebevoll. Er versichert ihr, dass er mit

ihrer Arbeit zufrieden sei und nennt sie auch wieder Marita. Diese gibt sich jedoch schuldbewusst und sagt, dass er getan hätte, was zu tun sei.

In der nächsten Einstellung sitzt sie wieder bei ihrer Großmutter und deren Kundin im Zimmer. Gedankenverloren beobachtet sie das Gespräch zwischen den beiden Damen.

Macht und Machtlosigkeit

Nach wie vor ist Marita von dem Erlebnis in der Toilettenkabine traumatisiert. Sie wirkt müde, schwach und nachdenklich, wodurch sie in der Straßenbahn fast ohnmächtig scheint.

Im Gespräch mit Biasutto legitimiert sie sein forsches, hartes Verhalten dadurch, dass sie sich selbst die Schuld an der unangenehmen Situation gibt.

5.3.36. Die Türen bleiben verschlossen

Die Aufseher haben sich in der Aula versammelt und werden von Biasutto und dem Direktor darüber aufgeklärt, dass die Schüler nicht mehr über den Haupteingang, der zum Plaza de Mayo führt, entlassen werden dürften. Biasutto versucht, Blickkontakt mit Marita aufzunehmen und lächelt sie an, doch sie sieht ernst zu Boden.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser kurzen Einheit können kaum Zeichen von Macht oder Machtlosigkeit festgestellt werden. Vom Direktor und Biasutto geht Macht aus, da sie die Aufseher über die weitere Vorgangsweise aufklären.

In Hinsicht auf Marita ist Biasutto unmächtig, da sein Lächeln von der Aufseherin ignoriert wird.

5.3.37. Marita und Biasutto in der Toilette

Marita befindet sich abermals in der Kabine auf der Herrentoilette. Anders als sonst steht sie jedoch mit starrer Mine und verschränkten Armen in der Ecke und wartet. Als Biasutto klopft, öffnet sie vorsichtig und steckt den Kopf heraus. Der Oberaufseher erkundigt sich, ob es Neuigkeiten gebe, was sie verneint. Als sie Schritte hören, drängt sich Biasutto in die Kabine. Gemeinsam stehen sie an die Wand gelehnt da und hören, wie ein Schüler

defäkiert. Marita muss lächeln, Biasutto fühlt sich sichtlich unwohl und reicht ihr ein Taschentuch, das sie sich zur Nase hält. Marita macht ihren Vorgesetzten darauf aufmerksam, dass der Schüler gegangen sei und schlägt vor, die Toilette zu verlassen. Biasutto stimmt zu und gemeinsam verlassen sie den Raum.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Sequenz können kaum neue Zeichen von Macht oder Machtlosigkeit festgestellt werden.

Auffällig ist, dass sich Marita, als Biasutto draußen steht, schüchtern und zurückhaltend gibt. In der Kabine ist es dann Marita, die das Sagen hat. Sie schlägt ihrem Vorgesetzten vor, die Toilette zu verlassen, wobei dies wie eine Aufforderung klingt. Biasutto befolgt ihre Anordnung, wodurch er unmächtig ist.

5.3.38. Die Prügelei

In der Pause beaufsichtigen Marita und Esteban die Schüler am Gang. Die Aufseherin geht Richtung Herrentoilette und bleibt vor der Schwingtür stehen. Als sie sieht, wie Marini und ein anderer Junge eine Prügelei beginnen, holt sie Esteban. Gemeinsam trennen sie die beiden Streithähne und bringen sie zum Direktor. Auf dem Weg dorthin erkundigt sich Marita bei Marini, warum sie gestritten hätten, doch sie bekommt keine Antwort. Marini blutet und die Krawatte sitzt locker. Sie weist ihn streng darauf hin, sie fest zu ziehen. Von draußen sind bereits erste Sirenen zu hören, die auf den Beginn des Falklandkrieges hinweisen.

In der nächsten Einstellung sitzt Marita zwischen den Zöglingen auf der Bank vor dem Büro des Schuldirektors. Vorsichtig und unauffällig streift sie Marinis Hand. Dieser erwidert die Berührung nicht; nur zögerlich sieht er die Aufseherin an. Als der Direktor die Tür öffnet, scheint er Marita dankbar zu sein und wirft ihre einen lobenden Blick zu. Marita gibt an, nicht zu wissen wer begonnen hätte. Die beiden Zöglinge treten ein und Marita bleibt noch für einen Moment vor der Tür stehen, bis Esteban sie auffordert, zu gehen.

Macht und Machtlosigkeit

In dieser Einheit geht vor allem von Marita Macht aus. Sie scheint durch das Einschreiten in die Prügelei plötzlich wie verwandelt. Auf dem Weg zum Direktor spricht sie Marini an und möchte wissen, warum sie gestritten hätten. Der Schüler antwortet nicht und Marita befiehlt ihm, die Krawatte zu festigen, wodurch sie ihm ihre Machtposition vor Augen hält. Als sie warten, fasst die Aufseherin ihren Mut zusammen und streichelt die Hand des Schülers. Zum ersten Mal geht sie offensiv vor.

Durch den lobenden Blick des Direktors ist Marita stolz. Sie wirkt zufrieden und mächtig. Es scheint, als würde doch noch alles positiv für sie ausgehen.

5.3.39. Im Festsaal

Der Übergang zu dieser Sequenz erfolgt über eine Tonbrücke. Die gesamte Schule hat sich im Festsaal zusammengefunden und singt die Nationalhymne. Biasutto befindet sich auf der Galerie und hat somit Überblick über alle Schüler und Aufseher, die unten stehen.

Just in dem Moment, in dem er zu Marita sieht, tauscht sie unübersehbare Blicke mit Marini aus. Biasutto schaut sich kurz im Saal um und stimmt dann besonders kräftig an.

Macht und Machtlosigkeit

Biasutto steht als Oberaufseher auf der Galerie, von wo aus er einen Blick auf beinahe alle, die sich im Raum befinden, hat.

Durch seine Position im Saal und dadurch, dass er Marita in einem ihrer intimsten Momente mit dem Schüler Marini beobachtet, verfügt er über Macht. Marita ist sich der schlimmen Konsequenzen des Blickkontaktes noch nicht bewusst und deshalb unmächtig.

5.3.40. Die Vergewaltigung

Zu Beginn dieser Sequenz, die beinahe zehn Minuten dauert, bringt Marita die Schüler, wie vom Direktor verordnet, zum Seitenausgang und entlässt sie, wobei sie selbstbewusst und energisch vorgeht. Von draußen ist bereits das Heulen der Sirenen hörbar.

Biasutto erscheint und bittet Marita, mitzukommen. In nettem Ton teilt er ihr mit, dass er etwas gefunden habe, was sie interessieren würde. Nach kurzer Widerrede folgt ihm die Aufseherin. Wieder bleibt sie stets einen kleinen Schritt hinter ihrem Vorgesetzten, auf

dessen Gesicht sich ein leichtes Lächeln breitmacht. Er führt sie in die Kabine in die Herrentoilette und fragt sie, was sie sehe. Marita ist schüchtern, vorsichtig schaut sie in den Abfluss. Sie sagt ihm zögerlich, dass sie nichts sehe. Biasutto stimmt ihr zu, es sei nichts zu sehen. Auch er betritt die schmale Kabine und schließt die Tür ab.

Er stellt die Aufseherin zur Rede und fragt sie, was sie die ganze Zeit über auf der Toilette getan hätte. Marita, die in die Ecke gedrängt wird, wagt es nicht, Biasutto in die Augen zu sehen. Leicht von unten und mit nervöser Stimme versucht sie ihm zu erklären, dass sie die Schüler, die heimlich rauchen, gesucht hätte. Der Oberaufseher glaubt ihr nicht und wirft ihr vor, die Buben ausspioniert zu haben. Marita versucht, sich zu verteidigen. Sie schämt sich, steht in der Ecke, mit Blick zu Boden und versucht, ihre Handlungen zu rechtfertigen. Sie weist die Anschuldigungen zunächst von sich. Als Biasutto von ihr wissen möchte, ob sie sich sicher sei, antwortet sie nicht. Sie weint und mit gesenktem Blick schluchzt sie auf. Während von draußen Sirenen zu hören sind, redet sich Biasutto immer mehr in Rage und beschuldigt Marita, sie alle angelogen und ihn hintergangen zu haben, obwohl er doch immer hinter ihr gestanden hätte. Marita schüttelt den Kopf. Sie entschuldigt sich leise, wobei sie es nicht schafft, ihm ins Gesicht zu sehen.

Biasutto nimmt ihr Kinn und richtet ihren Kopf auf. Er fragt sie, warum sie das getan hätte. Da sie nicht antwortet, fragt er noch einmal, diesmal eindringlicher, nach dem Warum. Marita wendet ihren Blick ab und Biasutto beginnt, grob ihr Gesicht zu berühren. Seine Hand gleitet unter ihre Bluse und in Marita macht sich Panik breit. Leise protestiert sie und wie gelähmt lässt sie die rauen Berührungen ihres viel kräftigeren Vorgesetzten über sich ergehen. Schwach schlägt sie um sich, sie hat keine Chance, sich zu wehren. Biasutto hält ihr, während er in sie eindringt, den Mund zu, seine groben Hände umfassen ihren zarten Hals und Marita heult auf. Sie schreit leise, hustet und mit Gesicht gegen die Wand muss sie die Vergewaltigung über sich ergehen lassen.

Wie ein Stück Fleisch lässt Biasutto Marita gegen die Wand gelehnt in der Kabine zurück. Während er seine Hände wäscht und die Frisur richtet, sackt die junge Frau zusammen. Fast ohnmächtig vor Schmerz, weint und wimmert sie leise vor sich hin. Die Kamera nimmt kurz Biasuttos Perspektive ein. Im Spiegel beobachtet er, wie Marita zusammengekauert am Boden sitzt. Als ob nichts geschehen wäre, geht er zu ihr hin und ermahnt sie, aufzustehen. Nervös schlägt Marita auf Biasutto ein, der sich wieder abwendet. Sie richtet sich auf und schleppt sich zum Wasserhahn. Mit offenem, vom Gewaltakt zerzausten Haar und mit

kraftlosen Bewegungen wäscht sie sich die Hände. Als ihr Biasutto ein Taschentuch anbietet, stößt sie ihn weg. Die Kamera nimmt nun ihre Perspektive ein. Mehrmals atmet Marita tief ein, sie schüttelt sich das Wasser von den Händen und beobachtet Biasutto, der hinter ihr steht und sich ironischerweise eine Zigarette anzündet. Er geht in die Kabine, in der er sie Minuten zuvor vergewaltigt hat, und befiehlt ihr mit strengem Ton, am nächsten Tag in der Schule zu erscheinen. Marita schnauft auf, sie öffnet ihre Tasche und ergreift ihre Feile.

Neben dem Geräusch des plätschernden Wassers aus der Leitung und den lauter werdenden Geräuschen von der Straße, attackiert Marita ihren Vorgesetzten mit der Feile. Mehrmals sticht sie mit aller Kraft auf ihn ein, wobei sie aufschreit. Biasutto sackt zusammen und auf der weißen Wand wird ein großer Blutfleck sichtbar. Die Handkamera, mit der die gesamte Sequenz aufgenommen ist, macht einen Schwenk durch den Raum. Hilflos liegt Biasutto am Boden und ruft verzweifelt nach Marita, die die Toilette längst verlassen hat.

Mit langsamen Schritten, wie hypnotisiert, bewegt sich die Aufseherin durch das leere Schulgebäude. Die Stimmen vom Plaza de Mayo werden lauter, in einer Weitaufnahme wird der Hof der Schule sichtbar, den Marita verlässt. Zur intradiegetischen Musik mischt sich nun auch extradiegetische. Hierbei sind Parallelen zu sehen: Draußen beginnt der Krieg, der für das Land das Ende der Diktatur einläutet – und auch Marita hat sich aus dem System befreit.

Macht und Machtlosigkeit

Zu Beginn der Einheit scheint es, als hätte Marita ihr Selbstbewusstsein den Schülern gegenüber wieder zurück erlangt. Sie spricht selbstsicher und bestimmt mit den Jugendlichen und auch als Biasutto erscheint und möchte, dass sie mitkommt, protestiert sie. Sie weist ihn entschieden darauf hin, dass sie alle das Gebäude zu verlassen hätten, wodurch sie mächtig scheint.

Da ihr Vorgesetzter jedoch darauf insistiert, ihr etwas zeigen zu wollen, lässt sie sich überreden und folgt ihm. Ohne den Schutz der anderen Aufseher und Schüler, fühlt sie sich unmächtig. Sie bleibt beim Gehen stets einen Schritt hinter Biasutto und gibt sich auch auf der Toilette schüchtern und vorsichtig.

Als er sie beschuldigt, gar keine rauchenden Schüler gesucht zu haben, verteidigt sie sich nur schwach. Sie wagt es nicht, ihm in die Augen zu schauen, wodurch sie machtlos wirkt. Zusammengekauert steht sie in der Ecke, schämt sich und ist verzweifelt.

Als Biasutto die Tür schließt, ist Marita eingesperrt; sie fühlt sich bedrängt und verfügt über keinerlei Macht. Auch als sie ihren Vorgesetzten leise um Verzeihung bittet, vermittelt dies Machtlosigkeit.

Dass es für sie keinen Ausweg gibt, wird Marita schnell klar. Niemand befindet sich mehr in der Schule, sie ist ihrem Vorgesetzten, dadurch dass sie ihm auch körperlich unterlegen ist, machtlos ausgeliefert. Während Biasutto die junge Aufseherin vergewaltigt, hält er seine Hand so auf Maritas Hals, dass er sie jeden Moment erwürgen könnte.

Nach der Vergewaltigung sitzt sie beinahe ohnmächtig am Boden. Unfähig sich zu bewegen, erleidet sie Schmerzen und ist traumatisiert, was alles Indizien für ihre Machtlosigkeit sind. In dieser Situation, der Vergewaltigung, ein Nomen, das das Wort Gewalt beinhaltet, ist es Biasutto, der Macht besitzt – auch wenn Hannah Arendt Gewalt als Nullpunkt von Macht sieht.

Biasuttos Anweisung, aufzustehen, befolgt sie; sie geht zum Waschbecken. Als er ihr ein Tuch reicht, schlägt sie seinen Arm hysterisch, aber entschieden weg. In diesem Moment wird klar, dass sie handeln wird.

Die Feile wird zu Maritas Waffe und gibt ihr plötzlich Macht. In einer bewussten Handlung geht sie auf Biasutto los, sticht auf ihn ein und rächt sich an ihm. Dessen Macht verkehrt sich in diesem Augenblick in Machtlosigkeit. Verwundet bleibt er am Boden liegen, unmächtig, aufzustehen. Er ist auf die Hilfe der Aufseherin angewiesen und bittet sie, ihn nicht liegen zu lassen. Doch Marita hat die Toilette bereits verlassen. Am Ende ist es die Aufseherin die, wenn auch traumatisiert und geschockt, Macht besitzt. Sie hat durch den bewussten Racheakt, der keineswegs eine Affekthandlung war, über Biasuttos Leben entschieden.

Durch die Weitaufnahme am Schluss wird noch einmal die Größe der Apparatur im Vergleich zu Marita, die alleine durch das leere Gebäude geht, deutlich.

(vgl. Internetquelle 1)

5.3.41. Archivmaterial; Abspann

In der letzten Einheit wird zunächst Archivmaterial gezeigt. Menschenmassen haben sich am Plaza de Mayo versammelt, um Leopoldo Galtieris Rede anlässlich des beginnenden Falklandkrieges zu hören. Bevor der Abspann beginnt, erscheinen einige Zeilen, in denen erklärt wird, dass der Falklandkrieg der Militärdiktatur ein Ende gesetzt hatte und es 1983 nach sieben Jahren Militärdiktatur zu ersten demokratischen Wahlen gekommen war.

6. Conclusio

Im ersten, theoretischen Teil der Arbeit wurden mehrere Konzepte zu Macht vorgestellt. Nachdem unter anderem Max Webers, Heinrich Popitz' und Hannah Arendts Thesen skizziert worden waren, wurde in einem Zwischenresümee festgehalten, was in dieser Arbeit unter Macht verstanden wird. Auch Michel Foucaults Studien zu Disziplin und Überwachung wurden präsentiert, um zu zeigen, dass Bewachung als potenzielle Form der Machtausübung gesehen werden kann.

In einem nächsten Schritt wurde die filmwissenschaftliche Methode vorgestellt. Im Anschluss daran wurden die Geschichte sowie die Filmgeschichte Argentiniens konturiert, wobei der Fokus auf den Jahren der Militärdiktatur und der Zeit unmittelbar danach lag.

Bei der Untersuchung der 41 Sequenzen im praktischen Teil der Arbeit bestätigte sich das, worauf im Theorieteil bereits mehrmals hingewiesen worden war: In der umfassenden Filmanalyse wurde deutlich, dass Macht vor allem in zwischenmenschlichen Beziehungen zum Tragen kommt und, dass es zahlreiche Erscheinungsformen gibt. Alle Figuren sind von Beginn an in einem Kreislauf von Herrschaft und Unterwerfung, Bewachen und Überwachen gefangen.

Biasutto verfügt als Oberaufseher über Macht gegenüber Marita, ihren Kollegen und den Schülern. Er ist neben seiner beruflichen Position und seiner Physiognomie auch deshalb mächtig, weil er repressiv, berechnend und wissend ist.

Auch Marita fügt sich schnell in diesen Kreislauf von Macht ein. Während sie den Schülern gegenüber streng und autoritär entgegentritt, und somit ihre Macht sichert, gibt sie sich in der Gegenwart ihres Vorgesetzten schüchtern und vorsichtig. Lange wagt sie es nicht, ihm zu widersprechen und auch für ihr Vorhaben, die Schüler beim Rauchen zu erwischen, holt sie sich seine Autorisierung.

Die Machtbeziehung zwischen Marita und Biasutto erlebt eine Wende, als der Oberaufseher die junge Frau auf der Toilette überrascht und die Tür eintritt. Von da an verhält sie sich distanziert und abweisend. Biasutto weiß seine Macht in Gefahr. Er ruft bei ihr zu Hause an

und versucht, sich zu entschuldigen. Doch Marita bleibt ihrem Vorgesetzten gegenüber kühl, wodurch sie zunächst mächtig erscheint.

In der vorletzten Sequenz des Films, der sehr ausführlich analysierten finalen Katastrophe, verkehrt sich Maritas Macht ihrem Vorgesetzten gegenüber ins Gegenteil. Sie wird vergewaltigt und ist der Situation machtlos ausgeliefert. Ihre brutale Entjungferung kann als Deflorierung auf allen Ebenen verstanden werden (vgl. Internetquelle 1): Marita handelt nach dem Gewaltakt zum ersten Mal bewusst. Sie attackiert ihren Vorgesetzten mit der Feile, sticht mehrmals auf ihn ein und lässt ihn verwundet zurück.

Die Zigarette, die die Großmutter raucht, erweckt durch ihre phallusartige Symbolik Maritas Neugierde an der Sexualität und dem anderen Geschlecht. (vgl. Internetquelle 31) Der Schüler Marini zieht die ganze Aufmerksamkeit der Aufseherin auf sich, und es ist er, der über Macht verfügt. Anfangs ist Marita zu unsicher und zu schüchtern, seinem Blick standzuhalten. Später verfolgt sie ihn heimlich auf die Toilette und wird dort zur Voyeurin. (vgl. Internetquelle 31) Dass sie der Situation unmächtig ist, wird durch die Ohnmachtsszene noch einmal deutlich. Marita kann ihre Gefühle nicht mehr unterdrücken, sie weiß nicht, wie sie mit den für sie neuen Emotionen von Lust und Begierde umzugehen hat. Der Schüler Marini verfügt über geschlechtsspezifische Macht gegenüber Marita, derer er sich nicht bewusst ist. Andererseits ist er ihr dadurch, dass er nicht weiß, dass sie ihn stets beobachtet und verfolgt, machtlos ausgeliefert.

Nachdem Biasutto Marita in der Toilette überrascht, geht sie offensiv vor. Die Aufseherin scheint dadurch, dass sie sich von ihrem Vorgesetzten immer weiter distanziert, im Umgang mit dem Schüler einerseits an Selbstbewusstsein gewonnen zu haben, andererseits, immer mehr den Verstand und die Kontrolle über sich zu verlieren. Nach der Prügelei auf der Toilette erlebt die Beziehung zwischen der Aufseherin und Marini einen Höhepunkt, indem Marita vorsichtig die Hand des Jungen berührt.

Die Schüler sind den Aufsehern und Lehrern machtlos ausgeliefert. Sie sind Objekte, die zu funktionieren haben. Im Gleichschritt marschieren sie durch das Gebäude, mit starrem Blick nach vorne werden sie ständig kontrolliert und pausenlos bewacht, wodurch sie unmächtig erscheinen. Sie wurden zu einer kongruenten, funktionierenden Masse erzogen, von der es niemand zu widersprechen wagt.

Generell kann die ganze Schule als Apparat der Überwachung gesehen werden, in dem jeder dieser ständig ausgesetzt ist. Marita sagt selbst, als sie sich vor Biasutto rechtfertigt, dass die Toilette der einzige Ort sei, in dem die Schüler unentdeckt rauchen könnten.

Nicht nur durch die Aufseher, sondern auch durch die Architektur der Schule, die Arkaden im Innenhof und die vielen Fenster, wissen sich die Schüler immer beobachtet. Es geht also vom Gebäude Macht aus, was stark an den im Theorieteil der Arbeit beschriebenen Panoptismus erinnert.

Als ein Zögling im Biologiesaal zu lachen beginnt, wird seitens der Schule sofort mit Sanktionen geantwortet. Ganz im Sinne Foucaults ist neben dem ununterbrochenen Blick auch ein Belohnungs- und Bestrafungssystem nötig, um die Disziplin zu sichern. (vgl. Internetquelle 12)

Immer wieder stellte sich bei der Analyse der Sequenzen die Frage, inwieweit die Schule als Allegorie auf die Diktatur verstanden werden kann. In einem Interview äußerte sich Regisseur Lerman wie folgt dazu:

„Yo hablo de un proceso metonímico: narrar la parte para ver el todo. (...) Sin embargo no considero se trate de una historia metafórica, la trama es la trama y está defendida desde adentro, su verosímil también y el accionar de los personajes, inclusive las imágenes documentales del final tienen su correlato en la ficción.“ (Lerman; Internetquelle 1)

Auch wenn immer wieder auf die Parallelität zwischen Schule und Diktatur angespielt wird, – so wie in der Begrüßungsrede des Direktors im Biologiesaal – erzählt der Film ohne Zweifel eine eigene Geschichte; nämlich eine persönliche Geschichte der Macht, der Repression und der Unterwerfung unter ein permanent kontrollierendes System. Die Frage danach, inwieweit dieses die innere Unterdrückung der Protagonistin beeinflusst, bleibt offen.

7. Zusammenfassungen

7.1. Resumen en español

El tema de este trabajo es la película argentina „La mirada invisible“ (2010), dirigida por Diego Lerman. La trama se desarrolla en el *Colegio Nacional de Buenos Aires*, una escuela de élite, durante las previas semanas a la guerra de Malvinas en el año 1982. La historia es narrada desde el punto de vista de María Teresa, una joven perceptora tímida e insegura de sí misma, que se adapta rápidamente al sistema. Desde el principio su jefe Biasutto, la encarnación física del terrorismo de estado (vgl. Internetquelle 1), le indica el riguroso método de control disciplinario de la escuela. Los alumnos deben disciplinarse, todo el tiempo están controlados y vigilados.

Esta tesina se dedica al análisis del poder y de la impotencia en la película. ¿Cuándo disponen los protagonistas de poder y por qué? Cuáles son los símbolos de poder y, en parte, cómo los subraya la perspectiva de la cámara? La intención es hacer visible relaciones y acciones de poder.

Para ser capaz de encontrar respuestas a esas preguntas, es imprescindible discutir varios conceptos y teorías de poder. Por eso, el primer capítulo presenta aquéllas de Max Weber, el que define poder como „la probabilidad de que un actor dentro de un sistema social esté en posición de realizar su propio deseo, a pesar de las resistencias.“ (Internetquelle 32) Además, se presentan los conceptos e ideas de la filósofa Hannah Arendt, porque considera poder y violencia como dos cosas que se excluyen – al contrario de todas las otras teorías.

Aparte, se describen las teorías de French y Raven, John Galbraith y Heinrich Popitz. Después de un resumen corto, en el que se explica que en este trabajo se ve la violencia como un aspecto de poder, se discute el panoptismo según Foucault con el fin de demostrar que la vigilancia puede ser vista como una forma de poder.

El capítulo siguiente se dedica al método de análisis: Al principio se explica la diferencia entre el análisis científico de una película y el análisis trivial, que todos hacemos después de

haber visto un filme. A continuación se presenta el método de análisis utilizado en la parte práctica: En el análisis de la macroestructura se examinan, entre otros, el tema de la película que es el poder, los personajes principales, la estructura del filme y la perspectiva narrativa.

Para realizar el análisis de la microestructura, que sigue, primero subdividí la película en 41 secuencias cortas. Antes de investigar, cuales serían los símbolos y acciones de poder e impotencia en cada unidad, se describe el argumento de cada una. Adopté este método de Doris Mikolasch y Sonja Schöllhammer, que publicaron en 2003 una tesina, en la que analizaron aspectos de poder en tres películas, entre ellas el filme español „Hable con ella“. Aparte, en este capítulo se presenta el modelo básico del análisis de una película según Werner Faulstich, porque se adoptan también algunos aspectos de su método.

Sigo con la parte histórica, empezando con la historia del país. El foco está en el periodo de la dictadura militar. En 1976, la presidente Isabel Perón fue detenida. Una junta de comandantes asumió el poder y comenzó el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*. El teniente Jorge Videla tomó la posesión de la presidencia y el régimen militar puso „en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado para instaurar terror en la población y así imponer el ‚orden‘, sin ninguna voz disidente.“ (vgl. Internetquelle 33)

Entre 1976 y 1983 mucha gente se exilió y, entre otros, muchos intelectuales „desaparecieron“. Actualmente se da por sentado que 30 000 personas murieron durante la „guerra sucia“, como se denomina este periodo hoy.

En 1983, después de siete años de terror, las primeras elecciones democráticas, las cuales ganó Raúl Alfonsín, tuvieron lugar. Se desveló por la reconstrucción de la democracia, por lo cual se le aprecia mucho en la Argentina.

A continuación de este capítulo, se expone la historia del cine argentino, empezando a los finales del siglo XIX. El foco está de nuevo en los años de la última dictadura y en aquellos después. Durante este tiempo muchos cineastas se marcharon de la Argentina al extranjero, porque fue la única forma de escapar de la censura muy estricta.

A los principios de los años 80, directores empezaron a ocuparse de la dictadura militar, primero narrando a través de un lenguaje simbólico. Se publicaron películas como „Últimos días de la víctima“ o „Plata dulce“.

Después de la dictadura, casi todos los filmes producidos se dedicaron a los crímenes cometidos durante esta fase. La película más conocida es „La historia oficial“, dirigida por Luis Puenzo, que ganó el Oscar a la mejor película extranjera en 1986. El filme se trata de una familia que pertenece a la clase media alta argentina. Alicia es profesora y enseña la „historia oficial“ en el colegio, Roberto es un cómplice de los autoridades del régimen. Abusó de su poder para robar la hija de una madre desaparecida. Roberto le hace creer a su esposa que una madre le regaló la hija y Alicia cree este cuento más de cinco años. Una amiga exiliada despierta la curiosidad de Alicia y ella empieza a investigar sobre el origen de su hija Gaby.

En Argentina no solo se supera el pasado traumático a través de películas, sino se fundaron asociaciones y se realizaron muchos proyectos para recordar a los desaparecidos.

Una asociación son „Las Madres de Plaza de Mayo“. Fue formada durante la dictadura con el fin de recuperar con vida a los detenidos. Luego, después de la dictadura tuvieron el fin de exigir responsabilidad a los militares. Otra asociación de derechos humanos son las „Abuelas de Plaza de Mayo“. Tienen como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados-desaparecidos y crear las condiciones para prevenir la comisión de ese crimen de lesa humanidad y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables. Hasta agosto de 2014 las Abuelas han recuperado la identidad original de 115 nietos.

Además, se erigieron lugares conmemorativos, como el Parque de la Memoria en Buenos Aires o el Museo de la Memoria en la antigua Escuela de la Mecánica de la Armada.

Después de la parte teórica, me dedico a la parte práctica, el análisis de „La mirada invisible“. Empiezo este capítulo con una biografía corta del director. Diego Lerman nació en Buenos Aires el 24 de Marzo de 1976, el día del golpe del estado. Estudió, entre otros, diseño de imagen y sonido en la universidad de Buenos Aires. Hasta hoy, publicó cuatro largometrajes, entre ellos „Tan de repente“ (2003) y „Mientras tanto“ (2006). „La mirada invisible“ de 2010 es su tercer largometraje.

A continuación, en el análisis macroestructural, se define el poder como tema de la película. Sigo con la estructura de la película, que está construida como una tragedia en cinco actos.

Después, se hace el análisis temporal. Así que el tiempo interno de la película (algunos meses) es mucho más largo que el tiempo externo (97 minutos), se trata en cuanto al ritmo narrativo de una contracción.

Además, en esta parte de la tesina se analiza la perspectiva narrativa: Se ve todo desde el punto de vista de Marita, sus ojos son la entrada al mundo que está narrado en el filme.

El argumento se desarrolla en el Colegio Nacional de Buenos Aires, donde la protagonista, Marita, empieza a trabajar como perceptora. La mujer es muy tímida, reprimida e insegura y está en búsqueda de su identidad. Un alumno, Marini, despierta a cierto deseo confuso en Marita, que no sabe cómo manejarlo. Cada pausa va al baño de varones para observar a los alumnos bajo el pretexto de controlar si fuman secretamente.

Marita vive con su madre Elvira y su abuela Adela, con la cual comparte el dormitorio. Su mamá está enferma mental e inestable psíquicamente. No se sabe por qué, pero es muy probable que esté relacionado con la desaparición del padre.

Otro personaje principal es el jefe de los perceptores, Carlos Biasutto. Es un hombre grande, elegante y autoritario. Al principio es muy amable con Marita y se preocupa de la nueva empleada, probablemente con el fin de empezar una relación amorosa. Pero rápidamente se da cuenta de que su comportamiento solo es un máscara y que en realidad es un personaje muy oscuro con potencial agresivo.

El fin de esta tesina es hacer visible las acciones y relaciones de poder e impotencia. Después del análisis de las 41 secuencias, pude verificar lo que he presentado en la teoría: Encontramos poder sobre todo en sistemas sociales. En la escuela pude identificar tres relaciones de poder: aquélla entre Marita y Biasutto, entre Marita y Marini, y entre Marita y los alumnos restantes.

Al principio es Biasutto, que dispone de poder en la relación con la joven perceptora. Ella es tan tímida, que casi no se atreve a mirarle a la cara. Cuando quiere espiar a los alumnos en

el baño de varones, pide permiso a su jefe. Con el tiempo gana un poco de confianza y cuando Biasutto toca su brazo, lo quita. Pero eso es una excepción y es obvio que es Biasutto, que tiene el poder – por su profesión, su autoridad, su estatura y su seguridad en sí mismo.

Cuando Biasutto sorprende a Marita en el baño y derriba a patatas la puerta, ella está tan intimidada, que se comporta muy reservada en las semanas siguientes. El poder de Biasutto está amenazado y él pide disculpas en vano. En la penúltima secuencia, el jefe viola a Marita en el baño. Ella no puede defenderse, es impotente porque no hay nadie más en el edificio. Pero Marita se venga en Biasutto. Después de la violación, lo ataca con su lima y lo deja herido al suelo. Al final es Marita, que dispone de poder.

La segunda relación de poder es aquélla entre Marita y el alumno Marini. Ambas disponen de la misma manera de poder. Al principio Marita es muy tímida y evita la mirada del alumno, pero empieza a seguirle a escondidas y registra su cartera , lo que le da poder. Al otro lado, Marita pierde la razón por él y Marini dispone de poder por su sexo. El poder en la relación entre Marita y el alumno parece equilibrado.

La tercera relación es aquélla entre Marita y los alumnos en general. Marita habla desde el primer momento de una manera muy estricta y autoritaria con los jóvenes. Su posición en el aula subraya su posición de poder, porque está sentada en un podio, cuando controla la asistencia de los alumnos. Todo el tiempo vigila y controla a los jóvenes. Después de la visita sorprendente de Biasutto en el baño, Marita parece muy distraída, también en el aula. Cuando los alumnos se ríen de ella, no reacciona inmediatamente y por un momento parece débil e impotente.

En suma, la escuela es un lugar, en el que todos están cautivados en un sistema de poder y vigilancia permanente.

7.2. Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Machtbeziehungen und -strukturen im argentinischen Film „La mirada invisible“ aus dem Jahr 2010. Im ersten Teil werden verschiedene Theorien zu Macht, Gewalt und Herrschaft vorgestellt, darunter jene Max Webers, Heinrich Popitz' und Hannah Arendts. Auch Michel Foucaults Studien zur Disziplinargesellschaft und Überwachung werden skizziert. Im zweiten Teil folgt auf die Makroanalyse, bei der unter anderem die Protagonisten, das Thema und Raum und Zeit untersucht werden, die Mikroanalyse. Durch die Erstellung eines Sequenzprotokolls, das den Film in 41 Einheiten unterteilt, können Macht und Machtlosigkeit systematisch untersucht werden.

8. Verzeichnisse

8.1. Bibliographie

8.1.1. Internetquellen

Internetquelle 1: www.lamiradainvisible.com.ar/GacetillaLMI6-8.pdf

Internetquelle 2: www.koeblergerhard.de/der/DERM.pdf

Internetquelle 3: www.zeit.de/2008/31/OdE40-Macht

Internetquelle 4: http://www.philso.uni-augsburg.de/lehrstuehle/soziologie/sozio1/medienverzeichnis/Bosancic_WS_07_08/GK_max_weber_PP.pdf

Internetquelle 5: <http://www.orange-press.com/programm/alle-titel/absolute-max-weber.html>

Internetquelle 6: <http://www.hannah-arendt-hannover.de/lebenslauf.htm>

Internetquelle 7: <http://www.daswirtschaftslexikon.com/d/macht/macht.htm>

Internetquelle 8: <http://www.zeit.de/1987/40/wer-herrscht-ueber-wen>

Internetquelle 9: <http://www.zeit.de/1987/40/wer-herrscht-ueber-wen/seite-2>

Internetquelle 10: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Disziplinarmacht>

Internetquelle 11: <http://www.die-grenze.com/foucault/ff6.html>

Internetquelle 12: <https://selbstgestaltung.wordpress.com/2011/06/13/mittel-der-abrichtung/>

Internetquelle 13: <https://selbstgestaltung.wordpress.com/2011/06/13/mittel-der-abrichtung/>

Internetquelle 14: <http://blogs.uni-siegen.de/webvideo/2014/05/09/textbesprechung-michel-foucault-der-panoptismus/>

Internetquelle 15: <http://paxxreloaded.wordpress.com/2010/12/12/die-webcam-im-kuhlschrank-formen-des-panoptismus-in-der-heutigen-gesellschaft/>

Internetquelle 16: <http://www.welt.de/politik/ausland/article111675709/Betaeubte-Opfer-fielen-wie-kleine-Ameisen-ins-Meer.html>

Internetquelle 17: https://www.planet-wissen.de/laender_leute/suedamerika/argentinien/militaerdiktatur.jsp

Internetquelle 18: <http://www.bpb.de/apuz/29474/vergangenheitspolitik-in-chile-argentinien-und-uruguay?p=all>

Internetquelle 19: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1396>

Internetquelle 20: <http://www.ausgabe1.de/rubriken/reportagen/kollektives-gedaechtnis-in-argentinien/>

Internetquelle 21: <https://es.cine.yahoo.com/persona/diego-lerman/>

Internetquelle 22: <http://www.cinepapaya.com/pe/biografia/diego-lerman>

Internetquelle 23: https://www.trigon-film.org/de/directors/Diego_Lerman

Internetquelle 24: <http://www.puntolatino.ch/de/cine-1/cine-entrevistas/3454-cine-entrevista-diego-lerman-argentina>

Internetquelle 25: <http://micropsia.otroscines.com/2014/10/estrenos-refugiado-de-diego-lerman/>

Internetquelle 26: www.alternativateatral.com/persona6119-diego-lerman

Internetquelle 27: https://www.trigon-film.org/de/movies/La_mirada_invisible/documents/MD_La_mirada_D.pdf

Internetquelle 28: http://www.programmzeitung.ch/download/Content_attachments/FileBaseDoc/PZ2011-02150dpiText.pdf

Internetquelle 29: <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/freytagdra.htm>

Internetquelle 30: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3570>

Internetquelle 31: <http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/vorchheimer.pdf>

Internetquelle 32: <http://de.slideshare.net/poket925/poder-y-autoridad-5817308>

Internetquelle 33: <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>

8.1.2. Literaturverzeichnis

Anter, Andreas: Theorien der Macht zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2013².

Arendt, Hanna: Macht und Gewalt. München: Piper 1970.

Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: E.Schmidt 2008².

Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008².

Boris, Dieter/Hiedl, Peter: Argentinien. Geschichte und politische Gegenwart. Köln: Pahl-Rugenstein 1978.

Bremme, Bettina: Movie-mientos 2. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche. Stuttgart: Schmetterling Verlag 2009.

Carreras, Sandra/Potthast, Barbara: Eine kleine Geschichte Argentiniens. Berlin: Suhrkamp 2013².

Demirovic, Alex: Das Problem der Macht bei Michel Foucault. Wien: Institut für Politikwissenschaften, Universität Wien 2008.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink 2013³.

Finkelman, Jorge: The film industry in Argentina. An illustrated cultural history. Jefferson: McFarland 2004.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013¹⁴.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart (u.a.): Metzler 2007⁴.

Imbusch, Peter (Hrsg.) Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien. Opladen: Leske und Budrich 1998.

Imbusch, Peter: Macht und Herrschaft. In: Korte, Hermann/Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie. 8. durchgesehene Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 163-184.

Kahle, Günter: Lateinamerika-Ploetz. Geschichte der lateinamerikanischen Staaten zum Nachschlagen; mit Tabellen. Freiburg (u.a.): Ploetz 1989.

Kersting, Wolfgang: Drei Theorien der Macht. In: Analyse und Kritik 13 (1991). Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 134-154.

Kneer, Georg: Die Analytik der Macht bei Michel Foucault. In: Imbusch, Peter (Hrsg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien. Opladen: Leske und Budrich 1998. S. 239-254.

Laval, Christian: From Discipline and Punish to The Birth of Biopolitics. In: Anne Brunon-Ernst (Hg.): Beyond Foucault. New Perspectives on Bentham's Panopticon. Farnham: Ashgate 2012. S. 43-60.

Lewis, Daniel K.: The history of Argentina. Westport (u.a.): Greenwood Press 2001.

Maranghello, César: Breve historia del cine argentino. Barcelona: Laertes Eds. 2005.

Mayer, Stefan Florian: Depicting the Nightmare. Argentine Cinema during the Military Dictatorship from 1976-83. In: Ingruber, Daniela/Prutsch, Ursula (Hrsg.): Filme in Argentinien. Argentine Cinema. Wien: Lit.Verlag 2012. S. 67-82.

Mikolasch, Doris/Schöllhammer, Sonja: Die Darstellung der Macht im Film. Exemplarische Analysen von Spottiswoodes *James Bond - Tomorrow Never Dies*, Almodóvars *Hable con ella* und Hanekes *La Pianiste*. Wien: Diplomarbeit 2003.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK-Verlag 2003.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK-Verlag 2008².

Neuenhaus, Petra: Max Weber. Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse. In: Imbusch, Peter (Hrsg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien. Opladen: Leske und Budrich 1998. S. 77-94.

Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft. Tübingen und Basel: A Francke Verlag 2009³.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. Stuttgart (u.a.): Metzler 2005.

Oubiña, David: Historias breves und Historias extraordinarias. Innovation im zeitgenössischen argentinischen Kino. In: Birle, Peter/Bodemer, Klaus (Hrsg.): Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert 2010². S. 383-402.

Peters, Anja: Die rechte Schau. Blick, Macht und Geschlecht in Annette von Droste-Hülshoffs Verserzählungen. Paderborn: Schöningh Ferdinand Verlag 2004.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink Verlag 2001¹¹.

Prutsch, Ursula: Eine kleine Geschichte des argentinischen Kinos. Vom Fin de Siècle zum Nuevo Cine Argentino. In: Ingruber, Daniela/Prutsch, Ursula (Hrsg.): Filme in Argentinien. Argentine Cinema. Wien: Lit.Verlag 2012. S. 11-28.

Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. Tübingen: Mohr Verlag 1992².

Radseck, Michael: Das argentinische Militär. Vom Machtfaktor zum Sozialfall? In: Bodemer, Klaus (Hrsg.): Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert 2002. S. 83-104.

Rehrmann, Norbert: Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

Straßner, Veit: Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Schäffauer, Markus Klaus: Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980. In: Bodemer, Klaus (Hrsg.): Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert 2002. S.493-526.

Schindel, Estela: Verschwunden, aber nicht vergessen: Die Konstruktion der Erinnerung an die Desaparecidos. In: Bodemer, Klaus (Hrsg.): Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert 2002. S. 105-136.

Teissl, Verena: Anmerkung zur Ästhetik des Neuen Argentinischen Kinos. In: Ingruber, Daniela/Prutsch, Ursula (Hrsg.): Filme in Argentinien. Argentine Cinema. Wien: Lit.Verlag 2012. S. 163-176.

Weber, Max (Hrsg.): Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Tübingen: Mohr Verlag 1988².

8.2. Filmverzeichnis

- „La mirada invisible“ (2010); Diego Lerman
„La historia oficial“ (1985); Luis Puenzo
„¡Tango!“ (1933); Luis José Moglia Barth
„Prisioneros de la Tierra“ (1939); Mario Soffici
„Suburbio“ (1951); León Klimovsky
„Tiré die“ (1960); Fernando Birri
„La hora de los hornos“ (1968); Fernando Solanas, Octavio Getino
„Tiempo de revancha“ (1981); Adolfo Aristarain
„Últimos días de la víctima“ (1982); Adolfo Aristarain
„Plata dulce“ (1982); Fernando Ayala, Juan José Jusid
„Camila“ (1984); María Luisa Bemberg
„Los Rosales“ (1984); David Lipszyc
„Asesinato en el Senado de la Nación“ (1984); Juan José Jusid
„Un muro de silencio“ (1993); Lita Stantic
„Historias breves“ (2004); u.a. Gabriel Doderó, Paula Venditti, Jonathan Hoffman
„Tan de repente“ (2002); Diego Lerman
„El refugiado“ (2014); Diego Lerman
„Hable con ella“ (2002); Pedro Almodóvar

8.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Modell für die Filmanalyse nach Faulstich (Faulstich 2013, S.29); S. 25

Abbildung 2: Filmcover von „La mirada invisible“ (<https://marianoliveros.wordpress.com/tag/la-mirada-invisible/>); S. 48

Abbildung 3: Sequenzgrafik; S. 58

9. Lebenslauf

Name: Theresa Drescher

E-Mail: theresa.drescher@live.at

Schulbildung Volksschule von 1997 bis 2001 in Wels
Gymnasium von 2001 bis 2009 in Wels
Matura im Juni 2009 mit „ausgezeichnetem Erfolg“
Lehramtsstudium (UF Deutsch und UF Spanisch) an der
Universität Wien ab Oktober 2009

Praktika von Oktober 2010 bis Februar 2011 Volontariat bei „lobby16“
von März 2011 bis November 2011 Volontariat bei
SpringerWienNewYork
im Sommer 2012 einmonatiges Praktikum im Adalbert-Stifter-
Institut des Landes Oberösterreich
im Sommer 2014 einmonatiges Praktikum in der
Personalabteilung der Energie AG Oberösterreich

Besondere
Kenntnisse Englisch und Spanisch fließend in Wort und Schrift
Gute Kenntnisse in Französisch
Grundkenntnisse in Italienisch
sechsmonatiger Erasmus-Aufenthalt in Madrid von August
2012 bis Jänner 2013